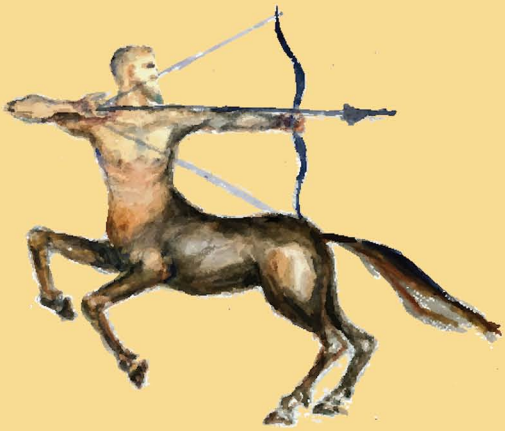
Skamander



Tom 11

Reinterpretacje

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015

Skamander

Tom 11



NR 3301

Skamander

Tom 11

Reinterpretacje

pod redakcją
Macieja Tramera i Agnieszki Wójtowicz

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2015

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Anna Węgrzyniak

Spis treści

Część pierwsza

Przekroje

Joanna Warońska
Komedia według Skamandrytów (wstępny rekonesans) 11

Anna Szóstak
Od mitów zbiorowych do mitów jednostkowych: metafizyczne fundamenty ideowe poezji skamandrytów 29

Część druga

Spotkania

Małgorzata Wosnitzka
Pegaz dęba i *Pegaz zdębiał*, czyli Tuwima i Barańczaka niepróżnujące próżnowanie 47

Ireneusz Gielata
Iperyt — o cezurze w nowoczesności (felietonistyka Antoniego Słonimskiego i Bolesława Prusa) 59

Paweł Stangret
Tadeusz Kantor czyta Juliana Tuwima 73

Marek Bernacki
Czesław Miłosz jako „recenzent" skamandrytów 83

Marcin Telicki
„Liryka przeżyć autentycznych" *versus* „liryka bez pokrycia". Doświadczenie codzienności w programach teoretycznych Skamandra i Okolicy Poetów . . 93

Część trzecia

Julian Tuwin

Magdalena Kokoszka
Jak opisać woń rezedy? Tuwim i zapachy 105

Ewa Borkowska
Muzyczne interpretacje twórczości poetyckiej Juliana Tuwima. Poeta „tekściarz"? Tuwim w obiegu popularnym 115

Milena Osiurak
Muzyczne reinterpretacje *Jarmarku rymów* Juliana Tuwima 133

Małgorzata Borowska
Wino Tuwima w jego wierszach niepijackich 141

Część czwarta

Jan Lechoń

Andrzej Kotliński
Polonez artyleryjski Jana Lechonia 151

Jan Zając
Acedia Lechonia 167

Natalia Waśkiewicz
Nuda i tęsknota Jana Lechonia 177

Monika Ładoń
O korespondencji Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego 191

Część piąta

Kazimierz Wierzyński

Aleksander Nawarecki
Zielone i czarne. O dwóch „eksplozjach" w poezji Kazimierza Wierzyńskiego 205

Joanna Grądziel-Wójcik
„Wypaść z równowagi". O „chodzonych" wierszach Kazimierza Wierzyńskiego 219

Nina Taylor-Terlecka
Skamandryta i ekspresjonista — przyjaźń Kazimierza Wierzyńskiego i Józefa Wittlina w świetle ich korespondencji 235

Paweł Sporek
Wielcy sportowcy w poezji Kazimierza Wierzyńskiego. Dydaktyczny potencjał wierszy autora *Lauru olimpijskiego* 257

Część szósta

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Elżbieta Hurnikowa
Pawlikowska czytana po latach 277

Małgorzata Burzka-Janik
Partytura bez nut. *Dansing* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej 289

Agnieszka Wójtowicz
Doświadczenie kobiece w twórczości wojennej Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej 301

Część siódma

Varia

Ewa Jaskółowa
Stanisława Balińskiego doświadczanie Rzymu 313

Marcin Całbecki
Anachroniczne piękno. Projekt estetyczny *Drugiej ojczyzny* Jerzego Lieberta 321

Marta Rusek-Cabaj
Pejzaż z upadkiem Ikara. O *Ikarze* Jarosława Iwaszkiewicza 333

Piotr Pochel
Poetycki lęk? O wierszu *Do Adama* Leonarda Podhorskiego-Okołowa . . . 341

Kamila Czaja
Liebert, Tuwim — do tablicy. O skamandryckiej metaforyzacji szkolnej . . 351

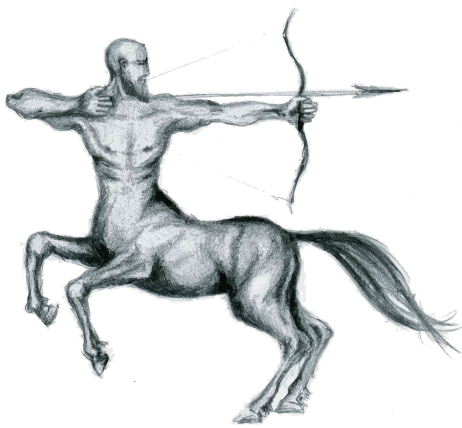
Część ósma

Posłowie

Marian Kisiel
O zagłębiowsko-śląskiej szkole badań skamandryckich 369

Indeks osobowy 383

Summary 393
Резюме 397



Część pierwsza

Przekroje

Joanna Warońska

Komedia według skamandrytów (wstępny rekonesans)*

Ponad dwadzieścia lat temu Dobrochna Ratajczakowa w jednym z artykułów ujawniła na genologicznej mapie dramatu polskiego irytująco rozległe białe plamy[1]. Sytuacja niewiele się zmieniła. Trzeci rodzaj literacki wciąż nie został należycie zbadany ani przez literaturoznawców, ani przez teatrologów. Największą niechęć wzbudzają nadal gatunki komediowe, traktowane jako byty podejrzane i poślednie[2]. Pozornie coraz bardziej demokratyczna struktura form dramatycznych, uwolniona od wertykalnych określeń: wysokie (estetyczne) — niskie (popularne i gminne), różnicuje elementy zbioru na podstawie antytezy: poważne (mądre) — niepoważne (głupie, nic nieznaczące), a działania te są wzmacniane aktualną polityką i strategiami literackimi.

Po roku 1918 nastąpiło świadome przeciwstawienie się teatralnej tradycji Młodej Polski. Odzyskanie niepodległości miało zakończyć patriotyczne ponuractwo, czas narodowej żałoby wzmacnianej klęskami kolejnych powstań, czas Konradów i Kordianów, gdy rozrywkę uznano niemal za święto-

* Autorka obecnie realizuje projekt *Komedia według skamandrytów* finansowany z Narodowego Centrum Nauki.

[1] Zob. D. Ratajczakowa: *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*. „Teksty Drugie" 1990, nr 5/6. Przedruk w: *Problemy teorii literatury*. S. 4: *Prace z lat 1985—1994*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1998.

[2] Stereotypową hierarchię gatunków dramatycznych przypominała Anna Krajewska: tragedia, dramat, wreszcie komedia i farsa, kojarzone z trywialnością i kulturą niską. H. Krajewska: *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*. Wrocław 1989, s. 11.

kradztwo na grobie Ojczyzny[3]. Wprawdzie i w czasie zaborów „przedsiębiorstwa teatralne" nie mogły istnieć bez gatunków komediowych, jednak ówcześni krytycy zakwestionowali zarówno repertuar tego rodzaju, jak i gust publiczności. Widowni poszukującej rozrywki zarzucono brak wychowania estetycznego oraz niechęć do intelektualnych wyzwań, a dostawców komedii i fars nazywano co najwyżej rzemieślnikami teatru, tym samym odmawiając im prawa do bycia „artystą".

W teatrach międzywojnia nadal dominowały komedie francuskie (przede wszystkim spółki Gastona Armana Caillavetta i Roberta de Flersa), farsy wiedeńskie, jednak coraz większą popularność zyskiwał model zmodyfikowany przez George'a Bernarda Shawa[4] oraz klasyczna komedia polska: Aleksander Fredro[5], czy komedia epoki oświecenia, często modernizowana przez inscenizatorów albo grana jako groteska. Do upowszechnienia i utrwalenia kultury śmiechu przyczynili się twórcy grupy Skamander, wykorzystując rozmaite techniki komizmu i humoru: dowcip, kalambur, pastisz, parodię, satyrę[6]..., oraz sięgając po każde medium, które zapewniało im pozyskanie „zwykłego, szarego człowieka". Organizowali więc wieczory kabaretowe, szopki polityczne, teatrzyki rewiowe (Miraż, Argus, Sfinks, Qui pro Quo, Szkarłatna Maska, Stańczyk), uczestniczyli w kształtowaniu repertuaru teatrów warszawskich, publikując recenzje w programowych periodykach (Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński, Antoni Słonimski, ale także Władysław Zawistowski bądź Wilam Horzyca), w których analizowali zarówno dramaty, jak i poziom ich inscenizacji, czy organizując protesty na widowni w czasie spektakli[7]. Poza tym animowali życie teatralne — tworzyli

[3] Na temat komedii w Młodej Polsce zob. D. Ratajczakowa: *Komedia w epoce Młodej Polski*. W: Eadem: *W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. T. 1. Wrocław 2006, s. 301—312. O znaczeniach modernistycznego komizmu pisał również R. Nycz, np. *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*. W: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 225—258.

[4] Zob. J. Lechoń: *„Brat marnotrawny"*. W: Idem: *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916—1962*. Zebrał i oprac. S. Kaszyński. Warszawa 1981, s. 251. Dariusz Kosiński zauważył, że choć Teatr Polski lansował autora *Pigmaliona*, to wciąż jednak dominował tradycyjny model komedii klasycystycznej. D. Kosiński: *Teatra polskie. Historie*. Warszawa 2010, s. 360.

[5] Świadczy o tym repertuar teatrów, ale także książka Jerzego Stempowskiego: *Pan Jowialski i jego spadkobiercy. Rzecz o perspektywach śmiechu szlacheckiego. Szkic literacki*. Warszawa [b.r.w.].

[6] Zob. J. Stradecki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977, s. 52.

[7] Najsłynniejszy protest skamandrytów odbył się 21 grudnia 1918 roku w Teatrze Polskim podczas *Pani Chorążyny* Stefana Krzywoszewskiego, choć warto przypomnieć również wystąpienie Słonimskiego przeciwko *Trybunom* Stanisława Kozłowskiego, a także atak na *Czerwony młyn* Ferenca Molnára (28 maja 1924), oprotestowanie zakazu wystawienia *Klątwy* (1920) Stanisława Wyspiańskiego, niezadowolenie z inscenizacji *Marii Stuart* Juliusza Słowackiego (Teatr Rozmaitości 1922), *Bolesława Śmiałego* Stanisława Wyspiańskiego, a także *Wesela* w Teatrze Polskim.

Teatr Elsynor (1922), Teatr Nowa Komedia (1933), popierali Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego (między innnymi podpisując protest przeciwko jego zawieszeniu 2 września 1923 roku. Od 3 listopada 1924 roku do Leona Schillera dołączył Wilam Horzyca[8]); wspierali Redutę w pierwszym okresie. Warto też pamiętać, że z grupą od początku współpracowali ludzie teatru — aktorzy, dekoratorzy i reżyserzy[9].

Podane przykłady potwierdzają, że skamandryci, choć kojarzeni przede wszystkim z poezją, nie zapomnieli o najważniejszym medium — teatrze, który, jak wówczas mówiono, „organizuje wyobraźnię narodową"[10], upowszechnia światopogląd autora (nadawcy) bez względu na posiadane kompetencje odbiorców (co więcej, nawet ich ograniczenie do poziomu podstawowego umożliwiało przepływ informacji; obecnie podobną rolę odgrywają radio i telewizja). Badacze zajmujący się twórczością poszczególnych autorów tworzących grupę Skamander, chętnie podkreślają ich fascynację teatrem (analizują pisane przez nich recenzje, artykuły o teatrze, próby dramatyczne i przekłady, a także ujawniają teatralność wierszy[11]).

Teatralna popularność gatunków komediowych w dwudziestoleciu przekładała się na ówczesną produkcję literacką. Najbardziej pojemnym i jednocześnie najmniej ostrym określeniem genologicznym okazała się „komedia", obejmująca zbiór utworów realizujących model komedii lekkiej, poważnej, groteskowej, ale także farsy, komediofarsy, wodewilu, a nawet

---

[8] O repertuarze teatralnym, również w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego, zob. „Wiadomości Literackie" 1924, nr 38; 1925, nr 21, nr 24, nr 25, nr 44; 1926, nr 10, nr 48; 1928, nr 1, nr 21; 1927, nr 48; w ankiecie „Życia Teatru" na temat teatru popularnego wzięli udział: Józef Wittlin (1925, nr 18), Władysław Zawistowski (1925, nr 19). Zob. też L. Kuchtówna: *Wilam Horzyca (1898—1959). Kronika życia i działalności*. „Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2—4, s. 203.

[9] To np. Leon Schiller, Zbigniew Pronaszko, Wincenty Drabik, Teofil Trzciński, Tadeusz Frenkiel, Stefan Jaracz, Helena Sulima, Maria Morska, Irena Solska, Maria Mrozińska, Mariusz Maszyński, Władysław Grabowski, Józef Chmieliński, Maria Strońska (potem Wasowska), Janusz Kochanowicz.

[10] Słowa Norwida wykorzystał Wilam Horzyca w programie Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu *Jedyny teatr: Prospera* (1946/1947, nr 3). Przedruk w: Idem: *O dramacie*. Wstęp J. Iwaszkiewicz. Wybór L. Kuchtówna i K. Puzyna. Warszawa 1969, s. 250—251; w XIX wieku teatr traktowany był jako ostatni bastion zniewolonego narodu — zob. np. J. Michalik: *Galicyjskie myślenie o Teatrze Narodowym*. W: *Teatr Narodowy w służbie publicznej. Marzenia i rzeczywistość. Praca zbiorowa pod kierunkiem Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej. Referaty z konferencji naukowej w Muzeum Teatralnym w Warszawie z okazji 240-lecia Teatru Narodowego*. Warszawa 2007, s. 61—63.

[11] Zob. I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia*. W: Idem: *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997, s. 60—61; M. Wojtkiewicz: *Narracyjność i teatralizacja w liryce Jana Lechonia*. „Przegląd Humanistyczny" 1984, nr 11/12. Tadeusz Januszewski powtarzał opinię przyjaciół Jana Lechonia i nazywał go oficjalną i zakulisową kroniką teatrów stolicy (zob. *Posłowie*. W: J. Lechoń: *Fragmenty dramatyczne*. Oprac. T. Januszewski. Warszawa 1978, s. 85).

skeczu kabaretowego. W międzywojniu komedię uznawano wciąż za gatunek konserwatywny (realizujący tradycyjne schematy i wzorce) oraz dydaktyczny[12], chociaż jej znaczenie ewoluowało wraz ze zmianą nastrojów społecznych — początkowo utwory wyzwolone z obowiązku patriotycznego realizowały potrzebę zabawy i relaksu, ale w latach trzydziestych pojawiające się w nich marionetkowe postacie zaczęły także ukazywać strach przed dehumanizacją kultury i katastrofą. Śmiech niepostrzeżenie zamieniał się w grymas przerażenia. Zwracała na to uwagę Anna Krajewska, autorka jedynej do tej pory monografii komedii w dwudziestoleciu[13]. Badaczka wyróżniła następujące fazy rozwoju gatunku: konwencjonalizacja i banalizacja, polegające na utrwaleniu modelu dzięki twórczości „dobrych pisarzy drugiej klasy", następnie próby modernizacji wskutek wprowadzenia nowej tematyki (między innymi komedia naukowa Brunona Winawera i Antoniego Cwojdzińskiego[14]) albo tworzenia form synkretycznych (przez włączenie elementów lirycznych — Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Szaniawski, albo epickich, tu przede wszystkim wpływ felietonu[15] — Bruno Winawer czy Antoni Słonimski), łączących także elementy farsy i tragedii, literaturę niską i wysoką[16].

Ciekawe, że już w tym pobieżnym przeglądzie znalazły się nazwiska czworga autorów związanych z grupą Skamander. Do wymienionych chciałabym dołączyć jeszcze komedie Mariana Hemara (pisane samodzielnie oraz do spółki z Julianem Tuwimem). W zasadzie żaden z przywołanych twórców, może poza Winawerem, nie był kojarzony wyłącznie z dramatem; gatunek ten stanowił swego rodzaju margines ich pisarstwa[17]. W swoim artykule chciałabym pokazać znaczenie modelu komediowego w programie grupy na podstawie dwóch całkowicie odmiennych tekstów.

Krytyką teatralną skamandrytów do 1927 roku zajmowała się przed laty Grażyna Szyling[18] i podsumowała ją następująco:

> W swoich wypowiedziach teatralnych skamandryci w znacznej większości spraw byli zgodni z głoszonymi przez siebie poglądami na poezję i sztukę.

[12] A. Krajewska: *Komedia polska XX-lecia międzywojennego*..., s. 15.

[13] Ibidem, s. 7.

[14] Zob. np. S. Wójcikowa: *Świat komedii naukowych B. Winawera i A. Cwojdzińskiego*. „Przegląd Humanistyczny" 1979, nr 2; J. Warońska: *Tzw. komedie naukowe Brunona Winawera i Antoniego Cwojdzińskiego*. W: *Kultura i oświata w europejskim międzywojniu (1918—1939)*. Red. R. Bryzek, J. Urban. Siedlce 2010, s. 257—269.

[15] Felietonowości komedii Winawera poświęciłam artykuł: *O felietonowości komedii Brunona Winawera*. W: „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury". T. 11. Częstochowa 2009, s. 257—270.

[16] Zob. A. Krajewska: *Komedia polska XX-lecia międzywojennego*..., s. 9—10.

[17] Współcześnie także Brunona Winawera wielu kojarzy przede wszystkim z felietonem.

[18] Zob. G. Szyling: *Krytyka teatralna grupy Skamandra w latach 1918—1927*. W: *Szkice o krytyce teatralnej*. Red. E. Udalska. Katowice 1981, s. 67—81.

> Ich recenzje teatralne, tak różne w swym stylu i temperamencie, w istocie swej były bardzo do siebie podobne. Wszyscy oni chcieli teatru poetyckiego, wielkiego teatru narodowego godnego osiągnięć polskiej literatury dramatycznej[19].

Szyling podkreślała, że choć omawiani autorzy kwestionowali repertuar rozrywkowy, komedia miała dla nich także znaczenie „moralne, wychowawcze oraz estetyczne"[20]. Uwrażliwieni na teraźniejszość, skamandryci poszukiwali w sztukach odpowiedzi na pytania dręczące współczesnego przeciętnego człowieka, odrzucając wszelkie przejawy anachronizmu[21].

Nic dziwnego, że po odzyskaniu niepodległości marzeniom o nowym teatrze towarzyszyło oczekiwanie nowej komedii. Premierę, która odbyła się w Teatrze Letnim 22 listopada 1918 roku (*Przyłapany* Jana Adolfa Hertza[22]), Lechoń podsumował następująco:

> Łudził się widać tylko [recenzent], skoro sądził, że w nowych warunkach, na uwolnioną spod wszelkiego przymusu scenę wejdą jeśli nie nowi ludzie, to choćby dawni, ale inni, ale komediopisarze prawdziwi, nie Kozłowscy i nie Hertze. Rzeczywistość okazuje się nie po raz pierwszy bezlitosna[23].

Głosy domagające się zmodernizowania repertuaru i teatru podnosiły się zewsząd, by przypomnieć choćby walkę Karola Irzykowskiego o polską komedię współczesną. W cytowanej tu recenzji Lechoń wymagał od pisarza przede wszystkim znajomości sceny (techniki zamiast gadulstwa), nowych tematów, prawdziwego dowcipu, a także talentu (postulat tak bardzo charakterystyczny dla skamandryty).

O randze gatunku w programie grupy świadczyć może również fakt, że w pierwszym numerze „Skamandra" wydrukowano fragmenty *Pani Walewskiej. Komedii groteskowej* Lechonia. W 1920 roku poeta wydał dwa odmienne tomiki: *Rzeczpospolitą Babińską. Śpiewy historyczne*, zbiór zawierający satyry na współczesność, oraz rozrachunek z przeszłością u progu odzyskania wolności — *Karmazynowy poemat*. Według Januszewskiego, tytuł

---

[19] Ibidem, s. 79—80.

[20] Ibidem, s. 70.

[21] Zob. ibidem, s. 71.

[22] Komedię tę Lechoń wykpił również w *Rzeczpospolitej Babińskiej*, wpisując ją w okolicznościowy repertuar teatrów warszawskich, przygotowany z okazji otwarcia sejmu w styczniu 1919 roku: „Na trzech scenach miejskich grane są jednocześnie *Kościuszko pod Racławicami*, *Napoleon pod Wagram* i *Januszajtis pod kluczem*, czyli *Przyłapany* Jana Adolfa Hertza". J. Lechoń: *Rzeczpospolita Babińska. Śpiewy historyczne*. Warszawa 1920, s. 66—67.

[23] J. Lechoń: *Przyłapany*. „Robotnik" 1918, nr 313. Przedruk w: Idem: *Cudowny świat teatru...*, s. 237.

komedii jest aluzją do Heleny Paderewskiej, a w dramacie znajdziemy liczne podobieństwa do zbioru o współczesności[24]. Ale sprawa wydaje się trochę bardziej skomplikowana. Oto przedstawiciel ahistoryzmu, jak powie o Lechoniu Włodzimierz Bolecki[25], uzasadniając swoją opinię najbardziej znaną frazą *Herostratesa*, podejmuje temat narodowych mitów kształtujących polską wyobraźnię zbiorową w przeddzień niepodległości[26], gdyż w dramacie Polska jawi się wciąż jako zapowiedź, wieszczba, wizja Rozy Wenedy i nadzieje Historyka. Tym samym komedia przypomina *Karmazynowy poemat*, w którym poeta zmaga się z niepodległościowymi mitami narodowymi, co przypomina twórczość Stanisława Wyspiańskiego[27], a przez współczesnych poecie zostało ocenione nawet jako skłonność do stylizacji (Julian Przyboś)[28]. Zarówno poemat, jak i komedia utrwalają moment, gdy „Skamander lśni wiślaną falą", czyli, jak po latach tłumaczył Janusz Majcherek,

> mity przeglądają się w sobie, dopowiadają i wzajemnie domyślają, a teksty pocierają się o teksty, tworząc wielogłosowy dialog, często wyrafinowanie erudycyjny, a niekiedy hermeneutyczny[29].

Pani Walewska... zawiera wiele motywów narodowych i nazwisk-indeksów. Jednym z nich jest książę Józef Poniatowski, uznany za „strażnika honoru Polaków", obecny także w liryce I wojny światowej, by wymienić wiersze Edwarda Ligockiego, Antoniego Orłowskiego, Józefa Relidzyńskiego, Leona Rygiera czy Jana Starzewskiego[30], ale także w twórczości Artura

---

[24] Zob. T. Januszewski: *Posłowie*. W: J. Lechoń: *Fragmenty dramatyczne...*, s. 86—87.

[25] Zob. W. Bolecki: *Wstęp* (3). W: W. Berent: *Nurt. Diogenes w kontuszu. Zmierzch wodzów*. Kraków 1991, s. 527.

[26] W odniesieniu do *Karmazynowego poematu* pisał o tym I. Opacki: *Liryka i narodowe mity*. W: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*. Red. T. Michałowska, Z. Goliński i Z. Jarosiński. Warszawa 1996, s. 339.

[27] Zob. I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 7—73. Tradycyjność Lechonia dostrzegali również skamandryci, np. J. Iwaszkiewicz: *Lechoń i Tuwim*. W: Idem: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1957, s. 337—340.

[28] Zob. I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 11.

[29] Gwoli rzetelności należy zaznaczyć, że przytoczony cytat pochodzi z tekstu Majcherka o dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym, jednak wydaje się, że patronat Wyspiańskiego zapisany w nazwie grupy młodych poetów dwudziestolecia upoważnia do przytoczenia fragmentu. Zob. J. Majcherek: *Teatr Narodowy w III Rzeczypospolitej*. W: *Teatr Narodowy w służbie publicznej...*, s. 109.

[30] Nazwiska te wymienia I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 27. O romantycznej legendzie księcia Józefa zob. M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 273—311. Zainteresowanie postacią Józefa Poniatowskiego nasiliło się około 1913 roku z okazji przypadającej wówczas 150. rocznicy urodzin i 100. rocznicy śmierci — zob. A. Grzymała-Siedlecki: *Książę Józef w nowej literaturze powieściowej*. „Museion" 1913,

Oppmana (*Elegia poświęcona pamięci księcia Józefa Poniatowskiego*), Jana Adolfa Hertza (*Książę Józef Poniatowski*[31]) czy Lechonia właśnie (*Duch na seansie*)[32]. Poza tym pojawia się królowa Bona, otruta przez swego doradcę, postacie romantyczne oraz sceny przypominające dramaty Wyspiańskiego. Na podstawie fragmentów trudno wyrokować o intencjach utworu, ale wydaje się, że Lechoniowi przyświecał pomysł nie tyle utrwalenia narodowych symboli i uświęconych sposobów mówienia o przeszłości Polski, typowych dla liryki czynu[33], ile swego rodzaju „negliżowanie mitu narodowego"[34], bliskie „narodowemu spektaklowi modernistycznemu Wyspiańskiego"[35]. Fragmenty artykułu Ireneusza Opackiego odnoszące się do *Karmazynowego poematu* i tu znajdują zastosowanie, podobnie jak budowana przez niego alternatywa: afirmatywna liryka i bardziej obiektywny dramat. Po przypomnieniu tej tezy nie powinno dziwić, że Lechoń w omawianym utworze wyrzeka się korzystania z gotowych scenariuszy, zapełniających magazyn narodowej pamięci[36], by skonfrontować je z codziennością i przeanalizować, korzystając w tym celu także z tradycji europejskiej, choć jako wzór takich działań Opacki wskazuje *Wesele* Wyspiańskiego[37].

Akcja komedii Lechonia rozgrywa się w staropolskim dworku (przypominającym trochę ten z *Pani Słowackiej*) i w arcypolskim krajobrazie[38], naznaczonym historią Polski. Podmiot dramatyczny zapowiada uroczy zachód słońca, gdy postacie oczekują świtu, co w tradycyjnym języku ezopowym

---

z. 9/10, s. 82—94; autor pisze także o przyczynach popularności tej postaci i występujących w jej biografii czynnikach legendotwórczych.

[31] Premiera komedii odbyła się 1 grudnia 1917 roku, na temat sztuki zob. J. Lechoń: *Cudowny świat teatru*..., s. 202—204.

[32] O powodach fascynacji epoką napoleońską zob. J.A. Kosiński: *Jana Lechonia chłopięca fascynacja Napoleonem*. W: *Skamander*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1991, s. 47—57. Warto przypomnieć, że w kamienicy, miejscu urodzenia Lechonia, odbył się bal, na którym Napoleon poznał panią Walewską. Ibidem, s. 50. Po latach książę Józef powróci w *Legendzie*.

[33] Zob. I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni*..., s. 30—31.

[34] Zob. ibidem, s. 47.

[35] Ibidem, s. 29.

[36] O magazynie narodowej pamięci pisał I. Opacki: *Lechoń i polskie mity*. W: Idem: *Król Duch, Herostrates i codzienność*..., s. 341, także: A. Węgrzyniakowa: *Tworzywo Lechoniowej poezji*. W: *Skamander*. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki. Katowice 1991.

[37] Zob. I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni*..., s. 46.

[38] Taka przestrzeń pojawia się w liryce I wojny (I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni*..., s. 32—33, 38), ale również w komedii, między innymi w pisanych wierszem *Piosnkach ułańskich* Witolda Bunikiewicza (premiera 24 lutego 1917); Lechoń pisał w recenzji na temat tego spektaklu: „W ogóle atmosfera »modrzewiowego« dworku jest niepokalanie patriotyczna". J. Lechoń: *Cudowny świat teatru*..., s. 185. Por. I. Opacki: *Lechoń i polskie mity*..., s. 314, oraz emigracyjny referat J. Lechonia: *Wieś we współczesnej literaturze polskiej*. W: Idem: *O literaturze polskiej*. Nowy Jork 1946.

jest ekwiwalentem niepodległości. To przykład przestrzeni mitycznej[39], która musi ulec zagładzie, by rozwój świata był możliwy. Postacie dramatu zdają się istnieć w jakimś bezczasie; Historyk mógłby przywdziać średniowieczny kostium, o czym informują wstępne didaskalia, a romantyczne heroiny wykonują nieprzystającą do ich statusu czynność skubania pierza. Igranie metaforycznymi znaczeniami pór dnia ujawnia jednak zwiększoną świadomość podmiotu utworu wobec postaci, co przypomina *Herostratesa*, gdy zburzenie wyznaczników polskości miało być sprawdzianem rzeczywistego jej istnienia. Odbiorca nabiera przekonania, że ten świat wyznaczany jest przez kulturowe symbole i piśmiennictwo (tak określa swoją egzystencję Roza Weneda i Historyk): literaturę czy naukowe opracowania historyczne.

Trudno ustalić również właściwy temat komedii Lechonia. Może pozostałe sceny opowiadałyby o problemach matrymonialnych albo obyczajowych, ale drukowane w „Skamandrze" fragmenty na pewno nie dowodzą takiej intencji. To tekst o sposobach mówienia o przeszłości i utrwalaniu narodowego muzeum pamiątek, w co zaangażowany jest zarówno Historyk, jak i poezja romantyczna (Roza i Lilla Wenedówny Słowackiego oraz Mickiewiczowska Zosia), a także twórcy — Poeta, Oscar Wilde czy wspomniany przez Rozę Szekspir.

Poszczególne sceny komedii zostały zbudowane na zasadzie kontrastu: Historyk i postacie literackie, Poeta i Królowa Bona, potem dość klasycystyczne Natchnienie (które przepytuje go niczym ucznia z formuł stereotypowego języka) oraz realistycznie nastawiony Żyd, przypominający postać z *Wesela*. Rozmowy te przywodzą na myśl romantyczną legendę o Polsce przedchrześcijańskiej (Wenedówny), złoty wiek (królowa Bona), czasy napoleońskie (książę Józef Poniatowski oraz Zosia), aż do traktatu wersalskiego. W ten sposób Lechoń ujawnia nurtujący go problem — co rzetelniej przedstawia historię: dzieła naukowe czy literatura, i jakie są oczekiwania odbiorców. Historyk (wzorowany pewnie na Szymonie Askenazym[40], silnie

[39] I. Opacki: *Lechoń i polskie mity*..., s. 341.

[40] Januszewski nazywa Lechonia „wiernym uczniem" Askenazego. Zob. T. Januszewski: *Posłowie*. W: J. Lechoń: *Fragmenty dramatyczne*..., s. 92. Andrzej Zahorski we wstępie do monografii Askenazego *Książę Józef Poniatowski 1763—1813* podkreśla pionierskość badań nad wiekiem XIX oraz omawia jego program dydaktyczny polegający na przedstawieniu bohatera narodowego według ideałów rycerskich oraz modelu romantycznej literatury. Zob. A. Zahorski: *Szymon Askenazy i jego dzieło*. W: S. Askenazy: *Książę Józef Poniatowski 1763—1813*. Wstęp A. Zahorski. Posłowie S. Herbst. Warszawa 1978, s. 14—16, 28. Współczesny historyk przedstawia również recepcję monografii oraz dyskusję wywołaną jej dość czarno-białym ujęciem (ibidem, s. 37—41), odpowiadającym sympatiom autora (czarnymi barwami malował np. jakobinów warszawskich, utrwalenie legendy napoleońskiej). Włodzimierz Bolecki przypomina natomiast, że po roku 1918 książki Askenazego uznano za nieaktualne. W. Bolecki: *Wstęp* (3)..., s. 527.

kształtującym na początku XX wieku światopogląd kolejnych pokoleń, co potwierdzałaby choćby postać księcia Józefa Poniatowskiego, bohatera wydanej w 1905 roku monografii, „najpiękniejszej książki" Askenazego[41]), skupiony na mechanizmach wielkiej polityki i odkrywaniu praw świata, ale także zaangażowany w sprawy aktualne, sprzeniewierza się deklarowanemu obiektywizmowi naukowemu[42], co Roza Weneda kwituje wymówką („Pan pali Polską w piecu"[43]). Tym samym różnice między nauką a literaturą przestają być oczywiste. Poezja, nazywana przez Rozę „mówieniem z pamięci", jest wprawdzie utrwaleniem subiektywnych wrażeń, legend, bez zapośredniczenia w dokumentach, co grozi brakiem dokładności, ale stosowana para metafor określających zestawiane aktywności: słońce (literatura) — latarnia (nauka), przywodzi na myśl inną parę: dzień — noc, co świadczyłoby na korzyść literatury. W relacjach Historyka — wbrew oczekiwanej bezkompromisowej i rzetelnej oceny — pojawiają się przemilczenia, niedopowiedzenia, wynikające z potrzeby realizacji horyzontu oczekiwań odbiorców, co ujawnia obraz książki wystawionej w księgarni. Jego opinie uzależnione są od cenzury, ale również od aktualnej wiedzy społeczeństwa i jego potrzeby znalezienia w przeszłości wyjaśnienia swojego losu. On sam marzy o potędze Polski przedrozbiorowej, co ironicznie podsumowuje bardziej realistyczna Roza, przypominająca trochę Kasandrę:

HISTORYK

Jeżeli ma być Polska, przystoi jej postać,
Którą by mogła nieba jak stropów sal dostać,
O srebrne grzbiety Karpat opiera swe dłonie,
A w Morzu Czarnym rąbek purpury jej tonie,
W amarant swej potęgi wpatrzona, w przód kroczy.

ROZA WENEDA

Widzę ją! Widzę! Idzie. Zamknięte ma oczy,
Prowadzi ją ościennych narodów śmiech pusty,

[41] Określenie A. Zahorskiego: *Szymon Askenazy i jego dzieło...*, s. 16.

[42] Jeśli pierwowzorem Historyka jest Askenazy, to warto pamiętać, że był on przedstawicielem do Ligi Narodów i aktywnie walczył o polskie granice, dowodząc między innymi konieczności przyłączenia Gdańska. Zob. ibidem, s. 34—35. O postawie Askenazego pisze Zahorski: „Spojrzenie zimne na przeszłość nie leżało w naturze jego talentu. Dzieła tego historyka wskazują, jak głęboko sam przeżywał badany temat, jak bliską była mu przeszłość, którą przedstawiał. Był to ostatni wybitny romantyk wśród historyków polskich" (ibidem, s. 37). Ważne cytaty o zadaniach historyka przywołuje również Jerzy Myśliński w artykule *Askenazy* („Nowe Książki" 1974, nr 11, s. 47, 50). W 1935 roku Lechoń napisał o książkach Askenazego: „były sztuką przede wszystkim przez swój język, swoją budowę" (ibidem, s. 50).

[43] J. Lechoń: *Pani Walewska*. W: Idem: Fragmenty dramatyczne..., s. 48.

Bo depce długie grzędy sadzonej kapusty.
Jak burza śmiech wybucha w stolicach Europy,
Jak trawę marną zboże tratują jej stopy,
A przed nią nagi rycerz na koniu mknie cwałem.
Książę Józef![44].

Jednak najokrutniejszą ocenę wypowiada Oscar Wilde w ostatnim zachowanym fragmencie. To również moment, gdy podstawowy format wiersza (13-zgłoskowiec rymowany parzyście) zostaje zastąpiony odmianą nieregularną. Lord Paradoks zarzuca Polakom zakłamanie i deklamację, atakując przede wszystkim mesjanizm i tradycje romantyczne uosobione w Rozie Wenedzie. Przedkłada nad nie kulturę renesansu, co bliskie jest poglądom Waltera Patera[45], a dokładniej: XVI-wieczną Rzeczpospolitą Babińską oraz jednego z jej dygnitarzy, szwagra Stanisława Pszonki, Mikołaja Reja:

— O kraju! który płyniesz miodem oraz spirytusem,
Ziemią zieloną, niebem, błękitna Rzeczpospolito Babińska,
Ojczyzno Reja! słodka macierzy najpiękniejszych w świecie fraszek,
Cóż teraz pozostało z Twoich sielanek, Twoich bajek i igraszek!
Moralność? Po ludzkich grzechach — moralność świńska!
Zajadacie się każdym ochłapem, co z naszego stołu spadnie,
Swoich tonów grać nie chcecie, a źle gracie każdy inny!
U was kobiety grzeszą na cel dobroczynny!![46].

Drugim zagadnieniem jest rola literatury w nowej sytuacji politycznej. Jest ono tym ważniejsze, że Poeta zdaje się postacią niemal komiczną — życie zna z książek (o czym zwierza się królowej Bonie), a ponieważ posługuje się rozpowszechnionym językiem literatury (w jego rozmowie z Żydem pojawia się „krwawy zachód" ze słownika propagowanego przez Natchnienie), zapowiadana przez niego „godzina poezji" okazuje się przede wszystkim naśladowaniem uznanej stylistyki (w tym wypadku romantycznej). Także początkowe didaskalia odwołują się do typowych rekwizytów sielanki[47]: letni wieczór, zachód słońca, srebrny księżyc i słowik, choć umieszczony w podtytule termin „groteska" unieważnia tę postawę ironicznym dystansem. W budowaniu programu literatury w wolnym kraju bierze udział również ostatnia z zachowanych scen. Rozmowa Rozy z Oscarem Wilde'em o skandalu obyczajowym z jego udziałem ujawnia, że wciąż poddawana

[44] Ibidem, s. 47.

[45] Zob. J. Pol: *Oscar Wilde o sztuce i życiu*. Łódź 2010, s. 153.

[46] J. Lechoń: *Pani Walewska*..., s. 59.

[47] O związkach poezji I wojny z preromantyczną sielanką zob. I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni*..., s. 39.

jest ocenie nie tylko twórczość, ale przede wszystkim moralność i zachowania rzeczywistego autora.

W drukowanych fragmentach *Pani Walewskiej*... nie znajdziemy ani dowcipu, ani komizmu słownego. Na pewno jest to satyra na sytuację powojennej Polski (ówczesnego „bękarta Europy") oraz kolaż pastiszów obowiązujących sposobów mówienia o polskości. Ale postać Wilde'a staje się również elementem dyskusji genologicznej z powodu popularności jego komedii w polskich teatrach okresu modernizmu[48]. W zależności od światopoglądu poszczególnych krytyków zarzucano im bezideowy paradoks („fajerwerk dowcipu i paradoksu"[49]) albo korzystanie z modelu wypracowanego przez Wiktoryna Sardou (tzw. sztuki dobrze skrojonej; ang. *well-made play*). Recepcję tę Wanda Krajewska podsumowała następująco:

> Zasługą polskich ludzi teatru [okresu młodopolskiego — J.W.] jest, że od początku, wówczas gdy sztuki Wilde'a święciły triumfy w całej Europie, potrafili wykazać ich słabości, konwencjonalną formę i naśladownictwo francuskich fars. Z drugiej strony zbyt serio wzięli wyznanie dramaturga, że nauczył się swego rzemiosła u Francuzów i że nie dba zupełnie o swe utwory sceniczne. Wskutek tego uszedł ich uwagi nowy rodzaj komizmu, rozsadzający ramy wiktoriańskich konwencji dramatycznych. Paradoks bawił ich tak bardzo, że nie doceniali jego roli właśnie w rozwoju formy angielskiego dramatu. Zaważyła tu słaba znajomość teatrów londyńskich[50].

W recenzji Lechonia z *Brata marnotrawnego* Wilde'a (premiera: luty 1919) pobrzmiewa ton nieco inny. Autor, przeciwstawiając lordowi Paradoksowi sztuki Shawa, próbuje zdefiniować dowcip i jego udział w kształtowaniu rzeczywistości, gdy sprawność językowa przestaje być wystarczającą zaletą[51]. Można zauważyć, że autor *Karmazynowego poematu* traktuje zestawianych pisarzy jako przedstawicieli innego formatu: rewolucjonista kontra żartowniś akceptujący wygodę salonu pełnego kunsztownych bibelotów. Błyskotliwa wypowiedź Wilde'a ostatecznie okazuje się jałowa, gdyż energia słów nie zamienia się w czyn. Kontrast wyznacza również stosowana

---

[48] Komedie Wilde'a grywano od 1904 roku w Warszawie, Krakowie, we Lwowie, w Grodnie, Wilnie. Zob. *Dramat obcy w Polsce 1765—1965. Premiery, druki, egzemplarze. Informator.* T. 1—2. Praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika. Red. S. Hałabuda. Kraków 2001—2004, s. 271—272. Recepcję twórczości i popularność Wilde'a w Młodej Polsce omówiła Wanda Krajewska w książce *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887—1918). Informacje, sądy, przekłady.* Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1972, s. 91—110.

[49] Określenie za: W. Krajewska: *Recepcja literatury angielskiej...*, s. 104.

[50] Ibidem, s. 110.

[51] Zob. J. Lechoń: *„Brat marnotrawny"...*, s. 251—253. Por. np. Idem: *Mądre błazeństwo i rozkoszne gadulstwo*. W: Idem: *Cudowny świat teatru...*, s. 370—373.

forma: „sztuki nieprzyjemne" Shawa a farsy Wilde'a. Dopiero po wypowiedzeniu genologicznej formuły, złączonej z określonym programem, recenzent kontynuuje zachwyty:

> Trzeba więc i nam przystać na to, że jest to tylko farsa; a teraz dopiero powiedzmy jednym tchem: przezabawna, arcyruchliwa, apetyczna, cudna.
>
> Żart, ulubiona zabawa kapryszącego poety, posunięty tu został do ostateczności, w przystępie dobrego humoru rozsadził Wilde balony powikłań jakimś rozbrajającym nonsensem; wykpił się ze spiętrzonych nieprawdopodobieństw jeszcze większym absurdem. Pokazał publiczności język, naturalnie sam koniuszek języka, i wyszedł.
>
> Naturalnie bez trzaskania drzwiami[52].

Wilde i Shaw zaczynają wyznaczać skamandrytom dwa modele komedii[53], których elementy przewijają się w ich utworach w rozmaitych konstelacjach: tradycyjne albo rewolucyjne w formie, zaangażowane albo igrające z obowiązującą konwencją, zgodnie z hasłem — sztuka dla sztuki. Zresztą ówczesna krytyka posługiwała się nazwiskiem Shawa niemal jako odrębnym gatunkiem; chętnie porównywano do niego Antoniego Słonimskiego[54] i Brunona Winawera[55], choć Słonimski znajdował „klimat shawiański" już w twórczości Gabrieli Zapolskiej[56].

Pani Walewska... w swej fragmentarycznej formie nawiązuje do groteski i romantycznej ironii. Jest dyskusją na temat zadań literatury i gatunku w odrodzonej Polsce (o czym świadczy także obecność w niej angielskich komediopisarzy, Szekspira i Wilde'a), a jednocześnie obnażeniem rozmaitych mitów i uproszczeń. Jednym z wyznaczników formalnych komedii po-

---

[52] J. Lechoń: *„Brat marnotrawny"*..., s. 252.

[53] Shaw w recenzji *Męża idealnego* Wilde'a pisał: „Wilde jest dla mnie w pewnym znaczeniu jedynym prawdziwym komediopisarzem. Igra z wszystkim: z dowcipem, filozofią, dramatem, aktorami, publicznością, z całym teatrem". Cyt. za: J. Pol: *Oscar Wilde*..., s. 218.

[54] J. Stempowski: *Słonimski koło „złotego środka"*. W: Idem: *Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*. Wybór i oprac. J. Timoszewicz. Kraków 1999, s. 151; W. Horzyca: *Słonimski jako komediopisarz*. W: Idem: *O dramacie*..., s. 234—235.

[55] Takie porównania pojawiały się wielokrotnie; Karol Wiktor Zawodziński („Kurier Polski" 1921, nr 120) i Mieczysław Rulikowski („Ilustrowany Przegląd Teatralny" 1921, nr 19) porównywali *Księgę Hioba* do *Pigmaliona* Shawa, a Wacław Grubiński — do *Pierwszej sztuki Fanny* („Kurier Poranny" 1921, nr 119). Także Antoni Słonimski („Wiadomości Literackie" 1925, nr 22), Leon Pomirowski (*Nowa literatura w nowej Polsce*. Warszawa 1933, s. 305), Władysław Rabski (*Teatr po wojnie. Premiery warszawskie 1918—1924*. Warszawa 1925, s. 90) czy Karol Irzykowski (*Dramat [1934]*. W: Idem: *Pisma teatralne*. T. 4: *1934—1939: recenzje i felietony, artykuły*. Wybór i oprac. J. Bahr. Kraków 1997, s. 468), choć dostrzegali różnice między nimi (zob. np. K. Irzykowski: *Teatr Nowy: „Żywy ładunek", komedia w 3 aktach Brunona Winawera. Reżyseria Karol Borowski. Dekoracje: Stanisław Jarocki*. W: Idem: *Pisma teatralne*..., t. 4, s. 428—429).

[56] Zob. B. Gierat-Bieroń: *Antoni Słonimski — teatr demokracji*. Kraków 2004, s. 63.

zostaje na pewno możliwy do przewidzenia *happy end*, czyli odzyskanie niepodległości. Czy jednak któraś z romantycznych panien zastąpi realistyczną panią Walewską, trudno przewidzieć...

W spuściźnie skamandrytów zachowały się również utwory ostentacyjnie autotematyczne, świadczące o poszukiwaniu modelu komediowego. Do nich należy przede wszystkim debiut sceniczny Mariana Hemara — *Dwaj panowie B.* (1929). W akcie I Jan Bertoni i Antoni Gorzeń[57] pracują nad komedią *Jej pierwszy kochanek*, czerpiąc temat ze swojego życia, w akcie II obserwujemy od kulis premierę sztuki (aktorzy odwróceni tyłem grają dla widowni znajdującej się w głębi sceny, co jest sytuacją dość zabawną, ale chyba męczącą dla rzeczywistej widowni), wreszcie akt III przynosi zaskakujące zakończenie wydarzeń życiowych. Proces pisania komediowej spółki uwzględnia niemal wszystkie dylematy podnoszone przez ówczesną krytykę — dobór pomysłu, prawdopodobieństwo psychologiczne, oryginalność schematu wydarzeń, konstrukcję wypowiedzi, czyli dbałość o sposób przekazania myśli. Autorzy zastanawiają się także nad wyglądem postaci (uwzględniając również warunki potencjalnych aktorek), ich sposobem poruszania się oraz mówienia[58]. Tym razem utwór aż skrzy się od dowcipów i sytuacji komicznych.

Bertoni i Gorzeń uważają, że w komedii najważniejszy jest nie pomysł, lecz sposób opracowania. Starają się więc pisać prawdopodobnie, ale przede wszystkim dowcipnie, dlatego w czasie premiery z zadowoleniem witają szmerek aprobaty na widowni. Zaczynają od prawdziwego zdarzenia. Oto Jan Bertoni w mieszkaniu, które zajmuje od kilku godzin, odbiera list, adresowany do J.B. (czyli Jerzego Broda, poprzedniego lokatora), w którym jakaś kobieta zapowiada się na schadzkę. Tak rysuje się tradycyjny trójkąt: żona, mąż i ten trzeci, a wraz z nim dość tradycyjny układ zdarzeń: schadzki, pojawienie się męża i jakaś forma pojedynku. Autorzy postanawiają jednak nieco zmodernizować ten model: mąż nakrywa kochanków już w akcie I, tuż po ich poznaniu, pada przypadkowy strzał, ale w epilogu wzruszony prawdziwą miłością kochanków pozwala żonie odejść, wtedy jednak powraca jej dawny (czyżby pierwszy) kochanek, by upomnieć się o swoje prawa. O złamaniu zasad konstrukcji autorzy mówią tak:

> GORZEŃ Od razu w pierwszej scenie niech ich przyłapie mąż. To, co inni komediopisarze robią w końcu drugiego aktu, albo dopiero w trzecim — dajemy od razu na początek. To będzie bardzo oryginalne odwrócenie konstrukcji. [...]

---

[57] Warto przypomnieć, że w 1928 roku Antoni Słonimski sygnował pseudonimem „dr Antoni Gorzeń" utwór *Król Amanullah, czarny władca*.

[58] Na temat sztuki zob. D. RATAJCZAKOWA: *Gra w życie. Marian Hemar „Dwaj panowie B."*. W: EADEM: *W kryształe i w płomieniu...*, t. 2, s. 157.

> Ja bym tu szedł prosto naprzód, właśnie akcentowałbym nawet te proste posunięcia umyślnie — zrobiłbym z tego modną komedię.
> BERTONI Tak, tak — rób tylko modne komedie, to pies z kulawą nogą nie przyjdzie[59].

Są przekonani, że w przeciwieństwie do prawdziwego życia komedia powinna realizować jakiś idealny model. Według Gorzenia, sztuka podporządkowana jest logice, życie — przypadkowi:

> Mój drogi — zrozum: komedia co innego, a to [życie — J.W.] znowu co innego. Tam [w komedii — J.W.] będzie tak, jak powinno być. Powinien facet niewinnie oberwać, aby wykazać, że życie jest okrutne, czy, cholera, ślepe, niesprawiedliwe i kropka. Bo tak też jest. A naprawdę to jeszcze nie wiadomo, czy to nie jakiś kawał, nie wiadomo, czy baba przyjdzie[60].

Premiera w Teatrze Zimowym (aluzja do Teatru Letniego) okazuje się sukcesem, co potwierdzają recenzje Boya i Słonimskiego, choć są zdecydowanie odmienne w sposobie pisania. Tak powstała „zgrabna komedia użytkowa", jak zapowiedziała utwór Hemara redakcja „Dialogu"[61], o „dobrej uśmiechniętej bulwarowej komedii" (z pastiszu recenzji Boya)[62]. Tymczasem w ostatecznym rozrachunku jest to także utwór o teatralnych zainteresowaniach grupy (model teatru jest dość tradycyjny i wówczas powszechnie obowiązujący: z suflerem, ze sceną pudełkową, z za małą liczbą prób przedpremierowych; improwizacja to skutek niedopracowania inscenizacji).

Spółka autorska realizuje typową parę bohaterów komediowych — Gorzeń zabiega o pieniądze, gdy tymczasem Bertoni jest romantykiem, podatnym na nastrój i wdzięki kobiece, który kwestie Malanowskiego (bohatera) sprawdza podczas rzeczywistego spotkania z Laurą (w komedii to Asta). W prawdziwym życiu twórcy pozwolili się opanować wydarzeniom farsowym, tak jakby zostali złapani przez swój utwór... Stali się marionetkami, choć dokładnie nie wiadomo, kto pociąga za sznurki. Akt trzeci zdaje się realizować pomysły ich komedii — najpierw pojawia się Brod (jak się okazuje prześladowany przez zbyt natarczywą Laurę), potem ucieka Bertoni (aktualnie pozostający w sferze jej zainteresowania), wreszcie do mieszkania wpada mąż z rewolwerem w ręku i wymusza na Gorzeniu (którego bierze za Broda) zawarcie małżeństwa ze swoją dotychczasową żoną (w tym celu przynosi nawet odpowiedni dokument). Komedia nie wyjaśnia zachowania Laury, sprowadzając jej fascynację kolejnymi mężczyznami do oddziaływania nastroju panującego w mieszkaniu.

---

[59] M. Hemar: *Dwaj panowie B. Komedia w trzech aktach*. „Dialog" 1982, nr 7, s. 13.
[60] Ibidem, s. 11.
[61] Zob. „Dialog" 1982, nr 7, s. 6.
[62] M. Hemar: *Dwaj panowie B.*..., s. 34.

Utwór Hemara korzysta zarówno z rozwiązań farsowych — *qui pro quo*, dominacja sytuacji nad postacią, jak i komediowych — autotematyzm, refleksja (Dobrochna Ratajczakowa zalicza do nich również kompozycję, choć wydaje się, że w tym zakresie działa jednak matematyka farsy[63]). To komedia bulwarowa (podobnie jak wiele innych narodowych fars). Analizując niejednoznaczność tego świata i sposób jego konstrukcji, dochodzi do wniosku, że to „paradoksalna lekcja bulwarowego pirandellizmu"[64].

Również inne sztuki skamandrytów odnoszą się do spraw związanych z teatrem i artystami (Hemar *Firma*; Hemar—Tuwim *Kariera Alfy Omegi*), a postacie opisują wydarzenia, w których uczestniczą, za pomocą kategorii teatralnych — komedią nazwie akcję w finałowym monologu tytułowy *Złodziej idealny* Jarosława Iwaszkiewicza, a wcześniej, w zakończeniu aktu II, porzucając posadę bibliotekarza u Stefana i zabierając z sobą Helenkę, stwierdza:

> Widzę, że ten akt naszej komedii musi się skończyć moim monologiem. Długim i pozbawionym istotnego znaczenia, jak monologi Hamleta. Każdy się w nim może doszukiwać tego, co mu mówi serce[65].

Charakter autotematyczny mają również przedmowy i artykuły Winawera drukowane wraz z jego komediami. Przełomem w jego twórczości jest chyba, uznana przez wielu za najlepszą jego sztukę, *Księga Hioba. Komedia nudna w trzech aktach* (1921). W dołączonej *Recenzji*, publikowanej wcześniej w „Kurierze Polskim", autor próbuje bronić się przed możliwymi zarzutami recenzentów: brak właściwie przeprowadzonej intrygi miłosnej, dłużyzny i liczne błędy konstrukcyjne. I robi to z właściwym sobie humorem:

> Moja pierwsza sztuka była pisana bez błędów. Teraz ogromnie się cieszę, kiedy mi się uda jakiś zasadniczy błąd konstrukcyjny w komedii ulokować. To jedno jeszcze mnie tentuje i pociąga: zbudować sztukę z samych błędów! O![66].

Komedie skamandrytów podejmują najczęściej tematy obyczajowe, składają się z trzech aktów (oczywiście, mowa tu o w pełni zachowanych utworach) i rozgrywają się współcześnie, często w stolicy. Informują o tym

---

[63] Por. D. Ratajczakowa: *Gra w życie. Marian Hemar „Dwaj panowie B."*..., s. 163—164.

[64] Ibidem, s. 165.

[65] J. Iwaszkiewicz: *Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach*. W: Idem: *Dramaty*. T. 2. Warszawa 1984, s. 141.

[66] B. Winawer: *Recenzja*. W: Idem: *Księga Hioba. Komedia nudna w trzech aktach*. Warszawa 1921, s. 72.

didaskalia (Hemar: *Firma*, *Dwaj panowie B.*; Iwaszkiewicz: *Złodziej idealny*; w *Ryku byłego lwa* Winawera pojawia się uwaga: „Rzecz działa się w Warszawie w tygodniu ubiegłym”[67]). Innym sposobem budowania aktualności są nazwiska żyjących osób (*Dwaj panowie B.* Hemara: Hemar, Słonimski, Breiter, Boy, Krzywoszewski, Kiedrzyński, Kaden-Bandrowski), jako postacie świata przedstawionego, hasła w słowniku czy nazwa ulicy, oraz aluzje do aktualnych wydarzeń (Tuwim—Hemar *Kariera Alfy Omegi*: aluzje do kariery Jana Kiepury, olimpiada w Berlinie, nasilający się nazizm), ale także nowinki techniczne, przede wszystkim rozwijająca się telefonia (Hemar, Pawlikowska-Jasnorzewska, Winawer), awiatyka, radio.

Ważnym tematem jest miłość — odmieniana na wiele sposobów. Prym wiedzie tu oczywiście Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, choć po wątek miłosny sięgają równie chętnie pozostali skamandryci, wprowadzając liczne modyfikacje do tradycyjnej intrygi. Modernizacje wynikają ze zmian rozpowszechnionej w społeczeństwie moralności oraz zmiany sytuacji kobiety. Komediowe oblicze zdrady pokazuje Hemar (*Dwaj panowie B.*) oraz Bruno Winawer (*Ryk byłego lwa*), obaj korzystają z motywu pojedynku amerykańskiego. Równie ciekawe rozwiązanie wielokąta miłosnego znajduje Iwaszkiewicz w *Złodzieju idealnym* — kochankowie Laryssy, Stefan (syn bankiera) i Porucznik dochodzą do porozumienia i tworzą dość zgodną grupę. Ich egzystencji zagraża jedynie obecność Złodzieja, który swoją deklaracją miłości budzi w kobiecie niepokój.

Kolejnym wyróżnikiem komedii skamandrytów może być konstrukcja postaci. Przedstawieni ludzie nie realizują jednorodnej cechy, nie są to więc komedie charakteru, wiele z nich pozostaje dla widza tajemniczymi i niezrozumiałymi, a określenie „charakter” może funkcjonować jako synonim „postaci”, np. *spis charakterów* pojawia się w *Szoferze Archibaldzie* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy w *Księdze Hioba* Winawera. Krytycy próbowali uznać za charakter Artura Deszla (*Zły szeląg* Winawera) bądź Konrada Hertmańskiego (*Murzyn warszawski* Słonimskiego[68]). Wydaje się jednak, że żaden z wymienionych autorów nie był psychologistą, ale koncentrował się na problemie (Horzyca nazywał Słonimskiego „komediopisarzem problematyki”), podobnie jak popularny wówczas Shaw[69]. Pechowiec Winawera zostaje podporządkowany okolicznościom, co potwierdza raczej brak charakteru, rozumianego w sposób tradycyjny jako promieniowanie dominującej cechy. Chyba że uznamy, dość przewrotnie, że jest nią potrzeba przystoso-

[67] B. Winawer: *Ryk byłego lwa. Komedia w trzech aktach*. Maszynopis w Muzeum Teatralnym w Warszawie, sygn. 982, s. 2.

[68] Wilam Horzyca przypomina, że podkreślano jego korzenie molierowskie, wpisując go do szeregu skąpców; W. Horzyca: *Słonimski jako komediopisarz*. „Gazeta Poranna” 1934, nr 1601. Przedruk w: Idem: *O dramacie…*, s. 233.

[69] Zob. ibidem, 234—235.

wania się do otoczenia, jakaś potrzeba mimikry i brak jednostkowych właściwości.

Postacie często budowane są na zasadzie antytezy i sprzeciwiają się obowiązującemu ówcześnie stereotypowi, to np. bankier melancholik (*Złodziej idealny* Iwaszkiewicza), urzędnik, który staje się uznanym śpiewakiem (*Kariera Alfa Omegi* Tuwima i Hemara), właściciel dużej firmy przedstawiony jako nieśmiały teatroman (*Firma* Hemara), filozof będący właścicielem fabryki kas pancernych (*Kiepski szeląg* Winawera), szlachetny zdradzony mąż (*Dwaj panowie B.* Hemara), hitlerowiec o żydowskich korzeniach czy proletariusz będący synem arystokraty (*Rodzina* Słonimskiego). Nie dziwi więc, że postacie wykorzystują kostium, by uchodzić za kogoś innego lub zmienić miejsce w hierarchii społecznej, a pytanie: „kim (pan/pani) jest?", rozbrzmiewa w wielu sztukach (np. *Złodziej idealny* Iwaszkiewicza, *Dwaj panowie B.* Hemara).

Niektóre postacie mają rodowód wyraźnie komediowy, czy nawet farsowy: przezabawna pani Domańska (*Dwaj panowie B.* Hemara), dawna aktorka, a obecnie garderobiana znająca się na kabale, Marcysia (*Firma* Hemara), znoszący ploteczki z całego miasta i pojawiający się w najmniej odpowiednim momencie, by wprowadzić retardację, Plotyn (*Złodziej idealny* Iwaszkiewicza).

Dowcip, aktualność i technika (nie bierne przyswojenie, lecz raczej swobodne igranie, dowodzące umowności konwencji teatralnych), pozwalają zadać pytanie, czy wybór komedii nie był dla skamandrytów realizacją „dramatu ułatwionego", co wpisywałoby zagadnienie w ciąg antytez, jakie buduje Stradecki na podstawie programu „Wiadomości Literackich":

> W polemikach tych atakowano lansowany przez „Wiadomości" model „życia świadomego", określany ironicznie terminem „życia ułatwionego". Jego odpowiednikiem artystycznym miała być — lansowana na łamach pisma — skamandrycka „poezja ułatwiona", odpowiednikiem publicystycznym — preferowana przez „Wiadomości" tematyka biograficzno-obyczajowa, krytycznym — ustalany w licznych enuncjacjach mit poziomu i zasada „talentyzmu" (kryterium talentu w ocenie dzieł), a metodologicznym — dominująca generalnie w „Wiadomościach" poetyka „aintelektulanego" i „impresjonistycznego" felietonu, „załatwiającego odmownie" najbardziej skomplikowane problemy intelektualne żartem, dowcipem i kalamburem, zaadresowanym do publiczności snobistyczno-mieszczańskiej z kręgu tzw. „Warszawki", do bywalców kawiarni Ziemiańskiej i kabaretu Qui Pro Quo[70].

Wydaje się, że skamandryci uznawali teatr za instytucję wychowującą społeczeństwo; propagowali więc optymizm i radość, a jednocześnie próbo-

[70] J. Stradecki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977, s. 206.

wali odrodzić ten najbardziej tradycyjny gatunek. Nie stosowali więc w teatrze strategii szoku, ale pragnęli wychować odbiorcę do nowej sztuki i do zabawy regułami konwencji. I choć odróżniali komedię od komizmu (rubasznego), dbali również o dowcipy, paradoksy... Po II wojnie Horzyca zaznaczał, że tylko komedia pozwala ludziom dotknąć prawdy, osiągnąć *katharsis*, by stać się człowiekiem[71].

[71] Zob. W. Horzyca: *Komediowy plan „Zieleni się zboże"*. W: Idem: *O dramacie...*, s. 204.

Anna Szóstak

Od mitów zbiorowych do mitów jednostkowych: metafizyczne fundamenty ideowe poezji skamandrytów

Ewolucja poezji skamandrytów[1] w okresie dwudziestolecia międzywojennego to fakt niepodlegający dyskusji, podobnie jak jej związek z rzeczywistością, a właściwie z duchem czasów, który zwłaszcza na początku swej twórczej drogi próbują oddać, poszukując nie tylko nowych obszarów poetyckich penetracji i inspiracji, ale także adekwatnej do nich formuły wiersza. Właściwie każdy skamandryta na różnych etapach twórczej drogi robi to na własną rękę i nieco inaczej, wydaje się jednak i postaram się to wykazać, że jest coś, co od początku ich łączy, konsekwentnie rozwijając się w poezji wielkiej piątki — oprócz tego „minimum talentu", jak deklarowali już w enuncjacjach programowych. Chciałabym mianowicie zwrócić uwagę na te elementy, które, niezależnie od zmieniających się dominant tematycznych tej poezji, nawet jeśli jest to zwrot ku codzienności i zwyczajności, a i w nich także, odsyłają do uniwersum symbolicznych sensów i znaczeń przekraczających granice czasu i przestrzeni, kryjących fundamentalne egzystencjalne, ontologiczne i metafizyczne pytania dotyczące miejsca czło-

[1] Używając określenia „skamandryci", będę trzymać się jego genezy i odwoływać się do tych tekstów wielkiej piątki, które powstały w okresie istnienia grupy Skamander, więc głównie w epoce międzywojnia, choć początki formowania się grupy notuje się już na rok 1916, a samo ugrupowanie, jak wskazują badacze (między innymi Michał Głowiński), miało charakter sytuacyjny i antyprogramowy, co zresztą umożliwiło swobodny rozwój poszczególnych indywidualności twórczych.

wieka w uniwersum oraz praw rządzących wszechświatem. W obecności tej właśnie problematyki upatrywałabym specyficznego związku tradycji z nowatorstwem, który nie ogranicza się do aprobowania bądź negowania zastanego dziedzictwa literackiego i kulturowego, ale realizuje w poszukiwaniu w odmienionym obliczu świata tego, co stałe i niezmienne. Na ich oczach rodziła się nowa — wiele obiecująca, ale też niepokojąca swą innością od wszystkiego, co dotąd znali — rzeczywistość, następowały w niej zmiany naruszające dotychczasowe podstawy i kryteria jej porządkowania. Ich akceptacja, podobnie jak próba rekonstrukcji sensów i wartości, nie była zadaniem łatwym, stąd chyba tak wiele w tej poezji sprzecznych emocji, uczuć i doznań. Wizja świata poetów Skamandra, choć mocno angażowali się — uważając to za swoją powinność — w wydarzenia, które niosła współczesność, bliska jest bowiem, nie tylko ze względu na zespół bezpośrednich odwołań czy nawiązań, mitom śródziemnomorskim i filozofii greckiej, dla których idea historii nie była istotna, bogowie nie oddzielali się od natury, a człowiek był jej częścią w wiecznym kole istnienia. Sądzę, że skamandryci bardzo szybko zdali sobie sprawę z tego, że — i powiedzmy to słowami Alberta Camusa — „Logika historii, akceptowana całkowicie, prowadzi rewolucję, wbrew jej wyniosłemu pragnieniu, do coraz większego okaleczenia człowieka, a sama przemienia się w zbrodnię obiektywną”[2]. Najwyraziściej zrozumienie tej prawdy zaznaczy się w poezji Juliana Tuwima, w której entuzjazm związany ze społecznymi zjawiskami masowymi, a właściwie pomieszany ze zgrozą podziw dla ich niepohamowanej dynamiki, ujawniony już w debiutanckiej *Wiośnie*, bardzo szybko i gwałtownie przeobrazi się w abominację i przerażenie zbiorowością — jej psychologią i pierwotnymi instynktami. Fascynacje, jakim ulegał poeta, nadzieje na moralną odnowę człowieczeństwa po hekatombie I wojny światowej i krwawej rosyjskiej rewolucji, wreszcie wiara i zachwyt możliwościami cywilizacji technicznej — to złudzenia dzielone z wieloma innymi zachodnioeuropejskimi i polskimi idealistami. Wśród nich był początkowo także Mieczysław Jastrun — zresztą jeden z licznych satelitów Skamandra — który w *Micie śródziemnomorskim* po latach podejmuje się analizy tych doświadczeń i stanów ducha, jakie jeszcze przed drugą wielką wojną były udziałem całego ich pokolenia. Tytułowe pojęcie z eseju Jastruna, i tak też będziemy je tu pojmować, również nie oznacza wyłącznie czerpania ze skarbca mitologicznych opowieści i wątków, ale przede wszystkim humanistyczną tradycję myślenia o świecie i człowieku w kategoriach mitu, zatem — postrzegania ich jako fragmentów pewnej większej całości, a także poszukiwania znaczeń i idei, które określają ludzką kondycję i pozwalają przezwyciężyć jej jednorazowy wymiar. Pojęcia „mit” zatem używać będę w ujęciu filozo-

[2] A. Camus: *Człowiek zbuntowany*. Tłum. J. Guze. Kraków 1991, s. 228.

ficzno-antropologicznym, które zakłada, że jest on „ekspresją specyficznej struktury świadomości”[3], rodzajem światopoglądu, nakładającego na rzeczywistość siatkę idei i wyobrażeń odsyłających do, jak ujmuje to Leszek Kołakowski, „realności bezwarunkowych (takich jak »byt«, »prawda«, »wartość«)”[4]. Tak czytana poezja Tuwima i pozostałych skamandrytów powinna, jak zakładam, ujawnić nowe treści, sytuując wielką piątkę nie tylko wobec literackiego dorobku wcześniejszych pokoleń, ale przede wszystkim w wielkim kondominium metafizycznej wyobraźni i idei sankcjonujących poczucie jedności oraz istotności bytu jako takiego. Te ostatnie bez wątpienia kształtują się zwłaszcza w obliczu wielkich zmian jakościowych, jakie przynosi rzeczywistość historyczna, każąc redefiniować pojęcie człowieczeństwa i wciąż od nowa, po wielkich przełomach i kryzysach, szukać jego formuły, pozwalającej odnaleźć się w zmieniającym się świecie, a tym samym określić swoją tożsamość, odszukać miejsce, jakie stanie się punktem odniesienia i fundamentem znaczeń, wreszcie — nadrzędną rację istnienia. Nie chodzi tu więc tylko, jak chciał Włodzimierz Maciąg, o

> przesunięcia mentalne w wymiarze historycznym, o zjawienie się nowej formacji, która „czuje się inna” i szuka sobie nowych idei, nowych form społecznego funkcjonowania, nowych ról społecznych — i do tych ról dobiera sobie środki wyrazu[5].

Ważna jest zależność odwrotna, prowadząca do konieczności zweryfikowania przekonań i wyobrażeń na temat przekształcającej się rzeczywistości, odczytania na nowo i sprawdzenia, w jakim stopniu dawne mity wciąż pozostają żywe i zaspokajają potrzebę — i tu raz jeszcze zacytujmy Kołakowskiego — „przeżywania świata doświadczenia jako sensownego przez relatywizację do niewarunkowej realności wiążącej celowo zjawiska”[6]. Zmiany zachodzące w rzeczywistości, która kodowana jest w micie, pociągają za sobą skutki dalsze w postaci poszukiwań nowego, adekwatnego do nich mitycznego wzorca pozwalającego ustalić nowe wyznaczniki porządku poznawczego, aksjologicznego i ontologicznego. „Katastrofalne w skutkach spięcia i wybuchy ukazały w pełnym świetle ograniczenie wielkich koncepcji i wyobrażeń o człowieku i jego sprawach”[7] — pisał Jastrun. Jednak na początku poetyckiej drogi młodość obdarzała optymizmem i wiarą, jakiej uczył Hegel, że duch dziejów, nawet kosztem ofiar, przynosi rozwój i po-

[3] M. Czeremski: *Struktura mitów. W stronę metonimii*. Kraków 2009, s. 15.

[4] L. Kołakowski: *Obecność mitu*. Paryż 1972, s. 8.

[5] W. Maciąg: *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918—1980*. Wrocław 1992, s. 25.

[6] L. Kołakowski: *Obecność mitu*..., s. 14—15.

[7] M. Jastrun: *Mit śródziemnomorski*. W: Idem: *Eseje*. Warszawa 1973, s. 8.

stęp. To nie kto inny przecież jak Polacy właśnie modlili się słowami wieszcza o wielką wojnę, która przyniesie upragnioną wolność. Nie było to jednak związane wyłącznie z faktem odzyskania niepodległości i rozumiane nie tylko w wąskiej, narodowej, a więc lokalnej, perspektywie, ale też z procesami mającymi charakter globalny.

> Dziś skok na ziemię z nieba karkołomny,
> Cesarskie cięcie i salto mortale!
>
> [...] Świat się zmienił w kolosalną szopę.
> I wszystko chodzi do góry nogami!
>
> [...] Kpy jakieś tango tańczą po pomnikach[8].

— pisał Wierzyński w *Manifeście szalonym*. Wiosna stała się dla Tuwima metaforą odnowy czasu, pogańskim świętem tłumu, który w pierwotnej ekstazie wylegał na ulice, by czcić nowych bogów: miasto, technikę, odmieniony, nieskrępowany sztywnymi normami i konwenansami styl życia. To jednak nie tyle pochwała witalizmu i biologizmu w jego barbarzyńskiej postaci, ile prowokacyjna manifestacja nowoczesnego liberalizmu postaw i wyraz dynamiki społecznego rozwoju rozpoczynanego od kolejnego punktu startowego. Procesy te postrzegał Tuwim zapewne także jako gwałtowną reformę społeczną i obyczajową, kolejną fazę antymieszczańskiego buntu, tym razem inicjowanego nie przez artystyczną bohemę, jak w okresie Młodej Polski, lecz najbardziej dotąd deprecjonowane warstwy społeczne, kruszące tradycyjny porządek i hierarchie wartości. Wiersz zatytułowany *Wiosna* to oczywiście obrazoburczy, buńczuczny i prowokacyjny, utrzymany w duchu rimbaudowskim protest przeciw krępującym poezję konwencjom i zasadom. Spotworniały i rozpasany orgiastyczny seksualizm tłuszczy może jednak być metaforą również pierwotnego chaosu, z którego rodzi się nowy początek. Tłum, jak mitologiczni prabogowie nieba i ziemi, jest karykaturalnym ucieleśnieniem instynktu i chtonicznych potęg natury, które wkraczają wraz z wojnami i rewolucjami w życie społeczeństw. Tu nie liczy się ani jednostka, ani moralność — zgodnie z prawami przyrody wygrywają silniejsi i bardziej bezwzględni. Ci, którzy w dzikim szale składają w ofierze swe dzieci, by móc bez końca ponawiać krwawy rytuał bezustannego płodzenia, narodzin i śmierci:

> Wiosna!!! Hajda — pęczniejcie! Trujcie się ze sromu!
> Do szpitalów gromadnie, tłuszczo rozwydrzona!

[8] K. Wierzyński: *Manifest szalony*. W: Idem: *Wybór poezji*. Wybór, oprac. tekstu i wstęp K. Dybciak. Wrocław 1991, s. 37.

Do kloak swe bastrzęta ciskaj po kryjomu,
I znowu na ulicę, w jej chwytne ramiona!!![9].

Misterium prokreacji i porodu odbywające się w miejskiej scenerii symbolizuje narodziny nowej epoki i jej aberracji, przeczuwanych, jak się zdaje, przez Tuwima, których zapowiedzią będzie masowość cywilizacji i kultury, symboliczne wyjście na światło dzienne („i tłum na ulice wylegnie, / Z kątów wypełznie, z nor wybiegnie”[10]) tego, co dotąd pozostawało w ukryciu. To czas mityczny, czas stawania się, kiedy „Nic się jeszcze nie ustaliło, nie ma jeszcze żadnych norm, nie utrwalił się jeszcze — jak pisze Roger Caillois — żaden kształt”[11], a sakralny wymiar tego dzikiego święta zwalnia od jakichkolwiek zakazów i reguł. Historia wojen i rewolucji pokazuje, że za każdym razem dokonuje się za ich sprawą archaiczny obrzęd *regressus ad uterum*, symbolicznego cofnięcia się ludzkości do pierwocin, w głąb, do łona matki ziemi, by opuścić je w zmienionej, rozpoczynającej wszystko od nowa postaci: „Święto naśladowało zniszczenie świata, by zapewnić jego okresowe odrodzenie”[12]. Nie jest to jednak, jak bywało w cywilizacjach pierwotnych, obrzęd wyłącznie radosny albo jest nim w wierszu Tuwima jedynie z pozoru. Oznacza bowiem w tym przypadku zanegowanie i niepamięć dotychczasowych osiągnięć kulturowych, rezygnację z dokonań, gwałtowne przerwanie koła istnienia. Postęp również zostaje tu zakwestionowany, jego idea i perspektywa są dalekie i co najmniej mgliste („O, ty zbrodniarzu cudowny i prosty, / Elementarny, pierwotnie wspaniały! / ty gnoju miasta, tytanicznej krosty, / Tłumie, o Tłumie, Tłumie rozszalały! / [...] / Ciasno ci w zwartych, twardych kamienicach, / Przyj! **Może** [podkr. — A.S.] pękną — i pójdziecie dalej!”[13]). Symbolizm tego aktu powtórnych narodzin jest więc ambiwalentny, tak jak próby inicjacyjne w społeczeństwach archaicznych, o których pisze Mircea Eliade, zawiera bowiem „element śmiertelnego niebezpieczeństwa”[14] — nie wiadomo, co z sobą przyniesie: wyzwolenie czy anarchię, tę wiosnę przecież przywołują szaleńcy i zbrodniarze.

Truizmem będzie w tym kontekście przypomnienie, że napisał Tuwim swój wiersz w roku 1915, a więc na początku wydarzeń, które jak fala za-

[9] J. Tuwim: *Wiosna. Dytyramb*. W: Idem: *Wiersze wybrane*. Oprac. M. Głowiński. Wrocław 1986, s. 18. [Wydanie czwarte rozszerzone].

[10] Ibidem, s. 15.

[11] R. Caillois: *Żywioł i ład*. Przedm. M. Porębski. Wybór A. Osęka. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1973, s. 129.

[12] Ibidem, s. 183.

[13] J. Tuwim: *Wiosna. Dytyramb*..., s. 16—17.

[14] M. Eliade: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*. Tłum. K. Kocjan. Kraków 1997, s. 77.

garnęły całe państwa i narody, na zawsze zmieniając świadomość i zapatrywania ludzkości, porządki i hierarchie, opublikował zaś u kresu tego etapu, kończącego *de facto* wiek XIX — bo było to preludium zaledwie — w roku 1918. Podobne rozterki wyraża poemat *Czarna wiosna* Słonimskiego, w którym ostatecznie nieokiełznana i potencjalnie kreacyjna energia tłumu przybiera obrazowy kształt i postać niszczyciela niosącego zagładę oraz śmierć.

Ta ambiwalencja towarzysząca, pożądanym wszakże, zmianom wydaje się — szczególnie w perspektywie niewiele późniejszych poetyckich konstatacji — naznaczać nawet beztroskie rymy Wierzyńskiego z tomu *Wiosna i wino* z roku 1919, gdzie osnuta oparami dionizyjskich trunków wizja szczęścia i wiosennego, miłosnego spełnienia, u której podstaw leżała utopijna idea duchowej jedności wszelkiego bytu („Zmienić się w ciebie, [...] o wiosno! // Rozlać się w tobie, roztopić opoki / I wsiąknąć, wssać się i być, jak posoka / Twoja w korzeniach żyzna i głęboka”[15]), choćby samą niejednoznaczną symboliką wina („Symbol ambiwalentny, jak bóg Dionizos. Z jednej strony wino — zwłaszcza czerwone — symbolizuje krew i ofiarę; z drugiej — młodość i życie wieczne, podobnie jak święte upojenie, opiewane przez poetów greckich i perskich, które pozwala człowiekowi przelotnie zakosztować boskiego sposobu istnienia”[16]) zapowiada już nieodległe strofy i dramatyczne inwokacje z *Pieśni fanatycznych* (1929):

> Ratuj nas
> Z konwulsji zastygłych kamieni,
> Pozwól zdjąć z pleców mury,
> Wyjść z tej ulicy, co pali nam stopy
> Asfaltem wszystkich placów Europy,
> Pozwól wyzwolić, ocalić człowieka
> Z gorączki, z popłochu, z nieprzytomności,
> Niech stąd uchodzi, niech stąd ucieka,
> Niech wszystkich zwoła i wyprowadzi
> Bezludnym, pustym wieczorem
> Z miasta kamiennym tkniętego pomorem
> Na emigrację wolności[17].

Miasto, podobnie jak u Tuwima, staje się znakiem nowej epoki, w której jednostka czuje się samotna i bezradna wobec własnych masowych wytworów, obracających się przeciw niemu. „Wartość magiczna i symboliczna

[15] K. Wierzyński: *Nieść się wraz z tobą*. W: Idem: *Wybór poezji...*, s. 11.

[16] J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Tłum. I. Kania. Kraków 2006, s. 452.

[17] K. Wierzyński: *Pieśń ze środka miasta*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1. Wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1987, s. 135.

»środowiska miejskiego«"[18], o jakiej pisze Gillo Dorfles w *Człowieku zwielokrotnionym*, jest w tej poezji zdecydowanie ujemna. Chyba już wtedy rodziła się historiozoficzna refleksja Wierzyńskiego, która do głosu dojdzie w pełni w poezji powojennej, o czym pisze Krzysztof Dybciak:

> Dostrzegał w historii ciągłą obecność sił destrukcyjnych. Jej istotę stanowiła gra zawierająca cel w sobie samej, a nie rozwój, zmierzający do realizacji wartości. Koniec wojny światowej utwierdził autora *Krzyży i mieczy* w przekonaniu, iż nihilistyczne organizmy cywilizacyjne nie giną całkowicie, lecz ustępują miejsca aktywniejszym[19].

Co ważne, przekonanie to nie było równoznaczne z niewiarą w mity, ideały i wartości śródziemnomorskie, bez wątpienia wpisywało się jednak w apokaliptyczną, linearną wizję dziejów, której można było przeciwstawić jedynie heroizm straceńczej walki o zagrożone imponderabilia w zmaganiach poety z brutalizmem historii i w imię obrony metafizycznego ładu świata oraz nieśmiertelnego ducha poezji.

Tym samym rozwój poezji skamandrytów nie przebiegał w dwudziestoleciu międzywojennym, jak się powszechnie przyjmuje, wyłącznie od beztroski i braku zaangażowania w sprawy społeczne do podjęcia ponownie misji poety przewodnika narodu, ale także — od ulegania mitom zbiorowym, takim jak mit rewolucji, urbanizacji czy postępu choćby, do świadomego już wypracowania odrębnych i opartych na uniwersaliach kulturowych jednostkowych mitów i przeświadczeń. Te ostatnie zaś odwoływały się do mitycznego obrazu rzeczywistości i zdarzeń, które miały charakter cykliczny, nie były zaś prostą pochodną idei postępu biegnącego po linii prostej od jednego punktu do następnego. Nie zgodzę się tu zatem ze stwierdzeniem Michała Głowińskiego, że będąca częścią mitów zbiorowych „Aprobata miasta, czy jakiegokolwiek innego wytworu humanistycznego, była jednocześnie aprobatą natury w całej jej potędze"[20]. Nie wszystko, a już na pewno nie cywilizacja i symbolizująca ją przestrzeń miejska, jest w tej poezji przejawem transcendencji czy Absolutu. Widzenie miasta, jeśli będziemy postrzegać je w kategoriach mitu, już zdecydowanie bliższe jest herezji manichejskiej, według której świat stanowi wytwór księcia ciemności. Miasto nie tylko nie jest deifikowane; przeciwnie — u skamandrytów, inaczej zresztą niż przeciwstawiana mu natura, o której za chwilę, miasto jawi się jako miejsce wrogie, obce i odhumanizowane. Tak jest nie tylko

[18] G. Dorfles: *Człowiek zwielokrotniony*. Przedm. I. Wojnar. Tłum. T. Jekiel, I. Wojnar. Warszawa 1973.

[19] K. Dybciak: *Gra z losem i geohumanizmem*. W: Idem: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980, s. 137.

[20] M. Głowiński: *Wstęp*. W: J. Tuwim: *Wiersze wybrane...*, s. XV.

u Wierzyńskiego, gdzie szalony i bezcelowy jak karuzela wir miejskiego życia i urbanistyczny konstrukt miasta są groteskowym, nieudolnym, antyludzkim i antyboskim, równie bezcelowym naśladownictwem obrotowego ruchu planety, cyklu egzystencji podporządkowanego odwiecznemu rytmowi dnia i nocy czy pór roku, wreszcie odradzającej się wciąż natury i piękna jej doskonałych tworów:

> Pod czaszką dachów blaszaną
> Wysechł nam mózg i sypie się kurzem,
> Ciężko w kamieniach budzimy się rano,
> Udławieni, jak kneblem, każdym podwórzem,
> I nie ma już sił, by dźwignąć te mury,
> W piwnice się zaprzeć, oddychać kominem,
> Kręcić windami jak wiatrakami, jak młynem,
> Kołować, wirować tą panoramą
> I wiedząc codziennie o tem
> Od rana do nocy z powrotem
> Bez krzyku, bez słowa, bez skarg,
> Powtarzać to samo, to samo
> I tylko w upalny wieczór niedzieli
> Rykowiskiem napełniać na karuzeli
> Rozkołysany luna-park[21].

U Tuwima wprawdzie grecki bóg Helios „hołubi" i pieści słonecznym światłem „kamienne chodniki"[22]; to jednak tylko pozytywne skojarzenia, jakie niesie mityczna symbolika solarna sprawiają, że miasto na moment pięknieje — uwznioślone i wywyższone za sprawą jej potęgi. W innym wierszu prosi poeta stwórcę, by wyrwał go z błędnego i obłędnego miejskiego kołowrotu, przerażającego natłoku i ze zgiełku technicznych wynalazków — „Zbłąkany wśród wozów, pojazdów, wagonów, / Śród dyszlów i buforów" woli wybrać symboliczną i wzniosłą śmierć pod kołami Wielkiego Wozu z niebieskiego sklepienia: „Z ulic skołowaciałych wyrzuć mnie do góry, / By mnie nocą stratował Twój gwiaździsty wóz"[23]. Tylko powtórne przyjście Syna Bożego może zbawić mieszkańców miasta — siedliska zła i występku, które zaludniają „Zbiry, katy, wyrzutki. / Wisielce, prostytutki, / Syfilitycy, nożownicy, / Łotry, złodzieje, chlacze wódki"[24]. Nikt tam jednak na niego nie czeka, a rozpoznaje jedynie ewangelicznie wierna ladacznica — (Maria) Magdalena. Kiedy zaś „Ryczy Symfonia Wieków" i Historia bierze Ziemię

[21] K. Wierzyński: *Pieśń ze środka miasta*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1..., s. 135.

[22] J. Tuwim: *Helios*. W: Idem: *Wiersze wybrane*..., s. 5.

[23] J. Tuwim: *Wóz*. W: Idem: *Wiersze wybrane*..., s. 67—68.

[24] J. Tuwim: *Chrystus miasta*. W: Idem: *Wiersze wybrane*..., s. 9.

w swe władanie, dźwięk tej symfonii skojarzony zostaje z odgłosem trąb sądu ostatecznego, przynoszącego zagładę człowiekowi i światu:

[...] Sodoma! Dzień Sądu!

Hej, silniej! straszniej! groźniej! Walą w mur kilofy!
Pękają kotły maszyn! Rewolucje! Mordy!
Kataklizmy żywiołów! Wojny! Katastrofy!
Zgrzyt rygli czarnych więzień! Żądz buchają hordy![25].

Słowa pieśni zwycięstwa i triumfu brzmią w końcowych strofach zadziwiająco błagalnym tonem, który uzyskuje poeta przez echolaliczne i aż pięciokrotne powtórzenie ("[...] słońca, słońca, słońca, słońca, słońca") — wezwanie czy prośbę o światło przesłaniane „czarną kurzawą", wzbijaną przez tłum zapełniający drogi, dymem płonących stosów, „krwawą pożogą łun", gdy jedynym stałym i pewnym punktem odniesienia jest tylko nieustający bieg planety wokół swojej dziennej gwiazdy:

Pędzisz dokoła słońca, słońca, słońca, słońca, słońca![26].

Miasto to sfera *profanum*, nie *sacrum*, a zbawienie, jeśli w ogóle jest możliwe, zdoła się dokonać, jak wydaje się wierzyć poeta, jedynie za sprawą *apokatastasis* — bliższego wszakże wersji zaratustriańskiej, wedle której odnowa świata nastąpi dopiero po jego zniszczeniu przez Ahura Mazdę.

Antycywilizacyjne wątki, niekoniecznie zawsze uświadamiane, były obecne w twórczości skamandrytów już od samego początku, zapowiadając treści z utworów dojrzałych, kiedy — na początku lat trzydziestych — zbliżają się, bo chyba jednak nie tylko ulegają wpływom, do nowych tendencji poetyckich. W takim ujęciu to Druga Awangarda podjęła i rozwinęła te tematy i problemy, które w postaci zalążkowej ujawniły się w pierwszym dziesięcioleciu istnienia Skamandra. Stwierdzenie, że „poezja lat trzydziestych w swych różnych odmianach kwestionowała tę wizję świata, która ukształtowała się w poezji dziesięciolecia poprzedzającego"[27], wymaga więc pewnej korekty i uzupełnienia o analizę tych kwestii, które nieco inaczej rysują mapę zależności i wpływów łączących różnorodne trendy poetyckie międzywojnia.

W pięknym cyklu *Ziemia* z tomu *Wielka niedźwiedzica* (1923) Wierzyńskiego opisy spokoju i harmonii, jakie niesie kontakt z naturą, Leśmianow-

[25] J. Tuwim: *Symfonia Wieków*. W: Idem: *Wiersze wybrane*..., s. 12.

[26] Ibidem.

[27] M. Głowiński, J. Sławiński: *Wstęp*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1..., s. XXVI.

skie na pierwszy rzut (do tego wątku powrócę) pragnienie rozpłynięcia się w niej („Roztopić się, rozpłynąć, jak to niezbadane / Mgnienie szczęścia, którego nie można powtórzyć”[28]), wyrażone *expressis verbis*, każe zastanowić się nad brakiem analogicznych obrazów w wierszach, w których tłem jest miasto — a jest to prawidłowość dotycząca wczesnej twórczości całej wielkiej piątki. To już także tylko krok do katastroficznych wizji świata i człowieczego losu, choćby w poezji Józefa Czechowicza, gdzie przyroda na równi z ludźmi staje się ofiarą paroksyzmów historii. I tak, u Wierzyńskiego, nie tylko w wierszach z lat trzydziestych, miasto jest spieczonym słońcem labiryntem — śmiertelną pułapką (między innymi wiersz *Toledo* z tomu *Gorzki urodzaj*, 1933), ale już w początkach twórczości — tej beztroskiej i afirmującej hedonistyczną radość życia — nie budzi zachwytu, jest co najwyżej tolerowane, bo najczęściej po prostu nie dostrzega się go w miłosno-alkoholowym upojeniu: „Chwieją się w oczach domy kwadratowe! [...] // Świat się zatracił, wszystko znikło z drogi, / Jest tylko rajer na twym kapeluszu”[29]. W scenerii miasta zawsze rozgląda się poeta za przejawami natury: „akacje na ulicach już kwitną, już kwitną / A na blaszanych dachach słońce się rozwala”[30], a w Warszawie przechadza pięknymi Alejami Ujazdowskimi[31] — ulicą ogrodów i parków. Antoni Słonimski w „miejskich” wierszach również tęskni za przyrodą i szuka jej znaków, jak „Zapach mokrych fiołków i deszczu kałuże... / Wiosennej burzy ślad na płytach trotuaru...”[32], miasto zaś bywa „obłąkane” (*Rio de Janeiro*, z tomu *Z dalekiej podróży*, 1926) „żelazne” (*Dzień chwały*), „przeklęte” (*List z podróży*), a jeśli zdarzy się pochwała cywilizacji, to nie miejska przestrzeń jest najważniejsza, budynki, place i mury[33], lecz mityczne miejsce bezpieczne, gdzie spokój i bezpieczeństwo gwarantują bliskość i przynależność

[28] K. Wierzyński: *Las*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1..., s. 132.

[29] Idem: **** („Hej! Świat się kręci!...”)*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1..., s. 127.

[30] K. Wierzyński: **** („Akacje na ulicach już kwitną...”)*. W: Idem: *Wybór poezji*..., s. 17.

[31] Zob. K. Wierzyński: *Aleje Ujazdowskie, niedzielne południe*. W: Idem: *Wybór poezji*..., s. 22.

[32] A. Słonimski: *Wiosna*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1..., s. 143.

[33] Architektura miejska, ale w bardzo specyficznym kontekście — arkady, kolumny, „marmury bite dłutem” (*Rzym* Słonimskiego) — pojawia się we „włoskich” i w „greckich” wierszach skamandrytów i jest znakiem antyku, wiecznotrwałego, nieprzemijającego piękna wyrafinowanej kultury basenu Morza Śródziemnego — kolebki europejskiej cywilizacji. Miastem „utęsknionym”, „nad wszystko bogatszym” jest dla Słonimskiego „miasto umarłe” (*Miasto umarłe*), którego „Kapitele, plafony silniejsze niż czas” (A. Słonimski: *Poezje*. Warszawa 1954, s. 68).

do ludzkiej wspólnoty, ciepło domowego zacisza, słowem — dom odsyłający do swych znaczeń symbolicznych:

> Jakże ten świat jest wielki, jak ciągle urasta,
> Jak miło myśleć o tym teraz, gdy bez szmeru
> Płonie lampa gazowa. Z niskiego parteru
> Gdy słychać gwar wieczorny cichnącego miasta[34].

U żadnego ze skamandrytów nie znajdziemy też miasta w sposobie obrazowania, metaforyka bowiem mieści się najczęściej w kręgu skojarzeń ze światem zjawisk oraz praw natury i kosmosu. Wyłącznie te ostatnie składają się na przestrzeń w znaczeniu fenomenologicznym, tak jak rozumiał ją Edmund Husserl, którego pogląd w tej kwestii następująco charakteryzuje Hanna Buczyńska-Garewicz: „Obok przestrzeni mierzalnej pojawia się przestrzeń przeżywana, żywo doświadczana przez człowieka”[35]. Miasto należy do wymiaru mierzalnego, to zwyczajna codzienność, jaka zagości w tych tekstach, ale też produkt tej samej cywilizacji, która niesie z sobą rewolucyjny ferment, chaos i grozę — to moloch zbudowany z kamienia, moloch, który zasłania niebo i odcina człowieka od ziemi, zachłannie zagarniając i odbierając wolną — „przeżywaną” — przestrzeń. W wierszu Iwaszkiewicza *Europa* czytamy:

> Za ciasno nam. Rzeki nasze wysychają
> I stają się coraz płytsze, zmieniają się w stęchłe kałuże;
> Fabryczne miasta rosną, na łąkach kopalnie torfu,
> Zamiast wysokich topoli dymią czarniawe kominy.
> Kazano nam wielbić ulicę, czcić beton, żelazo i kamień;
> Mówią nam: mosty spiętrzone są wyższe od wszystkich idei[36].

Bardzo często metonimią miasta są kamienne trotuary czy jezdnie i nie bez znaczenia może tu być fakt, na pewno skamandrytom znany, że „Żydzi uważali kamień nieociosany za pochodzący z nieba symbol wolności, kamień ciosany, dzieło ludzkich rąk, za symbol niewoli”[37]. Mit miasta, postępu, cywilizacyjnej ekspansji jest w twórczości skamandrytów od samego początku mitem zdegradowanym, pozbawionym swych transcendentnych

---

[34] A. Słonimski: *Stanley*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1..., s. 147.

[35] H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006, s. 47.

[36] J. Iwaszkiewicz: *Europa*. W: Idem: *Poezje*. Wybór i wstęp B. Zadura. Lublin 1989, s. 77.

[37] H. Biedermann: *Leksykon symboli*. Tłum. J. Rubinowicz. Warszawa 2001, s. 142.

odniesień. Słynne wezwanie „Poezjo na ulicę!”[38] nie jest równoznaczne z pochwałą miasta, ale raczej z wyrazem aprobaty procesów demokratyzowania się sztuki i życia społecznego oraz postępującej globalizacji, otwierających w historii ludzkości zupełnie nowy, nieznany jeszcze rozdział. Stąd nawiązanie w wierszu, z którego pochodzi słynny cytat, do takich porównywalnych, jeśli idzie o przełom i zmianę, jaka się za ich sprawą dokonała w dziejach, wydarzeń, jak rewolucja francuska czy odkrywanie w dobie wielkich odkryć geograficznych nowych szlaków handlowych, łączących odlegle kultury. Wiara w „nieograniczone możliwości ludzkiej ekspansji kulturowej”[39], o której pisze Barbara Sienkiewicz, nie oznacza jednak, ani u Wierzyńskiego, ani u pozostałych skamandrytów, że przestrzeń miasta „staje się domem”[40] (na pewno nie jest to dom w swym archetypowym sensie mieszczący się w obrębie sakralnego wymiaru rzeczywistości), a postęp cywilizacyjny (rozwój wielkich aglomeracji miejskich) i społeczny (ochlokracja) nie są oceniane jednoznacznie pozytywnie i w kategoriach myślenia utopijnego. Projekt wczesnej poezji skamandrytów był natomiast niewątpliwie, i tu w pełni zgadzam się ze stanowiskiem Barbary Sienkiewicz, elementem swego rodzaju polityki kulturalnej, która miała prowadzić do

> przebudowy mentalności Polaków: odrzucenia narodowego cierpiętnictwa i akceptacji życia we wszystkich jego wymiarach i przejawach. Chcieli włączyć tym samym polskie społeczeństwo w krąg przemian świadomościowych i cywilizacyjnych, które stały się udziałem społeczności Zachodu i którym towarzyszyła sztuka zachodnioeuropejska, przeciwstawić się aktywnie polskiemu „kompleksowi cywilizacyjnemu”. Ważną rolę w tym procesie przyznawali — i skamandryci, i futuryści — poezji: demokratycznej, aktywistycznej, witalistycznej, optymistycznej, wpisującej się w paradygmat „poezji miejskiej”, realizującej poetykę codzienności i konkretu, „uprozaicznionej”[41].

Głębiej ukryte konteksty tej poezji potwierdzają jednak to, co starałam się udowodnić, że jej autorom nieobce były wątpliwości, zastrzeżenia i obawy wobec tej nowej wizji świata, nie tylko Polski. Dotyczy to zresztą również sfery postrzegania zjawisk lokowanych na drugim biegunie ludzkiej rzeczywistości: zachwyt pięknem niepodporządkowanej człowiekowi natury w wyrafinowanych poetycko strofach *Oktostychów* Iwaszkiewicza, zresztą jakby wbrew błahej na ogół problematyce tomu, też nie jest wolny od egzy-

[38] K. Wierzyński: *Heroica*. W: Idem: *Wybór poezji*..., s. 59.

[39] B. Sienkiewicz: *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, s. 153.

[40] Ibidem.

[41] Ibidem, s. 150.

stencjalnego lęku, który rodzi świadomość własnej znikomości i przypadkowości w obliczu kosmicznych potęg, a sam poeta jawi się jako samotny, zagubiony włóczęga, poszukiwacz drogi, nadaremnie próbujący znaleźć odpowiedź na najważniejsze pytania:

> Pójdę przez odmłodzone po łąkach badyle,
> Obłędnie wirująca, niebieska kometa,
>
> Jak łowca, co w lwie sieci ułowi motyle,
> Miast wielkiej tajemnicy posiadłszy — sekreta[42].

Młodzieńcze, nieco wydumane, młodopolskiej jeszcze proweniencji, nostalgia i smutek przemijania kryją w tych wierszach i zapowiadają refleksję, która do głosu w pełni dojdzie dopiero w *Mapie pogody* i *Muzyce wieczorem*, a związana jest z dojrzałą i autentyczną, a nie tylko stylizowaną próbą zrozumienia, poznania i przeniknięcia najgłębszej istoty bytu, niepokojąco obcej i odległej w większości ze swych objawień i manifestacji.

Odrębnych, jednostkowych mitów będą skamandryci poszukiwać na własną rękę właśnie w związku z metafizyczną symboliką natury, jednak nie tej bliskiej żywiołom, groźnej i nieujarzmionej, lecz obłaskawionej ludzką ręką i głęboko zakorzenionej w tradycji kulturowej. Będzie to mianowicie bezpieczna przestrzeń ogrodu (lub jej miejskiego odpowiednika — parku), stanowiąca łącznik między naturą i cywilizacją, której symbolika od najdawniejszych wieków budowana była na idei raju, miejsca szczęśliwego, przesyconego transcendencją i duchowością[43]. To z nią, a nie z miastem, czują więź, z nią łączą się w panteistycznej i radosnej komunii istnienia, bo tylko tak pojmowana natura gwarantuje rozumny rozwój wszechświata, jego ład i celowość. Tam nic człowiekowi nie zagraża, jest otoczony boską opieką, czy wręcz obdarzony boskimi mocami, jak podmiot z wiersza Wierzyńskiego *Grzmi!*, krzyczący w radosnej, religijnej nieomal ekstazie:

> — Cud! —
> W ulewę daję nura,
> Deszcz mię tnie i smaga,
> Porywa wichura
> I nosi po ogrodzie!
> Kąpię się, kapię
> W piorunach, wichrze, wodzie!
> Ohej! O hurra!

---

[42] J. Iwaszkiewicz: *Włóczęga*. W: Idem: *Poezje*..., s. 25.

[43] Zob. też *Przestrzeń ogrodu — przestrzeń kultury*. Red. G. Gazda, M. Gołąb. Kraków 2008; *Ukryte ogrody. Nieobecne przestrzenie. Literackie i kulturowe metafory współczesności*. Red. M. Gołąb. Kraków 2012.

[...]

[...]
— Jak bosko, pysznie i wspaniale! —
Elektryczność piorunów dostaje się do krwi!
Piorunami walę!
Hurra!
Grzmi![44].

Najdoskonalszym przejawem Absolutu jest więc człowiek (przede wszystkim poeta) i jego wytwory (zwłaszcza poezja[45]).

W pięknej liryce osobistej skamandrytów znajdujemy obrazowe i na pozór tylko konwencjonalne przedstawienia przestrzeni ogrodu jako przestrzeni szczęśliwej, nawet jeśli jego sceneria, jak u Lechonia, jest tłem miłosnej sprzeczki — stanowi bowiem kwintesencję kosmicznego ładu, który oczyszcza i obdarza spokojem:

W milczeniu stoi ogród jak mlekiem oblany,
I tylko czasem z trzaskiem pękają kasztany.
Wsłuchaj się w tę ziemię; jest chyba szczęśliwa.

W akacje płynie fala zimnego przewiewu —
Ach! niechaj nas przepływa, ach! niechaj w nas wieje
I niechaj nas oczyszcza, jak z liści aleje —
Nas, ślepych na miłość, pobladłych od gniewu[46].

Największe poetyckie odkrycia skamandrytów, które wylicza Jerzy Kwiatkowski — „Konkretność, sensualizm, powszedniość"[47] — w kategoriach myślenia mitycznego realizują się w tej poezji nie tylko w zwrocie ku prywatności i potoczności, prostocie i kolokwialności języka, pochwale codzienności, lecz oznaczają też charakterystyczne dla niej łączenie konkretu z uogólnieniem, a także — w sferze poznania — logiki z intuicją. W micie arkadyjskim, do którego nawiązują w początkach twórczości, odkrywają w ten sposób symbolikę ewangelicznej pełni osiąganej nie, jak

[44] K. Wierzyński: *Grzmi!*. W: Idem: *Wybór poezji...*, s. 13, 14.

[45] Już w jednej z pierwszych grupowych enuncjacji wygłaszanych na łamach „Skamandra" Wilam Horzyca pisał w imieniu kolegów, boskie atrybuty przypisując poezji, w programowym *credo*: „Wierzymy w [...] nieprzemijanie przelotnych słów, niezniszczalność kruchych kształtów. [...] wierzymy niezachwianie w świętość rymu, w boskie pochodzenie rytmu, w objawienie urodzonych w ekstazie obrazów i wykutych w pracy kształtów". Cyt. za: M. Dłuska: *Kazimierz Wierzyński: „Gdzie nie posieją mnie..."*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966, s. 275.

[46] J. Lechoń: *Sprzeczka*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1..., s. 170.

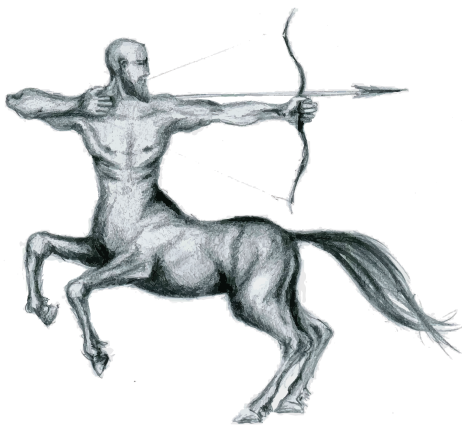
[47] J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 44.

u Leśmiana, dzięki powrotowi do natury za sprawą regresu do stadium człowieka pierwotnego, ale raczej do tego momentu jego rozwoju, kiedy skosztowawszy owocu wiadomości, zyskał samoświadomość, odkrył tkwiącą w sobie cząstkę boskości, a przede wszystkim dostrzegł, docenił siebie i otaczający świat, własną duchowość, to, co — jednocześnie — bliskie, namacalne, zwyczajne i — powszechne, uniwersalne, ogólne. I tak, a nie inaczej rozumiałabym, w odniesieniu do nowej roli i koncepcji poety zaproponowanej przez skamandrytów, Tuwimowski „skok barbarzyńcy, który poczuł boga”[48]. Szansa bowiem, jaką daje odkrycie własnej tożsamości — indywidualnej, a nie wyłącznie zbiorowej, pozwala na zachowanie dystansu, jaki daje poczucie odrębności z jednej strony oraz poczucie uczestnictwa i wspólnoty w wielkim kole istnienia z drugiej strony.

Bez względu na różnice dzielące poezję skamandrytów na różnych etapach jej ewolucji w okresie dwudziestolecia międzywojennego — wspólnym mianownikiem było od samego początku przeświadczenie, że wszelkie idee ostatecznie prowadzić muszą ku jednostce, ku indywiduum bezustannie poszukującemu swego miejsca w uniwersum i za każdym razem odnajdującemu je w niekończącym się cyklu egzystencji, nie zaś w chwilowej groźnej ułudzie wyobrażeń czy mitów, jakie roztaczają cywilizacja i Historia swymi zwodniczymi mirażami.

---

[48] J. Tuwim: *Poezja*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1955, s. 112—113.



Część druga

Spotkania

Małgorzata Wosnitzka

Pegaz dęba i *Pegaz zdębiał*, czyli Tuwima i Barańczaka niepróżnujące próżnowanie

Każdy poeta mógłby okazać się człowiekiem dowcipnym, gdyby tylko zechciał[1].

Zajmuję się językiem, bo mnie rani lub uwodzi[2].

Słowa na warsztat

W 1951 roku podczas rozmowy Juliana Tuwima z Adamem Witoldem Wysockim padły wzmianki o tworzywie artystycznym:

> Pisarz musi mieć **warsztat** [...]. Na półkach pisarzy muszą stać i zawsze być pod ręką źródła jego tworzywa, a tym tworzywem jest **słowo**[3].

Półki pisarzy powinny być pełne słowników i książek jako pomocy artystycznych, potrzebne są ciągłe wznowienia wydań, ulepszanie warsztatu literatów — postuluje poeta w tym samym fragmencie wspomnień. Dobór

---

[1] H. Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz. Warszawa 2000, s. 143.

[2] R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997, s. 47.

[3] A.W. Wysocki: *O starcie poetyckim i kłopotach warsztatowych. Julian Tuwim opowiada*. W: *Rozmowy z Tuwimem*. Wybór i oprac. T. Januszewski. Warszawa 1994, s. 97—98. Podkr. — M.W.

słowa jest niezwykle ważny, ponieważ ma ono opisywać rzeczywistość; to właśnie słowo powinno stać się najważniejszą determinantą geniuszu poetyckiego. Dla Tuwima ma ono dodatkowy walor — potrafi ukoić i sprawić, że ukochana „ojczyzna-polszczyzna”[4] stanie się sublimacją uczuć patriotycznych, tożsamościowych; słowo zyskuje cechę swoistego bohaterstwa, a wszelkie poetyckie odkrycia językowo-literackie dodatkowo pozwalają wykształcić i utrwalić kunszt artystyczny. Poeta w swojej twórczości precyzyjnie operuje leksyką i fonetyką, bawi się słowem w znaczeniu gramatycznym i gramatologicznym, przypomnijmy:

Ach, **tworzyć**, **tworzyć**! Słów **dobierać**,
Przymierzać rytm, **pogłębiać** rym,
Myślą do słów **docierać**,
Ten dźwięk z tym **łączyć**, a ten z tym.
Krętą linią wić **w okresie**,
Zapisać rym na **marginesie**,
Gorączką wspomnień, błysków, żądz
Żar w pałającej **wzniecić** głowie,
Urywać zdanie na półsłowie,
By do innego **dopaść** drżąc

[...]

Natchnieniem z góry spaść i... chybić.
Przekreślić. Westchnąć. Trudno... Błąd.
Ach, tworzyć, tworzyć! Słów dobierać[5]

Tuwim do perfekcji wypracował warsztat poetycki, szczególnie dzięki doskonałemu słuchowi, „uchu wewnętrznemu”, znajomości lektur i słowników, a także cesze dodatkowej — dzięki zbierackiej bibliofilii częściowo zawartej w wydanym tylko dwukrotnie *Pegazie dęba* (pierwszy raz w 1950 roku, drugi — dopiero w 2008 roku). Zaznaczmy, że to około piętnaście razy mniej od wydań wierszy dla dzieci (w tym *Lokomotywy*) i *Kwiatów polskich*. *Bal w operze* ukazał się prawdopodobnie sześć razy, analogicznie do *Jarmarku rymów*. Wydania utworów pełnych absurdu, intelektu i interesującego zbieractwa (w tym: *Czary albo czarty polskie oraz wpisy czarnoksięskie*, *Pegaz dęba* oraz jego kontynuacja *Cicer cum caule, czyli groch z kapustą*) wznawiano bardzo rzadko, co z pewnością potwierdza adresowanie tychże dzieł do bardzo wąskiego kręgu odbiorców.

[4] Por. T. Makles: *Wobec ojczyzn. O ojczyznach ziemskich i idealnych w twórczości Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego*. Katowice 1987.

[5] J. Tuwim: *Wiersze zebrane*. T. 2. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 271. Podkr. — M.W.

Należałoby się więc zastanowić nie tylko nad zabawą przez odkrywanie śmiechu i jego idei, ale również nad jakością zebranego przez Tuwima materiału. Lektury ze śmiechem w tle sporadycznie wybierają twórcy i badacze literatury. Wielowiekowa tradycja badań nad komizmem w literaturze wykazuje, że kategoria śmiechu bywa rozumiana bardzo różnie w zależności od jej odmian. Aleksander Główczewski mówi o współczesnych „koncepcjach obiektywistycznych", które

> wiążą istotę zjawiska z właściwościami śmieszącego obiektu, o koncepcjach *podmiotowych*, sytuujących istotę śmiesznego w procesach dokonujących się w świadomości tego, kto komizmu doświadcza, oraz o *koncepcjach relacyjnych*, gdzie podstaw śmiesznego upatruje się w zależnościach, jakie istnieją pomiędzy tym, co w komizmie obiektywne, a tym, co subiektywne[6].

Badanie komizmu dąży do odnalezienia „reguły śmieszności"[7], obnaża, intelektualizuje i demistyfikuje śmiech, a często nawet pozbawia dzieło humoru „naturalnego"; jak gdyby humor destruował powagę literatury i podniosłe koncepcje kanonu. Bergson zaznacza, że każdy poeta „w końcu obróciłby się w człowieka dowcipnego, gdyby nie zechciał już być poetą całym sercem, lecz jedynie samym intelektem"[8]. Kategoria śmiechu, choć współtworzy nastrój powagi, częstokroć bywa odczytywana w odosobnieniu, dwudzielnie. Dodać trzeba, że pozorne oddalenie śmiechu na korzyść powagi, tragedii nie jest jej wykluczeniem, lecz przybliżeniem, przyjrzeniem się jej z innej perspektywy[9]. Zdecydowanie częściej można napotkać literaturę w tonacji patetycznej niż dowcipnej i nie chodzi przecież o satyrę, sarkazm, lecz o dowcip w najczystszej postaci (przynajmniej na początku).

Julian Tuwim, a później Stanisław Barańczak z dystansem podchodzą do wzniosłości, niejednokrotnie kładąc nacisk właśnie na komizm (tu: słowny). Intelekt staje się dla nich substancją ustawicznie poddawaną zabawie, zniekształcającą — zabawa zaś najważniejszym (wy)tworem, broniącym ich od przeintelektualizowania. Słowo więc jako tworzywo artystyczne, umożliwiające połączenie rzeczywistości ze swobodą humoru, „ściąga rzeczy wzniosłe ku niskim, przeciwstawia to, co się mówi, temu, co się myśli. Słowo jest dla humoru, parodii, ironii sferą uprzywilejowaną i żywiołem"[10]. Co jeśli autor *Pegaza dęba* powziąłby za głównego bohatera poe-

---

[6] A. Główczewski: *Komizm w literaturze*. Toruń 2013, s. 20.

[7] Ibidem, s. 21.

[8] H. Bergson: *Śmiech*..., s. 92.

[9] Por. W. Panas: *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej*. W: Idem: *Pismo i rana*. Lublin 1996, s. 57—58.

[10] I. Passi: *Powaga śmieszności*. Przeł. K. Minczewa-Gospodarek. Warszawa 1980, s. 229.

zję poważną? Czy wówczas stałby się historykiem literatury, a Barańczak — genologiem? Wszak nie o powagę tu chodzi. Wejdźmy więc w krainę wyrafinowanego intelektem śmiechu.

Barok i awangarda

Gromadzone przez lata notatki na tekstach i poza nimi, liczne kartki, zapiski, a na nich kolejne potwierdzenie ciągle nieokreślonego, zawsze innego geniuszu Tuwima znalazły swoje miejsce w zbiorze dziwotworów literackich obszernie i podniośle zatytułowanych:

> Pegaz dęba, czyli Panopticum poetyckie, w którym obejrzeć można niebywałe eksponaty i okazy, najrzadsze osobliwości i rarytasy, rymopotwory i wersyfikacje, salto mortalia poetyckie, wyższą szkołę jazdy na Pegazie, dziwy, cuda, ekwiwoki i ekstrawagancje, monstra i curiosa, igraszki i łamańce, kunsztyki, androny, banialuki, figle, facecje, fidrygałki, firleje, faramuszki, paradoksy, sztuki i sztuczki, eksperymenty, fantasmagorie lingwistyczne, absurdy, kuglarstwa, szarlatanerie, karkołomne zabawy, figury magiczne, grafomańskie elukubracje, centony, palindromy, raki, akrostychy, tautogramy, lipogramy, ropalikony, chronostychy, makarony, melanże, carmina figurata, labirynty, serpentyny, tablice magiczne i setki innych parnaskich delicji, ze starych i rzadkich szpargałów na światło dzienne **niepotrzebnie wydobytych** [podkr. — M.W.] i do druku podanych.

Kontaminacja tradycyjnych tytułów barokowych i awangardowego absurdu staje się odwołaniem do epok wcześniejszych, sylwiczności, kategorii zbieractwa oraz jest swoistym wstępem do dzieła. *Pegaz dęba*[11] to stwór skrzydlaty, niesforny, brykający, łagodny, „stary, ale miły wariat" (za Makuszyńskim)[12], który „dęba staje z wesołego podziwu i zdumienia"[13].

Zebrane przez skamandrytę zapiski przetrwały wiele, a uosabiająca je opowieść o ich losach mogłaby zostać spisana osobno jako historia wojenna

---

[11] Tytuł *Pegaz dęba* jest odwołaniem do poematu *Beniowski* Juliusza Słowackiego, gdzie czytamy:

> Widzę, że dalej już pisać nie można,
> Bo opisować poetę zabija;
> **I Pegaz się mój homeryczny zdębi**.

J. Słowacki: *Beniowski*. T. 5. Red. J. Kleiner. Wrocław 1954. Podkr. — M.W.

[12] J. Tuwim: *Pegaz dęba, czyli Panopticum poetyckie*. Kraków 1950, s. 7—8.

[13] Ibidem, s. 20.

obywatela-bohatera jednoczącego dwie różne siły tradycji dawnej i nowej. Również układ treści oraz forma zdradzają pozorną staroświecczyznę, jednocześnie wykraczając poza system językowy[14]. Jak pisze sam autor, trzy były determinanty powstania tekstu: po pierwsze, **fach**, którym się parał; po drugie, **zamiłowania literackie i naukowe**; po trzecie, **kolekcjonerstwo**[15]. Paradoksalnie wszystkie te czynniki łączy wspólna cecha — Tuwim nie bał się śmiechu. Bo choć zbiór obfituje w wiele nazwisk oraz odniesień do poetyki, autor pozwala sobie zderzyć tę erudycyjną powagę z „wesołym rżeniem przed pstrokatą budą pseudopoezji"[16]. Pojęcie to osobliwe — pseudopoezją nieokreśleni programowo skamandryci mogli nazywać najpewniej chełpiącą się powagą i „od-rzeczywistnieniem" kanonową tradycję poetycką. Odwrót od kanonu na rzecz pominięć to wyraz hobbystycznego ducha — jak sam siebie określi autor — „bibliofila-bzikofila"[17]. Zaznacza, że warto badać absurd bez pytania o użyteczność, hobbysta bowiem nie może o nią pytać. Jednak w pewnym sensie użyteczność *Pegaza dęba* również go interesuje, być może w kontekście przekształcenia formy odbioru, zmiany recepcji literatury „nowej", odświeżenia myśli o tradycji, odnalezienia niszy w kanonie.

Marginalizacja intelektu?

Pegaz... mieści w sobie dzieje kultury tekstów odrzuconych, dodatkowych, ale budujących te, o których dzisiaj mówimy z powagą. Ów margines dotyczy nie tylko literatury, ale też umysłu, obyczaju, krytyki i — zważywszy na rodzaj zebranego materiału — nieco innej historii literatury[18]. Właśnie zbieractwo, selekcja materiału są bodaj najważniejsze — Tuwim, mimo że w większości nie jest autorem tekstów zawartych w *Pegazie*..., omawiając je, staje się ich stwórcą, wskrzesicielem kanonizującym, nadającym sens słowom zapomnianym, marginalnym. Przede wszystkim nie boi się przekształcać języka poezji, twierdząc, że to niczemu nie zagraża („nic się poezji nie stanie"[19]). Zatem traktuje literaturę jako twór, który służy zabawie intelektualnej, formalistycznym chwytom, udziwnieniom,

[14] J. Sawicka: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986, s. 364—365.

[15] Por. J. Tuwim: *Pegaz dęba*..., s. 6—7.

[16] Ibidem, s. 7—8.

[17] Ibidem, s. 20.

[18] Por. J. Krzyżanowski: *Pegaz dęba w krainie nauki. Gawęda o Julianie Tuwimie*. „Pamiętnik Literacki" 1955, z. 2, s. 449.

[19] J. Tuwim: *Pegaz dęba*..., s. 8.

uwalniając język będący sednem dezautomatyzacji odbioru, bełkotem, grafomanią w znaczeniu potrzeby pisania i „słowo-tworzenia". Autor *Jarmarku rymów* zarazem nie pozostawał bezkrytyczny wobec powielania wzorców oraz wypracowanej wymyślności prowadzących do kiczu w literaturze. W rozdziale o rymach pisał, że „dobry rym nie ma nic wspólnego z poezją"[20], wskazując jednocześnie na budującą mistrzowski kunszt prostotę. *Pegaz dęba* staje się po części przewodnikiem, w którym autor opisuje, z czego powinien zbudowany być utwór, by mógł zadziwić. Oddajmy zatem głos autorowi:

> nie sama wartość dźwiękowa rymów, ale i pewna strategia w operowaniu nimi, tj. rozkład spółbrzmień, stanowić może o fonetycznym obrazie wiersza. Kolejność i odległość rymów, umiejętne rozkładanie ich cech samogłoskowych, trafne rozmieszczenie [...]. Kant nazywał wiersze bez rymów zwariowaną prozą, tak samo proza rymowana jest zwariowaną poezją. Niepodobna nauczyć się sztuki rymowania, bo jest ona „wiedzą przyrodzoną" poety [...]. We wszystkim decyduje tu intuicja muzyczna, poczucie miary, „**ucho wewnętrzne**".

Następnie zachwyca się kunsztem Leopolda Staffa:

> Duszy tęsknica
> W lica księżyca
> Patrz, spokojem gwiazd się nasyca

— a poirytowany jest grafomanią ks. Wojciecha Dębołęckiego, określając później „rym męski rymem klęski"[21]:

> Położywszy Moskwę jako grad konopie,
> Wołgę pomęciwszy, bieżą po swym tropie
> Przez Dniestr, Ren i Dunaj. Po wszystkiej Europie
> Nikt się nie osiedział w największym okopie,
> Padli jak na snopie[22].

Pieczołowicie budowany wyraźny sprzeciw wobec jednoznaczności implikuje czytelnika świadomego, dzięki czemu otrzymuje on poezję rozedrganą między źródłem a budulcem, sensem a formą. Lub też — jak się zdarzało — „bez-sensem". Wspomina Tuwim o rymach tworzonych na zamówienie, a następnie o dopisywaniu tekstu do rymu. Takie kurioza utwierdzają w przekonaniu, że literaturę intelektualną buduje pozbawiony oczy-

[20] Ibidem, s. 22.
[21] Ibidem, s. 49.
[22] Ibidem, s. 30—31.

wistego sensu bełkot ukryty w formie tekstu — jak tutaj: w rymach, anagramach, tautogramach, tłumaczeniach.

Ostatnie z wymienionych właściwie najwyraźniej odnieść można do teraźniejszości. Przekłady (nawet te najlepsze[23]) są nadawaniem nowego sensu, nowym tekstem, za Clenathem Brooksem — herezją parafrazy[24]. Jeśli jednak odnieść się do myśli o przypadkowych tłumaczeniach, sytuacja stopniowo ulega coraz silniejszej komplikacji. Tuwim po raz kolejny staje się nauczycielem — wskazuje bowiem na idiomatyzm (semantyczny, kulturowy), liczne skojarzenia determinujące myśl o tłumaczu, dysponującym konieczną znajomością języka w stopniu równym względem języka pierwotnego, naturalnego. Na przykładzie rosyjskiego wyrazu „błud" z przekąsem uzmysławia, że nie jest on odpowiednikiem polskiego „błąd", lecz oznacza „nierząd", który niejako jest swojego rodzaju... błędem. Rosyjska „woń" nie jest „wonią" polską, lecz jej antonimem. Nauczyciel, badacz i krytyk powielania poddaje eksperymentowi również swój wiersz, prosząc tłumacza, aby przełożył go na język niemiecki, a otrzymany przekład z powrotem na język polski. „Oto trzy jego oblicza: 1) oryginał; 2) przekład na niemiecki; 3) przekład z niemieckiego na polski"[25] — i tak, mając wersję pierwotną i odnosząc ją do końcowej, otrzymujemy pierwszą strofę:

I	II
Wulkan strachu za oknem wyrasta,	Wulkan lęku za oknem wyrasta,
Lawą mroku po brzegi napływa,	Jak lawą, brzeg kanałów czarnym kipi zmrokiem,
Huczą głucho piwnice miasta,	Głuche dudnienie słychać w tunelach pod miastem,
Wzrokiem judzi północ mrukliwa.	Drażni i niepokoi północ dzikim wzrokiem.

Działanie Tuwima było wyraźnie przemyślane fi(g)lologicznie i parodystycznie, czego dowodzi zdanie: „figiel ten można kontynuować dowolną ilość razy"[26].

Wiele jeszcze miejsca w *Pegazie*... poświęcono językom obcym — Tuwim wskazuje ważką zależność między *lingua* i *parole*, brzmieniem i sensem, jasnością i skomplikowaniem. Myśl poety skupia się wokół parodii mieszczącej w sobie najważniejsze zagadnienia poetyki i językoznawstwa.

[23] „Nawet najdosłowniejszy cytat jest już w pewnej mierze parodią". R. Nycz: *Współczesne sylwy wobec literackości*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 67.

[24] Por. C. Brooks: *Herezja parafrazy*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska i M.P. Markowski. Kraków 2007, s. 155—170.

[25] J. Tuwim: *Pegaz dęba*..., s. 185.

[26] Ibidem, s. 185—187.

Dostosowywanie zależności brzmieniowych i treściowych staje się tendencyjnie zbliżone do glosolalicznej wypowiedzi. Język mówiony na równi z językiem pisanym to pełna udziwnień, zaskoczeń i radości z poszukiwań plastyczna materia.

> Znałem w Nowym Jorku pewną uroczą Hawajkę, którą udało mi się nauczyć jednego polskiego zdania: „Mali na polu hulali i pili kakao"... Powiedziałem jej, że w mojej mowie ojczystej znaczy to: „Jesteś bardzo piękna, kocham cię..." [...]. Poprosiła, abym jeszcze coś powiedział po polsku i, rozmarzona, przymknęła gwiaździste oczy, aby jej mój widok nie zamącił spodziewanych rozkoszy fonetycznych. Postanowiłem nie robić głupich kawałów w rodzaju „przeleciały trzy pstre przepiórzyce", „nie pieprz, Pietrze, wieprza pieprzem" lub „chrząszcz brzmi w trzcinie", ale sięgnąć do wielkiej poezji... Wyrecytowałem jednym tchem trzy wiersze z trzech różnych ksiąg Pana Tadeusza:
>
> „...Mądrze rzecz wyłuszczyli szczwacze doświadczeni"
> „...Lub hak przerżnąć, w brzeszczocie nie zrobiwszy szczerby"
> „...Skruszył kość, już proporszczyk szponton z rąk upuszcza".
>
> W szeroko otworzonych gwiaździstych oczach ujrzałem przerażenie. Zerwała się i powiedziała tylko jedno słowo:
> „— Hokeli!".
> Tak bowiem, gdyż inaczej nie potrafią, wymawiają Hawajczycy angielskie słowo 'hoaxer'.

Dosłowność przeistacza się w żart z rodzaju tych najbardziej absurdalnych. Rozważania Tuwima zmierzają w kierunku namysłu nad rolą języka „kształtnego" i „przekształconego" w literaturze i poza nią. Jednak rolą przekształcenia byłby zapomniany kształt swobody myśli, a wszelki brak zaskoczeń — kształtem uładzonym, wytworzonym, a więc nieprawdziwym. Takiej intencjonalności towarzyszy doskonały zmysł zobaczenia i usłyszenia w codzienności tego, co pomijane, co wszystkim wokół wydaje się niemożliwe[27].

Kenosis — Pegaz... w zniekształceniu

Barańczak, analizując codzienność w tomie *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, dosko-

[27] Por. M. Kokoszka: *Sztuka niemożliwego*. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...* T. 1. Red. J. Olejniczak i M. Bogdanowska. Katowice 2007, s. 92—93.

nale interferuje ze swoim poprzednikiem właśnie w kontekście myśli o złożonej roli codzienności i łączy w praktyce gatunki prymarne i wtórne. Tak jak Tuwim, skupia się na absurdzie obejmującym skonwencjonalizowaną odświętność i prostą w środkach formę „bzdurzenia". Właściwie wydaje się, że zbiór Barańczaka nie potrzebuje wytłumaczenia się z użyteczności: „bardziej niż Tuwima interesują mnie praktyczne zastosowania poezji nonsensu w życiu codziennym"[28]. Użyteczność, o której sam wspomniał, jest skutkiem — jak u Tuwima — umiejętności obserwatorskich, świadomości i odwagi obnażania słowa. Barańczak buduje własną teorię, którą staje się nowa, antytetyczna względem swojej „poprzedniczki", genologia, język zanurzony w lepkości absurdalnego śmiechu[29].

Wydaje się, że praca poety nad tomem *Pegaz zdębiał* była wyłączną przyjemnością, zbiorem przeżyć własnych, lekkich, ale przede wszystkim świadczy ona o niebywałych umiejętnościach kreacyjnych autora. Generuje Barańczak nazewnictwo zgodne z normą, tworząc kontaminacje z terminów już istniejących. I tak, dla przykładu pisze o autoonanagramach:

> **ONANAGRAM** — anagram onomastyczny, czyli takie zestawienie liter czyjegoś imienia i nazwiska (bez opuszczenia i bez dodania ani jednej litery), aby w efekcie powstało nowe imię i nazwisko[30].

Wiele rodzajów onanagramu wydziela poeta, ale jednym z najciekawszych jest ten z prefiksem *auto-* świadczącym o dystansie do samego siebie:

> Poniższa lista jest wyborem z ok. 5400 autoonanagramów, których sporządzenie [...] pozwoliło Autorowi przetrwać bez uszczerbku dla zdrowia psychicznego około 650 zebrań, konferencji i posiedzeń:
>
> **STANISŁAW BARAŃCZAK**
>
> BART SZWAŃC-NASIKAŁA
> NATASZA BRAŃCŁAWSKI
> WARS B. NIAŃCZ-SAŁATKA[31]

[28] S. Barańczak: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Warszawa 2008, s. 9.

[29] Barańczak kontynuuje dzieło poprzednika za pomocą kategorii zbliżonej do *kenosis*, czyli „powrotu obrazów z naszej przeszłości". Powtarza i dopowiada, rozwija w inny sposób myśli Tuwima, lecz nie stara się go przewyższyć. Por. H. Bloom: *Lęk przed wpływem*. Przeł. A. Bielik-Robson. Kraków 2002. Passi uznaje antytezę za jeden z przejawów śmieszności. Antyteza to „przejście w coś nieoczekiwanego lub wyraźnie odmiennego, co w danej sytuacji, działaniach czy wypowiedziach przybiera sens antytezy — obiektywnie lub w świadomości przeżywającej jednostki. Dlatego antyteza jest śmieszna tam, gdzie rzeczy i myśli mogą się zmieniać, przekształcać". I. Passi: *Powaga śmieszności*..., s. 173.

[30] Ibidem, s. 30.

[31] Ibidem, s. 47—48.

Pegaz zdębiał wiąże się z wizją złożonej i zaskakującej codzienności — nic, co uładzone, nie znajdzie się w tym tekście, nie będzie w nim poważnej teorii, choć twory Barańczaka uczą tak samo, jak cenione podręczniki. Staje się więc poeta teoretykiem literatury o skłonnościach parodystycznych, przez niektórych być może odczytanych jako grafomańskie. Jeśli przyjąć objaśnienie terminu według etymologii, to najpewniej *Pegaz zdębiał* nosiłby znamiona grafomanii jako szaleństwa pisania. Jednak — jak pisze sam autor w *Książkach najgorszych* — istnieją dwa rodzaje tychże skłonności: mogą być nieszkodliwe społecznie i wynikające z przesłanek zgubnych dla losów jednostki, więc w zasadzie w swoją koncepcję wpisany być nie może. Ani *Pegaz*... (nie)szkodliwy, ani też zgubny, ale paradoksalnie w dużej mierze: szalony, prowokacyjny i pouczający.

Wróćmy do tłumaczeń, przekształceń językowych, pomyłek i niedomówień. Po raz kolejny pisarz staje się doskonałym obserwatorem i słuchaczem, w wielkim stopniu poddającym się otaczającym go kuriozom, obnażającym fałsz wyrafinowania: „Myślał, Giermaniec jeden, że je bażanta — a to był bigos”[32]. Dla przykładu: w poliględźbach (czyli: gędźbach poliglotycznego ględzenia, utworach upajających nas muzyką mowy obcej, zwłaszcza takiej, której zbyt dobrze nie znamy) wspomina o ukrytym polskim, nawet kulturę wysoką sprowadzając w sedno absurdu. W arii Don Giovanniego *Dalla sua pace* wykazuje (podsłuchuje?), że nie słowa tutaj są ważne, lecz ich dźwięk, np. wers:

Morte mi da;
Quel le’increse,
Morte mi da.

— przekształca w:

I	II	III
W mordę mi da:	W mordę mi da	W mordę mi da:
Klesze klej w kieszeń?	Lecz kelner w stresie	Kwęknie, lecz jeszcze
W mordę mi da	W mordę mi da	W mordę mi da

Owo przekształcenie i wykazanie udziwnienia dokonanego przez prostotę najpełniej można uchwycić przy muzyce. Brzmienie dla Barańczaka jest zatem głównym budulcem „pomyślunku-pośmiechunku”. A co na to Tuwim? Z nie mniejszym absurdem pisze w rozdziale zatytułowanym *Kalambur, czyli karambol* o tłumaczeniu „z polskiego na nasze”, o wszelkich przekształceniach wynikających z przyzwyczajeń brzmieniowych, niezrozu-

[32] S. Barańczak: *Pegaz zdębiał*..., s. 99.

mienia, np. zamiast wyśpiewywać ustęp psalmu: „Tyś niezwyciężonego plastr miodu Samsona" śpiewano: „Tyś niezwyciężonego plask w mordę sam sobie". Lub zamiast: „Stabat Mater Dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa" — „Satyr matyr deleruze / Wiśta kluce laceruze"[33].

Różne oblicza literatury. Przekształcenie kanonu

Wyszczególnione przekształcenia w języku, poetyce, gatunkach, literaturze i codzienności wyraźnie dowodzą wspólnego dla Tuwima i Barańczaka toku myślenia nie tylko przecież na poziomie tytułu — literaturę tworzą poeci intelektualni, którzy mogą uświadamiać, nawet śmiechem, odniesienia do codzienności i literatury określanej mianem „niskiej". Absurd przewyższa powagę na poziomie dychotomicznych kryteriów oczywiste — nieoczywiste — tak, jak 2 × 2 = 4 — zdaniem autorów *W oparach absurdu* — dla myślenia jest „śmiercią, świństwem, mieszczaństwem"[34], przede wszystkim świadczy o dziecięcych skłonnościach do bzdurzenia, a ten, „któremu nie przejdzie — zostaje poetą"[35]. Bowiem gra z konwencją językową obu autorów wynikać może ze znudzenia zastaną formą mowy lirycznej[36], a codzienność — pisząc za Barthes'em — determinuje zachwyt czerpany z teatru codzienności i rozkoszy gadaniny[37].

Tuwim i Barańczak owładnięci ideą **niepróżnującego próżnowania** otwierają drogę kontynuatorom, a czytelników zmuszają do uważniejszej obserwacji tego wszystkiego, co dzieje się wokół, czego powaga nie pozwala dostrzec, a co dla jej zrozumienia jest konieczne. Zatem poeci odwracają porządek literatury, wskazują, że nie tylko podniosłość świadczy o jej kunszcie, a wspomniana już kategoria marginesu może być pojmowana jako ocierająca się o manierę „wszystko-pisania". Jednak wydaje się, że na gruncie intertekstualnym obaj autorzy bliscy są — jak pisze w *Etyce i poetyce* Barańczak — literaturze jako etykiecie zastępczej, swoistemu „zamiast"[38], sporowi między literaturą jako prawdą o rzeczywistości a fabularną kreacją.

[33] J. Tuwim: *Pegaz dęba*..., s. 259—260.

[34] A. Słonimski, J. Tuwim: *W oparach absurdu*. Warszawa 1991, s. 15.

[35] Ibidem, s. 13.

[36] Por. W. Bolecki: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*. W: Idem: *Pre-teksty i teksty*. Warszawa 1998, s. 206.

[37] Por. R. Barthes: *Przyjemność tekstu*..., s. 47.

[38] S. Barańczak: *Etyka i poetyka*. Kraków 2009, s. 298.

Ireneusz Gielata

Iperyt — o cezurze w nowoczesności (felietonistyka Antoniego Słonimskiego i Bolesława Prusa)

Antoni Słonimski celowo nazwał swoje felietony „kronikami". Chciał tym samym podkreślić ich związek z twórczością dziennikarską Bolesława Prusa. Mówi o tym wprost w noworocznym felietonie z 1932 roku. Przytacza w nim fragment kroniki Prusa, która — co autor *Czarnej wiosny* odkrywa ze zdumieniem — nie straciła nic ze swej aktualności, mimo że napisana została 57 lat wcześniej (w kwietniu 1875 roku)[1]. „Chwilami doznawałem zamroczenia, przecierałem oczy, powracałem raz jeszcze do przeczytanej stronicy i sprawdzałem datę" — dzieli się swym doświadczeniem lekturowym Słonimski i dochodzi do wniosku, że „wszystko to właściwie można by przedrukować prawie bez zmian dzisiaj, w kilkadziesiąt lat później"[2]. Nie chcę jednak poszukiwać odpowiedzi na pytanie: w jakim stopniu felietony skamandryckiego pisarza mieszczą się w polu poetyki i tematyki kronik Prusa[3]?. Interesuje mnie inna kwestia, na którą wskazuje użyty przez

[1] Zob. A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1932—1935*. Słowo wstępne i przypisy R. Habielski. Warszawa 2001, s. 2.

[2] Ibidem.

[3] Np. Roman Loth przeciwstawia się traktowaniu felietonów Słonimskiego jako kontynuacji kronik Prusa: „Prus, ów wzór i klasyk stołecznego kronikarstwa — podkreśla Loth — w swoich *Kronikach tygodniowych* inaczej patrzył na świat i na Warszawę. Kroniki Słonimskiego niewiele mają wspólnego z rejestracją wydarzeń historycznych z dziejów Europy, Polski czy bodaj miasta. Nie jest to »dokument epoki« i nie opis stanowi o ich specyfice". R. Loth: *Przedmowa. O „Kronikach tygodniowych" Antoniego Słonimskiego*. W: A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*. Warszawa 2003, s. VIII.

Słonimskiego nieokreślony zaimek rzeczowny „wszystko". Czy zatem rzeczywiście w międzywojniu można było ogół ówczesnych rzeczy i spraw odnieść do sytuacji, o których pisał kilkadziesiąt lat wcześniej autor *Lalki*?

Kroniki Prusa mówią „po prostu o kryzysie"[4] — o kryzysie zrodzonym przez wir nowoczesnych przemian, w jakie wciągnięci zostali mieszkańcy XIX stulecia. W konsekwencji owych modernizacyjnych przeobrażeń doświadcza Słonimski. To dlatego odkrywa bliskość pomiędzy sprawami omawianymi przez kronikarza rodzącej się nowoczesności i czasami — jak zwykł to powtarzać za Herbertem G. Wellsem — „wielkiego zamętu", w których przyszło mu żyć. Istota nowoczesności zasadza się na ciągłym ruchu przemian, który Marks nazwał „ulatnianiem się wszystkiego"; przy czym wyjątkowość procesu nieustannego zamierania i zanikania polega na tym, że rozkładowi ulega nie tylko to, co stare, ale również to, co nowe, a co „starzeje" się szybciej, niż „zdąży skostnieć"[5]. Ów proces — jak go za Marksem nazwał Marshall Berman — „twórczej destrukcji" zupełnie przekształcił środowisko ludzi nowoczesnych. W świecie powszechnego „ulatniania się wszystkiego" jedynymi niezmiennymi parametrami życia stały się „wieczna niepewność" i „wieczny ruch"[6].

W całej pełni owej niepewności zaznało pokolenie Bolesława Prusa, i to również w niepewności doszuka się Słonimski specyfiki swoich czasów. Na początku lat trzydziestych XX wieku jej wymownym obrazem stał się dla niego kryzys finansowy. Powszechna dewaluacja walut sprawia, że autor *Czarnej wiosny* doświadcza tego, co profetycznie obwieszczał już *Manifest* z 1848 roku — „wszystko, co święte, ulega sprofanowaniu i ludzie są w końcu zmuszeni spojrzeć trzeźwym okiem na swoją pozycję życiową, na swoje wzajemne stosunki"[7]. Pisze o tym w felietonie z 18 października 1931 roku, w którym przedstawia otaczającą go rzeczywistość z oglądu „trzeźwego oka":

> Niepewność rzeczy, do wczoraj jeszcze świętych i niewzruszonych, rozszerza się z każdym dniem. Dewaluacja najsilniejszych walut musi w umyśle przeciętnego burżuja wywołać przewrót. Nie ma zabezpieczenia dla pieniędzy i nie ma zabezpieczenia dla życia. Niepewność jutra nęka nie tylko bezrobotnych, ale i najbardziej spasionych fabrykantów. Jeszcze chyba nigdy w historii jutro ludzi bogatych nie było tak niepewne[8].

---

[4] Zob. A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1932—1935*..., s. 2.

[5] K. Marks, F. Engels: *Manifest komunistyczny*. [Brak autora przekładu]. Warszawa 1956, s. 51.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 327.

Ów brak pewności wzmaga jeszcze fakt, że kryzysu tego nie przewidzieli ekonomiści. „Rozmawianie z ekonomistami — zauważa Słonimski — nie prowadzi do niczego. Okazuje się, że nic nie wiedzą i nic przewidzieć nie potrafią”[9]. Nikt więc nie zdoła ustrzec ludzi nowoczesnych przed potęgą „wiecznego ruchu”, który wciąga wszystkich w „wieczną niepewność”. Niestałość i utrata ufności bezwyjściowo określają życie każdego człowieka, dlatego cała rzeczywistość staje się ulotna i umykająca. Słonimski znajduje wyraz dla tego doświadczenia w zaskakującej, a zarazem jakże trafnej metaforze, która odwołuje się do procesów chemicznych — „Zjawił się jakiś odczynnik chemiczny, który rozkłada najtwardsze metale”[10].

Trudno nie dziwić się skamandryckiemu poecie, że w cotygodniowych kronikach Prusa znajdował zapisy, które mógł odnieść do własnych czasów. Czytając jego felietony, co rusz trafiał na stwierdzenia w rodzaju: „dziś hasłem Europy i Ameryki jest — wyścig. Olbrzymi wyścig, na wszelkich polach pracy, który popycha ludzkość do jakiegoś nieznanego ideału”[11]. Ów „wielki wyścig” to figura, za pomocą której autor *Lalki* określał proces „twórczej destrukcji”, czyli wyłaniania się nowszej nowości wskutek szybkiego starzenia się i zamierania tego wszystkiego, co jeszcze wczoraj było nowe. Innymi słowy: „wielki wyścig” to globalna pogoń za nowością, za której sprawą świat nowoczesny znalazł się w ciągłym ruchu. „Nowy motor — pisze nie bez entuzjazmu Prus w 1894 roku — nowy nawóz, nowa machina rolnicza, nowa szpilka, nowy pogląd ekonomiczny czy przyrodniczy, ledwie ukaże się w jednym punkcie Europy, już odbija się w tysiącu innych miejscach. [...] Skutkiem tego wśród obecnych pokoleń panuje niebywały ruch; w dziesięć lat przeżywa się wieki”[12]. W innym miejscu pisarz dopowiada, że „każde ulepszenie gwałtem domaga się nowych ulepszeń”[13]. Przy czym ów ciągły proces udoskonalania dotyka bardziej tego, co nowe, niż tego, co stare, przednowoczesne:

> telegrafy, machiny parowe, telefony, rowery, samochody — przenikliwie zauważa Prus w kronice z 1901 roku — wynalazki jakby wczorajsze i onegdajsze, z których jednak każdy w ciągu dziesięciu lat większym ulega zmianom aniżeli prastary wóz albo pług w ciągu stulecia[14].

W efekcie działania tego mechanizmu nieustannie przeobraża się całe otoczenie, a życie ludzkie nabiera niebywałego przyśpieszenia. Kronikarz

[9] Ibidem.
[10] Ibidem, s. 328.
[11] B. Prus: *Kroniki*. T. 14. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1964, s. 179.
[12] Ibidem, s. 179—180.
[13] B. Prus: *Kroniki*. T. 9. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1960, s. 124.
[14] B. Prus: *Kroniki*. T. 17. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1967, s. 193.

nowoczesności nie mógł inaczej opisać tego doświadczenia, jak za pomocą figury pędzącego pociągu: „Dawniej ludzkość »powoli szła« po nowe prawdy, dziś — »jedzie« błyskawicznym pociągiem. Nowe wynalazki trafiają się już nie raz na pół wieku, ale co dzień i godzinę”[15].

W tym wypadku spostrzeżenia Prusa pozwalają dookreślić metaforę Słonimskiego o „jakimś procesie chemicznym”. To, co przyczynia się w nowoczesności do rozkładu nawet najtwardszych metali i wprawia „w wieczny ruch” całą rzeczywistość, to między innymi pogoń za nowością, o której pisał Walter Benjamin w *Pasażach*, że „w wysoko rozwiniętym kapitalizmie: nowość produktu uzyskuje — jako czynnik pobudzający popyt — znaczenie dotąd nieznane”[16]. Możliwość przeczytania metafory Słonimskiego przez pryzmat kronik Prusa pokazuje, jak bardzo ich felietony korespondują między sobą. Obaj żyli w czasie powstawania i szybkiego rozrastania się modernizacyjnych mechanizmów, obaj próbowali je przeniknąć, rozpoznać, jakoś nazwać. To świat zmiennych form, ulatniania się wszystkiego zmusza ich do poszukiwania języka, który pozwoliłby opisać nowoczesne środowisko.

Nowość, którą prawie natychmiast wypierała jeszcze nowsza nowość, miała stać się przedmiotem zainteresowania pisarzy. Dopominał się o to wielokrotnie w kronikach Prus.

> Sztuka prawdziwa — pisał w 1885 roku — wielka, jest karmicielką całego naszego ducha, a więc: musi nie tylko zadawalniać uczucie i wyobraźnię, a kłócić się z rozsądkiem, ale owszem: musi godzić się i nawet rozwijać rozsądek, wskazywać nowe przedmioty, nowe własności, nowe zjawiska[17].

Nie inaczej zapatrywał się na to Słonimski, który w felietonie z 1928 roku notował: „Fale życia wyrzucają niemal dnia każdego coraz to nowe, bogate, różnorodne formy, które pisarz musi poznać, nazwać i ocenić”[18]. Do tego zadania nadawał się felieton, ulotny gatunek prasowy, który potrafił uchwycić chwilowość nowoczesnego otoczenia. Prus, urzeczony ideami Auguste'a Comte'a i Johna Stuarta Milla, chciał nawet uczynić z tego gatunku naukowe laboratorium — „obserwatorium” do zbierania i badania faktów społecznych, nawet tych najmniejszych. Marzenia te jednak szybko porzucił, po upadku redagowanych zaledwie przez kilka miesięcy „Nowin”.

---

[15] B. Prus: *Kroniki*..., t. 14, s. 101. O stosunku Prusa do nowości szerzej pisałem w książce *Bolesław Prus na progu nowoczesności* w rozdziale *Od nowości do nowoczesności*. Bielsko-Biała 2011.

[16] W. Benjamin: *Pasaże*. Red. R. Tiedemanna. Przekł. I. Kania. Posłowie Z. Bauman. Kraków 2005, s. 365.

[17] B. Prus: *Kroniki*. T. 8. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1959, s. 18.

[18] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 83.

Niemniej Prus nadal był przekonany o tym, że to właśnie codzienna prasa potrafi sprostać momentalności świata poddanego mocy działania modernizacyjnych sił, a więc stać się „zwierciadłem społecznego życia" — kroniką „czasów bieżących"[19]. Ale prasa nie tylko miała odbijać nowoczesną rzeczywistość, lecz również ją kształtować. Prus roił o tym, że pisząc choćby o nowych wynalazkach czy naukowych odkryciach, będzie mógł wpływać na czytelników i zachęcać ich do otwarcia się na wszystko to, co nowe — „wytwarzać nowe pomysły, szczepić nieznane idee, obalać przesądy i w ogóle: wzbudzać ruch i owo falowanie wiadomości, które ludzkie społeczeństwo robi jakby podobnym do morza, te zjawiska — są dziełami tylko ludów ucywilizowanych"[20]. Otwarcie na nowość warunkuje cywilizacyjny postęp, przekształca znieruchomiałe i zastygłe ludzkie skupiska w płynne społeczeństwa, trwające w ruchu ciągłego unowocześnienia. W jakimś stopniu ów ruch miała potęgować codzienna prasa, która w marzeniach Prusa stawała się czymś w rodzaju „falujących wiadomości", które służą do rozpowszechniania wiedzy o wszelkiej nowości.

Słonimski, choć zdarzało mu się to o wiele rzadziej niż Prusowi, również marzył o stworzeniu dziennika odbijającego rzeczywistość czasów „wielkiego zamętu", a zarazem skutecznie realizującego określone cele społeczne. W jednym z felietonów z początku lat trzydziestych nazwał go „Trybuną Globu" i określił jego profil:

> Marzę o tym, że dożyję jeszcze takiego międzynarodowego dziennika, który by prowadził wielką akcję odełgiwania naszego życia, okazywania istoty zdarzeń i obrazowania obłędu, w którym nam żyć każą. Postawić wielkie kryształowe lustro przed klatką z małpami rządzącymi światem! Widzę już oczami wyobraźni pierwszą szpaltę tego pisma, poświęconą konferencji morskiej. Proste i jasne sprawozdanie z konferencji rozbrojeniowej zatytułowane: *Stare metody i nowe pancerniki*. Sprawozdawca tego pisma, nazwijmy je choćby „Trybuną Globu", mógłby bardzo ładnie opisać tych paru starszych panów dyskutujących nad tym, jak zapewnić największej ilości swych współobywateli prawo do zatonięcia razem z okrętami[21].

Nie będę rozstrzygać tego, w jakim stopniu owo marzenie podszyte jest ironią, i to gorzką ironią. Marzenie Słonimskiego o stworzeniu użytecznego medium prasowego różni się od marzeń Prusa, i to nie tylko w sferze retoryczności wywodu. Dziś ten felieton wskazuje istnienie zasadniczych różnic

[19] Takie określenia możemy znaleźć w wielu jego felietonach, jak choćby w programowej kronice, która ukazała się w „Nowinach" w 1882 roku — zob. B. Prus: *Kroniki*. T. 5. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1955, s. 337.

[20] B. Prus: *Kroniki*. T. 7. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1958, s. 238.

[21] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 192.

pomiędzy obu kronikarzami, których nie jest w stanie zatrzeć przekonanie Słonimskiego o wielu powinowactwach — mniej czy bardziej świadomych — pomiędzy nim i jego felietonowym mistrzem. Choć obaj pisarze doświadczyli życia w świecie „ulatniania się" wszystkiego, w świecie działania nowoczesnych „odczynników chemicznych" powodujących niezwykle szybki rozpad nawet „najtwardszych metali", to jednak w latach trzydziestych XX wieku nie można już było przedrukować „wszystkiego" bez jakichkolwiek zmian z XIX-wiecznych gazet.

Przyjrzyjmy się dwóm wymownym przykładom. Obaj felietoniści opisywali rzeczywistość świata, w którym — zgodnie z diagnozą Marksa — wszelakie ludzkie więzy zostały zredukowane do „nagiego interesu", a więc do „wyzutej z wszelkiego uczucia »zapłaty gotówką«"[22]. Toteż często pisali o pieniądzach i instytucjach służących do ich pomnażania, a zwłaszcza o giełdzie, która stała się w nowoczesności swoistym emblematem wszelkich operacji finansowych. Nowocześni różnie ją określali. Jedni widzieli w niej „ogromne targowisko" do wykorzystywania uciułanych niewielkich fortun przez „szewców, sprzedawców zapałek chemicznych, kanalarzy, sprzedawców frytek"; inni zaś dopatrzyli się w niej „gigantycznego, międzynarodowego domu gry, gdzie mieszczanie uzyskują i tracą kapitały w następstwie zdarzeń, o których nie mają pojęcia"[23]. Chyba najdalej w tych określeniach posunął się Louis Auguste Blanqui, który zrównał tę instytucję z zakrystią i koszarami, uznając ją za jedną z trzech „mrocznych jam", które „wyrzygują na narody noc, nędzę i śmierć"[24].

Prus nie był aż tak radykalny w ocenie giełdy, choć i on uważał ją przede wszystkim za miejsce spekulacji i mataczenia: „giełda jest pompą — czytamy w jednej z kronik — która zarobki ludności pracującej przelewa w kieszenie finansistów"[25]. Dlatego w innym felietonie nazwie wprost „grę na różnicę kursów" — „szachrajstwem"[26], a w innym jeszcze — pod wpływem lektury *Pieniądza* Émile'a Zoli — zorganizowanym „sposobem zarabiania pieniędzy na słowo" (tj. pogłoskę, plotkę, fałszywą informację), który doprowadza tysiące ludzi do ruiny:

> Giełda — notuje Prus w 1893 roku — nie od dziś ma w Europie złą opinię. Kto czytał *Pieniądz* Zoli, wie, w jaki sposób toczą się na giełdzie wojny, które tysiące ludzi spychają do bankructwa, pewną liczbę do kryminału, niektórych — do grobu. Kto czytuje gazety, przypomina sobie bodaj spra-

[22] K. Marks, F. Engels: *Manifest komunistyczny*..., s. 49—50.

[23] Opinie te przytaczam za *Pasażami* Benjamina — W. Benjamin: *Pasaże*..., s. 826 i s. 547.

[24] Ibidem, s. 226

[25] W tej kronice Prus przytacza poglądy na temat giełdy niemieckich dziennikarzy — B. Prus: *Kroniki*. T. 11. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1961, s. 173.

[26] B. Prus: *Kroniki*..., t. 8, s. 114.

> wę panamską, w której utonęły setki milionów oszczędności francuskich, a która — bądź co bądź — była zasiana, dojrzała i pękła w inspektach giełdowych pod wpływem promieni słońca, nazywającego się „śrubowaniem kursów”[27].

Prus wiedział, że giełda jest głównie „hodowlą” spekulacyjnych „baniek”, a więc „zorganizowanym oszustwem i bezkarnym złodziejstwem, dzięki czemu bogaty spekulant powiększa swój majątek, a naiwna publiczność — traci”[28]. A jednak kronikarz z tą opinią próbował również walczyć, starając się przekonać swoich czytelników, że ta finansowa instytucja może pełnić funkcję użyteczną i przyczyniać się do rozwoju wymiany handlowej, a tym samym — całej gospodarki[29].

Giełda to wątek, który przewija się także przez liczne felietony Słonimskiego. Również dla niego jest to instytucja, gdzie panują nieuczciwość, kłamstwo czy krętactwo, ale „gra na zwyżkę czy zniżkę” w czasach „wielkiego zamętu” służy — w ocenie skamandryty — już innym celom. Oto dwie charakterystyczne wypowiedzi na temat giełdy pochodzące z końca 1930 roku:

> Jakżeby się w takim piśmie ożywiły sprawozdania giełdowe! Kto wie, czy nie byłaby to najciekawsza rubryka w dzienniku. Ogłaszać by należało nie tylko zniżkę albo zwyżkę jakiejś akcji, ale i malownicze powody zmiany kursu. Zwyżka akcji stalowych w USA objaśniana by była rachunkiem tonażu broni wysyłanej do Chin minus trzydziestu misjonarzy żywej wagi wysłanych na tym samym okręcie[30].

> Wielki przedsiębiorca prywatny ma z natury rzeczy znaczny wpływ na politykę i opinię, a zwłaszcza prasę swego kraju. Nic dziwnego, że ci przedsiębiorcy i producenci broni starają się o sprzyjającą atmosferę do produkowania naboi, robią, co mogą, aby powiększać przeciwieństwa i zaostrzać konflikty międzynarodowe, a ponieważ mogą sporo, więc los nasz w części zależny jest od sprężystości wielkich koncernów, a raczej od energii agentów, dziennikarzy, związanych z tymi koncernami, i wreszcie od ambicji paru staruszków, siedzących na paropiętrowych pakietach akcji[31].

Spod gorzkiej ironii wyłania się obraz rzeczywistości, w której giełda staje się częścią potężnej sieci oplatającej cały glob. Mechanika jej działania niczym się nie różni od tej, o której pisał kilkadziesiąt lat wcześniej autor

---

[27] B. Prus: *Kroniki*. T. 13. Oprac. Z. Szweykowski. Warszawa 1963, s. 366.
[28] Ibidem, s. 367.
[29] Zob. ibidem, s. 367—368.
[30] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 193.
[31] Ibidem, s. 239.

Lalki. Giełda z czasów Słonimskiego to również miejsce, gdzie „gra się na różnicę kursów", najczęściej za pomocą słowa — plotki, wykorzystując do tego prasę i — o czym wspomina w jednej z kronik z 1929 roku — nowe media, takie jak radio[32]. W przeciwieństwie jednak do XIX wieku, kiedy giełda służyła do napychania pieniędzmi kieszeni garstce bogaczy, w epoce „wielkiego zamętu" służy ona wyłącznie potęgowaniu owego „zamętu", tj. celom — mówiąc najogólniej — militarystycznym. Oczywiście, i tu chodzi o pieniądze, które na naiwności tysięcy ludzi zarabia tylko nieliczna grupa wielkich przedsiębiorców, ale cynicznie wykorzystuje ona do tego politykę i opinię publiczną, która w latach trzydziestych z dnia na dzień coraz bardziej poddawała się mocy ideologicznego zniewolenia. W ten sposób światowe giełdy zostały wciągnięte w sieć zależności politycznych. Aby to wyrazić, Słonimski sięgnie po stary topos — przednowoczesny obraz teatru marionetek, i nada mu w pełni nowoczesną wykładnię:

> Przerzućmy więc czym prędzej ogromne litery pierwszych stron gazet i zajrzyjmy do mniej efektownych rubryk. Tam przez gąszcz kłamstewek i przeinaczeń przegląda prawdziwy i zajmujący obraz dość smutnego życia naszych czasów „wielkiego zamętu". Znajdziemy tam petitem zarejestrowane ceduły wielkiej matki Giełdy, która pociąga za sznurki naszego teatru marionetek. Petitem drukuje się wiadomości o fabrykach amunicji, które zamierzają wszystko to razem wysadzić w powietrze[33].

To nie żadna siła transcendentna steruje nowoczesnym teatrem marionetek, lecz potężne grupy gospodarczo-finansowe wespół z politykami. To te siły, uwodząc ideologicznie opinię publiczną, przyczyniły się do wzmożenia poczucia, że życie człowieka nowoczesnego upływa w „wiecznej niepewności". Ulotność, brak pewności i nieustanny ruch — oto parametry świata wciągniętego w wir ciągłej modernizacji, parametry świata, w którym zamieszkał Prus i jemu współcześni. Pokolenie skamandrytów żyło również w świecie „ulatniania się wszystkiego", ale z tą różnicą — o czym świadczą uwagi Słonimskiego o giełdzie — że owa niepewność nabrała ideologicznego wymiaru, a wskutek tego w „wieczną niepewność", którą stało się życie ludzi nowoczesnych, wmieszał się „wieczny" strach o utratę samego życia:

---

[32] W tej kronice wypowiedź o giełdzie utrzymana została jeszcze w tonacji humorystycznej: „Dokąd tak spieszysz się, graczu giełdowy? Drżącą z niepokoju ręką wypisujesz szyfr agencji radiowej, która dostarcza ci o dwie minuty wcześniej od kabla paryskiego tendencje giełdy nowojorskiej. Wyciągasz dłonie, przedłużasz palce drutami telegrafu, ścigasz pieniądz, który jest władzą. Marna to władza i marne bogactwo. Uboższy jesteś od niejakiego pana Preemby, który odnalazł w sobie małą cząstkę królewskości Sargona Wielkiego". Ibidem, s. 146.

[33] Ibidem, s. 237.

> Lękać się należy — pisał w kwietniu 1933 roku — że jeżeli hitleryzm, faszyzm i bolszewizm nie zdeprawują idących pokoleń, to uczyni to strach. Strach zaczyna być uczuciem dominującym w naszej epoce. To najpodlejsze z uczuć demoralizuje i kata, i ofiarę. Tylko ludzie pozbawieni wyobraźni nie odczuwają strachu. Lęk przed utratą pracy, lęk przed utratą majątku, lęk przed wojną czy rewolucją, wreszcie lęk przed drągiem żelaznym i kolbą karabinu snuje się jak cień nad głowami mieszkańców Europy[34].

Bezbronność człowieka żyjącego w ciągłym strachu Słonimski przedstawia za pomocą metafory zniszczonego domostwa — „Dom nie ma już bramy, pokój nie ma już drzwi"[35]. Ta metafora staje się swoistym toposem w jego felietonistyce. Najmocniej wybrzmiewa w zakończeniu kroniki o nowoczesnym teatrze marionetek — „Mieszkamy bowiem w domu podminowanym"[36].

Zadajmy pytanie Słonimskiemu: ale pod jakim niebem?. I tu chciałbym sięgnąć po drugi przykład, który jako stały wątek obecny jest w kronikach obu pisarzy, wskazując ponownie, że jednak nie „wszystko" można było przedrukować z dziennikarskich artykułów Prusa w latach trzydziestych minionego wieku.

Bohaterowie Prusa marzą o machinach latających, które miały przyczynić się do udoskonalenia życia ludzkiego. Roją o nich Ochocki i Wokulski, a także Julian z nieukończonej *Sławy*. Symbolem tych marzeń stał się metal lżejszy od powietrza, nad którego wynalezieniem pracuje w *Lalce* dziwak Geist. Ale marzył o nich również sam Prus, czemu dał wyraz w wielu kronikach, rozważając kwestię możliwości latania balonami, którymi dałoby się sterować, a w dalszej przyszłości — powstania ciężkich machin, a może i nawet lżejszych od powietrza?

> Bodaj że w ciągu następnych lat trzydziestu ród człowieczy z taką łatwością będzie latał po powietrzu, z jaką my dziś jeździmy na rowerach [...] — notował w 1894 roku. — Więc jak dziś mamy bale i kluby wioślarzy i cyklistów, tak wkrótce możemy mieć „kluby latawców". Zobaczymy „maszyny latające" nowego, nowszego i najnowszego systemu. Doczekamy się handlu „skrzydłowcami"[37].

Swe marzenie, które ziściło się w czasach Słonimskiego, autor *Lalki* wpisał w utopijny projekt przebudowy całego świata. Za pomocą machin latających ludzkość — jak mówił o tym Ochocki — miała dostać skrzydeł

[34] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1932—1935*..., s. 96.
[35] Ibidem.
[36] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 237.
[37] B. Prus: *Kroniki*..., t. 14, s. 37.

i wznieść się ponad niedoskonałą rzeczywistość, tj. przebudować ją w myśl utylitarystycznych postulatów. Oczywiście, Prus nie był aż tak naiwny, żeby nie wiedzieć tego, że owe machiny można wykorzystać również do innych celów. „Czyliż między istotami latającymi są tylko gołębie, a nie ma jastrzębi? Czyliż jutrzejsza machina latająca będzie posłuszna tylko uczciwym i mądrym, nie zaś głupcom i łotrom?”[38] — pyta w jednej z kronik swoich czytelników. Jednak wiara pisarza w potęgę nauki i techniki, która potrafiła ciągle tworzyć coś „nowszego z nowego”, tłumiła w nim te obawy. Tej utopijnej wiary nie dzieli już ze swym mistrzem skamandrycki poeta.

Jeszcze przy okazji pisania krytyki z filmu *Metropolis* Słonimski był bliski myśleniu Prusa (w 1927 roku). Nie zgadzał się ze zbyt jednostronną wizją Fritza Langa, który uznał maszynę jedynie za „molocha pożerającego ludzi”[39]. Pisał wówczas, że „współczesność to nie tylko radio, kino i aeroplan, ale i zdolność logicznego myślenia, ścisłość rozumowania, bez której żaden samolot nie mógłby się unieść do góry, że nie wystarczy dać samą zewnętrzność bez treści, bez dążeń wyrażających epokę”[40]. Ale w miarę nasilania się różnych ruchów ideologicznych coraz bardziej otępiających ludzi, Słonimski szybko przestał wierzyć w siłę ludzkiego rozumu, a zarazem w to, że rozwijająca się na jego oczach technika może służyć czemuś innemu niż tylko rozpowszechnianiu środków masowego zabijania. Niespełna cztery lata po zrecenzowaniu *Metropolis*, szydząc z naiwnej wiary w romantyczną legendę ułańską[41], ukaże machinę latającą, za pomocą której Prus chciał przypiąć ludzkości skrzydła, jako narzędzie do mordowania bezbronnych cywilów:

> Niestety, nawet każde dziecko wie, że ta przyszyła wojna wytruwać będzie gazem zarówno dzieci, jak i kobiety, i że my właśnie będziemy główną porcją mięsa dla armat, my, ludzie oderwani od swojej pracy i rzuceni do rowów, bo łatwiej w razie mobilizacji nauczyć leżenia w okopie niż pracy sztabowej. [...]

---

[38] B. Prus: *Kroniki*..., t. 7, s. 204.

[39] Zob. A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 42—43.

[40] Ibidem, s. 43.

[41] Słonimski nie ukrywa tego, że szydzi z wciąż żywej w czasach nowoczesności legendy ułańskiej: „Wśród mieszkańców miast, wśród półinteligentów i wszelkiego rodzaju wałkoniów, nic nieznaczących w życiu pokojowym, opartym na pracy i wytwórczości, pokutuje jeszcze romantyczna legenda wojenna, i masową fabrykację trupów ogląda się przez zakopcone szkiełka z czasów napoleońskich. Zwłaszcza te wszystkie rozbyczenia kawaleryjskie wydają się czymś bardzo przestarzałym. Koń, jeżeli tak można powiedzieć, trąci już myszką. Koń na wojnie został, tak jak i w przemyśle, zastąpiony przez maszynę. Jeżeli w wojnie współczesnej jest jeszcze jakiś upiorny odcień bohaterstwa i przygody, to chyba raczej w lotnictwie niż we wczorajszej kawalerii”. Ibidem, s. 272.

> Dzisiejszy piewca „romantyzmu" wojennego niech ma przynajmniej odwagę wysławiać z patosem rozkosze rzucania z aeroplanu na bezbronne miasta dziesięciotonowych bomb dynamitowych, niech opiewa fantazję i rycerską brawurę w wytruwaniu miast bombami gazowymi. To przynajmniej byłoby szczere i lepiej się komponowało w ogólnoświatowym obłędzie[42].

Słonimski na początku lat trzydziestych nie ma już złudzeń, przeniknął swój czas i szybko pojął, do czego służy przede wszystkim tak gwałtowny w jego czasach rozwój nauk ścisłych. „Technika, ten potężny motor cywilizacyjny — pisze w 1930 roku — wyzyskiwana jest zbyt często przez ludzi szukających doraźnych interesów osobistych"[43]. Trzy lata później powie dosadnie: „Barbarzyńca dzisiejszy lubuje się w środkach nowoczesnej techniki"[44]. To ci ludzie wciągnęli naukę i technikę, a także giełdę i przemysł w politykę, a tym samym przyczynili się do zrodzenia — by posłużyć się słowami Słonimskiego — „wielkiej międzynarodówki szowinizmu, handlu i fabrykacji amunicji"[45]. Stając się mieszkańcem „podminowanego" świata, nie można już było ulegać marzeniom Prusa o możliwościach realizowania utylitarnych celów za pomocą nowoczesnej techniki. Z takich samych powodów nie można było już cytować bez jakichkolwiek zmian felietonów będących „historią czasów bieżących"[46] XIX wieku i pierwszego dziesięciolecia XX wieku.

Wiedział o tym sam Słonimski, chociaż przekonywał czytelników do odmiennego zdania. Ujawnia to felieton poświęcony Prusowi, a dokładniej: jeden jego szczegół, jedno zdanie, które wskazuje na zasadniczą przemianę, jaka zaszła pomiędzy epoką Prusa a czasami „wielkiego zamętu" — przemianę, w której dziś możemy doszukać się wewnętrznej cezury w dziejach nowoczesności. „Mówi się teraz [tj. w styczniu 1932 roku — I.G.] o wykadzaniu szczurów przy pomocy gazów trujących, ale Prus na szczęście nie znał słowa »iperyt«"[47].

Słonimski powiedział o kronikach Prusa, że czas w nich został „przyłapany na jakimś perspektywicznym zakręcie"[48]. Myślę, że te słowa można odnieść również do niego. Autor *Czarnej wiosny* zrozumiał, że w czasach „ulatniania się" wszystkiego dochodzi do nagłych, nieoczekiwanych zwrotów, które gruntownie odmieniają ludzkie życie. Od 1917 roku, kiedy Niem-

[42] Ibidem, s. 273.
[43] Ibidem, s. 191.
[44] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1932—1935*..., s. 88.
[45] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 269.
[46] Zob. B. Prus: *Kroniki*..., t. 5, s. 337.
[47] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1932—1935*..., s. 3.
[48] Ibidem.

cy po raz pierwszy wykorzystali iperyt (czyli gaz musztardowy), człowiek zaczął żyć w nowym lęku — w lęku przed atakiem gazowym. Ale lęk ten narodził się na skutek modernizacyjnych przemian, które — w tym konkretnym przypadku — zaszły w chemii oraz w technologiach zbrojeniowych[49]. Lęk ten uobecnia się w wielu kronikach Słonimskiego, jak choćby w tej — z 28 grudnia 1930 roku:

> Atmosfera, w jakiej żyjemy, przypomina coraz bardziej ciemną, trującą mgłę, unoszącą się nad Belgią. Cała Europa prześmierdła już gazami trującymi, które sączą się niepostrzeżenie przez szczeliny fabryk, ozdobionych wszędzie sztandarami państw i emblematami wiary. Mgła belgijska jest trująca zarówno dla ludzi, jak dla bydła domowego. Niestety, atmosfera, w jakiej żyjemy, truje właśnie ludzi, faworyzując bydło. Ludzie duszą się, kaszlą, dławią, i głos człowieka jest stłumiony w tej ciężkiej mgle, a za to bydło porykuje radośnie. Drapieżne instynkty ludzkie, jak się to zawsze dzieje, rosną i zbroją się w ciemności[50].

Użyty po raz pierwszy na froncie belgijskim gaz zapełnia zatęchłą od ideologicznych kłamstw atmosferę całej Europy, a zarazem karty kronik Słonimskiego. Temat ataku gazowego obsesyjnie powraca w jego felietonach, można by wręcz pokusić się o stwierdzenie, że powstają one w cieniu zagrożenia gazowego. Stąd ich interwencyjny charakter[51]; stąd marzenie o stworzeniu ogólnoświatowego dziennika, który byłby jak „kryształowe źródło" do obnażania frazesów, ideologicznych haseł czy formuł oraz agitacyjnych kłamstw, jakimi zapełnione były szpalty ówczesnej prasy codziennej; stąd dążenie do tego, aby za pomocą dziennikarskich kronik „propagandzie wojny [...] przeciwstawić propagandę pokoju"[52]. I jeszcze jedno. Stąd marzenie o stworzeniu pisma o niezależnych podstawach finansowych, gdyż w przeciwnym razie każde z nich stawało się „szmatą jak wszystkie organa partyjne"[53]. Ale Słonimski, w przeciwieństwie do Prusa, nie wierzył nawet we własne marzenia, a może nie pozwalały na to czasy,

---

[49] Mówi o tym ironicznie w cytowanej już kronice z 1931 roku, w której pisał o niepewności życia w czasach „wielkiego zamętu": „Jeszcze nigdy w historii jutro ludzi bogatych nie było tak niepewne. Przyszła wojna ich nie uszanuje, bo za żadne pieniądze nie da się zbudować ochrony przed gazami, których dzięki osobistym staraniom panów fabrykantów jest już około ośmiuset gatunków". A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 327.

[50] Zob. ibidem, s. 262.

[51] Zwraca na to uwagę Roman Loth, podkreślając różnicę pomiędzy felietonistyką Prusa a Słonimskiego: „Mają charakter [kroniki Słonimskiego — I.G.] interwencyjny lub, przynajmniej, ingerencyjny. Chcą wpływać na bieg historii. Są zaczepne, polemiczne, agresywne. Więc i jednostronne, ich świat bowiem to obszar sił ciemnych, z którymi autor podejmuje walkę". R. Loth: *Przedmowa. O „Kronikach tygodniowych" Antoniego Słonimskiego*..., s. VIII.

[52] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927—1931*..., s. 36.

[53] Ibidem, s. 194.

w których pisał swoje cotygodniowe kroniki?... Felieton zawierający jego projekt „międzynarodowego dziennika" do „odełgiwania" życia mieszkańców „świata podminowanego", kończy się słowami z *Lalki*:

> To Rzecki napisał pewnego dnia w swoim *Pamiętniku starego subiekta*: „Żebym to ja tak był Panem Bogiem, ale cóż, nawet nie ma co o tym marzyć"![54].

[54] Ibidem.

Paweł Stangret

Tadeusz Kantor czyta Juliana Tuwima

W pokoju-muzeum Tadeusza Kantora wystrój utrzymywany jest w stanie, jaki panował tu w chwili, kiedy artystę odwieziono do szpitala na dzień przed śmiercią. Na stoliku leżał tomik poezji Juliana Tuwima. Jedna z kartek była wydarta z odręczną adnotacją Kantora „wydarte. Bardzo ważne". Jaki wpływ miała poezja skamandryty na twórczość Tadeusza Kantora? W swym tekście będę starał się odpowiedzieć na to pytanie. Należy nadmienić, że zbiory wierszy skamandryty znajdowały się w prywatnej bibliotece Kantora i noszą ślady jego lektur. W *Wierszach wybranych* Juliana Tuwima[1] strony 43. i 44. są wyrwane. W tym wydaniu wymienione strony zawierają wiersz *Do generałów*. Utwór ten, pochodzący z *Czwartego tomu wierszy*, a więc z 1923 roku, swego czasu wywołał skandal. Jego pacyfistyczna wymowa, podana w żartobliwej formie nie mogła zostać przyjęta przez ówczesne społeczeństwo polskie. W latach trzydziestych stała się jedną z wielu przesłanek do „nagonki" na Tuwima. Do tego zjawiska nawiązuje Kantor.

> Powód zajęcia się tym **gatunkiem ludzkim** nie ma nic wspólnego ani z patriotyzmem, ani z antymilitaryzmem, ani walką o pokój, ani z żadnym programem politycznym, socjalnym lub innym. Zarzuty mogłyby mnie spotkać ze strony totalitarnego patriotyzmu, narodowego patriotyzmu, ze strony anarchistów, notorycznych antymilitarystów, świadków Jehowy, dadaistów i surrealistów (gdyby żyli), wszelkiego rodzaju manifestantów, nawet ze strony Szwejków i Inwalidów, w końcu ze strony Nieznanego Żołnierza[2].

---

[1] J. Tuwim: *Wiersze wybrane*. Oprac. M. Głowiński. Wrocław 1986.

[2] T. Kantor: *Wojsko. Le soldat — l'individu militaire*. W: Idem: *Wielopole, Wielopole*. Kraków 1984, s. 20.

Wiersz Tuwima owiany jest aurą skandalu. Świadomy tego, tworzy Kantor własną, odrębną postać żołnierza. Jest to prezentacja jego poglądów, przemyśleń dotyczących wojska jako instytucji. To jednak tylko jeden element tej struktury. Rozważania na temat armii wywiedzione zostały z osobistych, wojennych doświadczeń Kantora.

Drugim są niewątpliwie jego wspomnienia. Na takiej podstawie dzieciństwo może wiązać się z wojną i żołnierzami. Zauważmy jednak, że atrybuty militarne wchodzą do „pokoju dzieciństwa" nie w formie wspomnień czy pamiętników. Odbywa się to na scenie, owo połączenie staje się częścią dzieła sztuki. W takim ujęciu wojsko nabiera innego, nowego sensu, staje się metaforą. Wprowadzenie żołnierzy w obręb sztuki jest efektem dociekań Kantora nad uniformizacją, jednakowością, jaką prezentuje człowiek w mundurze. W *Wielopolu, Wielopolu* przeprowadzona zostaje paralela pomiędzy człowiekiem nagim i człowiekiem w mundurze. W tych bowiem dwóch aspektach człowiek traci swoją indywidualność.

> WOJSKO. Masa. Nie wiadomo, czy mechaniczna, czy żywa, o setkach takich samych głów, o setkach takich samych nóg, i setkach takich samych rąk. W rzędy, szeregi, przekątnie wprawione regularnie głowy, nogi, ręce, ramiona, buty, guziki, oczy, nosy, usta, karabiny. [...] WOJSKO maszerujące czwórkami, w ordynku i w takt, dyktowany krokami i okrzykami komend: prawa, lewa, złożone z osobników, w których rozpoznajemy nas samych, tego samego, co my, gatunku ludzkiego. [...] Od reszty gatunku ludzkiego, od nas, CYWILI — WIDZÓW oddzielone na zasadzie prawa tak drakońskiego, że podobne jest ono do prawa śmierci — barierą niewytłumaczalną ludzkim rozsądkiem[3].

Uniformizacja, sformalizowanie, sprowadzenie człowieka do jednego wymiaru to rola armii. Walor estetyczny maszerujących żołnierzy jest o wiele silniejszy niż semantyka armii — to przecież żołnierze, ludzie niosący śmierć. Tymi zagadnieniami Kantor interesował się jedynie z „czysto formalnego i artystycznego"[4] punktu widzenia. Jeżeli tak, to możemy przeprowadzić paralelę pomiędzy artystyczną wizją sceniczną i zapisem literackim Tuwima. W obu przypadkach żołnierze, „generałowie" skonfrontowani są ze światem cywilów. Kantor sytuuje żołnierzy za barierą, której nie sposób przekroczyć. Tuwim natomiast przypomina:

> Więc przestańcie udawać lwy,
> Śmieszni ludzie, obwieszeni gwiazdami,
> Pamiętajcie, że tutaj — My,

[3] Ibidem.
[4] Ibidem.

Zamyśleni przechodnie,
My jesteśmy tu generałami[5].

Pacyfistycznej wymowy oba utwory nabierają wskutek przekazania dominacji w ręce cywili, przyznania im prymatu w życiu, poza koszarami. Jednak armia ma także drugie oblicze. To okrutne narzędzie, niosące śmierć i zagładę. Pojawiają się jedynie drobne aluzje do tego złowrogiego oblicza. W wierszu Tuwima tę grozę dodatkowo łagodzi efekt groteskowy. Refrenowe „przestańcie udawać lwy" ośmiesza generałów. W zasadzie cały tekst Tuwima skierowany jest przeciwko okrucieństwu wojny. Efekt komiczny stanowi próbę oswojenia grozy wojny i wojska. Jednak nie można od tego aspektu uciec. Podczas omawiania instytucji armii musi zostać poruszony temat zagłady, ewokowany wprowadzeniem wojska.

Wam — czerwone wyłogi za rzeź,
Za morderstwo, gwałty i pożogi!
[...]
Z armat waszych — pocisków grad
Śmierć i dym zostawia, bomb miotacze![6].

Złowrogie oblicze wojny dostrzega także Kantor.

> Skupić się tylko na tej jednej właściwości WOJSKA, tej najistotniejszej, dającej się odkryć tylko przez odrzucenie znanych cech i objawów przekazywanych przez literaturę, reportaże i filmy — ekspresjonistycznych (groza wojny, okopy, glina, błoto, wszy, rany...), parodystycznych (sierżanci — sadyści, generałowie — ponurzy kapłani śmierci...), patriotycznych (szarże, szum sztandarów, wiatr historii, panteony sławy...)[7].

„Ponurzy kapłani śmierci" to figura paralelna do Tuwimowskich generałów „udawanych lwów". Groźne oblicze wojska potęgują postaci występujące w spektaklach Kantora. Należy tu wspomnieć postaci funkcjonariuszy NKWD z *Dziś są moje urodziny*. W tym spektaklu dokonują oni morderstwa na Wsiewołodzie Meyerholdzie. W *Wielopolu, Wielopolu* Ojciec jest żołnierzem frontowym ze wszystkimi cechami żołdaka — jego mową są wyłącznie wulgaryzmy, Matce okazuje brutalność, a karabinem celuje w publiczność. Groza wojny zaakcentowana zostaje także w *Nigdy tu już nie powrócę*. W tym spektaklu bohaterowie w kostiumach hitlerowskich oficerów są jednocześnie „idącymi do gazu" żydowskimi skrzypkami. Ta sprzeczność,

[5] J. Tuwim: *Do generałów*. W: Idem: *Wiersze wybrane*..., s. 44.
[6] Ibidem.
[7] T. Kantor: *WOJSKO — gatunek ludzki*. W: Idem: *Wielopole, Wielopole*..., s. 21.

oksymoroniczne połączenie jeszcze bardziej podkreśla grozę wojny i ogrom cierpienia, jakie to pojęcie ewokuje.

Kolejnym punktem zbieżnym między twórczością tych artystów jest połączenie grozy armii z dziecięcymi żołnierzykami. Julian Tuwim dokonuje tej paraleli w piosence *O, kup pan to!*, natomiast Tadeusz Kantor taki zabieg stosuje w *Niech sczezną artyści*. Co ważne, obu tym twórcom wojsko kojarzy się ze wspomnieniem chłopięcej zabawki, z własnym dzieciństwem.

Z kolei w słynnym wierszu *Do prostego człowieka* autor *Rzeczy czarnoleskiej* pokazuje, jak manipulacja i narracja patriotyczna maskują prawdziwą grozę wojny. Podobny zabieg ma miejsce w *Wielopolu, Wielopolu*, gdzie scena odjazdu na front (przy akompaniamencie *Szarej piechoty*) zmienia się w przerażającą scenę ładowania manekinów nagich trupów do wagonu.

Lektura tekstów poety przez pryzmat twórczości Tadeusza Kantora uświadamia, jak są one bliskie. Podobieństwa zasadzają się na podstawowych dla Kantora kategoriach. Oprócz wojska jest to także kwestia wspomnienia i pamiętania. Ona z kolei wiąże się ze specyficznym traktowaniem przedmiotu przez krakowskiego malarza (okazuje się, bardzo zbliżonego do Tuwimowskiego). Kantorowskie przedmioty teatralne i przedmioty jako obiekty plastyczne są paralelne do przedmiotów z poezji Juliana Tuwima. Podobne ujęcie określonych tematów wynika z posługiwania się przez obu pisarzy „realnością najniższej rangi". To główna idea Tadeusza Kantora. Ale ta zasada przywodzi na myśl skamandryckie zejście na ulicę, wejście w szary ludzki tłum. Ta grupa, jako jedna z pierwszych, tematem swojej poezji uczyniła rzeczy proste, zwykłe, przedmioty codziennego użytku. Taką poetyką posługiwał się szczególnie Julian Tuwim. Jego osadzenie w codzienności było najgłębsze. Jak pisze Michał Głowiński[8], kult codzienności jest w tej poezji wyrazem zharmonizowania się z życiem. To połączenie ma charakter nieomal religijny, dokonuje się na najgłębszym poziomie filozoficznym. Podobny stosunek do przedmiotu możemy zaobserwować w twórczości Kantora. W jego pracach obiekt odgrywa istotną rolę. Co ważne, bywa to zwykle przedmiot, który został zdegradowany. U Tuwima to codzienny przedmiot wprowadzony do poezji, a u Kantora wrak — przedmiot pozbawiony swych podstawowych funkcji.

W poezji Tuwima jeszcze jeden element jest istotny przy omawianiu zagadnienia opisu przedmiotu zdegradowanego. To wiersze, które zawierają opisy ubóstwa, nędzy (*Nędza*). Oczywiście, w twórczości skamandryty te opisy pełnią inną funkcję niż w sztuce Kantora. Nie ulega jednak wątpliwości paralelność tych sposobów pisarstwa. Przyjrzyjmy się tekstowi *Meble* Juliana Tuwima. Utwór ten pochodzi z *Czwartego tomu wierszy*:

[8] Zob. M. Głowiński: *Wstęp*. W: J. Tuwim: *Wiersze wybrane*...

Meble kanciaste, spiczaste, skrzypiące
Patrzą spode łba, zgryźliwie, źle...
Zmówią się, zejdą się, zamkną mnie,
Zrosną się w zwierzę drewniane, krzyczące![9].

Takie, drapieżne przedmioty występują także w twórczości Tadeusza Kantora. Wystarczy wspomnieć maszynę aneantyzacyjną w inscenizacji *Wariata i zakonnicy* czy narzędzia tortur z *Niech sczezną artyści*.

Przedmiot realny, wzięty z rzeczywistości, który zajął miejsce „przedmiotu artystycznego", nie był przedmiotem „jakimkolwiek", „obojętnym".
Był to przedmiot
najprostszy,
prymitywny,
stary,
z jaskrawymi śladami użycia,
wytarty przez długie używanie,
biedny[10].

Taka filozofia przedmiotu jest wynikiem plastycznych dociekań Kantora. Jednak wpływ na nią mogła mieć także poezja Juliana Tuwima. W wierszu *Nędza* znajdujemy opis totalnej degradacji zarówno ludzi, jak i przedmiotów. To najlepszy sposób na znalezienie Kantorowskiego miejsca artystycznego.

Takim miejscem jest np.:
zburzone działaniami wojennymi pomieszczenie,
śmietnisko,
biedna stacja kolejowa,
pralnia,
szatnia,
poczekalnia, skład...[11].

Obaj twórcy opisują przedmioty w fazie ich degradacji, ale o wiele istotniejszym zjawiskiem jest technika opisywania kondycji człowieka przez pryzmat przedmiotu. Tu dopiero dochodzimy do esencji pojmowania rekwizytu w obu tych poetykach. To najważniejsze miejsce, jakie zostało wyznaczone przedmiotowi w twórczości obu artystów. Przyjrzyjmy się

[9] J. Tuwim: *Wiersze wybrane*..., s. 47.
[10] T. Kantor: *Przedmiot biedny*. W: Idem: *Metamorfozy. Teksty o latach 1938—1974*. Wybór i oprac. K. Pleśniarowicz. Kraków 2000, s. 143.
[11] T. Kantor: *Zakwestionowanie „artystycznego" miejsca zarezerwowanego dla teatru*. W: Idem: *Metamorfozy*..., s. 144—145.

wierszowi Juliana Tuwima *O moim stole*, pochodzącemu z tomu *Rzecz czarnoleska*. W tym tekście stół staje się bohaterem. Jest on wpisany w historię ludzi, którzy z nim obcowali. To rekwizyt, który staje się częścią bohaterów tego wiersza. Podmiotowość stołu oddana za pomocą antropomorfizacji. Techniki jego ożywiania powodują, że przedmiot ten staje się najważniejszy, ponieważ nosi na sobie piętno dawnych dokonań ludzkich. Jednocześnie cała operacja upodmiotowienia stołu to wynik działania wyobraźni podmiotu mówiącego.

> Brak mu tylko kół
> A byłby karawanem,
> Brak mu tylko strun,
> A byłby fortepianem[12].

To iście Kantorowska filozofia przedmiotu. Pozbawienie rekwizytu jego podstawowych funkcji daje możliwość przeobrażenia się rzeczy w całkiem inną, niezależną od „funkcji życiowych" istotę. Ta operacja może się dokonać pod wpływem działania wyobraźni artystycznej, decyzji. Takie miejsce zajmują pomniki, krzesła, wieszaki, żarówki w twórczości plastycznej Kantora. Również jego manekiny noszą na sobie „piętno śmierci", stają się „DODATKOWYM ORGANEM aktora"[13].

> Przedmiot [*Krzesło* w Oslo, 1970 — P.S.] stawał się **pusty**, pozbawiony **ekspresji**, **powiązań**, **odniesień**, znamion programowego **komunikowania się**, swego „message", zwrócony do „**nikąd**" zamieniał się w **atrapę**[14].

Taka rola przedmiotu leży u podstaw perspektywy pisarskiej, która na pierwszym planie umieszcza rekwizyt. Nawiązań do tak pojmowanego przedmiotu w twórczości Kantora znajdujemy znacznie więcej.

> Kwitki, sznurki, papierki, recepty,
> Odpadki umarłych zdarzeń,
> Resztki doczesnej nudy,
> Kładzie się, kładzie
> Śmiertelne czyjeś trudy
> [...]
> Bratnia mogiła Nieboszczyków Faktów [...][15].

---

[12] J. Tuwim: *O moim stole*. W: Idem: *Wiersze wybrane...*, s. 104.

[13] T. Kantor: *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*. Wybór i oprac. K. Pleśniarowicz. Kraków 2004.

[14] Ibidem.

[15] J. Tuwim: *O moim stole...*, s. 105.

Porównajmy ten zapis z tekstem Kantora:

> [...] chustki do nosa
> papierowe serwetki
> papiery urzędowe
> rachunki kelnerów
> ukradzione łyżeczki
> urwane guziki
> scyzoryki
> noże
> i pistolety.
>
> Oto jest interesująca treść
> i zawartość
> tych intymnych schowków
> i ukrytych melin,
> oto prawdziwa,
> niezafałszowana strona
> indywidualności,
> zapomniane resztki,
> wstydliwe odpadki[16].

Opisanie przedmiotu ewokuje obrazy osób, które stworzyły historię tego stołu. To właśnie przedmioty (samo ich istnienie) determinują historię ludzi, ich indywidualność. Oba te obrazy sugerują, że pamięć zorientowana jest na konkretne, materialne przedmioty. Są bowiem trwalsze niż ludzkie poczynania. To one „wołają" niczym biblijne kamienie. Zarówno w twórczości Kantora, jak i Tuwima przedmioty nie są jedynie substytutem, fetyszem ludzkiej historii. Taka koncepcja przedmiotu sytuuje rekwizyt w pozycji symbolu, który ewokuje określone zdarzenia, obrazy, postaci. Przedmiot zostaje upodmiotowiony. W tych spojrzeniach istotne jest traktowanie rekwizytu jako kolejnej „osoby", jako bohatera, postaci.

Wspomnienie ma dla Kantora duże znaczenie. To twórczość zbudowana na odwołaniach do dzieciństwa. W wierszach Tuwima ten motyw jest szczególnie mocno rozwinięty. Wspomnieniowy charakter dziełom tych artystów nadaje przywoływanie obrazów zapamiętanych z dzieciństwa. W twórczości Tuwima ten motyw ulega transformacji, przemianom — od tragicznego uzmysłowienia sobie niemożności powrotu do dzieciństwa (*Dzieciństwo* z *Czwartego tomu wierszy*) aż do pogodzenia się i przywoływania sielskich obrazków dzieciństwa (*Gorące mleko* z tomu *Rzecz czarnoleska*).

[16] T. Kantor: *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*. W: Idem: *Metamorfozy*..., s. 392.

W twórczości Kantora natomiast wspominanie zawsze nosiło na sobie piętno tragizmu. Związane było z niemożliwością przekroczenia praw upływającego czasu. Powrót do dzieciństwa, do lat minionych jest niemożliwy. Za ten stan odpowiadają nie tylko prawa fizyki. Tragizm bowiem zasadza się na kategorii rozwoju. Powrotu do tego, co minione, nie ma, ponieważ zmienił się zarówno bohater, jak i kraina jego lat dziecięcych. Takie ujęcie motywu powracania jest kluczowe dla *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego. W Kantorowskiej realizacji tego dramatu wątek powracania został zaakcentowany w sposób najsilniejszy. Z tego właśnie powodu Kantor wielokrotnie będzie wracał do *Powrotu Odysa*. Niemożliwość powrotu bowiem stanie się dla niego centralnym punktem twórczości. W wierszu Tuwima czytamy:

> Gdzie mój rycerz ze swym Rossynantem?
> Gdzie ów Petzold z obliczem jak grabarz?
> Kasztelanka gdzie? Cygan Barabasz
> Barligunti zwany Rumbarbarum?
> Gdzie Paganel z kapitanem Grantem?
> Tam zostali. A ja — emigrantem
> Jestem... Tęsknię za ojczyzną moją!
> Tutaj, u was, obco mi, nieswojo[17].

Sytuację utraconego dzieciństwa Tuwim porównuje do wygnania, określa siebie mianem emigranta. Kantor w swojej twórczości ten stan definiuje jeszcze dobitniej. W *Niech sczezną artyści* jeden z sobowtórów „Ja" określa „Ja, gdy miałem sześć lat" frazą „to nie byłem ja". Oddzielenie od minionego życia zostaje tu jeszcze bardziej zaakcentowane niż w wierszu Tuwima. Bariera oddzielająca od dzieciństwa jest w twórczości Kantora tak silna, że zostaje utożsamiona z prawami śmierci. Na tym właśnie polega główna idea teatru śmierci.

> Oto pokój mojego dzieciństwa,
> który ustawiam ciągle na nowo
> i który ciągle umiera.
> Wraz z lokatorami zresztą.
> Lokatorzy to moja rodzina.
> Oni wszyscy powtarzają w nieskończoność swoje
> czynności,
> odciśnięte jak na kliszy, na wieczność[18].

---

[17] J. Tuwim: *Dzieciństwo*. W: Idem: *Wiersze wybrane*..., s. 37.

[18] T. Kantor: *Pokój mojego dzieciństwa*. W: Idem: *Wielopole, Wielopole*... Partytura spektaklu, s. 32.

Świat dzieciństwa Kantora to pokój, który

> Przywołany wspomnieniem —
> nieustannie umiera[19].

Jego lokatorzy już nigdy się nie zmienią, ponieważ utrwalono ich w tej pozie — tak zostali zapamiętani. Dlatego obu twórców zbliża do siebie idea *panopticum* — galeria osobliwości, okazów ludzkich do pokazywania. Co ważne, obaj odwoływali się do estetyki jarmarku i kuriozum.

Kantora i Tuwima łączyło także szukanie wzniosłości w podobnych obszarach. „Materia, »doły ludzkie«, Chrystus, ulica, realność niska i metafizyka". Lista motywów jest bezpośrednio związana z liryką Tuwima. Prócz podobnych motywów, także elementy humoru są zaczerpnięte z twórczości skamandryty.

> Zbiry, katy, wyrzutki
> Wisielce, prostytutki,
> Syfilitycy, nożownicy,
> Łotry, złodzieje, chlacze wódki[20].

Zbiór takich postaci przypomina pokój z *Niech sczezną artyści* czy knajpę z *Nigdy tu już nie powrócę*. Także motyw Magdaleny, jedynej sprawiedliwej, znajduje swe odbicie w postaci Dziwki Bosej z *Nigdy tu już nie powrócę*, „gdy z tego padołu zaśpiewa pieśń idących do gazu i stanie się symbolem Ziemi Obiecanej". Charakterystyczne jest tu pokazanie „wzniosłości przez poniżenie". W *Niech sczezną artyści* Kantor wprowadza postać Józefa Piłsudskiego — to także zbieżność z Tuwimem — na szkielecie konia. Jest to parafraza witrażu Stanisława Wyspiańskiego przedstawiającego Kazimierza Wielkiego jako szkielet z insygniami królewskimi.

Przywołane przykłady paralel między twórczością Julina Tuwima i Tadeusza Kantora świadczą o wielu zbieżnych tendencjach w twórczości obu tych artystów. Najważniejsze jednak są ich stosunek do współczesnych im nurtów artystycznych, a także ich odpowiedź na nie. Wielu badaczy twórczości skamandryty zaznacza, że ta poezja cechuje się synkretyzmem. Dość wspomnieć w tym miejscu Michała Głowińskiego, Elżbietę Cichlę-Czarniawską[21] czy Jadwigę Sawicką[22]. Podkreślają oni, że Julian Tuwim nie sformułował własnej poetyki teoretycznie. Nie napisał manifestu, nie stworzył teorii języka itd. W tej poezji widoczne są natomiast nawiązania do

[19] Ibidem.
[20] J. Tuwim: *Chrystus miasta*. W: Idem: *Wiersze wybrane*..., s. 9.
[21] J. Tuwim: *Poezje*. Wybór i wstęp E. Cichla-Czarniawska. Lublin 1991.
[22] J. Sawicka: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986.

wielu nurtów, prądów, stylów itd. Widać więc, że Tuwim obserwował ze swojej perspektywy i przyjmował współczesne mu nurty literackie (aczkolwiek nieobce mu były również idee dotyczące przedmiotu materii plastycznej, co zauważył Tadeusz Kantor i także Tuwima wpisał w tradycję *l'objet d'art*). W przypadku Tuwima symptomatyczny w tym względzie jest fragment wiersza *Poezja* i jego żart z futuryzmu. Widać, jak Tuwim daje odpowiedzi na współczesne nurty. Uprawia sztukę w swój oryginalny sposób, nie zostawia w niej miejsca na rozważania krytyczne. Podobnie postępował Tadeusz Kantor, który stwarzał sobie własną tradycję, czerpiąc i układając dowolnie poszczególne jej elementy. Konstruktywizm, surrealizm, a także romantyzm i twórczość Stanisława Wyspiańskiego są u Kantora „przefiltrowane" przez jego osobowość.

Dlaczego więc Tadeusz Kantor czytał Tuwima? Po pierwsze, autor *Umarłej klasy* należał do pokolenia, które zostało ukształtowane przez poezję Skamandra. Po drugie, zinterpretowana w późniejszej twórczości poezja okazuje się nowoczesną koncepcją artystyczną. Przede wszystkim odznacza się precyzyjnie przemyślaną formą. Dla Kantora, artysty z końca XX wieku, była to idea niezwykle ważna. Sam był autorem tekstu *Jestem przeciwko dziełu otwartemu* i wielokrotnie manifestował swoją niechęć do performensu i jego otwartości. W twórczości Julina Tuwima autor *Umarłej klasy* dostrzegł możliwość tworzenia autonomicznej sztuki ze świadomością kontekstu współczesnego. Sztuka ta jest stanowiskiem wobec aktualnie dominujących nurtów, jednak ta polemika nie jest wyrażona wprost. Kantor i Tuwim to artyści, którzy (wbrew aktualnym tendencjom) nie dyskursyfikują sztuki. Ich dzieła są wolne, autonomiczne względem ich koncepcji metaartystycznych. To powoduje, że twórczość ta jest nowoczesna i jednocześnie oryginalna, wolna od wpływów tendencji współczesnych.

Marek Bernacki

Czesław Miłosz jako „recenzent" skamandrytów

Dla debiutującego w roku 1930 na łamach pisma akademickiego „Alma Mater Vilnensis" Czesława Miłosza poezja skamandrytów, ukazująca się regularnie na łamach poczytnych „Wiadomości Literackich", wydawana w dużych nakładach, komentowana przez najwybitniejszych krytyków międzywojnia i żyjąca własnym życiem jako twórczość popularna wysokiej próby, była jednym z najważniejszych punktów odniesienia w procesie literackiego rozwoju. Młody wileński poeta, poszukujący na początku lat trzydziestych XX wieku własnego stylu wypowiedzi, w naturalny sposób musiał się ustosunkować do twórczości warszawskiego Parnasu. Co ciekawe, początkujący żagarysta, którego poetycką konfraternię krytycy literaccy przypisywali do nurtu tzw. Drugiej Awangardy, w licznych wypowiedziach odcinał się od przyprawionej mu „gęby" poety awangardowego, dystansując się tym samym od rzekomych powinowactw z poetyką Peipera czy Przybosia. Autor *Poematu o czasie zastygłym* odżegnywał się też, podobnie jak pozostali żagaryści, od wpływów poezji modernistycznej, tej rodem z Młodej Polski, dostrzegając w niej anachroniczność formalną oraz gorszący brak należytej reakcji na puls nowoczesnego świata. Pisał o tym Marek Zaleski:

> Kult czystej sztuki, egzaltowane rozważania zawiłości duszy artysty, dramat jednostki twórczej pozbawionej oparcia w macierzystej rzeczywistości społecznej, problematyka filozoficzna, metafizyczne uniesienia — wszystkie te wątki jawiły się im jako nieprzekładalne na język praktyk społecznych, wyznaczonych przez konflikty epoki, realia czasu swego powstania.

> Grzeszyły oderwaniem od współczesnego sobie życia, a więc [...] były od razu skażone, skazane na potępienie[1].

Zdecydowanie więcej czułych słów Czesław Miłosz wypowiadał pod adresem poetów Skamandra. W wywiadzie rzece udzielonym Aleksandrowi Fiutowi w latach osiemdziesiątych XX wieku, wypowiadając się w imieniu nieżyjących już wileńskich przyjaciół, powie: „Poezja nasza znacznie bardziej wyrastała ze Skamandra, z Kwadrygi, niż z Krakowa, z tej całej Awangardy”[2]. W innym miejscu autor *Trzech zim* rozwinie ten wątek w sposób następujący:

> Nasza szkoła, Żagarów, pod względem literackim była gdzieś na granicy. Tylko w przybliżeniu można ją uznać za awangardę, to termin umowny. Pamiętam doskonale nasze wszystkie dyskusje. Bujnicki uwielbiał Tuwima i właściwie był przede wszystkim pod jego wpływem. Zagórski bardzo cenił i nawiązywał do Lechonia. Ja — do Iwaszkiewicza. Trochę czytaliśmy krakowian, ale z dość dużym sceptycyzmem. Więc wszedłem w okres okupacji w znacznym stopniu z poetyką dawną, która mnie się wydawała po pewnym czasie czymś nieadekwatnym i fałszywym[3].

O ile na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych minionego stulecia awangardziści spod znaku „Zwrotnicy” i „Linii” uważali poetów kręgu „Skamandra” (a następnie „Wiadomości Literackich”) za swoich ideowych wrogów, zarzucając im między innymi paseizm, grafomanię, nadmierną konwencjonalizację poetyckich form wypowiedzi i anachroniczną strukturę poetycką wierszy rodem z Młodej Polski, której towarzyszyły nadmierny patos i „kabaretowość”[4], o tyle żagaryści skłonni byli łagodzić te jednostronnie negatywne wypowiedzi. Przykładem takiej ambiwalentnej postawy może być wypowiedź Tadeusza Brezy, badającego ukryte tętno życia literackiego w Polsce na początku lat trzydziestych XX wieku:

> Stosunek żagarystów do Skamandra nie jest tak niechętny, jak u wszystkich bez mała pozostałych grup młodej poezji. Mówi się tu wprawdzie o „patefoniarstwie” warszawskich półbogów, „słowolejstwie” i „skostniałości” pseudoklasycznej, lecz jest to wersja raczej ustna. Natomiast w drukach żagarystów często można spotkać pochwały czy to Tuwima, czy Lechonia. Iwaszkiewicz to „klasycyzm formy, skończoność i wielkie

---

[1] M. Zaleski: *Przygoda drugiej awangardy*. Wrocław—Warszawa—Kraków 2000, s. 107.

[2] *Czesława Miłosza autoportret przekorny, rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*. Kraków 1994, s. 16.

[3] Ibidem, s. 400.

[4] Zob. M. Zaleski: *Przygoda drugiej awangardy*..., s. 108.

opanowanie" itp., Słonimski „posuwa się naprzód", Wierzyński „sympatyczny jak zawsze"[5].

W napisanym w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku *Traktacie poetyckim* Miłosz, kreśląc niezapomniany, wielobarwny portret zbiorowy przedstawicieli „pięknej plejady", wypowie się o skamandrytach z nieukrywanym zachwytem, wręcz z miłością:

Nie widzi, przyszły czytelnik poetów,
Ni krzywych płotów ani wron pod chmurą,
Gotów już odtąd mieszkać w kraju czarów.
To on, jeżeli oszczędzi go zguba,
Zachowa czułość dla tych, co go wiedli.
A Iwaszkiewicz, Lechoń i Słonimski,
Wierzyński, Tuwim na zawsze zostaną
Tak, jak spotkała ich młodziutka pamięć,
Kto większy, a kto mniejszy, nie zapyta.
Za barwą będzie gonił w każdym inną,
Prowadząc czółno Amazonką planet[6].

Na postawione przez Aleksandra Fiuta pytanie: „Czy zrewidowałby Pan dziś swoje, zawarte w *Traktacie*, sądy na temat innych poetów, na przykład skamandrytów?" — Miłosz odpowie:

Ale przecież w *Traktacie* są oni [również — M.B.] przedstawieni bardzo pięknie, jest tam moja wdzięczność, wielki hołd. Mówię zresztą o nich przede wszystkim jako „dziecko" — z perspektywy młodego czytelnika, a jednocześnie starając się ich uchwycić, zamknąć w kapsułce ich los poetycki i ludzki, uczynić żywymi[7].

Hołd i uznanie, a nawet uczucie czułości żywione wobec poezji skamandrytów, zwłaszcza zaś podziw dla wierszy Iwaszkiewicza i Tuwima, nie oznaczały przecież, że Miłosz w sposób bezkrytyczny przyjmował model poezji „programowo aprogramowej". W przywoływanym wcześniej *Traktacie poetyckim* padną pamiętne słowa łączące w sobie dwa sprzeczne punkty widzenia: nietajoną fascynację poetycką sprawnością przedstawicieli warszawskiego Parnasu z krytyczną postawą wobec ich światopoglądu poetyckiego. Wedle opinii Miłosza tudzież jego wileńskich przyjaciół, skamandry-

[5] T. Breza: *Kto są Żagary?*. „Kurier Poranny" 1934, nr 69. Cyt. za: M. Zaleski: *Przygoda drugiej awangardy*..., s. 114.

[6] C. Miłosz: *Traktat moralny, Traktat poetycki. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem*. Kraków 1996, s. 72.

[7] Ibidem, s. 22.

ci byli niekwestionowanymi mistrzami poetyckiego rzemiosła, ale fałszowali obraz rzeczywistości, nie odsłaniając prawdy o tym, co czaiło się pod powierzchnią otaczających ich zjawisk społecznych. Dlatego po latach autor *Trzech zim* napisze:

> Nigdy nie było tak pięknej plejady.
> A jednak w mowie ich błyszczała skaza,
> **Skaza harmonii**, ta, co u ich mistrzów.
> I przemieniony chór nie był podobny
> Do bezładnego chóru zwykłych rzeczy[8].

Na początku lat sześćdziesiątych minionego wieku, kiedy autor *Miasta bez imienia* układał antologię *Postwar Polish Poetry*, przygotowywaną na użytek czytelników amerykańskich, w wyborze wierszy najwybitniejszych polskich poetów pominął utwory Tuwima (jako zbyt mocno przylegającego do języka, a zatem nieprzetłumaczalnego[9]) i Lechonia, którego — jak się wydaje — cenił najniżej. „Co do innych skamandrytów — dopowiada Miłosz w wywiadzie rzece z Aleksandrem Fiutem — uważałem, że powinienem dać, z obowiązku niejako, Słonimskiego i Wierzyńskiego. I jeden wiersz Iwaszkiewicza, który też pozostaje całkowicie w materii języka". „Jeżeli dałem ten wiersz — tłumaczył się twórca antologii — to wyłącznie stosując pewien kompromis. Trudno skamandrytów całkowicie pominąć"[10].

W okresie amerykańskim Czesław Miłosz napisał (także skierowaną przede wszystkim do odbiorcy zagranicznego) podręcznikową *The History of Polish Literature*, w której znalazł się spory fragment poświęcony omówieniu poezji skamandrytów. Zamieszczone tam opinie potraktować można jako napisaną po latach glosę do *Traktatu poetyckiego*. Cytując obszerny fragment manifestu opublikowanego w 1920 roku w pierwszym numerze pisma „Skamander" i przypominając antyromantyczny ton tego wystąpienia, Miłosz dopowiadał:

> Poeci Skamandra dobrze odpowiadali na zapotrzebowania publiczności. Do poezji swojej wprowadzali słowa wzięte z życia codziennego, zwroty kolokwialne oraz miejską scenerię. Byli liryczni, czuli i ironiczni względem siebie samych. [...] Skamandryci byli przywiązani do polskiej poezji z przeszłości, zwłaszcza do romantyków, ale równocześnie byli kosmopolityczni, otwarci na wpływy zarówno rosyjskie, jak i francuskie (należeli do tego samego pokolenia, co rosyjscy akmeiści, i można znaleźć między nimi pewne podobieństwa)[11].

---

[8] Ibidem, s. 66. Podkr. — M.B.

[9] Zob. *Czesława Miłosza autoportret przekorny*..., s. 404.

[10] Ibidem, s. 404—405.

[11] C. Miłosz: *Historia literatury polskiej*. Przeł. M. Tarnowska. Kraków 2010, s. 446.

Zacytowanym tu dość ogólnikowym sformułowaniom wprowadzającym towarzyszyły krótkie prezentacje twórczości najważniejszych przedstawicieli grupy. Wymieniam ich nazwiska w kolejności, która jest ważna, gdyż oddaje hierarchię Miłoszowej oceny dorobku poetów tej formacji. A zatem, na pierwszym miejscu Julian Tuwim, niewątpliwie poeta najbardziej (obok Iwaszkiewicza!) przez Miłosza ceniony za perfekcyjne opanowanie warsztatu językowego:

> Jego pierwsze tomiki — *Czyhanie na Boga* (1918), *Sokrates tańczący* (1920), *Siódma jesień* (1922), *Wierszy tom czwarty* (1923), *Słowa we krwi* (1926) — były atakiem na nieznośnie namacalną rzeczywistość i przejmującym marzeniem o słowie tak intensywnym, żeby mogło stanowić jedno z rzeczą, którą nazywa[12].

Po Tuwimie wymieniony zostaje autor *Oktostychów* i *Dionizji* — jeden z najważniejszych dla młodego Miłosza mistrzów poetyckiego słowa, którym był oczarowany w latach młodości i któremu złożył hołd u kresu swego życia, pisząc dwa utwory: *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji* oraz *Mistrz mego rzemiosła*[13].

Warto zacytować dłuższy fragment dokonanej przez Miłosza prezentacji Iwaszkiewicza, gdyż oddaje on dobrze klimat frenetycznego wręcz uniesienia, jakie towarzyszyło autorowi *Światła dziennego* podczas lektury wierszy jego starszego kolegi i mistrza:

> Fantastyczne, muzyczne, barwne krajobrazy, szalone i nieoczekiwane załamania się rytmu, dysonansowe tony dzikości i słodyczy w tym tomie sprawiały, że Iwaszkiewicz miał stać się „poetą poetów", a tym samym mniej popularnym wśród publiczności niż inni skamandryci. Ale żaden z nich nie mógł rywalizować z jego zachłannością na kolory i zdolnością odtwarzania aury dawno widzianych, a na poły zapomnianych, niemal magicznych krain i miast. Chociaż zarzucano mu uprawianie sztuki intuicjonistycznej, nieintelektualnej i aspołecznej, to jednak fascynował wielu młodszych poetów. Już swymi wczesnymi publikacjami odcisnął piętno na historii polskiej poezji[14].

Po Tuwimie i Iwaszkiewiczu Miłosz omówił w *Historii literatury polskiej* twórczość czworga innych poetów: Antoniego Słonimskiego (określając autora *Sonetów* mianem „spadkobiercy postępowych pozytywistów"), Kazimierza Wierzyńskiego („przywiązanego do obrazu poety jako człowieka,

[12] Ibidem, s. 447—448.

[13] Pierwszy z wymienionych wierszy znalazł się w tomie *To* (2000), a drugi w tomie *Druga przestrzeń* (2002).

[14] Ibidem, s. 450.

który pisze pod dyktando demona"), Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (związanej ze skamandrytami, a w latach dwudziestych XX wieku określanej mianem „najlepszej polskiej poetki") i na końcu Jana Lechonia, poety o powikłanej, tragicznej biografii, uzależnionego — wedle autora — od Mickiewiczowskiej frazy trzynastozgłoskowca („siedem plus sześć, jak w *Panu Tadeuszu*").

Historycznoliterackie sądy Miłosza dotyczące w dużej mierze próby uchwycenia ewolucji twórczej sześciu czołowych przedstawicieli formacji Skamandra warto skonfrontować z enigmatycznym fragmentem *Traktatu poetyckiego*. Pojawia się on po cyklu miniprezentacji poszczególnych członków „pięknej plejady", a przed zarysowaniem zbiorowego portretu awangardzistów, „których było wielu", i brzmi tak:

> Ktokolwiek białą ręką w tym stuleciu
> Prowadzi rządki liter na papierze,
> Słyszy stukania, głosy biednych duchów
> Zamkniętych w stole, w ścianie, w wazie kwiatów.
> Dać znać próbują, że ich właśnie ręka
> Z materii przedmiot każdy wydobyła.
> Godziny męki, nudy, beznadziei
> W nim zamieszkały i zniknąć nie mogą.
> Płoszy się wtedy ten, co trzyma pióro.
> Niejasną w sobie czuje obrzydliwość.
> Dziecka niewinność odzyskać próbuje,
> Ale daremny przepis i zaklęcie.
> Oto dlaczego młode pokolenie
> Tamtych poetów polubiło w miarę,
> Hołd im oddając, ale nie bez gniewu.
> Jąkać się chciało odtąd programowo,
> Bo treść wyrażać zdaje się jąkała[15].

Część pierwszą przytoczonego fragmentu, napisaną frazą przypominającą do złudzenia *Świat (poema naiwne)* i wpisującą się w magiczny klimat tego zagadkowego utworu, odczytać można jako metaforyczne uzupełnienie wypowiedzianego kilkanaście wersów wcześniej zarzutu, jaki stawiał Miłosz poetom Skamandra. Zarzut ów, przypomnijmy, dotyczył „**skazy harmonii**" występującej w poezji warszawskich parnasistów. Dostrzeżonej ułomności skamandrytów autor *Ziemi Ulro* przeciwstawia „programowe jąkanie" młodego pokolenia, czyli, zaangażowaną w meandry XX-wiecznej rzeczywistości, poetykę żagarystów. „Biała ręka prowadząca rządki liter na papierze" — peryfrastyczne określenie gestu wyznawców

[15] C. Miłosz: *Traktat moralny, Traktat poetycki...*, s. 66—67.

postromantycznej szkoły „poezji czystej", zmierzających do tworzenia dzieł doskonałych pod względem formalnym w myśl hasła o sztuce jako absolucie i poecie jako „kapłanie sztuki" — w poemacie Miłosza natrafia na opór „zamkniętych w stole, w ścianie, w wazie kwiatów głosów biednych duchów", które przypominają „głosy biednych ludzi" sportretowane przez autora *Ocalenia* w okupacyjnym cyklu wierszy, jako przeciwwagę do ironicznego *Świata (poema naiwne)*. O ile ten drugi cykl wraz z zakusami poetów postromantycznych, do których Miłosz zalicza także skamandrytów, uznać można za XX-wieczne sny o „pieśniach niewinności" (Williama Blake'a *Songs of Innocence*), to cykl *Głosy biednych ludzi* pisany w samym środku nazistowskiej nocy oraz wspomniane w *Traktacie poetyckim* „głosy biednych duchów", uwięzionych w nieludzkiej materii świata skażonego złem, potraktować należy jako Miłoszowskie „pieśni doświadczenia" (na wzór Blake'owskich *Songs of Experience*).

Jak sugeruje Miłosz, w sztuce współczesnej, powstającej po uświadomieniu sobie przez artystów grozy istnienia (egzystencjalne *die Angst*), w epoce totalnej uzurpacji nowoczesnego umysłu wyzwolonego spod kontroli transcendentnej etyki i praw dekalogu, *cogito* transgresywnego, na chłodno projektującego np. eksterminację całych grup ludzkich z przyczyn ideologicznych, niemożliwe jest uprawianie sztuki niereagującej na bolączki świata, który „w złem leży". Ten, kto mimo zdobytej „mrocznej wiedzy" nadal próbuje udawać, że nic się nie stało, zamykając się w wieży „sztuki czystej", prędzej czy później musi odczuć wstręt do samego siebie, a utracona na zawsze niewinność pozostanie zadrą w jego sercu. Autor *Traktatu poetyckiego* ma świadomość, że skamandryci odczuwali tę trudną do udźwignięcia dwoistość świata, jednak nie uczynili z uświadomionej prawdy programu dla poezji ideowo zaangażowanej. Pozostali zaledwie poetami popularnymi, choć powinni, jak postrzegał to młody Miłosz, uprawiać twórczość metafizyczną bądź rewolucyjną! Co więcej, na siłę próbowali robić dobrą minę do złej gry, tak jak czynił to najwybitniejszy spośród nich i najbardziej wyczulony na dialektykę rzeczywistości Julian Tuwim. Pisał o nim autor *Traktatu poetyckiego*:

> W grozie żył Tuwim, milknął, grał palcami,
> Na jego twarzy hektyczne wypieki.
> I, rzec by można, wojewodów łudził,
> Jak później łudził dobrych komunistów.
> Krztusił się. W krzyku drugi był zawarty,
> Zamaskowany: że społeczność ludzka
> Sama jest w sobie dziwem nad dziwy.
> [...]
> Jak ci, co w hożej, uśmiechniętej pannie
> Widzieli szkielet z pierścieniem na kości,

> Był Julian Tuwim. Żądał poematów.
> Ale myśl jego jest konwencjonalna
> I tak użyta jak rym i asonans.
> Przykrył nią wizje, których się zawstydził[16].

Tak sportretował Czesław Miłosz autora *Sokratesa tańczącego* w latach pięćdziesiątych, by kilkadziesiąt lat później w Berkeley, przygotowując do druku *Historię literatury polskiej*, dopisać znamienne słowa o Tuwimowskim *Balu w operze*, wzmacniając tym samym dychotomiczny konterfekt najznakomitszego i najbardziej kontrowersyjnego pod względem światopoglądowym przedstawiciela „pięknej plejady":

> Tuwim był mistykiem, stojącym wobec *vanitas vanitatum* wzniesionej nad otchłanią. Czaił się w nim strach przed społeczeństwem, postrzeganym jako wielkie zwierzę Platona. [...] Jest to poemat apokaliptyczny, w którym przerażenie Tuwima wobec brudnych poczynań skorumpowanego społeczeństwa zlewa się z przeczuciem ludobójstwa. Pierwotnie poemat miał motto z Apokalipsy Świętego Jana, a koniec balu nie jest niczym innym, jak po prostu końcem świata[17].

Poruszony na przykładzie oceny twórczości Tuwima sposób Miłoszowej recepcji poezji skamandrytów jest symptomatyczny. Nadrzędnym kryterium wartościowania poezji mrocznego XX stulecia staje się dla Miłosza sposób, w jaki potrafi ona reagować na prawa determinizmu dziejowego (Miłosz najwyraźniej jest w tym przypadku uczniem Tadeusza Juliusza Krońskiego, który w latach czterdziestych i pięćdziesiątcyh wpoił weń dialektyczne marksistowskie toksyny). A zatem sztuka słowa zbyt „gładka", nazbyt śpiewna i uładzona, uciekająca przed czającą się na każdym kroku grozą metafizyczną (*horror metaphisicus*), naznaczona zostaje piętnem „skazy harmonii" i oceniona jako mniej wartościowa od tych prób, które z ową grozą próbują się zmierzyć, niejako wziąć ją w siebie jako podstawowy teoremat i wyrazić w dychotomicznej strukturze wiersza...

Przyjrzyjmy się kilku przykładom postawy Miłosza jako recenzenta skamandrytów. Oceniając w *Historii literatury polskiej* twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, noblista napisze, że poetka ta „miała wyrafinowany umysł, wykarmiony rozległymi lekturami filozoficznymi, i pod powierzchnią pewnej frywolności można dojrzeć spojrzenie pesymistyczne i bardzo poważne"[18]. Omawiając twórczość Antoniego Słonimskiego, autor *Zniewolonego umysłu* zacytuje jako charakterystyczne dwa wiersze: *Hamle-*

[16] Ibidem, s. 66.
[17] C. Miłosz: *Historia literatury polskiej*..., s. 449.
[18] Ibidem, s. 456.

tyzm i *Niemcom*. Oba utwory napisane zostały w latach trzydziestych, a Słonimski, urodzony pacyfista, humanista i propagator idei liberalnych, daje w nich wyraz odkrytemu nagle bezwzględnemu obliczu Ducha dziejów, którego Miłosz sportretuje później w *Traktacie poetyckim* jako siłę demoniczną, wrogą człowiekowi. Przejawem tego granicznego doświadczenia będzie uświadomienie sobie przez Słonimskiego istoty totalitaryzmu zarówno w wersji czerwonej, czyli stalinowskiej, jak i w wersji brunatnej, hitlerowskiej. Innymi słowy, osoba mówiąca w cytowanych wierszach odkrywa brutalne oblicze Historii, która — jak ujął to trafnie Jerzy Stempowski — w XX wieku urwała się z łańcucha, zamieniając się w groźnego brytana zagrażającego bezpieczeństwu jednostek wydanych na pastwę dziejowego determinizmu.

Omawiając dorobek literacki Jana Lechonia (Leszka Serafinowicza), Miłosz zwróci uwagę przede wszystkim na postawę swoistego ketmanu, jaki uprawiał po zakończeniu wojny autor *Karmazynowego poematu*:

> Zżerany przez sceptycyzm co do wszelkich wartości i idei, z beznadziejnie powikłanym życiem osobistym, z przedwczesną sławą geniusza, usiłował dorównać swoim najwyższym osiągnięciom, ale był zbyt dumny i zbyt krytyczny, aby cokolwiek publikować.

Wybierając tylko jeden utwór Lechonia, Miłosz zdecyduje się na przytoczenie finalnego dwuwiersza z wiersza *Spotkanie* poświęconego muzie Dantego i zbudowanego na zagadkowej, niepokojącej aporii:

> Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
> Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma[19].

Innymi słowy, autor *Hymnu o perle*, dokonując krytycznej recenzji dorobku skamandrytów i śledząc ich ewolucję twórczą przez kilkadziesiąt lat, dostrzega przede wszystkim to, co wpisuje się w tak bliską mu zasadę *coincedentia oppositorum* (jedności tkwiącej w sprzecznościach). Miłosz, który przez wiele lat hołdował takiej właśnie zasadzie, tworząc własny, oryginalny sposób wyrażania prawdy o świecie, był w tym przypadku nie tylko wiernym uczniem sceptyków, agnostyków i manichejczyków (sam siebie określił przecież mianem „sekretnego zjadacza trucizn manichejskich"),

[19] Ibidem, s. 458. Miłosz nie lubił Lechonia, o czym świadczy dobitnie fragment *Rodzinnej Europy*, w którym opisane zostało pierwsze spotkanie obu poetów. Doszło do niego we Francji na przełomie 1934/1935 roku. Jan Lechoń pełnił wówczas funkcję *attaché* kulturalnego ambasady polskiej w Paryżu. Miłosz bez ogródek pisze o swoim starszym koledze per „utytułowany dureń", dodając, że podczas kilku spotkań zupełnie nie miał z nim o czym rozmawiać. Zob. C. Miłosz: *Młody człowiek i sekrety*. W: Idem: *Rodzinna Europa*. Kraków 2001, s. 194—195.

których pisma studiował pilnie od wczesnej młodości, ale także spadkobiercą poglądów filozoficznych swojej przyjaciółki, a zarazem wielkiej nowożytnej myślicielki Simone Weil, która w jednym z aforyzmów stwierdziła, iż to właśnie „sprzeczność jest dźwignią transcendencji”[20]. Dla Miłosza, wypowiadającego w wierszu *Notatnik: brzegi Lemanu* dialektyczne poetyckie *credo*:

> A kto w tym, co jest,
> Znajduje spokój, ład i moment wieczny,
> Mija bez śladu. Godzisz się, co jest,
> Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
> Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak[21].

— sprzeczność staje się nie tylko zasadniczą kategorią ontologiczno-epistemologiczną, ale także podstawowym kryterium formalnej i aksjologicznej oceny polskiej poezji współczesnej, której autor *Traktatu moralnego* czuł się gospodarzem i koryfeuszem. To właśnie z wewnętrznej dychotomii oraz polifonicznego charakteru wypowiedzi poetyckiej (postulat „formy bardziej pojemnej”) uczynił Miłosz podstawowy punkt odniesienia dla rozciągniętej na wiele lat czynności recenzowania twórczości przedstawicieli Skamandra: owej „pięknej plejady”, która zgrzeszyła według niego, świadka mrocznego dwudziestego stulecia, niewybaczalną ahistoryczną „skazą harmonii”...

[20] Zob. S. Weil: *Wybór pism*. Przekł. i oprac. C. Miłosz. Kraków 1991, s. 10.
[21] C. Miłosz: *Notatnik: brzegi Lemanu*. W: Idem: *Wiersze*. T. 2. Kraków 2002, s. 163.

Marcin Telicki

„Liryka przeżyć autentycznych" *versus* „liryka bez pokrycia" Doświadczenie codzienności w programach teoretycznych Skamandra i „Okolicy Poetów"

W artykule programowym *Styl w liryce* pisał Stanisław Czernik:

> Liryka jest właściwie relacją pewnych stanów poety, jego procesów uczuciowych, nastrojów lub afektów, i w tych granicach zamyka się ona całkowicie. Wiersz liryczny jest więc rodzajem introspekcji poetyckiej. Dlatego też jego materiał treściowy ściśle zamyka się w zakresie uczuć rzeczywistych. Jeśli natomiast do wiersza wchodzą uczucia przedstawione tylko w roli rzeczywistych, a będące najpospolitszym zmyśleniem, czyli grą słów, wiersz staje się zupełnie czymś innym, będzie raczej udawaniem liryki, *quasi*-liryką, zjawiskiem z pogranicza[1].

Przeciwstawienie stanów wewnętrznych poety — nazwanych „uczuciami rzeczywistymi" — zmyśleniu prowadzącemu do *quasi*-liryki uczynił Czernik *credo* postulowanego przez siebie nurtu literackiego autentyzmu. Krytycy międzywojenni i historycy literatury są dość zgodni w ocenie tego nurtu: wskazują, że odegrał on raczej rolę programotwórczą (formułując rozbudowane, choć niekiedy sprzeczne, założenia teoretyczne) i kulturotwórczą (dążąc do scalenia środowiska wiejskiej i małomiasteczkowej inteli-

[1] S. Czernik: *Styl w liryce*. „Okolica Poetów" 1935, nr 1, s. 4.

gencji wokół ostrzeszowskiej „Okolicy Poetów"), jednak jego twórcom w niewielkim stopniu udało się przełożyć hasła na praktykę twórczą[2]. W prezentowanym tekście stawiam sobie dwa zadania: po pierwsze, chcę przyjrzeć się rozwojowi programu Czernika jako krytycznej recepcji działalności skamandrytów, po drugie, zamierzam wykazać, że istotną rolę w sukcesie grupy warszawskiej i w niepowodzeniach redaktora prowincjonalnego, choć dostrzeżonego na rynku ogólnopolskim pisma, odegrała kategoria „życia codziennego".

Teza pierwsza: **konieczność opowiedzenia się Czernika po stronie skamandrytów lub przeciwko nim**. Była to naturalna konsekwencja silnej pozycji zajmowanej przez artystów z kawiarni „Pod Picadorem", nawet w okresie dezintegracyjnym[3]. Ponadto trzeba pamiętać o wyjątkowo silnym u Czernika „programowaniu negatywnym". Autor *Stylu w liryce* często przedstawia własny program, własne odrębne tezy przez pryzmat antynomii programów istniejących. Przyjrzyjmy się bliżej temu zabiegowi. Można zasadnie stwierdzić, że praktyka polemiczna jest wpisana w programotwórstwo (odrzucam postulat A na rzecz nowego postulatu B) i stanowi nieodłączny element odróżnienia od poprzedników. Już na tym bardzo ogólnym poziomie da się zauważyć metodę Czernika. Zanim sformułował swój program, wystąpił z wieloma wypowiedziami krytycznymi dotyczącymi kierunków, które według niego już się przeżyły, na poczesnych miejscach

[2] Inaczej twierdzi Alicja Moskalowa w jedynej monografii poświęconej poetom autentystom, jednak książka oparta jest na apologetycznej, jednostronnej tezie („Skamandryci i awangarda, awangarda i skamandryci odmieniani we wszystkich przypadkach, obficie cytowani, wysławiani, cenieni, głośni i wielcy — przechodzą już do historii literatury, a ten biedny kopciuszek literacki — autentyzm — trwa i trwa"), której podporządkowuje się kolejne argumenty. A.H. Moskalowa: *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej*. Warszawa 1979, s. 5. Zaskakującą zbieżność z tym sądem wykazuje bardziej subtelne zdanie, bliższe nam czasowo, sformułowane przez Mariana Pilota: „W tamtych latach, kiedy to, jak powiadam, miało się na Polskę chłopską, kiedy tylko ona wydawała się [...] realną alternatywą dla kraju, prace Stanisława Czernika nie wydawały się [...] niczym interesującym ani ważnym. Polska chłopska nie urzeczywistniła się, sprawy przyjęły obrót ogólnie znany, uległo przewartościowaniu wszystko dosłownie, zaczęte w ostrzeszowskiej okolicy prace poety także. To, co niegdyś wydawało się nieznaczne, poczęło nabierać osobliwej wagi, nie traci jej po dziś dzień". M. Pilot: *Nowy matecznik*. Kraków 2012, s. 48—49.

[3] Konieczność odwołania się do propozycji skamandryckiej podsumowywał Jan Piotrowiak: „bez mała każde ugrupowanie poetyckie dwudziestolecia określiło swoje stanowisko względem Skamandra. Fakt ten nie pozostaje bez znaczenia. Chcąc przełamać wstępną dominację poetyki skamandryckiej bądź też jej późniejsze »rozpanoszenie się« w epigońskich wcieleniach, należało uderzyć nie tyle bezpośrednio w nią samą, ile w społeczny rezonans tej propozycji poetyckiej, w to, co tworzyło społeczny obieg dla niej, w gusta odbiorców, w mechanizm odbioru". J. Piotrowiak: *Wokół próby aktualizacji „skamandryckiego" modelu porozumienia z odbiorcą w poezji społecznego odbioru. Przymierza i kontrowersje*. W: *Studia skamandryckie i inne*. Red. I. Opacki i T. Stępień. Katowice 1985, s. 49.

umieszczając kierunki wyznaczane przez Skamandra i awangardę. Alicja Moskalowa tak sumuje tę krytykę:

> Pierwszemu z nich (skamandrytom), który uważa za silniejszy, przyznaje osiągnięcia z zakresu budowy wiersza: jak dążenie do kondensacji wyrazu za pomocą ekonomii słów i operowania skrótami — oraz w tematyce, przez wprowadzenie nowych wartości z życia codziennego. Uważa jednak, że kierunek ten spełnił już swoje zadanie[4].

Sam Czernik pisze zaś bardziej dosadnie:

> Trzeba tu powiedzieć otwarcie: dzisiejsza prawa strona — staffizm czy skamandryzm — w swych najpospolitszych objawach należą do poezji wczorajszej, która swój sens i znaczenie wyczerpała przed dziesięcioma laty. Niewątpliwie jest to dramat grupy uzdolnionych poetów i wielka szkoda dla poezji polskiej, że minimalistyczny ich program, nieodświeżany i nierewidowany, szybko minął z rytmem życia[5].

Deprecjacja poprzedników służyła oczywiście zbudowaniu i umocnieniu własnej pozycji na rynku literackim. Paradoksalnie jednak, występując tak jednoznacznie przeciw poezji skamandryckiej, Czernik wydał wyrok na siebie. Pierwsze numery pisma „Okolica Poetów” (od marca 1935 roku) były wydawane dzięki finansowemu wsparciu Jana Iwańskiego, byłego poety. Umowa, obejmująca kupno papieru, druk i kolportaż, została zawarta na dziewięć miesięcy. Po tym okresie Iwański nie odnowił umowy, a decyzję swą tłumaczył niezadowoleniem z profilu pisma, odbiegającego od jego preferencji czytelniczych — deklarował się jako zwolennik „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”[6].

Jak się wydaje, ważnym powodem umniejszenia pozycji przeciwników był swego rodzaju kompleks i wynikająca z niego zazdrość. O *Poemacie karmazynowym* Jana Lechonia pisał Czernik:

---

[4] A.H. Moskalowa: *Autentyzm...*, s. 153.

[5] S. Czernik: *Treść i forma*. „Kamena” 1933/1934, nr 7. Cyt. za: A.H. Moskalowa: *Autentyzm...*, s. 154. W przeciwieństwie do umieszczonych po prawej stronie skamandrytów, „lewym frontem” nazywa redaktor „Okolicy Poetów” awangardę (głównie Awangardę Krakowską) — to z nią wchodzi w głębsze relacje: z jednej strony bardziej niż skamandrytów docenia, z drugiej zaś wchodzi w ostrzejszą polemikę. W ostateczności też na sporze z Awangardą zyskuje największy rozgłos. Por. A.H. Moskalowa: *Autentyzm...*, s. 155—160.

[6] V. Krawczyk: *Poeta autentyczny. O twórczości Stanisława Czernika*. Łódź 1973, s. 37. Por. wspomnienia własne S. Czernika: *Patyna*. W: Idem: *„Okolica Poetów”. Wspomnienia i materiały*. Poznań 1961, s. 28.

> Taka mała książeczka, a tyle znaczenia! Najbardziej jednak zdziwiłem się datą urodzenia autora. Był moim rówieśnikiem, z tego samego rocznika. Zasmuciłem się, pozazdrościłem. Już wielki poeta! A ja?[7].

Formułując zaś swój program, napisze, nie nazywając konkurentów (skamandrytów i awangardy), ale odnosząc się do nich jednoznacznie:

> Nie możemy twierdzić, że idea autentyzmu jest wielka i silna, gdyż to zależy od wielkości i siły jej wyznawców. Nie wątpimy jednak, że może to być idea wielka. Poeci polscy, szukający ratunku w programach społeczno-politycznych lub więdnący w atmosferze trochę dziecinnych zabaw w poezję, mogą w autentyzmie znaleźć odrodzenie[8].

W innym miejscu, po latach Jan Bolesław Ożóg, towarzysz Czernika w formowaniu programu autentyzmu, napisze:

> Otóż skrzyknęliśmy się z odległych zakątków Polski, podaliśmy sobie dłonie i w 1935 r. zaczęliśmy wydawać w maleńkim Ostrzeszowie własne pismo. Jest nas niewielu. Nie tworzymy żadnego klubu, nie schodzimy się w żadnej kawiarni, kontakt nasz ogranicza się tylko do wymiany odległych listów i pozdrowień, a jednak istniejemy; scala nas idea, pochód nasz w literaturze trwa[9].

Z zestawu przytoczonych cytatów wyłania się obraz „kompleksu skamandryckiego" autentystów[10]. Można by owe kompleksy zgrupować wokół trzech zagadnień: melancholii, wiary w samoświadomość i zaangażowanie społeczeństwa oraz wiary w instytucję grupy literackiej.

Melancholia Czernika polegałaby na przesuwaniu granic wyobrażenia o swej młodości i kształtowania literackiej legendy własnej na wzór poprzedników, których dyskredytowany sukces staje się z upływem lat coraz bardziej kanoniczny. Nostalgik bowiem — przypomnijmy Kristevą — nie szuka miejsca swej młodości, ale młodości samej i dlatego z konieczności zamieszkuje nie w przestrzeni psychicznej, lecz wyobrażonej[11]. Wydaje się, że autor *Stylu i formy w poezji* jest mieszkańcem mitu o niespełnionym sukcesie młodości, przeżywanego choćby na wzór Lechonia. Tak trzeba by

---

[7] S. Czernik: *Patyna*..., s. 11.

[8] V. Krawczyk: *Poeta autentyczny*..., s. 173.

[9] J.B. Ożóg: *Dalszy ciąg rozmowy milczącej z Przybosiem*. „Nasz Wyraz" 1938, nr 4. Cyt. za: A.H. Moskalowa: *Autentyzm*..., s. 61.

[10] Przypuszczam, że o podobnym kompleksie można mówić w odniesieniu do „Kwadrygi" (istniejącej do 1931 roku).

[11] J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. Markowski i R. Ryziński. Wstęp M.P. Markowski. Kraków 2007, s. 65—66.

interpretować fakt, że sukces *Karmazynowego poematu* jest postrzegany w kontekście wieku autora, ale z dużym przesunięciem — w czasie publikacji „Okolicy Poetów” (36 lat Czernika wobec 21 lat Lechonia w wieku debiutu) i, w cytowanym fragmencie, w wieku 62 lat. Co znaczące, autor *Przyjaźni z ziemią*, przywołując swój najlepszy okres twórczy — czy przynajmniej programotwórczy — wskazuje jednocześnie na czas, w którym Lechoń zamilkł, co samo w sobie stanowi taktykę deprecjonującą.

Drugie oskarżenie skamandrytów, o dziecinną zabawę zamiast uprawiania zaangażowanej poezji społecznej, zasadza się na postrzeganiu grupy wyłącznie przez pryzmat początkowych występów kabaretowych. Ale nawet późniejsze zabawy literackie były dla chłopskiego poety zbyt „papierowe” i nieprzystające do powagi słowa pisanego. Właśnie różnica pochodzenia mogła być w tym wypadku elementem kluczowym. O ile skamandryci potrafili zdystansować się do słowa pisanego — tylko niekiedy sakralizowanego na sposób modernistyczny — o tyle syn chłopskiego rodu, kształcący się wbrew woli rodziny, traktował poezję jako doświadczenie niecodzienne, choć z codziennego (autentycznego) doświadczenia wywiedzione. Marian Pilot, ostatnio doceniony spadkobierca autentystów prozaików, tak pisze o redaktorze „Okolicy Poetów”:

> Był Czernik motywowany i wiedziony tym samym chłopskim niepokojem, który był udziałem całego jego pokolenia — i chłopów, i wywodzących się z chłopstwa inteligentów, i artystów — kto wie, czy nie było to najbardziej twórcze chłopskie pokolenie na przestrzeni wieków? W swoistym jednak „podziale pracy”, jakie to pokolenie między sobą dokonało, przypadło Stanisławowi Czernikowi zadanie, jak się zdawało wtedy, drugorzędne, wielkiej zaś wagi i niezmiernie subtelne, jak to widać dziś...[12].

Pilot przyznaje Czernikowi o wiele wyższe miejsce na mapie historii literatury polskiej, niż zwykli to czynić badacze. Dlaczego? Przypuszczam, że powtórzony jest tutaj Czernikowski gest antyskamandrycki za punkt wyjścia mający opozycję wieś — miasto, oparty na socjologicznym spostrzeżeniu, że podwójnie niechciana „inteligencja chłopska” mówi głosem własnym, który sztucznie tłumiło „centrum”.

I wreszcie trzeci element „kompleksu” — próba zbudowania instytucji o sile równej Skamandrowi[13]. O instytucjonalizacji w swym ważnym stu-

[12] M. Pilot: *Nowy matecznik*..., s. 46.

[13] Dla przypomnienia przywołuję znany głos ówczesnego krytyka: „Bogactwo i różnostronność poezji lirycznej, grupującej się przeważnie wokół pisma »Skamander«, uprawianej przez poetów urodzonych w ostatnim dziesiątku XIX w., z jednej strony zaćmiły i uczyniły zbędnemi wysiłki innych grup poetów; z drugiej — podniosły poezję liryczną na wyżyny, do jakich rzadko kiedy sięgała ona w ciągu dziejów literatury polskiej, czyniąc z niej zjawisko i w skali europejskiej godne wielkiej uwagi; wreszcie przywróciły, przynajmniej na dziesięcio-

dium o skamandrytach pisał przed laty Janusz Stradecki[14] — nie będę powtarzał wysuniętych przez niego i szczegółowo uzasadnionych tez. Powiem jedynie, że w przywołanym cytacie z Ożoga widoczne jest dążenie do redefinicji instytucji literackiej — skamandrytów skupionych wokół kabaretu i „Wiadomości Literackich" przeciwstawiono autentystom, dojrzałym, zajmującym stanowiska poważne, a choć działającym w rozproszeniu (korespondencyjnie), to o wiele bardziej programowo jednolitym. Odwołując się do pierwszej wymienionej przez Stradeckiego fazy: „integracyjnej", można powiedzieć, że osobliwość i siła Skamandra polegały właśnie na różnorodności, zatem scalający program „Okolicy Poetów" był zbyt wyrazisty i jednostronny. Różnicę tę można zobrazować na przykładzie dwojakiego rozumienia słowa „oferta": rówieśnicy Tuwima przedstawiają ofertę na wzór handlowy: zestaw materiałów różnotreściowych, różnostylowych (instruktywny tytuł *Jarmark rymów* powinien nam dać do myślenia...), podopieczni Czernika chcą oferty na wzór cywilnoprawny, jako umowy na ściśle określonych warunkach. Masowa publiczność, podobnie jak dziś, odpowiadała chętniej na propozycję pierwszą.

Powróćmy do ocen Czernika. Co ciekawe, ostra krytyka skamandrytów po dekadzie obecności na scenie została we wspomnieniach po latach mocno złagodzona:

> Stosunek mój do poetów „Skamandra" wynikał z młodzieńczego sentymentu [...] i później niewiele się zmieniło, nawet gdy nastąpił pewien rozdźwięk między „Skamandrem" a „Okolicą". Wysoko ceniłem talenty mistrzów „Skamandra", ale nie zaliczałem ich jeszcze do „Olimpu", choćby ze względu na wiek. Należałem do tego samego pokolenia[15].

Przyczyny takiego stanu rzeczy są stosunkowo łatwe do zrekonstruowania: widziana z historycznoliterackiego dystansu, pozycja skamandrytów jest niekwestionowalna, nie da się więc z nią walczyć, można zaś dołączyć do grona życzliwych obserwatorów (bo takich historia literatury przyjmie chętniej niż antagonistów).

Teza druga: znaczenie kategorii „życia codziennego". Pisał Karol Wiktor Zawodziński:

---

lecie 1918—1928, temu gatunkowi literackiemu tradycyjny prymat, ześrodkowały na nim uwagę publiczności, stając się może pośrednio przyczyną skarg na upadek literatury ze strony tych, co w innych gatunkach literackich przyzwyczaili się poszukiwać centrum ciężkości piśmiennictwa artystycznego". K.W. Zawodziński: *Rzut oka na współczesną literaturę polską*. „Skamander" 1935, z. 61, s. 330.

[14] J. Stradecki: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977.

[15] S. Czernik: *Między „Skamandrem" a „Awangardą"*. W: Idem: *„Okolica Poetów". Wspomnienia i materiały*..., s. 86.

> Zdobycze formalne „skamandrytów” zarówno w dziedzinie wersyfikacji, rytmiki i rymowania, jak i stylu, dalekie i szeroko rozbudowane przenośnie oraz „zniżenie” języka do języka potocznego w związku z rozszerzeniem tematyki na dziedziny rzeczywistości dotąd „niepoetyczne”, a w treści zarówno „urbanizm”, jak po nowemu ujrzana przyroda, wreszcie charakterystyczna postawa względem świata — wszystko to, z grubsza biorąc, zdążyło się zbanalizować i powiększyć magazyn gotowych szablonów, dostępnych szerokim kołom rymotwórców. Ostatnie postępy najwybitniejszych poetów, np. Tuwima, w znaczeniu subtelności i siły ekspresji, są trudniej uchwytne dla powierzchownej obserwacji szerokich kół czytelników i nie do naśladowania dla szeregowego pisarza. Stąd, przy nienadchodzeniu rewolucji wewnętrznej w poezji, widzimy odwrócenie się od niej uwagi czytających i wysiłków piszących[16].

Uwagi krytyka, formułowane w 1935 roku, niczym nie zaskakują: potoczność, atrybuty codzienności, urbanizm, nowa postawa wobec świata zdążyły się zbanalizować już wówczas, ale do dziś są popularnymi frazesami, które można znaleźć w podręcznikach do literatury. Ważniejsza, ale już nie tak chętnie podejmowana, wydaje się druga część cytowanej wypowiedzi. Zawodziński zauważa, że zbanalizowany język i „niepoetyczne” przedmioty chętnie wykorzystują epigoni, Julian Tuwim natomiast (który wśród skamandrytów mógłby być uznany za najważniejszego prawodawcę codzienności) tworzy teksty oryginalne i trudne do naśladowania. Zrozumienie problemu leży, jak sądzę, nie tylko w talencie autora *Sokratesa tańczącego*, ale przede wszystkim w teoretycznym ujęciu „codzienności”. Definiując ją bowiem jako „coś zwykłego, dostępnego dla wszystkich, niskiego”, nie będziemy w stanie pokazać różnicy między Skamandrem a jego epigonami ani — interesującej nas tutaj — różnicy między „codziennym” doświadczeniem warszawskich poetów i ostrzeszowskiego redaktora.

Już niemal trzy dekady temu na problem zwracała uwagę Teresa Hantke:

> Obiegowe sądy o poezji grupy jako jej najbardziej charakterystyczną cechę uznają związek ze współczesnym społeczeństwem, przejawiający się w podejmowaniu tematyki dnia codziennego, wprowadzeniu prostego człowieka jako pozytywnego bohatera, zwróceniu uwagi na wartości reprezentowane przez tłum. Tymczasem sprawa nie jest taka prosta[17].

Badaczka zwraca uwagę, że podobieństwo Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Antoniego Słonimskiego i Jarosława Iwaszkiewicza nie ma swego źródła w odwołaniach do „poetyki codzienności” (jest to, przyznaj-

---

[16] K.W. Zawodziński: *Rzut oka*..., s. 33.

[17] T. Hantke: *Socjologiczna koncepcja poety w twórczości Skamandra*. W: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1978, s. 196.

my otwarcie, upraszczający termin o rozmytych granicach), ale w wewnętrznej antynomii wzorców: w przemiennym nawiązywaniu do współczesności i zaprzeczaniu ideom związanym z życiem codziennym[18]. Nowość projektu poetyckiego nie tylko do tego się ogranicza: Hantke bardzo zasadnie konkluduje, że u źródeł skamandryckiej koncepcji

> leży zawsze próba zrekonstruowania oczekiwań publiczności literackiej i porównania ich z własną świadomością nadawcy, co w konsekwencji prowadzi albo do zerwania, albo do zacieśnienia związków poezji ze współczesnym jej społeczeństwem[19].

Próba konfrontacji tej tezy z teorią Stanisława Czernika szybko wykaże różnicę w konstrukcji „codzienności". „Codzienne" oznacza tu „zwyczajne", ale zawsze w perspektywie jednostkowej (autentyczne przeżycie twórcy), a dopiero w dalszym planie wspólnotowe. I wspólnotowość znaczy tu jednak co innego: o ile skamandryci badają oczekiwania i nastawienia, o tyle „Okolica Poetów" dokonuje na nie projekcji własnych żądań. Odmienna jest też publiczność: relacja ze współczesnym społeczeństwem wymagała raczej kontynuacji i zerwań (poeta w roli krytyka) niż wąskiego zainteresowania „sprawami ziemi" (poeta jako wybraniec z ludu).

Musimy oczywiście pamiętać o dekadzie dzielącej omawiane grupy i paradoksalnej trudności, jaką przyniosło oswojenie hasła codzienności. Michał Głowiński i Janusz Sławiński pisali:

> Sięganie po wątki czerpane z codzienności przestało być hasłem programowym, utraciło już swoje dawne znaczenie; poeta lat trzydziestych działał w sytuacji, kiedy zasadniczy przełom w dziedzinie tematów poetyckich stał się faktem dokonanym — i swobodnie mógł po te wątki sięgać, tak jak po wszelkie inne. Przejawiało się to również w czym innym: skoro wątki codzienności stały się pełnoprawnymi przedmiotami poezji, zrównały się w jakiś sposób z wątkami mającymi za sobą długą tradycję. Podjęcie danego tematu przestawało już być oznaką postawy poetyckiej, sygnałem nowatorstwa bądź tradycjonalizmu. Istotne wyznaczniki poetyckie przesunęły się w inną stronę[20].

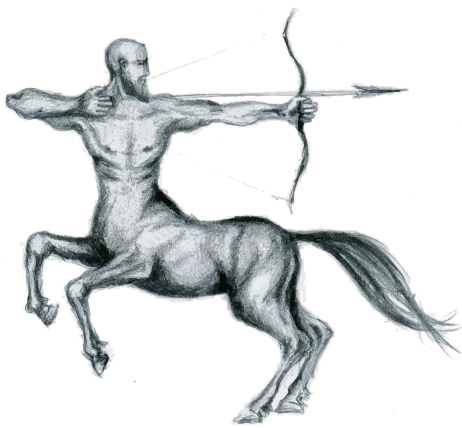
---

[18] Bieguny ustawia badaczka następująco: twórczość Tuwima jest rozpięta między poezją dotyczącą absolutu a poezją dostosowaną do sposobu mówienia różnych warstw społecznych; Wierzyński porusza się między „poezją anielską" a „poezją ziemską"; Iwaszkiewicz sięga do wzorców poezji czystej (np. Valery'ego), ale równie ważny jest dla niego typ „poezji obywatelskiej" (na wzór Kochanowskiego bądź romantyków); Słonimski odwołuje się z jednej strony do poezji parnasistowskiej, z drugiej zaś — do publicystycznego modelu poezji. Por. ibidem, s. 197.

[19] Ibidem.

[20] *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Cz. 1. Wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński. Wrocław 1987, s. XXVI—XXVII.

W przemianie tej upatrywałbym źródeł impasu, w jakim znalazł się Czernikowski autentyzm. Nie spełniał on żadnego z kryteriów, które zadecydowały o atrakcyjności skamandrytów. Po pierwsze, „codzienność” w swym ogólnym znaczeniu, jako temat, nie funkcjonowała już w poezji na prawach nowości. Po drugie, „codzienne” (choć z filozoficznego punktu widzenia nie do końca słusznie) utożsamiano z „popularnym” i odrzucano w imię głębokich tradycji „ludowych”. Po trzecie wreszcie, Czernik nie zdał sobie sprawy z faktu, który skamandryci wyzyskali jako jedni z pierwszych, mianowicie z medializacji literatury — najpierw w znaczeniu gry z mimetycznym odwzorowaniem (gra kabaretowa, czasopiśmiennicza autoprezentacja, próby różnogatunkowego opracowywania tematów), później w znaczeniu zapośredniczenia językowego. Literatura nie może być autentyczna. W szerokim sensie — dlatego, że opowiedziane doświadczenie nie jest już doświadczeniem samym. W wąskim sensie — dlatego, że poeta autentysta, w odróżnieniu od modelowego skamandryty, nie poszukuje kompromisu z różnymi odbiorcami (udziela im głosu, ale staje po stronie prawdy ustalonej).



Część trzecia

Julian Tuwim

Magdalena Kokoszka

Jak opisać woń rezedy? Tuwim i zapachy

Jak pachnie rezeda? Odpowiedź autora *Kwiatów polskich* jest tyleż zawiła, co i oczywista, a towarzyszącą jej kilkustronicową refleksję nad „poezją" i „poetyką" zapachu, na pierwszy rzut oka, sprowadzić by można do konstatacji zapisanej kilka wieków temu przez pewne znamienite pióro: „Czymże jest nazwa? To, co zwiemy różą, / Pod inną nazwą równie by pachniało"[1]. Tuwimowski opis bowiem, zdominowany przez „zawiły [...] / Metafor i porównań łańcuch" (KP, s. 16)[2], zmierza do jasno zarysowanego rozpoznania:

> Stwierdziwszy tedy niewątpliwie,
> Że z „opisami" wielka bieda,
> Należy uznać, że właściwie
> Rezeda pachnie — jak rezeda.
>
> KP, s. 17

W stwierdzeniu tym dostrzec trzeba oczywiście żartobliwy gest rezygnacji z pogłębionej analizy, bliźniaczo podobny do tego, który wykorzystany zostanie w poemacie przy charakterystyce upodobań Dziewierskiego: „W tajemniczościach się nie gubił, / Lubił anioły — no bo lubił" (KP, s. 69).

---

[1] W. Shakespeare: *Romeo i Julia*. Przekł. J. Paszkowski. W: W. Shakespeare: *Pięć dramatów*. Wstępem opatrzył J. Parandowski. Przekł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich. Warszawa 1955, s. 101.

[2] Wszystkie cytaty z dzieł J. Tuwima podaję według wydań oznaczonych w tekście za pomocą następujących skrótów: *Juwenilia*. T. 1 i 2. Oprac. T. Januszewski, A. Bałakier. Warszawa 1990 (J 1 i J 2); *Wiersze*. T. 1 i 2. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1986 (W 1 i W 2); *Kwiaty polskie*. Warszawa 1978 (KP).

Ale dostrzec można także dyskretny urok tautologii — jak twierdzi Roxana Sinielnikoff, znamiennej dla języka Juliana Tuwima i jego artystycznej ekspresji[3]; tautologii jako figury intensywności i emfatycznego powtórzenia, patronującego również sentymentalnym wynurzeniom z pierwszych stron *Kwiatów polskich*: „To było wszędzie i tak samo! / Tak, to poezja, bo — to samo…" (KP, s. 17).

Doświadczenie węchowe wymyka się, jak twierdzą językoznawcy, słownemu opisowi znacznie bardziej niż pozostałe sensoryczne doznania[4]: zarówno te odwołujące się do rozpoznań oka, jak i ustaleń słuchu czy zmysłów niższych, umieszczanych zwykle na dole przyjętej hierarchii. Smak ma swoje odrębne, względnie jasno wytyczone zakresy: słodki, słony, gorzki, „mięsny" bądź kwaśny[5]; dotyk — ustalone nazwy na doznania termiczne, na zetknięcie z teksturą, fakturą czy gramaturą, gdy tymczasem nad opisem zapachów zdaje się ciążyć dziedzictwo prejęzykowej przeszłości. Chodzi tu nie tylko o skrócony, jednostopniowy proces analizy woni, wynikający wprost z uwarunkowań biologicznych: bezpośredniego powiązania półkul mózgowych z receptorami węchu[6], ale i o status zapachu jako pierwotnej formy porozumiewania się, wypieranej przez konkurencyjną na tym polu mowę ludzką z obszaru komunikacji[7]. Ubóstwo leksе-

[3] Zob. R. Sinielnikoff: *Ze studiów nad językiem Juliana Tuwima*. Wrocław 1968, s. 31—43.

[4] Marian Bugajski, autor lingwistycznego studium zapachów, zauważa: „w odróżnieniu od innych wrażeń zmysłowych nazwy zapachów w zasadzie nie są ujęzykowione i mogą podlegać zarówno uwarunkowaniom kulturowym, jak też idiolektalnym, bądź wręcz zależeć od chwilowego nastroju", a w innym miejscu: „Niemożność precyzyjnego nazywania i opisywania woni jest szczególnie widoczna w tekstach naukowych (głównie chemicznych), w tekstach literackich natomiast jest różnymi sposobami przezwyciężana, dając pole do popisu indywidualnym uczuciom i upodobaniom, chociaż do pewnego stopnia indywidualne opisy woni uwarunkowane są językowo i kulturowo. […] Zarówno w jednym, jak i w drugim rodzaju tekstów wyraźne są odwołania do rzeczywistości pozajęzykowej, co więcej — wrażenia węchowe mogą służyć do kreowania tej rzeczywistości. Z tego względu celowe jest rozpatrywanie znaczeń w kategoriach interpretacji, co w odniesieniu do analizy opisów wrażeń oflaktorycznych ma szczególnie duże znaczenie, ale jednocześnie powoduje wiele dowolności w definiowaniu. Jest to widoczne w słownikach, gdzie daje się obserwować brak jednolitości i konsekwencji w definicjach leksemów do zapachów się odnoszących. Jednocześnie można mieć wrażenie, że wonie nie są w słownikach istotnymi składnikami znaczeń leksemów i traktowane są (trudno zresztą powiedzieć, na jakiej zasadzie) wybiórczo". Zob. M. Bugajski: *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*. Wrocław 2004, s. 11, 242.

[5] Rodzaje smaków określa się na podstawie typów wykrytych kubków smakowych: słodki, słony, gorzki, umami (przedstawiany jako „mięsny" bądź „rybny"), kwaśny.

[6] Przypuszcza się na tej podstawie, że rozwój półkul mózgowych kręgowców powiązany był ewolucyjnie ze zmysłem węchu. Zob. R.H. Wright: *Nauka o zapachu*. Przeł. W.S. Brud. Warszawa 1972, s. 123—124.

[7] Zob. E.T. Hall: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. Hołówka. Warszawa 1976, s. 82; H. Yamagata: *O estetyce trzeciego zmysłu — węchu*. Przeł. A. Śpiewak. W: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. Kraków 1997, s. 131—132.

mów i bezradność języka, próby opisywania woni kategoriami innych zmysłów, a także zastępcze wskazywanie źródeł zapachu lub rodzaju towarzyszącej emocji — to wszystko, z racji ujawnionych aporii, inspirować może, nieco przekornie, do dalszej refleksji:

> Zapachy wymykają się intelektowi i świadomości zarówno piszącego, jak i czytelników — zauważa Marta Zielińska [...]. Trzeba by czytać wszystko od nowa, i to uważnie. Ale chyba warto, ponieważ zmysł węchu, niepoddający się łatwo autokontroli, może odkryć jakieś niedostępne w inny sposób tajemnice biografii pisarza czy jego warsztatu, może pokazać niekonsekwencje pomiędzy ideologią a opisem[8].

Odmienność sytuacji Tuwima w tej kwestii jest jednak znacząca — czytelnicy jego wierszy wykazują szczególną skłonność do emocjonalno-impresyjnych diagnoz w rodzaju: „cała poezja Tuwima pachnie rozkosznie jak las. Każdy wiersz posiada swój specyficzny aromat" (Roman Zrębowicz)[9]; „Tuwim mówi o barwie i zapachu słów. Mówi o słowach naprawdę, jak o żywych ciałach" (Noe Pryłucki)[10]; poeta chce „wchłonąć z nowych ulic czar zmarłych zapachów" (Jan Lechoń)[11]. Kategoria zapachu wkracza do poetyki komentarza, do sposobu myślenia i mówienia o Tuwimowskiej poezji oczywiście nie bez zdecydowanego wkładu samego autora: zanim poeta odrzuci praktyki słowiarskie i otworzy się na polifonię głosów, w okresie wiary w słowo „prawdziwe" dobywać chciałby każdy wyraz z wnętrza rzeczy; za sprawą etymologii nadaje mu więc historię i przydaje życia, przypisując cechy bytu biologicznego[12]. „Wdycham je jak pogodę, / Gniotę jak listki młode, / Rozcieram zapachami" — pisze o słowach (*Słowo i ciało*, W 2, s. 7). Rzekome ingredienty zapachowe wydają się z jednej strony znakiem tego, co w Tuwimowskim języku najbardziej bliskie ukonkretnienia, sensualne; z drugiej — wymykające się racjonalnym przyporządkowaniom. Funkcjonują jako sygnały rzeczywistości ewokowanej i oznaka zanurzenia w żywiole mowy.

Z legendą Tuwima sensualisty, uwrażliwionego na podniety zmysłowe decydujące pośrednio o klimacie wierszy, powiązany jest także wizerunek

---

[8] M. Zielińska: *Białoszewski i zapachy*. W: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 1998, s. 192.

[9] Znamor [R. Zrębowicz]: *U Juliana Tuwima*. W: *Rozmowy z Tuwimem*. Wybrał i oprac. T. Januszewski. Warszawa 1994, s. 18.

[10] N. Pryłucki: *„Słowa we krwi". U Juliana Tuwima*. W: *Rozmowy z Tuwimem...*, s. 23.

[11] J. Lechoń: *Tuwim*. W: Idem: *Poezje*. Oprac. R. Loth. Wrocław 1990, s. 187.

[12] Zob. A. Sandauer: *Julian Tuwim*. W: Idem: *Pisma zebrane*. T. 1: *Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa 1985; J. Sawicka: *Filozofia słowa Juliana Tuwima*. Wrocław 1975; A. Węgrzyniak: *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*. Katowice 1987.

pisarza tworzącego pod dyktat źródłowej intuicji; twórcy, który nad myślową spekulację przedkłada treści pozalogiczne, tyleż sensualne, co i emocjonalne. „Miałoby się ochotę powiedzieć — pisała Zofia Starowieyska-Morstinowa — że Tuwim nie patrzył na świat, nie słuchał go, lecz chwytał jego barwę i dźwięk, jak wielka antena, stale wibrująca i superczuła”[13]. Wyczulenie na bodźce, także zapachowe, współgra z emocjonalizmem poety; bezpośrednio koresponduje też z podkreślanym przez badaczy związkiem pomiędzy twórczością autora oraz jego alchemiczno-magicznymi i zbierackimi pasjami. Tuwim bowiem, kolekcjoner „kolorowych szkiełek i kamyków”, „barwnych motyli”, „pstrych znaczków”[14] i równie pstrokatych, egzotycznych słówek, niejednokrotnie zdradzał przyjemności oka na rzecz zaspokajania podrzędnego zmysłu — zbierał zioła lekarskie, by sycić się „ich zasuszonym aromatem”[15]; gromadził druki ulotne, wydawnictwa jarmarczne, odpustowe, księgi nęcące na początku nie tyle zawartością intelektualną, ile „zapachem szarzyzny [...] bibliofilskim narkotykiem”[16]. Dodać trzeba by do tego także osobną kolekcję wonnych olejków, zdobyczy zapachowych, które dawać mogły zarazem dużo i niewiele — głębsze doznanie świata, nieco zabawy i jakiś ekstatyczny naddatek:

> Przywoziłem do miasta z łąk inowłodzkich — wspomina Tuwim — miętę, rutę, macierzankę, dziewannę, suszyłem, w torebki wkładałem. Nikt się tym nie leczył. Więc po co? dlaczego? Chyba dlatego, „że zielone, że majowe i że niepotrzebne...”. W tym samym mniej więcej czasie była mania kosmetyczno-wonnościowa. Już nie siarkę i saletrę kupowało się u p. Thorna, lecz wonne olejki: goździkowy, różany, jaśminowy, octy jakieś aromatyczne, w których gotowało się skórki od cytryny, wanilię i bobkowe liście (wawrzyny! wawrzyny!), mieszało się, kombinowało, zaprawiało, w zakorkowanych buteleczkach trzymało... Po co? Nie wiem, sądzę, że po to, aby w przyszłości być poetą[17].

Przywołany we wspomnieniu cytat z *Aptekarza majowego* („że zielone, że majowe i że niepotrzebne...”, W 2, s. 63) wyznacza poezji miejsce wśród tego, co — urzekając jednocześnie zmysły — upaja lekkością, radosnym uwolnieniem od zobowiązań i funkcjonalnych zaszeregowań. Blisko tu zapewne także do dawnego sentymentu, zgodnie z którym w rzeczach najwonniejszych chciano by widzieć zarazem — najpiękniejsze, spełniające

[13] Z. Starowieyska-Morstinowa: *Zjazd poetów*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. Jedlicka, M. Toporowski. Warszawa 1963, s. 160.

[14] Określenia przywoływane za Tuwimem. Zob. J. Tuwim: *Moje zbieractwo*. W: Idem: *Pisma prozą*. Oprac. J. Stradecki. Warszawa 1964, s. 150.

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] Cyt. za: M. Warneńska: *Warsztat czarodzieja*. Łódź 1975, s. 21.

się, jak w *Pieśni nad pieśniami*, w ponadsłownej, zmysłowej afirmacji: „olejek wylany imię twoje”[18]. Oferowana w *Aptekarzu majowym* maść o świeżej korzennej woni pozwala wszak na doświadczenie świata w nadmiarze (podobnie, jak w innym wierszu, „Lato, w butelki rozlane”, *Strofy o późnym lecie*, W 2, s. 65), w stężeniu gwarantującym silne doznanie — i jednocześnie (w tym urok i słabość maści) niegwarantującym **nic** ponad chwilę majowego odurzenia: „Nie przemoże smutku, / Nie zagoi rany, / Tyle tylko, że mieć będzie / Gorzki smak wiośniany” (*Aptekarz majowy*, W 2, s. 63).

„Są czytelnicy — osoby »zasadnicze« — których denerwuje liryczna bezinteresowność takich utworów Tuwima, jak *Rwanie bzu* czy wiersze o gałązkach”[19] — pisze Piotr Matywiecki, wskazując, jego zdaniem, szczególną ważkość tematu lekkiego, fundującego wiersze „bezbronne — i radosne”[20]. Autor *Twarzy Tuwima* chętnie zestawia wskazane cechy z nieświadomym siebie, milczącym żywiołem roślinnym obecnym w tkance wyobraźniowej tych utworów. Etymologicznie rzecz ujmując, „treść” — o czym Tuwim w kontekście *Słopiewni* wspomina — jest roślinna: „rdzeń drzewa [dodajmy: wewnątrz zwykle pusty — M.K.] drudzy trześcią nazywają”[21]. Nie tak znowu daleko tu od glosolalii, radośnie pozbawionych tradycyjnie pojętego balastu znaczenia[22] i spełniających się jako zdarzenie estetyczne w obrazowo-emocjonalnej energii formy; tyle że tym razem próbuje się wypowiedzieć wesoły, zaraźliwy urok niepohamowanego istnienia, właściwy temu, co bujne i kwitnące. W wierszach takich jak *Rwanie bzu* zapisana zostaje na różne sposoby przede wszystkim emocjonalna i witalna nadwyżka — moment najwyższej aktywizacji i radosnego zapamiętania tych, którzy w spotkaniu z rzeczywistością doświadczają jej nadmiaru — nadmiaru, który na chwilę ożywia:

---

[18] Pnp 1, 2. Werset w przekładzie Jakuba Wujka. Zob. komentarz do tej księgi, spisany przez Bolesława Leśmiana: *„Pieśń nad pieśniami”*. W: Idem: *Szkice literackie*. Zebrał i oprac. J. Trznadel. Warszawa 2011, s. 482.

[19] P. Matywiecki: *Twarz Tuwima*. Warszawa 2007, s. 538.

[20] Ibidem.

[21] Cytat pochodzi ze *Słownika etymologicznego* Aleksandra Brücknera. Zob. J. Tuwim: *Pegaz dęba*. Warszawa 1950, s. 299. Według Władysława Kopalińskiego zaś, rzecz wygląda następująco: „treść — pierw. kolejno: »trzcina; łodyga wewnątrz pusta; rurka; rdzeń łodygi; zawartość«, albo kolejno »trzcina, łodyga jako przyrząd do pisania; zawartość napisanego tekstu«”. W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa 2000, s. 633.

[22] Pisze Tuwim o mirohładach: „to wciąga, urzeka, oczarowuje — właśnie dlatego, że pozbawione balastu »znaczenia«: sensu czy bezsensu, to wszystko jedno, bo przecież to absurd, wywołując w nas sprzeciw logiki, coś »znaczy«, tyle że nie w przyjętych ogólnie kategoriach myślenia”. J. Tuwim: *Pegaz dęba*..., s. 296.

Narwali bzu, naszarpali,
Nadarli go, natargali,
Nanieśli świeżego, mokrego,
Białego i tego bzowego.

[...]
Pachnie kropliste po uszy
I ptak się wśród zawieruszył.
Rwanie bzu, W 2, s. 254

Być może tu ma swe źródło praktyka poetycka zmierzająca do wysycenia, spotęgowania intensywności nietrwałych, nazbyt ulotnych wrażeń, przydania im możliwie maksymalnej mocy zmysłowej. W wielkim skrócie trzeba by rzecz opisać słowami zapożyczonymi od Józefa Wittlina: „Tuwim słyszał zapachy, [...] wąchał kolory"[23]. Nie chodzi tu tylko o synestezyjne przemieszczanie porządków zmysłowych; kolory, które pozwalają się wąchać, i zapachy, które można usłyszeć — to na różne sposoby prezentowana ta sama opowieść o intensywności doznania, o jego ekscytującej sile. Wonią szepce Tuwimowska rezeda, ale już krzyczy róża (KP, s. 10), „pachnie głośno" gałąź „osypana różowo", wiosenna dyrygentka poetyckich natchnień (*Gałąź*, W 2, s. 253). Tuwimowski sojusz zmysłów ma po części naturę alchemiczną, kojarzoną z poetyckim Barwistanem „Fabrykanta czarodziejskich tynktur" (*Jamby polityczne*, s. 335), tyleż „przedbarwnych, mdławo-mgławych", co i „barwionych jadowicie" (*W Barwistanie*, s. 436). Barwy powiązane bywają z silnym zapachowym wspomnieniem, jak „legendarna woń listu lila" (*Legenda Aurea*, W 1, s. 392) czy biel lilii z *Kwiatów polskich*, „Która porankiem jest pachnąca, / Przedwakacyjnym w mieście czerwcem" (KP, s. 26). Bezapelacyjnie najgłośniejszy w tej orkiestrze woni okazuje się jednak lilak pospolity, czyli popularny bez, w ujęciu autora przywoływanego poematu niedościgła hiperbola zapachów: jemu to ostatecznie przypisane zostają spodziewane „salwy aromatu", które w wolnej Polsce „Zagrzmią z gałęzi [...] kwitnących, / Z pąków na wiwat pękających / Na zazdrość i na dziw armatom" (KP, s. 19)[24].

Jak dowodzi przykład z *Kwiatów polskich*, pomimo ekspresyjności prezentacji bezpośrednie próby opisania woni dość szybko przeradzają się jednak w wesołą pogoń za niedającym się przywołać znaczeniem. Jeśli nawet narrator wspomnianego poematu, wedle zapewnień, służy w kwestii barw i zapachów „opisem ścisłym" (KP, por. s. 10), to jest to ścisłość wyolbrzymiona, karykaturalna, kompulsywna, przechodząca we własne zaprzecze-

[23] J. Wittlin: *Śmierć Tuwima*. W: Idem: *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 558.

[24] W innym z kolei tekście Tuwima czytamy: „Teraz łowcy sensacji zziajani, / Nocnych świstów wydawcy — słowiki — / Oblegają telefon ariami / I bzem zieją radiowe głośniki" (*Ucieczka*, W 2, s. 291—292).

nie. Przypomnijmy: jako pierwsze w części wstępnej *Kwiatów polskich* prezentowane są róże, ale „nie takie róże. Inne" — salonowe, poetyczne, „nieopisanie seksualne", podczas gdy ich nieśmiałe wiejskie koleżanki, właściwe bohaterki kwietnego teatrzyku, z trudem uzyskują nawet stosowny kształt imienia: „róże, / Różyczki raczej lub różęta" (KP, s. 13). Jeszcze większym problemem okazuje się określenie barwy takowego kwiatka — coś miały „z malin, coś z buraków, / Coś z pomidorów i coś z raków" (KP, s. 14). Cały ten fragment, nie wyłączając passusu, w którym narrator zastanawia się, jak opisze „woń, którą kwiat swobodnie dysze" (KP, s. 16), jest — jak zauważa Anna Węgrzyniak — popisem wirtuoza pióra, ale i parodią opisowości, sygnalizowaną wprost „zabawą »plagiatem« z *Pana Tadeusza* »BYŁ SAD«, który wprowadza odbiorcę w chory, »spleśniały« ogródek nędzarza"[25]. Wpisuje się w tę konwencję próba opisania zapachu rezedy, klucząca po opłotkach błędnych wprawek, poetyckiego eksperymentowania z wonią jaśminu, róży, niezapominajek, narcyza i mięty; próba „rozbijająca się" o falę — niestety — jednorodnego dźwięku (jaśmin — „jaśmień mleczna", KP, s. 16; „woń miękkiej mięty nad strumieniem", KP, s. 17) i arsenał aptekarskich środków, przywołanych, by w efekcie wykazać jedynie: „Że to nie mięta nimi pachnie, / Lecz wprost przeciwnie one miętą" (KP, s. 17). Prezentacja ta ujawnia podstawowe aporie opisu wonnej rzeczywistości — rzeczywistości nieosiągalnej poznawczo inaczej niż w wyniku bezpośredniego kontaktu z aromatyczną substancją, bo „[...] przytknąć kwiat do nosa, / Powąchać raz — i wie się wszystko" (KP, s. 16). Pozostaje zatem tautologia — także jako tekst poetycki, który nie może wskazywać na nic ponad siebie. Tautologiczny opis zapachu jest trochę jak ta pamiątka, dobrze znana fotografia, skarb szacowny, wyszperany z szuflady pamięci, nie uobecnia przeszłości/rzeczywistości, ale — ponieważ była, ponieważ zawczasu wie się wszystko — przeszłość tę ewokuje.

Może właśnie dlatego to rezeda wiedzie prym wśród kwiatów w bukiecie Dziewierskiego, grając o lepsze w „duecie woni i kolorów" (KP, s. 24) z bardziej krzykliwą różą. Poeta, którego przewodnikiem bywa ucho, idzie tu zapewne po linii brzmieniowych skojarzeń: od rozetki (tj. różyczki) niedaleko już do niepozornej *rezedy* (łac. reseda), przezwanej tak — jak zaznacza Brückner — od „uśmierzania bólu"[26]. Rezedowy (podobno ulubiony kolor Tuwima[27]) w słownikach określany bywa jako zielonawożółty, ale nieomylne oko poetów widzi rzecz nieco inaczej: w wierszach wyrastających z ducha florystycznej młodopolskiej wyobraźni nieodmiennie

[25] A. Węgrzyniak: *Wstęp*. W: Eadem: *Ja, głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima*. Katowice 2005, s. 15.

[26] A. Brückner: *Słownik etymologiczny*. Warszawa 1974, s. 674.

[27] Zob. Znamor [R. Zrębowicz]: *U Juliana Tuwima...*, s. 17.

„rdzawe pachną rezedy”[28]. W znanym Leśmianowskim liryku, którego tematem jest rozstanie, odjazd „znajomym gościńcem”, kwiat ten — występujący także w duecie, z bratkami — okazuje się okularem czasu, usprawiedliwiającym przedwczesną żałobę spojrzenia: „Patrzyły w ten mój odjazd poprzez zieleń rdzawą / Rezedy, co pachniała, przytłumiona trawą […]”[29]. Tuwimowska droga powrotna do kraju, wiodąca rezedowym śladem — tropem zapachu, ma z pewnością kompensować stratę, uśmierzyć ból, przysłonić chorobliwą krzątaniną w opisie — pustkę nieobecności, a dublowaniem własnego i cudzego słowa, tautologicznym „bukietem z całej epoki”[30] — nieodłączny od znaku potwierdzenia, znak utraty. Wszak „Choć daleka — zawsze bliska… Ojczyzna jest to Węch” (KP, s. 90).

Być może jednak kompensacja ta nie byłaby ostatecznie możliwa bez pewnej dwuznaczności wpisanej w rdzawy odcień rezedy: Tuwimowska zieleń „w tonie […] podrzędna” (KP, s. 15), skojarzona z barwą dojrzałych ulęgałek, anonsuje kwiat przysypany „Rdzą bardzo świeżą” (KP, s. 15) — nie rozsądzisz, czy dlatego, że niedawną, czy dlatego że jakoś przewrotnie ożywczą. Od rezed „mszystych, / Gąbczastych, wilgnych i porzystych” (KP, s. 15) jeśli wionie jakimiś aromatami, to jedna z tych nut zapachowych wydaje się znajoma, dobrze znana i szczególnie lubiana przez admiratora omszałych pamiątek, tropiciela zatartych śladów przeszłości, wśród których poszukiwać zwykł najsilniejszych bodźców do marzeń i uczuciowych dywagacji. Spod hałaśliwej bowiem Tuwimowskiej pochwały zmysłu powonienia wydobywa się ton rzewno-sentymentalny; woń, nawet jeśli bywa sygnałem szczęścia, uruchamia niezmiennie brzęczyk tęsknoty: „Bzy mi zapachniały, / Żale mnie owiały” (*Na balkonie*, W 1, s. 383). Proustowska nostalgia miesza się tu z upodobaniami wielbiciela przyszarzałych pamiątek, kolekcjonera przedmiotów o zetlałej świetności, który szuka wonnej wiosny… najchętniej w *Siódmej jesieni*[31], a zapachów maja — gdy mimozami zaczyna się „żółty październik” (*Wspomnienie*, W 1, s. 384). Bohater jego wierszy

[28] Zob. Z. Dębicki: *Rezeda*; Z. Różycki: *Wonny gobelin*. W: *Róże, lilie, tuberozy. Antologia*. Wybór, układ i wstęp I. Sikora. Szczecin 1988.

[29] B. Leśmian: *Odjazd*. W: Idem: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 2000, s. 167.

[30] Por. K. Wyka: *Bukiet z całej epoki*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 104—125. Przypomnijmy fragment wskazanego tekstu: „Poemat Tuwima wyraźnie dubluje, wyraźnie powtarza ujęcia i treści, które w innych formach, jakie od epoki romantyzmu zdołały się już wykształcić, sam poeta wyrażał niejednokrotnie lepiej. Dubluje jego poezję satyryczno-polityczną, korzysta z usług skrótu lirycznego i dziwności słowa, dubluje Tuwima, świetnego poetę dla dzieci”. Ibidem, s. 118.

[31] We wskazanym tomiku, w którym znalazły się także wiersze z ducha młodopolskie, dominują zapachy kwiatowe skojarzone z kobietą eteryczną, owianą mgiełką perfum i tajemnicy. Ze względu na dużą liczbę motywów zapachowych *Siódma jesień* zdecydowanie wyróżnia się na tle pozostałej twórczości Tuwima. W innych tomikach wachlarz zapachowy okazuje się też bardziej urozmaicony.

w miłosnym zapamiętaniu opiewa „jesienne bzy" (*Bzy jesienią...*, J 1, s. 283), kontempluje majową aurę w listopadowe wieczory (*Wieczorny wiersz*, W 1, s. 404; *Zawieja*, W 2, s. 288), „z każdej jesieni robi wiosnę..." (por. *Drzewa kwitną*, J 1, s. 98). I jeśli tak chętnie kupuje flakonik perfum, to po to, by ostatecznie całować nie to, co daje szczęście teraźniejsze, lecz cień minionej woni (*Intymny wiersz*, W 1, s. 406). Dla Tuwima, który najlepiej wyczuwa wiosnę — jesienią, zapachy, jak ulęgałki (dawniej mawiano również: ulężałki), okazują się lepsze, gdy się uleżą; obrosną obrazami przeszłości.

Ewa Borkowska

Muzyczne interpretacje twórczości poetyckiej Juliana Tuwima Poeta „tekściarz”? Tuwim w obiegu popularnym

W stulecie debiutu literackiego i sześćdziesięciolecie śmierci znakomitego poety polskiego Juliana Tuwima warto ogarnąć refleksją jego dorobek poetycki (wiersze dla dorosłych i dzieci), i sceniczny (twórczość kabaretowa), ponieważ niezwykle frapujący jest fakt obecności Tuwima zarówno w międzywojennej, jak i we współczesnej kulturze masowej. Celowo poddaję delimitacji te dwa ogniwa sztuki słowa, ponieważ różnią się one nie tylko przeznaczeniem, ale i sposobem realizacji warsztatowej. Typowa twórczość poetycka to niewątpliwie sztuka najwyższych lotów, niezwykle precyzyjna i przemyślana, wywierająca na czytelniku duże wrażenie estetyczne. Natomiast dorobek kabaretowy, choć równie interesujący, który nie był jednak chlubą Tuwimowego pisarstwa, a który trwale kojarzył się z działalnością w obszarze kultury popularnej, bywał rozmaitej wartości artystycznej. Do tego niesłusznie marginalizowany przez samego autora, nastręczał problemów związanych z autorstwem tekstów. Tuwim wstydził się pisania pod publikę w celach czysto komercyjnych. Zapewne uważał, że taka forma aktywności ciąży na wizerunku poważnego poety, aczkolwiek pokusa tworzenia była niezwykle silna. Kabaret dawał możliwości twórczych poszukiwań własnego stylu ekspresji, swobodę bez żadnych zobowiązań (skoro teksty pisane były pod sześćdziesięcioma pseudonimami[1], nikt ich mu nie przypisy-

[1] D. Fox: *Jarmark piosenek. Kariera piosenki w kabaretach i rewiach dwudziestolecia międzywojennego*. W: *W teatrze piosenki*. Red. I. Kiec, M. Traczyk. Poznań 2005, s. 57.

wał, zatem nie brał za nie odpowiedzialności), a także stabilizację finansową. Jak pisał Tomasz Stępień we wprowadzeniu do *Kabaretianów*:

> „Książę poetów" starał się otaczać tajemnicą (w istocie była to tajemnica poliszynela) swoje „wstydliwe związki" z kabaretem, ukrywał autorstwo „numerów kabaretowych" pod kilkudziesięcioma pseudonimami i kryptonimami, ostentacyjnie lekceważył i bagatelizował ten dział twórczości, nie dbając o kłopoty, jakich przysporzy przyszłym historykom literatury... i edytorom[2].

Niewątpliwie, Tuwim jako kabareciarz był bardzo mocno zanurzony w kreowanie ówczesnej kultury masowej, ponieważ czynnie wypełniał jeden z postulatów Skamandra traktujący o tym, żeby poezja — również ta niższych rejestrów — „wyszła" na ulice. Mogło to być udziałem właśnie piosenki, która dzięki warstwie muzycznej i wpadającej w ucho linii melodycznej zapadała w pamięć lepiej niż niejeden wiersz. Oczywiście, na sukces składały się znakomite wykonania Hanki Ordonówny (*Miłość ci wszystko wybaczy*) czy Mieczysława Fogga (*Co nam zostało z tych lat*, swoją drogą, to znakomita poezja), będące niekwestionowanymi przebojami tamtych czasów. Jadwiga Sawicka również zwróciła szczególną uwagę na kabaretowe pasje Tuwima:

> Rozmaitość uprawianych przez poetę gatunków i bogactwo chwytów kabaretowych potwierdza wstępną tezę, że Tuwim był artystą kabaretowym znającym znakomicie odmienność i prawa tej scenki, że kabaret nie był dla niego tylko źródłem dużych zarobków, ale był miejscem, gdzie mógł wyzyskać pewne swe umiejętności, niespożytkowane w poezji „wysokiej", mógł wypowiedzieć pewne treści, których tam nie wypowiadał[3].

Jan Marx tak oto pisał na temat oddziaływania Tuwima na scenie kabaretowej:

> Tuwim — stary kabaretowy wyga — potrafił wprawiać słuchaczy i czytelników w sentymentalny rezonans[4].

Jerzy Skarbowski także wskazał główne upodobania poety:

---

[2] T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima*. W: J. Tuwim: *Kabaretiana*. Oprac. T. Stępień. Warszawa 2002, s. 5. Tamże więcej o kabarecie.

[3] J. Sawicka: *Rodzaje i tematy kabaretowe*. W: Eadem: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986, s. 345.

[4] J. Marx: *Dytyrambista, hipnotyzer, prestidigitator*. W: Idem: *Skamandryci*. Warszawa 1993, s. 23.

> Fascynowały tego maga poezji nie filharmonie raczej (*Precz z Filharmonią* — pisał wspólnie z kolegami w manifeście poetyckim „Skamandrytów"), ale salki kabaretowe, zamiast o Beethovenie dyskutował chętniej o Straussie[5].

Ważny i godny podkreślenia jest fakt, że — jak pisał Skarbowski — „Tuwim wywodził się z muzykalnej rodziny"[6], w której wiersz i piosenka odgrywały ogromną rolę wychowawczą. To mazurki Chopina do słów Ujejskiego[7] ukształtowały jego dzieciństwo i wrażliwość artystyczną. Kilka osób z rodziny poety odebrało wykształcenie muzyczne, sam Tuwim zaś interesował się teorią piosenki. Znał zbiór *Pieśni ludu polskiego* Oskara Kolberga, a także gromadził liczne przyśpiewki i okolicznościowe piosenki ludowe.

Słów kilka o piosence

Warto zapytać, od kiedy datuje się powstanie piosenki? Można powiedzieć, że śpiewano od zawsze, ponieważ antyczną tradycję liryczną należy uznać za pierwowzór połączenia słowa i muzyki, ale o narodzinach piosenki w obiegu oficjalnym w Polsce można mówić, począwszy od XX wieku, kiedy to nader ekstrawaganckie połączenie kultury niskiej z kulturą wysoką przekraczało dotychczas przyjęte konwencje typowe dla dwóch odrębnych znaczeniowo kultur (ludowej, mieszczańskiej i elitarnej)[8]. Od samego początku owo zestawienie budziło pewne kontrowersje i nie mogło zyskać aprobaty. Ważną rolę w utrwalaniu twórczości muzycznej odegrał polski przemysł fonograficzny. Szczególnie w epoce rozkwitu muzyki *big-beat* piosenka była zjawiskiem oczywistym i niezwykle popularnym, ponieważ tworzyli i wykonywali ją np. Skaldowie, Czerwone Gitary, Ada Rusowicz, Karin Stanek. Osobne miejsce zajmowała twórczość nie tyle piosenkarzy, ile raczej pieśniarzy: Ewy Demarczyk i Czesława Niemena, których różnorodny dorobek niezwykle trudno przyporządkować do wykonawczych szablonów i można ich określić mianem artystów osobnych. Niewątpliwie, zarówno

---

[5] J. Skarbowski: *„Zawód mój: librecista" — czyli z fokstrotem u Tuwima*. W: Idem: *Literacki koncert polski*. Rzeszów 1997, s. 142. Skarbowski wyczerpująco omawia związki Tuwima z muzyką i kabaretem.

[6] Ibidem.

[7] Zob. ibidem.

[8] Zob. M. Traczyk: *Dwudziestowieczna kultura popularna wobec kultury wysokiej na przykładzie poezji w piosence*. W: *Sytuacja sztuki. Spojrzenie na przełomie XIX i XX wieku*. Red. R. Bobryk. Siedlce 2007, s. 86.

Demarczyk, jak i Niemen wykorzystywali w swojej działalności muzycznej poezję i z tego względu można ich określić mianem wykonawców poezji śpiewanej[9] lub piosenki literackiej[10]. Wiersze Tuwima, Leśmiana, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Baczyńskiego, Białoszewskiego stanowią część repertuaru Demarczyk, a teksty Norwida, Asnyka czy Tuwima są w muzycznym dorobku Niemena. Trzeba podkreślić, że w przypadku wymienionych twórców ogromną rolę odgrywała muzyka napisana przez Zygmunta Koniecznego dla Ewy Demarczyk (oboje współtworzyli krakowską Piwnicę pod Baranami) czy w dużej mierze autorskie kompozycje Czesława Niemena, który był przecież multiinstrumentalistą.

Ale czymże jest piosenka? — rodzi się pytanie. W największym skrócie jest to połączenie muzyki i słowa w całość. Joanna Maleszyńska przynosi interesującą, a zarazem wymowną filozoficznie odpowiedź:

> A więc — piosenka jest filozofią potoczną XX wieku, bo poza naturalną funkcją rozrywkową, w bezpośredniej, łatwej formie przypomina prawdę o wspólnocie ludzkiego losu, jest poszukiwaniem sensu życia, wyrażonym w maksymalnie prosty sposób, ze względu na bezpośredniość przekazu — stale obecnym w naszej egzystencji. Tak jest odbierana, jak jest pisana, tak „działa”[11].

Piosenka jest więc swoistą refleksją człowieka nad sobą i światem, próbą dotarcia do najgłębszych pokładów wrażliwości i emocji. Niewątpliwie ma rację Maleszyńska, mówiąc, że „piosenka jest przede wszystkim pocieszeniem”[12]. Dzięki masowemu przekazowi, melodyczności, łatwości percepcyjnej, uniwersalnej problematyce, nieskomplikowanemu językowi i „świadomej naiwności”[13], dociera piosenka niemal do wszystkich i wszędzie. I tak, w piosence człowiek odnajduje siebie i swą codzienność, wyrusza na spotkanie z własnym wnętrzem.

---

[9] Na temat terminu „poezja śpiewana”: M. Traczyk: *Zamiast wstępu. Poezja śpiewana — problemy genologiczne i terminologiczne*. W: Idem: *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*. Poznań 2009, s. 7—28.

[10] Poezję śpiewaną wykonywali również Marek Grechuta czy Jacek Kaczmarski (choć Kaczmarskiego przyporządkowuje się to tzw. nurtu zaangażowanego); obecnie wykonują ją między innymi: Grzegorz Turnau, Anna Szałapak, Leszek Długosz, Magda Umer, Jan Pietrzak, Stanisława Celińska, Katarzyna Groniec, Jacek Wójcicki, Piotr Dąbrówka, Olga Bończyk, Iwona Lorenc, Wojciech Młynarski, Hanna Banaszak, Kinga Preis, Basia Raduszkiewicz, Stare Dobre Małżeństwo. Zob. http://www.poezja-spiewana.pl/. Wybieram najbardziej reprezentatywne nazwiska wykonawców tego nurtu.
Zob. badania dotyczące piosenki: *W teatrze piosenki*...; M. Traczyk: *Poezja w piosence*...

[11] J. Maleszyńska: *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*. W: *W teatrze piosenki*..., s. 28.

[12] Ibidem, s. 33.

[13] Ibidem, s. 29.

Tuwim współcześnie
Interpretacje muzyczne

Mówiąc o interpretacji muzycznej w postaci piosenki, trzeba mieć na uwadze specyfikę różniących się tworzyw, jakimi są słowo i muzyka. Jerzy Skarbowski, rozpatrując kwestie powinowactwa obu materii w kategorii mód, dawno temu stwierdził, że całe to niezwykle interesujące zagadnienie relacji poezji i muzyki leży wręcz odłogiem w badaniach[14]. Od tamtej pory wiele się zmieniło i coraz częściej obserwuje się wzrost zainteresowania tą fascynującą, acz trudną tematyką i nikogo już nie dziwi poszukiwanie pokrewieństwa między wierszem i piosenką hip-hopową czy też inną odmianą muzyczną[15]. Powstają też prace teoretyczne na temat związków słowa i dźwięku. Warto postawić pytanie, jak to się dzieje, że poezja nadaje się do zaśpiewania? Odpowiedzią jest przekładalność (niczym z języka na język) tworzywa słownego na muzyczne, a więc niejako „tłumaczenie" z jednego kodu kulturowego[16] na inny. Biorąc pod uwagę między innymi uwarunkowania tekstu poetyckiego, takie jak rytmika, rym, ukształtowanie wersyfikacyjne, związane z rozkładem akcentów, instrumentację zgłoskową, można w tekście poetyckim wskazać muzyczność, która jest jakby z góry naddana dzięki takiej, a nie innej materii, a także przez sposób konstrukcji poezji. Co więcej, takie uwarunkowania sprawiają, że twórczość poetycka dzięki warstwie muzycznej może posłużyć jako — jak ją określił Andrzej Hejmej — „partytura literacka"[17] do wykonania partii wokalnych i instrumentalnych. Pozostaje postawić sobie pytanie: czy w ogóle są granice interpretacji muzycznej, a jeśli tak, to w jaki sposób owa interpretacja zmienia perspektywę semantyczną utworu?. Odpowiedź zawrę w podsumowaniu rozważań. Dość jednak teorii, pora przystąpić do analizy muzycznej.

Trzeba podkreślić, że współczesne interpretacje poezji Juliana Tuwima nie oscylują wyłącznie wokół „krainy łagodności" (grupa Bez Jacka i album *Zatańcz ze mną na polanie*), ale mieszczą się w rozmaitej stylistyce mu-

---

[14] Zob. J. Skarbowski: *Serdeczne związki poezji i muzyki*. W: Idem: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981, s. 5.

[15] Zob. M. Bodusz: *Tekst literacki jako tekst rockowy. Utwory romantyczne w obiegu popularnym*. W: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*. Red. H. Kubicka, O. Taranek. Wrocław 2009, s. 410—431.

[16] Zob. najnowsze badania: *Kody kultury: interakcja, transformacja, synergia*. Red. H. Kubicka, O. Taranek. Wrocław 2009.

[17] A. Hejmej: *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*. W: Idem: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 62.

zycznej. W tym miejscu wspomnieć trzeba rockowe i punk rockowe wykonania piosenek, takie jak zespołu Buldog (album *Chrystus miasta*), Strachy na Lachy (album *Kobiece*), grupy Akurat (album *Prowincja* i piosenka *Do prostego człowieka*), wspomniane wcześniej aranżacje hip-hopowe (album *Poeci* różnych wokalistów tego nurtu) czy piosenki dla dzieci w wykonaniu Jarosława Kordaczuka, Anny Zielińskiej, Ryszarda Bazarnika i Basi Raduszkiewicz (album *Titelituralia. Muzyczne pigułki dla dzieci*)[18].

Lokomotywę Tuwima interpretowano wielokrotnie i nie dziwi wcale takie zainteresowanie nieco wyimaginowaną wizją parowozu, ponieważ poeta — jak podaje Jerzy Cieślikowski — wprowadził ten pojazd w roku 1936 do literatury dla dzieci[19]. Druk wiersza w „Wiadomościach Literackich" był też nie lada wydarzeniem, ponieważ literatura dla najmłodszych pojawiła się w elitarnym i najbardziej poczytnym piśmie międzywojnia, a to nigdy wcześniej się nie zdarzyło. Tuwim tym samym podniósł rangę tej, jak dotąd, „niepoważnej" literatury i udowodnił, że może ona funkcjonować w szerokich kręgach dorosłych odbiorców[20]. Odnosząc się do tytułu, warto postawić pytanie, dlaczego akurat lokomotywa? Odpowiedź przynosi refleksja nad stanem techniki w Polsce międzywojennej, w której powoli do obiegu wchodziły nowe i przerażające, a zarazem fascynujące rozwiązania. Jednym z nich była właśnie lokomotywa, która stała się obiektem marzeń poety, zapatrzonego w potencjał przemysłowy kraju.

Muzyczność tego znakomitego utworu dostrzegł już Jerzy Cieślikowski, który zauważył, że *Lokomotywa* dzięki swojej konstrukcji jest wręcz predestynowana do recytacji czy też — jak badacz sam określa — „mówienia na głos"[21], ale tak naprawdę wykonawca nie ma za wielkich możliwości interpretacyjnych, ponieważ są one determinowane przez sam utwór. Warto przywołać obserwacje, jakie poczynił znawca literatury dla dzieci, który podkreśla w zakończeniu tekstu, że choć *Lokomotywa* ujawnia muzyczne walory, to i tak jest przecież wierszem:

> Instrumentacja czy „naturalna" muzyczność poszczególnych faz jazdy zostaje odwzorowana w pamięci słuchowej i manualno-odtwórczej — można ją wygrać za pomocą wydechów, poświstów, syków, można ją wystukać — np. grochem nasypanym do drewnianego pudełka. W tę jakby gotową partyturę wpisał Tuwim swój wiersz, a i odwrotnie — słuchając jadącego

[18] Informacje zaczerpnięto z oficjalnej strony Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim. http://www.tuwim.org/index.php?s=9 [dostęp: 7.05.2013].

[19] Zob. J. Cieślikowski: *Najbardziej popularny wiersz Tuwima*. W: Idem: *Literatura osobna*. Wybór R. Waksmund. Warszawa 1985, s. 122; Z. Lisowski: *Próba interpretacji „Lokomotywy" Juliana Tuwima*. „Poezja i Dziecko" 2004, nr 4, s. 35—43.

[20] Zob. Z. Lisowski: *Próba interpretacji „Lokomotywy"*...

[21] Ibidem, s. 127.

> pociągu, można pod tę jazdę podkładać słowa wiersza Tuwima. Nie całość wiersza, ale jego poszczególne foniczne fragmenty. Ten wiersz nie da się powiedzieć w sposób „przezroczysty", nieangażujący emocjonalnie, a i narrator tego wiersza, opowiadający jego bajkę, narzuca każdemu mówiącemu bardzo określoną i zdeterminowaną poetykę mówienia[22].

Co więcej — w refleksji badacza padła wzmianka na temat przedwojennej piosenki *Jedzie pociąg z daleka*, na której kanwie Ryszard Rynkowski oparł swój utwór *Zwierzenia Ryśka, czyli jedzie pociąg z daleka*. Ponadto Józef Zbigniew Białek zauważa, że „Forma wierszy Tuwima dowodzi jego mistrzowskiego opanowania warsztatu poetyckiego"[23].

Przedmiotem zainteresowania jest niezwykle popularna, lubiana przez dzieci i dorosłych *Lokomotywa*, ale w nietuzinkowym, skomplikowanym technicznie i wymagającym wykonaniu wokalnym Basi Raduszkiewicz do muzyki Jarosława Kordaczuka. Co nowego do interpretacji wnosi ten utwór muzyczny? Przede wszystkim koncepcja artystyczna sprawia, że nie jest to, wbrew pozorom, piosenka dla dzieci, a przynajmniej takie ma się wrażenie podczas słuchania. Skąd ten wniosek? Zapewne dzięki zastosowaniu dużej liczby dysonansów, które nie są przyjemne dla ucha i powodują swego rodzaju chropawość w odbiorze. Ponadto całość piosenki utrzymana jest w nieco transowym, a więc ciężkim i hipnotycznym nastroju, co nie pasuje w żaden sposób do wrażliwości dziecięcej. Molowa tonacja, w której utrzymana jest piosenka, kojarzy się ze smutnym brzmieniem. I wreszcie, co warte zaznaczenia, każdy opisywany wagon lokomotywy zobrazowany jest w innej tonacji.

Zastosowanym określeniem wykonawczym jest *rubato*[24], oznaczające dowolność interpretacyjną. Wstęp, który w piosence jest wprowadzeniem słuchacza w nastrój, określić można mianem melorecytacji opartej na wolnym tempie (*adagio*). Zaczyna się on od słów „Stoi na stacji lokomotywa"[25], po których następuje pauza i poszczególne fragmenty przechodzą w odcinki dwutaktowe. Fragment zaczynający się od słów „Stoi i sapie, dyszy i dmucha", składa się już z odcinków czterotaktowych, mających wpływ na dynamizację utworu. Wyimek

---

[22] Ibidem.

[23] J.Z. Białek: *„Szkoła poetyka" Juliana Tuwima i Jana Brzechwy*. W: Idem: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918—1939*. Warszawa 1979, s. 86.

[24] Dziękuję Monice Frątczak (Akademia Muzyczna w Krakowie) za konsultację i udostępnienie autorskiego zapisu nutowego *Lokomotywy* do słów Juliana Tuwima i muzyki Jarosława Kordaczuka (śpiew Basia Raduszkiewicz).

[25] J. Tuwim: *Lokomotywa*. W: Idem: *Wiersze zebrane*. T. 2. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 488—489. Wszystkie wykorzystane w dalszej części artykułu fragmenty *Lokomotywy* pochodzą z tego wydania.

Buch — jak gorąco!
Uch, jak gorąco!
Puff, jak gorąco!
Uf, jak gorąco!

oparty został na tym samym motywie muzycznym i nie trzyma celowo założonego rytmu. W wersach

Już ledwo sapie, już ledwo zipie,
A jeszcze palacz węgiel w nią sypie.

akcenty zostały rozłożone na raz, a więc nieparzyście, co obrazuje zastosowany dysonans. Ponadto wokalistka śpiewa tę frazę tak, żeby podkreślić wysiłek lokomotywy i — mimo trudu — aktywność palacza, który jeszcze dosypuje do niej węgiel. Od słów „Wagony do niej podoczepiali" zaczyna się jakby część druga utworu, którą charakteryzuje szybkie tempo (*allegro*) oraz zmniejszony trójdźwięk w tonacji G. Przy tym warto zauważyć, że linia melodyczna wznosi się, a to oznacza zaakcentowanie czegoś ważnego. Upersonifikowanej lokomotywie jest coraz ciężej i trudniej się poruszać, co podkreślone zostało specyficznym śpiewem piosenkarki. W wyrazie „wielkie" akcent pada na zgłoskę „l", co można rozumieć jako próbę podkreślenia ich masywnych gabarytów. Ponadto owe wagony umieszczone są jakby obok siebie, co obrazuje śpiew niemal na jednym oddechu, a więc pozbawiony pauz. Lokomotywie jest jeszcze ciężej, więc i melodia schodzi coraz niżej. Oprócz zwierząt są przecież ludzie, a to oznacza kolejny wysiłek dla pojazdu. Wokalistka, co zaznaczyłam na wstępie analizy, opisując osobno każdy z wagonów, zmienia tonację, aczkolwiek w każdym takcie — co istotne — pozostaje ta sama melodia. Od słów „A czwarty wagon..." następuje zmiana tonacji i zostaje wprowadzona identyczna melodia w każdym z taktów. Kolejna zmiana tonacji następuje od słów „W szóstym armata — o!, jaka wielka", gdy wokalistka doskonale oddaje głosem zdziwienie wielkością owej armaty, zaakcentowane graficznie wykrzyknieniem. Wynika ono raczej z recytacji, a nie ze śpiewu. Warto zauważyć, że fraza muzyczna obejmuje dwa wersy z wiersza Tuwima przy charakterystyce wagonów. Następna zmiana tonacji zauważalna jest w opisie siódmego wagonu, gdzie można wymienić tę samą frazę składającą się z czterech motywów. Przy opisie ósmego wagonu widoczne jest podkreślenie wyśpiewanym słowem długości szyi żyrafy, co uwidacznia się w kolejnej zmianie tonacji. Podkreślono, że w dziewiątym wagonie przewożone są tuczone świnie i celowo zastosowano duże skoki pomiędzy dźwiękami. Uwagę zwraca jednak tryton, jeden z najcięższych dysonansów. Wprowadzenie go można umotywować chęcią podkreślenia, że to już dziewiąty wagon, a sama lokomotywa

jest bardzo przepełniona. Tu znów cztery motywy łączą się w jedną frazę, opartą na tej samej melodii. Od słów „A tych wagonów jest ze czterdzieści" rozpoczyna się zmiana melodii wskazująca na podsumowanie muzycznej opowieści o zawartości wagonów. Słowa „Lecz choćby przyszło tysiąc atletów" oparte są na tej samej frazie, czterech motywach, z których każdy składa się z taktu. Widać tu identyczną budowę jak przy opisie wagonów, ale z tą różnicą, że melodia jest specyficzna, ponieważ poruszamy się przez dwa takty w obrębie zastosowanej sekundy małej. Zastosowany tu rodzaj recytatywu na dwóch dźwiękach popycha naprzód całą akcję. Warto zwrócić uwagę na frazę związaną z wysiłkiem atletów „[...] to nie udźwignąą, taki to ciężar", w której wokalistka śpiewem zaznacza moment rezygnacji, melodia zaś silnie opada, a potem następuje dłuższa pauza. Fragment zaczynający się od słów „Nagle gwizd, nagle świst" to jak gdyby dalsza część utworu. Najwłaściwszym określeniem wykonawczym będzie tu *ad libitum*, oznaczające dowolność interpretacyjną. Wersy te śpiewane są bardzo wysoko, aby oddać istotę świstania i gwizdania. Istotne jest to, że w tym passusie pojawiają się wyraźnie słyszalne bardzo duże skoki interwałowe, występują również konsonanse — w celu „wygładzenia" dźwięków. Warto zwrócić też uwagę na rolę akompaniamentu, który celowo eksponuje dysonans, aby podkreślić gwizd. Wyimkowi zaczynającemu się od słów „para buch" towarzyszy powolne tempo (*largo*), choć samo słowo „para" zostało zaśpiewane szybciej, a w słowie „buch" wokalistka położyła akcent i wydłużyła nieco zgłoskę „ch". W zestawieniu „koła w ruch" zgłoska „u" została celowo wydłużona, aby oddać sens wprawiania pojazdu w ruch. Melodia w tym fragmencie oscyluje między dołem a górą, chodzi tu o podkreślenie zataczających się kół.

Od słów „Najpierw — powoli — jak żółw — ociężale" rozpoczyna się stopniowo przyspieszenie lokomotywy, dokonujące się w takim samym tempie, oznaczone w notacji muzycznej jako *accelerando*, które, dzięki zastosowanym pauzom między wyrazami, oddaje Tuwimowe użycie interpunkcji retoryczno-intonacyjnej (myślniki). Ta zaś szczególnie słyszalna jest podczas głośnego czytania utworu. Chodzi tu o podkreślenie ociężałości żółwia/lokomotywy. Słowa „Ruszyła maszyna" sygnalizują przyspieszenie związane z coraz większymi skokami interwałowymi, gdzie słowo „szarpnęła" oznacza jeszcze większy skok. Podwójne zaśpiewanie „I kręci się, kręci się koło za kołem" stanowi zaakcentowanie dynamizacji samą melodią. Wraz ze słowami „I biegu przyspiesza" wokalistka głosem oddaje coraz większą prędkość lokomotywy, zmieniając tempo śpiewu na szybsze. Od słów „Koła w ruch" do „coraz prędzej" utrzymuje się prosta melodia oddająca stukot kół. W słowach „Łomoce i pędzi" piosenkarka zmieniła dźwięk na całej części taktu. Natomiast fragment

A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!
Po torze, po torze, po torze przez most.

cechuje stałe przyspieszanie melodii i uderzenia na raz, aby uwydatnić stałą część taktu. W tym wyimku powtarzają się słowa i dźwięki. Piosenkarka akcentuje wyższym dźwiękiem miejsca, przez które mknie pociąg: góry, tunel, morza, las, nie kładąc akcentu na słowo „przez". W piosence wyjaskrawiono „czas", aby położyć nacisk na jego wagę. Od słów z onomatopeją

Do taktu turkoce i puka, i stuka to:
To tak to, to tak to, to tak to, tak to to.

melodia grana jest na jednym dźwięku, w tym samym rytmie, nie występują pauzy, co ma na celu zaakcentowanie szybkości jazdy pociągu. W momencie „Gładko tak, lekko tak toczy się w dal" następuje zmiana dźwięku ze względu na charakterystykę sytuacji. Nie ma tu już typowego śpiewu, lecz recytacja, chodzi więc o podkreślenie walorów słownych. Słowa „Nie ciężka maszyna" są zaśpiewane umyślnie o dźwięk wyżej, aby zaprzeczyć ciężkości pociągu. Ponadto akcenty zostały rozłożone na mocne części taktu: „fraszka, igraszka, zabawka (blaszana)", dzięki czemu podkreślona została lekkość lokomotywy i stabilność jazdy. W wersie Tuwima „A skądże to, jakże to, czemu tak gna?" wokalistka zmieniła nieco wyrazy. Pominęła wyraz „to", śpiew zaś oparła na powtórzeniach zgłoski „a". Warto zapytać, skąd taka decyzja. Być może chodziło tu o ułatwienia dotyczące zaśpiewania tekstu z modyfikacjami. Poza tym słowa „gna" i „pcha" zostały zaśpiewane wyżej, aby zaznaczyć pytajnik, choć u Tuwima tylko pierwszy wyraz opatrzony jest znakiem zapytania. Onomatopeja „A co to to" znowu wykonana jest na jednym dźwięku. Słuchając końcowych taktów *Lokomotywy*, ma się wrażenie, że melodia wciąż krąży, ponieważ opisywany jest mechanizm wprowadzania pociągu w ruch:

A co to to, co to to, kto to tak pcha,
Że pędzi, że wali, że bucha buch, buch?
To para gorąca wprawiła to w ruch.

Zastosowany we fragmencie konsonans „To para" nie powoduje jednak dramatyzmu, a sama melodia schodzi chromatycznie w dół. Warto wspomnieć o przewijających się tu motywach dwutaktowych. Dalsza część piosenki oparta jest na jednostajnej, powtarzającej się melodii, która oddaje jazdę lokomotywy:

I gnają, i pchają i pociąg się toczy,
Bo para te tłoki wciąż tłoczy i tłoczy,

Słowa „I koła turkocą, i puka, i stuka" zaśpiewane są z identyczną głośnością, jak poprzednie frazy. Od parokrotnie powtórzonych słów „Tak to to" następuje stopniowe wyciszanie aż po szept, co w muzyce określa się mianem *diminuendo*.

Osobną, acz równie ważną kwestią jest akompaniament, który towarzyszy śpiewowi. Początek piosenki jest dość monotonny, ćwierćnutowy, w pauzach zaś słyszalny jest dźwięk fortepianu. Podkład muzyczny od samego początku oddaje ruch, ponieważ za sprawą kontrabasu imituje jazdę pociągu. Następnie słyszalny staje się fortepian, na którym wygrywany jest rytm na dwa. Od słów „Stoi i sapie" akompaniament w tle zanika, aby powrócić wraz z zastosowaniem onomatopei „buch", „uch", „puf". Dysonanse w akompaniamencie powodują instrumenty dęte. Wraz z zakończeniem pierwszego akordu — cichnie też akompaniament. W słowach „Wagony do niej podoczepiali" pada delikatny akcent na raz, podtrzymujący tempo śpiewającej. Instrumenty dęte (podstawa basowa) słychać w opisie wagonów, bęben pojawia się w trzecim wagonie, aby oddać tężyznę grubasów. Instrumenty smyczkowe (bardzo delikatne *piccicatos*) słychać podczas wymieniania wagonu z bananami, dźwięki fletu towarzyszą śpiewowi o armacie, aby dodać jej lekkości. Warto zauważyć, że we fragmencie „Lecz choćby przyszło tysiąc atletów..." flecista gra te same dźwięki, które wykonuje śpiewająca. Od słów „Koła w ruch" słychać tubę grającą o około dwie oktawy niżej identyczne dźwięki, jak te, które śpiewa piosenkarka. Chodzi tu zapewne o oddanie wrażenia początkowej fazy jazdy pociągu. Fraza „Najpierw powoli..." zaznaczona jest ciężką nutą w całym takcie, a w tle słychać, dzięki fortepianowi, liczenie na trzy. Ma się tym samym wrażenie, że wygrywany jest rytm walca, choć wciąż utrzymywane jest metrum sześć czwartych. Fraza „To tak to to" powtórzona zostaje pięć razy wraz z akompaniamentem, a potem — już tylko samym głosem.

Warto zaznaczyć, że całość piosenki utrzymana jest w tonacji molowej, a więc smutnej, i miewa tylko weselsze momenty. Można postawić pytanie: jaki gatunek muzyczny przypomina niezwykle pomysłowe wykonanie Basi Raduszkiewicz?. Jak się wydaje, najlepiej określić tę realizację *Lokomotywy* mianem poezji śpiewanej, ponieważ trudno szczegółowo zaklasyfikować tę piosenkę.

Lokomotywa w aranżacji Jarosława Kordaczuka i w wykonaniu Basi Raduszkiewicz to utwór niezwykły, bardzo trudny technicznie, a zarazem pełen tajemniczości. Kwintesencją jego struktury muzycznej jest wizja artystyczna kompozytora i wokalistki dotycząca zmiany tonacji w zależności od opisu poszczególnych wagonów. Zabieg ten sprawia, że nowa *Lokomotywa*

staje się jeszcze ciekawsza i barwniejsza. Godny podkreślenia jest fakt, że do piosenki nagrano również film animowany, który doskonale koresponduje z na wskroś surrealną wyobraźnią poety i piosenkarki[26]. Kadry z filmu przypominają kolorowe obrazki z dziecięcej malowanki.

Drugi godny uwagi utwór muzyczny do słów Tuwima to piosenka *Nędza*, zamieszczona na płycie *Chrystus miasta* formacji Buldog z roku 2010[27], osobowo związanej z Kultem Kazika Staszewskiego. Grupa znana jest między innymi z występów na Przystanku Woodstock i Festiwalu w Jarocinie, gdzie prezentowała połączenie muzyki punkowej i funk. Zanim przejdziemy do analizy typowo muzycznej, warto słów kilka poświęcić interpretacji poezji.

Otóż wiersz Tuwima z tomu *Słowa we krwi* (1926) traktuje o wszechogarniającym i krańcowym ubóstwie, gdy „krzywda krzyczy spod ziemi"[28], a ludzie wychodzą „zgrają", by zamanifestować swoją obecność. Niewątpliwie czymś, co rzuca się w oczy w tym wierszu, są celowo zastosowane powtórzenia, mające zwrócić uwagę czytelnika na fakt, że owa nędza jest niezbywalna: była, jest i będzie. Piotr Matywiecki zauważa, że

> Nędza fizyczna zyskuje ostrze przebijające konkretność „tu i teraz". Te podwojenia, piekielne tautologie: „Jest, jest", „Są, są", „Było, było", „Będzie, będzie" — śmiertelnie ranią ludzki czas teraźniejszy, przeszły i przyszły. Najpierw stwierdzają fakt nędzy, a potem dobijają nędzarza jej piekielnym „amen"[29].

Poza tym temat z gatunku tych „niepoetyckich" przywodzi skojarzenia iście turpistyczne: „dzieci jak zmory", „suki wyschłe", „sutereny i nory" czy chorzy plujący krwią do kubła — to obrazy pozbawione sublimacji. Zastanawia tu rola sennego krzyku „Tato, tato kochany!" (s. 333). Wydaje się, że krzyk ten jest próbą wezwania, a może ocalenia „ja" osoby mówiącej przed doświadczeniem owej nędzy. Trzeba też dodać, że ów krzyk jest ambiwalentny w swej istocie: z jednej strony „święty", z drugiej zaś — „przeklęty", co również przydaje mu znamion tajemniczości.

Ten wiersz Tuwima różni się wymową, przeznaczeniem i realizacją od *Lokomowy*, a piosenka oparta na jego kanwie utrzymana jest w stylu punk rockowym. Charakterystyczną cechę tego artefaktu stanowi utrzymywanie

[26] Zob. film animowany: http://www.youtube.com/watch?v=AzWWG32vDuI [dostęp: 7.05.2013].

[27] Zob. informacje o grupie na stronie oficjalnej: http://www.buldog.pl/ oraz na http://www.lastfm.pl/music/Buldog [dostęp: 7.05.2013].

[28] J. Tuwim: *Nędza*. W: Idem: *Wiersze zebrane*..., t. 1, s. 332. Wszystkie wykorzystane w dalszej części artykułu fragmenty *Nędzy* pochodzą z tego wydania.

[29] P. Matywiecki: *Trzy spotkania z nędzą i jedno z socrealizmem*. W: Idem: *Twarz Tuwima*. Warszawa 2007, s. 337.

tej samej melodii w pierwszych dwóch wersach każdej zwrotki (kolejne zaśpiewane są nieco wyżej) i uczynienie z wersu „Tato, tato kochany!" (s. 333), zamieszczonego w wierszu Tuwima na samym końcu utworu, swoistego refrenu piosenki.

Realizacja muzyczna Tuwima w ujęciu grupy Buldog rozpoczyna się bardzo dynamicznym wprowadzeniem (*vivace*), zainicjowanym przez sekcję perkusyjną, z gitarą w tle, po którym następuje nieco ironiczny, a zarazem „sztuczny" śmiech wokalisty i mocniejsze zaakcentowanie uderzenia gitary. Przyjęta konwencja kojarzy się z grupą Dead Kenedys i z piosenką *Kill the Poor*, którą prawdopodobnie inspirował się polski zespół.

Na początku warto przyjrzeć się wprowadzonym zamianom w piosence w porównianiu z oryginałem, ponieważ jest ich kilka. Pierwsza zwrotka została zaśpiewana właśnie bez zmian i — co istotne — wokalista zachował archaizowaną formę „wyschłemi", zaproponowaną przez Tuwima w oryginale. Godne wzmiankowania są niewątpliwie wykrzyknienia w tekście poety, który wprowadził aż trzy w drugiej zwrotce. Służą one podkreśleniu spraw szczególnej wagi, a więc faktu, że są jeszcze ludzie, którzy żyją w niegodnych warunkach. A jak wygląda ta kwestia w piosence? Okazuje się, że nie da się owych wykrzykników śpiewać, poza tym przerywają płynność frazy muzycznej, a każde nagłe przerwanie oddechu spowoduje zaburzenie płynności owej frazy. W takim wypadku wszelkie wykrzykniki pozostają wyłącznie graficzną realizacją i możliwe będą do wyartykułowania jedynie na poziomie recytacji. Zwrotka druga także nie zawiera żadnych modyfikacji na poziomie wykonania. Po niej następuje refren-wezwanie „Tato kochany", zaśpiewany dwukrotnie, po nim zaś — krótka pauza wzbogacona przygrywką, trzecim razem refren zawiera podwojenie słowa „tato" (jak u Tuwima). W zwrotce trzeciej wokalista celowo rezygnuje z wyrazu „zielona" w odniesieniu do wilgoci, który nie mieścił się w płynności frazy. Zwrotka czwarta wolna jest od jakichkolwiek zmian w obrębie realizacji wokalnej, ale refren „Tato kochany" poddany został niewielkiej modyfikacji i wygląda to następująco: „Tato kochany", „Tato, tato kochany", „Tato kochany", a realizacje dzieli pauza z przygrywką. Pod koniec refrenu pojawia się charakterystyczne dla śpiewu, wydłużone „a", które pełni tu funkcję raczej ornamentu, po nim zaś słyszalne jest intensywne i szybkie (*presto*) granie na gitarze elektrycznej, potem uderzenia perkusji imitują pukanie do drzwi. Zmiana w zwrotce piątej polega na opuszczeniu wyrazu „było" w wersie „Było, było o chłodzie i głodzie" (s. 332), ten sam zabieg zastosowano w trzecim wersie, gdzie celowo opuszczono słowo „będzie", które w wierszu Tuwima stanowiło podkreślenie następstwa czasowego (wcześniej było, potem będzie). W ostatnim wersie tej zwrotki następuje zamiana wyrazu „mdła" na „brudna" w odniesieniu do kichy. Ta modyfikacja na poziomie semantycznym przydaje jak gdyby dramatyzmu całej sytuacji. Ponadto, co

słychać w piosence, wykonawca zaakcentował głosem (kładąc nacisk na głoskę „u") wyraz „brudna", aby osiągnąć jeszcze lepszy efekt. W ostatniej zwrotce wprowadzono najwięcej zmian na poziomie leksykalnym. Dodano słowo „jest" do dwóch zaproponowanych przez Tuwima („Jest, jest, jest nędza nasza"), a zrezygnowano z części wersu, której nie sposób było zaśpiewać ze względu na długość oryginalnej frazy. Pominięto tym samym wyrazy „stół zmarznięty". Podobnie rzecz się ma z drugim wersem ostatniej strofy (opuszczono spójnik „i"), natomiast w wersie trzecim zmiany dotyczą słów „w nocy", które nie zmieściły się we frazie piosenki. Po słowach „I krzyk święty, przeklęty" słyszalna jest krótka pauza zapowiadająca refren. *Coda*, będąca zakończeniem i podsumowaniem piosenki, składa się ze słów „Tato, tato kochany" i siedmiokrotnego ponowienia „Tato kochany", wraz z narastającą ekspresją, aż do wyciszania do postaci „tato", z zaakcentowaniem głoski „o".

Niewątpliwie, propozycja zespołu Buldog doprowadziła do popularyzacji poezji wysokiej w obiegu popularnym, ponieważ piosenek tej grupy często słuchają osoby, które prawdopodobnie w innych okolicznościach nie sięgnęłyby po twórczość Juliana Tuwima. Ponadto Tuwim w konwencji punk rockowej poddany został niejako „odświeżeniu", zyskał nowe odczytanie i co najważniejsze — treść piosenki komponuje się ze sposobem przekazu problematyki społecznej, zawartej pierwotnie w poezji.

Ostatnią wartą przywołania realizacją muzyczną jest piosenka *O chorym synku* wspomnianego zespołu Buldog. Utwór ten z racji tematyki i poruszonego problemu utrzymany jest w innej konwencji muzycznej. Autorzy doszli do wniosku, że stylistyka *reggae* będzie najodpowiedniejsza, żeby opowiedzieć historię rodziców opłakujących swego jedynego synka. Zanim przystąpimy do analizy muzycznej, prześledźmy utwór Tuwima.

I tak, wiersz Tuwima *O chorym synku* z tomu *Sokrates tańczący* (1920) utrzymany jest w nieco balladowym, wręcz ludowym, klimacie. I choć to temat bardzo poważny, jednak ma się podczas lektury wrażenie, że realizacja poetycka celowo jest nieco mniej poważna, można by rzec — „naiwna". Co ciekawe, oprócz typowej narracyjności, charakterystycznej dla „opowiadanych" utworów, poeta wprowadził partie dialogowe wypowiadane przez rodziców. Zastajemy ich tuż przed spodziewaną śmiercią małego dziecka. Nie pomagają jednak prośby i wezwania kierowane do chłopca, a także błagania o litość:

> Płakała matka nad nim
> I płakał ojciec stroskany:
> — Ach, nie opuszczajże nas,
> Syneczku nasz kochany![30].

[30] J. Tuwim: *O chorym synku*. W: Idem: *Wiersze zebrane*..., t. 1, s. 132.

Żal w obliczu możliwości utraty dziecka jest tak silny, że doprowadził do załamania się rodziców. Mały synek, mimo że miał być dla nich wsparciem na starość, odszedł w samym środku dnia. Wcześniej jednak „bredził strasznie i cudnie", co można odczytać jako majaczenie w stanie przedagonalnym. Określenie to, choć paradoksalne, sugeruje jakiś pierwiastek tajemniczości w dziecięcych opowieściach o morzu i okrętach. Zakończenie wiersza ujęte w nawias traktuje o tym, że świat ze swoim smutkiem jest nazbyt przytłaczający na to dziecięce serce, które przestało właśnie bić:

> (Zbyt smutno było na świecie
> Na jedno małe serduszko).

Pora przeanalizować piosenkę zespołu Buldog. Niewątpliwie, wykonanie Tomasza Kłaptocza niesie w sobie ogromną dawkę liryzmu. Początkowe „łandej" (parokrotnie powtórzone) w przygrywce to takie wprowadzenie słuchacza w nastrój. Pełni również funkcję swoistej klamry, ponieważ zamyka utwór. Zastosowana konwencja *reggae* okazuje się bardzo trafna, gdyż łagodzi ciężar mówienia o śmierci dziecka, ujawnia w pewnym sensie pogodzenie się z tym faktem. Sama muzyka *reggae* wyrasta z duchowości, modlitewności i w tym kontekście także koresponduje z tekstem wiersza. Godny odnotowania jest również fakt, że wszystkie zwrotki piosenki śpiewane są do tej samej melodii, co przydaje tej propozycji artystycznej znamion pewnej statyczności.

Pierwsza i druga zwrotka nie zawierają żadnych zmian w obrębie treści piosenki, a w trzeciej pojawia się spójnik „i", co daje zdanie „A ci błagali i szlochali", które dzięki spójnikowi zostaje odpowiednio wydłużone. W kolejnych zwrotkach nie znajdziemy już żadnych retuszy na poziomie tekstu piosenki, co może świadczyć o samoistnym „przystosowaniu" wiersza Tuwima do śpiewania. Metrum piosenki to 4/4, a linia melodyczna składa się z tzw. skanku, który opiera się między innymi na brzmieniu dobrze słyszalnej w tle gitary basowej i wygrywanych akordach. Zaakcentowane wydłużeniem samogłosek wyrazy, występujące w powtórzeniach ostatnich dwóch wersów każdej zwrotki, to: „stroskany", „kochany" (pierwsza zwrotka), „starości", „syneczku", „jedyny" (zwrotka druga), „szlochali" (zwrotka trzecia), „południe" (zwrotka czwarta), „małe" (zwrotka piąta). Owe powtórzenia można uznać za wyodrębnione refreny, odpowiednio śpiewane do każdej zwrotki.

Warto przyjrzeć się też roli instrumentów towarzyszących. W piosence zwraca uwagę solówka gitarowa wprowadzona po kolejnych zwrotkach. Pojawia się ona po pierwszej, drugiej (nieco zmieniona) oraz trzeciej zwrotce i nawiązuje do melodii granej po zwrotce pierwszej. Kolejnym instrumentem akompaniującym jest fortepian (melodia została zagrana dwukrotnie),

wprowadzony dopiero po zwrotce czwartej, kiedy to dowiadujemy się, że chory synek właśnie umarł. Dość niskie brzmienie instrumentu podkreśla nastój żałoby i smutku. Natomiast po piątej zwrotce powraca ta sama solówka gitarowa, ale połączona w całość z fragmentów granych po poszczególnych zwrotkach. Następnie wokalista po parokroć śpiewa „na jedno małe serduszko", potem zaś wprowadza śpiewane wcześniej we wprowadzeniu zawodzące „łandej", aby zaakcentować niemożność życia chłopca na ziemi.

Smutny wiersz Tuwima o zabarwieniu nieco ludowym zyskał w ujęciu grupy Buldog wymiar bardzo subtelny i liryczny. Taka, a nie inna muzyka w piosence sprawia, że śmierć mimo wszystko nie jest aż tak straszna, ponieważ stopniowo dochodzi do jej oswajania.

* * *

Zestawienie „Tuwima w oryginale" i trzech artefaktów muzycznych powstałych na kanwie poezji przyniosło interesujące obserwacje. Poezja znakomicie daje się przekładać na język muzyki (i to na rozmaite gatunki muzyczne) za sprawą tworzywa, jakim jest słowo, które również zawiera swoistą muzyczność. Znaki odmiennego systemu, w tym wypadku muzycznego, komunikują niemal te same treści (wyłączając mniejsze bądź większe zmiany dokonywane w piosenkach, ale te bywają niezbędne), jak również istotę przesłania. Powstałe nowe dzieło (piosenka) jest jednocześnie rekonstrukcją i korelatem pierwotnego dzieła (wiersza). Nie można jednak zapominać o kontekście kulturowym, jako sposobie wyrażania rzeczywistości, tuż obok materii, na którą (i z której) dokonuje się przekładu. Odbiorca skazany jest tym samym na obcowanie (czytanie i słuchanie) z „dwutekstami" kultury, przy czym powinien dążyć do porównywania jednego z drugim w kontekście tego, co stworzono dawniej i dziś. Porównanie kodów werbalnego i muzycznego dokonuje się na etapie realizacji. Efektem końcowym jest przekład intersemiotyczny[31].

Odnośnie do pytania o granice interpretacji muzycznej można powiedzieć, że każda adaptacja muzyczna to już interpretacja i takie granice po prostu nie istnieją. Poza tym w muzyce może być tyle interpretacji, ilu kompozytorów i wokalistów.

---

[31] „Komunikat językowy, jakim jest dzieło literackie, jest przekładalny i może znaleźć mniej lub bardziej doskonały odpowiednik w innym tworzywie. Za pomocą doboru i kombinacji znaków ikonicznych, które nie tylko oznaczają, ale i znaczą [rezygnuję z rozstrzelonej czcionki — E.B.], przekładać można zarówno fabułę, jak i zjawiska niefabularne: postawy, oceny, nastrój. Przekład jest odtworzeniem w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensy". S. Wysłouch: *Koegzystencja czy przekład znaków*. W: Eadem: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994, s. 124.

Kwestia perspektywy semantycznej jest niezwykle interesująca, a zarazem warta refleksji. W związku z tym ciekawe obserwacje przynosi badanie tempa wykonywanego utworu. I tak, fragment zaśpiewany szybciej bądź wolniej zmienia zasadniczo swe znaczenie (choćby zbyt szybkie śpiewanie danego utworu może spowodować, że stanie się on śmieszny, natomiast wolne nadaje pierwiastek liryzmu). Inne perspektywy otwiera głośna recytacja wiersza, inne — jego śpiew z akompaniamentem. Niewątpliwie, druga możliwość daje ciekawsze efekty poznawcze niż te, które przynosi nawet najlepsza aktorska deklamacja pozostająca w izolacji od innych nośników znaczeń (śpiewu).

Milena Osiurak

Muzyczne reinterpretacje *Jarmarku rymów* Juliana Tuwima

Kabaretowa i satyryczna twórczość Tuwima od początku związana była z muzyką. Doskonałym tego dowodem są utwory zgromadzone w *Jarmarku rymów*, tomie różnorodnym zarówno pod względem gatunkowym, jak i tematycznym. Różne są także sposoby funkcjonowania muzyki w wierszach z tego zbioru. Od momentu jego powstania podejmowano wiele prób muzycznych interpretacji utworów z *Jarmarku rymów*. Kompozytorzy i piosenkarze byli zafascynowani dźwiękowymi walorami zgromadzonych tam utworów. *Jarmark rymów* jest bowiem wyjątkowy na tle reszty dorobku poetyckiego Tuwima. Jako że składa się z najcelniejszych satyr poety, pisanych w różnym czasie, bo w ciągu dwudziestu lat. W tomie tym najwyraźniej daje o sobie znać satyryczno-ironiczne oblicze Tuwima. Zbiór został wydany w 1934 roku i charakteryzuje się aktualnością wielu poruszanych w nim kwestii. Utwory do tego tomu poeta wybierał bardzo uważnie. Mimo że każdy z nich wydaje się inny, łączą je trzy charakterystyczne cechy: aktualność, muzyczność i komizm. Jak pisał Tomasz Stępień, na *Jarmark rymów* składają się:

> żartobliwe wspomnienia z młodości poety, satyryczne obrazki rodzajowe i przejmująca groteska; pamflet i panegiryk; pastisz i parodia; fraszki i utwory o charakterze epickim, teksty zbudowane z samych cytatów i klasyczne bajki. Jest dworska satyra, „czysta" ludyczność i patetyczna inwektywa. Kręgi tematyczne — takie jak w szopkach i kabarecie — erotyka i polityka, życie obyczajowe i artystyczne. Podobni bohaterowie (Piłsudski, Wieniawa, Boy i Zośka-wariatka) oraz antybohaterowie (Pieńkowski i Rab-

> ski, Nowaczyński, kinochamy, giełdziarze i adwokaci), jest wreszcie teoria i praktyka kalamburu[1].

Każdy z tych utworów ma zatem specyficzny charakter, a także odrębną genezę. Historie ich powstania zazwyczaj wiążą się z konkretnymi problemami społecznymi, które poeta komentuje. Narzędziami, którymi najczęściej posługuje się Tuwim, są ironia oraz komizm. Efekty te w dużej mierze uzyskuje poeta dzięki wykorzystaniu warstwy brzmieniowej. Satyryczność wierszy z *Jarmarku rymów* jest ściśle związana z uwarunkowaniami kulturalno-społecznymi czasów, w których powstawały. Jak bowiem słusznie zauważył Stephan Greenblatt,

> Świat jest pełen tekstów, z których większość staje się całkowicie niezrozumiała po wyrwaniu z kontekstu zewnętrznego[2].

Słowa te wydają się trafne, albowiem *Jarmark rymów* jest tomem gromadzącym utwory, którym Tuwim nadał konkretną, społeczną funkcję. Autor komentuje w nich aktualne dla współczesnego mu czytelnika problematyczne sytuacje z życia publicznego. Charakterystyczne jest jednak to, że komizmowi towarzyszy w nich warstwa instrumentacyjna tekstu. Tak jest np. w wierszu *Eia eia alala* poświęconym Józefowi Piłsudskiemu, w którym, w celach komicznych, wykorzystał Tuwim poetykę polskich piosenek legionowych czy w *Rewolucji w Niemczech*, w której satyrycznie przywołane są fragmenty hymnu niemieckiego. Nie można zatem analizować *Jarmarku rymów* bez uwzględnienia cech kultury, takich jak wymienione przez Greenblatta:

> wiedza, wierzenia, sztuka, wartości moralne, prawa, zwyczaje oraz wszelkie inne umiejętności i nawyki nabywane przez człowieka jako członka danego społeczeństwa[3].

Aktualność tematyki podejmowanej przez Tuwima mogła wywoływać obawę, że *Jarmark rymów* zostanie zapomniany, a jego potencjał muzyczny — zatracony. Niebezpieczeństwo to wydaje się tym bardziej realne, że tom składa się głównie z satyr oraz utworów o wyraźnym nastawieniu ironicznym. Greenblatt, analizując zjawisko satyry i panegiryku, pisał następująco:

---

[1] T. Stępień: *O satyrze skamandryckiej. (Wokół „Wstępu" do „Jarmarku rymów" Juliana Tuwima)*. W: Idem: *O satyrze*. Katowice 1996, s. 260.

[2] S. Greenblatt: *Kultura*. W: Idem: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*. Przeł. K. Kujawińska-Courtney. Kraków 2006, s. 145—156.

[3] Ibidem, s. 150.

> w kulturze Zachodu literatura przez długi czas stanowiła jedno z podstawowych narzędzi wyznaczania granic kulturowych za pomocą pochwał i nagan. Najwyraźniej widać to w gatunkach literackich z natury rzeczy zajmujących się otwartym atakiem na coś lub pochwałą czegoś — w satyrze i panegiryku. Choć należące do nich dzieła często zdają się wielkiej wagi w momencie publikacji, ich siła oddziaływania szybko słabnie, w miarę jak tracą na znaczeniu osoby, o których w dziełach była mowa, i w miarę jak zmieniają się narzucane i kształtowane przez nie wzorce oraz granice. Przypisy we współczesnych wydaniach mogą przywołać zapomniane nazwiska i daty, nie są jednak w stanie wskrzesić w nas poczucia rangi spraw niosących kiedyś czytelnikom radość i ból[4].

Autor *Kultury* zaleca badaczowi, by podczas interpretacji dawnych utworów odpowiedział na liczne pytania dotyczące dzieła. Analizując muzyczność *Jarmarku rymów*, trzeba również rozstrzygnąć kilka zasadniczych kwestii. Po pierwsze, jak funkcjonują utwory z tego tomu w dzisiejszej kulturze. Po drugie, czy współcześni artyści widzą możliwość aktualizacji tematów poruszanych w *Jarmarku rymów* oraz muzycznej reinterpretacji wierszy w nim zgromadzonych. Po trzecie, czy utwory z satyrycznego zbioru Tuwima są jeszcze czytelne dla współczesnych twórców, a także odbiorców kultury. I wreszcie, czy współcześni twórcy muzyki dostrzegają i wykorzystują muzyczność *Jarmarku rymów*. Jeżeli tak, to w jaki sposób oraz w obrębie jakich gatunków muzycznych się to dokonuje? Najlepszym bowiem świadectwem aktualności tego tomu będzie jego recepcja, a także reinterpretacja, w utworach muzycznych.

Aby zbadać to zjawisko, trzeba chwilę poświęcić zmianom kulturowym, jakie nastąpiły od czasów, w których Tuwim tworzył wiersze włączone do *Jarmarku rymów*. Działał on w obrębie zupełnie innej kultury niż współczesna. To, co szokowało odbiorcę literatury i wszelkich innych przejawów działalności artystycznej człowieka, ulegało przekształceniom. Jak zaznacza Jadwiga Sawicka, w latach dwudziestych oraz trzydziestych ubiegłego stulecia literaturę tworzono w tak zwanych dwóch obiegach[5]. Pierwszym z nich była poezja „wysoka", a drugim — rozrywkowa, lekka, skierowana do masowego odbiorcy. Twórczość Tuwima, jak innych poetów Skamandra, mieściła się w obu tych kręgach. Sawicka podkreśla, że

> Tuwim zna prawa masowej komunikacji, zna prawa rynku, jest znakomitym „technikiem rozrywki", profesjonalistą, człowiekiem związanym z kabaretem przez wiele lat[6].

---

[4] Ibidem, s. 148.

[5] J. Sawicka: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986, s. 300.

[6] Ibidem, s. 301.

Stąd, być może, wzięła się uprzywilejowana rola piosenki w jego poezji. Gatunek ten był dedykowany szerokiej publiczności, służył przede wszystkim rozrywce. Poeta doskonale znał potrzeby ówczesnego odbiorcy. Pisywał teksty na zamówienie. Sam jednak marginalizował twórczość kabaretową, melodeklamacje swojego autorstwa czy piosenki pisane dla ówczesnych muzyków[7]. Utwory, włączone później do *Jarmarku rymów*, traktował poeta jako twórczość drugorzędną. Tuwim uważał, że były to wiersze o charakterze ludycznym, skierowane do mniej wymagającego odbiorcy. Na szczęście w latach późniejszych została odnaleziona i wydana bardzo duża część dorobku poety, wcześniej nieznana[8]. Dzięki tym tekstom wiemy dziś dużo więcej o Tuwimie, a jego twórczość kabaretowa doczekała się należnego uznania.

Do współczesnej reaktualizacji utworów Tuwima, zgromadzonych między innymi w *Jarmarku rymów*, bardzo przyczyniły się także ich interpretacje muzyczne. Utwory satyryczno-ironiczne cechowały się tym, że oprócz elementów codzienności pojawiały się także wartości muzyczne. Z tego też powodu późniejsi kompozytorzy bardzo chętnie z nich korzystali. Kultura polska ewoluowała, a wraz z nią coraz bardziej pożądane przez odbiorcę stawały się utwory o odważnym słownictwie i tematyce. To, co kiedyś Tuwim uważał za twórczość trywialną, stało się elementem kultury określanej mianem popularnej.

Anna Węgrzyniak w książce pt. *Ja, głosów świata imitator*... podkreśla, że we współczesnej kulturze zaciera się granica między tym, co popularne, a tym, co elitarne. Współczesna kultura jest zatem zupełnie różna pod tym względem od tej, w której Tuwim tworzył teksty, wybrane później do *Jarmarku rymów*. Wówczas granice między kulturą „wysoką" a „niską", zarówno dla twórcy, jak i odbiorcy, były wyraźne. Nikt nie miał problemu z ich zdefiniowaniem. Dzisiaj są one trudno zauważalne. Pomimo jednak tak znacznych przeobrażeń kulturowych i społecznych utwory Tuwima, zgromadzone w *Jarmarku rymów*, nieustannie cieszyły się powodzeniem wśród artystów. Z dorobku autora *Rzeczy czarnoleskiej* czerpali tacy twórcy, jak Mieczysław Fogg, Hanka Ordonówna, Czesław Niemen czy Ewa Demarczyk. Wiersze Tuwima stanowiły wdzięczny materiał dla tak zwanej poezji śpiewanej. Sięgała do nich chętnie także Agnieszka Osiecka, która znacznie przyczyniła się do wskrzeszenia i przybliżenia poezji Tuwima współczesnym odbiorcom[9]. Zresztą nie tylko ona. Korzystali bowiem z utworów Tuwima również inni wielcy twórcy polskiej muzyki popularnej, jak Wojciech Młynarski czy Jonasz Kofta[10].

---

[7] Ibidem, s. 307.

[8] Ibidem, s. 98.

[9] A. Węgrzyniak: *Ja, głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima*. Katowice 2005, s. 53.

[10] Zob. ibidem, s. 54.

Zdumiewające jest to, że obecnie tworzący artyści równie chętnie sięgają do utworów z *Jarmarku rymów*. Różnica polega jednak na tym, jakie wiersze wybierają oraz jak śmiałe są ich aranżacje. Dzisiejsi twórcy muzyki chętnie wykorzystują odważne satyry Tuwima. Szczególnie interesują ich wiersze wymierzone przeciwko niezmiennym wadom społecznym, ale również takie, które pozwalają odbiorcy poczuć klimat czasów, w jakich powstawały.

Tego rodzaju nostalgiczne utwory wybierają często aktorzy podejmujący się interpretacji wierszy Tuwima w ramach tak zwanej piosenki aktorskiej. Jednym z najnowszych tego typu wykonań jest *Pokoik na Hożej* śpiewany, a raczej recytowany, do akompaniamentu muzycznego przez Stanisławę Celińską. Utwór znalazł się na płycie pt. *Nowa Warszawa*, w której aktorka śpiewa piosenki związane z historią stolicy Polski. *Pokoik na Hożej* jest utworem, po który już wcześniej sięgano (np. Kalina Jędrusik). Głos oraz sposób recytacji Celińskiej doskonale współgrają z treścią utworu. Aktorka niezwykle trafnie opowiada o miłości i związanej z nią tęsknocie za ukochanym, jaką odczuwa dziewczyna siedząca w pokoiku na Hożej. Aranżacja muzyczna jest niezwykle liryczna, nastraja wykonawczynię oraz jej słuchaczy refleksyjnie. W wierszu występują liczne powtórzenia oraz sformułowania, które bardzo dobrze wpasowują się w stylistykę piosenki aktorskiej. Przyjrzyjmy się początkowym wersom utworu:

Brylantowe i groźne
błyszczą gwiazdy w przestworzach,
z wieczną gwiezdną chorągwią
noc sprawuje swą straż,
a ty biedna dziewczyno
w pokoiku na Hożej
siedzisz sama przy oknie
i łkasz.
A przyczyna wiadoma:
jakiś chłopak bezecny
najpierw miał, potem rzucił,
przedtem kochał, dziś nie,
a ty dalej go kochasz,
no, przypuśćmy, powiedzmy
i codziennie go widzisz we śnie[11].
s. 510

Nastrój wiersza jest sentymentalny, pełen stylizowanych romantycznie sformułowań. Taka też jest interpretacja Celińskiej. Jej charakterystyczny

[11] Wszystkie cytaty z *Jarmarku rymów* pochodzą z wydania: J. Tuwim: *Dzieła*. T. 3: *Jarmark rymów*. Oprac. J. Stradecki. Warszawa 1958. Po cytacie podaję numer strony.

głos, linia melodyczna oraz tekst zaczerpnięty z wiersza Tuwima przenoszą czytelnika w świat miniony, wyrażając tęsknotę za ukochanym, a także nostalgię spowodowaną przemijającym czasem.

Twórcy muzyki chętnie sięgają także po mniej nastrojowe utwory Tuwima. Jednym ze współczesnych artystów popularnych, który odważył się zmierzyć z takim wierszem, jest Grzegorz Turnau. Cechę charakterystyczną tego twórcy stanowi to, że bardzo zgrabnie balansuje na granicy muzyki popularnej i artystycznej[12]. Turnau wielokrotnie sięga po teksty autora *Balu w Operze* (między innymi *Zadymka*). Najlepszym jednak przykładem piosenki, którą można by określić mianem szlagieru, jest *Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem* pochodząca z albumu *Do zobaczenia*. Oryginalny tytuł tego utworu brzmi *Kartka z dziejów ludzkości*. Przyjrzyjmy się jego treści:

> Spotkali się w święto, o piątej przed kinem
> Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem.
>
> Tutejsza idiotko! — rzekł kretyn miejscowy —
> Czy pragniesz pójść ze mną na film przebojowy
>
> Miejscowa kretynka odrzekła: z ochotą,
> Albowiem cię kocham, tutejszy idioto.
>
> Więc kretyn miejscowy uśmiechnął się słodko
> I poszedł do kina z tutejszą idiotką.
>
> Na miłym macaniu minęła godzinka
> I była szczęśliwa miejscowa kretynka.
>
> [...]
>
> Następnie się zwarli w uścisku zmysłowym
> Tutejsza idiotka z kretynem miejscowym.
>
> W ten sposób dorobią się córki lub syna:
> Idioty, idiotki, kretynki, kretyna,
>
> By znowu się mogli spotykać przed kinem
> Tutejsza idiotka z miejscowym kretynem.
>
> s. 30

W wierszu tym występują wszystkie elementy, które pozwalają utworowi poetyckiemu stać się tekstem piosenki. Z tej perspektywy najważniejszym walorem *Kartki z dziejów ludzkości* jest odwieczny temat w poezji: miłość. Komizm osiąga Tuwim w efekcie zderzenia tej sentymentalnej scenerii z banalnością codzienności. Ową banalność potęguje dosadne słownictwo — para ukochanych to „idiotka" i „kretyn", którzy są uczestnikami ówczesnej kultu-

[12] A. Węgrzyniak: *Ja, głosów świata imitator...*, s. 54.

ry popularnej, a także istotami produkującymi kolejnych „idiotów" i „kretynki". Para zakochanych z wiersza to przedstawiciele masowego odbiorcy, którego z jednej strony Tuwim się obawiał, z drugiej zaś jemu właśnie dedykował swą kabaretową twórczość. Ludzie ci odczuwali potrzebę uczestniczenia w życiu kulturalnym, ale nie byli w stanie jej zrealizować w taki sposób, jak znawcy kultury wysokiej[13]. O zjawisku tym pisała Sawicka, podkreślając, że właśnie kabaret, utwory satyryczne i komiczne stały się dostarczycielem rozrywki dla proletariatu, którego przedstawiciele w ten sposób uczestniczyli w kulturze[14]. Tuwim w *Kartce z dziejów ludzkości* wyśmiewa ówczesne praktyki społeczne związane z ludyczną rozrywką. Dla każdego współczesnego odbiorcy opisana w wierszu sytuacja jest czytelna. Nadal działają również mechanizmy komizmu zastosowane przez Tuwima. Ponadto trzeba podkreślić, że *Kartka z dziejów ludzkości*, nawet bez linii melodycznej w tle, jest tekstem o wyraźnych walorach muzycznych. Ma niemalże wszystkie cechy, dzięki którym piosenka może stać się popularna: prostą budowę, wielość powtórzeń (w utworze powraca refreniczny zwrot „Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem", który zamyka i otwiera utwór), zwracające uwagę wulgarne słownictwo, banalną sytuację, przedstawienie dnia z życia przeciętnej pary, która również dziś chętniej niż wystawę rzeźby współczesnej wybrałaby kinowy „film przebojowy". Wszystkie te czynniki wpłynęły na sukces piosenki Turnaua i, co za tym idzie, przypomniały współczesnym odbiorcom zabawny wiersz skamandryty.

W zdecydowanie bardziej nowatorski i odważny sposób podeszli do muzycznej reinterpretacji dzieł Tuwima artyści hip-hopowi. W 2009 roku powstała płyta, na której najsłynniejsi polscy twórcy muzyki rapowej interpretują wiersze polskich poetów. Spośród utworów Tuwima znalazła się tam między innymi *Lokomotywa*, *Znów to szuranie* oraz, pochodzący z *Jarmarku rymów*, wiersz *Absztyfikanci grubej Berty* (znany bardziej jako *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, aby go w dupę pocałowali*). Utwór bardzo mocno zakorzeniony w codzienności społecznej i politycznej czasów, w których powstawał, jest wyrazem buntu i goryczy. Zapewne właśnie dlatego muzycy hip-hopowi sięgnęli po ten utwór Tuwima. Cechę łączącą poetę i współczesnych twórców rapu stanowi, oczywiście różnie rozumiany, właśnie bunt. Tego typu utwory, jak pisze Stephen Greenblatt, są bardzo interesujące dla współczesnych badaczy i odbiorców kultury, którzy chętnie sięgają po

> dzieła, które sytuują się na pograniczu tego, co w danym czasie i miejscu może być powiedziane, które dobijają się do granic własnej kultury[15].

[13] J. Sawicka: *Julian Tuwim*..., s. 293.
[14] Zob. ibidem, s. 300–303.
[15] S. Greenblatt: *Kultura*..., s. 150.

Taki właśnie jest omawiany wiersz Tuwima. Trzeba podkreślić, że reinterpretacje utworów Tuwima przez artystów hip-hopowych przyczyniły się do szerzenia znajomości tekstów skamandryty wśród przedstawicieli tego środowiska. Analizowana muzyczna interpretacja jest zatem niezwykle paradoksalnym zderzeniem dwóch odmiennych estetyk i światopoglądów. Projekt ten staje się świadectwem, jak pisała Anna Węgrzyniak, wzajemnego przenikania się we współczesnej sztuce różnych poziomów kultury. W ten sposób, przewrotnie, wiersz Tuwima ma szansę dotrzeć do odbiorcy, którego sam autor nie przewidywał. Trzeba bowiem zaznaczyć, że artyści hip-hopowi funkcjonują w zupełnie innej odmianie kultury i w obrębie innych struktur społecznych niż Tuwim. Ich obrazoburcza i buntownicza postawa przybiera zatem odmienną formę, inaczej odbierają Tuwima słuchacze tego gatunku muzyki. *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza*... miał zupełnie inny oddźwięk i znaczenie w czasie, w którym powstał, niż dziś w interpretacji twórców hip-hopowych. Jednym z najważniejszych czynników, który zwrócił uwagę twórców rapowych na analizowany wiersz Tuwima, była jego odważna warstwa leksykalna, widoczna już w tytule. Hip-hopowcy nie stronią od dobitnego i wulgarnego słownictwa. Dobitna leksyka była zatem tym czynnikiem, który spowodował, że wykonawcy ci, pomimo funkcjonowania w zupełnie innym już społeczeństwie i kulturze, doskonale odczytali i oddali w aranżacji muzycznej emocje ukryte w wierszu. Utwór ten wydaje się idealny do interpretacji w ramach muzyki hip-hopowej właśnie ze względu na swój ostry, radykalny i jednoznaczny język. Jest on dosadnym, ale tym samym niezwykle czytelnym komunikatem dla odbiorcy. Komunikatem buntu i niezgody na otaczającą rzeczywistość.

Satyryczne i ironiczne utwory z *Jarmarku rymów* są ciągle żywe w polskiej piosence. Zgadzając się z Greenblattem, możemy powiedzieć, że nigdy nie będą one znaczyły dla późniejszych odbiorców tego samego, co odczytywali z nich odbiorcy współcześni Tuwimowi. Kultura bowiem ewoluuje, a wraz z nią zmieniają się oczekiwania i interpretacje dawnych tekstów. Różnorodność i wyjątkowość *Jarmarku rymów* spowodowały jednak, że pomimo, iż traci on swoją rdzennie czasową aktualność, nadal jest atrakcyjny dla współczesnych twórców muzyki. Zdaje się, że Tuwim satyryk znał przepis na piosenki, które będą wiecznie żywe. Do takich szlagierów jak *Co nam zostało z tamtych lat* czy *Pokoik na Hożej*, które także znaleźć można w *Jarmarku rymów*, wracają coraz młodsi artyści. Ciekawe i warte podkreślenia jest również to, w jak różnych gatunkach realizowane są utwory Tuwima. Od piosenki poetyckiej, przez muzykę rockową (grupa Akurat czy Buldog), po utwory hip-hopowe. Satyry Tuwima są nadal aktualne i niezapomniane dzięki ich muzycznym reinterpretacjom.

Małgorzata Borowska

Wino Tuwima w jego wierszach niepijackich

Julian Tuwim, mimo iż nie należy go uważać za poetę niepoważnego, żartował wręcz podejrzanie często. Trudno brać poważnie zwłaszcza te jego teksty, w których alkohol zajmuje miejsce głównego motywu, zbyt wiele w nich ludyczności i żakowskiego humoru. Czytając wierszyki o wódce i wyliczenia kolejnych określeń pijaków, łatwo jest zacząć żartować wraz ze skamandrytą, zastanawia jednak drobiazgowość, z jaką potraktował rzeczy, wydawałoby się, błahe. Czy poświęcałby tyle czasu i miejsca w swej twórczości na obserwacje, badania i mówienie o czymś bez większego znaczenia, tylko dla żartu albo dla pieniędzy? Jak powszechnie wiadomo o tym znawcy alkoholi — podchodził do ich tematu różnie. Wino musiał kojarzyć z pijackimi libacjami w podejrzanych dzielnicach Warszawy albo z Rejowskimi żartami, ale nie tylko. Znał przecież Horacego, który śpiewał wiele o Bachusie, dzbanie i winorośli, chwaląc napój pity przez samego Katona i Sokratesa, przyznając wtedy winu zdolność ujawniania tajnych zmysłów i prawd[1], a także z pewnością Charles'a Baudelaire'a i jego *Sztuczne raje*. W poezji Tuwima, oprócz przypisywanych wszystkim skamandrytom witalizmu, optymizmu i energii, dostrzega się często melancholię, czy wręcz demoniczność. Jak twierdzi Piotr Matywiecki,

> rację miał Witold Gombrowicz, twierdzący w „Dzienniku": „Kto z nich najbliższy piekłu? Tuwim? Jeśli czego mu nie dostawało, to tego — nie umiał domacać się piekła wierszami[2].

[1] Por. Horacy: *Do dzbana*. W: Idem: *Pieśni*. Przeł. S. Gołębiowski. Warszawa 1973, s. 309.

[2] P. Matywiecki: *Wstęp*. W: J. Tuwim: *Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksięskie i Czarna msza*. Warszawa 2010, s. 7.

Badając, porządkując, przytaczając i urozmaicając dygresjami, Tuwim podchodzi do piekła i alkoholi z drobiazgowością, sentymentem albo z furią — tak jak twórcy wcześniejszej epoki podchodzili do obezwładniających tajemnic egzotycznych krajów i ludzkiej podświadomości. Być może starał się poddać wszystko drobiazgowej analizie, a dzięki temu zrozumieć i poskromić także własną fascynację, która musiała sprawiać tyle samo przyjemności, co cierpienia, nigdy nie dając się ignorować. Nie śmiem rozstrzygać, czy mu się to udało, chciałabym też podejść do motywu wina w twórczości Tuwima od innej strony — nie zajmując się *Antologią bachiczną*, *Słownikiem pijackim* ani resztą jego tekstów, które poświęcił wyłącznie piciu. Podobnie jak jemu nie udało się domacać diabłów w piekle, tak mogło mu się to nie udać z duszą wina, tym bardziej nie udałoby się to mnie. Czytając z jednej strony o niemożności poradzenia sobie ze słowem, chęci ucieczki, tłumie o nieograniczonej mocy, tak samo niszczycielskiej, jak twórczej, a z drugiej — o ciekawostkach na temat pijactwa, być może nie powinniśmy dać się zwieść. Mogło się zdarzyć, że w poezji Tuwima z motywami alkoholu związały się sprawy, których trudno byłoby szukać pomiędzy nagromadzonymi cytatami, pośród sowizdrzalskich dowcipów i rubasznych przyśpiewek. Dlatego postaram się odnaleźć znaczenie tego motywu, patrząc od zewnątrz, to znaczy szukając go w tekstach, w których nie pojawia się na pierwszym planie. Nie sposób, chyba, dociec znaczenia elementu, który wyizolowano i rozłożono na pierwiastki. Może nie szczegółowe informacje o nim samym, lecz właśnie same wzmianki o nim, znajdujące się w tekstach tego autora, które nie dotyczą samej tematyki wina ani alkoholu, pozwolą na „domacanie się" wina w poezji Tuwima.

W wierszu *Syna poetowego narodziny*, na przykład, rodzi się pijany, wołający wina zamiast mleka, antychryst, któremu na imię ma być Dionizy. Sam tytuł może nawiązywać do opowieści o narodzinach Jezusa, to znaczy być jego przewrotną wersją, w której wszystko jest na opak, rodzi się nie Chrystus, lecz antychryst, i to nie w skromnej, cichej szopie, lecz w trakcie uczty, opętańczej biesiady i w otoczeniu diabłów oraz legendarnych rzezimieszków. Być może jest to nawiązaniem do wątku obecnego w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, a także w wierszach Baudelaire'a[3], gdzie poezja jest przekleństwem rzuconym na dziecko w dniu narodzin, skazującym je na szaleństwo, jednocześnie na cierpienie i wielkość. Nowo narodzonego nie chce ochrzcić ksiądz, zatem od dnia narodzin jest skazany na odrzucenie, towarzystwo wyrzutków i składanie czci nie Bogu, lecz diabłu. Choć wiersz korzysta z dorobku kultury przedromantycznej, to sam do niego nie należy. Jego autor nie był sowizdrzałem ani wędrownym śpie-

[3] Zob. Ch. Baudelaire: *Błogosławieństwo*. W: Idem: *Kwiaty zła*. Przeł. B. Wydżga. Kraków 2009, s. 13.

wakiem, ale młodzieńcem z XX wieku i diabeł nie mógł być dla niego tylko groteskową poczwarą skłaniającą do rozpusty i straszącą po nocach. Wiedząc o jego znajomości filozofii Friedricha Nietzschego, możemy przypuścić, że również ten nowo narodzony antychryst — Dionizy, to niegodzien litości nieszczęśnik, przynajmniej nie taki zwyczajny. Dionizyjski orszak, którego pochód uświetnia narodziny Dionizego, jest również osobliwy: obok, zaczerpniętych z kręgu kultury antycznej czy Nietzscheańskiej filozofii, pierwiastków dionizyjskich pojawiają się pochodzące z kilku epok postaci, których nie było w literaturze głównych nurtów przed romantyzmem, czyli chochliki, diabły, sowizdrzały, czarownice, pan Twardowski i pozostali bohaterowie krążących po Europie przyśpiewek ludowych, bajek oraz poezji łotrzykowskiej. Tuwimowski diabeł nie jest być może Borutą ani Rokitą z ludowych podań, ani nawet diabłem w typie Miltona, ale zapowiedzią nadchodzącego nowego, jednym z mających odwagę być zepsutym, a to znaczy — wolnym od moralizny[4].

To od urodzenia pijane dziecko, które nie płacze i nie chce mleka, ale ze śmiechem domaga się wina, za ojca ma mieć Marchołta, który przewodzi orszakowi, zapewne jako najzłośliwszy wśród swej braci. Marchołt, Sowizdrzał, pan Twardowski to jednak postaci nie tylko grube, sprośne, krotochwilne, ale przede wszystkim nad wyraz rozumne. Zarówno metodom, jakimi Marchołt udowadniał Salomonowi swój rozum, światu widzianemu okiem Sowizdrzała, jak i sposobom, jakimi Twardowski radził sobie z diabłem, daleko do powagi, ale śmiech, który wywołują, nie tylko rozwesela. Przecież to za niezależność myśli, rozum większy od Salomonowego i przede wszystkim zdolność udowodnienia własnej wartości Marchołt płaci cenę, jaką jest bycie pośmiewiskiem i wyrzutkiem. Wciąż poniżany, straszony śmiercią, szczuty psami, wreszcie prawie zostaje powieszony, zupełnie jakby niewystarczającą karą była umiejętność dostrzegania i obnażania niedoskonałości własnego otoczenia, bez nadziei na możliwość ich naprawienia. To samo dotyczy pana Twardowskiego, spokrewnionego przecież z Faustem, który zawsze szukał, nie mogąc odnaleźć, będąc skazanym na piekło, acedii, a także sowizdrzałów, wiedźm, diabłów oraz sprzedanych im mędrców i poczwar w typie Ezopa. Wszystkich postaci, ośmieszających siebie i wszystko wokół, by śmiać się cynicznie i gorzko, w pewien sposób bliskich nierozumianemu i pokonanemu, na tyle, na ile można go było pokonać, Sokratesowi.

Sam Sokrates pojawia się, tańcząc, w innym wierszu — *Sokrates tańczący*, o sobie samym mówiąc „stary gałgan”[5] i opowiadając Cyberusowi

[4] F. Nietzsche: *Antychryst*. Przeł. L. Staff. Kraków 2006, s. 9.

[5] J. Tuwim: *Sokrates tańczący*. W: Idem: *Wiersze wybrane*. Oprac. M. Głowiński. Wrocław 1986, s. 28.

o swych odkryciach dotyczących cnoty, prawdy, dobra, piękna, zła, kończąc okrzykiem: „kpiny!".

Bo cóż jest słowem, a co czynem,
Bo cóż jest dobro, a co zło,
Kiedym się słodkim upił winem,
A mam kosmatą głowę psa
I w głowie zamęt obłąkańczy?![6].

Upiwszy się, Sokrates rozpoczyna opętańczy taniec w koło. W filozofii Nietzschego taniec wiąże się ze szczególnymi wydarzeniami myślowymi[7] i z poznaniem. Jego nadczłowiek miał oduczyć się chodzić, a nauczyć się tańczyć, ponieważ w tej sztuce elementy apollińskie i dionizyjskie współgrają. Samo myślenie staje się lekkie, podobne do tańca, a przez to boskie[8]. Pijany, tańczący Sokrates nie zapomina o swojej wiedzy, starości ani brzydocie, ale uwalnia się od smutku, jaki niesie ta świadomość. Wino jest zatem dla niego lekarstwem na ból, pozwalającym tańczyć i myśleć tanecznie, to znaczy pozostawać w pewnej harmonii ze światem, ale także środkiem wyrywającym Sokratesa z rzeczywistości, wykluczającym z porządku normalności. Widok pijanego Sokratesa sprawia, że Cyberus milczy, być może jednak tylko tak, jak obserwujący jednego z tych, których w „sztucznych rajach" wino poprowadziło do szczęścia, o których mówi Baudelaire: tłum oniemiał, ponieważ to, co zbyt piękne, co przekracza siły poetyckie człowieka, wzbudza więcej zdumienia niż współczucia[9]. W ekstatycznych okrzykach starca, który nie boi się już nawet Ksantypy, pojawiają się, obok wyrazów świadomości wszelkiego bezsensu — infantylne okrzyki „hopsasa!". Filozof, który wcześniej tańczył, staje się dzieckiem, a pomaga mu w tym wino. Trudno stwierdzić, czy ten proces bliższy jest odradzaniu się, czy umieraniu, jednak żadnej z alternatyw nie można przypisać jednoznacznie pozytywnego bądź negatywnego wpływu na bohatera. W końcu droga do boskości nieuchronnie wiąże się z metaforycznym doświadczeniem własnej śmierci, a bycie dzieckiem oznacza życie w braku poczucia winy i ciężaru, jakim jest pamięć o tym, co było.

Inaczej o winie mówi podmiot utworu *Rzuciłbym to wszystko*, który opowiada o spokoju życia w Kutnie lub Łęczycy. Tam osiadłby ze swą je-

[6] Ibidem.

[7] Zob. A. Zawadzki: *„W tańcu tylko wyrażać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie". Metafora tańca w tradycji modernistycznej*. W: Idem: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009, s. 329.

[8] Zob. ibidem.

[9] Zob. Ch. Baudelaire: *Wino*. W: Idem: *Sztuczne raje*. Przeł. M. Kreutz. Warszawa 1992, s. 17.

dyną i czasem tylko wspominał przeszłość, dumając nad nią przy winie. Wina jest tu mniej, wiersz nie ma już wiele wspólnego z dionizyjskością, brak w nim też biesiady i szalonego tańca, jest, co najwyżej, melancholia. Jego podmiot wyjawia pragnienie spokoju, ucieczki i cichego, spokojnego życia, od którego już niczego nie pragnie, pełno w tym wierszu obrazów pustki i odosobnienia. Ulica, przy której ma stać wymarzony domek, jest pusta i cicha, sąsiedzi są grubi i głupi, a w karczmie miejsce dla niego jest w kącie, gdzie miałby siedzieć i płakać za przeszłością. Jego ukochana, chociaż zawsze przy nim obecna, nie rozmawiałaby z nim, lecz tylko słuchała jego i wiatru hulającego w pustym kominie — zupełnie, jakby nie było różnicy pomiędzy jego pustką a pustką komina. Myślałaby wtedy: „Czego on szuka w Kutnie lub Łęczycy?”[10] — bohater albo wiatr. Podmiot odmawia jedynej stale obecnej przy nim istocie prawdziwego kontaktu z sobą, skazując ją na słuchanie tylko odgłosów pustki, ale dzieląc się z nią winem, które ma chyba pomóc odnaleźć melancholijne to, co już nie wróci. Tym razem picie wina jest gestem mającym przywrócić stracone.

Podmiot liryczny *W Barwistanie* również mówi o winie, tym razem jednak z miejsca przypominającego pracownię alchemika, gdzie na półkach ustawiono eliksiry o różnych barwach i właściwościach. Stojące pośród nich wino jest niemal niezauważalne, aż do momentu, w którym przez okno wpada promień słońca i prześwieca je, ukazując śmierć. Później na flakonik z winem spojrzenie podmiotu pada ponownie, tym razem w trakcie snu. Z dala od słonecznego światła wino przestaje ukazywać się jako trucizna, a staje się eliksirem pozwalającym wkroczyć do, jak sugeruje nazwa, krainy kolorów. Wino ukazuje się jako trucizna za dnia, natomiast w nocy to eliksir otwierający tajemne wrota. Pytanie: czy wtedy przestaje być trucizną?. Być może właśnie wtedy jest nią jeszcze bardziej, niż kiedy słońce ukazuje jego zgubne właściwości.

W *Cocktailu* barman, nazwany „gubernatorem Barwistanu”[11], miesza składniki, w tym wino, na niepowtarzalny napój. Niewypity jeszcze eliksir zmienia najpierw własny kształt, a później rzeczywistość bohatera. Sam napój, jeszcze w kieliszku, przyjmuje kształty zwierząt w rajskich barwach. Później przemienia twarz barmana, a może raczej oczy patrzącego, którego picie zmienia w poetyckiego króla, demiurga, który połknął niebo i teraz raj nosi w sobie, ale którego, zdaje się, nie może tam utrzymać, bo barwy rozsadzają mu głowę. Tym razem wino nie pozwala na ucieczkę od rzeczywistości, takiej czy innej, ale zmusza do oddania się sobie. Kolory i kształty, czarujące i hipnotyczne, które zmieniają wszystko wokół i pozwalają wlewać to w siebie, pozwalają też zapomnieć o tym, że nie ma od nich uciecz-

[10] J. Tuwim: *Rzuciłbym to wszystko*. W: Idem: *Wiersze wybrane...*, s. 33.

[11] J. Tuwim: *Cocktail*. W: Idem: *Wiersze wybrane...*, s. 71.

ki. Trudno stwierdzić, czy kolorowy świat Barwistanu to utopia czy antyutopia, gdzie jest się idealnie wolnym bądź doskonale zniewolonym, wiedząc, że w obu wypadkach niewoli się nie odczuwa.

W *Strofach o późnym lecie* wino to jesień, albo raczej jesieni „jest pełno jak w cebrze wina" i nazwana jest „winną porą", jesienno-winny świat złoci się i jakby nabrzmiewa, omal nie wybucha, kipi od nadmiaru i ciepła. Czas ten przychodzi, jak mówi podmiot, kiedy umiera wielkie lato, czymkolwiek ono jest — czy młodością, czy szczęściem, czy rozwojem, które dobiegły końca.

> Wypiję kwartę jesieni,
> Do parku pustego wrócę,
> Na zimną, ciemną ziemię
> Pod jasny księżyc się rzucę[12].

Podmiot, pijąc kwartę jesieni, pije kwartę wina, to natomiast wprowadza w jego otoczenie samotność, chłód i księżyc. Pod ten księżyc chce się rzucać jak Wokulski pod pociąg. Wino jest tu ponownie substancją, która jednocześnie leczy i truje, nadając najpierw barwy światu, a później mnożąc swoje dary, aż stają się nie do zniesienia.

Być może pojawiający się w ostatniej strofie księżyc jest tym samym, na który chorowali artyści Nietzschego, a przy nich on sam[13], albo tym, który u Baudelaire'a wkrada się do dziecięcych sypialni, aby chwytać za gardło i na zawsze zostawiać ochotę do płaczu, chęć do bycia tam, gdzie się nie jest, i szczególnego rodzaju szaleństwo[14]. Symbolista Baudelaire, dający w swoich tekstach szczególne miejsce zarówno winu, jak i księżycowi, przyznaje im też podobne zadanie: składanie obietnic. W jego wierszu *Dusza wina* śpiewa o poezji, która się narodzi, jeżeli tylko pozwoli jej się sobą owładnąć[15]. Wino, według Baudelaire'a, ma też uciszać wyrzuty sumienia, wywoływać wspomnienia, koić ból i sprowadzać drugą młodość[16]. Zdaje się, że to samo wino pili bohaterowie Tuwimowskich wierszy. Nic dziwnego, że akurat ci dwaj poeci tak polubili ten napój: obaj kochali klasyków i obaj znali melancholię. Platon, który badając wpływ wina na cztery ludzkie charaktery, dostrzegał analogię pomiędzy wpływem wina na organizm i czarnej żółci, odpowiadającej za stan melancholijny. Twierdził, że obie te substancje mogły doprowadzić do stanu najbardziej sprzyjającego

---

[12] J. Tuwim: *Strofy o późnym lecie*. W: Idem: *Wiersze wybrane*..., s. 85.

[13] Zob. F. Nietzsche: *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1991, s. 97.

[14] Zob. Ch. Baudelaire: *Dary księżyca*. W: Idem: *Paryski spleen*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1992, s. 98.

[15] Zob. Ch. Baudelaire: *Dusza wina*. W: Idem: *Kwiaty zła*..., s. 143.

[16] Zob. Ch. Baudelaire: *Wino*. W: Idem: *Sztuczne raje*..., s. 13—14.

geniuszowi[17], a zatem tworzeniu poezji. Jak wiadomo i jak pisze o geniuszu Agamben — należy spełniać jego zachcianki, powierzyć mu się, ustępować mu we wszystkim, ponieważ ten, jak go nazywa, intymny bóg jest tym, co w nas najbardziej osobiste i co jednocześnie nas przerasta[18]. Wino w wierszach Tuwima, składające nieskończenie wiele obietnic i spełniające je, to lek zarówno na smutek, jak i na to, co go sprowadza. W wierszach, w których nie jest ono głównym przedmiotem, jego obecność wiąże się z dialektyką tworzenia i niszczenia, sprowadzając apatię bądź szał. Dlatego na koniec przypomnę o daimonicznym charakterze, jaki przybiera Tuwimowskie wino, wprowadzające w jego wiersze pozornie nieprzystające do siebie stany. Daimoniczny — znaczy zdolny zapanować nad całym człowiekiem czynnik twórczy albo niszczący, a zazwyczaj oba czynniki naraz. Jakikolwiek nastrój wprowadza wino, czy to za sprawą motywów onirycznych, czy opętańczego tańca, czy szaleństwa — pękającej głowy i rzucania się pod księżyc, czy czegokolwiek innego. Niezależnie od nastroju — świat, w którym leje się wino, musi ukazać się taki, jaki jest, w nieustającym „tak i teraz", musi stać się w pewien sposób przezroczysty, bez możliwości odnalezienia dlań alternatywy. Wrócę jeszcze do wspomnianej na samym początku demoniczności, przypisywanej Tuwimowi. Agamben twierdził: demoniczność to tkwiąca w każdym bycie, który istnieje, możliwość nieistnienia. Nie mogę się powstrzymać, by nie dopowiedzieć: bytu takiego, jakim sam w sobie jest. Józef Tischner stwierdził, że istnieć istnieniem przeklętym znaczy: doświadczać rozdarcia między tym, kim się jest, a tym, co się na zewnątrz pokazuje lub co się na zewnątrz robi[19].

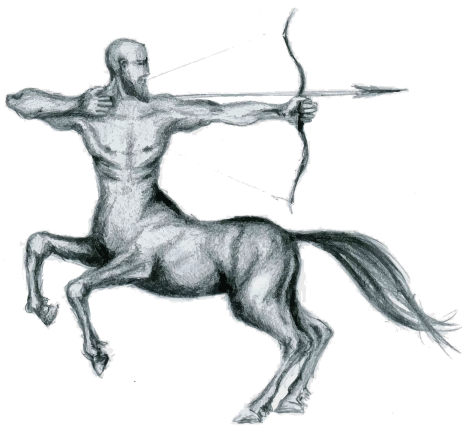
Na zakończenie pozwolę sobie tylko zauważyć pewne pokrewieństwo wpływu daimoniona, owego bycia nie takim, jakim się w istocie jest, i bycia pijanym. W wierszach Tuwima to połączenie, mimo bycia właściwie poważnym problemem, nie pozwala po raz kolejny nie zacząć żartować ani uchylić się od zasad gry, w którą wciąga skamandryta.

---

[17] Zob. M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998, s. 129—130.

[18] Zob. G. Agamben: *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa 2006, s. 17.

[19] Zob. J. Tischner: *Myślenie w żywiole piękna*. Kraków 2013, s. 35.



Część czwarta

Jan Lechoń

Andrzej Kotliński

Polonez artyleryjski Jana Lechonia

Polonez artyleryjski

To major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali.
.....
Siew pada w ziemię szrapnelami,
I dym, i grom, i burza z nami,
Piekielny deszcz ze stali.

Na firmamencie chmury chmurzą
Brunatne z armat dymy.
Raz po raz ziemia jęknie burzą,
Ślepia się dziko armat mrużą,
Przy których my stoimy.

Od ognia czarni, dymem syci
I wiecznie czuwający.
Armaty — gromi i ból, i wici,
Bateria ryknie w głos, gdy chwyci
Wasz szept zmartwychwstający.

Miarowo dudni, z cicha, z cicha,
Bez przerwy, bez ustania!
Na miły Bóg! — czy ziemia wzdycha?
.....
To artyleria nasza licha
Dziś puka od świtania...
To major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali.
.....
Czy przeciw nam wy, czy też z nami?
Gadamy do was kartaczami;

Nie dusi dym i krew nie plami,
I jeno ogień pali.
Za nami będą mówić ciszą
I łzami, i modlitwą...
Armatom ognia! Niechaj dyszą!
Hej! Ognia! Ognia! Słyszą, słyszą,
Że w bitwie idziem bitwą.
Konnicy koniem, zbrojną ręką
Po swoje iść piechocie.
Jaką grał Bem pod Ostrołęką,
Taką nam zagrać dziś piosenką
I w pułk moskiewski rozwinięty
Chrzest słać, piekielny chrzest i święty
Kapłanom przy robocie.

Dudni nam ziemia, dudni, dudni,
Radujcie się, majorze!
Tako się Polska nam rozcudni,
Gdy skwarny przyjdzie czas południi
Na nasze krwawe zboże.

Słyszycie! Z cicha, z cicha, z cicha,
Warkotem, bez ustania...
Na miły Bóg! — czy ziemia wzdycha?
Pułk się za pułkiem w śmierć przepycha.
.....
To artyleria nasza licha
Dziś puka od świtania.
Ani się pyta, kto dziś z nami
Bateria wściekłej stali —
.....
To major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali.[1]

„To major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali".

Tą znaną i przez wszystkich komentatorów wiersza przytaczaną frazą rozpoczyna się *Polonez artyleryjski* Lechonia. Fraza, jak się rzekło, znana jest, cytowana, i zgoła traktowana jako *pars pro toto* wiersza — niemniej jej kształt, zwłaszcza jeśli zważyć inicjalną pozycję w utworze, winien na chwilę choćby zatrzymać uwagę czytelnika. Otwierające wiersz zdanie zostało wszak jakby „wyjęte ze środka"; położony na jego początku zaimek wskazujący w oczywisty sposób domaga się antecedencji. Poprzedzającego

[1] Pierwodruk: „Pro Arte et Studio" 1916, z. 4 (październik—listopad). Cyt. za: J. Lechoń: *Poezje*. Wyboru dokonała W. Nowakowska. Warszawa 1987, s. 16—18.

pytania[2]. Rozpoczyna się prezentację — ale niejako w odpowiedzi na zdziwione, pytające spojrzenie adresata wypowiedzi.

Jak mogłoby brzmieć to niewypowiedziane, podyktowane niewątpliwie ciekawością lub epistemologiczną niepewnością pytanie? Jakie zdanie winno, lub co najmniej mogłoby poprzedzić respons, który brzmi: „To major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali."?

Najbardziej naturalne — i najbardziej uniwersalne na początek wydaje się pytanie-omnibus, wyrażające niewiedzę lub dezorientację wobec złożoności... zjawisk, o których traktuje wiersz, postawa zdziwienia, zaskoczenia — czy najogólniej: niepewności epistemologicznej — wydaje się zresztą absolutnie nieunikniona. Więc owo pierwsze pytanie generowane inicjalną frazą mogłoby brzmieć: „co to jest?" lub „co się dzieje?". Gdyby jednak doprecyzować kwestię, i, w dalszym ciągu dociekając natury doświadczanych zjawisk, spytać jednocześnie o ich przyczynę, o sprawcę?

Kto tak gra? Co to za dźwięki? Czy wprost: co to za melodia? — mógłby zapytać czytelnik, i odpowiedzią — o metaforycznym charakterze — na to pytanie byłby tytuł wiersza, a w pełniejszym wymiarze — inicjalny i finalny wersy utworu. Sprawa jest o tyle istotna, że tytuł wiersza, jako inicjalna metawypowiedź powiadamiająca w najkrótszy sposób o tym, o czym będzie mowa w utworze, również tak sformułowane pytanie podsuwa.

Pierwsza fraza wiersza w istocie daje odpowiedź na wątpliwości związane z sensem tytułu, z oryginalnością składającej się nań frazeologicznej zbitki; grany polonez nie jest „koronacyjny" i nie „weselny" ani też „pożegnalny"; te epitety wskazują jednoznacznie na okoliczności, w jakich wykonuje się taniec — podobnie jak wyrażenia: „polonez Szopena czy Telemana, Jankiela czy Cześnika", określają osobę kompozytora lub wykonawcy — i jakie tam jeszcze uzasadniane frazeologicznym uzusem i choreograficzną praktyką zbitki przywołać — ale to właśnie „polonez artyleryjski" — efekt i objaw tego, że major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali.

Reasumując: można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z komunikatem pozbawionym istotnego elementu i że, być może, ów eliptyczny kształt jest spowodowany np. fizycznym defektem tekstu, ubytkiem jego fragmentu, choć naturalnie przyczyn takiego stanu rzeczy może być więcej;

[2] Oczywiście, można sobie wyobrazić sytuację, w której pytanie nie zostanie zwerbalizowane, niemniej w przekonaniu piszącego te słowa jest ono potencjalnie obecne. Kiedy wprowadza się przybysza w obszar dotychczas mu nieznany, kiedy prezentuje mu się obiekty, z którymi dotychczas się nie zetknął — można zacząć prezentację od inkryminowanego zaimka wskazującego; poprzedzi je choćby zwaloryzowane ciekawością czy podnieceniem spojrzenie gościa... „To mój pokój" — mówi się, przepuszczając przez drzwi osobę, która po raz pierwszy odwiedziła nasze mieszkanie. „To Ala, a to As, pies Ali" — oznajmia się dziecku, które zawędrowało na kolejną, dotąd nieodwiedzaną stronę elementarza.

do tego wątku wypadnie jeszcze powrócić. Teraz zaś pora sprawdzić, co się dzieje, co widać i słychać na teatrze działań.

* * *

„Proza nazywa, poezja pseudonimuje". Jeśli czytelnik wiersza Lechonia ten Peiperowski aforyzm ma w pamięci, śmiało może postawić pierwszy krok w polonezie. I stwierdzić, co zresztą oczywiste, że polonez artyleryjski to po prostu pseudonim, określenie bitwy, w której bierze udział „artyleria nasza licha", bitwy, w której „bez ustanku" strzelają — „**pukają**" niby pałeczki rytmicznie uderzające w membranę bębna, „warkotem bez ustania" wybijające rytm „bitwy-tańca" — baterie majora Brzozy. Następny krok interpretatora to ustalenie, w jakiej *de facto* roli występują w opisywanym tańcu ci, którzy „stoją przy armatach". I już tu otwiera się mnogość symbolicznych znaczeń, jakie w swym przedziwnym i fascynującym wierszu związał Lechoń z osobami, które ów polonez wykonują. Spytać przy tym trzeba, jak owo wykonawstwo należy pojmować — poloneza wszak można tańczyć, ale można go przecież grać. Odpowiedź na to ostatnie pytanie przynosi zresztą natychmiast potoczna frazeologia: wiadomo wszak, że jedynym rodzajem broni palnej, który „gra" — w uchu i w języku! — są armaty. Przeto ci, którzy do uczestników „**tańca**" wiodących korowód z przeciwległej strony „gadają kartaczami" — to oczywiście przede wszystkim muzycy; zresztą w wierszu mówi się o tym wprost, wskazując historyczną niezmienność artyleryjskich powołań i czynności: „Jaką **grał** Bem pod Ostrołęką / Taką **nam zagrać** dziś piosenką"[3] — stwierdza i przypomina w pewnym miejscu zbiorowy podmiot-bohater utworu.

Wszelako ról artylerzystów i wcielanych oraz wyrażanych przez nie znaczeń nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od używanych przez podkomendnych majora Brzozy narzędzi; rzeczownik „artyleria", będąc nazwą jednego z rodzajów sił zbrojnych, określa wszak w jednakowym stopniu żołnierzy i „technikę wojskową", którą się w walce posługują. Spróbujmy zatem najkrócej wyszczególnić, a następnie scharakteryzować role i funkcje, w jakich armata występuje w wierszu Lechonia.

To wielofunkcyjne narzędzie — choć ze wspomnianych względów lepiej powiedzieć: „instrument" — które w swej podstawowej funkcji jest oczywiście bronią, służy do niszczenia i przede wszystkim do zabijania. W tym aspekcie jest również narzędziem sakralnym — czymś w rodzaju noża ofiarnika. Jest dalej armata, co łączy się z funkcją podstawową — krwiożerczą i dziką, śmiertelnie niebezpieczną, zabójczą bestią; asumptem do tej konstatacji jest wers: „Ślepia się dziko armat mrużą", którym wpisuje się Le-

[3] Podkreślenia we wszystkich cytowanych tekstach — A.K.

choń w bogatą romantyczną tradycję animizacji czy *de facto* animalizacji tej broni. Armata, niczym mający rzucić się na ofiarę drapieżnik, „mruży ślepia" — wylot lufy zasnuwa się dymem — i jednocześnie wykonuje „skok": wyrzuca zabójczy pocisk. To potwór żywiący się wyłącznie ludzkim mięsem — *Kanonenfutter* jest wszak określeniem, którym od zawsze nazywa się bezimienne a nieprzeliczone ofiary bitew[4]. Jest armata z wiersza Lechonia także narzędziem rolniczym, szczególnym połączeniem pługa, siewnika i kosy. Żłobi grunt i sieje w ziemię szrapnelami — i oczywiście, choć w tekście nie mówi się o tym wprost, jest, jako broń, tym atrybutem, z którym tradycyjnie wyobraża się śmierć, ostrzem, którym kosi się wrogów, którym zbiera się „krwawe zboże". Tematyka agrarna — ściślej zaś: **mit agrarny** — jest zresztą niesłychanie istotnym składnikiem wiersza, a obraz upalnego letniego dnia, stanowiący perspektywiczny moment, w którym „się Polska nam rozcudni" — o to wszak toczy się bitwa, po to gra się poloneza artyleryjskiego — to chwila, w której zbierać się będzie kłosy krwawego trudu, bo ów cud zmartwychwstania dokonuje się i dokona, ponieważ ziemia obsiana została szrapnelami i kośćmi poległych. Nie sposób przy tym — przynajmniej piszącemu te słowa — uwolnić się od wrażenia, że Lechoń, roztaczając obraz swej krwawej sielanki, miał w pamięci słowa, które wypowiada *nomen omen* Konrad w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego.

To jeden z najbardziej znanych bukolicznych i symbolicznych obrazów żniw jako ponad wszystko pożądanego momentu jednostkowej ludzkiej egzystencji i historii w literaturze polskiej. Mówi więc, marzy więc Konrad w drugim akcie *Wyzwolenia*:

> Chcę, żeby w letni dzień
> w upalny letni dzień
> przede mną zżęto żytni łan,
> dzwoniących sierpów słyszeć szmer
> i świerszczów szept i szum
> i żeby w oczach mych
> koszono kąkol w snopie zbóż.
> Chcę widzieć, słyszeć w skwarny dzień
> czas kośby dobrych ziół i złych
> i jak od płowych zżętych pól
> ptactwo się podnosi na żer.

„Nasze jutro — ?" — domyśla się Maska 19., a Konrad kontynuuje, rozwijając przejmującą wizję:

[4] Obszerniej na ten temat pisałem w szkicu *Armata a sprawa polska. O niektórych aspektach „motywu artyleryjskiego" w polskiej literaturze romantycznej (rekonesans)*. W: *Fascynacje, inspiracje, koncepcje. Romantyczne, pozytywistyczne i młodopolskie obszary wartości i znaczeń*. Red. G. Igliński. Warszawa 2008, s. 167—183.

Chcę patrzeć, słyszeć, jaki gwar
zielonych, złotych much;
chcę widzieć, słyszeć, tężyć słuch,
jak z kwiatów spada kwietny puch,
jak lęk i groza kosiła łan
wśród ciszy pól i gór,
w słonecznym blasku złotych chmur,
na chleb na przyszły rok.
Chcę patrzeć, patrzeć, tężyć wzrok...
i potrącać mogiłę co krok[5].

Doprawdy: jeśli jest to sielanka, to jest ona przedziwna. Radosny „czas kośby" to moment dominacji „lęku i grozy", a żniwiarz, znający tajemnice gruntu, z którego zbiera plon, wie, że potrącać będzie „mogiłę co krok", co wskazywałoby, że pole, na którym wzrósł żytni łan, było wcześniej polem bitwy, jest więc cmentarzem. Rustykalny *entourage* nie musi być — jak widać — każdorazowo wcieleniem i wehikułem jednoznacznie pozytywnych, idyllicznych wartości. Jeśli przemierzający posuwistym krokiem żytni łan, rytmicznie zagarniający kosą żyjące źdźbła zboża żniwiarz podobny jest do tancerza w figurach chodzonego, jeżeli jest tancerzem piechur, w gromadzie podobnych sobie przepychający się w śmierć, będący jednocześnie cząstką żętego łanu i kosiarzem, to przecież wykonujący swój śmiertelny taniec żołnierz tańczy lepiej i śmielej, gdy jego choreograficznym wyczynom towarzyszy „granie" jego własnej artylerii, nawet jeśli jest „licha" i ledwie „puka". Tak więc do wymienionych funkcji armaty wypada dorzucić kolejną oczywistą funkcję. Oto jest ona instrumentem w orkiestrze, której na imię artyleria.

* * *

Podobieństw bitwy i tańca jest wiele — i mają one oczywiste odzwierciedlenie w języku. Przyznajmy więc, że wyrażane na początku niniejszych uwag zdziwienie stanowiącą tytuł wiersza konstrukcją, w której choreografia przenika się ze sferą militarną, było w znacznym stopniu przesadne. Taniec, pojmowany najprościej jako rytmiczny[6] układ ruchów i gestów, bywa wszak metaforą i synonimem wszelkiego ruchu. Bitwa, zwłaszcza zaś bitwa manewrowa — a przypomnijmy w związku z artylerią, że istnieje również tzw. manewr ogniem — jako ruch metodyczny, celowy i prowadzony zgod-

[5] S. Wyspiański: *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach*. W: Idem: *Dzieła zebrane*. T. 5. Red. L. Płoszewski. Kraków 1959, s. 135.

[6] Przypomnijmy, że wszelkie czynności żołnierza w obszarze musztry — więc treningu w sprawnym wykonywaniu rozkazów — podzielone są na tzw. tempa.

nie z prawidłami sztuki, w oczywisty sposób daje się przedstawiać w choreograficznej i muzycznej perspektywie. Bliższe oględziny potwierdzą, miejmy nadzieję, słuszność spostrzeżenia.

Określanie zmagań militarnych mianem „krwawych" czy śmiertelnych godów — a ten typ uroczystości nieodmiennie połączony jest z aktywnością choreograficzną — czy wreszcie wprost frazeologizmem „śmiertelny taniec"[7] jako synonimem pojedynku lub bitwy — to wszak oczywistości. Jeśli więc bitwa jest tańcem, jeśli bitwa pod Kostiuchnówką[8] — bo to wydarzenie stało się bodźcem do napisania wiersza — jest postrzegana i opisywana jako polonez artyleryjski, to następnym krokiem interpretatora będzie stwierdzenie, że jest to po prostu polonez, który wykonują/grają na właściwych sobie instrumentach podkomendni majora Brzozy. Użyta w inicjalnej frazie synekdocha — „to major Brzoza" — brzmi jak odpowiedź na niezadane pytanie, które po tym, co zostało powiedziane, mogłoby brzmieć również: „kto tak pięknie gra?". Owa synekdocha pozostaje w zgodzie z językowymi praktykami melomanów, którzy nazwiskiem dyrygenta kwitują dokonania orkiestry.

Major Brzoza jest więc kapelmistrzem. Dyryguje poczynaniami „artylerii naszej lichej", ma on za zadanie czuwać nad tym, by grała najlepiej, najbardziej efektownie i efektywnie; dodajmy w tym miejscu, że analogia między osobą, która komenderuje artyleryjskim ogniem, i dyrygentem jest o tyle zasadna, że intencje oraz wola obu rozkazodawców podkreślane są czy *de facto* wyrażane za pomocą ruchu rąk. To na zamaszyste gesty ich prawic, swoimi ruchami przekładającymi się na dźwięki i sensu largo wrażenia, odpowiadają członkowie ansambli.

Armata jest instrumentem, na którym artylerzyści majora Brzozy grają swego poloneza. A ściślej — armaty: „artyleria nasza"; to wszak zespół złożony z wielu instrumentów. Lecz można na zagadnienie instrumentarium spojrzeć inaczej. Oto gdyby armatę opisać, gdyby tego opisu miał dokonać dyletant i wskazać w opisywanym obiekcie najbardziej rzucający się w oczy — bo największy — jego element, niewątpliwie wskazałby lufę. Za-

[7] Niektóre rozwiązania taktyczne doczekały się zresztą własnych nazw — tak, jak na przykład obecny w polskich opisach od XVII wieku „tatarski taniec": szczególny sposób prowadzenia działań bitewnych, polegający głównie na dezorientujących, naprzemiennych atakach i odwrotach konnicy. Znany jest też obraz Juliusza Kossaka *Taniec tatarski*, przedstawiający dwóch jeźdźców. Wspomnijmy też, w odwołaniu do polskiej klasyki literackiej, o żartobliwej uwadze na temat „orszańskiego tańca", którą Wołodyjowski rzuca, stając do pojedynku z Kmicicem.

[8] Na temat bitwy pod Kostiuchnówką i przede wszystkim jej legionowego, artyleryjskiego koryfeusza, majora Brzozy, uważanego za ojca odrodzonej artylerii polskiej, jak też o historycznych okolicznościach powstania wiersza Lechonia interesująco pisze w esencjonalnym artykule Józef Adam Kosiński. Zob. J.A. Kosiński: *„To major Brzoza kartaczami…"*. „Tygodnik Powszechny" 1983, nr 14/15.

pewne stwierdziłby też, że armatnia lufa to po prostu sporej wielkości **metalowa rura**. Krocząc tym tropem, dochodzimy w mgnieniu oka do oczywistego wniosku. Jeśli każemy grać, wydawać z siebie dźwięki szeregowi, wielości — „**artyleria** nasza"! — metalowych rur, przeważnie o różnej długości i średnicy — kaliber! — cóż otrzymamy? Okaże się oczywiście, że grzmiące, wygrywające melodię poloneza baterie majora Brzozy to w istocie (również) huczące, dudniące **organy**. Instrument doprawdy niezwykły, niezwyczajnego przeznaczenia, na specjalne okazje stworzony i w niezwykłych celach używany. Największy ze wszystkich znanych, tradycyjnych instrumentów. Gra na nim wymaga nie tylko kunsztu, ale również fizycznego zaangażowania całego ciała wykonawcy. Organy są instrumentem, którego obecność i zwłaszcza użycie kojarzą się wciąż jeszcze w większym stopniu ze świątynią niż z salą koncertową. Potężny głos organów, przewyższający pod względem głośności i brzmienia orkiestrę symfoniczną, uświetnia najważniejsze uroczystości, a Kościół zachodni przejął je w średniowieczu z Bizancjum, gdzie organów używano w ramach ceremoniału cesarskiego, by swym brzmieniem wzmacniały i rozgłaszały kult prawdziwego „cesarza" Chrystusa[9]. Jeśli zatem przyjąć, że major Brzoza swego poloneza gra, waląc kartaczami w moskiewskie pułki, na „organach" — to bitwa, która w militarnym, fizycznym wymiarze jest, jako „śmiertelny taniec", w stopniu, w jakim to możliwe, metodycznie prowadzoną, ale jednak krwawą łaźnią, ujawnia swój nie tylko ceremonialny, ale i sakralny wymiar. Do obecności *sacrum* w tym najbardziej jaskrawym *profanum* wypadnie jeszcze powrócić — tymczasem zajmijmy się przez chwilę ceremonialnym wymiarem przedstawianego poloneza-bitwy. Wszak polonez, najważniejszy i najdostojniejszy z polskich narodowych tańców, jest tańcem ceremonialnym — w sarmackim ceremoniale dworskim stanowił np. uroczystą paradę szlachty przed monarchą — i rytualnym, wyrażającym i uskuteczniającym rytuał mediacji, przejścia z jednej rzeczywistości w inną.

Spośród wielu określeń pochodzenia i właściwości interesującego nas tańca przypomnijmy kilka. Oto więc najważniejszy polski taniec wywodzi się z tańca **chodzonego**, znanego w XVII wieku również pod nazwą chmielowego lub **pieszego**, który powstał z obrzędowych wiejskich tańców weselnych. Wskazuje się również, że to taniec kołowy i korowodowy. Ta ostatnia właściwość — fakt, że poloneza tańczy się w gromadzie czy zgoła tłumie tancerzy — w oczywisty sposób wydobywa podobieństwo między nim i bitwą, gdzie wszak żołnierskie masy, kierowane komendami i przykładem dowódców-„wodzirejów", przemieszczają się metodycznie w nakazanych kierunkach, gdzie „pułk się za pułkiem w śmierć przepycha", bardzo często

[9] Zob. R. Berger: *Mały słownik liturgiczny*. Przeł. J. Zychowicz. Przejrzał i do warunków polskich dostosował ks. M. Tschuschke. Poznań 1990, s. 112.

mierzonym krokiem. Przypomina się w tym momencie romantyczna pieśń z powstania listopadowego *Pożegnanie*, znana również jako *Bywaj dziewczę zdrowe*. „Idę za kraj walczyć wśród rodaków koła" — oświadcza swej lubej wyruszający do powstania młodzieniec. Nie mamy wątpliwości, że nie tylko o braterski, przyjacielski czy składający się na wspólnotę narodową krąg chodzi, że koło, w które wkroczy w bitwie młody Polak, będzie jednocześnie kręgiem tanecznym — co dziwić nie może, ponieważ w bój za ojczyznę wypada, wedle tradycji, iść jak w taniec, z gorliwą radością.

Mimetyczna trafność wyboru poloneza jako tańca, którego charakterowi i przebiegowi odpowiada rzeczywistość bitwy, wygrywanego przez armaty majora Brzozy, ujawnia się także w pewnym niewskazanym tu jeszcze audytywno-choreograficznym szczególe. Otóż jeśli nasz monolog liryczny, ów niezwykły reportaż z pola walki prowadzi jeden z bezimiennych, którzy **stoją** przy armatach — choć wiemy, że faktycznie tzw. działoczyny wymagają nieustannej aktywności motorycznej — to artylerzysta obsługujący armatę słyszy oczywiście ryki wszystkich ustawionych w szereg armat swojej baterii, ale nie jednakowo. Najgłośniejszy jest naturalnie huk tego działa, które sam obsługuje. Kolejno odpalające armaty brzmią w jego uszach coraz słabiej — ich dźwięki oddalają się jak kroki. Jest to o tyle istotne, że w tańczonym w metrum 3/4 polonezie akcent pada na początek taktu, że pierwszy krok po prostu stawia się najmocniej. I dalej: tak, jak kolejno dają ognia składające się na baterie działony, tak po nieprzyjacielskich szeregach „przechadzają się" wybuchające kartacze.

> Hej! ognia! ognia! Słyszą, słyszą,
> Że w **bitwie idziem bitwą**.

— pisze Lechoń, wskazując jednoznacznie właśnie na krok, jako typ ruchu, któremu odpowiada artyleryjski ostrzał i wspomniany już artyleryjski manewr ogniem. Poloneza opisać wszak można również jako podniosły, dostojny i przeto niespieszny marsz, któremu towarzyszą, równie dostojne jak mierzony krok tancerzy, gesty i ukłony.

Ireneusz Opacki w swym fundamentalnym studium *Wokół „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia* wskazuje, że ośrodkiem problematyki debiutanckiego tomiku „jest polskość, tworzywem polskość ukazującym — mity narodowe, a podstawowym problemem — stosunek człowieka do tych mitów"[10]. Badacz podkreśla również i z właściwą sobie błyskotliwością egzemplifikuje, że „dwa są te mity, skupione w Lechoniowej wędrówce przez historię: mit tańca i mit walki"; ta konstatacja jest dla czytelnika *Poloneza*

[10] I. Opacki: *Wokół „Karmazynowego poematu" Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 4, s. 461.

artyleryjskiego zarazem oczywista i nie do przecenienia. „Tańczy w pierwszej fazie koncertu Mochnacki, pan Zagłoba »niby w tańcu idzie drogą własną«, tańczą markizy, wieśniacy, salon z Oziminy, na bal ubiera się pani Słowacka, tańczą rusalne dziewuchy w *Jacku Malczewskim*, nawet salwy z armat majora Brzozy wybijają rytm *Poloneza artyleryjskiego*. Od tego »klucza tańca« nitki wiodą ku dalszym mitom" — czytamy w przywołanym studium. „Paralelnie występuje mit drugi — mit wojska, rozpięty między szturmem na Saragossę i szlachecką paradą w *Mochnackim*, Derwidem w starym, podgniłym płaszczu żołnierskim w *Jacku Malczewskim* i ułańską defiladą w *Piłsudskim*"[11] — pisze dalej Opacki. Pominięcie w tym przekroju, w tym zdaniu *Poloneza artyleryjskiego* jest zrozumiałe: taniec i walka, lub też walka, która jest tańcem, ujawnia się w Lechoniowym wierszu-interpretacji niezwykłego fenomenu wprost i od razu — w tytule „inicjalnej metawypowiedzi".

„Niech Pan opowie — to rzecz ważna, narodowa" — prosi Adolfa Panna w Mickiewiczowskim salonie warszawskim z III części *Dziadów*[12]. Podobną pewność, gdy rozpoznał bitwę jako poloneza — bo określenie „polonez artyleryjski" to wszak formuła interpretacyjna — musiał mieć Lechoń: że rzecz jest ważna i narodowa — i jako konkretna bitwa, która toczy się o zmartwychwstanie ojczyzny, i jako polonez, którego wiedzie się zawsze z jakiejś istotnej okazji.

Organiczny wręcz związek poloneza i „rzeczy ważnych, narodowych" ujawnia się w chwili przypomnienia Poloneza — i to nie byle jakiego. Przez miejsce w narodowej pamięci i tradycji — po dzień dzisiejszy! — okoliczności powstania, niezwykłą popularność, przez sam jakże jednoznacznie wymowny tytuł wreszcie zasługującego na miano najważniejszego (najsłynniejszego?...), a już z całą pewnością najbardziej rozpoznawalnego poloneza w muzyce polskiej.

Chodzi oczywiście o 13. poloneza a-moll *Pożegnanie Ojczyzny* Michała Kleofasa Ogińskiego — a ściślej: utwór tradycyjnie mu przypisywany, faktycznym kompozytorem dzieła jest bowiem Michał Kazimierz Ogiński, stryj Michała Kleofasa[13]. Ten niezwykle popularny utwór należy do gatunku tzw. polonezów melancholijnych — tzn. przeznaczonych do słuchania; tłumaczy

[11] Ibidem, s. 473—474.

[12] Zob. A. Mickiewicz: *Dziady*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1949, s. 203.

[13] Interesujący nas polonez, choć drukiem ukazał się w roku 1794, popularność zyskał znacznie wcześniej, w 1773 roku, w Paryżu, po upadku konfederacji barskiej i pierwszym rozbiorze Polski. Kompozytor (domniemany) Michał Kleofas Ogiński (1765—1833) miał wówczas lat 7 — wszystko więc wskazuje na to, że *Pożegnanie ojczyzny* mógł skomponować jedynie Michał Kazimierz Ogiński (1730—1800). Na ten temat zob. np. A. Lenkiewicz: *Kazimierz Pułaski (1745—1779)*. Wrocław 2004, s. 107.

po części tę kwalifikację utworu jego minorowa tonacja, utwierdza ją określenie sposobu wykonania: *Pożegnanie Ojczyzny* ma być grane *moderato tristamente*: „umiarkowanie smutno", „umiarkowanie żałośnie".

Oczywiście, ten polonez, którego wybijają i wygrywają armaty majora Brzozy, z wykonawczym imperatywem *moderato tristamente* nie ma absolutnie nic wspólnego — jak zresztą z tytułem poloneza Ogińskiego. Polonez artyleryjski, choć podobnie jak utwór Ogińskiego jest „głosem w sprawie", to taniec radosny. „**Na wejście**", a nie „**na wyjście**" wykonywany. Nie **pożegnanie** więc, lecz zmartwychwstającej ojczyzny **powitanie** grają armaty majora Brzozy[14]. Polonez nie jest, jak mazur, drugi z najważniejszych narodowych tańców, tańcem „ognistym", jeśli odnieść ten epitet do tempa i choreograficznego „wyrazu" mazura — ale przecież polonez artyleryjski ponad wszelką wątpliwość jest „tańcem ognia" — będąc oczywiście **piekielną** muzyką wiodącą przez ogień piekielny i święty, trawi i unicestwia, ale też kształtuje i oczyszcza, prowadząc do najświętszego celu. Muzyką, która w metaforycznym sensie przeprowadza z niebytu do istnienia, która dostojnym krokiem wyprowadza Polskę z grobu, choć jej żołnierze-„tancerze" i grajkowie poloneza masowo w grób się kładą.

Teraz zapowiedzianych na wstępie słów kilka o rolach artylerzysty — choć może lepiej byłoby powiedzieć: o jego powołaniach ujawniających się w czasie opisywanej przez Lechonia bitwy. Każdy z podkomendnych majora Brzozy jest więc najpierw żołnierzem (tzn. wyszkolonym zabójcą, mającym bronić tych, którzy się bronić nie potrafią, szermierzem najświętszej sprawy; i tę rolę podstawową pomijamy w niniejszych zdawkowych omówieniach jako oczywistą), dalej — kowalem, muzykiem, oraczem, siewcą i żniwiarzem (bo bitwa to wszak „krwawe żniwo"), potem pogromcą i opiekunem dzikich bestii, wreszcie — kapłanem.

Artylerzysta jako kowal. Uzasadnić tę rolę można co najmniej dwojako, przy czym wskazywać się będzie związki między innymi rolami, jakie każdy z podwładnych majora Brzozy wypełnia „przy robocie". Po pierwsze więc, jest artylerzysta w swych wysiłkach rzemieślnikiem, który posługuje się ogniem i żelazem — i panuje nad nimi, wzbudzając odwieczny podziw i zazdrosny lęk profanów. Kowal co prawda używa ognia do ujarzmiania żelaza — artylerzysta za pomocą żelaza miota ogniem na odległość. Przecież władza obu rzemieślników nad zabójczym żywiołem i oporną materią oraz codzienne z nimi obcowanie łączą ich i są niekwestionowane. Obaj są też twórcami, przy czym użycie tego określenia w odniesieniu do żołnierza może oczywiście wydać się problematyczne. Można naturalnie sięgnąć od

[14] Można powiedzieć, że ojczyznę trzeba sobie wydeptać, wychodzić — wytańczyć, jak kto woli — krokiem poloneza. „Raz, dwa, stąpaj bracie, bo tak Polska grzeje" — śpiewali wszak legioniści Piłsudskiego.

razu do pokładów frazeologicznych i stwierdzić, że przecież żołnierze majora Brzozy „w ogniu swych armat wykuwają wolną Polskę" — i ta banalna figura będzie oczywiście mówiła prawdę, a poza tym każdy jest kowalem swego losu, itd., itp. Ale jeśli zważyć, że każdy z artylerzystów, będąc kowalem, jest jednocześnie muzykiem, że należy do orkiestry, którą dyryguje major Brzoza, lub obsługuje jedną z organowych piszczałek, troszcząc się, by „bez ustania" dawała głos — nawiasem mówiąc, kowal, tak jak organista, ma swoich dmących w miech kalikantów terminatorów — jeżeli więc artylerzysta jest muzykiem twórcą i kowalem w jednej osobie, to przypomnijmy, że ścisłe związki kowalstwa z twórczością, poezją i muzyką prześledził dokładnie w najstarszych mitologiach i językach oraz fascynująco opisał Mircea Eliade[15].

O kolejnych rolach artylerzysty, który w swych trudach jest oraczem, siewcą i żniwiarzem, powiedziano tu sporo przy okazji charakteryzowania armaty jako „narzędzia rolniczego". Dodajmy więc jeszcze, że nie tylko „uprawą", ale i „**hodowlą**" zajmują się żołnierze majora Brzozy. Jeśli bowiem armata jest drapieżnym zwierzęciem — ba dziką, żywiącą się ludzkim mięsem bestią — to jej pan, właściciel i dysponent musi być także hodowcą i pogromcą, musi ją regularnie czyścić, karmić tak często, jak trzeba, utrzymywać w nieustannym posłuszeństwie i gdy to konieczne, spuszczać z łańcucha — a ściślej: umiejętnie szczwać, kierować jej paszczę przeciw obcym, złym, wrogim.

Pozostaje do najkrótszego omówienia funkcja, której przywołanie w kontekście bitwy-rzezi może wydawać się bluźniercze, a bitwy-poloneza — dziwne. Bluźnierczy wymiar żołnierskiego kapłaństwa ujawnia się zwłaszcza, gdy Lechoń mówi o „piekielnym" chrzcie, który jest zarazem „święty"; istotnie, taka zbitka może budzić co najmniej konsternację czytelnika.

Nie ulega wątpliwości, że tym czynnikiem, który o piekielnym charakterze bitwy, a zwłaszcza bitwy z udziałem artylerii, decyduje, jest wszechobecność **ognia** w każdym jej wymiarze — również werbalnym, bo przecież stwierdzić trzeba, że jeśli przez bitewny zgiełk przebijają się jakieś poje-

[15] „Związek między zawodem kowala a śpiewem jest jasno wyrażony w słownictwie semickim: arabskie *q-y-n*, <kuć, być kowalem>, spokrewnione jest z hebrajskimi, syryjskimi i etiopskimi wyrazami oznaczającymi czynność <śpiewania, intonowania żałobnych lamentacji>. Nie trzeba przypominać etymologii słowa <poeta>, od greckiego *poietes* <wytwórca>, <wyrabiający>, i semantycznego sąsiedztwa <rzemieślnika> i <artysty> [fr. *artisan* i *artiste* — przyp. tłum.]. Sanskryckie *taksh*, <wyrabiać>, używane jest również w znaczeniu układania pieśni *Rigwedy* (I, 62, 13; V, 2, 11). Staroskandynawskie *lotha-smitr*, <piosenka-kowal>, i reńskie słowo *reimschmied*, <*poetaster*>, jeszcze wyraźniej podkreślają głębokie więzy pomiędzy zawodem kowala a sztuką poety i muzykanta. [...] Według Snorri, Odyn i jego kapłani nazywali się <kowalami pieśni>. [...] Takie same związki zauważa się u Tatarów tureckich i Mongołów, gdzie postać kowala łączona jest z bohaterami, bardami i poetami". Zob. M. ELIADE: *Kowale i alchemicy*. Przeł. A. LEDER. Warszawa 1993, s. 94.

dyncze głosy i docierają do uszu walczących, to są nimi głosy wykrzykujących komendy dowódców, i że komendą, która brzmi najczęściej, a dla walczących artylerzystów stanowi zaklęcie, imperatyw dotykający najgłębszego sensu ich *hic et nunc* istnienia, jest okrzyk: „ognia!". Wołający bez ustanku o ów żywioł i miotający go na odległość, osmaleni i okopceni żołnierze, uwijający się w ogniu i wokół ognia, mogą bez przesady wydawać się piekielnikami.

W wierszu Lechonia artylerzyści mówią o sobie przecież jako o „kapłanach przy robocie"...

„Kapłani przy robocie"... Jaką robotę ma kapłan? Jest on, co z naszego punktu widzenia najistotniejsze, szafarzem sakramentów (dla czytelnika wiersza najważniejszy będzie oczywiście **chrzest**) i jednocześnie celebransem, wypełniającym kolejne elementy rytuału (więc np. polewa i kropi wodą święconą), no i wreszcie: sprawuje ofiarę; w owym kontekście żołnierz-kapłan byłby tym, który, żeby odwołać się do nieznośnie zużytego frazeologizmu, składa ofiarę z życia na ołtarzu ojczyzny; ta w najszerszym znaczeniu romantyczna frazeologia obecna jest np. w „najdumniejszej pieśni, jaką Polska stworzyła" — wedle słów Marszałka — gdzie wskazuje się, że legiony to między innymi „ofiarny stos". Żeby uwypuklić analogię między mszą i bitwą, wspomnijmy jeszcze, za *Ogólnym wprowadzeniem do Mszału Rzymskiego*, że „Dary złożone na ołtarzu oraz sam ołtarz można okadzić, by w ten sposób wyrazić znakiem, że modlitwa i ofiara Kościoła wznosi się jak dym kadzielny przed oblicze Boga. Po okadzeniu darów i ołtarza diakon lub ktoś z asysty mogą okadzić również kapłana i lud"[16]. Kiedy więc Lechoń w swym opisie bitewnego pandemonium wskazuje wykwitające „na firmamencie **chmury**", w które łączą się „brunatne z armat **dymy**" — możemy domniemywać, że poeta chyba bardzo dobrze znał militarne realia i wiedział, że armaty majora Brzozy wzoru 1875 podczas prowadzenia ognia wytwarzały niewyobrażalnie wielkie chmury dymu[17] — nietrudno zauważyć, że owe dymy artyleryjskich wystrzałów to w opisanej w wierszu bitwie ofierze między innymi również semantyczny i funkcjonalny odpowiednik oparów, które snują się nad świątynnym ołtarzem; dodajmy wreszcie dla porządku, że nad tym szczególnym stołem i stosem ofiarnym, za który uznać można pole bitwy, prócz dymów wystrzałów unoszą się także, w absolutnie literalnym sensie, opary krwi.

Sięgnijmy przecież w związku z chrztem, sakramentem chrztu, który wedle Lechoniowych artylerzystów może być jednocześnie „piekielny i święty", do tekstu źródłowego. Pismo Święte oznajmia wszak również, że

---

[16] *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*. Z trzeciego wydania *Mszału Rzymskiego*. Rzym 2002. http://www.kkbids.episkopat.pl/?id=201#id=222 [dostęp: 4.07.2013].

[17] Pisze o tym J.A. Kosiński: *„To major Brzoza kartaczami…"*.

oprócz chrztu wodą istnieje chrzest ogniem. Traktujący o tym rodzaju chrztu przekaz znajdziemy między innymi w księdze Malachiasza — lecz przede wszystkim w Ewangelii św. Mateusza, gdzie zapowiedź tego, że chrzest dokona się również „w Duchu Świętym i w ogniu", wychodzi z ust Jana Chrzciciela[18]. Owo zabójcze *principium*, które trawi, gładzi więc jednocześnie grzechy, oczyszcza i prowadzi, będąc wszak odwieczną teofanią.

Rozrywający się nad nieprzyjacielskimi szeregami szrapnel to tedy wizualny odpowiednik wyrzuconej w powietrze ręką siewcy garści ziarna lub ciśniętej w górę wymachem kapłańskiego kropidła porcji wody święconej. Niezliczone drobiny rozbiegają się w powietrzu, osiągają cel, oznajmiają i nieodwołalnie przemieniają.

No i wreszcie, domykając wątek kapłaństwa artylerzystów, wspomnijmy o ostatniej z jego nitek. Jest nią „dobra nowina", którą niesie głos „artylerii naszej lichej". Bo jeśli, jak czytamy, armaty to również „wici" — to wszak blask ognia i grzmot wystrzałów zwiastują, że krokiem poloneza, od którego ziemia wzdycha i jęczy, burzą nadciąga „wojna powszechna za wolność ludów", o którą modlił się Mickiewicz w *Litanii pielgrzymskiej*. Przeto modlitwa, którą wiodą „dzieci Narodu Wojennego", artylerzyści kapłani, odbywa się, by jeszcze raz przywołać wieszcza, „obyczajem przodków, na polu bitwy, z bronią w ręku, **przed ołtarzem zrobionym z bębnów i dział**, pod baldachimem zrobionym z orłów i chorągwi naszych"[19].

I już na koniec, jedynie prześlizgując się nad sygnalizowanym zagadnieniem, powtórzmy, że złożonym i nie do pojęcia zjawiskiem jest bitwa, że hybrydyczny ma w wizji Lechonia sens i chimeryczne oblicze, choć zamknięta jest w skromne ramy oświadczenia: „To major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali". W owych ramach znajdzie czytelnik zarówno niestrudzonych, bezimiennych pracowników, którzy jak bogowie rzucają gromy na odległość, a ich poczynania zarówno przeklęte są i święte, jak i apokaliptyczne obrazy drżącej w posadach ziemi, rażonej stalowym deszczem. Lecz spod brunatnych dymów przebija przecież, jak u św. Jana, rozsłoneczniona wizja. Najwięcej bezpośrednio uchwytnych sprzeczności tkwi jednak w opisach wrażeń audytywnych. Tak więc „artyleria nasza licha" jednocześnie „puka" i — choć „z cicha, z cicha" — „dudni", a od jej głosu ziemia „wzdycha" i „jęczy"[20], czy też pojękuje burzą; zresztą w agrarnym kontekście to ewidentne „grzmoty na urodzaj". Cichy warkot baterii

[18] „On chrzcić was będzie w Duchu Świętym i w ogniu. Z wiejadłem w ręku oczyści swe klepisko: pszenicę zbierze do spichrza swego, a plewy **spali w ogniu** nieugaszonym". Mt 3, 11—12.

[19] A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 6: *Pisma prozą*. Warszawa 1949, s. 58, 56.

[20] Te westchnienia i jęki można dodatkowo interpretować również bądź jako odgłosy istoty, którą ciężko poraniły szrapnele, bądź jako reakcję na ból, który wynika z faktu, że matka ziemia zaczyna wydawać z siebie nowe życie.

czy zgoła rytmiczne jej „dyszenie" przemieniać się mogą w mgnieniu oka w „ryczenie w głos". Wreszcie — to, czego substancjalną mizerię wytyka się po dwakroć — artyleria „licha" — postrzega się i słyszy raz jako ucieleśnienie potęgi, „baterię **wściekłej** stali", raz jako pałeczkę, której uderzenia ledwie słychać, innym zaś razem jako pałkę, maczugę, która nieubłaganie „wybija".

I już ostatnia uwaga. Dotyczy ona widniejących w graficznym zapisie *Poloneza artyleryjskiego* linii kropek lub pauz, które pięciokrotnie między jego wersami położył poeta[21]. Jaka jest funkcja owych „pustych miejsc"? Co znaczą w przestrzeni przedziwnego Lechoniowego „wizyjnego reportażu historycznego" wspomniane *de facto* zamilknięcia?

W moim przekonaniu — przede wszystkim jedno. Przypomnijmy Mickiewiczowską *Drogę nad przepaścią w Czufut-Kale*. W sonecie tym, opowiadając o kulminacji **ekstremalnego doświadczenia**, które stało się jego udziałem, Pielgrzym rzuca na koniec:

> [...] com widział, opowiem — po śmierci,
> **Bo w żyjących języku nie ma na to głosu**.

[21] Należy, choćby w tym miejscu, dla porządku przypomnieć inny, bodaj całkiem zapoznany — odkryty zresztą i opublikowany dopiero w 1984 roku — wiersz Lechonia: *P. Józefowi Relidzyńskiemu*. Utwór ten, podobnie jak *Polonez artyleryjski* napisany w 1916 roku, jest też do zajmującej nas części *Karmazynowego poematu* podobny — przynajmniej pod względem użytej symboliki i perspektywy oglądu rzeczywistości; pod względem tonacji emocjonalnej i „poetyki immanentnej" jest bowiem raczej ukłonem w stronę twórczości legionisty. Dość przywołać jeden fragment:

> Armaty o świcie zagrają
> Muzykę szrapnelów straszliwą.
> Niech gęsto szrapnele padają,
> Niech ranią pierś ziemi tej żywą.
>
> Niech orzą tę ziemię na sianie,
> Gdy ziarna pozbierać z niej mamy.
> .....

Cyt. za: *Rozkwitały pąki białych róż. Wiersze i pieśni z lat 1908—1918 o Polsce, o wojnie i o żołnierzach*. T. 1. Wybrał, oprac. i wstępem poprzedził A. Romanowski. Warszawa 1990, s. 431—432.

Podobieństwa między obu utworami dotyczą jeszcze innej kwestii. W wierszu *P. Józefowi Relidzyńskiemu*, podobnie jak w *Polonezie...*, spotykamy przedzielające utwór linie pauz. W pierwszym z wierszy ich funkcja kompozycyjna wydaje się przecież czytelna. Są, najkrócej mówiąc, odpowiednikami akapitowych wcięć. Tymczasem w *Polonezie artyleryjskim* owe „puste miejsca" dadzą się wytłumaczyć raczej logiką swoistości przedmiotu niż potrzebami kompozycji. Może więc armatni dym zasnuł oczy podmiotu-„reportera" i zmusił do zamilknięcia? A może fizycznemu defektowi uległy czynione w bitewnym ogniu notatki, i stąd pauzy w zapisie?...

Jan Zając

Acedia Lechonia

Wśród różnych odczytań *Srebrnego i czarnego* Jana Lechonia znajduje się również, zasugerowana przez Wilama Horzycę, interpretacja dzieła skamandryty jako książki w „niepowszednim znaczeniu tego słowa religijnej”[1]. Roman Loth uznaje styl *Srebrnego i czarnego* za niemal pastiszowy względem barokowej poezji religijno-filozoficznej, zwraca w tym kontekście szczególną uwagę na tytuł cyklu *Siedem grzechów głównych*[2]. Również Joanna Kisielowa opisuje obecną w książce Lechonia dialektykę rozmowy i modlitwy[3], zaznaczając zarazem wyraźną obecność rozważań natury egzystencjalnej, na którym to „poziomie spotykają się pojedyncze osoby i prawo wszechświata”[4]. Wychodząc od tej wątłej, niemniej jednak istotnej, tradycji interpretacyjnej, chciałbym zaproponować odczytanie *Srebrnego i czarnego* jako szczególnego rodzaju traktatu teologicznego. Osią moich rozważań będzie cykl *Siedem grzechów głównych*.

Proponuję sięgnąć na początku do źródeł teologicznych. *Encyklopedia katolicka* definiuje grzech główny jako „przekroczenie moralne, będące źródłem innych wykroczeń”[5], *Katechizm Kościoła katolickiego* odnosi to określenie do czynów, które są przyczyną „innych grzechów i wad”[6]. Podobny współczesnemu wykaz grzechów głównych przedstawił po raz

---

[1] W. Horzyca: *Między niebem a ziemią*. „Świat” 1924, nr 46, s. 4. Cyt. za: J. Kisielowa: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001, s. 110.

[2] R. Loth: *Wstęp*. W: J. Lechoń: *Poezje*. Oprac. R. Loth. Wrocław 1990, s. LI.

[3] Por. J. Kisielowa: *Retoryka i melancholia...*, s. 110.

[4] Ibidem, s. 121.

[5] *Encyklopedia katolicka*. T. 6. Red. J. Walkusz, S. Janeczek, S. Wielgus i in. Lublin 1993, s. 307.

[6] *Katechizm Kościoła katolickiego*. Poznań 1994, s. 434—435.

pierwszy Grzegorz I Wielki. Od tego czasu wymieniane są w tej kategorii kolejno: *superbia* (pycha), *avaritia* (chciwość, zachłanność), *luxuria* (nieczystość), *invidia* (zazdrość), *gula* (łakomstwo, nieumiarkowanie w jedzeniu i piciu), *ira* (gniew), *acedia* (lenistwo w służbie Bożej[7], zobojętnienie, nadmierny smutek)[8]. Lista grzechów głównych opracowana przez Grzegorza Wielkiego jest jednak modyfikacją starszej, znanej z pism ojców pustyni, a w szczególności Ewagriusza z Pontu, listy ośmiu *logismoi*, złych myśli[9], czy też — ośmiu duchów zła[10], tj.: obżarstwa, nieczystości, chciwości, smutku, gniewu, *acedii*, próżności i pychy. Leon Nieścior, badacz twórczości Ewagriusza, tak komentuje tę zmianę:

> Na uproszczonej liście owych wad, które pod nazwą „siedmiu grzechów głównych" utrwalił Grzegorz Wielki, zamiast smutku mamy zazdrość, zamiast acedii — lenistwo w służbie Bożej, a próżna chwała połączona została z pychą. Dokonano zawężenia: do grzechów głównych zaliczono smutek z powodu pomyślności czy jakiegoś dobra będącego udziałem bliźniego. [...] Smutek u Ewagriusza to „namiętność" (*pathos*), z pełną wieloznacznością tego słowa. Stanowi i chorobę moralną, wadę, i dotyczy sfery organicznej, osłabiając ciało, i niesie ze sobą cierpienie [...]. Ciągłe smucenie się to jeden z symptomów choroby duchowej[11].

Myśl Ewagriusza z Pontu prócz charakteru etycznego — w przeciwieństwie do koncepcji siedmiu grzechów głównych — ma więc głęboki rys psychologiczny. Wynika to z jej zakorzenienia w praktyce ascetycznej, a zwłaszcza anachoretycznej. Z tego też powodu szczególne miejsce pośród ośmiu *logismoi* zajmuje *acedia*, którą Ewagriusz opisuje jako „myśl złożoną" — przychodzi ona do praktykującego ascezę mnicha po innych złych myślach, zawiera ich elementy, trwa dłużej[12]. Jest „jednoczesnym i długotrwałym pobudzeniem przez gniew i pożądanie, przy czym ten pierwszy złości się na to, co obecne, drugie zaś tęskni za tym, co nieobecne"[13]. Jest zarazem „wspólniczką smutku"[14], ten bowiem powstaje wskutek

[7] Por. W. Zatorski: *Acedia dziś*. Kraków 2010, s. 24.

[8] Por. *Encyklopedia katolicka...*, t. 6, s. 308.

[9] Por. Ewagriusz z Pontu: *O różnych rodzajach złych myśli*. Tłum. L. Nieścior. W: Ewagriusz z Pontu: *Pisma ascetyczne*. T. 1. Wstęp i oprac. L. Nieścior. Kraków 1998, s. 329.

[10] Por. Ewagriusz z Pontu: *O ośmiu duchach zła*. Tłum. L. Nieścior. W: Ewagriusz z Pontu: *Pisma ascetyczne*. T. 1..., s. 375.

[11] L. Nieścior: *Smutek w nauce Ewagriusza z Pontu*. „Życie Duchowe" 2009, nr 59. Cyt. za: W. Zatorski: *Acedia dziś...*, s. 21—23.

[12] Por. Ewagriusz z Pontu: *Scholia in Psalmos*. 139,3 α. Cyt. za: G. Bunge: *Acedia. Duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*. Tłum. J. Bednarek, A. Ziernicki. Kraków 2007, s. 70.

[13] Ibidem, 118,28 ιγ. Cyt. za: G. Bunge: *Acedia. Duchowa depresja...*, s. 67.

[14] Ewagriusz z Pontu: *O wadach, które przeciwne są cnotom*. Tłum. M. Grzelak. W: Ewagriusz z Pontu: *Pisma ascetyczne*. T. 1..., s. 411.

„niezaspokojenia cielesnego pożądania”[15], które towarzyszy każdej wcześniejszej złej myśli. Ewagriusz podkreślał, że żaden człowiek nie może powstrzymać powstawania *logismoi*. Teolog z Pontu, jako uczeń Grzegorza z Nazjanzu, był platonikiem. Powstawanie złych myśli przypisywał działaniu dwóch irracjonalnych władz ludzkiej duszy — popędliwości i pożądliwości. Acedia — zwana też demonem południa — nachodzi mnicha po próbach zwalczenia przezeń innych złych myśli, ale szczególną porą jej występowania są godziny od dziesiątej rano do drugiej po południu według współczesnego sposobu liczenia czasu, a więc przed pierwszym i jedynym posiłkiem anachorety. Towarzyszy jej, między innymi, pragnienie zmiany miejsca pobytu, chęć ucieczki od obowiązków, zaniedbanie modlitwy, zwątpienie w miłość. Ewagriusz utrzymuje, że drogą do zwalczenia *logismoi* są, zakorzenione w naturalnej kontemplacji, czyli modlitwie (*theoria*), praktyka ascetyczna (*praktikos*) i poznanie Boga (*gnostikos*), które, dzięki osiągniętej przez umysł beznamiętności (*apatheia*), prowadzą do chrześcijańskiej miłości (*agape*) i teologii, rozumianej jako pełne poznanie Boga, czy też jako obcowanie z nim[16].

Tomasz z Akwinu za korzeń wszystkich grzechów uznaje pychę[17], interpretując ją, podobnie zresztą jak Ewagriusz, jako odwrócenie się od Boga, przekonanie, że sobie samemu zawdzięcza się własną moralną doskonałość[18]. W przypadku acedii relacja ta jest bardziej skomplikowana — odwrócenie się od Boga nie wynika z odrzucenia go. Wręcz przeciwnie. Dusza owładniętego acedią może pożądać kontaktu z bóstwem (*gnostikos* i *teologia*), demon południa wywołuje jednak atrofię woli, człowiek pod jego wpływem — mówiąc za rozpatrującym ten problem Markiem Bieńczykiem — „pragnie obiektu swego pożądania, lecz nie drogi doń wiodącej; [...] pożąda i zarazem grodzi drogę własnemu pożądaniu”[19]. Rezygnacja z drogi do obiektu wiąże się z dotkliwym poczuciem jego straty.

Zebrawszy podstawowe informacje na temat acedii, chciałbym przyjrzeć się na początek utworowi, który z omawianym problemem łączy już tytuł. Wiersz *Lenistwo*, kończy cykl *Siedem grzechów głównych*, jest też ostatnim utworem w *Srebrnym i czarnym*. Jego bohater zdaje sobie sprawę z obecności Boga, wie, że powinien być „ufny”, ponieważ od tego zależy jego zbawienie. Mimo to pointa wiersza pozbawiona jest nadziei („Lecz teraz chcę spoczynku. Modlić się nie mogę”). Brak nadziei nie wynika tu jed-

[15] Ewagriusz z Pontu: *O ośmiu duchach zła...*, s. 391.

[16] Por. Ewagriusz z Pontu: *O praktyce [ascetycznej]*. Tłum. E. Kędziorek. W: Ewagriusz z Pontu: *Pisma ascetyczne*. T. 1..., s. 224—225.

[17] Por. Tomasz z Akwinu: *Suma teologiczna*. T. 12. [*O wadach i grzechach*]. Przeł. i objaśnieniami zaopatrzył F.W. Bednarski. London 1965, s. 115.

[18] Por. Ewagriusz z Pontu: *O ośmiu duchach zła...*, s. 399.

[19] M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 103.

nak z zewnętrznych, obiektywnych czynników, lecz ze zmęczenia bohatera. Bohater utworu, podobnie jak biblijny Hiob, złorzeczy dniowi swych narodzin i nocy swojego poczęcia[20], „przeklina swój początek, a nie pragnie końca”[21]. Dlatego to, co Kisielowa uznaje za wyraz „nudy i spleenu dekadenta z końca XIX w.”[22], a Loth — za neoromantyczne „zniechęcenie do świata i znużenie życiem”[23], wpisane w kontekst teologiczny, staje się dokładną eksplikacją pojęcia *acedia*, poetyckim przedstawieniem grzechu lub — złej myśli. Znamienne jest umiejscowienie utworu — na końcu, po wszystkich grzechach i „myślach”, ponieważ — jak pisze Ewagriusz — „Żaden inny demon nie podąża za demonem acedii”[24]. Ta jednak oddziałuje wyraźnie na wcześniejsze utwory *Srebrnego i czarnego*. Rozwinięciem zawartej w *Lenistwie* prośby o „nie-byt” jest, niewchodzący w skład *Siedmiu grzechów głównych* wiersz *Modlitwa*[25]. W ramach kończącego *Srebrne i czarne* cyklu wiersz *Pycha* realizuje raczej motyw *acedia* niż *superbia*: pokazuje, jak bohater utworu zrzeka się odpowiedzialności za własne zbawienie i przenosi ją na Boga:

> Zła ziemia będzie żarła moje białe kości,
> Lecz gdzież odejdzie dusza, ten człowiek prawdziwy?
> Jeśli Bóg jest nicością, pójdzie do nicości,
> Do nieba — jeśli dobry; do piekła — gdy mściwy[26].

Podobnie jak Tomasz z Akwinu, z jego odczytaniem *avaritia* jako „nieuporządkowanego pożądania jakichkolwiek dóbr doczesnych”, a nie jedynie pożądania dóbr materialnych[27], poeta interpretuje *Łakomstwo* jako „żądzę samą”, którą kontrastuje z „męką istnienia”[28]. Jednak w pozostałych wierszach cyklu, prócz motywów właściwych poszczególnym grzechom, nieodmiennie pobrzmiewają nuty rezygnacji:

Nieczystość:	I nie wiem, czy jest miłość oprócz twego ciała, I wiem, że mnie nie kochasz, że zapomnisz o mnie.
Zazdrość:	I musi skonać serce pod ciężką żałobą, Bo nigdy cię nie wezmę na wieczność dla siebie.
Obżarstwo i pijaństwo:	Idioci! Wasze wino — wszystko fałszowane. Żeby pić takie świństwo — trzeba nie mieć smaku.

[20] Hi 3,1—10.
[21] J. Lechoń: *Poezje*..., s. 44.
[22] J. Kisielowa: *Retoryka i melancholia*..., s. 113.
[23] R. Loth: *Wstęp*..., s. LIII.
[24] Ewagriusz z Pontu: *O praktyce [ascetycznej]*..., s. 209.
[25] Por. J. Lechoń: *Poezje*..., s. 33—34.
[26] Ibidem, s. 40.
[27] Tomasz z Akwinu: *Suma teologiczna*. T. 12. [*O wadach i grzechach*]..., s. 112—113.
[28] J. Lechoń: *Poezje*..., s. 41.

Gniew: Mówisz, że gniew mam w oczach. Bo po nocy błądzę
I darmo wzrok mój światła w ciemnościach wygląda[29].

Wycofanie z walki o zbawienie, podobne temu z wiersza *Pycha*, występuje również w otwierającym cykl **** Stargany męką straszną zapasów nierównych...*:

I patrzę w owe grzechy, milczące jak stawy,
I wiem już obojętnie, com wiedział z goryczą.
[...]
I dzisiaj pomyślałem, gdym myślał nad światem,
Że przecież są i tacy, co pójdą do piekła[30].

Namysł nad grzechami doprowadza bohatera utworu do, by użyć określenia Ewagriusza, *anaesthesia*, obojętności, braku uczuć[31], który jest zakorzenionym w acedii przeciwieństwem *apatheia*, beznamiętności, prowadzącej do uwolnienia od „złych myśli" i poznania Boga.

Znamienny w tym kontekście jest otwierający *Srebrne i czarne* wiersz **** Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...*:

Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną,
Powiem ci: śmierć i miłość — obydwie zarówno.
Jednej się oczu czarnych, drugiej — modrych boję.
Te dwie są me miłości i dwie śmierci moje[32].

Fraza rozpoczynająca *Srebrne i czarne* wyznacza, zdaniem jego interpretatorów, całość tematyki książki[33]. Przyjmując to założenie, warto się zastanowić, czym właściwie są owe dwie kosmiczne siły „pędzące wicher międzyplanetarny". Najprostszym skojarzeniem wiążącym się z dychotomią miłość — śmierć jest Freudowskie rozróżnienie dwóch podstawowych popędów: *eros* i *tanatos*. W takim ujęciu miłość oznaczałaby w ujęciu Lechonia przede wszystkim żądzę. I rzeczywiście — poeta określa ją jako „wieczną rozkosz ciała". W tym samym wersie pojawia się określenie śmierci jako „wiecznego smutku duszy". Warto tu przypomnieć przytoczone wcześniej rozważania św. Tomasza z Akwinu na temat avaritii — ta stanowi grzech główny, jeśli jest „nadmiernym pożądaniem dóbr doczesnych"[34]. Z kolei

[29] Ibidem, s. 41—43.
[30] Ibidem, s. 40.
[31] Por. G. Bunge: *Acedia. Duchowa depresja...*, s. 114.
[32] J. Lechoń: *Poezje...*, s. 29.
[33] Por. C. Zgorzelski: *„Srebrne i czarne" Lechonia*. „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 1/2, s. 100; R. Loth: *Wstęp...*, s. XLIX; J. Kisielowa: *Retoryka i melancholia...*, s. 120—121.
[34] Tomasz z Akwinu: *Suma teologiczna*. T. 12. [*O wadach i grzechach*]..., s. 112—113.

acedia jest, zgodnie z opisem Ewagriusza, nieodłącznie związana ze smutkiem. Taka interpretacja pozwala połączyć Lechoniową miłość z Freudowskim popędem *eros* i teologiczną *avaritia*, śmierć z kolei — z popędem *tanatos* i acedią.

Tomasz z Akwinu w swoim traktacie *O wadach i grzechach* zawartym w *Sumie teologicznej* tworzy klasyfikację grzechów głównych, dzieląc je na dwie grupy — grzechów polegających na dążeniu do własnego dobra oraz grzechów polegających na przeciwstawianiu się własnemu lub cudzemu dobru „ze względu na dołączone zło"[35]. To rozróżnienie pozwala mu w pierwszej grupie powiązać *avaritia* z próżnością, obżarstwem i nieczystością, w drugiej — zaś acedię z zazdrością (która jest smutkiem z cudzego dobra) i gniewem (który jest smutkiem i oburzeniem z cudzego dobra)[36]. Poczynione konstatacje pozwalają na rozwinięcie omawianych powiązań:
— miłość — *eros* — *avaritia* — obżarstwo, nieczystość, chciwość, próżność,
— śmierć — *tanatos* — *acedia* — gniew, smutek (a w późniejszej tradycji zazdrość), pycha.

W Lechoniowe wyliczenie „rzeczy głównych" płynnie wpisują się więc grzechy główne, stanowią ich naturalną konsekwencję, w pewnym sensie są z nimi jednością. *Lenistwo* zrównuje życie z grzeszeniem czy też raczej, za Ewagriuszem, z nasuwaniem się „złych myśli". Wiersz ****Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...* jest przedstawieniem podstawowych elementów życia. Nic dziwnego, że elementy te okazują się nasycone *logismoi*. Zatem klamra kompozycyjna w książce skamandryty zdaje się czymś więcej, niż proponuje Kisielowa[37] — nie jest to tylko klamra retoryczna. *Siedem grzechów głównych* to odpowiedź na „rzeczy główne".

Kilkaset lat przed Tomaszem z Akwinu Ewagriusz z Pontu podzielił opisywane przez siebie *logismoi* według podobnego klucza. Uważał on, że demony atakujące anachoretę dzielą się na te, które kuszą go jako, po prostu, „istotę żywą", *zoe*, oraz na te, które oddziałują na niego jako na „istotę ludzką", *bios*[38]. Żądza, *avaritia* i pokrewne jej „złe myśli" wiążą się, rzecz jasna, ze sferą *zoe*. Grzechy łączące się z acedią i, jak starałem się pokazać wcześniej, tanatyczne oddziałują na sferę *bios*. To rozróżnienie pozwala zakorzenić acedię Lechonia w sieci istotnych dla odczytania S*rebrnego i czarnego* kontekstów. Przede wszystkim chciałbym oprzeć się na Freudowskim twierdzeniu o popędzie *tanatos*, jako popędzie powtarzania. Rys ten jest, jak pokazuje Bieńczyk, charakterystyczny również dla acedii[39]. Biorąc to

[35] Ibidem, s. 117.
[36] Zob. ibidem.
[37] Por. J. Kisielowa: *Retoryka i melancholia...*, s. 110.
[38] Ewagriusz z Pontu: *Rozważania*. Tłum. M. Grzelak. W: Ewagriusz z Pontu: *Pisma ascetyczne*. T. 2. Wstęp i oprac. L. Nieścior. Kraków 2005, s. 253.
[39] Por. M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 102.

pod uwagę, a także nawiązując do dyskursywnej natury *bios*, chciałbym zaproponować wstępną interpretację klasycyzmu *Srebrnego i czarnego*, jako wcielenia „acedii nowoczesnej”[40], by użyć określenia autora *Melancholii. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Uważam też, że powiązanie *acedia — tanatos — bios* jest kluczowe dla odczytania niezbędnego, moim zdaniem, do zrozumienia teologicznego wydźwięku, pochodzącego ze zbioru *Srebrne i czarne*, wiersza *Proust*.

Z licznych opisów acedii, które pozostawił Ewagriusz, dla moich rozważań szczególnie istotny jest zwłaszcza jeden, pochodzący z traktatu *O ośmiu duchach zła*:

> Wzrok uległego acedii tkwi ciągle w oknie,
> a jego umysł wyobraża sobie odwiedzających.
> Zaskrzypiały drzwi — ów wyskoczył,
> usłyszał głos — wychylił się przez okno
> i nie odejdzie stąd, aż siedząc, zdrętwieje.
> Opanowany przez acedię przy czytaniu wciąż ziewa
> i łatwo zapada w senność.
> Pociera oczy i przeciąga się,
> to znów odwracając oczy od księgi, spogląda na ścianę,
> znowu obraca się i czyta nieco,
> i kartkując — bada dokładnie końcówki wypowiedzi.
> Liczy kartki i ustala liczbę rozdziałów,
> Gani pismo i zdobienie.
> Wreszcie zamyka księgę, kładzie pod głowę
> i wpada w sen niezbyt głęboki,
> ponieważ głód w końcu budzi jego duszę
> i ulega ona swoim własnym troskom[41].

Powołując się na ten fragment, Bieńczyk zauważa związek acedii nie tylko z praktyką ascetyczną, ale również z praktyką pisarską i czytelniczą[42]. Być może nie jest istotne z perspektywy interpretacyjnej, że wiersz *Proust* znajduje się mniej więcej w środku *Srebrnego i czarnego*, tuż po jego „godzinie południowej”. Narzuca się mimo to skojarzenie pracującego nad tekstem Prousta z pochylającym się w swojej celi nad księgą mnichem anachoretą. Jest jednak wielka różnica pomiędzy opisem przedstawionym przez Lechonia a przytoczonym przeze mnie wcześniej opisem acedii autorstwa Ewagriusza. Pisarz mnich z wiersza skamandryty, niezdziwiony nadchodzącą śmiercią, dostąpił, przynajmniej tak się zdaje, w akcie pisania beznamiętności (*apatheia*), którą osiągnął na drodze praktyki — anachoretycznej,

[40] Ibidem, s. 105.

[41] Ewagriusz z Pontu: *O ośmiu duchach zła...*, s. 394.

[42] Por. M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 100.

lecz przecież pisarskiej. Ewagriuszowa kontemplacja (*theoria*) zastąpiona zostaje poezją, pracą twórczą, a *gnostikos* nie jest poznaniem Boga, lecz — śmierci. Wiersz kończy się, tak częstym w *Srebrnym i czarnym*, dualistycznym przeciwstawieniem śmierci i życia: „Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy”[43]. Uważam, że rozróżnienie to odmienne jest w swoim znaczeniu od, znanego z otwierającego tomik utworu, przeciwstawienia miłości i śmierci.

W słynnej *Anatomii melancholii* Robert Burton stwierdza, że melancholia religijna jest rodzajem melancholii miłosnej i że dzieli się na melancholię wynikającą z braku wiary oraz na tę powiązaną z jej nadmiarem[44]. Ta ostatnia to właśnie acedia. Burton nie mówi jednak niczego, co byłoby w jego czasach rewolucyjne — Bieńczyk, za Giogriem Agambenem, podkreśla, że odkrycie związku acedii z miłością było „jedną z najgenialniejszych intuicji filozofii średniowiecznej”. Wcześniej jednak podkreślałem związek acedii z popędem *tanatos*, nie z popędami libidalnymi. Wydaje się, że acedia, tak próbowałem pokazać wcześniej, wszechobecna w *Srebrnym i czarnym*, zawiera splot miłości i śmierci. Z perspektywy teologicznej możliwe jest przeciwstawienie jej łakomstwu czy — mówiąc za Tomaszem z Akwinu — *avaritia*. Na wyższym poziomie różnica zaciera się jednak, podobnie zresztą jak w ujęciu Freuda, który popęd libidalny i tanatalny uznaje za nierozłącznie splecione. „Życie”, które pojawia się w zakończeniu *Prousta*, nie jest tym samym co Freudowski *eros*, jest życiem rozumianym teologicznie, czy raczej — za Ewagriuszem — jest to *teologia*, obcowanie, jednak już nie z Bogiem. Gabriel Bunge, jeden z najważniejszych komentatorów myśli Ewagriusza, pisząc o stanie, do którego dąży anachoreta, kontemplujący Boga w praktyce ascezy, odwraca Heideggerowską figurę bycia-ku-śmierci i przywołuje formułę: „umieranie ku życiu”[45]. Mnich „umiera ku życiu”, ponieważ, budując przez ascezę świadomość swojej śmiertelności, dąży do poznania Boga, a tym samym — do życia wiecznego u jego boku. Pisarz mnich, Proust Lechonia, kontemplując swoją śmiertelność, niczego poza śmiertelnością nie poznaje. To jednak doprowadza go do innego rodzaju „życia wiecznego” — w lekturze czytelników, czujących „ciepło jak szczęście narodzin”[46] i dalekich od Hiobowego przeklinania tychże, w przekonaniu że poznanie śmierci, którego w ich imieniu dokonał artysta, pozwala i im dotknąć absolutu.

Teologiczna, choć teraz — gdy, za Lechoniem, śmierć zajęła w moich rozważaniach miejsce Boga — powinienem raczej powiedzieć: tanatologicz-

[43] J. Lechoń: *Poezje*..., s. 35.

[44] Zob. R. Burton: *Religijna melancholia*. Tłum. A. Zasuń. Kraków 2010, s. 7—8, 62, 113.

[45] G. Bunge: *Acedia. Duchowa depresja*..., s. 142.

[46] J. Lechoń: *Poezje*..., s. 35.

na wymowa *Srebrnego i czarnego* nie jest jednak tak optymistyczna, jak wymowa wiersza *Proust*. Ten, choć znajduje się w centralnej części tomu i pokazuje możliwość przezwyciężenia acedii dzięki pisarskiej *praktikos*, otoczony jest utworami pełnymi acedycznej rezygnacji. Ostateczny wydźwięk *Srebrnego i czarnego* wyznaczają ostatnie słowa *Lenistwa*: „Lecz teraz chcę spoczynku. Modlić się nie mogę”[47].

[47] Ibidem, s. 44.

Natalia Waśkiewicz

Nuda i tęsknota Jana Lechonia

Sigmund Freud w rozprawie *Kultura jako źródło cierpień* przytacza fragment jednego z niepublikowanych za życia Johanna Wolfganga Goethego wierszy, który brzmi:

> Kto posiada naukę i sztukę
> Ten ma i religię;
> A kto tych dwóch nie posiada
> Ten niech ma religię[1].

Prócz żartobliwego wydźwięku strofka ta zawiera też pewną jasną i trafną myśl — każdy potrzebuje religii i ma religię, ponieważ człowiek, by żyć, musi w coś wierzyć.

> Człowiek od dawna wyrobił sobie idealne wyobrażenie o wszechmocy i wszechwiedzy, których ucieleśnienie widział w swych bogach — przypisywał im wszystko, co jego życzeniom wydawało się nieosiągalne lub co było mu zakazane. Można więc powiedzieć, że ci bogowie byli ideałami kulturowymi. Teraz jednak człowiek bardzo zbliżył się do osiągnięcia tego ideału, bez mała sam stał się bogiem, choć doprawdy jedynie w taki sposób, jak podług powszechnego sądu ludzkiego zwykło się osiągać ideały: nie do końca, a nawet nie częściowo, tylko połowicznie[2].

Zasygnalizowana przez Freuda nieosiągalność pragnienia związana jest z samym przedmiotem tęsknoty, który w trakcie przybliżania zmienia swoją

[1] Cyt. za: S. Freud: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. Prokopiuk. Oprac. R. Reszke. Warszawa 1995, s. 36.

[2] Ibidem, s. 38.

naturę, okazuje się widmem. Nie może być jednak inaczej, w końcu nawet Bergson twierdzi, że

> nie ma takiego stanu duszy, nawet najprostszego, który by się ciągle nie zmieniał, ponieważ nie ma świadomości bez pamięci, ciągłości jakiegoś stanu bez dodawania do obecnego wrażenia wspomnienia chwil minionych[3].

Stefan Symotiuk mówi, że tęsknota jest przestrzenna, to „dal", która wydaje się źródłem „obawy, lęku, nieśmiałości, a jednocześnie fascynacji, przyciągania, pragnienia"[4]. Według Mikołaja Chamitowa, człowiek jest rozdarty właśnie między usytuowaną gdzieś w oddali i nieosiągalną tęsknotą a nudą, która w kontekście rozważań rosyjskiego filozofa tożsama jest z rutyną i monotonią. Nuda wydaje się zdecydowanie bliższa życiu. Właściwie Chamitowa człowiek nudy to — wbrew temu, co sugeruje nazwa — ktoś, kto od nudy nieustannie ucieka, odpowiednio organizując swoje życie, planując je, schematyzując i dopinając grafik „na ostatni guzik", jednym słowem: skupia się na przeżywaniu codzienności. To także zmechanizowany, skierowany na rozwój techniczny, praktyczny człowiek Zachodu, któremu Carl Jung przeciwstawi wschodni typ osobowości, nastawionej na mistycyzm i indywidualne, wewnętrzne przeżycia. Przy czym jeśli podział Junga wydaje się nieco sztywny, to klasyfikacja Chamitowa nie jest tak rygorystyczna. Doświadczenie nudy i tęsknoty dotyczy każdego bez wyjątku, ale zawsze jedna z tych tendencji może przeważać w całym życiu, jego części lub obie mogą występować naprzemiennie.

Ten nieco przydługi wstęp wydaje się istotny w kontekście życia i twórczości Jana Lechonia, które dosłownie zdaje się rozpięte między skrajnościami. Szczególnie bliski temu odczuciu jest tekst Terleckiego, traktujący o dwóch całkowicie różnych profilach poety.

> Gdy od swojej strony usiłuję stromym zboczem zbliżyć się do otchłani tej tajemnicy, narzuca mi się uparcie obraz dwu profilów Lechonia, dwu istnień, które wiodły w nim nieprzejednany spór i rozdzierały go jak w prześladowczym wyobrażeniu śmierci przez rozdarcie końmi. [...] wydaje się, że ta ludzka, arcyludzka prawda objawiała się w Lechoniu w sposób jaskrawy, skrajny, ostateczny, stanowiła dominantę jego życia i stanowi istotę jego śmierci. Bardziej niż ktokolwiek umarł od samego siebie, od tego, co było w nim, nie poza nim[5].

[3] H. Bergson: *Wstęp do metafizyki*. Przeł. K. Błeszyński. W: *Kierunki filozofii współczesnej*. Cz. 2. Red. J. Pawlak. Toruń 1995, s. 181.

[4] S. Symotiuk: *Człowiek tęsknoty*. W: *Tęsknota w kulturze*. Red. J. Mizińska. Lublin 2003, s. 14.

[5] T. Terlecki: *Dwa profile Jana Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 21.

Terlecki twierdzi zatem, że cała walka przebiegała w psychice, a świat zewnętrzny niewiele miał z nią wspólnego. Warto trochę skorygować tę opinię. Wydaje się bowiem, że sprzeczne tendencje w postępowaniu poety są ściśle powiązane ze światem zewnętrznym. W zrozumieniu tego zagadnienia pomocna będzie Jungowska kategoria persony, czyli swoista teoria masek, jakie przybiera jednostka w różnych życiowych sytuacjach.

> Persona jest kompromisem między jednostką a społeczeństwem, opartym na tym, czym ktoś zdaje się być[6].

Persona musi brać pod uwagę idealne „ja" podmiotu, oczekiwania społeczeństwa oraz umieć realnie ocenić możliwości osiągnięcia celu, jaki wyznaczyła sobie jednostka. Jeśli jedna z tych funkcji ulega zachwianiu, persona przestaje działać prawidłowo, staje się źle dopasowaną maską, która zamiast ułatwiać funkcjonowanie jednostki w społeczeństwie, staje się „hamulcem, a nie pomocą w rozwoju osobowości"[7].

Myślę, że właśnie o źle funkcjonującej personie można mówić w przypadku Lechonia, a konkretnie — o utożsamieniu się z personą. Trzeba zwrócić uwagę, że bardzo wcześnie przypięto Lechoniowi łatkę poety z wielkim potencjałem. Sławiono go jako przyszłego mistrza, chwalono jego błyskotliwą osobowość, dojrzałość i indywidualność osiągniętą w tak młodym wieku. Do jego skromnego domu zjeżdżały się największe osobistości, by tylko móc na własne oczy zobaczyć przebłysk geniuszu. Przeznaczono mu tym samym los żywego pomnika, przedmiotu muzealnego, wprawdzie niedokończonego, ale zdradzającego objawy/sygnały przyszłej wielkości. Lechoń chętnie utożsamia się z tym wizerunkiem, choć jednocześnie obawia się, że mu nie sprosta.

Wypada także zaznaczyć, że utwory *Karmazynowego poematu* powstają w bardzo trudnym okresie w życiu Lechonia, który sam określa go mianem nieszczęśliwego, ale zarazem pełnego młodzieńczej namiętności i porywów związanych bezpośrednio z sytuacją Polski w czasie wojny. Zatem wydarzenia, dodajmy: wstrząsające, są dla poety bodźcem wywołującym impuls twórczy, którego jak się później okazuje, brak Lechoniowi w czasie „spokoju ducha", czyli studenckiej działalności w gronie skamandrytów. W tym bowiem okresie poeta skupia się na spontanicznym przeżywaniu teraźniejszości. Tak właśnie postępuje człowiek nudy, czyli taki, który robi wszystko, by się nie nudzić. Tragizm jego sytuacji polega jednak na tym, że mimo starań nuda prędzej czy później go dosięgnie.

---

[6] J. Jacobi: *Psychologia C.G. Junga*. Przeł. K. Łypacewicz. Warszawa 1993, s. 45.

[7] Ibidem, s. 46.

> Człowiek znudzony znajduje się w otchłani nicości i owa otchłań zmienia każde zainteresowanie w obojętność[8].

W czasach wczesnej działalności skamandrytów Lechoń odbiera wiele bodźców zewnętrznych. Bardzo trafna wydaje się tu muzyczna metafora Chamitowa, który stwierdza, że gdyby miał przyporządkować instrument najlepiej pasujący do człowieka nudy, byłaby to perkusja i instrumenty dęte, ponieważ usuwają „nudę dzięki swoim pełnym radości życia drganiom"[9]. Poeta bierze wówczas udział w odczytach, strajkach, udziela się jako recenzent czy pomaga w redagowaniu pisma, ale sam poezji właściwie nie tworzy, ponieważ, jak się okazuje, jest płodny twórczo w chwilach nieszczęścia. Jak sam przyznaje w *Dzienniku*,

> zacząłem pisać prawdziwe wiersze, przeżyłem najpotężniejsze uczucie mej młodości — upojenie legendą Legionów i miłość do Piłsudskiego. Byłem tam bardzo nieszczęśliwy i silny jak nigdy przedtem[10].

Wszystko wskazuje na to, że ta tendencja jest stała, o czym świadczą dzieje twórczości Lechonia. *Srebrne i czarne* tematycznie i czasowo wiąże się z kryzysem egzystencjalnym i niedawnym doświadczeniem próby samobójczej. *Lutnia po Bekwarku* i *Aria z kurantem*, czyli czas poetyckiego powrotu po latach, mają ścisły związek z wojną i poczuciem samotności na obczyźnie. Natomiast *Marmur i róża* to tomik chyba najbardziej samotny, w którym jedynym jasnym światełkiem okazują się tradycja i Bóg.

Pisanie, zwłaszcza poezji, staje się ostatecznością, swego rodzaju przymusem. Lechoń czuje się o wiele szczęśliwszy w towarzystwie ludzi, niż pisząc, ale jednocześnie w jego umyśle przyjemność ta funkcjonuje jako, nie bójmy się tego słowa, grzech. Grzechem jest bowiem odwrócenie się od misji artysty i porzucenie tęsknoty na rzecz „marności tego świata", wszystkich siedmiu grzechów głównych naraz. Rozdarcie Lechonia między nudą a tęsknotą, przyjemnością a powinnością czyni jego egzystencję tragiczną. Człowiek tęsknoty to właściwie nic innego, jak skonstruowany przez egzystencjalistów człowiek absurdalny, świadomy tego, że zmuszony jest do ciągłego stwarzania samego siebie, bytujący ku śmierci, która ostatecznie go określi. Przekonanie to w jakiś sposób funkcjonuje w umyśle Lechonia, czego dowodem są zapisy w dzienniku, a także jego teksty poetyckie. Właśnie taki wydźwięk ma wiersz *Przyjdzie po śmierci do nas życie*, w któ-

---

[8] M. Chamitow: *Ludzie tęsknoty i ludzie nudy*. Przeł. M. Ułanek. W: *Tęsknota w kulturze*..., s. 22.

[9] Ibidem.

[10] J. Lechoń: *Dziennik*. T. 2. Red. M. Falk. Warszawa 1992, s. 330.

rym życie okazuje się narracją wyświetlaną zmarłemu w postaci swego rodzaju hologramu przestrzennego:

> Przyjdzie po śmierci do nas życie
> Na elizejskie asfodele
> I wszystkie nasze sny w rozkwicie
> Jasną przed oczy mgłą rozściele[11].

Zatem dusza po śmierci jeszcze raz przeżywa wzloty i upadki swego życia, tym razem jednak z pozycji znającego przyszłość obserwatora, który przygląda się narracji swego autorstwa. Nie oznacza to jednak, że zmarły przygląda się swemu życiu bez jakichkolwiek emocji; wręcz przeciwnie, wspomnienia zdają się otwierać stare rany.

> Wszystkie nieszczęścia niepłakane,
> Wszystkie radości nieradosne
> W krwawą się serca zmienią ranę
> Wspominać będą dawną wiosnę.
> s. 52

W innym tekście, a mianowicie wierszu *Śmierć*, podmiot liryczny zdradza, iż chciałby być, a właściwie umrzeć jak wielcy poeci. Ich śmierci pasowały do żywotów, dzięki czemu były spójnymi narracjami. Najgorszym koszmarem wydaje mu się nijakość, podporządkowanie, dlatego chce nadać swojemu życiu sens, by stało się niejako manifestacją osobowości.

> Albo jak boski Goethe, jak stary pan włości,
> Gdy zimą kryje pola biała śniegu warstwa,
> Do domu poniechawszy wracać gospodarstwa,
> Albo jak słodki Shelley umierać w młodości.
> O! nie dożyć tych zmarszczek, które brużdżą czoło,
> I tej zgody na wszystko, co nam w serce wrasta:
> s. 41

W tekście znajduje wyraz przeświadczenie, że śmierć jest swego rodzaju podsumowaniem człowieka. Przeświituje tu wiara, iż do zgonu, jako ostatniego segmentu życia, cały czas się dąży, zupełnie jakby wszystko robiło się z myślą o nim. W pewnym sensie tak jest. Nikt nie wie, kiedy umrze, a skoro śmierć ma być ostatecznym podsumowaniem, które może nadejść w każdej chwili, to człowiek nigdy nie powinien się zatrzymywać. Spoczy-

[11] J. Lechoń: *W mym sercu jak w bursztynie*. Wybór i wstęp B. Dorosz. Wrocław 2003, s. 52. Wszystkie cytowane wiersze Jana Lechonia będą pochodzić z tego wydania. Pod tekstem zaznaczono numer strony.

nek oznacza bowiem śmierć za życia. Liryczne „ja" zdecydowanie opowiada się za walką z żywiołami, symbolizującymi przeciwności losu:

> Do końca bić się będę z falami wściekłemi,
> A śmierć niech mnie potarga jak żagiel rozpięty.
> s. 42

Podmiot liryczny, który wydaje się swoistym *alter ego* autora, nawołuje, by każdy bronił swej indywidualności tak jak hoplita, dla którego przecież cenniejsza jest chwała bohatera niż życie — ono wszak po przegranej bitwie może się zmienić w los niewolnika. Dlatego też tym bardziej hoplita będzie walczył zaciekle do samego końca. Liryczne „ja" składa także deklarację, że nigdy nie wyzbędzie się swej „Pogardy dla wszystkiego, co wzrosło z tej ziemi". Wydaje się, że owa pogarda dotyczy wpisania się w reguły rządzące światem zewnętrznym. Lechoń nie znosi braku indywidualności, instynktu stadnego, podporządkowania, którego domaga się szeroko pojęta natura. W tym przypadku może ściślejszym określeniem byłaby swego rodzaju „natura ludzka", czyli to, co każdy statystyczny członek społeczeństwa powinien robić czy myśleć. Echa takiego rozumowania prześwitują także w wierszu *Obżarstwo i pijaństwo*, gdy bohatera utworu, dotąd próbującego dostosować się do towarzystwa, nagle uderza poczucie niesmaku do samego siebie:

> Lecz nagle myśl jak piorun: „Skąd tu ja we fraku?"
> Z hukiem pęka butelka, ciśnięta o ścianę.
> Idioci! Wasze wino — wszystko fałszowane.
> Żeby pić takie świństwo — trzeba nie mieć smaku.
> s. 50

Wiersz ten wydaje się ciekawy właśnie ze względu na sprzeczności, które targają podmiotem lirycznym. Z jednej strony wręcz naturalne wydaje mu się dostosowywanie i przekonywanie siebie o równości: „Nie jestem gorszy od nich. Jestem zwykły człowiek"[12]. Pogarda dla społeczności przychodzi dopiero później, jakby w geście opamiętania. To bardziej próba zatuszowania zawstydzenia. Nasuwa się tu jednak następujące pytanie: co jest przyczyną owego zawstydzenia?. Paradoksalnie, również wstyd, ale innego rodzaju. Podmiot liryczny nie pasuje do towarzystwa, nie bawi go to, co wszystkich, ale próbuje to ukryć, a tym samym uznaje swoją odmienność za coś gorszego. Następnie liryczne „ja" uświadamia sobie swój błąd i okazuje głęboką pogardę dla otaczającej je gawiedzi i jej zbiorowego, stadnego gustu. Zatem mamy tutaj do czynienia z dyskursem innego, który wstydzi

[12] Ibidem, s. 50.

się swej inności, a następnie wstydzi się tego wstydu i deprecjonuje w swych oczach otoczenie, z którego powodu poczuł się gorszy — jednym słowem: podręcznikowy przykład Adlerowskiego kompleksu wyższości. Zachowanie bohatera świadczy jednak o niezdecydowaniu, wewnętrznej walce, która w nim trwa. Nazwanie tego — za Terleckim — dwiema osobowościami w jednej osobie byłoby za daleko idącym wnioskiem, bo o żadnym rozdwojeniu jaźni nie może być tu mowy. To raczej rozdarcie między oczekiwaniami społeczeństwa a własnymi preferencjami. Tragizm sytuacji polega na tym, że żadna z tych opcji traktowana oddzielnie nie jest wystarczająca, a połączyć ich niepodobna. Położenie, w którym znalazł się bohater, wydaje się podobne do tego, w którym znajduje się sam Lechoń, a właściwie każdy artysta, o czym wspomina Tonio Kröger — postać z opowiadania Tomasza Manna, o której zresztą poeta wspomina w jednym ze swych utworów[13]:

> życie normalne, przyzwoite i miłe jest rajem naszej tęsknoty, jest życiem w swej pokuśnej banalności. Droga pani, daleko do artysty temu, którego ostatecznym i najgłębszym marzeniem jest wyrafinowanie, ekscentryczność i satanizm, który nie zna tęsknoty do tego, co spokojne, proste, żywe, do odrobiny przyjaźni, oddania, ufności i ludzkiego szczęścia — skrytej i trawiącej tęsknoty, Lizawieto, do rozkoszy codzienności!...[14].

Artysta — ten, który kocha normalne życie, ale jednocześnie nim pogardza, ponieważ nie potrafi żyć codziennością, mimo że tego właśnie pragnie. Należy on bowiem do innego świata, posługuje się odmiennym językiem. Cokolwiek mówi, czuje się niezrozumiany. Wydaje się, że taki też ma wydźwięk wiersz *Modlitwa*, w którym podmiot zbiorowy zwraca się do stwórcy z prośbą, by odebrał mu duszę, uczynił go pozbawionym świadomości i wolnej woli elementem świata. Zarówno obłoki, słońce, księżyc, gwiazdy, powietrze, deszcz, echo, jak i niebo czy morze mają ściśle określone funkcje, poza które nie wykraczają, dlatego wydają się podmiotowi lirycznemu beztroskie i budzą zazdrość. Zwykły człowiek także wie, co powinien zrobić — skupić się na przeżywaniu życia. Artysta jednak nie może tego zrobić:

> Trzeba być czymś nadludzkim i nieludzkim, trzeba wobec sprawy ludzkiej przyjąć postawę dziwnie daleką i bezinteresowną, aby być zdolny odgrywać ją, ograć nią, przedstawiać ją dobitnie i smacznie, ba, aby w ogóle kusić się o to. Dar stylu, formy i wyrazu zakłada z góry ten chłodny i wybredny stosunek do tego, co ludzkie, ba, pewne człowiecze zubożenie

[13] Mam tu na myśli wiersz *O rzeczach Tomasza Manna*. Ibidem, s. 64.

[14] T. Mann: *Tonio Kröger*. W: Idem: *Opowiadania*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1963, s. 61.

> i wyniszczenie. Gdyż zdrowe i silne uczucie — podtrzymuję to — nie ma żadnego smaku. Artysta ginie, z chwilą gdy staje się człowiekiem i zaczyna czuć[15].

Jako artyści, zarówno Tonio Kröger, jak i Lechoń, muszą się niejako wyrzec życia na rzecz uprawianej przez siebie sztuki. Po części dlatego, że czują się inni, po części dlatego, że chcą być artystami. Nie zmienia to jednak faktu, że tęsknią do prawdziwego życia, które mogą tylko obserwować i opisywać, ale którego nigdy nie mogą przeżywać. Wspominane w *O rzeczach Tomasza Manna* oczy („Te oczy, kiedyś widziane, śniły mi w nocy się znów”[16]) to zapewne bladoniebieskie oczy Janka i Ingi z *Tonia Krögera*, będące swego rodzaju znakiem rozpoznawczym „jasnego, modrookiego i jasnowłosego gatunku, który wywołuje wrażenie czystości, niezmącenia, pogody”[17], czyli zwykłego człowieka.

W takim układzie sztuka byłaby swego rodzaju osobowością maniczną, próbą sięgnięcia ponad siebie, widmem nieosiągalnego nadczłowieczeństwa, a zatem musiałaby być z natury destrukcyjna. Analizowany wcześniej utwór *Śmierć* wpisuje się w koncepcję sztuki jako archetypowego Starego Mędrca, ponieważ można w nim dostrzec wysokie stężenie woli mocy oraz utożsamianie życia z ciągłą walką z żywiołami. Właśnie owa walka, która wydaje się daremna, ponieważ nawet podmiot liryczny przeczuwa tragiczny koniec, świadczy o przecenieniu indywidualności i traktowaniu jej jako czegoś nadrzędnego wobec tego, co ogólne. Według terminologii Jungowskiej, podmiot liryczny można zatem przyporządkować do grupy psychonerwicowców indywidualistów.

Warto także zwrócić uwagę na samą formę wierszy Lechonia. Jego utwory nie należą do natchnionych, pisanych w twórczym transie. Poeta niejednokrotnie zdradza w dziennikach, że jego poezja „rodzi się w bólach”. Wiersze Lechonia są zgrabne, kunsztowne, często jakby pisane w myśl maksymy: minimum słów, maksimum sensu. Ostateczna forma wymaga wiele skreśleń, poprawek. Ponadto Lechoń zawsze ma wcześniej wymyślony koncept, nigdy nie pisze bez uprzednio wypracowanego tematu. Dlatego też są one w pewien sposób martwe. Nigdy nie są próbą odwzorowania życia, bliżej im do pięknie ułożonych zwłok niż do tętniącego życiem ciała. Sztuka bowiem sama w sobie jest przetwarzaniem życia, a to oznacza, że jednocześnie musi być królestwem śmierci.

* * *

[15] Ibidem.

[16] J. Lechoń: *W mym sercu jak w bursztynie...*, s. 64.

[17] T. Mann: *Tonio Kröger...*, s. 93.

Problemem Lechonia wydaje się, jak już wcześniej wspomniałam, to, że właściwie nie wie, gdzie należy. Z jednej strony ma wyrzuty sumienia, gdy za mało pisze, a zbyt długo przebywa w towarzystwie. Dzienniki wręcz naszpikowane są niezliczonymi wariacjami zwrotu: „kolejny dzień zmarnowany". Ponadto poeta przedstawia siebie jako bardzo emocjonalnego, często czuje złość, irytację i ma „fatalne nerwy". Ten cały ciąg negatywnych odczuć związany bywa zwykle z niemożnością zrealizowania swego powołania, którym jest pisanie.

Z drugiej jednak strony Lechoń niejako rekompensuje sobie tę twórczą niemoc zapiskami w dzienniku, które są bardzo specyficznymi, subiektywnymi sądami o wszystkim i wszystkich. To bardziej dziennik celebryty, dziennikarza kulturalnego, kronikarza. W każdym razie jest to narracja swego rodzaju pomnikowa, obrazki z życia, które mogą zaświadczyć o dobrym smaku, obyciu kulturalnym i o zapleczu intelektualnym autora. Lechoń dość często mówi, że pisze każdego dnia chociaż kilka zdań, aby żaden dzień „nie został bez śladu". Myślę, że te deklaracje bardzo wyraźnie łączą się z wydźwiękiem wspominanego już wcześniej wiersza *Przyjdzie po śmierci do nas życie* — na Polach Elizejskich umarły ogląda swego rodzaju wycinki z życia. Dla Lechonia ważna jest pamięć, a nikogo chyba nie oburzy stwierdzenie, że zapiski poety tworzone są z myślą o przyszłym czytelniku, o czym świadczy choćby fakt, że nie zawierają zbyt osobistych, intymnych informacji, a nazwiska partnerów poety nigdy nie zostają wymienione.

Według Lechonia, życie i śmierć są jedną spójną narracją. Tak jak w wierszu *Śmierć*, żywot i rodzaj zgonu twórcy ostatecznie go określają. Poeta zdaje sobie sprawę, że jest swego rodzaju niedokończonym projektem i chęć dorównania mistrzom będzie go prześladować całe życie. Zarazem oddala jednak tę myśl od siebie, przez większość czasu „żyje chwilą" i kiedy tylko może, „wciąga się" w wir życia towarzyskiego, lecz — jak stwierdza,

> Bezmyślna moich grzechów nikczemność mnie nudzi,
> Nie mogę nimi zapić mej duszy goryczy,
> Nie umiem sam być z sobą, uciekam od ludzi,
> A nuż jest Pan Bóg w niebie i wszystko to liczy?
>
> s. 51

Lechoń zostawia egzystencjalne rozważania na chwile samotności, a dodatkowo niejako przykrywa absurd istnienia pojęciem niezrozumiałego Boga, w którego rozpaczliwie chce wierzyć. To zagadnienie, którym od dawna zajmuje się teodycea, a w XX-wiecznej filozofii egzystencjaliści teistyczni — dla człowieka wszystko jest absurdem, ale tylko dlatego, że, niesłusznie

zresztą, uważa ludzką logikę i moralność za tożsame z boską, a tak zapewne nie jest. Jak to skomentował Lew Szestow,

> Jedyne prawdziwe wyjście jest tam właśnie, gdzie nie ma wyjścia dla sądu ludzkiego. Inaczej, na cóż potrzebowalibyśmy Boga? Człowiek zwraca się ku Bogu tylko po to, by osiągnąć niemożliwe. Jeśli idzie o to, co możliwe, wystarczają ludzie[18].

Albert Camus stwierdził, że „dla Szestowa rozum **jest** nieskuteczny, ale poza rozumem coś istnieje”[19]. To samo można powiedzieć o Lechoniu. Poeta robi swoisty unik od ogarniającego go poczucia nieistnienia, od świadomości, że musi siebie jeszcze stworzyć, uwieńczyć istnienie pomnikiem własnej twórczości. Unikiem tym jest poszukiwanie pocieszenia w Bożej opatrzności, co przejawia się, jak na ironię, w próbie samobójczej. Jeszcze raz przytoczę słowa Camusa:

> W pewnym sensie zabić się to wyznać, jak w melodramacie. Wyznać, że życie nas przerasta albo że nie rozumiemy życia[20].

Właśnie słowo „melodramat” jest tu chyba najbardziej adekwatne, ponieważ pierwsza próba samobójcza była swoistym wołaniem o pomoc, którą przecież poeta otrzymał. Przy czym bardzo istotny wydaje się sposób, w jaki autor *Siedmiu grzechów głównych* próbuje odebrać sobie życie. Jak stwierdza Stefan Chwin,

> Samobójstwo nie jest abstrakcyjnym końcem życia, lecz zdarzeniem konkretnym, którego kształt rzadko bywa dla samobójcy obojętny. Równie istotna jest jego „poetyka”, styl, w jakim zostało ono „wyreżyserowane”, wybór miejsca, czasu i sposobu. Bywają samobójstwa twarde, wykonywane ostrym narzędziem, brutalne i nieodwołalne, i samobójstwa „miękkie” — przy użyciu trucizn „łagodnych”, o wydłużonym działaniu. Bywają śmierci wystylizowane heroicznie i malowniczo, ale bywają też śmierci świadomie zdegradowane, utrzymane w czarnej poetyce antysztuki[21].

Oba rodzaje samobójstw, o których wspomina Chwin, obecne są w historii Lechonia. Tym bardziej skłania to do refleksji nad ich przyczyną, a właściwie — nad celem.

---

[18] Cyt za: A. Camus: *Mit Syzyfa*. W: Idem: *Eseje*. Wybór i przekł. J. Guze. Warszawa 1971, s. 114.

[19] A. Camus: *Mit Syzyfa*..., s. 114.

[20] Ibidem, s. 88.

[21] S. Chwin: *Wojaczek. Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. „Tytuł” 1995, nr 3/4a, s. 121.

Trucizna, według Chwina, byłaby „samobójstwem miękkim", w jakimś sensie nieostatecznym, może nawet swego rodzaju wołaniem o pomoc. Sam fakt odratowania może być przecież dowodem troski, wymaga bowiem w miarę szybkiej reakcji Boga czy ludzi, w zależności od tego, od kogo samobójca pomocy oczekuje. Natomiast skok zakłada realność uwolnienia się, ale też nie daje możliwości odwrotu. Faust, ten z ludowych podań, jest taki sam. Dla chwili oddaje wszystko. To człowiek nudy, którego jedynym celem jest zaznanie szczęścia za życia. Oczywiście, mimo nieograniczonych możliwości korzystania z dobrodziejstw Mefistofelesa, diabła nudy, Faust ma poczucie, że jego przygoda, jego wolność zbyt szybko się skończyły. Podobnie jest z Lechoniem. Nie chce żyć, lecz umrzeć w szczęśliwej chwili wolności. Upadek był tak szybki, że pewnie dzięki adrenalinie nawet nie poczuł bólu. W tym kontekście śmierć Lechonia byłaby ostatecznym opowiedzeniem się po stronie nudy. Zatem samobójstwo jest jedyną śmiercią, którą można zaplanować i wystylizować, a zgon można dopasować do życia. Zgodność między życiem i śmiercią jest dość wyraźnym motywem w twórczości z czasów *Srebrnego i czarnego*. Stylizację śmierci można więc uznać za znak świadczący o tęsknocie — sprawia bowiem, że życie nabiera formy, staje się dziełem sztuki i dopełnieniem twórczości. Koniec końców okazuje się, że zarówno śmierć, jak i życie poety są wobec siebie komplementarne — jedna i drugie noszą na sobie znamiona wewnętrznego rozdarcia między niemożliwymi do pogodzenia skrajnościami. Jak by to określił Stefan Chwin, zbyt często uważamy formę, jaką wybiera samobójca, za mało istotną, podczas gdy właściwie nie ma nic ważniejszego. To jest ostatnie słowo człowieka, którego już nikt więcej nie usłyszy, a tym samym musi coś oznaczać. Sam badacz stwierdza:

> Samobójstwo pisarzy pozwala głębiej wejrzeć w ten duchowy proces. Pisarze bowiem — inaczej niż „zwykli samobójcy" zostawiają bogaty zapis myśli dojrzewającej do samobójstwa[22].

* * *

Zatrzymując się jednak na konkretnym tomiku, a mianowicie *Srebrne i czarne*, wypadałoby przyjrzeć się bliżej deklaracji o współegzystowaniu śmierci i miłości w życiu człowieka, zamieszczonej w wierszu zaczynającym się od incipitu *Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczy główną*. Przywodzi ona na myśl Freudowską koncepcję współistnienia popędów Erosa i Tanatosa. Wydawałoby się, że mimo zapewnień poety to właśnie popęd śmierci przeważa w dalszych utworach zbiorku. Należy jed-

[22] Ibidem, s. 124.

nak zauważyć, że Lechoń wymienia najpierw śmierć, następnie miłość i w ten właśnie sposób rozmieszczone są wiersze w tym tomiku. Popęd Tanatosa w przypadku poety ściśle wiąże się z poezją, której poświęcenie się zakłada przecież wykluczenie z normalnego życia i egzystowanie w otoczeniu duchów największych klasyków — stąd wspomnienie Dantego, Goethego czy Prousta. Zresztą akurat Dante przedstawiony jest w *Spotkaniu* jako przewodnik, co wydaje się dość czytelnym nawiązaniem do *Boskiej komedii*, w której to pielgrzyma także prowadzi jego mistrz — Wergiliusz. Zatem można stwierdzić, że w tym przypadku to Dante jest mistrzem, a Lechoń pielgrzymem. Spotkanie obu poetów nie następuje jednak u wrót piekieł, ponieważ nie ma już zaświatów.

> Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma.
> s. 41

To znak, że nie istnieją już żadne obiektywne wartości. Wszystko jest ambiwalentne. Beatrycze, którą poznał Dante na ziemi, i ta, którą spotyka w Raju Ziemskim, to dwie zupełnie inne osoby. Zatem mamy tutaj konflikt między Beatrycze żyjącą w pamięci poety a świętą oblubienicą z poematu.

> Dante ujrzał Beatrycze, kiedy była małą dziewczynką, i uroda jej wzbudziła w nim niewyjaśnione uczucia wobec życia. Gdy stał się mężczyzną, pojął, że w owej miłości zawarte było coś większego niźli tęsknota, by posiąść ukochaną. Widział w niej uosobienie wszelkich ziemskich rozkoszy, ale zarazem znak wskazujący poza nią samą. [...] Była mu na kształt drogowskazu ku wznioślejszemu pięknu, ku większej szczęśliwości niż ta, jaką zapewnia zwyczajne życie doczesne[23].

Beatrycze była zarazem kobietą ziemską i alegorią, zależnie od punktu widzenia — istnieje i nie istnieje. W tym momencie dochodzimy do pytania, co jest bardziej rzeczywiste: świat wewnętrzny czy zewnętrzny, Beatrycze „z krwi i kości" czy żywe wyobrażenie Dantego towarzyszące mu całe życie. Odpowiedzi nie znajdziemy, bo wszystko okazuje się bardo, stanem pośrednim lub kotem Schrödingera, a idąc jeszcze dalej *coincidentia oppositorum*, czyli zasadą jedności przeciwieństw. Idąc dalej, jeśli wszystkie wartości stają się niewystarczające, a granice pomiędzy przeciwieństwami się zacierają, to możliwość definiowania, określania czegokolwiek okazuje się nic niewarta. Świadomość ta jest toksyczna, zwłaszcza gdy żyje się w społeczeństwie, w którym te zasady jednak obowiązują. Zmiana świadomości jednostki bowiem nijak ma się do postawy ogółu. Niemniej jednak

[23] O. Lagercrantz: *Od piekieł do raju. Dante i Boska komedia*. Przeł. A.M. Linke. Warszawa 1970, s. 160—161.

egzystowanie w świecie, w którego podstawy się nie wierzy, z zasady musi przypominać egzystencję piłki na korcie tenisowym. Myślę, że warto pod tym kątem spojrzeć na samego Lechonia. Brak wartości tłumaczyłby jego niezdecydowanie, bytowanie pomiędzy skrajnościami, wyraźne zwłaszcza w poezji z czasów *Srebrnego i czarnego*.

Pozostaje jeszcze druga część tomiku, ów spójny cykl, który jest niejako zapisem podróży po piekle siedmiu grzechów głównych:

> Wyszedłem za wątpienie, cierpienia, rozprawy
> I idę tam, gdzie rzeczy się ludzkie nie liczą,
> I patrzę w owe grzechy, milczące jak stawy,
> I wiem już obojętnie, com wiedział z goryczą.
> s. 47

Należy wszakże wyraźnie zaznaczyć, że o ile Dante zwiedza piekło, które jest niejako muzeum występku, o tyle podmiot liryczny wierszy Lechonia opisuje własne doświadczenie grzechu, któremu zresztą z chęcią się poddaje. Jest to bowiem swego rodzaju „piekielna rozkosz". Zatem znowu ujawniają się tu skłonności „ja" lirycznego, które wydaje się swoistym *alter ego* poety. Siedem grzechów głównych to przecież sposoby na niwelowanie nudy *par excellence*. Podmiot liryczny pogardza takim stylem życia:

> Idioci! Wasze wino — wszystko fałszowane.
> Żeby pić takie świństwo — trzeba nie mieć smaku.
> s. 50

Owego smaku odmawia jednak także samemu sobie, ponieważ mimo wszystko należy do tego towarzystwa:

> Nalewam wciąż kieliszek, choć nie lubię wina,
> Ale będę pił dzisiaj, aby mnie widzieli.
> s. 50

Ujawniają się tu tendencje omawiane już wcześniej — rozdarcie lirycznego „ja" między uspołecznieniem a indywidualnością, członkiem wspólnoty a artystą. Podmiot liryczny musi wybrać między uczestnictwem w życiu społecznym a jego obserwacją i artystycznym odtwarzaniem. To również spór między życiem i śmiercią zwykłego człowieka a śmiercią za życia i życiem po śmierci jako artysty. Synonimy te można mnożyć, bo przecież to również konflikt dwóch ścieżek życia: jako człowieka nudy (rutyny), skupionego na organizowaniu teraźniejszości i przeżywaniu codzienności, oraz człowieka tęsknoty, smutnie wpatrzonego w bliżej nieokreśloną dal.

Monika Ładoń

O korespondencji Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego

W 2006 roku ukazał się dwutomowy zbiór korespondencji Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego, liczący blisko 1 000 stron i 475 listów, który znacząco dopełnił obraz autora *Karmazynowego poematu* budowany do tej pory przede wszystkim na podstawie świadectwa dziennikowego. Rozległa i wielowątkowa korespondencja poety i redaktora „Wiadomości" wydaje się głosem równie ważnym jak *Dziennik*, a w przestrzeni tekstów o charakterze autobiograficznym domaga się odpowiedzi na pytanie o jej indywidualny status i znaczenie. List bowiem jest gatunkiem, który w ostatnich latach — po okresie kryzysu — przeżywa renesans i zyskuje nowe języki opisu[1].

Na uboczu niniejszych rozważań pozostawię bodaj najbardziej powszechne znaczenie listu i sposób jego postrzegania — jako dokumentu życia, świadectwa rzeczywistości historycznej, społecznej czy politycznej. Wydaje się zresztą, że pierwsi recenzenci oraz badacze korespondencji Lechonia i Grydzewskiego zwracali uwagę przede wszystkim na te aspekty.

[1] Magdalena Popiel rozważania o listach Stanisława Wyspiańskiego rozpoczyna co prawda od następującej konstatacji: „W literaturoznawczym dyskursie o liście na początku XXI wieku nie może nie zabrzmieć ton epitafijny: pochylamy się nad umarłym już prawie gatunkiem. W dobie SMS, korespondencji e-mailowej, a także kartek z wydrukowanym tekstem życzeń epistolografia staje się zamkniętym rozdziałem piśmiennictwa" (M. Popiel: *List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej*. „Teksty Drugie" 2004, nr 4, s. 115), jednak ów sąd zrównoważyć trzeba z jednej strony niezwykłym w ostatnich latach przyrostem wydawnictw epistolograficznych, z drugiej — nowoczesnymi teoriami opisu listu, a także powstającymi ośrodkami badawczymi, które specjalizują się w badaniach nad epistolografią, o czym pisze szeroko Elżbieta Rybicka: *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*. „Teksty Drugie" 2004, nr 4, s. 40—55.

Tymczasem równie ciekawie przedstawiać się może spojrzenie na listy (zwłaszcza te pisane przez Lechonia) jako na dyskursy koncentrujące się na potwierdzeniu tożsamości artysty. W komunikacji epistolarnej dialog z konkretnym odbiorcą, a więc sytuacja zasadniczo różna od dziennika, pamiętnika czy autobiografii, jest — jak pisała Magdalena Popiel —

> **swoistą prowokacją dla tożsamości kreacyjnej artysty** [podkr. Autorki]. W tę konfigurację ja — ty wkraczają dwa elementy o mocy artefaktycznej: dystans i medium. Oddalenie i zapełniona znakami kartka papieru tworzą scenariusz spektaklu. Tworzą także rolę, w którą wchodzi nadawca: rolę artysty w działaniu, artysty w akcji[2].

Korespondencyjny dialog między Lechoniem i Grydzewskim wydaje się bardzo dobrą ilustracją tego zjawiska. Długoletnia przyjaźń oraz fakt, że w dwudziestoleciu międzywojennym to właśnie między innymi na oczach redaktora „Wiadomości Literackich" rodziła się sława Lechonia, ułatwiały poecie nieustające przeglądanie się w oczach przyjaciela[3].

To komunikacyjne napięcie listów pozwala się również opisać jako zabieg „eks-komunikacji", czyli sytuacji „unieobecniania adresata", unieobecniania po to, by — jak pisała Elżbieta Rybicka — „wyzwolić epistolarza, umożliwić mu zainscenizowanie siebie i autokreację"[4]. Dodać należy od razu, że owa „eks-komunikacja" nie może oznaczać wyparcia obecności Grydzewskiego, tym bardziej że właśnie listy emigrantów były ważną przestrzenią *de facto* komunikacyjną. Realne oddalenie korespondentów, często niemożliwy rzeczywisty kontakt zamieniały epistolografię w arenę prawdziwej rozmowy, faktycznej wymiany myśli, poglądów i idei. Patrząc z kolei od strony formalnej na interesujący mnie tutaj blok listów: zachowało się 248 listów Lechonia i 227 odpowiedzi Grydzewskiego, proporcje więc są niemal idealne. Zatem wyrugować „Ty" tej korespondencji — przyjmując oczywiście punkt widzenia autora *Balu u senatora* — nie sposób. Cytowana już Rybicka mówi w tym aspekcie o „wynajdywaniu siebie i/poprzez Innego"[5]. W ten sposób Lechoniowa autokreacja ujawniać się będzie jedynie przez Grydzewskiego, w dialogu czy sporze z wiernym przyjacielem, ale jednocześnie autokreacyjne gesty sprawiać mogą wrażenie „ważniejszych

---

[2] M. Popiel: *List artysty*..., s. 116.

[3] Na temat przyjaźni Lechonia i Grydzewskiego zob. wstęp Beaty Dorosz: *O listach Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego*. W: M. Grydzewski, J. Lechoń: *Listy 1923—1956*. T. 1. Z autografu do druku przygotowała, wstępem i przypisami opatrzyła B. Dorosz. Warszawa 2006, s. 9—11.

[4] E. Rybicka: *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty*..., s. 44. Por. także K. Cysewski: *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*. „Pamiętnik Literacki" 1997, z. 1, s. 104—106.

[5] E. Rybicka: *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty*..., s. 50.

niż faktyczna więź czy komunikacja”[6], tak jakby podstawą tej realnej wymiany listów było pisanie do samego siebie.

Zwrócę uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt korespondencji, który zarazem pozwoli mi skupić uwagę na wybranym fragmencie tego bogatego zbioru. Istotny wymiar listów Lechonia to także ich performatywny charakter, zapisane działanie, akty życia, momenty akcji tyleż tekstowej, co życiowej[7]. By zilustrować ten aspekt korespondencji, przyjrzę się szczególnej aktywności Lechonia i Grydzewskiego, która przypadła na lata 1953—1954. Już Beata Dorosz zauważyła stopniowo wzrastającą intensywność wymiany listów od początku lat pięćdziesiątych, która właśnie mniej więcej w ich połowie osiągnęła punkt kulminacyjny: 107 listów przemierzających Atlantyk w 1954 roku (czyli list średnio co 3 dni, ale właściwie zdarzały się dni, kiedy przyjaciele wysyłali do siebie po 2 lub 3 listy[8]), co wiązało się z przygotowaniami do wydania Lechoniowych *Poezji zebranych 1916—1953*, publikacji tekstu *Aut Caesar aut nihil* oraz fragmentów *Dziennika*. Ówczesne ożywienie korespondentów zaowocowało esencjonalnością tego fragmentu epistolografii.

Pomysł wydania *Poezji zebranych* wyszedł od Grydzewskiego, który w liście z 5 sierpnia 1952 roku pisał:

> Drogi Leszku. — Pomyślałem sobie, że powinny ukazać się Twoje wiersze zebrane i wydaje mi się, że mógłbym to załatwić. Zanim napiszę dokładnie, chcę wiedzieć, czy się zgadzasz i czy nie masz w tym zakresie innych projektów. [...] Ściskam Cię serdecznie i jeżeli się zgadzasz, zacznij już gromadzić materiał, bo chcę to zrobić piorunem[9].

To działanie „piorunem” pozwoliło Grydzewskiemu wydać tom w czerwcu 1954 roku, a więc po dwóch latach od inicjatywy. Ale właśnie te dwa lata korespondencji są jak „ogniwo akcji dramatycznej”[10], która ma swoje ciągi

---

[6] *O epistolografii* (w rozmowie udział wzięły: Anna Arno, Elżbieta Rybicka, Dorota Wojda oraz Anna Pekaniec). „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 3/4, s. 10. Por. M. Popiel: *List artysty*..., s. 116—117.

[7] Zob. na ten temat S. Skwarczyńska: *Teoria listu*. Na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś. Białystok 2006: „List może być wyraźnym fragmentem życia, aktem życia. Wtedy posuwa je, kształtuje, jest momentem akcji, którą życie posuwa swoich bohaterów: autora i adresata listu. [...] W ten sposób list jest ogniwem akcji dramatycznej, którą rozwija życie; jest ogniwem wyraźnym, jasnym, równorzędnym z wszelkimi innymi nieodbitymi na ćwiartce papieru” (s. 333). Zob. również E. Rybicka: *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty*..., s. 44—45.

[8] Zob. B. Dorosz: *O listach Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego*..., s. 25—26.

[9] M. Grydzewski, J. Lechoń: *Listy 1923—1956*. T. 2..., s. 61. Wszystkie cytaty z listów Lechonia i Grydzewskiego za niniejszą edycją. Po cytacie podaję datę listu i stronę.

[10] S. Skwarczyńska: *Teoria listu*..., s. 343: „Każdy list jest jednoczesny ze zdarzeniem życiowym, czynem, pociąga za sobą czyn, stwarza zdarzenie; zdarzenia te nanizane dokoła

dalsze zarówno w życiu, jak i w listach oraz na kartach *Dziennika* Lechonia[11].

Wzrastająca aktywność korespondentów wydaje się tutaj czynnikiem ambiwalentnym, może nawet utrudniającym i paradoksalnie spowalniającym postęp w pracach nad przygotowywanym tomem. Listy Lechonia i Grydzewskiego bowiem mijały się, wstępne rozstrzygnięcia wydawcy zrazu lekceważył, a później powracał do nich w serii pytań i własnych uściśleń. Grydzewski ponadto zmagał się z fatalnym charakterem pisma przyjaciela i jego nonszalanckim podejściem do korespondencji. Cieniutki, przebijający papier, wręcz świstki, na których pisał Lechoń, i jego nieczytelne pismo[12] powodowały, że część zapisów pozostawała dla Grydzewskiego zagadką, co kwitował wielokrotnie w formułach typu: „Odpowiadam na to, co mogłem odczytać w twoim niewyraźnym liście" (18 sierpnia 1952, s. 67). W podobnym tonie ganił Lechonia za nieumiejętnie robione korekty tekstów publikowanych na łamach „Wiadomości", korekty — dodam — o które Lechoń walczył jak lew. „Rewizja przyszła na czas — pisał Grydzewski — także poprawiłem, o co prosiłeś. Inna rzecz, że korekty robić nie umiesz, gdybym miał więcej czasu, przesłałbym Ci wykaz, jakie błędy zostawiłeś" (21 sierpnia 1952, s. 69). Nieco żartobliwie kontynuował ten sam temat: „Drogi Leszku. — Powiedziałbym Ci jak Kmicic Kordeckiemu: »Jesteście, ojcze, świętym człowiekiem, ale na wojaczce się nie znacie«. »Jesteście, Lechoniu, wspaniałym poetą, ale na korekcie się nie znacie«. Mnóstwo błędów zostawiliście, opuszczonych słów itp." (4 października 1953, s. 161). W obliczu tych wyraźnych upomnień i narzekań Grydzewskiego Lechoń poprawiał nieco pismo i odpowiadał zbolałym tonem: „Nie masz pojęcia, ile mnie kosztuje ta kaligrafia" (5 października 1953, s. 164), ale jednocześnie karcony nie dowierzał ujawnionej przez redaktora niekompetencji. Czuły na słowa krytyki w kolejnym liście dopytywał: „Ciekaw jestem bardzo, na czym polega »mnóstwo błędów« w korekcie. Po prostu nie wierzę i błagam Cię o dowody" (7 października 1953, s. 165). Zabiegi Lechonia Grydzewski zawsze starał się docenić, pochwały formułując lekko ironicznie: „Cóż za rozkosz te rzeźbione litery, chciałbym teraz codziennie otrzymywać od Ciebie listy" (8 października 1953, s. 166).

---

pewnej osi tematycznej, będącej duszą i korespondencji, i życia autorów, tworzą gamę zjawisk życiowo zmiennych, lecz dynamicznie stonowanych".

[11] O znaczeniu wydania zbioru pisała Beata Dorosz: „Lechoń, niepewny siebie i niepewny wartości swojej poezji, odczuwał jednak głęboką potrzebę jej potwierdzenia i tej szansy upatrywał w wydaniu proponowanego przez Grydzewskiego zbioru. Z obawą przed rzekomym ośmieszeniem się z powodu nader szczupłego i nieważkiego — jego zdaniem — tomu opera omnia współbrzmiało tym głębsze pragnienie akceptacji i uznania". B. Dorosz: *O listach Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego*..., s. 66—67.

[12] Szczegółowa charakterystyka formalnej strony listów we wstępie Beaty Dorosz. Ibidem, s. 27—39.

Naprawdę jednak wydaje się pogodzony z pismem Lechonia; ważniejsze było dla niego obcowanie z literaturą, którą pismo jedynie kryło. Ewidentnie widać to w zabiegach mających doprowadzić do publikacji *Dziennika* poety — to właśnie Grydzewskiego widzi się w roli „akuszera" — by użyć określenia Beaty Dorosz — zapisów Lechonia. Fragmenty publikowane na łamach „Wiadomości" musiały wszakże najpierw zostać przepisane z zeszytów poety, zredagowane i poprawione przez samego autora. Żmudną pracę (chociaż i ciekawą — Grydzewski otrzymał wszak dzieło, a wątpił o jego istnieniu) wzięli na siebie redaktor „Wiadomości" oraz Stefania i Juliusz Sakowscy. Lechoń retorycznie przygotowywał przyjaciela na lekturę „brudnopisów" dziennika: „Czy ty rozumiesz, co to znaczy moje »na brudno«? W tym jest cały dramat — bo to nie jest brulion, tylko Champollion" (10 października 1953, s. 168). Grydzewski na egzaltacje Lechonia odpowiadał jednak spokojnie:

> Przepiszemy Ci na brudno, poprawisz, przepiszemy jeszcze raz na czysto, zaakceptujesz, poprawię, co trzeba (przepraszam), zaakceptujesz, dostaniesz korektę, poprawisz, będziesz wydrukowany. To takie proste.
>
> 12 października 1953, s. 170

Ociąganie się Lechonia z przesłaniem *Dziennika* wzmagało tylko sceptycyzm redaktora, który stoicko powtarzał w kolejnych listach:

> Twoje „na brudno" mnie nie przeraża, jeżeli odczytano hieroglify, także Twoje pismo da się odczytać. [...] Oczywiście przepisanie będzie niemożliwe, jeżeli dzienniki nie są napisane.
>
> 19 października 1953, s. 172

By dopełnić ten obraz i wyważyć racje obu korespondentów, należy jednak zwrócić uwagę, że narzekający Grydzewski — choć wypada w tym zestawieniu lepiej niż Lechoń — sam nie był korespondentem idealnym. Odpowiednikiem bowiem hieroglifów poety jest runiczne pismo redaktora „Wiadomości", listy pisane na maszynie,

> której mechanizmu — jak czytamy we wspomnieniu Tymona Terleckiego — [Grydzewski — M.Ł.] nigdy nie opanował [...]. Rezultatem było więcej poprawek niż słów [...] nie zawsze trafiając w klawisze, odręcznymi wywijasami korygował rozbiegane czcionki [...] robiąc w co drugim słowie dwa błędy, poprawiając je runicznym, najtrudniej czytelnym pismem[13].

[13] T. Terlecki: *Grydzewski*. W: *Książka o Grydzewskim: szkice i wspomnienia*. Londyn 1971, s. 292. Zob. także: J. Pasterska: *„Hieroglificzny" Lechoń i „runiczny" Grydzewski*. „Kresy" 2007, nr 4, s. 190; B. Dorosz: *O listach Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego...*, s. 27—28.

Piętnaście tomów zapisów dziennikowych trafiło ostatecznie do Londynu w lutym 1954 roku i Grydzewski był zmuszony napisać: „Kajam się, kajam się, kajam się" (24 lutego 1954, s. 195), a w duchu samokrytyki dodać: „Zmieniłem imię na Tomasz" (s. 196). Grydzewski okazał się także entuzjastą *Dziennika* — w listach z wiosny 1954 roku powracają takie określenia jak: „pasjonująca lektura", „zachwyt", „palę się do druku", „o dzienniku myślę entuzjastycznie". Jednak te epitety nie poprawiły samooceny dokonywanej co rusz w listach przez Lechonia, stąd nawet po serii zachwytów wyrażonych przez Grydzewskiego poeta prosił: „Napisz, czy *Dziennik* zupełne gówno" (22 marca 1954, s. 207). Ujawnia się tutaj funkcja, jaką pełnił wobec Lechonia przyjaciel — to specyficzne lustro mające poprawić samopoczucie, dowartościować[14]. Istotnie, w swych rzeczowych listach redaktor nie szczędził Lechoniowi komplementów, przede wszystkim chwalił przesyłane mu wiersze, po otrzymaniu niekiedy wysyłał nawet specjalne depesze gratulacyjne. A poeta i tak w stałym rytmie kończył swe odpowiedzi stwierdzeniami w rodzaju: „Pisz zaraz, czy uważasz mnie za beztalencie" (28 kwietnia 1954, s. 220). Kiedy Grydzewski nie odpowiadał na tak postawione pytanie, zajmując się w kolejnych listach realnymi wydawniczymi problemami do rozwiązania, Lechoń kolejny list układał w 10 punktach, a w pierwszym z nich, wyróżnionym rozstrzelonym pismem, pytał ponownie: „Czy uważasz mnie za zupełne beztalencie?" (9 maja 1954, s. 230). Na natrętne pytania Lechonia Grydzewski lapidarnie i w ostateczności odpowiadał zatem: „Sądzę, że masz talent" (13 maja 1954, s. 233). Radość z wydanego tomu poezji jedynie na chwilę powstrzymała poetę przed katalogowaniem swoich rozterek i wątpliwości. Już pod koniec sierpnia 1954 roku powrócił znany ton:

> Dawno już nie miałem tak natrętnego uczucia, że mój tzw. talent ciągle upadał i że wreszcie w ogóle go nie mam.
>
> 24 sierpnia 1954, s. 268

Radosław Romaniuk zwraca uwagę, że tego rodzaju powtarzające się prośby Lechonia „były elementem gry między korespondentami, ale kryją też rzeczywistą potrzebę uznania, którym Grydzewski szafował oszczędnie, przedkładając czyny nad słowa"[15]. Wiecznie niezadowolony z siebie Lechoń w fazie finalizacji wyboru wierszy napisze:

[14] Beata Dorosz pisała: „Listy między przyjaciółmi w jak najbardziej wyrazisty sposób pokazują, że oprócz roli przyjaciela i wydawcy odgrywał Grydzewski wobec Lechonia szczególną — trudną i delikatną — rolę psychoterapeuty. Zapewne nie tylko miłość do dobrej literatury i uznanie dla prawdziwej wartości jego twórczości dyktowały Grydzewskiemu entuzjastyczne oceny przysyłanych z Nowego Jorku utworów". B. Dorosz: *O listach Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego*..., s. 69.

[15] R. Romaniuk: *„Jakiż artysta..."*. „Nowe Książki" 2007, nr 9, s. 42.

> Przyznam Ci się, ale tylko Tobie — że książka, która będzie Twoim arcydziełem — nie jest moim i z trudem ukrywam przed sobą ogarniającą mnie rozpacz. Połowa zawartych w niej wierszy jest nic niewarta i nie sposób, aby ludzie tego nie dostrzegli.
>
> s. 180

Kiedy jednak dostał do rąk pierwszy egzemplarz, napisał do Grydzewskiego, zdradzając się wręcz swym fetyszyzmem wobec książki:

> Dziękuję jeszcze parę milionów razy — książka jest cudowna (książka nie wiersze), bez skazy, o najwyższej elegancji. Gładzę ją ręką, śpię, mając ją pod poduszką, i budzę się w nocy, aby ją znów głaskać.
>
> 14 czerwca 1954, s. 246

W złaknionym komplementów Lechoniu widzieć należy nie tyle (czy raczej: nie tylko) megalomana, ile osobę rzeczywiście borykającą się z zapaścią twórczą[16], choć to ten sam Lechoń w przedostatnim liście wysłanym do Londynu zawoła: „Jaki artysta ginie w mojej osobie!" (22 marca 1956, s. 429).

Chimeryczne nastroje Lechonia odbijały się negatywnie na rytmie wspólnych przedsięwzięć; poeta nie przesyłał w pożądanym przez Grydzewskiego tempie tekstów, przyznając się do „oklapnięcia psychicznego i ataków pesymizmu" (24 września 1954, s. 271). Cierpliwość wydawcy wydaje się wręcz nieprawdopodobna, gdy tłumaczył (nie pierwszy raz zresztą) zasady, na jakich działa na emigracji:

> Gotów jestem zawsze dla Ciebie przepisywać bez końca, ale zmiany tego rodzaju, jakie zrobiłeś w korekcie, są technicznie niewykonalne. [...] Wyrzucono by mnie na pysk, gdybym przyniósł im taką korektę.
>
> 2 listopada 1954, s. 293

Na tle tej logicznej argumentacji Grydzewskiego lamenty Lechonia brzmią jak nieuzasadnione żądania, które nie uwzględniają specyfiki warunków, w jakich pracować musiał redaktor „Wiadomości". Uniesienia poety, jego obrażanie się spotykały się nieustannie z konsekwentną, ale przecież i autorytarną reakcją Grydzewskiego, który zdziwiony nieustępliwością przyjaciela, spokojnie oznajmiał tylko, że „obiektywnie biorąc, żadna krzywda ni-

[16] Zwracała na to uwagę Beata Dorosz: „Znany jest z *Dziennika* dręczący poetę stan twórczej niemocy, któremu dawał wyraz wielokrotnie — przez wiele dni lub wręcz tygodniami — w dramatycznym tonie powtarzając zapiski o niezadowoleniu z efektów swojej pracy czy o bezowocnym wielogodzinnym zamyśleniu nad czystą kartką papieru. Zachowane w archiwum Polskiego Instytutu Naukowego liczne rękopisy Lechonia stanowią przejmujące świadectwo zmagania się poety z trudną materią słowa, kiedy całe stronice zapisywane były kilkoma wyrazami obracanymi nieustannie w różnej kolejności i w różnych konfiguracjach". B. Dorosz: *O listach Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego*..., s. 66.

komu się nie stała" (s. 297). Aby zachować właściwe proporcje obrazu, wspomnieć tu należy o powszechnie znanych legendarnych, despotycznych i jednoosobowych rządach Grydzewskiego. Zatargi z redaktorem miał na przykład Rafał Malczewski, który — podobnie jak Lechoń — nie akceptował wielu jego arbitralnych decyzji i ingerencji, nie tyle zmieniających, ile wypaczających sens tekstów[17].

W Lechoniu dostrzec można chyba nie tyle dążenie do perfekcji, ile nieustającą niewiarę w siebie, z którą walczył podczas niekończących się zabiegów korekt, zmian i marginesowych dopisków. Wreszcie zrozpaczony Lechoń po serii błagań, depesz i zamartwień dotyczących publikacji fragmentów tekstu *Aut Caesar aut nihil* bez jego ostatecznej rewizji dołączył do prywatnego listu oficjalny list do redakcji zatytułowany *Prawo do korekty* i poinformował o nim Grydzewskiego w następujących słowach:

> Drogi Mieciu, List, który załączam, i który wiem, znając Twoją perwersyjną bezstronność, że będzie umieszczony w „Wiadomościach", powie Ci wszystko, co czuję. Któż mi moje łzy policzy? Niech Ci Bóg tego, drogi Mieciu, nie pamięta.
>
> 9 listopada 1954, s. 300—301

Grydzewski opublikował oczywiście list Lechonia w „Wiadomościach" i pozwolił tym samym dać upust (nieuzasadnionym według niego) pretensjom Autora. Lechoń pisał zbolałym, patetycznym i pełnym wyższości tonem:

> Nie odwołując się do współczucia czytelników „Wiadomości", którzy mają na pewno większe zmartwienia niż los pisarza, miotającego się w bezsilnej furii na widok swoich zniekształconych słów i myśli, przekonany, że samodzierżca z Bloomsbury Street zdolny jest wytoczyć mnóstwo doskonałych, jego zdaniem, racji, aby mi moich świętych praw [do korekty — M.Ł.] zaprzeczyć, nie licząc więc jak we wszystkich innych tak i w tym sporze na zwycięstwo sprawiedliwości — chcę tylko stwierdzić, że wskutek tego nagłego pogwałcenia już, zdawało się, przyznanych mi praw czy przywile-

[17] Zaprzyjaźniony z Grydzewskim Rafał Malczewski zwracał się także oficjalnie do Redaktora „Wiadomości": „Proszę uprzejmie przeprosić czytelników mojego artykułu z cyklu wspomnień o ojcu *Cios* drukowany w nr. 542. Uległ on takiemu zmasakrowaniu, że tylko Sherlock Holmes lub Hercules Poirot może byłby w stanie zrekonstruować, przepraszam, odtworzyć tę zbrodnię. [...] W każdym razie artykuł *Cios* w tej formie, w jakiej się ukazał w »Wiadomościach«, nie ma sensu, za co przepraszam". Fragment listu R. Malczewskiego do M. Grydzewskiego (12 września 1956, Montreal) w zbiorach Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; sygn. AE/AW/CXCIC. Cyt. za: E. Wróbel: *Rafał Malczewski i „Wiadomości". Nie tylko o redakcyjnej korespondencji Rafała i Zofii Malczewskich*. W: *Metaliterackie listowania. List jako dokument świadomości literackiej pisarza*. Red. I. Sikora, A. Czajkowska. Częstochowa 2012, s. 235. O stopniu ingerencji, jakich dokonywał w tekstach Grydzewski, pisze także R. Moczkodan: *Jedna z prac redakcyjnych Mieczysława Grydzewskiego*. „Teksty Drugie" 2002, nr 4, s. 81—89.

> jów — kilka zdań mego artykułu zostało zniekształconych i pozbawionych sensu i że nie dano mi możności poprawienia „lapsus calami", który wkradł się do zdania mówiącego o ilości żołnierzy amerykańskich, padłych w wojnie domowej[18].

Prawo do korekty nie zakończyło Lechoniowego rozdrapywania ran, które przeciągnęło się na wymianę kolejnych listów; rozczarowanie miast słabnąć, zdawało się przybierać na sile. Poeta zachowywał się jak megaloman pielęgnujący tylko swoją urażoną dumę i poczucie zlekceważenia własnych praw[19]. Racjonalne argumenty Grydzewskiego nie uchodziły oczywiście uwadze Lechonia, ale też nie zmieniły jego stanowiska:

> Drogi Mietku — pisał w następnej porcji wyrzutów — Dostałem Twój list i czy dasz wiarę — nie jestem wcale przejęty [ani] małą drukarenką, [...] tylko moją krzywdą. [...] Nie umiem Ci wyrazić, jak jestem tym przejęty i jak wdzięczność dla Ciebie walczy we mnie z poczuciem krzywdy. Nie myśl, że uważam *Amerykę* za arcydzieło. Przeciwnie. Ale właśnie dlatego, włożywszy w to wielki wysiłek myśli, chciałem, aby to wypadło najlepiej.
>
> 10 listopada 1954, s. 303

Co ciekawe, odpowiedź na list Grydzewskiego, w którym ten wyjaśniał, dlaczego zmiany nie zostały uwzględnione, miała trzy wersje. Cytowany fragment pochodzi z wariantu ostatecznie wysłanego, który od listu pierwotnie napisanego — jak można się domyślać — różnił się skalą ujawnionego przez Lechonia gniewu. O sile targających poetą emocji przekonuje notatka z *Dziennika*:

> Napisałem i zapieczętowałem list poczęty w pierwszej furii, później zmitygowałem się, że wyszłaby z tego burda, która mnie przede wszystkim rozwaliłaby nerwowo. Ten pierwszy list wobec tego podarłem i wysłałem drugi, gdzie domieszałem do żółci trochę łez prawie że zawiedzionej przyjaźni[20].

Analityczne i dystansujące spojrzenie Lechonia, jakie ujawnia ten fragment, pokazuje dwuznaczną grę prowadzoną w korespondencji z Grydzewskim. Autokreacyjne zabiegi Lechonia są próbą z jednej strony zagwarantowania sobie przywilejów bez względu na edytorską rzeczywistość Londynu, z drugiej — ukazania siebie w pozie zbolałego i skrzywdzonego autora, który

[18] J. Lechoń: *Prawo do korekty*. „Wiadomości" 1954, nr 49.

[19] Konstatował Andrzej Stanisław Kowalczyk: „Emocjonalną przestrzeń tej przyjaźni wypełniał niemal bez reszty Lechoń swoją egzaltacją, swoimi gniewami, depresjami, problemami życiowymi. [...] Dla Lechonia jest Grydzewski niańką, pobłażliwym opiekunem, który cierpliwie wysłuchuje popisów samochwalstwa podopiecznego, sam śpieszy z pochwałami, zapewnia o talencie". A.S. Kowalczyk: *Korespondencja transatlantycka*. „Książki w Tygodniku" 2007, nr 20.

[20] J. Lechoń: *Dziennik*. T. 3: *1 stycznia 1953—30 maja 1956*. Warszawa 1993, s. 499.

skrupulatnie wypełnia wobec redaktora-tyrana swe powinności i spotyka go za to niezasłużone lekceważenie. Zestawienie korespondencji z końca 1954 roku z *Dziennikiem* z tego samego czasu nieco jednak obnaża Lechonia, wątek organizujący listopad 1954 roku jest bowiem związany z nicnierobieniem. Jak pogodzić zatem rzekomą skrupulatność i sumienność poety z następującymi wyznaniami:

> Nic nie robiłem, bo miałem nieprzewidziane kłopoty z pieniędzmi, i trzeba było się dobrze trzymać, żeby mi to na długo nie rozhuśtało nerwów; Znowu nic. Odpoczywanie po niczym. Pewno jedna stronica byłaby większym odpoczynkiem, alem się najwidoczniej polenił; Znowu nic — a na pewno mam teraz gwiazdy przychylne do pisania. Shame! Shame to you, Leszek!; Nic nie napisałem. Dlaczego? Sam teraz się zastanawiam[21].

To odkrywanie własnej słabości czytać należy, rzecz jasna, biorąc pod uwagę całościowy obraz nowojorskiego życia Jana Lechonia. Realne problemy, z jakimi się poeta zmagał, towarzyszące mu nastroje depresyjne, mniejsze lub większe kryzysy zdrowotne — to wszystko tylko w ograniczonym zakresie (jeśli w ogóle) docierało na drugą stronę Atlantyku. Grydzewski zatem — funkcjonujący jedynie w orbicie „Wiadomości", między redakcją, biblioteką a drukarnią — domagał się wykonania konkretnych czynności, sprawnie i szybko, tymczasem trafiał na psychiczną zapaść Lechonia, który — gdy wreszcie wypełniał powinności — pisać musiał gorączkowe depesze, jak tę z 5 listopada: „Broń Boże nie dawaj drugiej trzeciej Ameryki bez korekty Leszek" (5 listopada 1954, s. 296). Finał tego sporu jest chyba w gruncie rzeczy łatwy do przewidzenia. Grydzewski niezmiennie zżymał się na Lechonia, wytykał mu nieterminowość i brak umiejętności dokonywania korekty:

> Drogi Leszku. — Tak naprawdę nie można. To istne trzy po trzy. Nie pisałem Ci o małej drukarence, żeby Cię wzruszyć, ale po to, by Ci powiedzieć, że nie mając zapasów, nie mogłem po otrzymaniu Twojej depeszy, a nie mając korekty, czekać, bo inaczej nie mógłbym wydać na czas numeru.
>
> 13 listopada 1954, s. 306

Skrzywdzony Lechoń zmienił wreszcie ton, pisząc polubownie: „ta walka o korekty [...] powinna, drogi Mieciu, budzić Twój uśmiech i aprobatę, nie zaś złość, tak do Ciebie niepasującą" (17 listopada 1954, s. 309). Ostatecznie — i to druga pointa sporu o korektę — Lechoń znów zmuszony był kajać się, przepraszać i tłumaczyć: „Korekta *Ameryki* dziś wyjdzie — bardzo przepraszam, ale miałem ciężki tydzień z radiem" (23 listopada 1954, s. 314), a w kolejnym liście musiał dopisać dodatkowo: „Bardzo Cię przepraszam, żem Ci dotychczas nie odesłał korekty *Ameryki*, ale byłem chory i nie mogłem tej ra-

[21] Ibidem, s. 493, 497, 505.

czej fizycznej pracy wykonać. [...] Jeszcze raz błagam Cię o przebaczenie" (między 27 listopada a 6 grudnia 1954, s. 315). Działa tutaj nieusuwalna świadomość, że „Wiadomości" wówczas wciąż pozostawały dla Lechonia podstawowym miejscem druku. Odkrywamy zarazem chiazmatyczność opisywanej relacji, jej wzajemność, współkształtowanie działań, listów i odgrywanych ról[22]. Grydzewski chciał mieć nazwisko Lechonia i jego teksty w swym piśmie, Lechoń chciał i musiał tam publikować. Inicjatywy redaktora, zamawiane przez niego teksty zmuszały poetę do pracy, dyscyplinowały go[23], ale też pozwalały na podtrzymywanie bliskiej przedwojennej przyjaźni.

Arleta Galant, pytając o relację „ja" — „inni" w *Dzienniku* Lechonia dowodziła, że

> Więcej [w nim — M.Ł.] uczuciowych zaklęć niż przestrzeni bliskości, śladów obecności. Są nastroje, jest liryzm, senne inscenizacje. Inni tych inscenizacji nie współtworzą — czułość i wdzięczność dla znajomych Lechoń wypisuje albo zdawkowo, albo w egzaltacji, albo brnie w uogólnienia, melancholijne i sentencjonalne[24].

Sąd ten można rozciągnąć w jakimś stopniu na ustaloną w korespondencji relację z Grydzewskim. Śladów bliskości i wzajemnego przywiązania trzeba szukać we fragmentach o charakterze wspomnieniowym, w przywoływaniu zabawnych bon motów, w aluzjach do osób z warszawskiego środowiska, które — zdaje się — przyjaciele rozumieją w lot, w plotkach, bezpardonowych i okrutnych sądach o innych. Ale w listach tak różnych osobowości na pierwszy plan wysuwa się to, co ich relację utrudnia, czyni nieharmonijną i problematyczną. Trop zażyłości (nawet jeśli dawnej) jest zapisany w tej korespondencji podwójnie: raz na jej powierzchni, w charakterystycznych dla epistolografii formułach początku i końca — w zdrobnieniach imion, podziękowaniach, uściskach, które czytać można jako coś więcej niż wierność konwencji; choćby jako retoryczny sposób, by zdystansować się do niejednokrotnie mało przyjaznej wymowy całego listu. Niezależnie od

[22] Zob. E. Rybicka: *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty...*, s. 53.

[23] Warto podkreślić ten dyscyplinujący wpływ Grydzewskiego, ale jednocześnie zaznaczyć, że nawet tak wzmożona aktywność epistolarna Lechonia nie wykluczała innych pisarskich przedsięwzięć. Pisanie listów pociągało za sobą kolejne zadania do wykonania, w tym sensie korespondencja z redaktorem „Wiadomości" była nie ekwiwalentem twórczości, lecz czynnikiem aktywizującym poetę. Zob. B. Dorosz: *O listach Jana Lechonia i Mieczysława Grydzewskiego...*, s. 71. O Lechoniu w tym okresie zob. także M. Stępień: *Jan Lechoń w Nowym Jorku*. Katowice 2008. Zestawienia prac redakcyjnych i publicystycznych Lechonia z tego czasu dokonał Stanisław J. Kowalski: *Jan Lechoń jako redaktor i publicysta w okresie nowojorskim*. Lublin 1996.

[24] A. Galant: *Miejsca intymne. Dziennik Jana Lechonia*. W: Eadem: *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*. Warszawa 2010, s. 47.

urazów i pretensji przedstawionych w listach — pożegnania były pojednawcze[25]. Drugi znak bliskości, bardziej implicytny, to nieustająca gotowość w obu emigrantach do podtrzymywania tego niełatwego kontaktu, niekończące się wręcz zapasy cierpliwości Grydzewskiego i wysiłki Lechonia, by sprostać oczekiwaniom. Trwanie korespondencji, setki wysłanych listów dowodzą nie tylko, że obaj byli sobie potrzebni (Lechoń Grydzewskiemu jako filar i jeden z najważniejszych autorów „Wiadomości"; Grydzewski Lechoniowi jako ten, który przeprowadził jego „ekshumację za życia" — słowa Lechonia), ale też chcieli podtrzymywać przyjacielski kontakt. Zauważyć warto, że chociaż wcześniejsza i późniejsza korespondencja nie jest już tak intensywna, jak ta z mniej więcej połowy lat pięćdziesiątych, to nie doszło między poetą i wydawcą do zerwania kontaktu, nie było konfliktu, który przekreśliłby bliskość i wagę związku. Romaniuk podsumowywał:

> Dyktatorski sposób prowadzenia pisma [...] i przyzwyczajenie do stawiania na swoim ścierały się z neurotyczną wrażliwością poety na punkcie własnej osoby i szacunku, jaki należy mu się z powodu dawnych, obecnych i przyszłych zasług. Bliscy zerwania, maskujący żale, powracali jednak do przyjacielskiego tonu listów, podejmując wysiłek odróżnienia rzeczy ważnych i drugorzędnych[26].

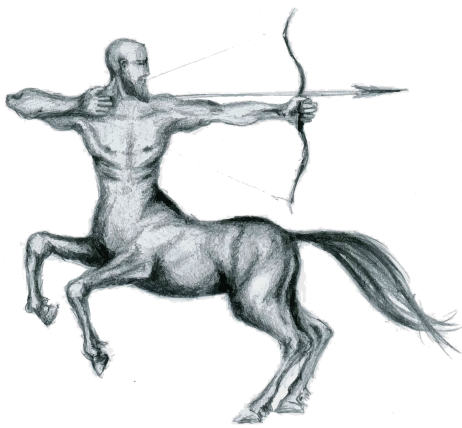
To, co pierwszorzędne dla Lechonia, zapisane jest w tym wyznaniu:

> Wiem, że gdyby nie Ty — byłbym umarł za życia i że jeśli może będę żył po śmierci — Tobie to będę zawdzięczał. [...] gdyby nie Ty, zostałbym do śmierci „byłym poetą".
>
> po 6 czerwca 1954, s. 244; 14 czerwca 1954, s. 246[27]

[25] O tych elementach struktury listów zob. A. Kałkowska: *Językowe wykładniki pragmatycznej funkcji listów*. „Stylistyka II" 1993, nr 2, s. 196.

[26] R. Romaniuk: *„Jakiż artysta..."*..., s. 42.

[27] Jakże ciekawie na tym tle jawi się rola, jaką odegrał Lechoń wobec Rafała Malczewskiego. Listy poety i malarza z lat 1952—1955 (a zatem z okresu tutaj omawianego) pokazują terapeutyczne działania autora *Arii z kurantem*. Malczewski zawdzięczał Lechoniowi wsparcie, zrozumienie oraz wysoką ocenę dokonań, zwłaszcza pisarskich, która pozwoliła mu pokonać ograniczenia choroby i powrócić do twórczego życia. Pisała o tym we wstępie do edycji listów Beata Dorosz: „Ten krzepiący dar przyjaźni i pomoc otrzymał Malczewski od człowieka, który z trudem radził sobie z własnym losem i jego ciężarowi ostatecznie nie podołał. Tam jednak, gdzie trzeba było podać pomocną dłoń — ten (jak wydawało się wielu postronnym obserwatorom) egocentryczny Lechoń okazał się człowiekiem umiejącym obdarować innych ponad wszelką miarę, zdobywając się na determinację, siłę, pomysłowość i zarazem — dyskrecję i takt, gdy wspierał upokarzające malarza starania o pieniądze, zapewniając mu choćby nędzną egzystencję". B. Dorosz: *„Coraz trudniej żyć, a umrzeć strach". O dramatycznej przyjaźni poety i malarza*. W: J. Lechoń, Z. i R. Malczewscy: *Coraz trudniej żyć, a umrzeć strach. Listy 1952—1955*. Z autografu do druku przygotowała, wstępem i przypisami opatrzyła B. Dorosz. Warszawa 2008, s. 19. Na temat znaczenia przyjaźni Malczewskiego z Lechoniem zob. również E. Wróbel: *Rafał Malczewski i „Wiadomości"*..., s. 226—231.



Część piąta

Kazimierz Wierzyński

Aleksander Nawarecki

Zielone i czarne
O dwóch „eksplozjach”
w poezji Kazimierza Wierzyńskiego

Evergreen

Kiedy w roku 1986 złożony został do druku piąty numer „Skamandra”, kolor okładki znany był tylko redaktorom tomu Ireneuszowi Opackiemu i Romualdowi Cudakowi, oraz grafikowi Tomaszowi Jurze, jednakże autorzy artykułów i chyba cały zespół „skamandrycki” z Uniwersytetu Śląskiego — co dobrze pamiętam — miał w tej kwestii podejrzenie bliskie pewności[1]. Jaka barwa stanowić mogła tło dla *Studiów o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*? Oczywiście — zielona, tylko zielona!

I tak się stało, nie mogło być inaczej, bo intensywna zieleń młodej trawy spontanicznie kojarzy się z autorem *Wiosny i wina* — witalistą, turystą, sportsmanem i amantem. Ale to skojarzenie nie byłoby aż tak oczywiste, gdyby nie incipit pewnego wiersza, jeden wers, zaledwie dziewięć słów w jednej linijce. To najbardziej znany fragment *Wiosny i wina*, wizytówka młodego Wierzyńskiego, ekstrakt jego wczesnego stylu, włączony do kanonu szkolnych lektur i trwale tam obecny, więc najpopularniejszy fragment w całym dorobku poety, a może nawet całej spuściźnie skamandrytów? Absolutny *evergreen*! Skrzydlate słowo wyróżniające się z liryki międzywojen-

[1] Por. *Skamander*. T. 5: *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*. Red. I. Opacki, R. Cudak. Katowice 1986.

nej, a pod pewnymi względami wzlatujące na plan pierwszy nad panoramą poezji polskiej XX wieku: „Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną”[2].

Apologia tej frazy była oczywista dla rówieśników Wierzyńskiego i generacji wychowywanej na progu Drugiej Rzeczypospolitej. Wystarczy posłuchać Marii Dłuskiej wspominającej pierwsze spotkanie z tą poezją:

> mimo działań wojennych roku 1920 tomik *Wiosna i wino* w czasie od 1919 do 1921 osiągnął trzy wydania i młodzi ówcześni, dziś pokolenie schodzące — to nie tylko zawsze więcej skłonne do entuzjazmu kobiety, ale także mężczyźni — pamiętają go dotąd i recytują z niego wiersze[3].

Pisząca te słowa uczona najwyraźniej wypada z nobliwej roli profesora wersologii, a odzywa się w niej „skłonna do entuzjazmu kobieta”, może nawet dwudziestoletnia niegdyś dziewczyna, która podobnie jak jej męscy rówieśnicy i genialny debiutant, też miała „zielono w głowie”. Bo przyznać trzeba, że takiej „zielonej” chwili ani podobnej euforii nie było w Polsce przynajmniej od 150 lat i jeszcze długo potem, bo chyba nie w 1945, a na pewno nie w 1989 roku. Kultura polska oduczyła się beztroskiej radości, toteż głos Wierzyńskiego stanowił — i nadal stanowi — absolutny wyjątek:

> *Wiosna i wino* — manifest radości — to była mała książeczka — z czułością pisze Dłuska — która stała się więcej niż bestsellerem, bo ewenementem, sensacją, nieomal hasłem dnia. Kraj cały spragniony był odprężenia, beztroski, afirmacji życia, radości. Nawet Lechoń w swoim *Herostratesie* wołał: „A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”[4].

Pamiętamy, że podobnie jak Lechoń wołał Słonimski („Ojczyzna moja wolna, wolna... / Więc zrzucam płaszcz Konrada”), lecz były to dopiero apele i zapowiedzi, a głosy obu warszawskich skamandrytów nadal brzmiały dramatycznie. Autor *Czarnej wiosny* ciągle mówił o bohaterze *Dziadów*, autor *Herostratesa* — o romantycznej wizji Polski. Obaj, uwikłani w problematykę narodową i wieszczą rolę poety, czuli na barkach ciężar, który zrzucić udało się jedynie Wierzyńskiemu. Jego prymat podkreśla Dłuska, sięgając nawet po ryzykowne argumenty psychologiczne: „Lechoń, już wtedy potencjalny samobójca, nie mógł się zdobyć na swobodę radosnego przeżywania wiosny; nie umiał się też na to zdobyć nerwowy, niespokojny Tuwim”[5]. To samo można powiedzieć o Słonimskim, początkowo

[2] K. Wierzyński: *Zielono mam w głowie...* W: Idem: *Poezje zebrane*. T. 1. Oprac. W. Smaszcz. Białystok 1994, s. 18. Za tą edycją cytowane będą wszystkie teksty Wierzyńskiego.

[3] M. Dłuska: *Kazimierz Wierzyński*. W: Eadem: *Studia i rozprawy*. T. 3. Kraków 1972, s. 18.

[4] Ibidem, s. 17.

[5] Ibidem.

przemawiającym „bolszewickim" tonem, a potem z ironicznym dystansem i parnasistowskim chłodem. „Tylko młody Wierzyński krył w sobie właściwy dla niej grunt" — twierdzi Dłuska — mając oczywiście na myśli „grunt dla radości". Ta metafora agrarna podkreśla „żywiołowość" poety potrafiącego radośnie pisać o ziemi:

> Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną,
> Na klombach mych myśli sadzone za młodu.

Sławny dwuwiersz pozostaje kluczowym dowodem w argumentacji Dłuskiej, to zresztą pierwszy, starannie wybrany fragment z *Wiosny i wina*, jaki pojawi się w jej rozprawie. Podobnie postępuje Anna Nasiłowska, autorka „małej" monografii Wierzyńskiego, tym samym cytatem otwierając rozdział pt. *Poeta szczęśliwy* i na nim skupia uwagę. Widać, że radość i szczęście tego pisarza najlepiej ilustruje wiersz o zieleni w głowie, tutaj „popis spontaniczności" osiąga swe apogeum. Obie uczone potwierdzają obiegowe przekonanie o prymacie tej frazy w całym tomie. Nie myślę temu zaprzeczać, bo jeśli *Wiosna i wino* są, wedle autora, „świętą apologią życia", to wskazany wers jest najświętszy i na nim chcę skupić uwagę.

Kłopot z głową

Analizę kluczowego wersu rozpocząć trzeba od początku, czyli od głowy, bo wokół niej wszystko się tu kręci. Tym słowem Wierzyński uruchamia łańcuch skojarzeń („zawrót głowy", „bez głowy", „postawić wszystko na głowie") i ta frazeologia jest wszechobecna w całym tomie. *Wiosna i wino* to nieustanna repetycja wiosenno-pijackiej zabawy; tu każdy tekst układa się wedle scenariusza kosmicznej gry, w której ciało i przestrzeń ulegają „karnawałowym" przemieszczeniom oraz deformacjom[6]. Ludyczne rozpasanie ze szczególną siłą godzi w punkty centralne — serce, duszę, a w głowę najmocniej. Serce pojawia się w 13 wierszach, dusza — w 19, głowa — w 12, ale trzeba doliczyć jeszcze 6 tekstów, w których mówi się o niej metonimicznie, przywołując obraz kapelusza zawadiacko zdobiącego głowę lub ochoczo z niej strącanego. Tradycyjne centra podmiotu: „sentymentalne" serce i „romantyczno-młodopolska" dusza nie ulegają jednak de-

[6] Kwestia „ludyczności" debiutu Wierzyńskiego doczekała się wielu komentarzy. Por. K. Dybciak: *Zabawa jako źródło poezji*. „Teksty" 1976, nr 1; J. Piotrowiak: *Debiutanckie emploi poety*. W: *Skamander*. T. 2: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1982.

strukcji, one tylko poddają się sile młodzieńczego szału. Sercu zaledwie parę razy udzielą się euforyczne porywy: „Serce pełne jest szumu, śmiechu i motyli" (*Aleje Ujazdowskie*), „W kieliszki wlejem / Każdy czerwone wino swego serca" (*Podściel twe pyszne, świetne ciało*), „serce w nieobjęty ogrom globu rośnie" (*Śpiew dionizyjski*), „serca stopione w zachwycie" (*Miramare*). Najbardziej ekspresyjna zdaje się płomienna komenda w wierszu *Tyle jest we mnie bajecznej pogody* — „Wystrzelaj serce!". Dusza natomiast konsekwentnie ulegać będzie procesowi materializacji, raz okaże się „różowa" (*Jak dziecinne piąsteczki*) i „pełna woni" (*Rzućmy to miasto*), innym razem „Zanosi się od słońca" (*Aleje Ujazdowskie, niedzielne południe*) albo przechyla „na bakier" (*Tańce po światach*). Ta materializacja najczęściej oznacza jej somatyzację: „Jak gdyby dusza cała zmieniła się w płuca" (*O, powietrze poranne*), ucieleśniona dusza będzie „pęczniała sokami" (*Nie umiem tego powiedzieć*), „operli się śmiechem" (*Dzieci się kąpią*), a w wierszu *Jeno radości* „dusze z duszami" będą mogły się pocałować. Zupełnie inaczej traktowana jest głowa; jako siedlisko rozumu, rozsądku, równowagi i abstrakcyjnego myślenia, zostanie gwałtownie zaatakowana przez rozpasane żywioły. Zarówno z zewnątrz (przez podmuchy wiatru i ognia), jak i od środka (przez rozmaite ruchy wewnętrzne). Oto komplet cytatów: „Wiosna i wino [...] Pocałunkami mieszają mi sny w **głowie**" (*Wiosna i wino*); „Na białej szyi niesiesz lekką **głowę**" (*Hej! świat się kręci!*); „Z odkrytą **głową**, śpiewając i boso" (*Przez miedze polne*); „Na **głowie** chodzić, i krzyczeć"; „Wzbiera mię wiosna i w **głowę**, / Jak wino, szumami bije!" (*Nie umiem tego powiedzieć*); „Żmijami płonie ma furiacka **głowa**" (*Pandora*); „A ty nad moją **głową** klaskać będziesz w dłonie" (*Ty jesteś taka ładna*); „O, myśli w gwizdaniu! [...] Pod **głowę** kułak" (*Tańce po światach*); „I myślę chyba wciąż na wspak / Niemądrej **głowie**, którą kiwam" (*I znów jest tak ni w pięć, ni w dziewięć*); „O zapalony nad **głowami** blasku" (*Pieśń o wynalazku*); „I tak szaleństwem mam **głowę** nabrzmiałą" (*Tyle jest we mnie bajecznej pogody*); „Szumi w mej **głowie** jak w zielonym boru" (*Szumi w mej głowie*); „Palą się ręce, **głowa**, nogi" (*Podściel twe pyszne, świetne ciało*).

Z rozpędu warto jeszcze zajrzeć do następnego, bliźniaczego, tomu *Wróble na dachu*. Tu „serce" nieomal zniknie, a „dusza" wyraźnie już kojarzona z poetyką Młodej Polski znajdzie się w stanie podejrzenia („Precz z poezjami! Z duszą tromtadrata!", „Prima aprilis duszy"). Natomiast o głowie będzie pisał Wierzyński z tą samą ekspresją: „Jakąś niemądrą filozofią / Przesiąkł mi w **głowie** każdy włos" (*Filozofia*); „ziemię okrągłą mam w **głowie**" (*Rano*); „Dziś szaleństwo jak czapkę nasadzam na **głowę**" (*Pieśń wagabundy*); „świat się kołysze jak szyld, ponad **głową**" (*Wakacje*); „Na świat bajeczny tego iluzjonu, / Który się kręci **w głowie**, jak w teatrze" (*Podróż do Afryki*). Podsumujmy ten proces destabilizacji: głowa jest lekka, odkryta, zakręcona, niemądra, furiacka, nabrzmiała szaleństwem, uderzana

szumami, oklaskami, rozkiwana, rozśpiewana i krzycząca; mieszają w niej sny i szumy alkoholowo-wiosenne, jest oświetlona blaskiem, pali się i płonie. W ten sposób głowa traci kontrolę nad ciałem i otaczającą ją rzeczywistością: „I wszystko chodzi do góry nogami" (*Manifest szalony*), aż do całkowitego zamroczenia, szaleństwa, zatraty.

Szczytowym punktem tego anarchicznego procesu jest oczywiście 11. z kolei wiersz w zbiorze *Wiosna i wino* pt. *Zielono mam w głowie*, a dokładniej: jego pierwszy wers „Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną". To kulminacja, ale też nagły zwrot, bo głowa, która dotąd pozostawała w opresji (ekstatycznie atakowana, ogołocona i poniewierana), teraz euforycznie zielenieje, obrasta florystyczną zielenią, a nawet zakwita. A zatem — tryumfuje!

Pochwała głupoty

Tryumf to wszakże dwuznaczny, bo „mieć zielono w głowie" oznacza — wedle słownika warszawskiego — to samo co, mieć tam „siano, zajączka, bzika, być pomieszanym na rozumie, dziwacznie myśleć"[7]. Czyżby orgiastyczna euforia traciła cudowną aurę, zrównana z pospolitym bzikiem? Ale to nie wszystko: wedle leksykonów, „zieleń w głowie" jest wyrażeniem przenośnym, tymczasem Wierzyński pojmuje tę metaforę całkiem dosłownie, jakby głowa rzeczywiście była donicą albo rabatą, w której na wiosnę sieje się trawę i sadzi kwiaty, jak gdyby nie był świadom, że zieleń, młoda zieleń, jest figurą młodzieńczej niedojrzałości. Sam jest tak bardzo „zielony" na umyśle, że na zielonym terenie głowy chciałby uprawiać ogród: „Zielono mam głowie i fiołki w niej kwitną". Jakby nie zdawał sobie sprawy, że rośliny, które tam wyrosły, mają ten sam wymiar symboliczny, co owa zieleń. Wszak fiołek (inaczej „Fijoł") jest najpopularniejszą, wręcz podstawową figurą głupoty i szaleństwa[8].

I dlaczego poeta postawił obok siebie dwie frazy obrazujące brak rozumu („Zielono mieć w głowie" oraz „Mieć w głowie fiołki")? Skoro obie mają to samo znaczenie, to po co je mnożyć? Oba sformułowania nie są rozdzie-

[7] *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. Warszawa 1952, s. 739, 845.

[8] „Fiołki kwitnące w głowie? Metafora o fiołkach jest na pewno własnością Wierzyńskiego" — twierdzi Anna Nasiłowska, nie dostrzegając gry poety z językowym stereotypem. Uwagę skupia na dostrzeżonej przez Dłuską aluzji do wiersza rosyjskiego futurysty: „fiołki w poezji już były. Na przykład u Igora Siewierianina: »Wypiłem rojeń fiołków fiołkowy fiolet«". A. Nasiłowska: *Kazimierz Wierzyński*. Warszawa 1991, s. 8.

lone przecinkiem (co mogłoby sugerować amplifikację), lecz połączone spójnikiem (to uwydatnia tautologię)! Co więcej, postawione obok siebie nie tylko tracą status przenośni, lecz wręcz tworzą nową całość — spójną frazę dotyczącą uprawy gruntów zielonych. Jakby jedna metafora ściągała drugą na ziemię, zmieniając obrazy poetyckie w realistyczną, ogrodniczą narrację.

Ale Dłuska była tym zachwycona, chwaliła „zadziwiająco twórcze, poetyckie użycie przeróżnych idiomatów, przysłów i porzekadeł; przejście w nich od utartej, wiadomej wszystkim metaforyki do dosłowności, a od dosłowności do nowych, nieoczekiwanych znaczeń przenośnych". Ta pochwała zdaje się bliska (także chronologicznie) apologii językowej „dezautomatyzacji" („uniezwyklenia"), jaką w roku 1914 ogłosił Wiktor Szkłowski[9]. Tytułowe *Wskrzeszenie słowa* to poetyckie odczytanie utartych powiedzeń („skamieniałych słów"), które odzyskują pierwotne znaczenie, zawsze obrazowe i bliskie metafory. Ale Wierzyński, co zauważa Dłuska, stosuje też ruch przeciwny: „od wiadomej wszystkim metaforyki, do dosłowności". Nie tylko „udziwnia", ale też „uzwyczajnia" język. Rozmaite przejścia „od dosłowności do nowych, nieoczekiwanych znaczeń przenośnych" („Zielono mam w głowie") wiążą się z użyciem figur błędu (*zeugma*, *syllepsis*); wedle Jana Piotrowiaka, „utarte zwroty frazeologiczne w swych niespodziewanych zestawieniach ocierają się częstokroć o granicę katachrezy"[10]. Te gry słów łatwo wywołują efekty komiczne, toteż często są stosowane w tekstach humorystycznych. Sporo uwagi poświęcił im Zygmunt Freud w książce pt. *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, gdzie przywołuje następującą anegdotę: „Dwóch Żydów spotyka się w pobliżu łaźni. »Wziąłeś już wannę [*das Bad*]?« — pyta jeden. »Jak to? — dziwi się drugi. Brakuje jednej?«"[11]. Dowcip ten opowiadano także w Polsce Ludowej, tam jego bohater, żołnierz sowiecki, indagowany był „o wzięcie prysznica". W obu przypadkach śmiano się z językowej niekompetencji, ale w podświadomości odzywały się narodowe stereotypy („żydowski" problem z higieną, „rosyjski" — z cudzą własnością).

Przypadek Wierzyńskiego zdaje się podobny: podmiot wiersza nie rozumie idiomu, więc także musi „mieć coś za uszami" („burzę hormonów"? dziecięcy autyzm?). Ale nie sposób śmiać się z niego, tak jak z Żyda czy Rosjanina, bo za nic ma swą przypadłość. Brak pomyślunku nie jest dla niego stratą, przeciwnie — z niedoboru wynika nadwyżka. Rozumując prymitywnie, widzi świat „na zielono", a to oznacza pełnię życia, rozkwit, wy-

[9] Por. W. Szkłowski: *Wskrzeszenie słowa*. Tłum. F. Siedlecki. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 55—63.

[10] J. Piotrowiak: *Debiutanckie „emploi" poety…*, s. 21.

[11] Z. Freud: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Tłum R. Reszke. Warszawa 1993, s. 61.

buch obfitości, nadmiar, który warto roztrwonić: „Obnoszę po ludziach mój śmiech i bukiety / Rozdaję wokoło i jestem radosną / Wichurą zachwytu".

Freuda interesowały popularne *witze*, bo językowa pomyłka (gra słów, przejęzyczenie) ujawniała relację z nieświadomością. U Wierzyńskiego inaczej: nie działa wewnętrzna cenzura, więc trudno mówić o stłumieniu, ale zarazem poecie brakuje konsekwencji. Jego zawołanie „Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną" to językowa enigma i zawieszenie sensu, lecz następny wers — „Na klombach mych myśli sadzone za młodu" — jest dość pokraczną próbą objaśnienia tej aporii przy użyciu metajęzyka. Ze stanu zaburzonej świadomości przeskakujemy w intelektualną „nadświadomość". Jakby ktoś inny mówił w wersie pierwszym i drugim. Nie ma nawet pewności, czy w pierwszej, „zielonej" frazie odezwał się głupiec (z którego wolno się śmiać), czy szaleniec (którego bać się należy)?. A wbrew pozorom są to figury antynomiczne[12].

Powrót do „stadium lustra"

Tożsamość podmiotu analizowanego wiersza zdaje się problematyczna, co zauważyła także Nasiłowska: „Spontaniczność Wierzyńskiego nie jest pozbawiona starannej reżyserii"[13]. Czyżby sądziła, że poeta „udaje głupiego"? Taka postawa w języku greckim literalnie oznacza ironię (gr. *eironeia*), a to całkowicie zmienia obraz „ja". Miejsce szalejącego młokosa zająć powinien wyrafinowany mędrzec, a tych ról nie da się pogodzić! Wierzyński jeszcze raz okazuje się niekonsekwentny, zmienny, kapryśny, po nietzscheańsku roztańczony („Gdzie mnie posieją — wyrosnę, / Nigdzie mnie nie ma, jestem wszędzie"). Więc może urok kluczowej frazy, „Zielono mam w głowie", wiąże się z wszechobecną ambiwalencją? Z nierozstrzygalnym splotem szaleństwa i głupoty, gry i naiwności, siły i słabości, indolencji i mobilizacji, a zwłaszcza regresu i rozwoju?

W zrozumieniu tych sprzeczności pomocna może się okazać Lacanowska koncepcja „fazy lustra"[14]. To moment, w którym dziecko (pomiędzy 6.

[12] „Binarne przeciwstawienie głupca i wariata może być rozpatrywane jako uogólnienie dwóch opozycji: głupiec — mądry i mądry — wariat. Razem tworzą oni jedną teatrarną strukturę: głupiec — mądry — wariat. Głupiec i wariat w takim układzie nie są synonimami, lecz antonimami, krańcowymi biegunami". J. Łotman: *Kultura i eksplozja*. Tłum. B. Żyłko. Warszawa 1998, s. 73.

[13] A. Nasiłowska: *Kazimierz Wierzyński*..., s. 8.

[14] Por. J. Lacan: *Les écrits techniques de Freud*. Paris 1975, s. 93—101. Korzystam z roboczego przekładu A. Dziadka i K. Kłosińskiego.

a 18. miesiącem), rozpoznaje w zwierciadle swój kształt, odkrywa integralność własnego ciała (nad którym jeszcze nie panuje motorycznie) i scala je w wyobraźni, dokonując zarazem pierwotnej identyfikacji „ja". Ta dramatyczna metamorfoza jest etapem rozwoju każdego człowieka i tylko w wypadku ciężkich chorób umysłowych dokonuje się regres przed stadium lustra. Rozpadowi podmiotowości towarzyszy wówczas poczucie „rozkawałkowania".

Dojrzały człowiek czuje naturalny lęk przed „parcelacją" ciała, ale wyobraźnia Wierzyńskiego zdaje się pozbawiona tego hamulca, skoro z entuzjazmem wyobraża sobie głowę luźno połączoną z korpusem, z której wyrastają kwiaty. „Rozkwitająca" głowa widnieje na rysunkach dzieci albo w malarstwie surrealistów, co zapewne jest echem czy śladem przechodzenia przez fazę lustra. Ale w pokawałkowanych wizerunkach ludzi na płótnach Hieronima Boscha, analogicznie jak w zdeformowanych wizjach schizofreników, Jacques Lacan rozpoznaje już objawy kliniczne.

Przypadek Wierzyńskiego sytuuje się gdzieś na granicy. „Zielona" głowa nie chce być siedliskiem *cogito*, ale czy to oznacza patologię? Jedno zdaje się pewne: umysłowy regres jest wartościowany pozytywnie, podmiot euforycznie marzy o tym, co biolodzy nazywają „rozwojem wstecznym" lub inną postacią atawizmu. Przeczytajmy wiersz do końca:

> [...] i jestem radosną
> Wichurą zachwytu i szczęściem poety,
> Co zamiast człowiekiem powinien być wiosną.

Metamorfozy

Kultura zna przypadki przeistoczenia postaci ludzkiej w formy roślinne, najsłynniejsza jest mitologiczna historia Dafne zmienionej w drzewo laurowe. Nimfa prosi Zeusa, by uchronił ją przed pościgiem zakochanego w niej Apollina, schwytana — obrasta korą i okrywa się liśćmi. To poetycka wizja Owidiusza, natomiast marzenie Wierzyńskiego zdaje się zmierzać w przeciwnym kierunku. On nie ucieka, lecz sam zatraca się w pogoni za miłością, namiętnością, za młodością, pięknem. Pożąda wiosennej zieleni, chce się z nią zjednoczyć. Chyba bliżej mu do Apolla niż do wstydliwej, powściągliwej Dafne, jego przemiana nie jest regresem, lecz rozwojem i oczywistą korzyścią.

A zatem znowu jest jakoś podobnie i zarazem na opak. Wierzyński po raz kolejny wymyka się interpretacji, ale mimo wszelkich komplikacji zda-

jemy się rozumieć kierunek i sens utęsknionej metamorfozy. Podmiot wiersza *Zielono mam w głowie* szaleje i dziecinnieje; płynnym ruchem cofa się do okresu dojrzewania, dzieciństwa, niemowlęctwa. I dalej: do fazy animalnej, wreszcie — do roślinnej, a może jeszcze głębiej, aż do elementarnego poziomu *elan vital*, czystego chlorofilu, skroplonej zieleni?

To jakaś „zielona magia", dzięki której można wrócić do natury, zanurzyć się w niej i zatracić, podobnie jak Leśmianowski „topielec zieleni". A może ta komunia jest pełniejsza niż u Leśmiana, skoro życiodajna barwa nie stanowi już otoczenia („Zielono mam w głowie"), lecz wlewa się do wnętrza poety („Co zamiast człowiekiem powinien być wiosną")?

Zielony adres

Całą uwagę pochłaniała dotąd jedna linijka z wiersza Wierzyńskiego, ale w jego debiutanckim tomie „zieleń" występuje jeszcze w 5 innych tekstach. Incipit wiersza „Szumi w mej głowie jak w **zielonym** boru" można uznać za bliźniaczy wariant frazy „Zielono mam w głowie", lecz inne użycia koloru brzmią konwencjonalnie: „Pośród tłustej **zieleni**" (*Jak dziecinne piąsteczki*); „Wśród krzaków leżę sobie w słońcu i **zieleni**" (*Wśród krzaków*); „W radosnej **zieleni**" (*Jesienią już zanosi*); „Kona **zieloność**" (*Wyżęli pole*). W całym zbiorze więcej jest błękitu i złota, ale i tak okaże się najbardziej „zielonym" tomem Wierzyńskiego. Ta barwa nigdy nie zniknie, pozostanie oznaką natury, młodości, energii. Kiedy trzy dekady później autor *Pochwały ziemi i prochu* będzie myślał o zbliżającej się śmierci („Popłyniemy z wiatrem w zieleni"), to powróci do panteistycznych fantazmatów z *Wiosny i wina* (*Nieść się wraz z tobą*; *Zielono mam w głowie* itp.). Nowością będą natomiast zabawy etymologiczne ze słowem „zieleń", które poeta słyszał, widział i czuł w nazwach własnych: w „Zielonych Świątkach" (*Na śmierć Bolesława Leśmiana* i *Kantyczka* z tomu *Róża wiatrów*), w nazwisku „Tadeusza Zielińskiego" (*Pochwała drzew* z tego samego tomu) i co najciekawsze z powodów biograficznych, w nazwie pewnej ulicy:

> I nie wiem dlaczego przychodzi mi na myśl
> Miasto Stryj
> Nad rzeką Stryjem.
> Jeszcze mam uszy pełne tamtego hałasu,
> Ale już słyszę na ulicy **Zielonej**
> Krzyczące o wiośnie na drzewach gawrony,

Wzmianka o ulicy Zielonej pojawia się w trybie „wolnych skojarzeń", ale natręctwo myśli podsunęło Wierzyńskiemu tę nazwę już w poprzednim tomie (*Krzyże i miecze*):

> Pamiętam Skole, Trościan, Ławoczne,
> Buki miedziane, sny podobłoczne.
> Ten świat był w Stryju. **Zielona** siedem.
> *Tego mi trzeba*

Wiele mówią tytuły obu tekstów — *Pocieszenie*, *Tego mi trzeba*. Oba wiersze są retrospektywne, autobiograficzne, nostalgiczne. Wojenny wygnaniec rzewnie wspomina szczęśliwą przeszłość, miasteczko o rodzinnie brzmiącej nazwie Stryj i rodzinny dom przy ulicy Zielonej (posesja numer siedem). Tu minęły lata jego spokojnej, dostatniej, wręcz beztroskiej młodości, tu chodził do gimnazjum, zdał maturę, stąd poszedł na studia do Krakowa, tutaj powracał na wakacje.

Ulica Zielona 7 — jakże wymowny to adres! Pewnie dziesiątki, a nawet setki razy pisał go i odczytywał: na dokumentach, wizytówkach, kopertach, widokówkach, stawiając zwykle obok własnego imienia i nazwiska albo obok imion rodziców. Jego rodowe nazwisko (Wirlstein) uległo wówczas zmianie, ale nazwa ulicy pozostała. Ulica Zielona sygnowała zatem „zielone" gniazdo i „zielone" lata Wierzyńskiego. To więcej niż dane meldunkowe, nieskończenie więcej. Ulica Zielona mogła zapisać się także w nieświadomości poety, zaszyfrowana jako anagram w jego wierszach, co tutaj nieśmiało próbuję sugerować. A skoro w momentach kryzysowych uciekał myślami na ulicę Zieloną, to czy wolno powiedzieć, że wówczas „zielono miał w głowie"?

Czarny polonez

O zieleni można bez końca, jak pisał Tuwim w poemacie *Zieleń*, ale w przypadku Wierzyńskiego interesuje nas tylko jednorazowy wybuch tego koloru, który dokonał się w jednym tomie, jednym wierszu i jednej frazie, choć jego echo wciąż brzmi w polskiej poezji. Zieleń eksplodowała tylko raz, ale co z innymi kolorami? Czy gwałtowne „akty kolorystyczne" nie powtórzyły się w twórczości tego poety?

W tym momencie naprzeciw *Wiosny i wina* trzeba postawić *Czarny polonez*. Erupcja młodzieńczej „zieloności" i wylew senioralnego „czarnowidzenia". Radosna niespodzianka i ponury skandal. Wybuch radości i zalew

goryczy. Ruch ku górze i zjazd w dół. Poetycka zapowiedź euforii 1920 roku i trującej aury roku 1968. Poeta, który za młodu miał „zielono w głowie", pół wieku później wyznaje „czarny śmiech i czarny humor", z lękiem patrzy na „czarnego luda" i „czarną gałkę" losu, a przede wszystkim — czuje „smutek czarny". Bo kiedyś podziwiał wytrysk zielonej trawy i młodych listków, a teraz czuje wyciek materii zepsutej, widzi „chlew" (*Moralitet o krytyce*); „łajno", „nawóz", „gnój (*Zawracanie głowy*); „błoto" i „chlapawicę" (*Wielka scena*); „bagno" (*Do towarzysza Wiesława*). Nic dziwnego, że w motcie całego tomu pojawia się Norwidowska fraza o „kalaniu gniazda", bo „kał" będzie tu pojmowany dosłownie i dosadnie — jako „gówno". Wiersz z „gównem" w środku nosi tytuł *Zawracanie głowy*, co brzmi niby cytat z *Wiosny i wina*, ale opowiada o „łajnie ojczystym", z którego nigdy nie wyrosną fiołki.

Jak bardzo różnią się oba tomy, jaskrawie pokazuje archetypowa klasyfikacja Northropa Fryego[15]. Wedle jego kryteriów, *Wiosna i wino* należy do fazy świtu, wiosny i narodzin; *Czarny polonez* — ciemności, zimy i rozkładu. Z jednej strony mamy mit o narodzinach bohatera, ożywaniu i zmartwychwstaniu, a z drugiej — historie o zwycięstwie ciemnych sił (potop, chaos), o klęsce bohatera i śmierci bogów. W aspekcie genologicznym dytyramb przeciwstawiony jest satyrze. I dalej, wizja komiczna w opozycji do tragicznej, co w świecie roślin oznacza kontrast żywej zieleni i obumarłych pędów (*Suche gałęzie*). W świecie ludzkim w wizji komicznej królują miłość i przyjaźń, w tragicznej — dominują szpicle, kombinatorzy (*Kombinat*) albo żywe trupy (*Stabilizacja*).

Nadzwyczajna symetria! Satyrowa mroczność *Czarnego poloneza* stanowi kontrast ze świetlistym orgiazmem *Wiosny i wina*; radośnie zamroczona głowa sytuuje się naprzeciw ciemniactwa „Towarzysza Wiesława" (który ma archetypowe cechy upadłego boga) albo innych „zakutych łbów". Młody, szalony Wierzyński nigdy jednak nie użył słowa „głupota", natomiast autor *Czarnego karnawału* układa bluźnierczą *Apoteozę*: „Głupota piwniczna, najgłębsza i najciemniejsza [...] I głupota nie na żarty / Głupota nie-na-wiść [...] Głupota na dzisiaj, Głupota na jutro / Do nie wiadomo kiedy / Tragiczna".

Zatrzymajmy się przy ostatnim słowie, epitet „tragiczna", osamotniony w urwanym wersie stanowi mocny finał. Nie chodzi tylko o powagę pojęcia, ale też o brzmienie, o zgrzytliwą obecność głoski „r", która uporczywie, natrętnie i hałaśliwie odzywa się niemal w każdym wierszu („szko**r**but", „t**r**achoma", „t**r**auma", „ko**r**yto", „poszcze**r**biony ka**r**tofel", „**r**yj", „paszpo**r**t konsula**r**ny", „sza**r**fy" i „t**r**anspa**r**enty", „d**r**ożyzna", „zg**r**yzota", „dziwka

[15] Por. N. Frye: *Archetypy literatury*. Tłum. A. Bejska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1976, s. 315—320.

sta**r**gana", „zmo**r**a" i tym podobne). To drżące „r", niezbędne w przekleństwach, zdaje się wyjęte z kluczowego słowa „czerń", bo czerń i zieleń to słowa dominujące, one nadają ton całości. Inicjalna „zieleń" brzmi miękko (płynne „l"/„ł" zdominowało frazę „Zie**l**ono mam w g**ł**owie i fio**ł**ki"), ale naprzeciw niej wybrzmiewa twardo „czarne zakończenie" okrutnego nokturnu pt. *Dobranoc*:

> Nakryć się kołdrą
> Kurwa mać.

Podejrzewam, że to przekleństwo przemilczane przez wszystkich krytyków zaważyło na „kontrowersyjnej" recepcji tomu, uznanego za „incydent". Ale to chyba najważniejsze miejsce *Czarnego karnawału* i zarazem antyteza „zielonej" frazy. Szpetne przekleństwo naprzeciw „ślicznej codziennej polszczyzny" *Wiosny i wina*, którą zachwycała się Dłuska; nic dziwnego, że krakowska uczona była poruszona drastycznością tej różnicy:

> W roku 1968 na oszołomione głowy odbiorców spadł *Czarny polonez*; cieniutki zbiór niewielu, przeważnie krótkich wierszy [...]. Pierwsze zetknięcie z tą cieniutką książeczką zdradza ponad wszelką wątpliwość, że była pisana w gorączkowym podnieceniu. W stanie wzburzenia, przy którym niepodobna zdobyć się na dystans, na samokrytycyzm w stosunku do swojej sztuki, a tym samym na pełną miarę artyzmu[16].

Dłuska, podobnie jak przy prezentacji *Wiosny i wina*, eksponuje kontrast między fizyczną wątłością „cieniutkiej książeczki" a potężną siłą rażenia. Lecz tym razem nie kojarzy jej z pociskiem, lecz raczej z bombą „spadającą na oszołomione głowy odbiorców" (nalot poprzedziło autorskie „wzburzenie" i „gorączkowe podniecenie")[17]. Przypomnijmy jeszcze charakterystykę debiutu Wierzyńskiego — „radość wyzwolenia", „siła zwycięskiej młodości", „sama jasność pulsująca życiem".

Dyskurs Dłuskiej bardzo konsekwentnie prezentuje oba tomy jako „eksplozję", ale w pozytywnym rozumieniu słowa, blisko znaczenia, jakie nadał mu Jurij Łotman w odniesieniu do nagłej możliwości zmiany systemu[18].

---

[16] M. Dłuska: *Kazimierz Wierzyński*..., s. 188 i 46.

[17] Tę „wybuchowość" odczuwali też inni czytelnicy. Tadeusz Nowakowski dostrzegł tu efekt erotyczno-patriotycznego paroksyzmu („przekleństwo może być wyznaniem miłosnym"), natomiast Witold Filler, PRL-owski recenzent, zdemaskował militarną napaść: „Wierzyński zszedł z cokołu. Zszedł, aby uczestniczyć w ataku na własny naród". Obie opinie cytuję za znakomitym studium Tomasza Stępnia: *Rzeczpospolita w złodziejskiej cyklistówce. O „Czarnym polonezie" Kazimierza Wierzyńskiego*. W: *Wokół roku 1968. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. Wójcik. Katowice 1992, s. 93.

[18] Por. J. Łotman: *Kultura i eksplozja*..., s. 172.

I ten gwałtowny akt w wyobraźni Wierzyńskiego pokrywa się z eksplozją kolorystyczną — z wybuchem zieleni i czerni.

Paint It Black

Na zakończenie chciałbym przywołać „czarną" piosenkę, którą zespół The Rolling Stones zwykł kończyć swoje koncerty. Kompozycja spółki Jagger/Richards pt. *Paint It Black*, napisana w marcu 1966 roku, szybko zawędrowała na szczyt listy przebojów (także w USA), a 13 marca 1967 roku zabrzmiała w warszawskiej Sali Kongresowej (o legendarnym zdarzeniu w aurze skandalu mówiło nawet Radio Wolna Europa). Kiedy polski poeta pracował nad *Czarnym polonezem*, wtedy cała „młoda" Ameryka słuchała i śpiewała *Paint It Black*. Teksty Wierzyńskiego i Jaggera łączy wiele podobieństw, bo obaj styl *noir* wprowadzali do kultury popularnej, nie myślę jednak dalej drążyć tej analogii. Raczej zastanawiam się, co daje nam porównanie *Czarnego poloneza* z repertuarem „najbardziej dzikiej grupy pod słońcem"? Kiedyś wiersz Wierzyńskiego zestawiałem z piosenką Stachury, a teraz z młodym Barańczakiem konfrontuje go Anna Legeżyńska[19]. Czyżby stawką był jakiś szczególny rodzaj ekspresji, właściwy temu twórcy, a niedostępny innym? Nikt z poetów nie powiedział tak dobitnie, że PRL był w całości szpetny i odrażający. Mam wrażenie, że Stary Poeta chlapał świeżą farbą nie gorzej niż Jackson Pollock, a głosem czarował jak Jagger: „No more will my green...".

[19] Por. A. Nawarecki: *Wierzyńskiego i Stachury wiersze o przemianie*. W: *Skamander*. T. 5..., s. 159—167; A. Legeżyńska: *Po co nam „Czarny polonez" Kazimierza Wierzyńskiego?*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945—1989*. Red. A. Kałuża, A. Świeściak. Kraków 2011, s. 213—228.

Joanna Grądziel-Wójcik

„Wypaść z równowagi” O „chodzonych” wierszach Kazimierza Wierzyńskiego

1

Doznanie ruchu, wiążąc się z intensywnym rozwojem cywilizacyjnym oraz XX-wiecznymi koncepcjami czasu, jest jednym z podstawowych doświadczeń człowieka nowoczesnego, prowokującym myślenie w kategoriach ontologicznych i estetycznych. Sposób istnienia modernistycznego człowieka, zgodny z filozofią działania i procesowości, cechuje natężona ruchliwość, a przyśpieszony rytm współczesnego życia, witalną intensywność ruchu i jego emocjonalny wymiar odnotowują teksty poetyckie. Zafascynowanie przestrzenią urbanistyczną w dwudziestoleciu międzywojennym sprawia, że szczególne miejsce zyskuje doświadczenie kinestetyczne związane z przemieszczaniem się i percepcją miasta, a teksty nazywane przechadzkami, pasażami[1] czy wierszami perypatetycznymi[2] próbują oddać dynamikę ciała, wpływającą na odbiór zmysłowy oraz sposób myślenia nowoczesnego człowieka. Stają się zapisem swego rodzaju „rewolucji percepcyjnej”, która polega na zmienności punktu widzenia poruszającego się podmiotu, wpływając tym samym na polisensualny odbiór bezpośrednio

[1] Zob. E. Rybicka: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003, s. 165.

[2] Zob. S. Balbus: *„Piosenka na jedną strunę”. (W stronę poetyki intertekstualnej Miłosza)*. W: *Poznawanie Miłosza 2: 1980–1998*. Kraków 2000, s. 278.

doświadczanej przestrzeni miejskiej oraz poświadczając modernistyczne przełamanie pokartezjańskiego paradygmatu człowieka. Jak pisze Elżbieta Rybicka:

> Perspektywa panoramiczna sytuuje się ponad lub poza miastem, zakłada nieruchomy punkt widzenia, ogląd całości i dystans przestrzenny, perspektywę przechodnią natomiast warunkuje ruch i zmienność punktów widzenia, zniesienie bądź skrócenie dystansu[3].

Miarą świata jest zatem człowiek w ruchu — „czynny obserwator"[4], który przemierzając przestrzeń pieszo lub korzystając z pomocy nowoczesnych maszyn (automobilu, tramwaju, pociągu czy samolotu), odbiera otoczenie ze zmiennej perspektywy, lokując w centrum swe ruchome i psychocieleśnie percypujące „ja", wplątane w dynamikę miejskiego życia, poddane jego rytmom i symultanicznym sytuacjom. Poszukiwanie sposobów poetyckiej reprezentacji motoryki podmiotu w tekście uruchamia poetykę percepcyjną, jak w utworach Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Adama Ważyka, Tytusa Czyżewskiego czy Tadeusza Peipera, a dynamizacja podmiotu, pociągająca za sobą jego silną rekorporalizację, na plan pierwszy wysuwa doświadczenie kinestezyjne, o którym tak pisze Ewa Rewers:

> Przypada ono w udziale, a raczej okazuje się strategią aktywnego, zaangażowanego, świadomego swojego udziału w środowisku obserwatora. Znika bezinteresowny, zdystansowany kontemplujący widz. Pojawia się osoba, której nie można oddzielić od jej sytuacji środowiskowej, podważająca tradycyjny dualizm separujący ideę od obiektu, krajobraz od ciała. Percypuję wszystkimi zmysłami, zanurzam się, interpretuję, ustalam różnicę — taki jest model poznania [...][5].

Szczególna rola w przestrzeni miejskiej przypada ulicy, wymuszającej ruch podmiotu, prowokującej przechodniość, mijanie, spotkanie, wyznaczającej kierunek i pole widzenia, ale także słyszenia i doznawania[6]. Pozna-

[3] Zob. RYBICKA: *Modernizowanie miasta...*, s. 109.

[4] „Punkt widzenia poety był najczęściej umieszczany wewnątrz miejskiej scenerii: jako punkt widzenia przechodnia, czynnego obserwatora hałaśliwego życia toczącego się wśród murów, szlifbruka przemierzającego ulice, place i zaułki, uczestnika wiecowego tłumu, widza cyrkowego spektaklu czy zawodów sportowych". Zob. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI: *Wstęp*. W: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Oprac. J. STRADECKI. Wrocław 1987, cz. 1, s. XXIV.

[5] E. REWERS: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 68.

[6] Zob. B. FRYDRYCZAK: *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*. W: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*. Red. J.S. WOJCIECHOWSKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1998, s. 102.

wanie miasta odbywa się w efekcie mobilności podmiotu, „doświadczenia spaceru”[7], podczas którego przechodzień wiąże się z rytmem ulicy, a jego odkrywanie świata odbywa się właśnie — jak by powiedział Przyboś — „żyjąc sobie spacerem”[8]. Według Beaty Frydryczak, przechodzień wtapia się w obraz ulicy, która nie tylko wpływa na jego sposób poruszania się, ale także sposób bycia. Przechadzkę, chód czy marsz przez miasto można by również nazwać „ruchem wyspecjalizowanym”[9], to znaczy świadomym i doskonalonym, odbanalizowującym tę codzienną, pozornie niebudzącą napięć czynność.

Mobilności podmiotu towarzyszy zwykle zaznaczona w tekście sytuacyjna rama („Noc całą chodziłem po mieście” — rozpoczyna się wiersz Peipera *Wśród wiórów dnia* z tomu *A*[10]), ukonkretnienie sytuacji percepcyjnej („W ulewę daję nura, / Deszcz mię tnie i smaga [...] / Skaczę, ślizgam się, wariuję” — pisze Wierzyński w *Grzmi!* z tomu *Wiosna i wino*[11]) czy tematyzowanie ruchu („Idę młody genialny, [...] / Stawiam kroki milowe” — mówi bohater *Buta w butonierce* Jasieńskiego, z tomu pod takim tytułem[12]); szczególną zaś funkcję pełnią tytuły przywołujące sposób poruszania się, miejsce lub środki lokomocji (*Marsz*, *Przejechali*, *Miłość na aucie* Jasieńskiego, *Spacerujące*, *Odjazd* Sterna, *Tramwaj* Ważyka, *Perpetuum mobile*, *Na kołach* Przybosia, *Aleje Ujazdowskie*, *niedzielne południe*, *Hej! Świat się kręci*, *Dworzec* Wierzyńskiego).

Przestrzeń miejska jest więc przez bohaterów wierszy — zarówno skamandrytów, jak i awangardystów — przemierzana i odczuwana, a poruszające się ciało staje się głównym medium poznania: z wszystkich modalności sensualnych na plan pierwszy zdaje się wysuwać właśnie doświadczenie kinestezyjne, które opiera się na założeniu,

> iż początkiem percepcji świata nie są schematy myślenia, lecz ludzkie ciało, przede wszystkim zaś współpraca wszystkich zmysłów: wzroku, słuchu, dotyku itd., czyli zróżnicowane, lecz zintegrowane sensorium. Oko jest tylko jednym z pośredników percepcji przestrzeni, której możemy doświadczać dzięki wielu kanałom. Miasto, jego architektura i mieszkańcy nie są jedynie obiektami wizualnymi, lecz mogą być uchwycone równocześnie i somatycznie. Obecność ciała „tutaj” koordynuje doświadczenie

[7] Ibidem, s. 105.

[8] *Żyjąc sobie spacerem* z tomu *Miejsce na ziemi*. J. Przyboś: *Utwory poetyckie*. T. 1. Kraków 1984, s. 230.

[9] M. Gołaszewska: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa—Kraków 1997, s. 151.

[10] T. Peiper: *Poematy i utwory teatralne*. Oprac. S. Jaworski, A.K. Waśkiewicz. Kraków 1979, s. 43.

[11] Wiersze z tomu *Wiosna i wino* cytuję za wydaniem: K. Wierzyński: *Poezje zebrane*. Oprac. W. Smaszcz. Białystok 1994, s. 9—50.

[12] B. Jasieński: *Poezje zebrane*. Oprac. B. Lentas, M. Ogonowska. Gdańsk 2008, s. 64.

przestrzeni, określa osie postrzegania i odmierza egzystencjalne dystanse. Ruch i czas stają się zasadniczymi komponentami tego rodzaju doświadczenia, nierozdzielnymi z przestrzenią[13].

Ale już poszczególne „polityki przechadzki”[14] znacząco różnią się od siebie. XX-wieczny przechodzień przemieszcza się inaczej niż XIX-wieczny *flâneur*, który poruszał się samotnie i nieśpiesznie, dostrajając się do rytmów ulicy. Podmiot polisensorycznych wierszy futurystów jest nastawiony na świat zewnętrzny, a jego ciało podczas ruchu maksymalizuje swe wielozmysłowe doświadczanie miasta, stając się jego czułym rejestratorem, odbiór jest więc — w przeciwieństwie do flâneura — aintelektualny i niekontemplatywny. Dynamizm ciała wiąże się tu z wielozmysłową rejestracją sensorium miasta, włączającą podmiot w rytm stechnicyzowanej nowoczesności[15]. Bohaterowie wierszy spoglądają na ulicę z rozpędzonego samochodu lub pociągu, ich „przechadzki” czy raczej „przejażdżki” nie są egzystencjalne, lecz zmysłowo-nierefleksyjne, otwierające na bezpośredni ogląd świata (np. w *Trupach z kawiorem* i *Miłości na aucie* Jasieńskiego czy *Odjeździe* Sterna). *Homo futurus* poddany zostaje ruchowi, a jego ciało umieszczone wśród rekwizytów cywilizacji i podporządkowane mechanicznemu pędowi, czy raczej erotycznemu „(po)pędowi”[16]. W zmechanizowanym pędzie jest bowiem coś zmysłowego i jednocześnie — wskutek pokonywania oporu powietrza i dzięki bezpośredniemu kontaktowi z rzeczywistością — obiecującego pełnię doznań rzeczywistości, a także zanurzenie się w przyśpieszonym rytmie współczesności. Ten realizowany przez futurystów nowy model wyobraźni, oferujący wizję nowego Adama swoich czasów oraz mit podboju przestrzeni, jak zauważa Maria Delaperriere, bliski jest również skamandrytom, w których poezji dzięki zmysłowemu kontaktowi z krajobrazem oraz pragnieniu pełni, realizowanemu przez panteistyczne upojenie światem, „bezpośrednio z rzeczywistości zmysłowej wyłania się nowy wymiar metafizyki immanentnej”[17].

---

[13] E. Rewers: *Post-polis*..., s. 67—68.

[14] H. Paetzold: *Polityka przechadzki*. Przeł. E. Mikina. W: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*..., s. 122.

[15] Jak pisał Anatol Stern: „Grecy znali tylko bieg konia. Można odcyfrować jazdę truchtem i stępa w ich metryce poetyckiej. Moją ambicją jest sprostać galopowi oranżowego konia: elektryczności [...]. Świat jest dynamiczną pomarańczą, którą pożeramy”. Zob. A. Stern: *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Oprac. Z. Jarosiński, H. Zaworska. Wrocław 1978, s. 68—69.

[16] M. Kareński-Tschurl: *Czy dlatego, że my się „par example” nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 51—52.

[17] M. Delaperriere: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Katowice 2004, s. 61.

Na drugim biegunie spontanicznie i arefleksyjnie „chodzonych” tekstów sytuują się „przechadzki egzystencjalne”, uaktywniające podmiotowe spojrzenie wewnątrz siebie, prowadzące do autoanalizy, introspekcji czy autorefleksji idącego, to znaczy myślącego „ja”. Uprawiali je w dwudziestoleciu zarówno skamandryci[18], jak i awangardyści, by wspomnieć o Tadeuszu Peiperze czy Julianie Przybosiu. Z jednej strony „chodzone” wiersze najpełniej zaświadczają o dokonującej się rekorporalizacji percepcji nowoczesnego człowieka, który staje się czułym odbiorcą otoczenia, z drugiej zaś ciało zdynamizowane wskazuje tu przede wszystkim na personalizację myśli, jest stymulatorem procesów intelektualnych podmiotu, a piechur zaczyna znaczyć po prostu człowieka myślącego[19]. Okoliczności zewnętrzne i przemierzana przestrzeń stają się pretekstem do ukazania przeżyć wewnętrznych podmiotu, wpływają na ich charakter. Co istotne, nie pejzaż jest tu źródłem wrażeń, lecz ruch ciała, dyktowany tempem kroku czy rytmem oddechu przemieszczającego się w danej przestrzeni podmiotu. Powstaje twórczość poetycka *in statu nascendi*[20], rodząca się w ruchu i z ruchu, zgodnie z zasadą idę — myślę — zapisuję, *homo movens* czyniąca miarą nowoczesnego świata. Konstrukcja utworu wypływa tu z doświadczenia zdynamizowanego ciała, z jego polisensualnego doznawania rzeczywistości, eksponującego cielesność podmiotu. Przemieszczanie się powiązane jest więc ściśle z ruchem świadomości, ucieleśnione „ja” zmienia swe przestrzenne usytuowanie, a wraz z nim — perspektywę, natomiast tempo kroku i ruchy ciała pozostają adekwatne do biegu myśli. Tu mieściłyby się regulowane impulsem motorycznym wiersze Przybosia, w których podmiot wykazuje zakodowaną w słowach ruchliwość i zmienność punktu widzenia. Według Zdzisława Łapińskiego, „sytuacją wzorcową jest dla czynności percepcyjnych sytuacja widza aktywnego, poruszającego się w przestrzeni i dokonującego ręcznych działań na rzeczach”[21].

Inspiracji dla „poznawczego” chodu można bowiem szukać w ideologii awangardy, programowo wyprzedzającej swych współczesnych w dążeniu do sprostania wyzwaniom teraźniejszości: Tadeusz Peiper pisał: „a my jesteśmy awangardą, której w miejscu stać nie wolno, która, aby być sobą, musi iść, iść, iść. Tym bardziej że świat ulega groźnym przemianom, których sens ujrzeć muszą przed innymi dobrzy i śmiali”[22]. Programowo idzie rów-

[18] Zob. S. Balbus: *„Piosenka na jedną strunę”*..., s. 282.

[19] Zob. Z. Łapiński: *„Psychosomatyczne są te moje wiersze”. (Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia)*. „Teksty Drugie” 2002 nr 6, s. 15.

[20] S. Balbus: *„Piosenka na jedną strunę”*..., s. 281.

[21] Z. Łapiński: *„Psychosomatyczne są te moje wiersze”*..., s. 40.

[22] T. Peiper: *Kto nie zauważył?*. W: Idem: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918—1939)*. Oprac. S. Jaworski, T. Podoska. Kraków 1974, s. 320. „Ja” tekstów Peipera nieustannie znajduje się w ruchu: w manifestowym *Powojennym wezwaniu* czytamy

nież podmiot *Buta w butonierce* Jasieńskiego, poruszający się zarówno w przestrzeni, jak i w czasie, czy bohater *Nagiego człowieka w śródmieściu* Sterna, który „ulicą idąc czarną, czuje”[23].

Nie inaczej jednak wygląda „polityka przechadzki” w wierszu Juliana Tuwima *Ja* z debiutanckiego tomu *Czyhanie na Boga* (1918), która na swój sposób również jest „ideologiczna”. Sytuacja mówienia nakłada się tu wyraźnie na sytuację przeżywania — podmiot uchwycony zostaje w ruchu, tematyzując swoje bezpośrednie i chwilowe doświadczenie cielesne:

W czerwcu o piątej rano,
W różowej, słonecznej stolicy
Idę środkiem najszerszej ulicy,
Idę środkiem najszerszej ulicy!

Jak tam jasno, jak tam daleko
Za tym mostem błyszczącym, za rzeką!

Mocno mi, pięknie i młodo!
Pójdę miastem nad spokojną wodą,
Potem polem, potem zielonym polem
Pójdę w dal,

Jak upity czystym, przezroczystym alkoholem[24].

Podmiot mówi i jednocześnie się porusza, rytm wiersza uzależniony jest od rytmu jego kroków, a następujące fragmenty tekstu wyznaczają kolejne etapy przemierzanej drogi. Już początkowe wersy lokalizują osobę w czasie i przestrzeni, narzucając odbiorcy jej punkt obserwacji. Wydawać by się mogło, że tytułowe „ja” ustępuje miejsca przedmiotowym, oddziałującym na zmysły okolicznościom, w których się ono znalazło i które wprawiają je w ruch. Liczne powtórzenia, wykrzyknienia, aliteracje oraz rytmizacja nadają rozmach przemierzającemu puste ulice i pola bohaterowi, który odczuwa upojenie pokonywaną przestrzenią. W tekstach tego typu, spektakularnie wysuwających na plan pierwszy sytuację percepcyjną, „ja” nie mieści się już w koncepcji psychologicznej, lecz zyskuje charakter bardziej fizyczny, somatyczny, zgodnie z zasadą, że nie ma niczego w wier-

— „Idziemy, / mur czół w marszu”, *Bezokoliczniki* — „śpieszą się, pędzą, mkną”, w wierszu *Wśród wiórów dnia* „ja” wyznaje: „noc całą chodziłem po mieście”, a w *Wyjeździe niedzielnym* — „pod każdym mym słowem stały moje stopy”. W autorefleksyjnym *Że* natomiast powie autor wprost: wielbiłem „krótkie odpowiedzi rodzące się z chodu”, a pytany o lekturę *Ulissesa* wyzna: „Rzeczy tego rodzaju czytuję, kiedy jestem chory i leżę, bo w dniach zdrowych nie dałyby się pogodzić z moim chodem”. T. Peiper: *O krótkościach i skróceniach*. W: Idem: *O wszystkim i jeszcze o czymś*..., s. 231.

[23] A. Stern: *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. A.K. Waśkiewicz. Kraków 1985, s. 21.

[24] J. Tuwim: *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1971, s. 25.

szu, czego najpierw nie byłoby w zmysłach[25]. Podstawowe okazuje się dla odbiorcy ustalenie okoliczności widzenia, słyszenia czy poruszania się podmiotu, przy czym przeżycie zostało tu wyrażone szczególnie bezpośrednio, sytuacja percepcyjna — stematyzowana, „ja” gramatycznie wyeksponowane, a stopień interpretacyjnych komplikacji jest raczej niewielki. Tuwim sytuuje podmiot w centrum opisywanego świata i skupia się na jego uczuciach; mówi: „Mocno mi” zamiast „jestem mocny”. Dobór i wiązania słów uzależnione zostają od fizycznego samopoczucia, a samo tło marszruty wydaje się przezroczyste i mniej istotne, abstrakcyjne i skonwencjonalizowane: ulica jest najszersza, woda spokojna, a pole — po prostu zielone. Ważny jest tylko programowy ruch idącego poety, z którego wyłania się wiersz — wybijający rytm kinestetycznego doświadczenia przemierzanej przestrzeni, zbudowany jakby na echach powracających i rozkwitających słów (dominuje tu zabieg podwajania, zarówno w planie składniowym, leksykalnym, jak i instrumentacyjnym). Istotne jest tytułowe „ja”, które „ulicą idąc szeroką, czuje”. Czuje, bo idzie.

2

W maju 1919 roku, niedługo po wydaniu tomu *Czyhanie na Boga*, ukazuje się pierwsza książka poetycka Kazimierza Wierzyńskiego i odnosi ogromny sukces czytelniczy[26]. Wielokrotnie podnoszoną przełomowość tego tomu, przynoszącego nową propozycję literatury, Krzysztof Dybciak podsumowuje w ten sposób: „zamiast romantyczno-modernistycznego doloryzmu — ekstatyczna radość, w miejsce dydaktyzmu i refleksyjności — alogiczność i fantastyka, zamiast służby społecznej i haseł użyteczności — zabawa i gra”[27]. Wierzyński jako autor *Wiosny i wina* wpisuje się w krąg poezji ludycznej, którą cechuje teatralizacja i celowa gra z odbiorcą[28] —

[25] Zob. A. Nasiłowska: *Persona liryczna*. Warszawa 2000, s. 49.

[26] W latach 1919—1921 ukazały się trzy wydania *Wiosny i wina*. Zawodziński wspomina, jak po raz pierwszy wziął *Wiosnę i wino* z rąk studentki Uniwersytetu Warszawskiego: „Charakterystyczna droga jego popularności — przez kobiety i siłą uroku wywieranego na ówczesną młodzież: trzeba było bardzo potrzebować książki lub kochać książkę, by zdobyć się na jej kupienie w czasach inflacji, z kieszeni studenckiej”. Zob. K. Zawodziński: *Jubileusz Skamandra*. W: Idem: *Pegaz to nie samochód bezkołowy. Szkice krytyczne*. Wstęp, posłowie, wybór i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1989, s. 76.

[27] K. Dybciak: *Gry i podróże poetyckie — Kazimierz Wierzyński*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki 2*. Red. I. Maciejewska. Warszawa 1982, s. 448.

[28] Zob. J. Piotrowiak: *Debiutanckie „emploi” poety. Wokół „Wiosny i wina” Kazimierza Wierzyńskiego*. W: *Skamander*. T. 2: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*.

w infantylizację, spontaniczność, pierwotność, witalizm, panteizm, anarchizm, które stają się jednocześnie etykietami dla jego wczesnej twórczości. Aleksander Wat mówił w latach trzydziestych o „rozćwierkanej apologii życia *Wiosny i wina*", która zaspokaja jedynie potrzebę konsumowania mieszczańskiej publiczności[29], a Karolowi Zawodzińskiemu ten pierwszy tom wydawał się „nieznaczny i nieoryginalny" — „ot, jednostronny wybór z Tuwima, przygładzony do użytku panien", przeszkadzały mu „głupi optymizm", „huczna radość, zbyt jaskrawie ujawniana", oraz „postawa szaleńcza i infantylna"[30], Tadeusz Peiper zaś właśnie Wierzyńskiego miał na myśli, gdy krytykował w poezji słowa „bodące" czytelnika swą bezpośredniością: „inny wciąż powtarzać będzie: *szalony*, *szał*, *szaleć*"[31]. Krytyka zarówno skamandrycka, jak i awangardowa zarzucała tym demonstracyjnie beztroskim wierszom monotonię motywów w młodzieńczych zbiorkach: nadmierny, jednoznaczny optymizm oraz łatwą afirmację świata. Podobne ujęcie tej poezji dominuje również w późniejszej recepcji, zwracającej uwagę na jej pozorowany „naiwny wdzięk"[32].

Wiosna i wino to tom na poły jeszcze młodopolski (tetmajerowsko-staffowski) i preskamandrycko-futurystyczny (jeśli użyć pozornego oksymoronu), ujawniający moment przejścia podmiotu z pozycji zdystansowanego i bezinteresownego obserwatora opisywanej przestrzeni do stanu zaangażowanego w nią psychocieleśnie, aktywnego, świadomego uczestnika percypowanych zdarzeń — tom, którego poruszający się bohater czyni swe ciało głównym medium poznania i ekspresji. Podmiot tych wierszy wydaje się beztroski i zachłyśnięty szczęściem, z kinetycznego upojenia zarówno miejską, jak i wiejską przestrzenią oraz aintelektualnego witalizmu czyniąc swą poetycką filozofię, emocjonalnie i wprost deklarując na każdym kroku/wierszu, że idzie: „Przez miedze polne [...] boso / Idę" (*Przez miedze polne*); „Kapelusz biorę pod pachę i drogą / Śliską od deszczu [...] / Idę" (*Kapelusz biorę pod pachę*); „Ulicą idę sobie" i „Nagle widzę" (*Ten wiatr, ten wiatr, ten psotnik*); „Chodzę po mieście i głośno / Sam się do siebie śmieję" (*Nie umiem tego powiedzieć*); „Na przełaj gonię, jak wyżeł przez świat" (*Na przełaj gonię*); „Znów miejsca znaleźć żadnego nie mogę /

Red. I. Opacki. Katowice 1982; K. Dybciak: *Zabawa jako źródło poezji*. „Teksty" 1976, nr 1; Idem: *Gry i podróże poetyckie*...

[29] A. Wat: *Wspomnienia o futuryzmie*. „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 2. Cyt. za: S. Jaworski: *Awangarda*. Warszawa, s. 315.

[30] K. Zawodziński: *Jubileusz Skamandra*..., s. 77, 83.

[31] T. Peiper: *Nie gejzery. Gejsze!*. W: Idem: *Tędy. Nowe usta*. Oprac. S. Jaworski, T. Podoska. Kraków 1972, s. 272. „Gejzer latający" pojawia się w *Pieśni o Amundsenie* Wierzyńskiego. O poezji Skamandra zob. też T. Peiper: *Poeci bez idei poetyckiej*..., s. 277—281.

[32] Jak pisze Agnieszka Rydz: „W świadomości wykształconego Polaka Kazimierz Wierzyński pozostaje — nadal i przede wszystkim — poetą *wiosny i wina*". A. Rydz: *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*. Warszawa 2004, s. 148.

I tylko iść mi się chce wprost przed siebie” (*Znów miejsca znaleźć żadnego nie mogę*); „Mieszam się w gwarnym tłumie, i chodzę, i brodzę” (*Aleje Ujazdowskie, niedzielne południe*). W ruchu znajduje się cały przedstawiony świat tomu: „muchy lecące w słonecznej poświacie” „tańczą w powietrzu” (*Muchy niebieskie*), „zda się, wraz z tobą chodzą drzewa” (*Wśród drzew bielonych*), „wicher z jesienią popod ręce chodzą” (*Wyżęli pole*), a dynamizm fizyczny postaci mobilizuje także jej „dynamizm psychiczny”[33]: nawet „myśli tak na wietrze jadą, by na łodzi”, a „każda ma lekka myśl gdzie indziej lata” (*Wśród krzaków leżę*). Dominantą czy swego rodzaju strategią tego tomu, łączącą wszystkie jego wiersze, jest kinestetyczna aktywność podmiotu, który nieustannie się porusza (idzie, biegnie, skacze, tańczy), a dopóki idzie — tworzy poezję i jest szczęśliwy.

Warto przyjrzeć się bliżej charakterowi i rodzajom ruchu, jaki pojawia się w 66 tekstach składających się na debiutancki tom. Wraz z pierwszymi wierszami następuje gwałtowne wyjście na zewnątrz z zamkniętej przestrzeni — otwarcie „zamkniętych komnat” i wydostanie się „na szerokie drogi, / Na gościńce” (*Otwórzmy nasze wrota*[34]), przekroczenie progu: „Wyjdzie przed chatę swą” (*O, rozłożyste pola*), „mój stęskniony próg” (*W słonecznym blasku*) oraz ruch naprzód w rozrastającą się, nieograniczoną przestrzeń (mówią o tym już same tytuły wierszy, tematyzujące „piesze” środki lokomocji i jej okoliczności). Podmiot idzie więc w „wiśniowe aleje” i „proste ścieżki” (*Kiedy się twojej roześmianej bieli*), „przez miedze polne, biegnące wśród żyta” (*Przez miedze polne*), poruszając się „wśród drzew bielonych” (*Wśród drzew bielonych*), kłaniając „lasom z daleka” czy dostrzegając „plamy wsi białych, kapliczki i młyny” (*Kapelusz biorę pod pachę*). Dochodzi wreszcie do miasta, w którym prym wciąż wiedzie natura (wiatr, kwitnące akacje i świergocące wróble), po którym porusza się pieszo bez wsparcia automobilu czy tramwaju[35], i skąd wreszcie ucieka

---

[33] Ludwik Fryde, pisząc w przedmowie do *Antologii współczesnej poezji polskiej*... o „poetach codzienności”, akcentował swego rodzaju „siłę, dynamizm psychiczny kreowanych postaci”, polegający na ukazaniu „napięcia siły”. U Wierzyńskiego ten dynamizm zdaje się przenikać cały ożywiony świat przedstawiony tomu. Por. L. Fryde: *Skamandryci — poeci codzienności*. W: *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918—1938*. Oprac. L. Fryde, A. Andrzejewski. Warszawa 1939. Cyt. za: J. Zacharska: *Skamander*. Warszawa 1977, s. 197.

[34] Tytułowy i pierwszy wiersz tomu wraz z ostatnim, *Jestem, jak gdyby muzyka*, stanowią autorefleksyjną ramę, wciągającą w poetycką grę odbiorcę, do którego bezpośrednio zwraca się „ja” mówiące. *Otwórzmy nasze wrota* traktować można zatem jako inicjacyjny wiersz kreowanej i przemierzanej przez podmiot i jego „przyjaciół”. Czytelników drogi. O strategiach komunikacyjnych *Wiosny i wina* zob.: R. Cudak: *Epizod „Pod Picadorem”. Modele sytuacji komunikacyjnych „Picadora” w wierszach „Wiosny i wina” Kazimierza Wierzyńskiego*. W: *Skamander*. T. 2..., s. 28—50.

[35] Choć mamy również futurystyczną w tonie apologię aeroplanu w wierszu *Pieśń o wynalazku*.

w „w jasne powietrze" (*Rzućmy to miasto*) i otwarte „przestrzenie, przestrzenie! Złote fale zboża" (*O, przestrzenie, przestrzenie!*), na pola, „gdzie się ścierają granice / Nieba i ziemi" (*Na polach*). Panteistycznemu zanurzeniu w przestrzeni oraz staffowskiej apologii drogi towarzyszy tu szalony epizod miejski, akcentujący jednak specyficzny rodzaj ruchu. Bohater przestaje bowiem podążać naprzód, przed siebie („przede mną zawsze [...]: daleko", *Kapelusz biorę pod pachę*) i poddaje się niekontrolowanemu, chaotycznemu, egocentrycznemu ruchowi. Stając w samym środku polisensualnie przeżywanej sytuacji, „ja" oznajmia, że traci panowanie nad sobą, werbalizuje swe bezmyślne błądzenie po mieście, błaznowanie i chęć stawania na głowie (*Nie umiem tego powiedzieć*), daje nura, wariuje i kręci się wkoło (*Grzmi!*), wywraca „kozły z wiatrem" i „tarza się wśród trawy" (*Akacje na ulicach już kwitną*), pragnie poruszać się „siedmiomilowym krokiem", skakać z przełęczy na przełęcz, gonić na przełaj przez świat „na roztańczonych dziesięciu [...] nogach", „bez wypoczynku dwadzieścia pięć lat" (*Na przełaj gonię*). Ten wariacki ruch, skojarzony ze szczęściem, z wolnością oraz dziecięcą beztroską, jest jednak w szczególny sposób przez mówiący podmiot projektowany i reżyserowany. U jego podstaw leży chęć rozproszenia „w kurz smutków i biedy" (*Siwej pani W.*), wyrwania się z więzów ograniczeń w otwartą przestrzeń[36], odczucia podniecenia, jakie niesie bieg, skok czy lot (*Ja jestem falą*). Fizyczna nadaktywność, której towarzyszy szczególna autorefleksyjna deklaratywność związana z realizowaną strategią „bycia szczęśliwym", wysuwa się na pierwszy plan w wielu tekstach tomu: podmiot zapewnia jednocześnie: „nikt nie wie, jak bardzo jestem dziś szczęśliwy", chce „być pomylonym wśród końców i granic" (*Tak bosko rzucać na wiatr swoje słowa*), śnić „nowy sen o nowym jutrze" (*Słucham i patrzę*) i zapowiadać „bajeczną pogodę" jako ktoś, kto o wolności i otwartej przestrzeni marzy (*Tyle jest we mnie bajecznej pogody*). Bo właściwie w życiu „jest tak ni w pięć, ni w dziewięć", jak mówi tytuł jednego z utworów: „wszystko się plecie trzy po trzy", „świat jest, jak ja, dziś pomieszany", a los „niedorzeczny, głupi". Podmiot, wprawiając słowa i ciało w ruch, chce przekonać siebie i innych, że „tak najlepiej, najszczęśliwiej...", że „wielkie nic da największą treść". Mimo tej poetyckiej akcji z tekstów przeziera owo „wielkie nic", a werbalizacja szczęścia tyleż przekonuje, co jest tymczasowa, podszyta nieufnością, oznaczając jedynie „krótkotrwały szał" (*W miłosnych splotach*). Tom demonstruje i teatralizuje

[36] Wierzyński wspomina w *Pamiętniku poety*, że podczas 30 miesięcy niewoli w Riazaniu (1915—1918) napisał wiele wierszy, które weszły do tomu *Wiosna i wino* (K. Wierzyński: *Pamiętnik poety*. Oprac. P. Kądziela. Warszawa 1991, s. 35). W innym miejscu pisze: „Właściwie był to wybór wierszy, które przywiozłem z Rosji. W Warszawie dopisałem do nich wiele innych rzeczy, a dopisywałem wszystko, co dochodziło do mnie z tchnienia szalonych i szczęśliwych owych czasów i co podpowiadała mi szalona i szczęśliwa moja młodość". Ibidem, s. 88.

zachłyśnięcie się przestrzenią oraz wolnością poruszania się w niej (*O, powietrze poranne*) — ze świadomością jednak, że: „Wszak nawet cień w drodze / Jest synem blasku: pochodzi ze słońca”, a „W kołysce serca” niesiemy „grób dla kości” (*Słucham i patrzę*).

Również wiersz *Znów miejsca znaleźć żadnego nie mogę* okazuje się niejednoznaczny emocjonalnie: można go uznać za wyraz radości, ale już nie hiperbolizowanej i wykrzyczanej, bo składnia pozostaje w ryzach, miejsce wykrzykników i krótkich równoważników zajmują refleksyjne długie frazy i niedokończona myśl. Mówiący/idący bohater czuje się dobrze i beztrosko, ale jednocześnie włosy stają mu dęba na wietrze, a „Słońce do głowy [...] strzela i bije”, dwuznacznie daje się też odczytać motyw przybłędy, którego liżą psy i który zamierza się upić. W kolejnych wierszach do tomu gwałtownie wkracza jesień, nasilają się „trwogi i lęki”, daje się odczuć „niespodziewany w szczęściu nagły kurcz tęsknoty”, coraz częściej widuje się „struchlałe [...] listowie” oraz „trawy”, które „się boją” (*Jesienią już zanosi*). Dalej „trawy już więdną”, a „zieleń” jest „chora” (*Widnokrąg w ramach niebieskiego boru*), dominuje „martwota”, „szaruga i słota” (*Kabała jesienna*), „w cichej męce / Kona zieloność”, a „ja” wciąż idzie — „po łanie / Umierającym w pustej ciszy” (*Wyżęli pole*). Trudno zatem mówić o jednoznaczności emocjonalnej tomu, a nawet poszczególnych wierszy[37], mimo iż sam autor twierdził, że za radą Leopolda Staffa przygotował do druku „jednolity zbiór, wyrażający tzw. radość życia” — owe „inne nastroje” niekoniecznie bowiem pozostały całkowicie „zagrzebane w nietkniętych rękopisach”[38]. Maria Dłuska pisała niegdyś o „demaskatorskiej roli analizy” w tekstach Wierzyńskiego, zwracając uwagę na przykładzie *Gdzie nie posieją mnie*, jak niewiele jest w tym liryku „słów zazwyczaj asocjujących się z radością, wesołością, pogodą. Większość ich, ażeby ten nastrój współtworzyć, potrzebuje dodatkowego kontekstu”[39].

W późniejszych *Wróblach na dachu* pojawi się pewna skamandrycka „polityka przechadzki”, Wierzyński będzie „żył sobie spacerem”, nazywając się w *Inwokacji* „człowiekiem-przechodniem”[40], ale w *Wiośnie i winie* ruch wydaje się jeszcze pozornie niezorganizowany, choć w istocie w szczególny sposób poetycko „wyspecjalizowany”: jego bohater, jak deklaruje, chciałby bardzo „**wypaść z równowagi**”[41] (*Sprzedaj się wiatrom*) — zarówno fizycz-

[37] Zob. A. Nasiłowska: *Persona liryczna*..., s. 163.

[38] K. Wierzyński: *Pamiętnik poety*..., s. 88.

[39] Autorka pokazuje, że na 55 słów „cztery tylko wyrazy, same, bez kontekstu wiążą się dla nas z nastrojem pogodnym i beztroskim. Są to wyrazy: ‘wiosna’, ‘śpiewać’, ‘pogoda’ i ‘uśmiech’”. Zob. M. Dłuska: *Kazimierz Wierzyński, „Gdzie nie posieją mnie...”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 293.

[40] K. Wierzyński: *Poezje zebrane*..., s. 53.

[41] Wszystkie podkreślenia w tekstach cytowanych pochodzą od autorki.

nej, jak i emocjonalnej. Można powiedzieć, że jest on nie tyle szczęśliwy, ile projektuje ten stan, wprawiając ciało i słowa poetyckiego podmiotu w ruch, czy też — poddając je ruchowi. „Zda się nie żyję — **jestem żyty**...", pisze bowiem w cytowanym już wierszu *I znów jest tak ni w pięć, ni w dziewięć*, a uwagę w tomie zwracają formy wskazujące na bierne poddanie się podmiotu przyśpieszonemu rytmowi świata: „**Nieść się** wraz z tobą wichurą radosną" (*Nieść się wraz z tobą*). Podmiot zatem nie tyle chodzi, ile jest „chodzony": to znaczy zostaje poddany ruchowi, podporządkowując się biologicznemu „(po)pędowi" życia i pragnieniu szczęścia, choć niebezwiednie i niebezrefleksyjnie.

Taka tendencyjna — to znaczy nastawiona na śledzenie w tekstach śladów kinestetycznej modalności podmiotu — lektura debiutanckiego tomu Wierzyńskiego zdaje się wskazywać na dominującą tonację tych wierszy: pisanych z perspektywy człowieka znajdującego się w ruchu, czyniącego swą polisensualną somatyczność i ruch ciała wewnętrznym napędem swej wypowiedzi. Doświadczenie poruszającego się ciała wydaje się tu głównym medium poznawania świata, ustanawiającym jednocześnie obowiązujące w *Wiośnie i winie* schematy myślenia. Podmiot Wierzyńskiego raz jest Staffowskim włóczęgą przemierzającym bez celu pola i drogi, raz Tetmajerowskim uwodzicielem, komplementującym — w ruchu — urodę kobiecą, innym razem futurystycznym „nagim człowiekiem w śródmieściu", polisensualnie percypującym miasto; jego wiersze są ekstatycznym, ale świadomie wyreżyserowanym przeżywaniem krajobrazów bliżej nieokreślonej współczesności, w które chciałby się zanurzyć, wtopić, przemienić — „rozlać się roztopić, wsiąkać, wssać się" (*Nieść się wraz z tobą*), „nadmiar przestrzeni przelewa się jak szczęście we mnie", „i cały jestem bez dna i bez końca" (*Tyle jest we mnie bajecznej pogody*), „wzbieram i szumię", „rozsadzam brzegi" (*Wzbieram i szumię*) — powtarza poeta (i słychać tu oczywiście również Whitmanowskie echa). Jednocześnie wielozmysłowość oglądu (tu tylko zasygnalizowana — ruch bowiem mobilizuje oraz podporządkowuje sobie doznania wzrokowe i słuchowe, a także zapach, dotyk i smak) sprawia, że owo panteistyczne i panerotyczne (jak choćby Sterna) roztopienie się w przestrzeni odrealnia jego marszrutę, sprawia, że to „wszystko jest bajką błękitną". „Ja" tych wierszy, podobnie jak u futurystów, staje się wrażliwym rejestratorem ulicy, ale to właśnie doświadczenie ruchu wzmaga polisensualność odbioru, stając się kluczem do afirmującej cielesność „świadomości bezpośredniej", ujawniającej jedność człowieka ze światem[42]. Wzrok wbrew pozorom przestaje tu być dominującym zmysłem, podporządkowując się doznaniu kinestezyjnemu: idące „ja" „trąca świat łokciami" (*Tyle jest we mnie bajecznej pogody*), „Chód twój jest z woni, muzyki

[42] A. Nasiłowska: *Persona liryczna*..., s. 44.

i pluszu” (*Hej! Świat się kręci*), „Skaczę, ślizgam się, wariuję, / Krzyczę, wichr ustami łapię” (*Grzmi!*), „Słucham i patrzę, oddycham i chodzę” (*Słucham i patrzę*).

Wspólnym źródłem zarówno tekstów futurystycznych, jak i tych wczesnoskamandryckich w wydaniu Wierzyńskiego jest jego „polotny staffizm”, co udowadniał przed laty Jerzy Paszek, analizując patronat „wędrowca wędrującego dla wędrowania”[43] i wskazując liczne zapożyczenia, fascynacje i uzależnienia tych wierszy od twórczości autora *Piosnki ulicznika*. Przykładem może być palimpsestowość liryku *Szumi w mej głowie*, korygującego i puentującego Staffa, a konkretnie trzy jego wiersze: *Ja — wyśniony*, *Południe włóczęgi* i *Zabawa z winem*[44]. Równie Staffowski, co futurystyczny — czy może prefuturystyczny — wydaje się jednak ten tekst w zestawieniu z wydanym dwa lata po *Wiośnie i winie* tytułowym wierszem tomu *But w butonierce* Brunona Jasieńskiego.

Warto dokonać równoległej lektury obu utworów[45]. Wierzyński pisze: „Słońce jak monokl złoty, noszę w oku” — Jasieński: „Teraz jestem słoneczny”; Wierzyński: „Młody, i zdrowy, i najradośniejszy” — Jasieński: „Idę młody, genialny, trzymam ręce w kieszeniach”; Wierzyński: „Siedem mil robię w każdym moim kroku” — Jasieński: „Stawiam kroki milowe, zamaszyste jak świat”. Wierzyński: „Wszystkie kochają się we mnie dziewczęta, / Bo jestem — mówcie co chcecie — przystojny” — Jasieński opisuje „jakiś meeting panieński” i nawołuje: „Chodźmy biegać, panienki, niech się główki oświeżą, — ”. Wierzyński poddaje się siłom natury: „Turnieje na wichru wyprawiam na błoniu” — Jasieński wyznaje: „Bo mnie niesie coś wiecznie, motorycznie i przed”, „Zafurtokał na wietrze trzepoczący się szal”. Wierzyński jest „Bezczelny w latach i jasny w kolorze”, „zarozumiały / Na każdym punkcie”, „Megalomański ekstatyk użycia” — Jasieński „siebiepewny i rad”, „młody, genialny”, „Tak mi dobrze, tak mojo”. Wierzyński ma „gwiazdy w butonierce” — Jasieński zaś tytułowy but. Pierwszemu „szumi w głowie”, gdy przemierza i pochłania świat: „na śmiechu jeżdżę przez świat”; drugiego również radośnie „niesie coś wiecznie”, „aż rechoce się serce”, tyle że porusza się pieszo, idzie w przyszłość, pozostawiając w tyle Staffa i Tetmajera. Jasieński idzie o krok dalej niż Wierzyński — skamandryta pozostaje we współczesności, programowo idzie w teraźniejszość, futurysta zaś — równie programowo zdobywa przyszłość, odrzucając przeszłość. W obu jednak przypadkach bohater ogromnieje, przypominając romantycznego bohatera, staje się jego subwersywną wersją, przemierzającą świat

[43] Zob. J. Kwiatkowski: *U podstaw liryki Leopolda Staffa*. Warszawa 1966, s. 132.

[44] Zob. J. Paszek: *Polotny staffizm Wierzyńskiego*. W: *Skamander*. T. 1. Red. I. Opacki. Katowice 1986.

[45] *But w butonierce*. W: B. Jasieński: *Poezje zebrane*..., s. 64—65.

i podporządkowującą go sobie, ustanawiając nowy mit genezy. Do najbardziej futurystycznych wierszy z *Wiosny i wina* należą *Słucham i patrzę*, *Hej! Świat się kręci* oraz *Tyle jest we mnie bajecznej pogody*, a jeśli „przesada jest zasadą futuryzmu", jak to ujął Peiper[46], to z pewnością sprzyja mu w poezji Wierzyńskiego chwyt hiperbolizacji, motyw nadmiaru i rozprzestrzeniania się.

Warto przypomnieć, że związki Wierzyńskiego z futuryzmem już wcześniej sygnalizowali zarówno pisarze, jak i badacze, choć zwykle na marginesie właściwych rozważań. Kazimierz Wyka, komentując podobieństwa między *Słońcem w brzuchu* i poezją Wierzyńskiego, zauważał: „Z podobnej rafinerii pochodzi napój poetycki firmy Anatol Stern"[47], według zaś Jadwigi Zacharskiej, *casus* Wierzyńskiego stanowi szczególny przypadek reguły zakorzenienia Skamandra w futuryzmie[48]; równie dobrze można by też powiedzieć, że to futuryści zapożyczali się i przekraczali poetyckie propozycje autora *Wiosny i wina*. Dobrem wspólnym dla wierszy powstających po 1918 roku stał się nie tylko „polotny staffizm", ale swego rodzaju „polotny futuryzm". Warto zatem powtórzyć pytanie Anny Nasiłowskiej: „Czy można lubić awangardę i jednocześnie zachwycać się rymowanymi strofami skamandryty?"[49]. Dylemat to tym bardziej pozorny, im silniej zdamy sobie sprawę z tego specyficznego stanu niezróżnicowania, jaki towarzyszył twórczości powstającej w pierwszych latach dwudziestolecia.

Dynamizmowi fizycznemu i psychicznemu *Wiosny i wina*, która wbrew pozorom nie jest jednolitą emocjonalnie książką, towarzyszy również swego rodzaju dynamizm poetycki: Wierzyński bardzo stara się „wypaść z równowagi" również obowiązujących, modernistycznych konwencji. *Wiosna i wino* to w gruncie rzeczy niejednoznaczny, intertekstualny tom stylistycznych prowokacji młodego, ale już przecież życiowo doświadczonego poety, który nieustannie **gra** — cytuje, zapożycza i przekształca cytowane języki, co pierwszy wyczuł chyba Zawodziński, odpowiadając tym samym na zapotrzebowanie chwili historycznej oraz publiczności. Jego podmiot to „człowiek zabawy"[50], zanurzony w wielogłosowości kultury, owa zaś „radosna nuta sowizdrzała"[51] pozostaje świadomie reżyserowana: im bowiem bardziej „ja" poddaje się szaleńczemu wirowaniu w rytmie natury, tym bardziej podejrzany, niespontaniczny, wyreżyserowany okazuje się to ruch.

---

[46] T. Peiper: *Futuryzm*. W: Idem: *Tędy. Nowe usta*..., s. 147.

[47] K. Wyka: *„Z lawy metafor"*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 268.

[48] Zob. J. Zacharska: *Skamander*..., s. 37.

[49] A. Nasiłowska: *Persona liryczna*..., s. 95.

[50] Jak za Huizingą określił go Dybciak; zob. K. Dybciak: *Gry i podróże poetyckie*..., s. 449.

[51] J. Stur: *Dalszy rozwój pikadorczyków*. „Gazeta Wieczorna" 1920, nr 5035. Cyt. za: J. Zacharska: *Skamander*..., s. 149.

Póki jednak idzie (skacze, biegnie, wzlatuje), może powiedzieć, podobnie jak Tuwim, „mocno mi” — „jestem żyty”, czyli szczęśliwy.

Drugie dno tego tomu to także swego rodzaju intertekstualne, stylistyczne „pasożytnictwo”, Wierzyński bowiem doskonale naśladuje i deformuje strategie ekspresjonizmu, futuryzmu, staffizmu, „whitmanizmu i egofuturyzmu”[52], nietzscheanizmu i liryki francuskiej (w wydaniu Arthura Rimbauda)[53]. Spostrzegł to swego czasu Konstanty Troczyński:

> Żywiołowość bowiem i młodzieńczość jego pierwszych utworów była raczej literacka i programowa. Były to manifesty optymizmu, a więc oceny rzeczywistości, a nie witalności samej w sobie jak u Tuwima. Z zajmowanego stanowiska mógł się więc poeta łatwo wycofać, jako że było to stanowisko myślowe i etyczne. Jego *Wiosna i wino* czy *Wróble na dachu* (tomiki z okresu ideologicznego optymizmu) nie dorastają jednak wyżyn ekspresji dionizyjskiego upojenia i poetyckiej ekstazy w przeżywaniu rzeczywistości. Są to raczej dowcipy aniżeli potężny poetycki śmiech, swą żywotnością przejmujący i ogarniający czytelnika[54].

Ten beztroski i szalony przechodzień z *Wiosny i wina* zapowiada tym samym swe kolejne artystyczne wcielenia, zwłaszcza liryka-intelektualisty, sprawnie posługującego się ironią i dystansem[55]. Można by więc zapowiedzieć późnego Wierzyńskiego jego własnymi słowami: „cień” jest już „w drodze”.

---

[52] K. Zawodziński: *Jubileusz Skamandra*..., s. 76.

[53] Zob. J. Zacharska: *Skamander*..., s. 49—50.

[54] K. Troczyński: *Próba bilansu Skamandra*. „Tęcza” 1938, nr 2. Cyt. za: J. Zacharska: *Skamander*..., s. 193.

[55] Por. A. Nasiłowska: *Persona liryczna*..., s. 95.

Nina Taylor-Terlecka

Skamandryta i ekspresjonista — przyjaźń Kazimierza Wierzyńskiego i Józefa Wittlina w świetle ich korespondencji*

Po śmierci Kazimierza Wierzyńskiego Józef Wittlin pożegnał przyjaciela serdecznym *Epitafium*, wygłoszonym przed mikrofonem w nowojorskim studio Radia Wolna Europa.

> Byłeś mi kolegą, a nieraz i towarzyszem od pół wieku bez mała.
> ... byłeś dobrym kolegą[1].

Nawiązywał w nim do „niefrasobliwej, półwiekową zażyłością uzasadnionej bezceremonialności" cechującej ich stosunki, pamiętał też o długu wdzięczności, jaki zaciągnął wobec niego. Przed piętnastoma laty, w zagajeniu wieczoru poetyckiego Wittlina, Wierzyński sam wspominał, jak przyczynił się do wylansowania go na rynku literackim. Na chwilę oddajmy więc głos zmarłemu:

---

* Zachowana korespondencja pochodzi z lat emigracyjnych. Listy Wittlina do Wierzyńskiego znajdują się w archiwum Wierzyńskiego w Bibliotece Polskiej w Londynie; listy Wierzyńskiego do Wittlina — w archiwum Wittlina w Harvardzie; kilka z nich podał do druku i przedmową poprzedził Paweł Kądziela: *Listy Kazimierza Wierzyńskiego do Józefa Wittlina*. „Więź" 1989, nr 2 (364), s. 80—90; *Nad listami Wierzyńskiego* (s. 76—80).

[1] J. Wittlin: *Epitafium* [odczytane przed mikrofonem Radia Wolna Europa w Nowym Jorku]. W: *Przebity światłem. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*. Londyn 1969; Przedruk: J. Wittlin: *Eseje rozproszone*. Oprac. P. Kądziela. Warszawa 1995, s. 153—157.

> byłem pierwszym z tzw. poetów skamandrytów, który zetknął się z Wittlinem, może dlatego pierwszy, że należę do tych samych stron co on, czarnoziemnych stron Polski. Poznałem [go — N.T.T.] podczas jednego z moich przyjazdów z Warszawy do Lwowa, było to spotkanie radosne i mam je do dziś jeszcze w pamięci, choć minęło od tego czasu trzydzieści pięć lat. Na odjezdnym Wittlin wraz ze swym przyjacielem Janem Sturem przyszli pożegnać mnie na dworcu i ci dwaj poeci wręczyli mi wspaniały bukiet róż, jak gdybym był kobietą, a przecież wiadomo, że nią nie jestem i mam na to świadków.
>
> Jechałem jednak do Warszawy nie tylko z kwiatami, wiozłem ze sobą jeszcze coś, co do dzisiaj nie zwiędło, przeciwnie, rozkwitło nieprzemijającą urodą. Był to rękopis *Hymnów*[2].

W listopadzie 1954 roku, jak się wydaje, pamięć nieco myliła 60-letniego już autora *Róży wiatrów*. Pół roku wcześniej, na jego wieczorze jubileuszowym, Wittlin sięgał po bogaty skarbiec wspomnień. Opowiadał między innymi, jak to latem 1919 roku

> Pierwszy raz przyjechałem wtedy ze skrwawionego Lwowa do upojonej wolnością stolicy. Pachniały lipy, a mnie po Warszawie oprowadzał mój pierwszy chronologicznie przyjaciel-skamandryta, Kazio W., radosny, entuzjastyczny, dionizyjski, deklamował mi na rojnych ulicach własne wiersze i cudze, m.in. „Kleopatrę" Błoka. Już wtedy odnaleźliśmy się w „korcu maku"[3].

Kreśląc nekrolog radiowy, Wittlin dopuszcza się autoplagiatu, przestylizowuje zagajenie sprzed lat i dopisuje parę szczegółów:

> Byłeś mi kolegą, a nieraz i towarzyszem od pół wieku bez mała. Dokładnie od lipca 1919. Pierwszy raz przyjechałem wtedy ze smutnego, zakrwawionego jeszcze Lwowa do wesołej, świeżą niepodległością oszołomionej Warszawy. Oprowadzałeś mnie, przeważnie, po warszawskich rojnych kawiarniach i cukierniach, zaraziłeś mnie swą żywiołową radością życia i upoiłeś poezją. Własną i Tuwima, Siewierjanina i Błoka. Na ulicach Warszawy pachniały wówczas lipy, a ich zapach po dziś dzień kojarzy mi się z Tobą i z rozkwitającą poezją odrodzonej Polski[4].

---

[2] K. Wierzyński: *Zagajenie wieczoru poetyckiego Wittlina w Nowym Jorku w listopadzie 1954*. „Wiadomości" 1955, nr 9. Przedruk: K. Wierzyński: *Szkice i portrety literackie*. Zebrał i posłowiem opatrzył P. Kądziela. Warszawa 1990, s. 179—182.

[3] J. Wittlin: *Obchód 35-lecia pracy literackiej Kazimierza Wierzyńskiego*. „Wiadomości" 1954, nr 26, s. 1. Zresztą Wittlin może sam wprowadził Wierzyńskiego w błąd; otóż: „Gdy patrzę na tych niemal 30 lat od owego pociągu, którym odjeżdżałeś ze Lwowa, żegnany naszymi kwiatami z rękopisami moich Hymnów — poprzez pociągi w Lourdes i w Nicei...". List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 3 kwietnia 1948.

[4] J. Wittlin: *Epitafium*...

Nieraz w listach wspominał tę pierwszą znajomość. Pisał w 1959 roku:

> Pamiętam, wszystko dobrze pamiętam: i dworzec we Lwowie, i nasze pierwsze spotkanie w Warszawie. To wiersze Stura[5] wiozłeś ze Lwowa do Warszawy — nie moje. Moje zostawiłem Ci latem 1919 r. w Warszawie, a Tyś je pokazał Tuwimowi i Horzycy — a potem zawiozłeś czy posłałeś Hulewiczowi w Poznaniu. Od czasu tych „Hymnów" niewiele posunąłem się naprzód — w jesieni 1960 da Boże będzie 40 lat — od wydania tej pierwszej mojej książki[6].

Janowi Sturowi, koledze szkolnemu i najbliższemu mu z rówieśników literackich, z którym zadebiutował tomikiem w 1920 roku, Wittlin poświęcił wiersz i wspomnienie, gdyż ten „poeta natchniony, mistyczny", „prorok opętany, apostoł bezwzględny", uprawiający twórczość w trzech językach — pisał o nim w *Moim Lwowie* — zmarł przedwcześnie w Zakopanem w 1923 roku. Wittlin jechał do Warszawy latem 1919 roku, zaledwie parę miesięcy po odparciu obstrzeliwania artyleryjskiego Ukraińców (29 kwietnia). W obolałym i odrapanym Lwowie dokuczały kłopoty z żywnością, braki węgla, no i drożyzna. Jechał — jak wspominał — z polecenia pięciu sióstr D'Abancourt, „od tego dnia w Warszawie latem 1919 r., przy ul. Długosza, o ile pamiętam — przyszedłem pierwszy raz do Ciebie i pierwszy raz ucałowaliśmy się"[7]. Otóż druga siostra, Maria, była zamężna z Hieronimem Wierzyńskim, czyli krewnym poety. Nowa przyjaźń została więc zadzierzgnięta w gronie ludzi skoligaconych i powinowatych — rodzinnie, towarzysko i duchowo.

Przez cały rok 1919 Wierzyński z wrodzonym dynamizmem sprawnie łączył warsztat poetycki ze służbą wojskową. Podczas działań wojennych był sekretarzem gazety dla żołnierzy. Drukował wiersze w „Zdroju". W lipcu umożliwił Wittlinowi start życiowy, przekazując jego rękopisy braciom Hulewiczom w Poznaniu, zapoznał go z Julianem Tuwimem i Wilamem Horzycą. Na jesieni wstąpił do Wojska Polskiego, był zatrudniony w Biurze Prasowym Naczelnego Dowództwa. Od początku grudnia brał udział w wieczorach poetyckich w kawiarni Pod Pikadorem, na przełomie 1919/1920 współtworzył grupę Skamander.

---

[5] J. Stur: *Anima nostra. Przełomu część pierwsza*. Poznań 1920; *Triumfy. Przełomu część czwarta*. Poznań 1920.

[6] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 21 marca 1959.

[7] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 29 lipca 1967. O lwowskiej rodzinie D'Abancourt zob. B. Maciejewska: *Wrześniowe rozstanie panien D'Abancourt*. „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 219. http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,7085508,20090918WR-DLO,Wrzesniowe_rozstanie,zwykly.html [dostęp: 26.01.2015].

I właśnie ci „najmłodsi w literaturze polskiej" byli bohaterami pierwszej znaczącej imprezy literackiej we Lwowie po zakończeniu wojny z Ukraińcami. W wieczorze, który się odbył 6 kwietnia 1920 roku w sali Czytelni Akademickiej przy ulicy Senatorskiej, uczestniczyła cała skamandrycka gromada: Kazimierz Wierzyński, Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski, Jan Lechoń, których Wittlin wcześniej poznał w Warszawie, oraz Wilam Horzyca[8]. To pewnie wtedy autor *Hymnów* pognał ze Sturem na dworzec z kwiatami dla Wierzyńskiego.

Wojna znów krążyła w pobliżu. W tymże kwietniu Polska rozpoczęła ofensywę na Ukrainę, zdobyła Kijów 7 maja. W pięć dni po zajęciu stolicy nad Dnieprem Wittlin miał aż dwa spotkania z publicznością. Dnia 12 maja 1920 roku grupa Formistów (spośród których przyjaźnił się z Ludwikiem Lillem) urządziła mu wieczór autorski w sali odczytowej Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego[9], tydzień zaś później w tymże lokalu brał udział w drugim wieczorze poezji ekspresjonistycznej, urządzonym staraniem Komitetu Wystawy Formistów, na którym odczytano także utwory Iwaszkiewicza, Stura, Tuwima i innych, a część dochodu przeznaczono na rzecz Spisza i Orawy[10]. Niebawem, w sierpniu, Sowieci byli pod Lwowem i Warszawą. Dopiero pół roku po bitwie warszawskiej (15 sierpnia 1920), dnia 26 lutego 1921, znowu świętowano młodą poezję nad Pełtwią z całą gromadą świeżych talentów: nie tylko „tutejszych" (Mariana Hemara, Herminę Naglerową, Jana Stura), ale i renomowanych skamandrytów (Iwaszkiewicza, Lechonia, Tuwima, Wierzyńskiego) i innych: Tytusa Czyżewskiego, Witolda Hulewicza, Zenona Kosidowskiego, Stanisława Młodożeńca, Jerzego Mieczysława Rytarda[11]. Pod koniec tego roku, tuż przed świętami (20 grudnia 1921) w sali Polskiego Towarzystwa Muzycznego Wierzyński wystąpił w młodzieńczym kwartecie poetyckim obok Jana Parandowskiego, Feliksa Przysieckiego, Stanisława Wasylewskiego[12].

Na zacieśnienie więzi między poetami rzutował cały splot czynników, szczególnie zaś wspólne zaplecze kulturalne, dające podstawę do porozumienia się bez słów. Urodzili się na tych samych połaciach: Wierzyński w Schulzowskim Drohobyczu, Wittlin (później zaprzyjaźniony z autorem *Sklepów cynamonowych*) — na Podolu. Pobierali naukę wedle tego samego systemu szkolnego, jeden w Chyrowie, Drohobyczu i Stryju, drugi w pro-

[8] Por. A. Biedrzycka: *Kalendarium Lwowa 1918—1939*. Kraków 2012.

[9] Por. ibidem.

[10] Odczytano wiersze Wittlina wraz z utworami Jana Kasprowicza, Józefa Jedlicza, Leopolda Staffa znowu 9 lipca 1921 roku na wieczorze liryki współczesnej w sali Kasyna i Koła Literacko-Artystycznego, tam też miał własny wieczór autorski 10 marca 1922 roku. A. Biedrzycka: *Kalendarium Lwowa 1918—1939*...

[11] Por. ibidem.

[12] Por. ibidem.

wincjonalnej metropolii lwowskiej, gdzie przez osiem lat (1906—1914) uczęszczał do VII Klasycznego Gimnazjum im. Tadeusza Kościuszki. Wyrastając z tego samego środowiska, wynieśli z niego uwrażliwienie na pewne niuanse związane między innymi z galicyjskim pojęciem *Kinderstübe*. Obaj zadebiutowali w 1912 roku, starszy wierszem *Niech żyje życie!* („Brzask" 1912, nr 12), młodszy wierszem na setną rocznicę urodzin Zygmunta Krasińskiego pt. *Prolog*, ogłoszonym w lwowskim piśmie młodzieżowym „Wici". Obaj studiowali w różnych okresach w Wiedniu, Wierzyński od jesieni 1913 roku slawistykę i literaturę niemiecką, Wittlin w 1915 roku — filozofię i językoznawstwo.

Uwarunkowanie kulturalne, tkwiące w tradycji narodowej, współgrając z determinizmem dziejowym: przymusem rządów austriackich i presją chwili militarnej, przesądzają o pewnych paralelizmach losu i postawy moralnej dwu tak innych od siebie pod względem biologii i temperamentu twórców. Zanim się poznali, ich wiek męski ukształtowała — lub zniekształciła — wojna. W sierpniu 1914 roku obaj wstąpili do Legionu Wschodniego, obaj też dołączyli do zbiorowej odmowy złożenia przysięgi obowiązującej wojsko austriackie. Wcielony do armii austriackiej po rozwiązaniu Legionu i służący w 77. Pułku Piechoty, Wierzyński od kwietnia 1915 roku brał udział w walkach na linii Sanu, w lipcu zaś dostał się do niewoli rosyjskiej, z której zdołał uciec dopiero w styczniu 1918 roku. Wittlin natomiast udał się do Wiednia, tam zdał maturę i rozpoczął studia. Wcielony do armii austriackiej w 1916 roku, przeszkolony w 21. Wiedeńskim Batalionie Piechoty, oddelegowany za brak subordynacji (użył języka polskiego podczas służby) do okupowanego przez Austriaków Kraśnika, po dłuższej chorobie i rekonwalescencji pełnił służbę w obozie dla jeńców włoskich. Zwolniony wreszcie z wojska z powodu złego stanu zdrowia, wrócił we wrześniu 1918 roku do Lwowa i na studia, wkrótce przerwane z powodu zajęcia miasta przez Ukraińców. Wojna, powitana w 1914 roku jako wezwanie i młodzieńcza przygoda, zupełnie inaczej rzutowała na dalszy rozwój psychiczny obu pisarzy. Wierzyńskiemu nie przeszkodziła być czynnym w wojnie polsko-bolszewickiej.

Z lwowskim kręgiem Wittlina Wierzyński stykał się bodaj tylko sporadycznie, Wittlin zaś poznał zwarszawiałych lwowiaków: Karola Irzykowskiego, Kornela Makuszyńskiego, Feliksa Przysieckiego, a także Jana Parandowskiego (który stał się najbliższym przyjacielem Wierzyńskiego), dopiero nad Wisłą. Tam bowiem zakwitł ich wspólny świat: kawiarniany, salonowy, teatralny, muzyczny, redakcyjny, wydawniczy, już nie mówiąc o Związku Zawodowym Literatów i Zjazdach Poetów w Pławowicach. Mimo cezury wojennej świat ten pozostał do końca w żywej pamięci. Jeśli nie został dobity na miejscu lub po obozach Gułagu, przedostał się w dużej mierze do czyśćca londyńskiego, albo też do USA, gdzie trzej wieszczowie

odnaleźli towarzystwo wyższych urzędników MSZ i innych starych znajomych. Rekonstruuje się niejako mała ojczyzna, rozproszona *société* pozbiera się w mniejszym gronie niż przedtem, a spotyka się na wspólnych letniskach i wilegiaturach.

Trzem wieszczom przypada poniekąd wspólny warsztat czy tematyka — na wieczorach i akademiach, w epistolografii, potem nieraz przed mikrofonem Radia Wolna Europa. Łączy ich sieć przedwojennych przyjaźni, z czego wynika pewna dialogowość czy intertekstualność. Gdy w 1945 roku z przedwojennej gromady umiera w Manchesterze Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Wittlin pisze:

> Ogromnie się zmartwiłem śmiercią biednej Lilki Pawlikowskiej, której wiersze pisane w czasie wojny były już prześwietlone nieziemską mądrością. Patrzyła na naszą zgrozę — jakby już była tam, gdzie dzisiaj jest[13].

Wierzyński w *Sen mara* (1969) poświęci wiersz *Lilce Pawlikowskiej*. Wittlin martwi się chorobą Rafała Malczewskiego, adresata wiersza Wierzyńskiego w *Gorzkim urodzaju* (1933). W 1954 roku Wittlin ogłasza esej oparty na dwu naprędce zrobionych nagraniach radiowych, zatytułowany *Śmierć Tuwima*[14]; Wierzyński wróci doń wierszem *Tuwim* w *Tkance ziemi* (1960). Obaj opłakują Lechonia[15], obaj piszą o Marianie Kisterze i o Alfredzie Berlsteinie[16]. Stara przyjaźń z Herminią Naglerową powoduje, że Wittlin upomina się o nią, bodaj bez skutku, u szefów Radia Wolna Europa w Nowym Jorku; Wierzyński recenzuje ją pośmiertnie[17]. Obaj żywią wielką estymę dla Marii Dąbrowskiej, czemu dają świadectwo uczestnictwem w audycji radiowej z okazji jej jubileuszu. Wierzyński spisuje dzieje swego koleżeństwa z Parandowskim[18], Wittlin donosi, że mała Roma („kiedyś mi siusiała na portkach") występuje w dramatyzacji *Odysei* przez Irenę Paczkowską[19]. Wielka czułość dla Ireny Paczkowskiej owocuje wspomnieniem *Nasza Irena*[20]. Odnajdowanie się po latach zawiera zawsze ogromny ładunek emocji i wzruszeń.

---

[13] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 10 sierpnia 1945.

[14] J. Wittlin: *Śmierć Tuwima*. „Kultura" 1954, nr 3.

[15] K. Wierzyński: *W sanatorium doktora Piltza*. „Wiadomości" 1956, nr 31; *Leszku kochany, żegnam Cię*. „Nowy Świat" z 16 czerwca 1956.

[16] J. Wittlin: *Żegnamy przyjaciela*. „Kultura" 1974, nr 5; K. Wierzyński: *Pożegnanie Alfreda Berlsteina*. „Wiadomości" 1959, nr 31.

[17] K. Wierzyński: *Wspomnienia Herminii Naglerowej o pisarzach Dwudziestolecia*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1961, nr 12.

[18] K. Wierzyński: *„Juvenilia" mojej przyjaźni z Parandowskim*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1961, nr 38.

[19] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 3 kwietnia 1948.

[20] J. Wittlin: *Nasza Irena*. „Wiadomości" 1963, nr 48. Po jej zgonie Mieczysław Grydzewski pojechał specjalnie na pogrzeb do Paryża.

Zakotwiczeni w mikrokosmosie z przedwojnia, poeci odwzajemniają się drobnymi usługami — zagajeniami i wspominkami. W przeglądzie pokłosia lat wojennych Wierzyński z wielkim taktem porusza najnowszy dorobek Wittlina. Omówiwszy dorobek Stanisława Balińskiego, Michała Pawlikowskiego, Antoniego Słonimskiego i Hemara, dopisuje:

> Pozostali poeci: parę pięknych wierszy Wittlina, pełnych takiej powagi i prostoty, że wydają się spokrewnione z Biblią, budzą w nas oskomę na dalsze rzeczy, których brak oby mu Bóg wybaczył, bo na naszą względność — licznych i oddanych mu czytelników — skąpy poeta liczyć nie może[21].

Na jego wieczorze autorskim uogólnia:

> Wittlin przyłączył się do eschatologów moralności, do rodziny ludzi urzeczonych dobrem i złem, do prądu, który przez wieki, od Dantego do Tołstoja, przenikał świat sztuki i szukał zrozumienia, a nawet i zbawienia duszy rozdartej przez te dwa przeciwieństwa. Gdy nasza epoka zajęła się czym innym, gdy pochłonęła nas tajemnica konfliktu człowieka z człowiekiem, narodu z narodem, gdy oślepiła nas noc panująca w nas samych albo wypełniała nas radość czy przygniatał smutek, Wittlin pozostał u źródła spraw ludzkich[22].

Wdzięczny czytelnik Wierzyńskiego („Zawsze zachwycałem się Twoimi opisami przyrody”[23]), Wittlin bywa również dokładny i pedantyczny. Nie waha się wnieść poprawki: „Mówi się: Majątek ten leżał około 30-u mil”[24]. Gratulując mu angielskiego tomiku *Selected Poems* (New York 1959) — większość znał z „Polish Review” — zwraca uwagę na wiersz o św. Franciszku:

> Ale skąd masz tę nazwę Alviano — w wierszu o św. Franciszku? Z niewielu [? rzeczy], które umiem, znam dość dobrze i jeszcze pamiętam żywot św. Franciszka. Otóż takiej miejscowości to ani w jego historycznych biografiach, ani w legendzie — nie znam. Znam Alvergna — lub La Vergna — po francusku: Auvergne, gdzie św. Fr. otrzymał stygmaty. Kazanie do ptaków nie jest faktem autentycznym — ale powstało późno [...] i odbyło się w miejscowości Bevagno. Właściwie powinienem był zwrócić Ci na to uwagę po przeczytaniu wiersza po polsku. [...] Mam nadzieję, że nikt tego nie zauważy, zresztą nie jest to szczegół ważny[25].

---

[21] K. Wierzyński: *Polska poezja na emigracji*. „Wiadomości Polskie Polityczne i Literackie” 1943, nr 41 (187).

[22] K. Wierzyński: *Wieczór poezji i prozy Józefa Wittlina*. „Wiadomości” 1955, nr 9.

[23] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 9 stycznia 1966.

[24] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 30 września 1953.

[25] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 22 kwietnia 1959.

W zagajeniu wspomnianego już wieczoru Wierzyński wtajemnicza nowojorską publiczność, że uczeń Świętego Franciszka uczy wnuka brzydkich słów. O tymże potomku Wittlin donosi po jakimś roku, iż „Wnuk — źródło radości. Kutas mu już staje”[26]. Nie opuszcza sposobności na gry słowne priapiczne:

> Bardzo serdecznie dziękuję Ci za list i proszę, żebyś był tak łaskaw podziękować Terleckiemu za życzliwą gotowość ulokowania mnie w Londynie. [...] O żadnym Londynie, w którym miałbym „stanąć” (czyżby w charakterze narządu moczo-płciowego?) — nic mi nie jest wiadomo[27].

Bawi się w fantazyjne podpisy: „Użal się, bracie, nad biednym Mądrosławem z Łyczakowa[28]”; „Twój stary Mędzimir Duposwęda W”[29]; „Mędosracz [?] Rokossracza. Zasuwajta Józef”[30]; „Twój stary i wierny Mędosław Ludzimierz z Dmytrowa i Lwowa, z Lizbony i z Nicei”[31]. W dużej mierze nawiązuje to do słowotwórczego dowcipkowania, uprawianego przez skamandrytów[32]. Przy tym zaprzyjaźniona z całym gronem Alicja de Barcza odróżnia: „ani Lechoń np., ani Wierzyński nie używają nigdy [brzydkich słów — N.T.T.], ale oni jeszcze oddychają OZONEM. Natomiast Wittlin bez przerwy, bo też pieni się on ciągle”[33]. O trafności jej uwagi przekonuje lektura pamiętników Elżbiety Wittlinówny. Ostatecznie Wittlin jako jeden z kierunków studiów wybrał językoznawstwo, w okolicy Biarritz i Saint-Jean de Luz podczas wojny z lubością pozapisywał w notatniku przykłady baskijskiej onomastyki. Co też wyprawiał z nazwiskiem starego znajomego z MSZ, wówczas konsula generalnego w Nowym Jorku Sylwana Strakacza, domyślny czytelnik bez trudu się zorientuje.

Wskrzeszając aurę słynnych Zjazdów Poetów w Pławowicach, Zofia Starowieyska-Morstinowa plastycznie wydobywa zasadniczą odmienność charakterów i temperamentów obu poetów[34]. Z tym wiąże się pewien podział ról. Jesienią 1939 roku Wittlin co prawda powitał skamandrytów w Paryżu,

---

[26] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 30 września 1953.

[27] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 18 kwietnia 1956.

[28] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 10 sierpnia 1948.

[29] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 3 kwietnia 1948.

[30] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 23 marca 1950.

[31] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego 24 listopada 1957. Por. list K. Wierzyńskiego do J. Wittlina z 5 września 1959: „to Ci mówi facet z dworca w Lwowie, w Lizbonie i Nicei”.

[32] Por. W. Ligęza: *Korespondencja skamandrytów z archiwum Jana Lechonia*. W: *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*. T. 1. Red. J. Kryszak, R. Moczkodan. Toruń 2001, s. 173—186.

[33] List Alicji de Barcza do Witolda Gombrowicza z 17 października 1951.

[34] Por. Z. Starowieyska-Morstinowa: *Zjazd poetów*. W: Eadem: *Ci, których spotykałam*. Kraków 1962, s. 5—48.

gdzie sam przybył już w lipcu. Wcześniej też przybywszy do Nowego Jorku, z Jules'em Romains, prezesem Międzynarodowego PEN Clubu, jak twierdzi, „gadam tylko o Tobie [czyli o K.W.]"[35]. Poproszony przez Artura Colemana, wygłasza mowę powitalną na wieczorze autorskim Wierzyńskiego w New York Public Library. Z reguły jednak to Wierzyński dzierży ster i przejmuje inicjatywę. Gdy po upadku Francji Wittlinowie nie dostali się na angielski statek wojenny, na dalszych etapach wspólnej włóczęgi Wierzyński występuje w roli opiekuńczo-kierowniczej, doradza i wspomaga. Już przed wojną bronił kolegów w Związku Literatów, gdzie wraz z Tymonem Terleckim prowadził stanowczą kampanię przeciwko antysemityzmowi poetów naganiaczy, nawołujących do wykluczenia Wittlina, Tuwima i innych z kultury polskiej, lub wręcz do wieszania ich[36]. Co prawda, w Nicei w 1940 roku byli świadkowie, że to Wierzyński się załamał[37], a nieustraszony Józio Wittlin udał się do Vichy po wizy wyjazdowe. Sam Wittlin jednak z pobytu na Lazurowym Wybrzeżu przypominał sobie odsiecz przyjaciela, gdyż wtedy to „Ty[ś] mnie za rzętkę prowadził do prefektury w Nicei. A wtedy byłem młodszy i miałem tzw. »nazwisko«"[38]. I tak to pozostało w jego pamięci. Przywykł do spontanicznej ofiarności starszego kolegi, miał przeświadczenie, że bez niego zginąłby z rodziną we Francji podczas wojny. Zaproszony w 1957 roku do Londynu, zastrzegał: „Jeślibym przyjechał, to nie bez Wierzyńskiego, który, obok wielu innych darów, ma jeszcze i ten niezwykły: opiekowania się słabszymi kolegami"[39]. Twierdził także, nieco paradoksalnie, że życie mu uratowała antysemicka nagonka Jerzego Pietrkiewicza, powodując, że opuścił Polskę jeszcze przed wojną. Wątek ostatniej podróży przewija się też w listach do Terleckiego, bez którego — jak twierdzi — w lipcu 1939 roku nie wyjechałby.

Poza najbliższym kręgiem rodzinnym Wirstlein-Wierzyński, wierzyciel Józefa Wittlina, a ojciec chrzestny *Hymnów*, akuszer-zamawiacz *Mego Lwowa*, ratownik i zbawca, staje się bodaj pierwszym odbiorcą jego egzystencjalnej udręki. Psychicznie bardziej odporny, miał niejaką wprawę po przedwojennym doświadczeniu z samobójczymi depresjami Jana Lechonia. Przed Wierzyńskim Wittlin nie ukrywa swej samotności, biedy, chorób i boleści, które mu doskwierają. Utyskuje na brak sił, talentu i czytelnika. Pisze o swojej rozpaczy:

---

[35] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 26 lutego 1941.

[36] Por. F. Śmieja: *Pięć rozmów o poezji. Rozmowa pierwsza: z Tymonem Terleckim*. „Głos Polski" 18 grudnia 1986, s. 16—17. Przedruk: *Siedem rozmów o poezji*. Toronto 1990, s. 11—27.

[37] Por. E. Wittlin-Lipton: *Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy*. Tłum. L. MacMillan. Toruń 2012, s. 161.

[38] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 14 października 1953.

[39] List J. Wittlina do T. Terleckiego z 9 czerwca 1957.

> Pozostaje mi albo samobójstwo — albo powrót do Polski. [...] Bo tu płyną mi lata w nicości, a raczej w samounicestwieniu. Na ogól ludzie unikają mnie — jak trupa, być może — że z daleka czuć mój rozkład. (Co wejdzie do wiersza). Obiit Conradus — natus est Gustavus[40].

Powiernik sprawdza się jako spowiednik. Odpisuje:

> Kochany Józiu, Napisałeś mi przesmutny list, na który w odpowiedzi należałoby przyjechać do Ciebie (własnym autem), zabrać Cię w krótką, ale miłą podróż, zawieźć do pięknej (własnej) posiadłości, dać Ci miły i piękny cottage, a zaraz pierwszego wieczora urżnąć się świetnymi trunkami przy świetnej kolacji, pośpiewać lwowskie piosenki (ku zgrozie służby — własnej), potem wymknąć się do miasteczka (ewentualnie na dziwki), przywieźć Cię z powrotem, rzucić w pudy i nazajutrz zbudzić przez lokaja z małym bilecikiem. Kochany Józiu, czy nie przyjąłbyś tego małego i niewygodnego cottage'u (na własność) wraz z jakimś drobiazgiem na umeblowanie (np. 500 dol. miesięcznie?). Jeśli nie, to won z tego domu, w gaciach, na piechotę, boso do N. Jorku. Twój Kuba Rockefeller[41].

Pocieszenie niewiele mu pomogło, gdyż jesienią wyżala się znowu: „jestem nieszczęśliwszy, niż byłem. Bezradniejszy niż kiedykolwiek. Więc sublimuje ze mnie raczej słabość"[42]. Za bezradność i bezwyjściową sytuację nikogo innego nie obwinia, tylko swego dobrodzieja:

> Nieraz mam do Ciebie pretensje i żal o to, żeś pomógł mi wiać z Francji — a tem samem — pomogłeś mi ocalić zasrane życie. Po co? Abym powoli tu przez 8 lat konał. Tylu innych, lepszych zginęło[43].

Podobną gorycz — wyrzuty sumienia ocaleńca z Holokaustu — wyraża raz i drugi w listach do Terleckiego, także poniekąd jego „ratownika"[44], któremu wypomina tylko, że tylu lepszych zginęło, a lepiej by było, gdyby wyjechał ktoś bardziej zaradny i twórczy. Nie posuwa się jednak do obarczenia go winą za swą niedolę, z Wierzyńskim zaś skamandrycka poufałość pozwala na wypowiadanie się bez hamulców czy ogródek. Koniec końców, jak głosi legenda rodzinna, to Wierzyński z Iwaszkiewiczem zamroczonego alkoholem Wittlina dowlekli ongiś do domu[45].

---

[40] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 12 maja 1948. Zapowiedziany wiersz — w wersji ostatecznej — *Ściśle osobiste* „Trupem za życia sam sobie już cuchnę" jest datowany „wrzesień 1968".

[41] List K. Wierzyńskiego do J. Wittlina z 16 czerwca 1948. „Więź" 1989, nr 2, s. 80—81.

[42] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 8/18 października 1948.

[43] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 31 stycznia 1949.

[44] W lipcu 1939 roku na prośbę Wittlinowej Terlecki „zabrał Józia" z sobą do Francji.

[45] E. Wittlin-Lipton: *Z dnia na dzień*..., s. 100.

Stanąwszy wobec ostateczności, mając do wyboru chrzest albo samobójstwo, na Zielone Świątki 1953 roku Józef Wittlin przyjął chrzest. Nie chodziło mu jednak o łatwe ukojenie lub złagodzenie bólu istnienia. Na jesieni znowu żalił się:

> Nie mam już żadnych złudzeń. A jestem straszliwie bezsilny. Bardziej niż wtedy we Francji. [...] Ale bita dupa pewnego dnia traci wytrzymałość[46].

Po nadejściu wiadomości o zgonie Tuwima — wciela się w żałobnika nad własnym grobem.

> Śmierć Julka rozżaliła mnie również i w związku z tym, że właściwie nikogo **tu** naprawdę nie obchodzi — z czego ja żyję i po co żyję — i wszyscy by odetchnęli — gdybym kiwnął. I goje i Żydy, i amerykany. Yolles napisałby nekrolog, Boręcki dałby wzmiankę w „Tytanie". Szkoda, że po śmierci nie można o sobie...[47].

(Jak na ironię, ceniony przez Wittlina Peter Yolles (ur. 1892) zmarł w nowojorskim szpitalu w 1958 roku). Motyw życia za śmierci, śmierć za życia, towarzyszy mu ciągle. Gdy Wierzyński mu gratuluje druku w „Wiadomościach", odpisuje niepocieszony:

> Postanowiłem **w braku czegoś lepszego** ogłaszać od czasu do czasu ciekawsze tematycznie skrypty radiowe, żeby w ogóle nie myślano na emigracji, że przestałem istnieć. Niedawno napisał mi ktoś z Europy, że w Niemczech, gdzie kiedyś byłem znany i aktualny, jak dzisiaj Miłosz czy Hłasko — otóż zdziwił się, że jeszcze żyję[48].

Z litanii swych dolegliwości Wittlin wydobywa pewną poetykę, wypracowuje jakiś zaczątek sztuki pisania o chorobach. „U mnie szpetna chorość, z gównem w głowie, z kolitem w kiszkach, ze spazmami i z chorym woreczkiem żółciowym"[49]. O tej „chorości", trapiącej go przez wiele miesięcy, pisze do Mieczysława Grydzewskiego: „Odnowiła mi się choroba, ta, która mnie unieruchomiła w latach 1941—43"[50]. Dokładnie rok później donosił ze szpitala, „Leżę jak świński gnój"[51]. Po wyrwaniu mu sześciu zębów pod narkozą — czuje się „skastrowany". Z własnych nastrojów umiał również się

---

[46] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 14 października 1953.

[47] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 3 stycznia 1954.

[48] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 15 maja 1959.

[49] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 12 października 1941.

[50] List J. Wittlina do M. Grydzewskiego z 12 sierpnia 1947. W: *Z listów do Mieczysława Grydzewskiego 1946—1966*. Wybór, wstęp i oprac. R. HABIELSKI. Londyn 1990, s. 131.

[51] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 10 sierpnia 1948.

śmiać. Kartka pocztowa z Hiszpanii (na niej — toreador pokonuje czarnego byka) pokazuje „Podobizna mego najpoważniejszego konkurenta z Kordoby (El Cordobes!)”[52]. Widocznie ten żart przypadł mu do gustu, gdyż pisze: „Odlatujemy 18 czerwca do Madrytu, gdzie będę walczył 3 razy w tamtejszej Plaza de toros”[53].

Wyćwiczony w cierpieniach, Wittlin jest uwrażliwiony także na cudze choroby, z chorym wykazuje empatię i niejaki stopień utożsamienia się, a na ogół nieskłonny do przemierzenia znacznych odległości nowojorskiej metropolii, odwiedza ich. „Byłem 2 razy u Solskiego. Ma się lepiej po operacji serca (kamień mu wyjęli)”[54]. Biednemu Kaszerwie, który potrzebuje pieniędzy na życie, a „umiera świadomie — opiekuje się nim Michał Kondracki — wszyscy znani mi muzycy pomagają”[55]. Gdy Wierzyński, na ogół uchodzący za okaz zdrowia, narzeka na „dzikie bóle” po odbytej cystoskopii, Wittlin występuje w roli pocieszyciela. Kochanemu Kaziowi życzy: „żebyś miał tylko kamienie — w jebulach, pirżdzionkach, naramiennikach, diademach, tiarach”[56]. Po zawale serca na jesieni 1957 roku Wierzyński był przez kilka dni w stanie krytycznym. Wtedy Wittlin zdobywa się na filuterną nutkę:

> Mój Kochany Kaziunciu! Co Ty tam wyprawiasz pod namiotem? Sam tam leżysz, czy jak wezyr (pamiętasz jego namiot w Muzeum Lubomirskich we Lwowie?) z hurysami? Na miłość Boską, stary druhu, wyjdź już z tych namiotów, wróć do Sag Harbour, gdzie nareszcie Cię odwiedzę[57].

Jakiś tydzień później udobruchał pacjenta. „Bardzo nas ucieszyły wiadomości od Bychowskich — o tym, że szybko wracasz do formy, do normy — i do treści”[58]. Po promocji przekładu *Odysei* wesoła gromada pisze wspólny list do pacjenta:

> Kochany Kaziku, szkoda, że ciebie nie było dzisiaj z nami — wszyscy do Ciebie tęsknią i pragną już ujrzeć twoje uśmiechnięte oblicze. Bądź zdrów. Xatre! Józio[59].

---

[52] Kartka J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 28 czerwca 1964.

[53] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 26 maja 1967.

[54] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 9 lutego 1957.

[55] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 24 kwietnia 1957.

[56] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 2 kwietnia 1950.

[57] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 17 października 1957.

[58] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 29 października 1957. O Bychowskich — z amerykańskiej gałęzi rodu Mortkowiczów — zob. J. Olczak-Ronikier: *W ogrodzie pamięci*. Kraków 2002.

[59] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 9 listopada 1957. List ponadto podpisali: Dora Kalinowska, Ziemowit Karpiński, Edwarda Mortkowiczówna, Halina Wierzyńska, Mieczysław Horszowski i Elżbieta Wittlinówna z mężem Michelem Liptonem.

Pod podpisami idzie kulawa rymowanka, nieco po częstochowsku, bez szczypty koturnowości, skrajnie nieliteracka, za to bardzo życiowa. Nie wiadomo tylko, czy utwór należy przypisać autorstwu zbiorowemu, zaliczyć do dorobku poetyckiego Józia lub uznać za dzieło Anieli z Lilpopów Mieczysławskiej.

> Po pikantnej Odyssei Józefa Wittlina
> u Bychowskich miły wieczór się zaczyna.
> Była kiełbasa i mnóstwo wódeczności
> Dla artystycznych gości.
> Do Was myśl tęskno ulatuje
> I gorąco Was całuje
> Wieszcza przyjaciółka Aniela[60] —
> To rym do „Wesela".

Parę tygodni upłynie, zanim Wittlin zabierze głos, tym razem jako terapeuta i pozytywista.

> Nasze audycje bez Ciebie — pozbawione są elementu swobody, chociaż Fryling robi wszystko dobrze, inteligentnie i ze smakiem. Ale dopiero Twój powrót przed mikrofon wróci naszym audycjom ich dawny charakter"[61].

Ostatni argument, nienajbłahszy, potwierdza pradawną wspólnotę: „Nasza galicyjska trójka powinna nie tylko w radio trzymać się kupy"[62].

Radio Wolna Europa

W Nowym Jorku obcowanie towarzyskie ułatwia poniekąd koleżeństwo radiowe. Audycje bywają czasem wspólne, muszą być tematycznie i warsztatowo uzgodnione, dyskusje wymagają udziału dwu czy trzech głosów. W ten też sposób przyjaciele spotykają się na antenie trzy razy w miesiącu. Wittlin porusza w listach sprawy fachowe, podaje swoje pomysły na pogadanki: o *Złotej hramocie* Józefa Łobodowskiego, o *Listach* Stanisława Trembeckiego, o Marku Hłasce. Proponuje najnowszą nowelę Jerzego Zawieyskiego z „Tygodnika Powszechnego" lub *Traktat poetycki* Miłosza,

[60] Aniela z Lilpopów Mieczysławska.

[61] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 24 listopada 1957.

[62] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 15 grudnia 1957. Por. list K. Wierzyńskiego do J. Wittlina z 11 września 1966.

„o którym w Polsce znów piszą”[63]. W czasie nieobecności Wierzyńskiego omawia przed mikrofonem poetę konspiracyjnego Fryderyka Leyka[64], nadaje audycję o Bernadetcie z Lourdes, w której może opracowuje, a zapewne przeżywa, wspomnienia z własnego pobytu w Lourdes podczas ucieczki wojennej i przyjaźni z autorem *Pieśni o Bernadetcie*[65]. Wittlin chętnie podejmuje wątki, mogące przyczynić się do poprawy warunków życia danego autora. „Wiersze biednego Haiduk[iewicza] przeczytałem ze wzruszeniem i z chęcią przyjścia z serdeczną pomocą temu ślepcowi. Też je czytałem przez radio”[66]. Obaj przyjaciele (Wierzyński nie bez oporu) za marne grosze uczestniczą w dwu audycjach radiowych Terleckiego poświęconych 50-leciu Teatru Polskiego oraz jubileuszowi Marii Dąbrowskiej[67]. Też nie bez nacisków ze strony Terleckiego dają wiersz lub prozę do książek zbiorowych wydanych w Londynie: *Mickiewicz Żywy*, *Dlaczego nie wracamy*, *Pamięci Jana Lechonia*, *XXX-lecie „Wiadomości”* i *O Tadeuszu Sułkowskim*.

Finanse

Na te nieodpłatne Beitragi Wittlina bynajmniej nie stać. Obaj pisarze — i nie tylko oni — narzekają na przeciążenie robotami zarobkowymi, odrywającymi ich od własnej twórczości, a jednocześnie niestarczającymi na godziwe życie. Depresje Wittlina są skądinąd pochodną biedy materialnej. W listach porusza sprawy finansów, *social security* i podatków. Pisze otwarcie o pertraktacjach wydawniczych, że „Za Pinocchio i Don Quijote daje mi Wiedza 8%, za Odyseję zażądałem 15%”[68]. Choć byli zatrudnieni jako wolni strzelcy w tej samej instytucji, Wierzyński, jak się wydaje, umiał z szefostwem wytargować dla siebie lepsze stawki. Ciężki był ostatni kwartał 1953 roku. Na jesieni żywił się nadzieją, bo „Mam jeszcze — drogę (duchową!) do jednego z wielkich bonzów w Waszyngtonie”[69]. Z Bostonu oczekiwał przynajmniej 500 dolarów, doczekał się 350. Kisterowie z nowym wydaniem *Soli ziemi* zawiedli. Poprzedniego dnia wysłał do Yollesona 3.50 dolara za jego powieść *Ciernie*, gdyż „Kto jak kto, ale on sobie u mnie zasłużył na to”.

[63] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 26 maja 1957.
[64] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 15 grudnia 1957.
[65] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 15 lutego 1958.
[66] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 15 maja 1959.
[67] Por. K. Wierzyński: *Pani Maria odeszła*. „Na Antenie” 1965, nr 28.
[68] C. Collodi: *Pinokio. Przygody drewnianej kukiełki*. Przekł. J. Wittlin. Warszawa 1946, 1948; M. de Cervantes Saavedra: *Don Kiszot z la Manczy*. Warszawa 1947, 1948; Homer: *Odyseja*. Warszawa 1982. List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 21 kwietnia 1948.
[69] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 30 września 1953.

> Zaklinasz mnie, żebym dał coś na wydanie książki Rosy Bailly o Lwowie. Teraz akurat? [...] chętnie przyczynię się do jej wydania, ale dopiero, mój Kaziuncio miły, wybacz — nie w tej chwili, gdy mam pełno niezapłaconych rachunków w aptece, lekarza... i muszę mojej Halinie wykupić od krawca przerobiony (darowany) płaszcz na zimę. [...] Stale też posyłamy do Polski paczki[70].

Co do perspektywy na przyszłość powtarza za Korbońskim, iż „Sheppardson ma obrabiać dwu członków Boardu, i że Strzetelski będzie dawał $75 dwa razy w miesiącu”[71]. Miesiąc później donosi, że otrzymał od Zielonego Balonika „100 dolarów z tego je-balu”. Aż pewnego feralnego dnia grudniowego bije na alarm: „Boston się kończy. [...] Korboński chce w dalszym ciągu wyeksploatować Korowice [???], któremu zawdzięczamy te 2 miesiące [utrzymania][72]”. Takie dramaty — to tło pisarskiej codzienności.

Choroba Grydza

Pokaźne miejsce w epistolografii ludzi z kręgu „Wiadomości” zajmuje choroba redaktora Grydzewskiego. Zatroskany Wittlin pyta o praktyczne możliwości, przez kogo da się zorganizować zbiórkę. „Piszesz, że nie ma pieniędzy na jego leczenie. Więc trzeba mu jakoś pomóc — rozmawiałem już z Rathausem — w czasie obiadu z okazji ostatnich nagród Fundacji Jurzykowskich. Zasmucił się, ale powiedział — że **teraz** Fundacja nie ma pieniędzy”[73]. W połowie marca 1967 roku Hemar posłał Wierzyńskiemu apel o zbiórkę, a po paru miesiącach grono przyjaciół (Marian Hemar, Aleksander Janta, Edward Raczyński, Juliusz Sakowski, Kazimierz Wierzyński), stworzywszy fundusz „Opieki nad Grydzewskim”, rozesłało okólnik z datą 23 maja 1967 roku. We wrześniu Antoni Borman „pięknie dziękował” Wittlinowi za „hojny czek na fundusz Grydza. Jesteś pierwszym z grona najbliższych przyjaciół, który potrząsnął, i to tak hojnie sakiewką. Oczywiście o tej jednej wpłacie powiadomię Grydza, bo z pewnością sprawi mu to wielką przyjemność, a innych »kolegów« zawstydzi”[74]. Tuż przed Bożym Narodzeniem Wittlin znowu przesłał czek. W 1967 roku — zapewne wskutek starań Wierzyńskiego — Mieczysław Grydzewski otrzymał nagrodę Fun-

[70] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 5 listopada 1953.
[71] Ibidem.
[72] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 7 grudnia 1953.
[73] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 25 stycznia 1967.
[74] List A. Bormana do J. Wittlina z 27 września 1967.

dacji Jurzykowskich[75]. I znowu, jakimś smutnym obrotem dziejów ludzkich, Borman odumarł Grydza, którym tak troskliwie się opiekował, sam będąc poważnie schorowany, co Wittlin komentuje:

> [...] o śmierci biednego Bormana dowiedziałem się od p. Wandycza. To właściwie dobrze że Mietek zbytnio tym się nie przejął. Obawiałem się, że wpłynie to pogarszająco na jego stan[76].

Jednocześnie donosi: ostatnio w Maisons-Laffitte „byłem pod wrażeniem deterioriacji fizycznej Jerzego Stempowskiego. Z trudem mówił, z trudem się ruszał, ale to, co mówił, było — jak zawsze mądre i bystre"[77].

Dla Wierzyńskiego i Wittlina akcja zbiórkowa na rzecz chorego redaktora nie oznacza identyfikowania się z linią jego czasopisma, oznacza tyle, że dawna zażyłość bierze górę nad zastrzeżeniami krytycznymi. Jak komunikuje Wittlin, „P.S. Z końcem sierpnia u. r. byliśmy w Londynie — głównie dla Grydza. Nie był to wesoły widok"[78].

Liczne wątki z dwugłosu Wierzyński — Wittlin odnaleźć można w listach Lechoń — Grydzewski, Wierzyński — Terlecki i Terlecki — Wittlin, gdy poruszają sprawy z partykularza emigracyjnego. W latach pięćdziesiętych skamandryci czuli się niesłusznie obstrzeliwani na łamach „Kultury" paryskiej. Wittlin powiadamia Wierzyńskiego:

> Już miałem odpowiedź od Giedroycia na list, w którym mu pisałem o arogancji „młodych" — w stosunku do „starych". W zasadzie godzi się ze mną, usprawiedliwiając się tym, że oni w literaturze ani w polityce — nie „grają roli"[79].

Czasem krótka treść zapowiada całą wiązkę rozkosznych plotek. W pocztówce przesyła „serdeczne myśli z zimnego Londynu — gdzie jest trochę tak jak w przedwojennej Polsce. Opowiem wszystko po powrocie"[80]. Wittlin wstawia się za skrzywdzonym kolegą.

> À propos Madrytu: zdaje mi się, że Łobodowski zbyt surowo potraktował Winczakiewicza. Zwłaszcza że sam nie tłumaczył tych samych utworów Lorki. Ale w końcu on zna się lepiej na nich niż ja. Ja znam się tylko na bykach[81].

---

[75] Notatka. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" nr z 3 lutego 1968.
[76] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 5 października 1968.
[77] Ibidem.
[78] List J. Wittlina do T. i T. Terleckich z 8 lutego 1968.
[79] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 14 października 1953.
[80] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 5 kwietnia 1963.
[81] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 26 maja 1967.

Uczestnicząc w tym samym jury „Wiadomości", obaj koledzy cierpią te same niedogodności, krytycznie ustosunkowują się do procedury jury. „Tegoroczna nagroda »Wiad« — komentuje — już zupełny absurd jak mi pisał Grydz — na jury było tylko 6 członków — większość, która mogłaby uratować honor tej nagrody, nie przyjechała — lub chorowała na miejscu"[82]. Uwrażliwiony na każdy objaw antysemityzmu, Wittlin uprzedza przyjaciela:

> Od miesiąca przygotowuję ogromną polemikę dla Grydza — odpowiedź na nikczemny artykuł jakiegoś Korczyńskiego pt. Rozprawa o życiu i śmierci Ortwina. Poczciwy Grydz nie orientuje się, ile w tym artykule facet nabroił[83].

Wspomniany artykuł wywołał również oburzenie Lechonia, który wykłócał się z redaktorem przez parę miesięcy. Udział w jury i praca w radiu wzbogacają się nawzajem i uzupełniają. I Wittlin, i Wierzyński prędko poznają się na twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego[84], cenią powieści Zofii Romanowiczowej[85].

> Dobrze — pisze Wittlin — że nagrodziliście Romanowiczową. Jej się to dawno należało. Tutaj Hemar miał wielkie i (zasłużone) sukcesy — mnie szczególnie zaimponowały jego naprawdę znakomite przekłady sonetów Szekspira. Jest w dobrej formie, oby tylko nie przeceniał swego, chwała Bogu, dobrego obecnie zdrowia[86].

Tuwim

Mimo wspólnoty niektórych odczuć koledzy inaczej zareagowali na wieść o zgonie Juliana Tuwima. Wittlin napisał wtedy do Wierzyńskiego:

---

[82] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 4 kwietnia 1965.

[83] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 10 lutego 1950.

[84] Por. K. Wierzyński: *Pochwała „Drugiego przyjścia"*. W: Idem: *Cygańskim wozem: miasta, ludzie, książki*. Londyn 1966; liczne wzmianki w listach do Tymona Terleckiego; J. Wittlina także do Tymona Terleckiego; a potem spotkania i przyjaźń podczas podróży do Włoch.

[85] Por. K. Wierzyński: *Przejście przez Morze Czerwone*. W: Idem: *Cygańskim wozem...*; Por. Idem: *Galeria Romanowicza*. „Wiadomości" 1960, nr 33; J. Wittlin: *Brewiarz miłości*. „Wiadomości" 1964, nr 26. Przedruk w: Idem: *Eseje rozproszone...*, s. 141—142; *Sono felice...* (Przemówienie na wieczorze autorskim Zofii Romanowiczowej 15 marca 1975 roku w Polskim Instytucie Naukowym w Nowym Jorku) „Wiadomości" 1975, nr 22. Przedruk: J. Wittlin: *Eseje rozproszone...*, s. 170—173.

[86] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 4 kwietnia 1966.

> To był tak wielki poeta — że w chwili jego śmierci — bledną wszystkie jego kawały, które mogły gorszyć ludzi. Ale ilu z tych zgorszonych wiedzą [sic!] naprawdę, co on był wart jako poeta? Jeszcze w Polsce irytowało mnie to protekcyjne poklepywanie go przez ludzi — którzy znali tylko jego kabaretową twórczość. Zresztą trzeba przyznać, że on sam z siebie robił wszystko, żeby do tego ośmielić ludzi najmniej powołanych. Teraz naprawdę skończyła się epoka, **nasza epoka w poezji**, którą on zapoczątkował. My też chcielibyśmy odezwać się do Stefy. (Kisterowie depeszowali: **Tuwimowa — Warszawa**). Na razie nie znam jego adresu[87].

Niebawem we trójkę z Wierzyńskim i Lechoniem nadali audycję radiową do Polski. Odmienność postaw ujawniła się podczas nagrywania w studio. Wittlin referował potem Alicji de Barcza:

> Leszek i ja zrobiliśmy to tak, że potem na żądanie szefów (z ich punktu widzenia mieli zresztą rację) musieliśmy to wszystko zmieniać, skrócić — mnie w ogóle kazano wszystko na nowo robić, bo wypadło nie po linii[88].

Jest to zgodne z relacją samego Lechonia, który przyznał zresztą słuszność polityczną owej linii. Wedle obserwacji Wittlina, Leszek

> umiejący być nieraz taki nieznośny, niesprawiedliwy i małostkowy znów raz pokazał się ze swej najlepszej strony, bo czuł i rozumiał. [...] Był miękki, pełen chrześcijańskiej potrzeby przebaczenia — i głębokiej adoracji dla tego wszystkiego, co w Tuwimie jest wielkie, piękne i jedyne[89].

Chwaląc wielkoduszność Lechonia, Wittlin dalej komentuje:

> Niestety nie da się to [sic!] powiedzieć o innym naszym koledze, o tym, **którego Julek najwięcej kochał** [podkreślone czerwonym ołówkiem]. Aż nas zamroził swym oschłym obiektywizmem w ocenie najgorszych stron Julka. Musieliśmy wywrzeć na niego wpływ — żeby złagodził — to też między nami niech zostanie, bo w zasadzie to fajny chłop, ale są rzeczy których **on nigdy nie zrozumie** [podkreślone czerwonym ołówkiem] — nawet gdy dramatis persona jest śmierć"[90].

[87] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 3 stycznia 1954.

[88] List J. Wittlina do A. de Barcza z 15 stycznia 1954.

[89] Ibidem.

[90] Ibidem. Już 1 stycznia 1954 Wierzyński pisał do Terleckiego: „Chciałbym mu powiedzieć: szczęśliwej drogi, ale jemu żadnych już życzeń nie potrzeba. Boże, gdyby tylko miał więcej oleju w głowie! Jakiż to był ograniczony człowiek, można z nim było mówić tylko o myszach, o czarownicach, o różnych dziwactwach — i o wierszach i wtedy była rozkosz. Czysta wściekłość mnie bierze na myśl, że można być świetnym poetą i bardzo głupim człowiekiem. Irytujące, a jednak prawdziwe. On był wielki i głupi. Jak to pogodzić?! Groteskowość ludzka jest niewymierna jak zresztą wszystko inne w człowieku. Pan Bóg stworzył nas lewą ręką".

W *Dzienniku* Lechoń również wspomina ten incydent[91].

Czyli: Wierzyński stosuje sprawdzian ideologiczny, Wittlina obchodzi inny wymiar ludzki. Nie żeby był obojętny na świat *Realpolitik*, przeżywa na bieżąco wydarzenia polityczne, zarówno „Bezsilne przygnębienie z powodu Vietnamu"[92], niepokoi się, gdy „Giedroyć donosi o coraz gorszych rzeczach w Polsce. Było to do przewidzenia"[93]. Wittlin, dyplomowany alarmista, zachowuje jednak pewien dystans. Doznawszy przed wojną wybryków ideologicznych kolegów po piórze, wypowiada się z autorytetem człowieka doświadczonego życiowo. Wobec wydarzeń 1968 roku Wierzyński wybuchł fulminacją poetycką pt. *Czarny polonez*. Wittlin inaczej radził sobie.

> Co się tyczy hańby z Czechosłowacją — wszyscyśmy ją ciężko przechodzili i jeszcze przechodzimy. Dowiedziałem się o inwazji — akurat w Asyżu [...]. Ale Kaziu, nie wstydź się i nie chowaj się ze wstydu — za draniów, z którymi nic Cię nie łączy. Ja już dawno nauczyłem się izolowania od wspólnot narodowych, rasowych czy wyznaniowych. Nigdy nic dobrego z identyfikowania się z wspólnotami — nie wychodzi[94].

W przyjacielskich stosunkach Wierzyńskiego i Wittlina ogromną rolę odgrywa pamięć, zdawałoby się wiele bardziej znacząca dla Józia aniżeli dla Kazia. Łańcuch wspomnień cementuje wątek podróży, łączący przełomowe chwile życia: „Gdy patrzę na tych niemal 30 lat od owego pociągu, którym odjeżdżałeś ze Lwowa, żegnany naszymi kwiatami z rękopisami moich Hymnów — poprzez pociągi w Lourdes i w Nicei"[95]. Razem byli potem znowu w Lizbonie. Na nowym kontynencie są nowe przygody. Wspólnie spędzone wakacje Wittlin wspomina potem z rozczuleniem: „A pamiętasz nasze śpiewy w Hunter, w lipcu 1944?"[96]. Swą czułość i przywiązanie usprawiedliwia po freudowsku, uprawia autopsychoanalizę, obnaża pradzieje duszy. „Nie jestem pederastą. Ale mój brat Stanisław umarł przed moim urodzeniem, a ja mam niewyżyte kompleksy — braterstwa"[97]. Później:

> Mój instynkt samozachowawczy nigdy nie był mocny. Nie zapominaj, że byłem sierotą od wczesnego dzieciństwa i chowała mnie macocha. To człowiekowi zostaje na całe życie i odzywa się w starości straszliwym echem. Piszę to do Ciebie, bo Ci do końca życia będę pamiętał Francję[98].

---

[91] Por. J. Lechoń: *Dziennik*. T. 3. Oprac. R. Loth. Warszawa 1993, s. 285—286 i 288.
[92] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 4 kwietnia 1965.
[93] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 26 maja 1967.
[94] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 5 października 1968.
[95] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 3 kwietnia 1948.
[96] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 4 marca 1948.
[97] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 31 lipca 1948.
[98] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 14 października 1953.

I tak rzeczywiście pozostało do końca.

A Wittlin przecież był tak nieufny wobec pamięci, wiedział, że upiększa, oszukuje i zawodzi.

> Przypomina się okres życia w Lourdes, w Nicei i w Lizbonie — jak się okazało — ostatni ciekawy okres w moim życiu[99].

> Ostatnio często wspominam nasz przyjazd do Lizbony — nasz wspólny tam pobyt, Twoje (wasze) miłe towarzystwo. Wspominam z nostalgią te czasy — w których miałem nadzieję i piękne złudzenie, m.in. — na Amerykę[100].

Tym niemniej, szczególnie w ciężkich chwilach, lubuje się w odtwarzaniu na płaszczyźnie marzeniowej minionych epizodów, jak gdyby puszczał z nawiniętej na szpulkę taśmy dawno nagrane sceny:

> Dobrze, Kochany, spotkamy się w Lizbonie. Przyjdziesz do mnie do **Pension Belge** (z rękopisem „Barbakanu warszawskiego") i odczytasz mi go w saloniku (pamiętasz?). Życie jest snem. Już nie wiem, co jest jawą. Ale walczyć o taki zasrany sen — już nie potrafię. Po co? I dla kogo?[101].

W ostatnich latach nawraca do tych wątków:

> Brak wiadomości od Ciebie uświadomił mi w Segovii, gdzie odetkało się moje konstypowane w Riverdale serce — jak b. jestem do Ciebie przywiązany — od tego dnia w Warszawie latem 1919 r., gdy z polecenia sióstr D'Abancourt (przy ul. Długosza, o ile pamiętam) — przyszedłem pierwszy raz do Ciebie i pierwszy raz ucałowaliśmy się[102].

Jakiś rok później znowu rozpamiętuje:

> Parę dni temu obchodziliśmy **cicho** 44. rocznicę małżeństwa. Przypomniał się Hunter, gdzie z Wami raczej nie cicho celebrowaliśmy 20. rocznicę. Tak więc upłynęło 24 lat — odkąd na cały Catskills wyśpiewywaliśmy lwowskie i zbliżone do lwowskich pieśni — i miło mi wspomnieć, choć były to ciężkie wojenne czasy, nasze bliskie i przyjazne koleżeństwo[103].

---

99 List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 29 października 1957.
100 List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 31 października 1961.
101 List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 14 października 1953.
102 List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 29(?) lipca 1967.
103 List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 10 lipca 1968.

Pod koniec roku upomina się w kartce świątecznej: „Czemu, Kaziu, nie odezwiesz się do starego kompana?”[104].

Ale starego kompana niebawem zabrakło. Wittlin wygłosił *Epitafium* przed mikrofonem, *Pożegnanie* dał do „Kultury”[105]. Głęboko wstrząśnięty odejściem przyjaciela, pisał na jesieni do Terleckiego:

> Wybacz, że jeszcze wciąż nie czytałem Twego eseju o biednym Kaziu. W ogóle ten numer schowałem na później. Przyznam się, że jakieś wewnętrzne opory powstrzymują mnie od czytania numeru „Wiadomości” poświęconego Kaziowi. Jakoś nie mogę pogodzić się z tym faktem. Nie czytałem nawet listów Dąbrowskiej sąsiadujących z moim tekstem. Ale w końcu trzeba będzie to przezwyciężyć w sobie[106].

Siedem lat później zabrakło i Józia. Zahartowany w rozterkach duchowych i cielesnych, słabeusz ostatecznie przeżył siłacza o pięć lat.

Prawdę mówiąc, Wierzyński o Józiu wyrażał się czasem krytycznie, że on nic tylko płacze nad sobą, że to impotent pisarski. Denerwował się: „pojutrze jadę do N[owego] Y[orku], mierzi to radio i ta atmosfera, dwu przyjaciół, dwu inteligentnych ludzi, ale jeden dziki megaloman, a drugi impotent pisarski, a może obaj jedno i drugie — i tym ja żyję lata całe!”[107].

Dopiero po śmierci archiwa objawiają swoją mściwość, wydobywają zagrzebane zgrzyty i dysonanse.

Po pierwszym wydaniu krajowym *Poezji* Józefa Wittlina (1978) Terlecki podsunął Stefanii Kossowskiej pomysł przedrukowania w „Wiadomościach” paru jego nieznanych utworów. Redaktorka odpisała:

> Wybór na „książkę miesiąca” tego zbioru przygotowanego na ten cel (łącznie z ostatnimi wierszami — które całkiem inaczej rozumiem niż Ty!) — trochę zmienił moje uczucia do Wittlina i widzę, że jednak Kazio nie bez racji uważał go za faryzeusza. (Do śmierci — **dosłownie**! — nie mógł mi darować tego, co kiedyś napisałam czule o Wittlinie — w książce „Mieszkam w Londynie”, a przed tym w „Wiadomościach”)[108].

Może są to jedynie niewieście komeraże. I tak więcej mówią o Kaziu niż o Józiu. Korespondencja nie tylko pisarzy stanowi żywy dokument, najbar-

---

[104] List J. Wittlina do K. Wierzyńskiego z 18 grudnia 1968.

[105] J. Wittlin: *Na pożegnanie z Wierzyńskim*. „Kultura” 1969, nr 4, s. 5—6. Przedruk: Idem: *Przebity światłem. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*. Londyn 1969, oraz w Idem: *Eseje rozproszone...*, s. 151—152.

[106] List J. Wittlina do T. Terleckiego z 20 września 1969.

[107] List K. Wierzyńskiego do T. Terleckiego z 16 października 1954.

[108] S. Kossowska: *Gość z innej planety*. „Wiadomości” 1963, nr 21. Przedruk: Eadem: *Galeria przodków*. Warszawa 1991. List tejże do T. Terleckiego z 15 marca 1979.

dziej autentyczny głos, dokument bieżącej chwili, ale niekoniecznie testament duchowy, choć nim też może być. Ujawnia ukryte kompleksy i dążności, rozładowuje krótkotrwałe impulsy i przejściowe zadrażnienia, o których sam autor po godzinie zapomni, przy tym utrwala także chwilowe przypływy emocji. Wyłaniają się małe zazdrostki, gratisowe złośliwości, dla ulżenia sobie, gwoli zabawy stylistycznej. To składa się na pewną normę ludzkiego obcowania. Dopóki nie wskrzesi się z archiwów wielkiej polifonii środowiskowej, nie będzie ostatniego, rozstrzygającego głosu w debacie.

Paweł Sporek

Wielcy sportowcy w poezji Kazimierza Wierzyńskiego Dydaktyczny potencjał wierszy autora *Lauru olimpijskiego*

Tytułem wstępu

Niniejszy tekst poświęcony, najogólniej rzecz biorąc, tomikowi *Laur olimpijski* Kazimierza Wierzyńskiego wyrasta z kilku zasadniczych motywacji. Po pierwsze, ma na celu przywołanie nieco zapomnianego już zbioru wierszy i ukazanie ich niezwykłych walorów literackich, które mogą pobudzać wyobraźnię oraz wrażliwość także współczesnego odbiorcy. Po drugie, ma za zadanie rozświetlić dydaktyczny potencjał utworów Wierzyńskiego oraz możliwości poszukiwania za ich pośrednictwem wiedzy na temat człowieka i otaczającego go świata. Po trzecie, rości sobie ambicje złożenia hołdu wybitnym ludziom, artystom stadionów i bieżni, tytanom ciała i ducha, jednostkom, które swego czasu poruszały wyobraźnię milionów ludzi na całym świecie, dzisiaj zaś mogą stanowić ucieleśnienie idealnego wzorca sportowca, a jednocześnie człowieka — zmagającego się z własną słabością, potęgą innych, zmierzającego przez trudności do wytyczonych celów, sięgającego gwiazd, ocierającego się o granicę ludzkich możliwości. I wreszcie, po czwarte, zakłada przywołanie w kontekście poezji Kazimierza Wierzyńskiego szlachetnych idei olimpizmu, wolnego od komercji i dopingu, sięgającego antycznych pierwocin, rekonstruowa-

nych dzięki pasji oraz inicjatywie legendarnego barona Pierre'a de Coubertina[1].

Laur olimpijski w kontekście twórczości Wierzyńskiego i sportowych doświadczeń poety

Tomik *Laur olimpijski* zazwyczaj bywa kojarzony z ludycznymi wzorcami w poezji Kazimierza Wierzyńskiego (obecnymi między innymi we wczesnych tomikach *Wiosna i wino* czy *Wróble na dachu*), chociaż akcentuje raczej ideę rywalizacji typu agonistycznego (nie zaś typową dla jego wcześniejszych utworów swobodną i beztroską zabawę dziecięcą), w myśl której zwycięstwo wyrasta z walorów współzawodników, nie zaś z przypadkowości czy wpływu czynników zewnętrznych[2]. Poeta, sięgając do wzorców antycznych Pindara[3], ukazuje w nim piękno i wartość sportowej rywalizacji, łamania barier, pokonywania własnych ograniczeń. Podkreśla wagę szlachetnej, uczciwej rywalizacji, akcentuje szacunek dla przeciwnika, a jednocześnie uczy tego, czym może być porażka. Wartości te ukazuje w pięknej, klasycznej formie, która koherentnie współbrzmi z zawartością tematyczną tomiku. Tym samym zbiór wierszy o sporcie paradoksalnie przekracza granicę sportu, stając się zorganizowaną i spójną wypowiedzią poetycką na temat człowieczeństwa oraz możliwości jego realizacji w konfrontacji z samym sobą, drugim.

Zaznaczyć należy, że powstanie *Lauru olimpijskiego* nie jest przejawem chwilowych zainteresowań sportowych poety czy też pogłosem jakiejś mody na wysiłek fizyczny. Jest konsekwencją bliskich i trwałych związków Wierzyńskiego ze sportem oraz jego fascynacji tytanami bieżni i stadionów. Młody poeta sam także czynnie uprawiał sport. Biegał na 100 i 200 metrów, odnosił również sukcesy jako bramkarz w piłce nożnej. Był jednocześnie turystą i krajoznawcą[4]. Redaktor „Przeglądu Sportowego" w latach 1926–1931 był więc człowiekiem, który ideę sportu rozumiał jak mało kto.

---

[1] Niewątpliwie sukces francuskiego barona był jednocześnie triumfem samego sportu. Powrót do idei igrzysk nobilitował sport, a jednocześnie nadawał (przywracał?) mu uniwersalny charakter. Por. G. Młodzikowski: *20 olimpiad ery nowożytnej*. Warszawa 1973, s. 16.

[2] Por. K. Dybciak: *Wstęp*. W: K. Wierzyński: *Wybór poezji*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. XX–XXI.

[3] Por. T. Terlecki: *Wierzyński, czyli poeta*. W: *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*. Red. P. Kądziela. Warszawa 2001, s. 300–301.

[4] Por. K. Zuchora: *Champion of poetry*. W: K. Wierzyński: *Laur olimpijski*. Warszawa 2008, s. 8.

To jemu dzisiejsza sportowa Polska zawdzięcza organizowany od lat Plebiscyt na 10 Najlepszych Sportowców Polski oraz kolarski wyścig Tour de Pologne wyrastający z popularności słynnych Giro d'Italia we Włoszech i Tour de France we Francji. To on również uczynił z „Przeglądu Sportowego" pismo, które zadziwiało bardzo wysokim poziomem językowym[5] oraz przyciągało do siebie rzesze czytelników niegdyś stroniących od sportu, ciekawiąc i zachwycając intelektualne elity polskiego społeczeństwa. Rola Wierzyńskiego okazała się tu kluczowa. „Do prasy sportowej — wspominał publicysta Jan Erdman — tych zeszycików wypełnionych cyferkami, jałowymi sprawozdaniami i technicznymi wskazówkami, upstrzonych zdjęciami wielkości znaczka pocztowego, wdarł się tajfun"[6]. „Czytali go wszyscy — dodaje z kolei ówczesny dziennikarz pisma Ryszard Mossin. — Ci, co sport uprawiali, ci, co się na nim znali, i nawet ci, co o sporcie nic nie wiedzieli i dopiero pod wpływem »Przeglądu Sportowego« stawali się jego entuzjastami i zwolennikami"[7]. Redaktor naczelny śrubował poziom intelektualny pisma, stawiając wymagania sobie, a także najbliższym współpracownikom[8]. Sam Wierzyński zaś, zwłaszcza po swym sukcesie olimpijskim, stał się człowiekiem niezwykle popularnym, rozpoznawalnym już nie tylko dla miłośników poezji, ale także szerokich rzesz, które poddały się fascynacji sportem i osobowości przebojowego redaktora naczelnego pisma. Jan Bielatowicz w urokliwy sposób tak pisał o tym niezwykłym fenomenie:

> Nazwisko Wierzyńskiego wpłynęło na usta mas. I tych, co go czytali, i tych, co nigdy o nim nie słyszeli. Stał się bożyszczem chłopców biegających za piłką po zielonej murawie, wiosłujących po Wiśle i jej dopływach, goniących się z wiatrem po pylnych drogach[9].

Wierzyńskiego cenili i szanowali również sami sportowcy, którzy — w dużej mierze w odróżnieniu od dzisiejszych gwiazd stadionów — z pietyzmem podchodzili do starogreckich idei szlachetnej rywalizacji, pielęgnowanych między innymi przez autora *Lauru olimpijskiego*. Takim przykładem wyra-

[5] Wpływ na to miał przede wszystkim Wierzyński, dzięki któremu wśród autorów tekstów pojawiali się znani ówcześnie literaci, między innymi Rafał Malczewski, Ignacy Matuszewski, Ferdynand Ossendowski, a nawet... Antoni Słonimski. Por. J. ERDMAN: *Opowiadanie prawdziwe*. W: *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*..., s. 61.

[6] Ibidem.

[7] R. MOSSIN: *Entuzjasta piękna w sporcie*. W: *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*..., s. 206.

[8] Kwestię tę, na własnym przykładzie, ciekawie i zabawnie opisuje Jerzy Jakub Rohatiner, który miał przyjemność współpracować z autorem *Lauru olimpijskiego* w „Przeglądzie Sportowym". Patrz: J.J. ROHATINER: *Pan Redaktor*. W: *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*..., s. 262—266.

[9] J. BIELATOWICZ: *Wielka przygoda życia*. W: *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńkim*..., s. 24.

ziciela myśli pokolenia może być choćby mistrzyni olimpijska z Amsterdamu w rzucie dyskiem Halina Konopacka, także wielokrotna mistrzyni Polski między innymi w rzucie oszczepem, skoku wzwyż, pięcioboju, sztafetach biegowych, a jednocześnie osoba rozumiejąca poezję i oddana poezji[10], która po latach mówiła o Wierzyńskim, jego utworach i wpływie na współczesnych mu sportowców polskich:

> Wiersze Wierzyńskiego były zjawiskiem wyjątkowym. Radosne, spontaniczne, ba, pełne żywiołu i entuzjazmu. Bliskie nam, sportowcom. Wierzyńskiego fascynował ruch, możliwości człowieka, rekord, umiał to namalować. Właściwie, jego niektóre poezje przypominały film. Ponadto znał on dobrze psychikę sportowca. Słyszałam, że dziś zarzucają mu patos — to sprawa współczesnych krytyków. Dla nas *Laur olimpijski* był wyznacznikiem romantycznych wartości, które widzieliśmy w sporcie, które w nim utrwalaliśmy[11].

Niewątpliwie bowiem w *Laurze olimpijskim* Wierzyński nawiązywał do aksjologii, która zległa u podstaw romantyzmu sportowego, a więc idei antycznej, wyrażającej pewien sposób myślenia o sporcie zamknięty w artystycznej formie.

Nie do końca jasna jest geneza powstania samego olimpijskiego tomiku poety. Nie wyjaśnia jej ostatecznie również sam Wierzyński.

> Właściwie nie wiem — refleksyjnie stwierdzał autor — kiedy napisałem Laur olimpijski. Sam się napisał. Nie miałem planu odrębnego cyklu, pisałem, kiedy wiersze przychodziły mi pod pióro i odkładałem je na bok[12].

Przypuszczać można jedynie, że pierwszy tekst powstał już w 1924 roku, inspirowany niebotycznymi sukcesami fińskiego biegacza Paava Nurmiego. Niewątpliwie jednak nagrodzony złotym medalem na igrzyskach w Amsterdamie tomik Kazimierza Wierzyńskiego[13] jest z jednej strony swoistym ukoronowaniem życiowych zainteresowań poety sportem, z drugiej — również wyjątkowym wydarzeniem w dziejach polskiego olimpizmu. Przypomnieć bowiem należy, że w rozgrywanym z inicjatywy barona Pierre'a

---

[10] Znakomita mistrzyni sportu również pisała wiersze, które zostały opublikowane w zbiorowym tomiku zatytułowanym *któregoś dnia*. W estetycznym wydaniu poprzedzonym wstępem Profesora Krzysztofa Zuchory ukazały się one ponownie staraniem Fundacji Centrum Edukacji Olimpijskiej oraz Muzeum Sportu i Turystyki: H. KONOPACKA: *któregoś dnia*. Warszawa 2008.

[11] J. LIS: *Legenda tamtych lat*... W: *Poczet polskich olimpijczyków: 1924—1984*. Red. K. DAJBÓR i inni. Warszawa 1984, s. 33.

[12] Por. K. WIERZYŃSKI: *Pamiętnik poety*. Warszawa 1991, s. 200.

[13] Na tych samych igrzyskach Polska zdobyła także jeszcze jeden medal w ramach Olimpijskiego Konkursu Sztuki i Literatury. Brąz przypadł Władysławowi Skoczylasowi (grafika).

de Coubertina w latach 1912—1948 Olimpijskim Konkursie Sztuki i Literatury był to pierwszy z trzech polskich złotych medali, które udało się zdobyć polskim artystom w czasie rozgrywania owego Konkursu[14]. Na czym polegał niezwykły urok nagrodzonego tomiku? Jerzy Kwiatkowski podkreśla, że wiersze artysty — mistrza olimpijskiego zawierają w sobie elementy poetyckiego reportażu, a jednocześnie tendencję do estetycznego wyrażania wydarzenia — faktu sportowego. Łączą w sobie realizm oraz tendencję do patosu i hiperboli, wyrażając entuzjastyczną pochwałę sportu, jego wartości moralnych, przekraczanie granic możliwości ludzkich[15]. I choć odbiór poezji „sportowej" był w kraju zróżnicowany, to wiersze tłumaczono na wiele języków i doceniano wśród zagranicznych znawców. Podkreślano oryginalność i artyzm poetyckiego ujęcia, które ukazując realność sportu, wywoływało poczucie metafizyki, nadawało współzawodnictwu głębszy, uniwersalny wymiar[16]. Były jednocześnie teksty Wierzyńskiego obrazem doświadczenia zbiorowego, wyrazem, jak określił to Jan Bielatowicz, odczuć powszechnych, nie tracąc jednocześnie waloru indywidualnego, osobistego[17]. Kwestie te podnoszone przez znawców twórczości Wierzyńskiego, zdają się fundamentem wyzwalającym potrzebę refleksji także nad kunsztem formalnym twórcy, który jak nikt wcześniej, a chyba i później, nie podjął się tak udanej próby przeniesienia realności sportu do miar niecodzienności poetyckiej, przekształcania wyobrażeń publiki masowej w mityzowany heroizm, przestrzeń wyrastającą poza konkretność współczesnych Wierzyńskiemu mistrzów sportu.

Khalos kagathos, czyli wielcy sportowcy na kartach *Lauru olimpijskiego*

Powiedzieć trzeba jednak wyraźnie, że gdyby nie konkretne osobowości inspirujące poetę, *Laur*... pewnie nigdy by nie powstał, a na pewno nie miałby takiej siły, aby zaskarbić sobie przychylność jury olimpijskiego konkursu. Poezja Wierzyńskiego bowiem oczywiście poruszała i fascynowała z jednej strony swą kunsztowną formą, z drugiej jednak strony przemawiała przede wszystkim do odbiorców niecodzienną strategią eksponowania niezwykłych sportowców czasów międzywojnia. To oni bowiem, rozpozna-

[14] Pozostałe dwa złote medale dla Polski zdobyli: Józef Klukowski w rzeźbie (1932 rok, Los Angeles) oraz Zbigniew Turski w dziedzinie muzyki (1948 rok, Londyn).

[15] Por. J. Kwiatkowski: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2001, s. 117.

[16] Por. K. Zuchora: *Champion of poetry*..., s. 10.

[17] Por. J. Bielatowicz: *Wielka przygoda życia*..., s. 25.

walni i znani w całym niemal świecie, organizują wyobraźnię czytelników *Lauru olimpijskiego*. Oni to w utworach Wierzyńskiego urastają do miana niemal półbogów, którzy na sportowych arenach odsłaniają wartości porywające masy. Ucieleśniają zarówno piękno i siłę ciała, jak i niezłomność i hart ducha, determinację do łamania zwłaszcza własnych ograniczeń. Ricardo Zamora, Ermino Spalla, Karol Hoff, Paavo Nurmi, Artur Porritt, Charley Paddock to tytani sportu, których bohaterami swych utworów czyni Kazimierz Wierzyński. Historia każdego z nich to obszerny materiał na rozmaite studia dla znawców i miłośników sportu, ale także humanistów poszukujących w sporcie podstawowych wartości, które określają cielesne i duchowe piękno człowieka. W tym miejscu warto poświęcić każdemu z nich chociaż kilka słów, pamiętając, że każdy z tych tytanów wysiłku fizycznego zapisał się złotymi zgłoskami we wszelakich encyklopediach sportu i w zbiorowej pamięci kibiców.

Jest zatem legendarny i szalenie skuteczny bramkarz hiszpański Ricardo Zamora, *goalkeeper* reprezentacji Hiszpanii oraz takich klubów jak FC Barcelona czy Real Madryt[18], bohater czasów przedtelewizyjnych, którego genialne parady i robinsonady przeszły do historii w relacjach prasowych, materiale fotograficznym czy wreszcie w przekazywanych z pokolenia na pokolenie opowieściach kibiców. To także bramkarz, który zrewolucjonizował grę na swej pozycji, odrywając się od linii bramkowej i pokazując skuteczne, a zarazem efektowne parady na przedpolu bramkowym. Zamora to jednocześnie legenda mistrzostw świata z roku 1934, kiedy to do historii przeszły jego fenomenalne mecze z Brazylią i Włochami[19].

Karol Hoff z Norwegii, wielce kontrowersyjna postać, to jednocześnie legenda światowa skoku o tyczce, a także znakomity biegacz, olimpijczyk. Znany przede wszystkim jako wielokrotny rekordzista świata w skoku o tyczce. Najlepszym osiągnieciem Hoffa było uzyskanie wysokości czterech metrów i dwudziestu pięciu centymetrów. Właśnie jego sukcesy w tej dyscyplinie sportu uwiecznił w swej poezji Wierzyński, głosząc apoteozę wyczynu ambitnego Norwega. Oczywiście, cień na tę pochwałę Hoffa jako sportowca rzucają jego późniejsze działania, zwłaszcza w okresie II wojny światowej, podczas której sportowiec uwikłał się we współpracę z okupantem. Niemniej w czasie powstania wiersza Hoffa uznawano za jedną z najwybitniejszych postaci światowej lekkoatletyki i taki jego wizerunek uwiecznił w swym tomiku olimpijskim autor *Róży wiatrów*.

---

[18] O tym, jakie znaczenie dla hiszpańskiej piłki miał Zamora, niech świadczy choćby fakt, że po dzień dzisiejszy przyznaje się na zakończenie sezonu piłkarskiego nagrodę Zamory dla bramkarza, który przepuścił najmniejszą liczbę bramek w rozgrywkach ligowych.

[19] Por. J. Walawko: *Pionierzy wielkiej piłki*. „Piłka Nożna Plus" 1997, nr 12 (144), s. 32–33.

Z kolei genialny i ekscentryczny Paavo Nurmi[20] to chyba największa z legend biegów średnio- i długodystansowych, wielki rywal między innymi naszego mistrza olimpijskiego Janusza Kusocińskiego i najlepszy z całej koalicji fińskich biegaczy dominujących przez wiele lat na lekkoatletycznych bieżniach. To także najciekawsza z postaci na kartach poezji Kazimierza Wierzyńskiego. Fenomen „Latającego Fina" najlepiej oddają jego statystyki z igrzysk, w których uczestniczył: dziewięć złotych medali olimpijskich (sześć indywidualnych) oraz trzy srebrne. Nurmi bił także wielokrotnie rekordy świata na rozmaitych dystansach. Zawieszony za domniemanie profesjonalizmu, którego mu jednak nie dowiedziono (został z czasem oczyszczony z zarzutów i zrehabilitowany), w odróżnieniu od Hoffa, także w czasie II wojny światowej wykazał się hartem ducha i wiernością wobec wartości, w które wierzył, czynnie wspierając rząd w wojnie zimowej ze Związkiem Radzieckim (między innymi kontaktując się z politykami amerykańskimi), a także odbywając służbę wojskową (ukończył ją ze stopniem sierżanta). Jemu także już kilka lat później powierzono zaszczyt zapalenia znicza olimpijskiego podczas inauguracji igrzysk w Helsinkach w 1952 roku[21]. Sam Nurmi zaś z czasem zaczął coraz bardziej zbliżać się artystycznego wymiaru *khalos kagathos*, odchodząc od zainteresowań sportem, a doceniając wartości nauki i sztuki, którym przyznawał znacznie większą wagę niż uprawianej przez siebie i ukochanej dyscyplinie. O jego roli w świecie sportu i miłości rodaków niech świadczy fakt, że jeszcze za czynnego życia sportowego Nurmi został uhonorowany pomnikiem wzniesionym na Stadionie Olimpijskim właśnie w Helsinkach (już w 1925 roku).

Lekkoatleci to także Amerykanin Charley Paddock oraz Nowozelandczyk Artur Porritt. Paddock to czterokrotny medalista olimpijski (dwa złota, jedno srebro w Antwerpii — 1920 rok; srebro w Paryżu — 1924 rok) w biegach sprinterskich oraz dwunastokrotny rekordzista świata. Porritt zaś to brązowy medalista w biegu na 100 metrów z igrzysk w Paryżu, pierwowzór jednego z bohaterów kultowego filmu *Rydwany ognia* (reżyseia Hugh Hudson).

---

[20] Nurmi, popularny Latający Fin, był nazywany także Milczącym Finem. Ten drugi przydomek doskonale określał naturę skandynawskiego biegacza, który programowo nie udzielał wywiadów, a także jak ognia unikał rozdawania autografów (odstępstwa zdarzały mu się bardzo rzadko i dotyczyły osób, które Nurmi darzył wyjątkowym szacunkiem i sympatią). Sytuacja taka trwała również po zakończeniu przez biegacza kariery zawodniczej (gdy Nurmi prowadził już na emeryturze własny sklep z krawatami), na co często uskarżali się fińscy (i nie tylko) dziennikarze, którzy w Nurmim widzieli najwybitniejszego biegacza wszech czasów oraz człowieka, który swą wiedzą i doświadczeniem mógłby wpływać na przyszłość i rozwój fińskiej lekkoatletyki. Por. E. Ałaszewski, B. Tomaszewski: *Krawat od Nurmiego*. W: Iidem: *Sławy sportu w karykaturze i wspomnieniu*. Warszawa 1973, s. 25—28.

[21] G. Młodzikowski: *20 olimpiad...*, s. 186.

Ciekawą postacią przywoływaną w tomiku jest również bokser Erminio Spalla, pierwszy włoski mistrz Europy (1923) i jeden z najlepszych bokserów swoich czasów, w karierze swej walczący z tak znakomitymi zawodnikami jak choćby Luisem Angelem Firpo (znanym z jednej z najlepszych walk w historii boksu ze znakomitym mistrzem Jackiem „Tygrysem" Dempseyem) czy Genem Tunneyem (odebrał po 7 latach nieprzerwanej supremacji tytuł mistrza świata właśnie wspomnianemu Dempseyowi)[22]. Co ważne, Wierzyński, pisząc właśnie o Spalli, znał chyba nie tylko sportowe zacięcie Włocha, ale wydaje się, że miał również świadomość pozasportowych, artystycznych walorów znakomitego sportowca. Po zakończonej przygodzie z boksem niegdysiejszy zawodnik z powodzeniem występował w filmach jako aktor, zasłynął również jako śpiewak operowy[23]. Zajmował się także malarstwem i rzeźbą.

Międzywojenne gwiazdy sportu w poetyckim ujęciu autora *Lauru olimpijskiego*

Podejmując się trudu rekonstrukcji poetyckich wizerunków sportowców, utrwalonych w wierszach naszego mistrza olimpijskiego, warto zacząć od zawodnika, wymienionego z nazwiska w tekście, który reprezentuje dyscyplinę inną niż dominująca w zbiorze lekkoatletyka. Ricardo Zamora to bohater utworu *Match footballowy*, a jednocześnie fenomen sportu poruszający wyobraźnię dziennikarzy i kibiców.

> Jakże wiele może zdziałać jedno wielkie nazwisko! — pisał „Przegląd Sportowy". „Zamora gra" — to czarodziejskie zaklęcie. Któżby nie pragnął ujrzeć tego półboga Półwyspu Pirenejskiego, cieszącego się we własnej ojczyźnie sławą i miłością, której zazdrościć mu muszą królowie i najwięksi mężowie stanu? Zamora — to nazwisko, które poruszyło dziesiątki i dziesiątki tysięcy w Budapeszcie, Pradze, Berlinie i Lipsku, poruszy je w całej Europie, dokąd *ten, sławniejszy od najsławniejszego z torreadorów Hiszpan, zawita*[24].

W utworze Wierzyńskiego słynny bramkarz pojawia się na stadionie, czyli „największym Colosseum świata", gdzie „serca żądz i życia bije najwymow-

[22] Zob. http://boxrec.com/list_bouts.php?human_id=013549&cat=boxer [dostęp: 18.03.2013].

[23] Zob. http://www.filmweb.pl/person/Erminio+Spalla-55885 [dostęp: 18.03.2013].

[24] H. Glimer: *Zamora kapituluje trzy razy*. „Przegląd Sportowy" z 5 września 1931 (nr 71), s. 5.

niej", a „tajemny sens wiąże i entuzjazm brata / Milion ludzi na wielkiej rozsiadłych widowni". Z początku statyczny i majestatyczny, potężny i pewny siebie. „Wsparty w bramce o szczyt Pirenejów / Piękniejszy niż Don Juan [...] / Jak dumny król, w chaosie center i wolejów". Jest i wspomniany przez poetę charakterystyczny obciśnięty sweter. Dodać by można, pamiętając o meczowym wizerunku legendarnego bramkarza i uzupełniając opis Wierzyńskiego, że wystaje pewnie spod niego elegancki i schludny kołnierzyk, głowę zaś okrywa charakterystyczna czapeczka. Statyczny pan swej świątyni „śledzi kulę świetlistą, prującą powietrze", a lecącą niczym pocisk z moździerza „trzyma w oczach i więzi". Moment spadania piłki wywołuje gwałtowny ruch goalkeepera porównywanego do pająka, który się „nad dziuplą bramki rozczapierza", krzaka, który „wystrzela w niebo". Zamora, szalenie zwinny, wygimnastykowany, obdarzony fenomenalnym refleksem, wykraczający poza granice ludzkich możliwości, staje się „człowiekiem — barykadą". Hiperbolizacja w opisie możliwości znakomitego bramkarza to już nie tylko poetycki zabieg Wierzyńskiego, ale jednocześnie wyraz postrzegania piłkarza z perspektywy trybun, okiem rozentuzjazmowanych tłumów, monumentalizujących sportowy wyczyn zawodnika, w napięciu, na granicy emocjonalnego szaleństwa śledzących każdy ruch piłki — świetlistej kuli, każdy gest dumnego króla Zamory. Ukoronowaniem sposobu prezentacji bohatera jest jego kapitalna robinsonada poprzedzona efektownym wzbiciem się w powietrze. Leci zatem Zamora w górę „jak żagiel na wiatrach" i skutecznie „Za Atlantyk wybija piłkę jednym ciosem!". Tym samym potwierdza swe panowanie nad ruchem piłki, swą dominację „w chaosie center i wolejów", wprowadzając w ekstazę zgromadzonych kibiców, upajających się wyczynem swego idola, dającym się ponieść magii futbolowego spotkania.

Obraz herosa przynosi również wiersz *Fanfara na cześć Karola Hoffa, rekordzisty w skoku o tyczce*. Co prawda Norweg nie zdobył w swej karierze olimpijskiego medalu, jednak to jego niezwykłe rekordy świata (jako pierwszy przekroczył granicę czterech metrów) pobudzają wyobraźnię autora *Lauru olimpijskiego*. Liryk jest z jednej strony poetyckim zapisem techniki wykonywania skoku o tyczce, z drugiej — pochwałą, zdawać by się mogło nieograniczonych, możliwości sportowca. Jest bowiem Hoff niczym postać z innego świata wiedziona przez pegazy, wzbijająca się w powietrze i dokonująca tam niezwykłych ewolucji niczym ptak. Wierzyński podkreśla estetyczny wymiar skoków Norwega, który w swym locie jest „uśmiechem i panną". Sam skok i lot tyczkarza zdają się wyczynami z innej rzeczywistości. Jest zatem skok „wodotryskiem", „białą fontanną", lot zaś to sięganie po boskość. Towarzyszą temu zmiana optyki i zmienność relacji przestrzennych. Wspina się zatem Hoff na „najwyższy maszt", płynie na „złotej wieży", „wywraca kozły", a w powietrzu ma poczucie, iż „niebo w hamaku

buja, / na dół przekrzywia się księżyc". Poetyka skoku i lotu uderza dynamiką oraz bogactwem metaforyzowanych doznań, nieodłącznie wiążących się z symboliką skrzydeł, odwiecznym marzeniem człowieka o wzbiciu się w przestworza. Jest bowiem Hoff „mewą północną, // w wysokich wylęgłą fiordach", przed którą niebo stoi otworem, i jest jednocześnie areną do niezwykłych, powietrznych popisów.

Na hiperbolizacji wyczynu skupia się także Wierzyński, odsłaniając w poetyckiej formie kunszt sprinterów Paddocka i Porrita oraz odmienność reprezentowanych przez nich stylów biegania. Dlatego też sposób ich prezentacji opiera się na odsłonięciu kontrastów, budowanych na fundamencie porównań. Charlie Paddock jest zatem „ludzkim kangurem", który „ma ręce — wiatraki", a pędząc, „jak tank się trzeszczący z boku na bok przewala". To jego Wierzyński porównuje do maszyny, żywej, silnej, młodej, która wpada na metę niczym torpeda. Z kolei Artur Porritt to „antylopa", która w czasie biegu „sunie lekko, jak fala", „wiosłuje stopą", a zbliżając się do mety, wręcz „podpływa do taśmy". Wierzyński nazywa Porritta „samą szybkością, prawem, przyrodą". Obraz biegu z udziałem znakomitych sprinterów jest ukazany niczym rywalizacja siły i mocy z techniką i lekkością, walka maszyny z siłami przyrody — te bowiem moce uosabiają biegacze ścierający się na lekkoatletycznej bieżni.

Najwznioślejszy w całym tomie jest jednak chyba poetycki wizerunek fińskiego nadbiegacza Paava Nurmiego (wiersz *Nurmi*). Z podziwem wspominał go po latach Wierzyński w swym pamiętniku. Pisał o nim:

> Herosem stadionów był wówczas Finlandczyk Paavo Nurmi, przez wiele lat niepokonany przez nikogo na długich dystansach [...]. Poznałem go w 1929 roku w Nowym Jorku, gdzie na drewnianej bieżni Madison Square Garden bił wszystkich konkurentów jak chciał [...]. Widziałem go potem kilka razy, jak biegał na swoich dystansach. Uderzała mnie zawsze siła i wytrzymałość ludzka, której wymagał bieg na 5 i 10 tysięcy metrów[25].

Jest więc bohaterem lirycznym wiersza *Nurmi* sam Latający Fin, utwór zaś ma charakter autorefleksji poetyzującej bieg długodystansowca, wyjaśniającej motywacje biegacza, a jednocześnie piętrowego obrazu ukazującego sportowca w ruchu, działaniu, niejako dokumentacją filozofii sportu, jaką wyznaje wielokrotny mistrz olimpijski. Jest zatem rytmiczny,

[25] K. Wierzyński: *Pamiętnik poety*..., s. 200—201. Jednocześnie Wierzyński zwracał uwagę także na małomówność Fina, której ten zawdzięczał przydomek „milczący". Po latach tak wspomina swą wizytę w Nowym Jorku i próby nawiązania kontaktu z Nurmim: „Odwiedziłem go w szatni, chciałem nawiązać z nim jakąś rozmowę i powiedzieć mu, że napisałem o nim wiersz. Na nic jednak nie zdała się poezja ani mój zapał. Niezależnie od trudności językowych, Nurmi miał zamurowane usta. Jak dowiedziałem się później, odznaczał się on lakonicznością bliską niemoty". Por. ibidem, s. 201.

miarowy krok biegacza, idealnie zbiegający się z rytmem bicia serca, oddechem. Zbiega się on niejako również z rytmem ziemi, ze strukturą powietrza, w której Nurmi „płynie" jak wieża. Krok długodystansowca, miarowy i powtarzalny, wyznacza ramy przestrzenne. „Biegnę przez świat naokoło / Ameryką i Europą" — mówi o sobie Nurmi, przemierzając kolejne kilometry. Następuje utożsamienie się biegacza z biegiem, jego rytmem. Nurmi staje się „zegarem oddechu", „zegarem wysiłku", wreszcie „rekordem natchnienia". To zespolenie zda się przenosić biegacza ponad sferę ziemską, w rzeczywistość zaledwie namacalną dla zgromadzonych kibiców. „Niesie mnie wiatr moich skrzydeł / wiatr wielki i niezmożony" — w formule tej zda się dokonywać owo przekroczenie sfery ludzkiej. To także zbliżanie się do mety, gdy Nurmi głosi: „Skanduję tempo i wzmagam / przechodzę już do finiszu". Ten kluczowy moment odsłania naturę fenomenalnego zawodnika i jego sposób myślenia o konkurencji, w której uczestniczy. „Milczący Fin" zatem stwierdza:

Powiedzcie tym tłumom ludzi
— niech zmilkną, niech się uciszą.
Nie chcę żadnego zwycięstwa,
nie chcę ich barw, ani krzyku,
Chcę przerwać taśmę i spocząć
na starym, greckim pomniku.

Nie chodzi zatem o chwilową popularność, ulotny zachwyt publiki, okrzyki i pochwały. Rzecz bowiem sprowadza się do tego, by pójść drogą wielkich mistrzów z przeszłości, zdobywających laury w imię podążania za duchem kalokagathi. Idzie o sławę wieczną, trwającą przez pokolenia, sięgającą pierwotnej idei przestrzeni szlachetnej rywalizacji. Tym samym celem staje się monumentalizacja osoby i jej wyczynu, nobilitacja w przestrzeni uniwersalnej, swoistym panteonie triumfów ducha i ciała.

W tomiku jest też miejsce dla Erminia Spalli, reprezentanta sportów walki, włoskiego mistrza Europy. Umiejętności zawodnika z Półwyspu Apenińskiego musiały zrobić niezwykłe wrażenie na Wierzyńskim, który choć nie lubił osobiście boksu, poświęcił jeden z wierszy reprezentantowi tej właśnie dyscypliny. Jest zatem Spalla prezentowany przez pryzmat mitu o Heraklesie. Bokser zatem „mógłby dźwigać na piersiach kolumny", ponieważ „zamiast rzeźb artystycznych ma żywe muskuły". Porównywany do potęgi wielkiego, statycznego kościoła, panuje nad każdym ruchem, „rozpiera się jak nawa, trwa jak spokój w tumie", jest obrazem doskonałej harmonii. Statyka prezentacji posągowego boksera z początkowych dwóch strof ustępuje obrazowi dynamiki. Erminio Spalla ma bowiem „w ramionach obrót śmigła, krzyk sępa nad głową", sam zaś jest jak „bożek smagły,

anioł, co na wieży / Rozrzuca na bok skrzydła i pod niebo mierzy". Ruch walki, która w ujęciu poety nabiera artystycznego wyrazu, wzmacniają kolejne porównania. Jest zatem Spalla jak tancerz w bokserskim ruchu, także jak „strzała wypuszczona z pierwszego szeregu, // By, szumiąc w chmurach gwiazdy prześcignęła w biegu". Wysiłek znakomitego sportowca jest przedmiotem podziwu połączonego z pochwałą osiągnięć Spalli:

> To silny człowiek, champion, mistrz i entuzjasta,
> Patrzcie, jak on oddycha, jak się glob rozrasta.

To również jakby pomnikowe utrwalenie włoskiego mistrza. Pięknie o nim i jego chwilowej sławie pisze Krzysztof Zuchora, jednocześnie podkreślając wrażliwość i zmysł obserwacji samego Wierzyńskiego: „Jego [Spalli — P.S.] gwiazda świeciła pięknie, ale krótko. Przemknął przez dzieje sportu jak meteor. Dostrzegły go jednak oczy polskiego poety, szukającego na niebie niezwykłych zjawisk, który utrwalił pamięć o włoskim mocarzu w sposób trwalszy od spiżu"[26]. Wydaje się, że w podobny sposób zatrzymał Wierzyński na zawsze pamięć także o innych wybitnych sportowcach przedwojennej epoki, których unieśmiertelnił na kartach swych „olimpijskich wierszy".

Poezja o sporcie w szkole, czyli o potencjale edukacyjnym wierszy Kazimierza Wierzyńskiego

Wiersze Kazimierza Wierzyńskiego z tomiku *Laur olimpijski* warto przywoływać w szkole, oczywiście na różnych poziomach kształcenia, ale szczególnie zasadne wydaje się to zwłaszcza w gimnazjum. O ile poziom ich skomplikowania może utrudniać odbiór w klasach szkoły podstawowej, a dominujący niestety w szkole licealnej tok historycznoliteracki ruguje raczej zagadnienia odwołujące się do aktywności sportowej kosztem dochodzenia do uproszczonych syntez literackich, o tyle właśnie szkoła gimnazjalna może być szansą na wydobycie refleksji nad wartością sportu, jego wpływem na kształtowanie się charakterów młodych, dorastających i dojrzewających ludzi. Jest bowiem czas edukacji gimnazjalnej okresem szczególnie ważnym dla rozwoju duchowego uczniów, okresem budowania podstaw struktury aksjologicznej jednostek próbujących się określić wobec

[26] K. Zuchora: *Champion of poetry*..., s. 15.

rozmaitych systemów wartości, jakie proponuje im świat. Kontakt zatem ze sportem, eksponowanym zwłaszcza w tak kunsztownej formie, jak w przypadku wierszy Wierzyńskiego, pozwala na rozważanie takich pojęć, jak „szlachetność", „uczciwość wobec siebie i innych", „determinacja w dążeniu do celu", „wytrwałość" czy „zdolność do poświęceń", a także wartość przekraczania własnych słabości i ograniczeń. W odniesieniu do nich pozwala też na refleksję nad antywartościami, stanowiącymi zaprzeczenie aksjologii wywoływanej koncepcją *khalos kagathos*. Lektura wierszy autora *Lauru olimpijskiego* daje również możliwość obcowania z niezwykłą materią słowa, która w pięknej, estetycznej oprawie pozwala opisywać sportowy trud i wysiłek, a więc jakości rzadko goszczące na kartach literatury pięknej.

Naturalnie, nie wszystkie teksty ze „złotego" tomiku Wierzyńskiego są jednakowo przydatne do możliwości czytania ich na lekcjach języka polskiego. Niemniej wydaje się, że szczególnie ważne w kontekście edukacyjnym może być wyzyskanie dydaktycznego potencjału wierszy przywołujących właśnie wielkich sportowców.

Szczególnie interesujący wydaje się tekst *Nurmi*, przywołujący sylwetkę sportowca, która już sama w sobie może być interesująca dla gimnazjalistów. Za jego pośrednictwem można mówić o aksjomatach wpisanych w sport, ale także w oderwaniu od tego kontekstu — o wartościach osoby ucieleśnianych przez długodystansowca. Świetnym kontekstem lektury tego utworu na godzinach polskiego może być przywołanie choćby wspomnień Janusza Kusocińskiego o wielkim Finie[27] czy anegdotycznego wizerunku biegacza pióra Bohdana Tomaszewskiego (uzupełnionego karykaturą Edwarda Ałaszewskiego)[28]. Nieskazitelny obraz sportowca z Turku można zestawić z rozmaitymi tekstami prasowymi bądź innymi materiałami medialnymi ukazującymi upadłe gwiazdy sportu — między innymi słynnego w latach osiemdziesiątych XX wieku sprintera Bena Johnsona z Kanady czy wreszcie dobrze znanego współczesnemu pokoleniu młodzieży kolarza Lance'a Amstronga[29]. Jeszcze inne oblicze sportu i zmagań z samym sobą

[27] Por. J. Kusociński: *Od palanta do olimpiady i w kilka lat później*. Warszawa 1957.

[28] Por. E. Ałaszewski, B. Tomaszewski: *Krawat od Nurmiego...*, s. 25—28.

[29] Interesującym w tym kontekście artykułem wydaje się tekst publikowany na łamach „Przeglądu Sportowego", którego co prawda główną postacią jest Ben Johnson, ale ukazujący również inne upadłe gwiazdy sportu. Patrz: K. Składowski: *Olimpijscy oszuści, czyli ciemna strona igrzysk*. „Przegląd Sportowy" z 21 lipca 2012. Wartościowym artykułem w tym kontekście może być również tekst Huberta Zdankiewicza publikowany na łamach internetowych dziennika „Polska" (portal internetowy Polskatimes.pl), zatytułowany *Od bohatera do zera. Sportowcy — oszuści kontra banda hipokrytów*. Źródło: http://www.polskatimes.pl/artykul/749229,od-bohatera-do-zera-sportowcy-oszusci-kontra-banda,id,t.html [dostęp: 11.04.2013]. Z kolei przejmującym materiałem ukazującym przypadek Lance'a Amstronga jest (również

mogą pokazywać teksty prasowe poświęcone wysiłkowi paraolimpijczyków. Taki interesujący tekst, zaczerpnięty z prasy (tytuł *Dusza pod rzęsami* autorstwa Barbary Pietkiewicz) można znaleźć choćby w podręczniku *To lubię!*... do szkoły podstawowej, z którego z powodzeniem można korzystać również w gimnazjum[30].

Ze względu na wielką popularność piłki nożnej w kręgach młodzieży, zwłaszcza męskiej, warto czytać z uczniami *Match footballowy* przynoszący sylwetkę bramkarza Ricarda Zamory. Dodatkowym elementem motywującym kontakt z tekstem może być choćby informacja o związkach piłkarza z Realem Madryt i FC Barceloną, a więc z obecnie chyba dwoma najbardziej popularnymi klubami w świecie. Gdyby założyć czytanie *Matchu footballowego* na przykład w I klasie gimnazjum, ciekawym rozwiązaniem byłoby połączenie jego lektury z fragmentami powieści Adama Bahdaja *Do przerwy 0 : 1*. Przy okazji lektury utworu Bahdaja można byłoby mówić zwłaszcza o sportowych wzorcach oraz ich wychowawczym wpływie na młode, kształtujące się dopiero pokolenia (rola Wacława Stefanka, piłkarza Polonii Warszawa).

Ważnym kręgiem problemowym wskazanym do omówienia przy okazji lektury tekstu Wierzyńskiego jest szerzej rozumiana kwestia roli jednostek, idoli, którzy mają wpływ na organizację masowej, zbiorowej wyobraźni. To uruchamia ciąg bohaterów „heraklejskich", wyrastających ponad przeciętność, obdarzonych ponadnaturalnymi zdolnościami, przekraczającymi granice ludzkich możliwości. Taki sposób ich prezentacji wyraźnie koresponduje z poetyckim obrazem hiszpańskiego bramkarza w wierszu Wierzyńskiego. Wydaje się, że takie postawienie sprawy umożliwia nauczycielom wyzyskiwanie w procesie edukacyjnym bogactwa rozmaitych tekstów literatury i kultury przywodzących na myśl właśnie tego typu postaci. Osobną kwestią jest także problem zbiorowości i emocji zbiorowych w odniesieniu do jednostki, jej funkcjonowania wobec innych i wobec określonych zjawisk. Zagadnienie to w odniesieniu do wiersza Wierzyńskiego mogą świetnie naświetlać fragmenty książki Milana Kundery *Zdradzone testamenty*, poświęcone zagadnieniu ekstazy w tłumie, grupie[31].

---

dostępny w sieci) wywiad z kolarzem przeprowadzony przez prezenterkę telewizyjną Oprah Winfrey dla telewizji Discovery. Naturalnie, nauczyciel na lekcji może korzystać także z innych materiałów, bardzo licznych na rynku medialnym, odsłaniającym kulisy dopingu wśród sportowców.

[30] B. Pietkiewicz: *Dusza pod rzęsami*. W: M. Jędrychowska, Z.A. Kłakówna: *To lubię! Podręcznik do języka polskiego dla klasy 5. Teksty i zadania. Książka ucznia*. Kraków 2000, s. 212. Jeżeli jest taka potrzeba, zamiast wskazanych fragmentów można skorzystać z innych lub całego tekstu opublikowanego na łamach „Polityki". Por. B. Pietkiewicz: *Dusza pod rzęsami*. „Polityka" 1995, nr 21.

[31] M. Kundera: *Zdradzone testamenty*. Warszawa 1996, s. 78—80.

Równie wartościowa w szkole gimnazjalnej wydaje się lektura wiersza *Paddock i Porrit*, zwłaszcza obudowana znakomitym filmem *Rydwany ognia* (1991, reżyseria Hugh Hudson). Oświetlony może on być także wierszem barona Pierre'a de Coubertaina *Oda do sportu*, poświęconym idei sportu i duchowi szlachetnej rywalizacji. Można także skorzystać z dostępnych fragmentów wystąpień francuskiego arystokraty. Materiały te są łatwo dostępne na stronach internetowych Polskiego Komitetu Olimpijskiego[32]. Oprócz oczywistych zagadnień związanych ze sportem, które mogą organizować kontakt ucznia ze wspomnianymi tekstami, warto także myśleć o następujących problemach uniwersalnych wywoływanych w przestrzeni wewnętrznych napięć znaczeniowych pomiędzy niniejszymi, kontekstowo zestawionymi, materiałami: droga człowieka ku doskonałości fizycznej i duchowej; rola i znaczenie męskiej przyjaźni w relacjach typu agonicznego; idea tolerancji i poszanowania dla inności, odmienności; ideał człowieka antycznego i możliwości jego realizacji w świecie współczesnym.

Wydaje się, że równie żywotne w szkole mogą być wiersze poświęcone Karolowi Hoffowi i Erminiowi Spalli. *Fanfara na cześć Karola Hoffa* to utwór, który mógłby się sytuować w ramach problematyki wywoływanej mitem o Dedalu i Ikarze. Z jednej strony mógłby otwierać dyskusję nad ludzką potrzebą zdobywania przestworzy, marzeniach o lataniu, z drugiej — poruszać kwestię ludzkich możliwości i ograniczeń, odsłaniać ambicje przekraczania barier, łamania własnych słabości, granic wyobraźni. Z kolei wiersz *Erminio Spalla* można by także włączyć w lekturę gimnazjalną w ramach cyklu poświęconego rozmaitym herosom, wyrastającym z archetypu wywoływanego mityczną postacią Heraklesa. Grecki półbóg pojawia się w gimnazjum często jako patron i pierwowzór wszelakich popkulturowych bohaterów. Wykorzystanie tekstu o włoskim bokserze umożliwia rozszerzenie refleksji nad modyfikacją i żywotnością archetypu w odwołaniu do dawnych i współczesnych gwiazd sportu.

Niewątpliwie, w kontekście wymienionych wierszy Wierzyńskiego warto także wspomnieć o tekście poświęconym słynnemu podróżnikowi i zdobywcy Roaldowi Amundsenowi. Stanowi on niejako przedłużenie myśli poety o niezłomności ducha człowieka, który zmaga się z samym sobą, ale jednocześnie także z zewnętrznymi uwarunkowaniami. Wiersz *Pieśń o Amundsenie* przynosi wizerunek pioniera, człowieka przekraczającego to, co ludzkie, mierzącego się z własnym cierpieniem, goniącego za swym przeznaczeniem, a jednocześnie dystansującego się od światowej sławy. W szkole gimnazjalnej może być zatem czytany jako uzupełnienie rozmów o potędze człowieka, jego zdolności do poświęceń w imię rozmaitych światopoglądów, a zwłaszcza idei postępu i rozwoju wiedzy ludzkiej. Wydaje

[32] http://www.olimpijski.pl/pl/pages/display/9529 [dostęp: 11.04.2013].

się, że utwór Wierzyńskiego można w tym kontekście zestawiać ze wspomnieniami Marii Curie-Skłodowskiej, a także sytuować w wywołanym wcześniej kontekście ikaryjskim — zatem zestawiać z wyznaczającym określony archetyp bohaterem mitu, łączyć z romantyczną ideą postępu wyrażoną w Mickiewiczowskiej *Odzie do młodości*. Dalszym kontekstem mogłyby być wywołane z literatury czy filmu postaci buntowników dążących do zmiany świata, afirmujących własną wolność w zakresie dokonywanych wyborów życiowych (np. Holden Caufield z *Buszującego w zbożu* Jerome'a Davida Salingera czy John Keating lub Neil Perry z kultowego filmu Petera Weira *Stowarzyszenie umarłych poetów*). Dopełnieniem zaś poetyckiej opowieści Wierzyńskiego o Amundsenie mogą być fragmenty książki podróżnika zatytułowanej *Zdobycie Bieguna Południowego*. Ciekawie w tym zestawieniu mogą też wybrzmieć fragmenty dzienników słynnego polskiego podróżnika Marka Kamińskiego (*Moje bieguny. Dziennik z wyprawy 1990—1998*)[33].

Z pozostałych wierszy tomiku warto zauważyć rozliczne możliwości dydaktyczne, które daje lektura tekstów takich jak *Panie na start!* czy *Dyskobol*. Szczególnie interesujący wydaje się zwłaszcza ten pierwszy utwór, który zarówno wywołuje treści mityczne, jak i stanowi ciekawą wypowiedź na temat roli i znaczenia kobiety w czasach współczesnych Wierzyńskiemu. Sportsmenki określane są jako „siostry dziewicze spartanek i amazonek", ich cielesność zaś nabiera podwójnego znaczenia — objawia walory typowe dla zawodniczek biorących udział w rywalizacji olimpijskiej, a jednocześnie ma wpisaną w siebie seksualność i macierzyństwo. Tym samym ich występ na sportowej arenie jest w ujęciu Wierzyńskiego wyrazem dwojako rozumianej witalności, zarówno tej sportowej, jak i życiowej. Sytuacja owej rywalizacji jest w wierszach Wierzyńskiego kreowana w ustawicznie piętrzących się wokół siebie metaforach i porównaniach nadających dość długiemu tekstowi migotliwej błyskotliwości. I tak, na przykład sportowe nogi stają się „nadzieją miłości" i „tajemnicą kochania", finałowa meta przekształca się w męskie ramiona, które oczekują sportsmenek zmierzających „do mety swej — urodzaju, by powić [...] nową ziemię". Jest zatem wiersz poety apoteozą kobiet, a jednocześnie pełnym entuzjazmu głosem popierającym ich zaangażowanie w realizację idei sportowej rywalizacji przy jednoczesnym poszanowaniu ich roli rodzinno-społecznej. Wydaje się, że niniejszy wiersz autora *Lauru olimpijskiego*, pełen niezaprzeczalnych walorów artystycznych, może być interesującym, a przecież w pełni autonomicznym punktem wyjścia dyskusji w szkole gimnazjalnej nad zmieniającą się rolą kobiety we współczesnym świecie, poetyckim pryzmatem skupiającym stale obecną w mediach problematykę feministyczną. Wydaje

[33] M. Kamiński: *Moje bieguny. Dziennik z wyprawy 1990—1998*. Gdańsk 1998.

się także, że pozwala on na podjęcie dyskusji nad ideałem ludzkiego piękna wyrastającym ze starogreckiego ideału człowieka, konfrontowanie go z rozmaitymi groteskowymi wynaturzeniami. Stąd interesującym rozwiązaniem byłoby choćby związanie refleksji nad przywołującym wzorzec *khalos kagathos* wierszem Wierzyńskiego z *Konkursem piękności męskiej* Wisławy Szymborskiej, w którym, jak słusznie zauważył Stanisław Burkot, poetka „przeprowadza dyskretną kompromitację rytuału, bohatera, ale i publiczności, która wie, że została oszukana”[34]. Groteskowy obraz pokazu męskiej siły wywołuje już zatem nie tylko antyczne zmagania, lecz także ich karykaturalny obraz fundujący dzisiejszą kulturę masową. Stąd już blisko do rozmów o odwróceniu i degeneracji antycznych wartości, deformacji archetypów oraz o duchowej pauperyzacji współczesnej rywalizacji sportowej. Z kolei *Dyskobol* funkcjonuje już od kilkunastu lat w rozmaitych podręcznikach gimnazjalnych. Proponuje się zazwyczaj jego lekturę w kontekście rozmaitych nawiązań do sztuki antycznej, a także w ramach refleksji nad wysiłkiem fizycznym człowieka. Szczególnie interesujące wydaje się osadzenie tego wiersza w perspektywie kanonów piękna antycznego reprezentowanego zwłaszcza w rzeźbach Polikleta.

Zakończenie

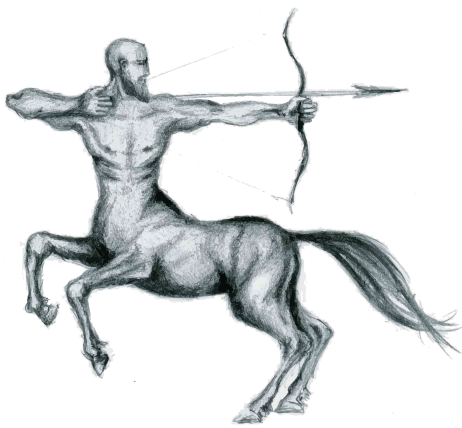
Podsumowując, trzeba jeszcze raz wyraźnie powtórzyć, że wiersze ze „złotego” tomiku Wierzyńskiego należy odkrywać na nowo w toku rozważań nad dorobkiem twórczym poety oraz uruchomić w obiegu szkolnym, a tym samym umożliwić ich recepcję młodym odbiorcom, także już w nowych kontekstach. Ich lektura może stanowić dla uczniów interesujące doświadczenie estetyczne, a refleksja nad poruszaną w nich problematyką może uruchamiać dyskusję na rozmaitych poziomach aksjologicznych.

Na zakończenie warto przywołać jeszcze jedną opinię o *Laurze olimpijskim*, która wydaje się przywracać właściwe miejsce zbiorowi Wierzyńskiego w bogatym dorobku literatury polskiej.

> Laur olimpijski — pisze Tymon Terlecki — był odkryciem, które od razu ukazało się w kształcie doskonałym i ostatecznym. Ten zbiór do dzisiaj wywiera wrażenie, jakby był zrobiony z materiału o innej konsystencji, twardszej, gęstszej, trwalszej niż słowo. Trwa w czasie jak aleja marmurowych posągów z na pół zatartymi imionami[35].

[34] S. Burkot: *Literatura polska 1939–2009*. Warszawa 2010, s. 157.

[35] T. Terlecki: *Wierzyński, czyli poeta...*, s. 300.



Część szósta

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Elżbieta Hurnikowa

Pawlikowska czytana po latach

Tytuł niniejszego artykułu już na wstępie może budzić pytanie, co oznacza określenie „po latach", wobec jakiego momentu czy okresu sytuuje się dzisiejsza lektura Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, wobec czego (wydarzeń, faktów, przełomów) ustalona zostaje perspektywa owego „nowego" czytania. Tytuł należy rozumieć dwojako. Określenie „po latach" odnoszę, po pierwsze, do tego czasu, kiedy w środowisku polonistycznym Uniwersytetu Śląskiego zapoczątkowane zostały badania nad Skamandrem pod kierunkiem Profesora Ireneusza Opackiego. Ich efekty publikowane były w wielotomowym wydawnictwie *Skamander* od roku 1978; pierwszy i drugi miały podtytuły wskazujące na metodologiczne ujęcia zawartych w nich tekstów: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. W pierwszym tomie znalazł się mój artykuł *Natura w salonie mody. O secesji w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w którym poddałam analizie te składniki twórczości poetyckiej autorki *Niebieskich migdałów*, które pozwalały zrekonstruować jej wyobraźnię poetycką, usytuować obrazowość i sposób budowania pejzażu lirycznego w kręgu oddziaływania sztuki secesyjnej, a bohaterkę i świat poetyckich realiów — w obrębie elitarnej kultury salonowej (w następnym numerze opublikowałam kolejny artykuł poświęcony poezji Marii Pawlikowskiej). Problematykę tę poszerzyłam i rozbudowałam, wzbogacając argumentację i konteksty kulturowe w rozprawie doktorskiej oraz w będącej jej rozszerzoną wersją książce pt. *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, opublikowanej w Państwowym Instytucie Wydawniczym w 1995 roku. Na początku lat dziewięćdziesiątych rozpoczęłam pracę nad przygotowaniem monografii obejmującej życie i twórczość polskiej Safony, którą wydało Wydawnictwo Naukowe „Śląsk" w roku 1999 pt. *Maria Pawlikowska-Jasno-*

rzewska (zarys monograficzny). Ze względu na fakt, że nakład się szybko wyczerpał, a zapotrzebowanie na monografię nie gasło, przygotowałam jej drugie wydanie, przejrzane, poprawione, uzupełnione o odniesienia do nowszych prac na temat Pawlikowskiej, a także zaopatrzone w bibliografię i indeks osobowy, które w tym samym wydawnictwie ukazało się — w nowej szacie graficznej — w roku 2012. Ponadto opublikowałam w różnych miejscach (w pracach zbiorowych) kilkanaście artykułów na temat twórczości autorki *Pocałunków* (jeden oczekuje na druk), które pogłębiają wątki podjęte w książce. Zatem czas, jaki minął od naukowego „debiutu" w *Skamandrze* w roku 1978, ustanowił niejako moją prywatną perspektywę czytania Pawlikowskiej. Przestrzeń czasowa między latami siedemdziesiątymi, kiedy rozpoczęłam badania nad twórczością autorki *Pocałunków*, a obecną chwilą wypełniona była pracami, w których — najogólniej mówiąc — od studiów analitycznych przeszłam do opracowania syntetycznego.

I druga perspektywa, jaka rysuje się przy podjęciu określonej w tytule problematyki. Prace nad monografią przypadły na czas, kiedy na rynku czytelniczym ukazywać się zaczęły nowe publikacje rzucające światło na biografię poetki (korzystałam w nich w dużej mierze, podobnie jak ze źródeł archiwalnych). Stopniowo rozszerzały się możliwości oglądu życia i dzieła jednej z najwybitniejszych polskich poetek XX wieku, co znalazło wyraz w nowych pracach wychodzących spod pióra młodszego pokolenia badaczy. I do tej sytuacji — umożliwiającej nowe, wzbogacone wraz z upływem czasu o dodatkowe źródła postrzeganie i interpretowanie dorobku Pawlikowskiej — także odnoszę się w tytule niniejszego artykułu. Należy ją zatem choćby częściowo zrekonstruować — od momentu debiutu autorki *Niebieskich migdałów* — by prześledzić, jak poszerzał się obszar naukowej obserwacji.

Twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej od początku była przedmiotem uwagi recenzentów, komentujących ukazujące się zbiory wierszy oraz kolejne premiery wystawianych na scenie utworów dramatycznych polskiej Safony; poświęcali jej również uwagę badacze literatury dwudziestolecia międzywojennego, dokonujący syntezy zjawisk literackich. Rzecz jasna, nie wszystkie głosy były przychylne autorce lirycznych precjozów i mniej lub bardziej udanych dramatów. Jeśli chodzi o ocenę twórczości poetyckiej Pawlikowskiej, wystarczy przypomnieć słynną krytykę jej debiutanckiego zbioru *Niebieskie migdały* (1922) pióra Ostapa Ortwina[1], którą czytał każdy bez mała badacz poezji Pawlikowskiej, opinię uznaną za nieporozumienie krytyczne w dorobku wybitnego badacza, i równie sławną

[1] O. Ortwin: *Marja z Kossaków Pawlikowska. „Niebieskie migdały"*. „Przegląd Warszawski" 1923. Przedruk: Idem: *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900—1935*. Wstęp J. Kleiner, W. Kozicki. Lwów 1936, s. 259—263.

odpowiedź Jana Lechonia, poręczającego talent poetki słowem honoru[2]. Skamandryci od początku doceniali twórczość Marii z Kossaków, ale w miarę rozwoju i zmian w niej zachodzących, zwłaszcza w zakresie formy, uznanie znalazła także wśród przedstawicieli Awangardy; poświadczają to na przykład recenzje zbioru *Pocałunki* (1926), jakie wyszły spod ręki Anatola Sterna czy Tadeusza Peipera[3]. Teoretycy i poeci Awangardy dostrzegli w tej poezji przede wszystkim rygory formalne i intelektualne, brak młodopolskiej nastrojowości i sentymentalizmu. Jak dowodził jeden ze współczesnych badaczy:

> Pawlikowska zjednoczyła w swojej poezji to, co najcenniejszego i najpopularniejszego zarazem miały czytelnikom do zaoferowania dwie konkurujące ze sobą grupy dwudziestolecia międzywojennego: Skamander i Awangarda Krakowska. Stąd mogli ją zgodnie chwalić Tuwim z Przybosiem[4].

Pawlikowskiej poetce sekundowali Iwaszkiewicz[5] i Tuwim[6], Zofia Starowieyska-Morstinowa[7], Jan Lorentowicz[8] i Irena Krzywicka[9], Leon Pomirowski[10] i Stefan Napierski[11], wymieniona została w książce Bergela o młodym Krakowie literackim[12]. Od roku 1928 śledził jej rozwój Karol Wiktor Zawodziński, doceniający zawartość myślową wierszy Pawlikowskiej, ich finezyjną formę (na przykład w zbiorze *Krystalizacje*), a także osadzenie w tradycji (porównania cyklu *Paryż* do Słowackiego)[13]. Wiersze i dramaty analizował Kazimierz Czachowski, nie tylko w recenzjach, ale i w obszer-

---

[2] Zob. J. Lechoń: *Prawda poety a prawda krytyka. O niektórych recenzentach z powodu wierszy Marii Pawlikowskiej*. „Wiadomości Literackie" 1924, nr 6.

[3] Zob. A. Stern [rec.]. „Wiadomości Literackie" 1926, nr 33; T. Peiper [rec.]. „Zwrotnica" 1927, nr 12. Zob. także: J. Przyboś: *O poezji M. Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej*. „Życie Literackie" 1954, nr 45. Przedruk pt. *O Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959, s. 114—122.

[4] Zob. P. Kuncewicz: *Biologia czuła i okrutna — Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. Maciejewska. T. 2. Warszawa 1982, s. 9, 27.

[5] Zob. J. Iwaszkiewicz [rec. *Niebieskich migdałów*]. „Skamander" 1922, z. 20—21; Idem [rec. *Różowej magii*]. „Pani" 1924, nr 6—7.

[6] Zob. J. Tuwim: *O istocie poezji*. „Wiadomości Literackie" 1924, nr 45.

[7] Zob. Z. Starowieyska-Morstinowa [rec. *Niebieskich migdałów*]. „Czas" 1924, nr 147.

[8] Zob. J. Lorentowicz: *Niebieskie i różowe*. „Expres Poranny" 1924, nr 207.

[9] Zob. I. Krzywicka: *O poezji Marii Pawlikowskiej*. „Wiadomości Literackie" 1929, nr 1.

[10] Zob. L. Pomirowski [rec.]. „Głos Prawdy" 1926, nr 32.

[11] Zob. S. Napierski [rec.]. „Wiadomości Literackie" 1927, nr 14.

[12] Zob. R. Bergel: *Współczesny Kraków literacki*. Kraków 1924.

[13] K.W. Zawodziński ogłaszał w „Przeglądzie Współczesnym" i w „Roczniku Literackim" artykuły i recenzje, które przedrukowane zostały w pracy: K.W. Zawodziński: *Wśród poetów*. Oprac. W. Achremowiczowa. Wstęp J. Kwiatkowski. Kraków 1964.

niejszej pracy[14]. Uhonorował wiersze poetki Stefan Żeromski, który zachwycał się lirykiem *Lenartowicz*[15].

Utwory dramatyczne oceniali recenzenci, wśród których znalazło się nazwisko Boya-Żeleńskiego, chwalącego poetkę za udany debiut — sprawnie napisaną, lekką komedię w stylu francuskim pt. *Szofer Archibald*[16] (1924), ganiącego — przy wtórze innych komentatorów — nieudolnie skonstruowaną *Nagrodę literacką*[17]; *Babę-Dziwo* — satyrę na totalitaryzm — docenili między innymi Tadeusz Sinko i Maria Morska[18]. Rozwój Pawlikowskiej jako dramatopisarki śledził wnikliwie Karol Irzykowski, który omawiał *Dowód osobisty*, *Nagrodę literacką*, *Powrót mamy*, *Zalotników niebieskich* i słuchowiska (*Pani zabija pana*), w których poetka również próbowała sił[19]. Pawlikowska znalazła się wśród autorek prezentowanych w książce Stefanii Podhorskiej-Okołów *Kobiety piszą...*[20]. W publikacji tej omówione zostały takie dramaty, jak: *Zalotnicy niebiescy*, *Egipska pszenica*, *Powrót mamy*, *Dowód osobisty*, *Nagroda literacka* — wszystkie napisane i wystawione w latach trzydziestych. Poetka poświęcała wówczas coraz częściej swoje pióro dramaturgii. Okres ten przypadł na nowy rozdział w jej życiu zapoczątkowany ślubem ze Stefanem Jasnorzewskim; małżeństwo to okazało się związkiem trwałym i zapewniło spokojną przystań życiową po porażkach w pierwszym małżeństwie (z Władysławem Bzowskim) i drugim (z Janem Pawlikowskim). Nie bez powodu zatem można powiedzieć, że Maria Pawlikowska tworzyła wiersze, a „Maria Jasnorzewska pisze sztuki"[21].

Wybuch wojny otworzył nowy rozdział w życiu i twórczości poetki, zakończony jej chorobą i śmiercią na emigracji w lipcu 1945 roku. Zmarła w Anglii, nie doczekawszy powrotu do kraju i rodzinnego Krakowa. Tworzyła z dala od swojego środowiska, skazana na otoczenie wojskowych (Ste-

---

[14] Zob. K. Czachowski: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*. T. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*. Warszawa—Lwów 1936. Por. także Idem: *Ecce poetessa*. „Czas" 1932, nr 144; Idem: *Egipska pszenica*. „Czas" 1932, nr 230.

[15] Zob. S. Żeromski: *O potrzebie Akademii Literatury Polskiej*. Niewygłoszone przemówienie na wieczorze literacko-artystycznym w dniu 22 czerwca [1924]. „Wiadomości Literackie" 1924, nr 27. Przedruk: Idem: *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*. Przygotował do druku W. Borowy. Warszawa—Kraków [1928].

[16] T. Boy-Żeleński [rec.] „Kurier Poranny" 1924, nr 286.

[17] Zob. T. Boy-Żeleński: *Trudniejsze od Hamleta*. „Kurier Poranny" 1937, nr 103. Zob także: K. Irzykowski: *Satyra, zagadka czy pomyłka*. „Pion" 1937, nr 16; A. Słonimski [rec.] „Wiadomości Literackie" 1937, nr 18.

[18] Zob. T. Sinko: *Gdy kobieta będzie dyktatorką*. „Czas" 1938, nr 345; M. Dawn: *„Baba-Dziwo" w teatrze krakowskim*. „Wiadomości Literackie" 1939, nr 4.

[19] Recenzje wymienionych utworów dramatycznych przedrukowane zostały w pracy: K. Irzykowski: *Recenzje teatralne. Wybór*. Wybór i wstęp J. Szpotański. Warszawa 1965.

[20] S. Podhorska-Okołów: *Kobiety piszą... Sylwetki i szkice*. Warszawa 1938, s. 80—119.

[21] K. Białek: *Maria Jasnorzewska pisze sztuki*. „Dialog" 1979, nr 3.

fan Jasnorzewski służył w polskim lotnictwie) i na życzliwość redaktorów polskich pism na obczyźnie. Szukała możliwości publikowania w „Wiadomościach Polskich", w „Polsce Walczącej", redagowanej przez Tymona Terleckiego, w „Nowej Polsce", kierowanej przez Antoniego Słonimskiego. Wiersze, które powstały na emigracji, ukazały się w dwóch zbiorach: *Róża i lasy płonące*[22] oraz *Gołąb ofiarny*[23]; część pozostała rozproszona w czasopismach, jeden tom przygotowany do druku zaginął u wydawcy. Nieocenione zasługi w zaprezentowaniu publiczności literackiej twórczości emigracyjnej Pawlikowskiej położył Tymon Terlecki, z którym poetka pozostawała w kontakcie listownym w latach wojny i który po kilku latach zajął się uporządkowaniem, a następnie wydaniem jej spuścizny. *Ostatnie utwory*[24] ukazały się w Londynie w roku 1956, w roku 1980 — *Czterolistna koniczyna*[25]. Utwory z okresu wojny komentowane były przez krytykę w latach powojennych; uznawano je powszechnie za dużo gorsze w porównaniu z wcześniejszym dorobkiem. Zofia Starowieyska-Morstinowa, wielka admiratorka talentu Pawlikowskiej, pisała: „Gdy czytamy owe wojenne utwory Lilki, widzimy, że z dawnej jej poezji nie pozostał kamień na kamieniu. Wojna rozgromiła biedną Lilkę bez reszty"[26]. Julian Przyboś, podziwiając błyskotliwość dawnych wierszy Pawlikowskiej i ubolewając nad „bezkształtnym sentymentalizmem" i cierpiętnictwem w wojennych utworach, usprawiedliwiał poetkę (jak to zresztą czyniła część krytyki): „Trudno żądać od poetki miłości, żeby miała moc poety ruin"[27].

W okresie powojennym wiersze Pawlikowskiej trafiły ponownie na polski rynek czytelniczy za sprawą wyborów wierszy, ukazujących się od roku 1954 (kolejne wydania, w tym dwutomowe, składają się też na interesującą historię z zakresu edytorstwa)[28]. Towarzyszyły im omówienia i komentarze, publikowane z biegiem czasu coraz częściej, analizy wydobywające z wierszy autorki *Niebieskich migdałów* złożone treści, definiujące tajniki warsztatu artystycznego. Do fundamentalnych prac należy zaliczyć obszerny wstęp, jakim opatrzył Jerzy Kwiatkowski wybór wierszy wydanych na-

[22] M. Pawlikowska: *Róża i lasy płonące*. London [1940].

[23] M. Pawlikowska: *Gołąb ofiarny. Zbiór wierszy*. Glasgow [1941].

[24] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Ostatnie utwory*. Zebrał i oprac. T. Terlecki. Londyn 1956. I wydanie krajowe: M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Ostatnie utwory*. Zebrał i oprac. T. Terlecki. Warszawa 1993.

[25] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Czterolistna koniczyna albo Szachownica. Zbiór czterowierszy*. Wydał T. Terlecki. Londyn 1980.

[26] Z. Starowieyska-Morstinowa: *Lilka*. W: Eadem: *Ci, których spotykałam*. Kraków 1962, s. 131—132.

[27] J. Przyboś: *Ostatnie utwory Pawlikowskiej*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959, s. 125—126.

[28] Por. A. Madyda: *Meandryczne edytorstwo wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Meandry skamandrytów*. Red. W. Appel. Toruń 2011, s. 275—285.

kładem Ossolineum (wybór ten miał kilka wydań)[29]. Do tego opracowania, w którym autor scharakteryzował model poetycki i obyczajowy, prześledził wnikliwie przemiany, jakim wraz z upływem czasu podlegała poezja Pawlikowskiej, odwołują się niemal wszyscy badacze poezji Pawlikowskiej. Twórczości polskiej Safony poświęcał uwagę Artur Sandauer, który skupiał się na cechach właściwych poszczególnym jej etapom[30]; ponadto ukazał rozwój liryki na tle prądów kulturalnych czasu, w jakim powstawała[31]. W wielu szczegółowych studiach podkreślano zdobycze formalne i intelektualne treści w wierszach Pawlikowskiej[32], w próbach zdefiniowania jej modelu poetyckiego operowano kategorią wdzięku[33], klasyfikowano tak istotne w tej twórczości motywy florystyczne[34]. Kazimierz Wyka ukazał ważne wątki w liryce emigracyjnej i nadał im przekonujący sens[35]. Nie sposób wymienić tu wszystkich prac na temat Pawlikowskiej, jakie w ciągu kilkudziesięciu lat wyszły spod piór badaczy (niektórzy, jak Jadwiga Zacharska, powracali do twórczości Pawlikowskiej kilkakrotnie)[36] i poetów, dlatego zwrócę uwagę przede wszystkim na kilka nowszych. Część z nich zrodziła się w katowickim środowisku naukowym. To między innymi oparte na finezyjnych analizach wierszy studium Aleksandra Nawareckiego na temat motywów akwatycznych w poezji Pawlikowskiej[37], to praca Elżbiety Grodzkiej-Łopuszyńskiej prezentująca miniatury liryczne w interesującym ujęciu mikrologicznym[38], to studia Joanny Kisiel dowodzące inwencji interpretacyjnej, ukazujące znaczące wątki w poezji Pawlikowskiej w nowym świetle[39]. Twórczość poetycka Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pozostaje od

[29] Por. J. Kwiatkowski: *Wstęp*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Wybór poezji*. Oprac. J. Kwiatkowski. Wrocław 1980.

[30] Por. A. Sandauer: *Skłócona z historią*. W: Idem: *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1966.

[31] Por. A. Sandauer: *Pawlikowska na tle prądów kulturalnych epoki*. W: Idem: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 1: *Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa 1981.

[32] Por. M. Głowiński, J. Sławiński: *Sapho słowieńska*. „Twórczość" 1956, nr 4.

[33] Por. E. Czaplejewicz: *Wdzięk Pawlikowskiej*. „Miesięcznik Literacki" 1979, nr 1.

[34] Por. A. Dzieniszewska: *Zielnik poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (przegląd motywów kwiatowych w twórczości obejmującej lata 1904—1928)*. „Poezja" 1980, nr 5, s. 56—69.

[35] Por. K. Wyka: *Maria z Kossaków: 9 lipca 1945—1965*. W: Idem: *Wędrując po tematach*. T. 2: *Puścizna*. Kraków 1971, s. 320—331.

[36] Por. J. Zacharska: *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach"*. „Przegląd Humanistyczny" 1967, nr 2, s. 71—88. Eadem: *Pawlikowska a modernizm*. W: Eadem: *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*. Białystok 2000, s. 187—196.

[37] Por. A. Nawarecki: *Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: Idem: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 99—119.

[38] Por. E. Grodzka-Łopuszyńska: *Od „Pocałunków" do pocałunków Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001, s. 89—100.

[39] Por. J. Kisiel: *„Chcę morze zarzucić na głowę". O fantazmacie samobójstwa w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: Eadem: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009, s. 45—60; Eadem: *Zasłony ciała. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W:

lat w centrum uwagi Beaty Morzyńskiej-Wrzosek (reprezentującej ośrodek bydgoski), autorki kilku artykułów i książki na temat kategorii tożsamości w poezji Pawlikowskiej, pracy w której innowacyjny warsztat analityczny i interpretacyjny oparty jest na antropologii literackiej i różnorodnych kontekstach kulturowych[40]. Poezja Marii Pawlikowskiej stała się, głównie ze względu na tematykę miłości i kobiecą bohaterkę liryczną, przedmiotem badań w studiach porównawczych, w których autorka traktowana jest jako poprzedniczka współczesnych poetek poruszających tematykę przeżyć kobiecych[41].

Kiedy na powojenny rynek czytelniczy docierać zaczęły dramaty autorki *Szofera Archibalda*, mało znane ze względu na fakt, że nie istniały w postaci książkowej, a teksty pozostawały w archiwach teatralnych (przed wojną drukiem wydano tylko jeden dramat — *Zalotnicy niebiescy*[42]; fragmenty sztuk *Mrówki* i *Popielaty welon* ogłaszane były w czasopismach), znalazły się w obszarze zainteresowań badawczych. Przypomnieć należy, że przed wojną poetka aktywnie współtworzyła repertuar teatralny, że, jak to podkreśla Magdalena Samozwaniec, pragnęła stać się drugą Zapolską. W roku 1966 „Dialog" opublikował jeden z najgłośniejszych dramatów — *Babę-dziwo* (wraz z cennymi komentarzami)[43], w kilka lat później — *Rezerwat*[44], sztukę niedocenianą, nasyconą humorem, w której wyróżniają się wyraziście zarysowane postaci i ciekawe pomysły inscenizacyjne. Pełne wydanie dramatów Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej — jeśli nie liczyć tekstów zaginionych — ukazało się w starannym opracowaniu edytorskim Anny Boleckiej i ze wstępem Stefana Treugutta w 1986 roku[45]. Jako autorka sztuk teatralnych, znalazła się poetka w monografiach prezentujących dramaturgię dwudziestolecia międzywojennego[46]; uważana była za jej niepoślednią

Eadem: *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*. Katowice 2011, s. 59—93, oraz w: *Czytanie Dwudziestolecia III*. T. 1. Red. E. Hurnikowa, E. Wróbel. Częstochowa 2012.

[40] Por. B. Morzyńska-Wrzosek: *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Bydgoszcz 2013. Zob. między innymi Eadem: *Fenomenologia i symbolika morza. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Morze w literaturze czeskiej i polskiej*. Red. L. Martinek. Opava 2009, s. 89—98.

[41] Por. J. Zacharska: *Dama i baba. O kobiecie w poezji Pawlikowskiej i Świrszczyńskiej*. W: *Pogranicza literatury*. Red. G. Borkowska, J. Wójcicki. Warszawa 2001, s. 307—314; A. Wysocka: *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej*. Lublin 2009.

[42] M. Kossak-Jasnorzewska: *Zalotnicy niebiescy*. Kraków 1936.

[43] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Baba-dziwo*. „Dialog" 1966, nr 10.

[44] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Rezerwat*. „Dialog" 1979, nr 3.

[45] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Dramaty*. T. 1—2. Zebrała i oprac. A. Bolecka. Wstęp S. Treugutt. Warszawa 1986.

[46] Por. M. Czanerle: *Wycieczki w dwudziestolecie. O dramacie międzywojennym*. Warszawa 1970; M. Rawiński: *Dramaturgia polska 1918—1939*. Warszawa 1993.

przedstawicielkę. Jej dorobek przeznaczony na scenę stał się przedmiotem współczesnych prac o charakterze feministycznym; o świadomości bohaterek dramatów i kategorii kobiecości pisała Inga Iwasiów[47].

Zainteresowanie postacią Pawlikowskiej, jej osobistymi losami, wzrosło, gdy siostra Marii Kossak, Magdalena, pisarka tworząca pod pseudonimem Samozwaniec, odnosząca sukcesy literackie jako autorka tekstów humorystycznych i satyrycznych, komedii i fars, opublikowała w roku 1956 biografię zatytułowaną *Maria i Magdalena*, obejmującą losy obydwu sióstr na tle życia rodziny Kossaków[48]. *Maria i Magdalena* zdobyła sobie szeroką publiczność zarówno dzięki odtworzeniu wielu życiowych wydarzeń i przeżyć, jakie były udziałem Kossakówien, oraz bogactwu szczegółów obyczajowych, jak i swobodnej, zbeletryzowanej formie. Samozwaniec, mimo że ubarwiała obraz życia swojego i siostry, potrafiła sprostać oczekiwaniom odbiorców; jej książka miała kilkanaście wydań. Dużą popularnością cieszyła się także kolejna publikacja o charakterze biograficznym, tym razem poświęcona samej poetce, jej przeżyciom, kolejnym partnerom oraz twórczości — *Zalotnica niebieska*, która ukazała się już po śmierci autorki[49]. Kossakowie mieli swego biografa w osobie Kazimierza Olszańskiego; wydał on prace poświęcone męskiej linii krakowskiego rodu (szczególnie cenił Juliusza i Wojciecha Kossaków), ale spisał też losy jego kobiecych przedstawicielek, w tym Marii i Magdaleny[50]. Znając korespondencję Kossaków (zwłaszcza Wojciecha i jego córki Marii), ujawnił wiele szczegółów z życia obydwu sióstr. Do źródeł dotyczących biografii poetki sięgali także badacze, korzystając z materiałów, jakie trafiały stopniowo do archiwów. Agnieszka Baranowska na podstawie pamiętnika pisanego w okresie 1916—1917 (zachowanego w zbiorach Ossolineum) zrekonstruowała losy poetki w okresie jej pierwszego małżeństwa — z Władysławem Bzowskim — i związku z Janem Pawlikowskim, który został jej kolejnym mężem[51]. Pamiętnik można skonfrontować z relacją Magdaleny, co zarówno dla czytelnika Samozwa-

---

[47] Por. I. Iwasiów: *Oblicza „Ja" — o świadomości bohaterek dramatów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Stulecie skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8—9 grudnia 1994*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1996, s. 137—148; I. Iwasiów: *Kobiecość za zasłoną. O dramaturgii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*. Red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide. Kraków 2000, s. 153—165.

[48] M. Samozwaniec: *Maria i Magdalena*. Kraków 1956.

[49] M. Samozwaniec: *Zalotnica niebieska*. Kraków 1973. Magdalena Samozwaniec zmarła 20 października 1972 roku.

[50] K. Olszański: *Niepospolity ród Kossaków*. Kraków 1994, rozdział 26: *Trzecie pokolenie w linii Wojciecha: Maria i Magdalena Kossakówny*, s. 342—369.

[51] Por. M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Kartki z pamiętnika*. Odczytała z rękopisu i oprac. A. Baranowska. „Kultura" 1976, nr 40; A. Baranowska: *„Daj mi miłość" (Maria Pawlikowska-Jasnorzewska)*. W: Eadem: *Kraj modernistycznego cierpienia*. Warszawa 1981.

niec, jak i dla badacza Pawlikowskiej jest sprawą niezmiernie interesującą, rzucającą światło na osobowość poetki (i jej siostry). W tym zakresie wiele szczegółów przynoszą publikacje wspomnieniowe, spośród których szczególne znaczenie mają zbiory przygotowane przez Mariolę Pryzwan, poświęcone tylko postaci Pawlikowskiej[52]. W roku 2010 opublikowana została obszerna, zawierająca materiał fotograficzny książka Anny Nasiłowskiej, będąca — według słów samej autorki — „swobodnym esejem biograficznym"[53].

Do rozszerzenia wiedzy na temat wydarzeń życiowych autorki *Pocałunków* w tym najmniej znanym (także Magdalenie Samozwaniec) okresie emigracyjnym przyczyniło się bez wątpienia kilka publikacji wydawanych od lat sześćdziesiątych. Należą do nich przede wszystkim listy, a także prywatne zapiski. Korespondencja poetki z różnymi osobami w okresie międzywojennym i emigracyjnym była ogłaszana w czasopismach. Dzięki tym publikacjom można wejrzeć w relacje Pawlikowskiej z Witkacym, z którym łączyła ją nie tylko współpraca przy pisaniu wspólnej sztuki (nie zachowała się), lecz także głębsza więź[54]; umożliwiają też poznanie innych przyjaźni z okresu międzywojennego — z Ireną Weissową[55] czy z Rosą Bailly[56]. Część nieznanych listów (do Marii Kossakowej, Jana Pawlikowskiego, Marii Morskiej i innych) przytacza Samozwaniec w *Zalotnicy niebieskiej*, a także Agnieszka Baranowska w pracy: *„Daj mi miłość"*...

W roku 1994 ukazała się cenna publikacja zbierająca opublikowane częściowo listy poetki z lat wojny (do Antoniego Słonimskiego — w tym dwa wcześniej niepublikowane, do Jana Hulewicza, Jadwigi Harasowskiej, Tymona Terleckiego) oraz po raz pierwszy ogłoszone listy do Juliana Tuwima i Stanisława Balińskiego[57]. Najobszerniejszym wydaniem korespondencji autorki *Pocałunków* jest — scalający listy rozproszone w różnych miejscach, także pozostające w archiwach — zbiór przygotowany do druku przez Kazimierza Olszańskiego; zawiera on listy z lat 1928—1945 do takich osób, jak: Jarosław Iwaszkiewicz, Irena Weissowa, Zofia Jaroszewska, Rudolf Jędrzejowski, Janina i Antoni Słonimscy, Stefan Jasnorzewski, Jan Hulewicz, Ja-

[52] Por. *Lilka. Wspomnienia o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Zebrała i oprac. M. Pryzwan. Warszawa 2010, s. 289.

[53] A. Nasiłowska: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*. Toruń 2010.

[54] J. Czarnik: *Spółka autorska Witkacy — Pawlikowska*. „Dialog" 1987, nr 1, s. 121—127; Listy S.I. Witkiewicza do M. Pawlikowskiej, s. 128—132.

[55] Por. K. Zbijewska: *Nieznane listy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. „Przekrój" 1976, nr 1634—1635.

[56] Por. *Cztery nieznane listy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z lat 1935—1939*. Przeł. i oprac. M. Nossowska. „Pamiętnik Literacki" 2012, nr 3, s. 183—193.

[57] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Listy 1940—1945*. Zebrał, wstępem i przypisami opatrzył P. Kądziela. Warszawa 1994.

dwiga Harasowska, Tola i Tymon Terleccy, Janina Zając (1998)[58]. Są tu także pomieszczone — w układzie chronologicznym łącznie z listami — *Fragmenty dziennika* i *Ostatnie notatniki*. Ta ze wszech miar godna uwagi ze względu na swą zawartość publikacja pozwala odtworzyć wiele nieznanych szczegółów z biografii poetki, jak choćby komentowaną przez Olszańskiego w *Niepospolitym rodzie Kossaków* historię kontaktów Jasnorzewskiej z doradcą rodziny Rudolfem Jędrzejowskim, dyrektorem Banku Spółek Zarobkowych w Krakowie, w końcu lat trzydziestych. Ujawnia ona orientację poetki w sprawach finansowych, przepisach i ograniczeniach, jakie z nich wypływają:

> Niepublikowane dotąd jej listy do Jędrzejowskiego, dotyczące interesów pieniężnych, ukazują nam Lilkę, jakiej może nie znamy, tak niepodobną do tej nadwrażliwej i uduchowionej istoty, żyjącej w nierealnym świecie poezji i fantazji[59].

Ważną częścią składową zbioru korespondencji Pawlikowskiej są listy obojga małżonków, Marii i Stefana, jakie wymieniali między sobą podczas pobytu w latach wojny, w Anglii (ze względu na obowiązki zawodowe Stefana Jasnorzewskiego skazani byli na długie okresy rozłąki). Ta obszerna, licząca kilkaset listów korespondencja jest świadectwem mocnego uczucia, jakie łączyło Jasnorzewskich, prezentuje przy tym niepowtarzalny, pełen inwencji językowej i poczucia humoru styl wypowiedzi. Stanowi niewątpliwie ważny wkład w epistolografię w polskiej literaturze, stała się też przedmiotem uwagi badaczy[60].

Zbiór wydany przez Kazimierza Olszańskiego zawiera, jak wcześniej wspomniałam, także dzienniki, które Pawlikowska prowadziła — nieregularnie, fragmentarycznie — już przed wojną, a które znajdują się w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie. Są tu pomieszczone również ostatnie zapiski poetki; ogłosił je Tymon Terlecki w latach siedemdziesiątych na łamach londyńskich „Wiadomości"[61]. Ujawniają one dramatyczne przeżycia Marii Jasnorzewskiej walczącej z nieuleczalną chorobą i przez nią pokonanej; jednocześnie stanowią świadectwo pełnej godności postawy człowieka postawionego wobec własnego cierpienia, wobec doświadczenia granicznego. Jest to dokument niezwykły, rzadkość w polskiej literaturze, ale trzeba

---

[58] Por. M. z Kossaków-Jasnorzewska: *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928—1945)*. Oprac. i wydał K. Olszański. Kraków 1998.

[59] K. Olszański: *Niepospolity ród Kossaków…*, s. 361.

[60] Por. A. Nasiłowska: *Czułe słowa. O korespondencji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Maski współczesności*. Red. L. Burska i M. Zaleski. Warszawa 2001.

[61] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Ostatnie notatniki*. Oprac. T. Terlecki. „Wiadomości" 1973—1974, s. 1447—1449.

zaznaczyć, że opublikowanie przed laty przez Terleckiego notatników o tak intymnym charakterze wzbudziło sporo kontrowersji. Między innymi Antoni Słonimski stanął w obronie prywatności poetki, która w szpitalu w Manchesterze cierpiała z powodu wystawienia jej cierpienia na widok publiczny i braku samotności w sytuacji zmagania z chorobą:

> Są to okropne szczegóły kliniczne i szpitalne fekalia. [...] Źle zrozumiany pietyzm wybitnego krytyka pokonał pierwotne słuszne skrupuły[62].

W roku 1993 *Ostatnie notatniki...* wydane zostały w kraju[63], budząc zrozumiałe zainteresowanie wśród badaczy[64]. Kolejna edycja prywatnych zapisków z lat wojny ukazała się w roku 2012, w atrakcyjnej szacie graficznej, wyposażona w fotografie, częściowo dotąd niepublikowane[65]. Publikacje ujawniające osobiste przeżycia Marii Jasnorzewskiej zwracają uwagę na znaczącą sprawę: o cierpieniu z powodu choroby mowa jest tylko w prywatnych zapiskach, częściowo w listach do męża (nie pisała mu całej prawdy, aby go nie martwić), nie ma natomiast tego tematu w wierszach.

Do tego okresu w życiu i twórczości poetki odnoszą się współcześni badacze: Barbara Zielińska, Joanna Kisiel, Beata Morzyńska-Wrzosek, by wymienić tylko nazwiska wcześniej przywoływane. Jest to temat wciąż otwarty, być może także w sytuacji, jaką dziś obserwujemy — głośnego mówienia o ludzkim cierpieniu i o próbach ocalenia godności.

---

[62] A. Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975, s. 181—182.

[63] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Ostatnie notatniki. Szkicownik poetycki II*. Komentarz edytorski [do notatników] T. Terlecki. Toruń 1993.

[64] Por. B. Zielińska: *Pawlikowska-Jasnorzewska: zapis choroby. Agonia jako upokorzenie*. W: *Stulecie skamandrytów...*, s. 149—150.

[65] Por. M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Wojnę szatan spłodził. Zapiski 1939—1945*. Zebrał R. Podraza. Wstęp A. Kuźniak. Warszawa 2012.

Małgorzata Burzka-Janik

Partytura bez nut
Dansing Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

> Muzyka jest matematyką tajemną, której elementy sięgają nieskończoności.
>
> Achille-Claude Debussy: *Musica*, 1903

Siostra Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej na kartach swych wspomnień w ten sposób opisuje narodziny poetki: „Urodziła się córeczka o wielkich niebieskich oczach. Rodzice postanowili zaprosić na jej chrzciny wszystkie muzy" — w tym, snuje swoją wersję narodzin Lilki Samozwaniec — oczywiście Polihymnię, która „przepowiedziała dziewczynce duże zamiłowanie do muzyki"[1]. Konsekwencją tego było, że Lilka „Kochała taniec (patrz zbiorek wierszy *Dansing*) i na krakowskich balach karnawałowych uchodziła za niezrównaną tancerkę"[2]. W innym miejscu swoich wspomnień siostra poetki zapisała:

> Lilka była wodzirejem wszystkich zabaw. Co jakiś czas urządzała „różowy balet", jakby się to dzisiaj nazywało, w którym brały udział jej siostra i kuzyneczki; z pomocą panny służącej poszyły im baletowe spódniczki z różowej bibułki, wujek przywiózł z Kijowa prawdziwe czarne baletki wiązane w kostce na tasiemki; jedna z ciotek zasiadała do fortepianu i przy dźwiękach Straussa lub skocznej poleczki dziewczynki wykonywały ewolucje taneczne. Lilka była urodzoną baletniczką (nie darmo wywróżyła jej zamiłowanie do tańca Terpsychora), zbierając oklaski audytorium. Stawała „sur les pointes", wykonywała piruety[3].

[1] M. Samozwaniec: *Zalotnica niebieska*. Warszawa 1995, s. 13.
[2] Ibidem, s. 14.
[3] Ibidem, s. 17.

Muzyka rzeczywiście odgrywała i odegrała w życiu Pawlikowskiej ogromną rolę. Któregoś podobnego, jak opisany, wieczoru „Lilka przy jakimś tanecznym skoku — czytamy u Samozwaniec — upadła tak nieszczęśliwie, że złamała w łokciu prawą rękę”[4]. Ów upadek w połączeniu ze złamaniem zaważył na całym życiu poetki. Niewłaściwe, długotrwałe leczenie ortopedyczne spotęgowało jedynie rozwój krzywicy u Pawlikowskiej i wpłynęło niekorzystnie na jej wygląd (długotrwała kuracja spowodowała, że Lilka miała nieco wystającą łopatkę), do którego przez całe życie przywiązywała ogromną wagę[5]. Mimo to ów nieszczęśliwy wypadek i wszystkie jego konsekwencje nie zmieniły miłości poetki do muzyki i tańca. Fascynowała ją potęga Tatr, bezmiar i groza morza[6], natura i miłość, Daleki Wschód, ale także muzyka. Wraz z wszelkimi jej elementami stanowi ona częstą inspirację w całej twórczości poetyckiej Jasnorzewskiej, jej niezwykle melodyjne wiersze często stają się partyturą bez nut.

Wśród owych muzycznych inspiracji trzeba wymienić choćby *Etiudy wiosenne*, poemat samą swoją nazwą nawiązujący do gatunku muzycznego, o którym Magdalena Samozwaniec napisała, iż można go „porównać tylko z etiudami i preludiami Chopina”[7]. Piękno tych etiud — jak dodaje — jest bowiem „wzruszające, fascynujące i bezosobowe. [...] zachwyca nas również melodyjność owych strofek, owa niezrównana łatwość tworzenia asonansów, specjalność Pawlikowskiej”[8]. Mówiąc o melodyjności tej poezji, nie sposób nie przywołać *Pocałunków*, które krytyka uznawała za największe osiągnięcie poetki, tomiku prawie w całości zinterpretowanego muzycznie przez Ewę Demarczyk[9]. Z kolei przywołanie w III wierszu z cyklu *O zachodzie* utworu *Moment musical Schuberta* — to nie tylko manifestacja upodobania do małej formy[10], ale także świadectwo muzycznych fascynacji poetki.

Po metaforę zaczerpniętą ze świata muzyki, tym razem z baletu, sięga Pawlikowska także w cyklu pod tytułem *Balet powojów* (1935)[11]. Przedstawienie, jakie odbywa się w świecie przyrody, zostaje tu uchwycone w różnych pozach, między innymi figurą baletową określoną francuskim termi-

[4] Ibidem, s. 18.

[5] Por. E. Hurnikowa: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*. Katowice 1999, s. 22—23.

[6] Por. M. Samozwaniec: *Zalotnica niebieska...*, s. 118 i 143.

[7] Ibidem, s. 254.

[8] Ibidem.

[9] *Pocałunki*. Słowa M. Pawlikowska-Jasnorzewska, śpiewa Ewa Demarczyk. W: *Ewa Demarczyk śpiewa piosenki Zygmunta Koniecznego*. Polskie Nagrania, ZAIKS. Warszawa 1995, piosenka nr 8.

[10] Por. na ten temat E. Hurnikowa: *„Świadek, zachwycony widz!”. Jeszcze raz o wierszach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice 2003, s. 239—240.

[11] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Balet powojów*. W: Eadem: *Wybór poezji*. Oprac. J. Kwiatkowski. Wrocław—Warszwa—Kraków—Gdańsk 1972, s. 166—173.

nem *sur les pointes* („na palcach") — to ono otwiera przedstawienie na scenie natury, zamyka je *dziękczynny pokłon*.

Znajdujemy też u Pawlikowskiej wiele inspiracji muzyką jazzową. Jednym z ciekawszych przykładów jej „wykorzystania" w strukturze tekstu poetyckiego jest utwór pt. *„Miss Annabelle Lee"*[12]. To wiersz, który wprost odsyła do utworu Edgara Alana Poego pt. *Annabel Lee*[13]. Wiersz Poego to baśniowa opowieść o miłości mężczyzny do swej ukochanej — Annabel Lee. Miłość staje się tutaj absolutem, powodem do zazdrości niezbyt uświadomionych, prostych serafinów o wzniosłych skrzydłach, którzy zabijają Annabel. Jednak miłość kochanków jest silniejsza niż śmierć. Obraz tej pięknej miłości, przezwyciężającej kategoryczne odejście, przywołany zostaje w utworze Pawlikowskiej wraz z płynącą z gramofonu melodią o Annabel w wykonaniu jazzującej grupy:

Ledwie dysk nakręciłam,
już zjawił się pająk
i słucha, jak z galerii, rozparty nade mną...
Murzyni,
jazzbandując muzykalną zgrają,
uderzają mu w uszy wieścią nadaremną...

[...]

Dźwięk tak pięknej płyty jak „Annabelle Lee"
nawet najmniej wrażliwych do uwagi zmusza...
Zatrzymał się ten Obcy — — —
i słucha, i śni
swoje sny pająkowe, zbryzgane krwią muszą...
Słuchaj, słuchaj, pająku!
Rozumiesz? Gramofon.
W sieć tajemnic chwycone
serce twoje drży...
Zżymasz się nagle, biegniesz,
kryjesz się za sofą,
podczas gdy dysk gra dalej
„Miss Annaeblle Lee"[14].

---

[12] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *„Miss Annaeblle Lee"*. „Kurier Literacko-Naukowy" 1929, nr 15. Przedruk: Eadem: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1985, s. 331.

[13] E.A. Poe: *Annabel Lee*. W: V. Nabokov: *Lolita*. Tłum. R. Stiller. Warszawa 1991, s. 415—416. Utwór ten jest poetycką pamiątką uczuć Poego. Poświęcony został pamięci zmarłej żony poety Wirginii Clemm, młodszej od niego o kilkanaście lat. Poe (ur. w 1809 roku) poślubił ją potajemnie, 22 września 1835 roku, gdy ta kończyła zaledwie 13 lat, choć na dokumentach z certyfikatu małżeńskiego widniał wiek 21 lat. 16 maja 1836 roku odbyła się druga ceremonia ślubna w Richmond, tym razem oficjalna.

[14] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *„Miss Annaeblle Lee"*...

Wraz z melodią, która nie ustaje, miłość zwycięża śmierć po raz kolejny, także w utworze Pawlikowskiej. Nic, nawet tak straszna istota jak pająk, z jej najbardziej negatywnymi konotacjami, nie jest w stanie zniszczyć miłości. Wszystko, czego obawiał się podmiot liryczny — zakochana kobieta, odeszło wraz z pająkiem. Pozostała przepiękna historia o miłości, która trwa „dalej", trwa zawsze. Przed wielu laty „w królestwie nadmorskiej topieli" miłość mężczyzny do Annabel Lee zwyciężyła śmierć zesłaną przez zazdrosnych serafinów. Sytuacja liryczna analizowanego wiersza to powtórzenie tego zwycięstwa. Jest ona możliwa dzięki melodii, która o nim mówi, odstraszając pająka. Melodia jazzowa płynąca z gramofonu, oprócz obrazu, jaki przywołuje, spełnia w tekście jeszcze jedną funkcję — sprawia, że wiersz staje się właśnie melodyjny, choć nie ma ani strof, ani rymów.

Dosłownie o zamiłowaniu do muzyki jazzowej poetka pisała w wierszu *Babcia*[15]. Podmiotem lirycznym jest tu — co wynika z tekstu („Za lat pięćdziesiąt siądzie przy fortepianie / będzie miała wówczas wiosen siedemdziesiąt cztery"[16]) — młoda 24-letnia kobieta, która gdy będzie babcią, sędziwą już panią, „zagra na fortepianie staroświeckie fokstroty", gdyż kiedyś „upajała się jazz-bandem"[17]. Najwyższym wyrazem owego upojenia jest niewątpliwie cykl miniatur *Dansing* z podtytułem *Karnet balowy*[18], z którego, używając po raz kolejny słów Magdaleny Samozwaniec, „bucha muzyka jazzowa"[19].

Muzyka — tu w formie nowoczesnej zabawy tanecznej odbywającej się w rytm głośnego jazzu — to cecha wspólna całego cyklu, która przejawia się na różnych płaszczyznach organizacji tekstu poetyckiego[20]. Zostaje przywołana już w tytule wraz z podtytułem, który zapowiada tematykę cyklu. W pierwszym wierszu (*zaproszenie*) zostajemy zaproszeni na taneczną zabawę, druga miniatura, *jazz-band*, dookreśla, iż będziemy tańczyli „zwariowane tańce" przy dźwiękach dzikiej muzyki jazzowej. W ten sposób została oddana atmosfera fascynacji tym gatunkiem muzyki grywanej w latach dwudziestych XX wieku w nocnych lokalach rozrywkowych, które zresztą stają się tutaj wskazanym miejscem akcji lirycznej.

---

[15] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Babcia*. W: Eadem: *Wybór poezji*..., s. 50.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

[18] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Dansing — Karnet balowy* (1927). W: Eadem: *Wybór poezji*..., s. 72—83. Jeżeli nie podaję inaczej, przytaczane w tekście tytuły wierszy oraz cytaty tekstów z cyklu *Dansing* pochodzą z tego wydania.

[19] Siostra poetki, dokonując klasyfikacji jej wierszy, podzieliła je na malarskie, miłosne, filozoficzne, panteistyczne, w których poetka oddaje hołd przyrodzie, oraz monoteistyczne, z których „bucha muzyka jazzowa". Do tych ostatnich zaliczyć należy oczywiście wiersze z tomiku *Dansing*. M. Samozwaniec: *Zalotnica niebieska*..., s. 139.

[20] Por. E. Hurnikowa: *Maksimum treści — minimum słów. Miniatury liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. W: *Zjawisko ekonomii w języku, tekście i komunikacji*. Red. R. Bizior, D. Suska. Częstochowa 2010, s. 212.

> W tym czasie — wspominała Magdalena Samozwaniec — szał tańca opętał poważny Kraków i wszyscy, młodzi i starzy, uczyli się na gwałt charlestona i black-bottoma. Tańce te polegały na tym, że partnerzy w bardzo trudny i skomplikowany sposób froterowali posadzkę nogami. Aby się nie pomylić w zawiłym pas, tancerze cały czas wpatrywali się w swoje stopy. Wyglądało to bardzo śmiesznie i groteskowo. Obie siostry, Lilka i Madzia, godzinami ćwiczyły owe tańce przy gramofonie marki „His Masterrs Voice", prześcigając się nawzajem w precyzji.
> [...]
>
> Obie siostry chętnie chodziły na dansingi i uważano je za bardzo dobre tancerki.
>
> W czasie kiedy Lilkę ogarnął szał tańca, powstał tomik jej uroczych wierszy pod tytułem *Dansing*[21].

Realia porywającego do tańca żywiołu muzyki jazzowej, o jakich pisze siostra poetki, panują w całym cyklu. Jednak — na co zwracał uwagę Jerzy Kwiatkowski — muzyka nie ogranicza się w nim bynajmniej „do określenia swego tematu poprzez warstwę semantyczną. Współgrają tu z nią warstwa brzmieniowa, a nawet — elementy typograficzne, tworząc w rezultacie nadzwyczaj konsekwentną całość, którą traktować można jako rodzaj »przekładu« ówczesnej muzyki tanecznej (i tańca) na słowo poetyckie"[22]. *Dansing* to kompozycja utworów, w której głównym, jednocześnie bardzo ważnym odniesieniem jest dzieło muzyczne — jazz. Miniatury Pawlikowskiej stają się tym samym swoistą partyturą literacką, pomiędzy tekstem literackim i jazzową kompozycją muzyczną, rozumianą jako swoisty, muzyczny intertekst, zachodzi relacja intertekstualna[23]. Wskaźniki owej intertekstualności czy „muzyczności" albo jeszcze inaczej: „muzycznej" interteksulaności, rozsiane są po całym cyklu.

Terminologia związana z muzyką w ogóle i ta kojarzona ściśle z jazzem, znaki rozpoznawcze tej muzyki pojawiają się w każdym wierszu. Saksofon, *jazz-band*; murzyn bijący w *banjo*, flet; *intermezzo*, nazwy tań-

---

[21] M. Samozwaniec: *Maria i Magdalena*. Cz. 2. Kraków 1960, s. 167.

[22] J. Kwiatkowski: *Wstęp*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska. *Wybór poezji*..., s. XLV.

[23] Pojęcie „partytura literackia" wprowadza w swojej książce Andrzej Hejmej (*Muzyka w literaturze*. Kraków 2012), analizując związki muzyki z poezją. Badacz stwierdza, iż cały krąg zagadnień muzycznych w literaturze sprowadza się do retorycznej gry autora z odbiorcą. Powstałą w jej wyniku „konstrukcję intertekstualną — notuje — należy uznać w istocie za zwielokrotnioną reprezentację reprezentacji, formę intersemiotycznej *mimesis*, kulturową rekontekstualizację [...]. Ów związek — stwierdza — objaśniany w trybie intertekstualnym, należałoby pojmować, generalnie rzecz biorąc, w kategoriach **transpozycji** czy w kategoriach **literackiej interpretacji** (nie zaś wedle reguł identyczności, tożsamości itp.). Fakt ten decyduje ostatecznie, iż w przypadku partytury literackiej zawsze idzie o rozstrzyganie kwestii »podwójnego kodowania« i intertekstualnego wymiaru (nie tylko współczesnej) kultury". Ibidem, s. 35—36.

ców, takich jak fokstrot, tango, *charleston*, to bezpośrednie sygnały odesłań intertekstualnych, sprawiające, że tekst macierzysty — muzyka jazzowa — jest stale obecny, towarzyszy czytelnikowi od początku do końca lektury — spina utwór w jedną, zwięzłą kompozycję jak w jeden poemat[24].

Przywołanie obrazów „dzikich zwariowanych tańców", którym towarzyszy szaleństwo, „poryk i pisk" („jazz-band ryczy", „krzyk jazz-bandu"), decybele — oto w jaki sposób w tekście poetyckim oddany zostaje żywioł prototekstu, charakterystyczne cechy muzyki jazzowej.

Ponadto Pawlikowska stosuje różny zapis graficzny tekstu (regularny na przemian z nieregularnym) oraz wiersz biały, całkowicie pozbawiony znaków interpunkcyjnych i wielkich liter, wyróżniając jednocześnie poszczególne słowa wytłuszczeniem. Ów chwyt, na co zwróciła uwagę Elżbieta Hurnikowa, nadaje swoistego rytmu poszczególnym słowom[25], „oddaje" także, jak ujął to z kolei Jerzy Kwiatkowki, zmiany barwy i natężenia dźwięku grającej orkiestry, związane z dochodzeniem do głosu pewnych instrumentów, głównie saksofonu, oddaje też szybkość tanecznego ruchu, wreszcie dodaje słowu poetyckiemu płynności i rytmiczności melodii[26].

Poetka stosuje także liczne efekty językowo-brzmieniowe (tendencja do sylabotonizmu, utrzymanie jednolitości rytmicznej, wprowadzonej przez częste operowanie peonami trzecimi (Sass), stopą)[27], zmierzające do oddania ruchu tanecznego oraz charakteru muzyki jazzowej, ruchów tancerzy, klimatu lokalu dansingowego.

„Muzyczność"[28] *dansingu*, i tu raz jeszcze posłużę się opinią krytyka,

> nie ogranicza się jednak do sprawy wirtuozerskiego, dającego czysto estetyczną satysfakcję „przekładu", w którym zespół wrażeń wyniesionych z wieczoru tanecznego zostaje przetłumaczony na — głównie słuchowe

[24] O tym, że cały cykl połączony jest wieloma „muzycznymi" elementami w całość stanowiącą właściwie jeden poemat, pisał J. Kwiatkowski: *Wstęp*..., s. XLIV.

[25] E. Hurnikowa: *Maksimum treści*..., s. 212.

[26] J. Kwiatkowski: *Wstęp*..., s. XLV.

[27] Por. ibidem, s. XLVI.

[28] Termin „muzyczność" tekstu poetyckiego wprowadza Czesław Zgorzelski, pisząc o elementach muzycznych w poezji. W odróżnieniu od „melodyjności" utworu, która dotyczy empirycznie doświadczalnych czynników wymowności lirycznej konkretnego wiersza, jego „muzyczność" jest mniej uchwytna. „Ewentualne używanie tego określenia — notuje badacz — dotyczyć może [...] jedynie podobieństwa w zakresie metod całościowego organizowania wypowiedzi, wzajemnego stosunku pojęciowego i fonicznego elementów w kompozycji utworu jako całości. Zwiększanie asocjacyjnej roli elementów fonicznych, przewaga ich nawet nad zakresem wartości logiczno-pojęciowych zbliżają wiersz liryczny do utworu muzycznego". C. Zgorzelski: *Elementy „muzyczności" w poezji lirycznej*. W: *Problemy teorii literatury. Prace z lat 1975—1984*. Seria 3. Wybór H. Markiewicz. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 73.

i brzmieniowe — elementy poetyckie utworu. Muzyczność ma także sens — filozoficzny[29].

Muzyczność, jak chce Kwiatkowski, czy jak ją tu określiłam: intertekstualność cyklu, to rzeczywiście przede wszystkim próba „przekładu" ówcześnie modnej muzyki i tańca na słowo poetyckie — a cały cykl to swoista partytura bez nut.

Zobrazowanie w słowie poetyckim owego chwilowego zauroczenia jazzem, ową krzykliwą muzyką i towarzyszącą mu atmosferą beztroskiej zabawy lat dwudziestych, jest wszak tylko pretekstem do podjęcia tematów natury egzystencjalnej. Pawlikowska wykorzystuje jednak nieprzypadkowo właśnie muzykę jazzową w jeszcze jednej bardzo ważnej funkcji.

Jazz charakteryzuje się dużą dowolnością interpretacyjną i aranżacyjną oraz tendencją do improwizacji. Ma to związek z faktem, że pierwszymi twórcami tego gatunku byli przeważnie nieznający nut potomkowie niewolników. Według niektórych muzykologów, jazz jest raczej formą interpretacji niż stylem muzycznym. Taka właśnie muzyka — hałaśliwa, gwałtowna, improwizowana, aranżowana pod wpływem chwili — pierwotna staje się tutaj metaforą życia. Mówi o tym wprost krzyk *jazz-bandu*:

mówisz że jazz-band jest dziki
że płacze jak wicher w kominie
i że cię przeraża
to minie
nuty życia czyż nie są dzikie
życie jest zamętem i krzykiem
przecież przyszliśmy na świat wśród takiej **muzyki**
krzyk jazz-bandu

Tytułowy *krzyk jazz-bandu* to samo życie, *dansing* to życie, taniec, na który zaproszenie — *karnet balowy* — otrzymał każdy z nas:

my za puszczą stęsknieni wygnańcy
posyłamy wam zaproszenie na **dansing**
zaproszenie

Nadawcami zaproszenia są dosłownie wygnańcy z raju, tym podmiotem zbiorowym jesteśmy my — wszyscy ludzie:

my jak **adam** i **ewa** upojeni rajem
tulimy się tańcząc w uścisku
dansing

[29] Ibidem.

Cykl miniatur Pawlikowskiej należy zatem odczytywać jako poemat o życiu balem. To metafora, która podobnie jak nieustanne intertekstualne nawiązania do muzyki jazzowej, spina cały cykl.

Przyjrzyjmy się tym, którzy pojawiają się na owym wielkim balu — dansingu życia. Prezentuje nam ich kolejno podmiot liryczny — kobieta, jedna z tańczących (ujawnia się po raz pierwszy jako kobieta w wierszu pt. *motyl*, „zapomniałam / że jestem kobietą"). Do dansingowych partnerów bohaterki lirycznej należą: bogaty świat natury, liczne zwierzęta, także dzikie — wiewiórki, cietrzewie, wilki, żyrafy, małpy i słonie (*zaproszenie*), małpy (*dansing*), miss Ameryka (*miss ameryka blues*), ekscentrycy (*ekscentrycy*), zakochani, szeik (*szeik fokstrot*), pilot (pilot *intermezzo smutne*). Wśród tej licznej gawiedzi znajdują się także po prostu młodzi (*młodzi*), do których zalicza się podmiot liryczny wypowiadający się w ich imieniu:

my bez serca młodzi a już starzy
chcemy tylko tańczyć i milczeć
życie szarpie nas jak kły wilcze
młodzi

Wśród licznych tancerzy mamy sławnego Valentina, nieżyjącego już aktora (*valentino tango*), o którym tajemniczo podmiot wyzna, iż „wie już dzisiaj to **wszystko** czego my nie wiemy", i wreszcie przekwitłą tancerkę (*przekwitła tancerka*), o której czytamy:

ta pani wciąż jeszcze tańczy
wesoła jak młoda dziewczyna
lecz jest już w piękności swojej
nietrwała jak lichy jedwab
może barwy utracić na słońcu
może skurczyć się jak etamina
a wówczas powieszę ją w szafie
pośród rzeczy o które nikt nie dba

jest ona już tylko na oko
kto ją szarpnie ten ją rozerwie **na zawsze**
ostrożnie z nią młodzi tancerze
bo pęknie w tysiące **zmarszczek**
(o młodości wytrwała i dumna
o skóry jak angielskie zamsze
o twarze szerokie i twarde jak tarcze)

między dansingiem
a sercem jej starem
jest **most** w pasy złote i szare

jakie tam myśli się snują
jaka mądrość tam przejeżdża groźna
lecz o tym się ludziom nie mówi
bo słuchają patrząc na zegarek
a przed tym **jednym** co być może słuchał
musi milczeć tancerka **nietrwała i trwożna**

Obok postaci tancerki pojawia się również tancerz (*zagubiony tancerz*), którego „zniknięcie" — odejście, przyniesie głęboką refleksję na temat przemijania:

zwiędły suknie i wachlarz z piór strusich
czas opada jak chmura szarańczy
wszystko kończy się prędzej niż **musi**
gra muzyka lecz nie ma z kim tańczyć

tancerz miły odszedł w dalszą drogę
gdzie jest nie wiem ani wy nie wiecie
jeśli **tu** go szukać nie mogę
jakże znajdę go w **wielkim wszechświecie**

Wraz z owymi czterema bohaterami: (zbiorowym) młodymi, Valentinem, zagubionym tancerzem oraz przekwitłą tancerką, wkracza do cyklu motyw przemijania, starości i śmierci. Odejście Valentina i tancerza jest odejściem kategorycznym, nie wiemy, gdzie odeszli, poza tym, że gdzieś bardzo daleko. Tancerza nie znajdziemy tu, na ziemi, ewentualnie gdzieś poza naszym światem. Z kolei o miejscu pobytu Valentina wie jedynie on sam, w przeciwieństwie do nas i podmiotu lirycznego — do nas, którzy wciąż jeszcze tańczymy, żyjemy, podejmujemy walkę ze starością, żywiołowym tańcem dajemy wyraz buntu przeciwko „nie ma" śmierci. Podobnie jak przekwitła tancerka, która „wciąż jeszcze tańczy".

Panujący w cyklu żywioł muzyki i tańca, a wraz z nim ruch stają więc w opozycji do śmierci i starości — bezruchu i marazmu, który implikują te dwa przeciwieństwa życia. Owa opozycja jest chyba najbardziej widoczna w *przekwitłej tancerce*. Przyrównując kobietę na granicy młodości do tkaniny — lichego jedwabiu, Pawlikowska dokonuje charakterystyki starości, dowodząc, dlaczego obawiać się jej może kobieta. Z jednej strony mamy wciąż jeszcze wesołą panią jak młodą dziewczynę, tancerkę w ruchu, w pełni życia, która znalazła się w samym centrum ludzkich spraw, „między dansingiem"; z drugiej — wizję jej przyszłości: życie w świecie bez koloru, biernym, skurczonym jak etamina, zamkniętym gdzieś w zakątku szafy. Czyż nie tego obawia się człowiek, myśląc o starości — ograniczenia, wyalienowania, poczucia, że nie jest już do niczego potrzebny, wręcz nie-

chciany? W opozycji do tak ujętej metaforycznie starości pozostaje młodość, dookreślona przez podmiot liryczny jako „wytrwała", „dumna", „szeroka" i „twarda", w przeciwieństwie do jedwabiu — Pawlikowska używa po raz kolejny metafory zaczerpniętej ze świata mody[30] — jest jak angielski zamsz. Dopisując przeciwieństwa do tych epitetów, otrzymamy pary opozycyjne, kolejne negatywne cechy starości: niewytrwała, wąska — w odniesieniu do człowieka zawężona, ograniczona, miękka — bez kręgosłupa, charakteru.

Sformułowana apostrofa do młodości jest jednak ujęta w nawias, podmiot liryczny delikatnie sugeruje, że i te młode w chwili, w której się do nich zwraca, „skóry" i „twarze" staną się kiedyś stare — przeminą. Motyw ruchu tanecznego — świadectwo afirmacji życia, miesza się z toposem znikomości, nieuchronności, zaniku.

O związanym ze starością i z przemijaniem kompleksie Lilki pisała jej siostra: „Nie bała się śmierci — bała się starości. Ileż wspaniałych wierszy napisała o starości i jej nieuniknionych objawach!"[31]. W innym miejscu wspomnień, pisząc o talencie malarskim Lilki, zanotowała: „Stare, poorane, obwisłe twarze w jakiś perwersyjny sposób fascynowały ją [...]. Dziwne było u tej, tak młodej wówczas kobiety owo głębokie zainteresowanie starością i jej odrażającymi objawami"[32].

Ten paraliżujący lęk przed objawami starości i jednocześnie rodzaj fascynacji starzejącym się ciałem widoczne są niewątpliwie w *przekwitłej tancerce*. Łącząc ów motyw z toposem tańca, ruchu wykonywanego w rytm muzyki jazzowej, „ubierając" go w metaforę, Pawlikowska zobrazowała przepaść, jaka dzieli młodość od starości. Taniec to obszar, w którym współwystępują muzyka i ciało, „ciało to miejsce spotkania muzyki i tańca"[33]. Sytuacja, kiedy nie można już tańczyć, bo nie pozwala na to starzejące się ciało, jest dla bohaterki lirycznej nie do zniesienia.

Wizja takiej właśnie starości, starości niepozwalającej na taniec — na ruch, nieustannie towarzyszy gościom *dansingu*. Jej widmo, a wraz z nim niebezpieczeństwo nagłego nadejścia wkradają się nieustannie w scenerię

---

[30] Podobnej metafory na określenie walki z przemijaniem używa W. Szymborska w wierszu pt. *Muzeum* (*Muzeum*. W: Eadem: *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*. Kraków 2001, s. 66). Jest to walka kobiety, na co wskazują słowa: „mój wyścig z suknią nadal trwa / a jaki ona upór ma / a jakby ona chciała przeżyć". Obecność kobiety jest tu zaznaczona przywołaniem elementu jej stroju. Przy czym, na co warto zwrócić uwagę, u autorki *Końca i początku* owa walka jest pełna optymizmu, w przeciwieństwie do wersji Pawlikowskiej, tu brakuje wiary w zwycięstwo, a raczej wynik owej walki jest z góry przesądzony, skazany na niepowodzenie, sama walka naznaczona jest rezygnacją.

[31] M. Samozwaniec: *Zalotnica niebieska*..., s. 34.

[32] Ibidem, s. 90.

[33] V. Jankélévitch: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*. Tłum. i wstęp M. Kwaterko. Warszawa 2005, s. 105.

tanecznej zabawy, w jej rytm. W wierszu *tytanic* taniec i sny bawiących się przy skocznej muzyce przerywa obwieszczenie stewarda: „ladies and gentelman / **danger**". Strach i trwoga są udziałem także pozostałych tańczących, mówią o nich miniatury zatytułowane „imieniem" tych uczuć (*strach*, *trwoga*).

o czym pan rozmyśla w milczeniu ponurem
pan tak pobladł i oczy ma pan jak ze stali

— pyta swojego dansingowego partnera bohaterka liryczna w wierszu pt. *strach*. Z kolei w wierszu *ramię tancerza* „słabość", „litość", a może „pogardę" wzbudza „zachwyt pełen dzikiej **trwogi**".

Tak więc myśl o śmierci, a wraz z nią lęk przed nią stale towarzyszą zaproszonym na bal, podobnym do pasażerów tonącego Tytanica. Przywołuje ją nieustannie starzejące się ciało, ono wciąż przypomina, iż od wyroku śmierci nie ma apelacji. Ale ta sama świadomość śmierci, która pozbawia życie sensu, jednocześnie warunkuje egzystencję[34], pozwala żyć prawdziwym, pełnym życiem — tu: życiem w tańcu. To on pozwala opanować trwogę wynikającą z faktu upływającego wciąż czasu, poskromić świadomość „życia z umieraniem".

Oto bowiem bohaterka cyklu, choć „zawinięta" w ciemną pelerynę i ukryta pod maską, dosłownie tańczy ze szczęściem. Mówi o tym ostatni, zamykający cykl wiersz pt. *trzeba chodzić w masce*:

[.....]
szczęście mnie nie poznało
i tańczyło ze mną
nie wiedząc że to jestem
ja której nie cierpi
i **los** też mnie nie poznał
i pomyślał sobie
czemuż nie mam dogodzić
tej **obcej osobie**

Zatem w obliczu myśli o przemijaniu kobieta wybiera działanie, jak dowodzi Jankélévitch, jeden z możliwych sposobów na odroczenie wyroku śmierci. Działanie bowiem, jak wyjaśnia filozof, „to jedna z form, w których przejawia się nasza beztroska wobec śmierci, choć nie pomaga nam jej zaakceptować, to jednak pozwala ją zbagatelizować"[35].

[34] Por. ibidem, s. 35.
[35] Ibidem, s. 31.

Na życiowym balu przypominającym nieobliczalną, spontaniczną i krzykliwą, ale i porywającą muzykę jazzową, można doświadczyć szczęścia, zatracając się w tańcu, w działaniu, w ten sposób udaje się chwilowo oszukać los i samego siebie.

W napisanym już pod koniec życia, w czasie wojny, wierszu pt. *Rymy* (z tomu *Róża i lasy płonące*), poetka wyzna:

> Dziś nie umiem przymierzać do słów moich ciężkich
> Żadnej wstążki kwiecistej — nie potrafię dobrać
> Barwy do barwy, dźwięku do dźwięku... Żegnajcie
> Dawne igraszki moje mistrzowsko-dziecinne,
> Asonanse, podobne pustym łamigłówkom,
> Układanym w beztroskim pocie czoła... Dzisiaj,
> Rytmie, prowadź ty jeden tęskniącą myśl moją
> Równym krokiem pod ramię. Wojennie i twardo
> Aż do chwili Powrotu.

Tworzenie asonansów, lekkich rymów, umiejętność dobierania dźwięku do dźwięku, tak jak np. w *dansingu*, nazwane zostaje pustymi łamigłówkami, jedynie dziecinnymi igraszkami. Jednak to właśnie za tymi umiejętnościami tęskni podmiot liryczny i deklaruje „Powrót" — pisany przez wielkie „P"... Tylko do czego to powrót? Być może do beztroskiego, międzywojennego upojenia lekkimi dźwiękami jazzowymi? Jeśli tak, byłby to niemożliwy powrót do przeszłości, w której starość wciąż pozostaje tylko perspektywą.

Agnieszka Wójtowicz

Doświadczenie kobiece w twórczości wojennej Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska opuszcza Warszawę zaraz po pierwszych bombardowaniach. Razem z mężem, lotnikiem Stefanem Jasnorzewskim, docierają przez Rumunię i Francję do Anglii, gdzie Jasnorzewski wraca na służbę. Maria zostaje sama, najpierw w Londynie, potem w Blackpool, odcięta od rodziny i przyjaciół. W tym czasie wydaje dwa tomiki — *Róża i lasy płonące* (Londyn 1941) oraz *Gołąb ofiarny* (Glasgow 1941). Kontynuuje pisanie *Szkicownika poetyckiego* (zmieniając później jego nazwę na *Szkicownik wojenny*). W planach było wydanie ostatniego tomiku, zatytułowanego *Bagienne niezapominajki*, jednak zaginął on u wydawcy i nigdy nie ukazał się drukiem. Pozostałe utwory wydano z rękopisów po wojnie. Twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zmienia się po 1939 roku. Dominuje w niej tematyka wojenna, jednak nie jest to twórczość patriotyczna czy tyrtejska. Rozpad, obumieranie i chaos obejmują nie tylko otaczającą poetkę rzeczywistość, ale także ją samą i jej poezję. W twórczości wojennej Pawlikowska zapisała rozmaite doświadczenia — kobiety osamotnionej, chorej, starzejącej się, rozłączonej z rodziną, także wszechogarniającej wojny, umierania. Wypracowany przed wojną model kobiecości i przeżywania świata uległ załamaniu. Poetka musiała „zrobić krok w nieskończoność".

Doświadczenie było kluczową kategorią dla poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i choć samo pojęcie „doświadczenia" nastręcza trudności[1], nie można pominąć go przy opisie literatury nowoczesnej, gdyż

[1] Por. R. Nycz: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, E. Nawrocka. Warszawa 2007, s. 11—25.

> literatura pozbawiona więzi z doświadczeniem stać by się musiała pustą samozwrotną grą; a z kolei doświadczenie pozbawione prób (choćby negatywnego czy śladowego) pojęciowego uchwycenia i językowej artykulacji, w tym zwłaszcza nieuformowane sztuką literackiego wypowiedzenia, nie doszłoby do swego statusu jako doświadczenia, nawet w swych najbardziej rezydualnych (sensorycznie, somatycznie) postaciach [...]. Biorąc pod uwagę to ścisłe, wzajemne związanie pomiędzy obu kategoriami, można by nawet zaryzykować hipotezę, że **nowoczesna literatura jest literaturą doświadczenia**[2].

Nowoczesne doświadczenie jest zsubiektywizowane i zindywidualizowane. Rzeczywistość nie jest dana bezpośrednio, lecz tylko za pośrednictwem mediów: zmysłów, języka, kultury i przedstawiania. „Świat [...] nie ukazuje się nigdy w pełni, a tylko tyle i w tym stopniu, w jakim »ingadowany« jest przez człowieka”[3]. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w swojej przedwojennej poezji opisuje znany sobie świat doświadczeń kobiety na początku XX wieku. Jak pisze Elżbieta Hurnikowa, wyobraźnia autorki *Niebieskich migdałów* jest powiązana „z „instytucją” salonu, z jego funkcją obyczajową i określonym sposobem życia”[4]. Taki model jej poezji mógł przetrwać tylko w międzywojniu, gdyż po 1939 roku funkcje salonu, zwłaszcza w Polsce, ulegają radykalnym zmianom[5]. Przedwojenne życie salonowe, romanse, rola i pozycja kobiety oraz wypracowany przez Pawlikowską-Jasnorzewską model kobiecości, kobiecego odczuwania i erotyki wyrażone były za pomocą obrazów — osadzonych w buduarowej rzeczywistości, pastelowej kolorystyce z konieczną domieszką ezoteryki i ulotności. We wspomnieniach Ireny Krzywickiej zapisała się jako „wróżka, czarodziejka, Tytania”[6]. Świat opisywany w poezji autorki *Pocałunków* wydaje się ściśle powiązany nie tylko z pewną epoką, ale też z klasą społeczną, ze stylem życia. Niemniej jednak Pawlikowska-Jasnorzewska pozostaje jedną z najchętniej czytanych polskich poetek, o czym świadczą liczne wznowienia wyborów jej poezji.

> Poezja Pawlikowskiej, operująca niekiedy realiami, światem doznań dostępnym dla niewielu kobiet, wydaje się jednak zrozumiała dla każdej kobiety w każdej epoce. Jest świadectwem czegoś, co można nazwać absolutnym słuchem kobiecości. Poezja taka nie mogłaby powstać pod piórem chłodnej sawantki czy kobiety, która znalazła szczęście w jedynym małżeństwie swojego życia. Musiała być wynikiem temperamentu bujnego,

[2] Ibidem, s. 12.

[3] Ibidem, s. 14.

[4] E. Hurnikowa: *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa 1995, s. 11—12.

[5] Zob. ibidem, s. 12.

[6] I. Krzywicka: *Lilka*. W: Eadem: *Wielcy i niewielcy*. Warszawa 1960, s. 142.

> żywiołowego, przy tym — niełatwo natrafiającego na odpowiednich partnerów. Tak też było w rzeczywistości. Nadmiar i niedosyt erotyzmu stworzyły obsesję, zesencjonalizowały ten pierwiastek w poezji [...]. W tym stopniu, że mogła wzruszeniem miłosnym obdarzyć każdą czytelniczkę swoich wierszy[7].

Z tezami Jerzego Kwiatkowskiego, zwłaszcza o pełnej przekładalności doświadczenia poetki na doświadczenia czytelniczek w ponadczasowej wspólnocie kobiet i o „absolutnym słuchu kobiecości", można się spierać, zwłaszcza w świetle teorii feministycznej krytyki literackiej, unikającej, po wyczerpaniu się projektu ginokrytyki, totalizujących koncepcji kobiecego doświadczenia i kobiecej tożsamości. Nie mniej istotnym spostrzeżeniem jest przekładalność życia poetki na jej twórczość, osobistych przeżyć na materię poezji.

Najważniejszym tematem powstającej na emigracji poezji jest doświadczenie wojny przez jednostkę. Obserwacje Pawlikowskiej są bardzo mocno zindywidualizowane i zsubiektywizowane. Jej perspektywą nie są starcia narodów, pola bitwy, zwycięstwa i klęski, lecz los tych, którzy na wojnie cierpią, poszczególnych jednostek. W utworze *Dziewczyna mówi* młoda kobieta odpowiada żołnierzowi:

> Koledzy jesteśmy w tej wojnie,
> Choć ty w polu, ja w mieście. I jeden nam pocisk
> Równający nas z ziemią, ciężki, bezlitosny,
> Równający nas z sobą w ogólnej ofierze —
> I jedna nam mogiła, jedno zapomnienie
> Lub jeden traf szczęśliwy [...][8].

Dla poetki ofiarami wojny są wszyscy, zarówno żołnierze, jak i cywile, a także zwierzęta. W jej poezji dużo jest zapisów śmierci niewinnych cywilów — między innymi *George*, *O nieżywej*, *Niobe wojenna*, *Zamęt*, *Zwykłe matczysko* utrwalają śmierć bezimiennych ofiar tej wojny, przypadkowych, niepotrzebnych, niemających znaczenia dla wielkiej Historii. Przypadkowymi ofiarami stają się także zwierzęta — w *Szkicowniku poetyckim (I)* opisuje:

> Zeszłej jesieni w lasach pod Kolbuszową wspólnie leżały zwłoki ludzi, koni i cyrkowego słonia, który z rozbitego na stacji wagonu wydostał się i w lesie szukał przytułku. Wojno, jesteś równaniem rachunków przyrody.

---

[7] J. Kwiatkowski: *Wstęp*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Wybór poezji*. Oprac. J. Kwiatkowski. Wrocław 1969, s. XIV.

[8] M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Dziewczyna mówi*. W: Eadem: *Poezje*. T. 2. Oprac. M. Wiśniewska. Warszawa 1974, s. 16. Wszystkie cytowane utwory Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pochodzą z tej edycji.

Szczególną pozycję w tej twórczości zajmuje sytuacja kobiet w trakcie wojny. Pawlikowska zapisuje szczególne doświadczenia kobiece. W wierszu *Branka* poetka idealizuje przeszłość i dawną pozycję kobiety na wojnie: „byłaś łupem wojny; / Branką, zdobyczną różą dla sułtana w darze, / Napastowanych włości najcenniejszym skarbem, / [...] / W brutalnym, wrogim hołdzie, piękności złożonym". Dawniej kobieta była łupem — ale łupem szanowanym, „unoszonym w objęciach, przed sobą, na siodle", najcenniejszym skarbem wrogiej ziemi. Obecnie kobieta straciła ów dawny status, „Dzisiaj skrzydlaty człowiek, gryf o ludzkiej twarzy, / Przelatując nad tobą gardzi twym urokiem: / Pragnie cię tylko zabić, zabić i nic więcej". Kobiety straciły na wartości, ich uroda już nie jest kapitałem, który zapewniałby im przeżycie na wojnie, są jedynie celami do wyeliminowania. Idealizacja przeszłości zbiega się tu z utratą salonowego świata i ze zmianą sytuacji kobiet, z którą poetka, bardzo przywiązana do swojej wizji kobiety — kwiatu, kruchego i pięknego, biernego, ale też podziwianego i chronionego, nie może się pogodzić. W *Szkicowniku poetyckim (I)* porównuje kobiety uciekinierki do marznących astrów:

> Astry, w letnich strojach na mroźnym wietrze bez okrycia, są jak uciekinierki wojenne, które nie mają czego zarzucić na swoje przeźrocze suknie, w których z rozbitego domu, w czas upalny, jak szalone wypadły i biegły daleko przed siebie, aż je zimna jesień spotkała na drodze. Czekają w ogrodzie, jak tamte czekały pod drzwiami konsulatów [...]. Astry sine, przemrożone róże, georginie, obwiedzione rdzawą obwódką, śmiertelnie smutne, zimnicą wstrząsane. Biedne istoty! Wojna, wojna...

Malarskość wyobraźni i metaforyka botaniczna, znane z przedwojennej twórczości poetki, zostają użyte do opisu nowego doświadczenia — ucieczki, emigracji. Delikatne kobiety — astry, giną na mrozie, nieprzystosowane, niepotrzebne. W tym samym fragmencie *Szkicownika...* gnijąca dalia ze świeżym pączkiem, barwnie opisana, staje się metaforą nowej „bolesnej madonny z dzieckiem rannym na kolanach". Zarówno umierający kwiat, jak i kobieta z dzieckiem „niewiele więcej, prawdę mówiąc, zwracają uwagi w ogólnym zamęcie". W *Zamęcie* z cyklu rubajat wojennych dzieci ludzkie stają się ptakami, kryjącymi się w zaroślach, a kobiety zastępują „stargane i rozrzucone na drodze wyniośle" kwiaty. Doświadczenie emigrantek z Polski mieszkających w Londynie zapisuje w trzecim fragmencie *Szkicownika...*:

> Poznałam niedawno pewną cudzoziemkę: miała ona jakby lekką pretensję do kilku przyjezdnych Polek, które przeżyły oblężenie Warszawy, że nie posiwiały. Mówiła o tej kwestii z pewnym smutkiem, jakby z rozczarowaniem.

Emigrantki mają głównie sprawiać „interesujące wrażenie", przystosować się do wymogów. W cyklu *Odpowiedź Polkożercom* Pawlikowska opisuje relacje między emigrantami w Londynie. Anna Nasiłowska komentuje cykl następująco:

> We wszystkich zapiskach, powieściach, pamiętnikach można odnaleźć ten sam motyw: nowe, wojenne związki z cudzoziemkami i niesamowite powodzenie polskich żołnierzy, zwłaszcza lotników w czasie bitwy o Anglię [...]. Lilka natychmiast wyczuła wśród Polaków w pensjonacie ich rosnącą butę i fałsz. To nie miłość, ale wyczyny i traktowanie kobiet jak trofeów wojennych. Z jednej strony — zły stosunek do kobiet, które przybyły z Kraju, poglądy, że są bezużyteczne i powinny były zostać w domu, bo co tu robią, tylko przeszkadzają. Z drugiej: pospieszne wdawanie się w nowe związki[9].

Cykl został podpisany „napisała Baba". I rzeczywiście, nie jest on wolny od ironicznej, „babskiej" wściekłości, dogryzania jarmarcznego. „Rodaczkom na obczyźnie złą wyrabiasz markę, / Mówiąc: »Prawdziwa Polka pozostała w Polsce!« / Po czym całujesz Marguerit, kucharkę, / Z którą na promenadzie wdzięczną tworzysz parkę", lub: „Mówił ktoś, że za dobrze dzieje się tu Polce. / Same róże na drodze — zdałyby się kolce!" — to najlepsze przykłady gorzkiego, satyrycznego wydźwięku cyklu. Pawlikowska nie tyle buntuje się przeciwko rolom narzuconym kobietom w ramach płci kulturowej, ile przeciwko pogardzaniu nimi, dowodzeniu ich bezużyteczności. Tego salonowa dama znieść nie mogła.

Bodaj najboleśniejszym dla poetki doświadczeniem związanym z wojną była rozłąka z rodziną. Kossaków łączyły wyjątkowo bliskie więzi — nie zawsze wychodziło im to na zdrowie, nie zawsze też były to relacje łatwe i idylliczne. Niemniej jednak rozłąka z rodziną, a później niemożność skontaktowania się z matką i siostrą, brak wieści z domu i ciągły niepokój znalazły odbicie w poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W *Szkicowniku poetyckim (IV)* pisze:

> Najdrożsi moi, do których listy moje nie dochodzą, pomyślcie o mnie, patrząc na liście jesienne. [...] Wy nie wiecie, jak ciężko być liściem jesiennym, niechętnym wojażerom w nieznane! Włożę liść winogradu, ametystowy, tęskny, do koperty, bez jednego słowa. [...] Może cenzury przepuszczą taki „message", a Wy zrozumiecie, co wam chcę powiedzieć...

W tej samej części *Szkicownika...*: „Jest w tym miasteczku poczta, ale listów do mojego kraju już ani nie wysyła, ani mi ich stamtąd nie dostarcza. Nie dla mnie już udogodnienia cywilizacji. Wytrącono mnie z XX wieku". Jedyne, co

[9] A. Nasiłowska: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*. Toruń 2010, s. 272—273.

jej zostało, to „transmisja senna, biedna, pomylona komunikacja". Jej przedwojenne zainteresowanie ezoteryką ma i tu swój wyraz. Rodzinę spotyka w snach, sny są jedyną formą komunikacji, w którą poetka wierzy. W wierszu *Zazdrość* najwyraźniej widać zmianę w twórczości poetki — obiektem zazdrości nie jest młoda dziewczyna, adorowana przez „pięknego chłopca", lecz „córka z matką, kochaneczką starą, / gdy — niewspółczesne — z wolna przechodzą przez jezdnię...". Miłość do rodziny wyparła z poezji „zalotnicy niebieskiej" miłość romantyczną i erotyczną. Cała dziesiąta część *Szkicownika poetyckiego* poświęcona jest miłości rodzinnej. Cytuje słowa innych emigrantów, rozłączonych z rodziną, pozbawionych kontaktu, o rodzinności Francuzów, których wieści dla rodziny słucha w londyńskim radio. Roztkliwia ją ich miłość i czułość, jednocześnie zazdrości im możliwości kontaktu. W korespondencji poetki z czasów wojny widać olbrzymią troskę o pozostałą w Polsce rodzinę — dba, aby dostawali paczki, próbuje zdobyć o nich informację od rozmaitych ludzi, szuka kanałów komunikacji. Tęsknota i niepokój o bliskich są najstraszniejszym doświadczeniem dla poetki, niekończącym się lękiem, brakiem pewności. W cyklu *Wiersze wigilijne* zapisuje swoją rozpacz w krótkim utworze *Imię tej wojny*:

> Nazwijcie ją, jak chcecie, Straszną czy Obłędną,
> Wojną Maszyn, Narodów czy Ras. Wszystko jedno,
> Gdyż mam już dla niej imię, co z każdą godziną
> Potwierdza się w tęsknocie: to Wojna z rodziną...

Wojenną twórczość autorki *Gołębia ofiarnego* przepełniają obrazy wojny totalnej, chaosu ogarniającego cały świat. Wojna traktowana jest tu zarazem jako nieokiełznane szaleństwo, chaos, wybuch świata, zamęt i zniszczenie, a także jako „trwały stan natury".

> Uznając „naturalność" wojny, jednocześnie — z niezupełną konsekwencją myślową — zajadle ją atakuje, niby osobistego wroga. Filozof przyrody kłóci się w niej z kobietą, której złamano życie. Co jednak łączy obydwie postawy, to pewna obojętność wobec politycznego, społecznego, historycznego sensu toczącej się właśnie wojny[10].

W utworze *Morze i miasta* poetka zrównuje świat morskich głębin i miast pogrążonych w wojnie. Ciemność, niepewność, drapieżne stworzenia czyhające w głębinach — „Groźnie jest jak w Londynie. Groźnie jak w Berlinie". Podobnie w *Szkicowniku poetyckim (I)* miasta zostają porównane do morskich głębin, gdzie czai się ciągłe niebezpieczeństwo. Wojna jest stanem przyrodzonym natury — toczy się równolegle w świecie zwierząt oraz

[10] J. Kwiatkowski: *Wstęp...*, s. XCIV.

na granicy świata ludzkiego i zwierzęcego, z wagonami zwierząt przeznaczonych na ubój. Tamtych wojen jednak nie dostrzegamy, choć tocząca się wojna jest tylko ich prostą kontynuacją. W czwartej części *Szkicownika...* przywołuje postać pacyfistki, zmartwionej okrucieństwem świata, jednak „strojącej się w śmierć" — w futra, skórzane rękawiczki, ozdoby z rogu jeleniego. W wierszu *Mur wodny* Pawlikowska opisuje ocean jako płasko leżący „w płyn zamieniony szary, chłodny granit", oddzielający ją od świata. Ciemne kolory, szarość, granit, woda jak mur, stojąca i martwa — podobne obrazy i kolorystyka są wyrazem drążącej poetkę melancholii. Autorka *Róży i lasów płonących* szukała analogii do świata natury — kobiety — kwiaty, metaforyka botaniczna, pejzaże morskie, jednoczesna wojna w świecie zwierzęcym, totalny wymiar ciągłej walki, opisanej jako chaos głębin — wrażliwość poetki na przyrodę znalazła swój wyraz w twórczości wojennej. Zmienił się jedynie kąt jej obserwowania. Przyroda stała się kluczem do zrozumienia zamętu i chaosu w świecie ludzkim. Ze swoich zainteresowań i obserwacji tłumaczy się w *Szkicowniku poetyckim (II)*:

> Dlaczego piszę tak, a nie inaczej? [...] Czy wolno nam dzisiaj ujmować świat jako całość, ludzi jako jeden gatunek, gwiazdy jako przyszłe nasze ojczyzny? Darujcie, że dusza moja wyrywa się ponad dzisiejszy dzień! Że szukam pociechy w syntezie, w porównaniach przyrodniczych. Każdy z nas, jak zasypany górnik, czołga się w inną stronę po zbawcze światło [...]. Rozmawiam z ziemią i wszelkim stworzeniem na tematy wojenne. To mi ulgę przynosi.

Kolejnym z doświadczeń bliskich naturze jest cielesność, choroba i starzenie się. Doświadczenie choroby towarzyszyło poetce od dzieciństwa, nieudolne leczenie złamania zaowocowało wystającą łopatką i zaburzonymi proporcjami sylwetki.

> Była skupiona na sobie, wsłuchana w swoje ciało, niepewna. [...] Z nieco grubawego dziecka [...] wyrosła delikatna roślina, hodowana w szklarni, interesująco blada. Przestraszona sobą, wsłuchana we własne ciało, dające sygnały bólu. Nauczona dbania o ubiór: stroje musiały być specjalne, maskujące defekt figury. Brak talii i skrzywienie maskowały tiule, zawoje. No i ile tu możliwości, kolorów. Najchętniej — lila[11].

Wygląd był jedną z najważniejszych spraw dla Pawlikowskiej. W kobiecej maskaradzie, grze w ukrywanie, poetka była dosłowna. Starzenie się i utrata urody były dla niej trudnym doświadczeniem. Elżbieta Hurnikowa podaje, że opuszczając Polskę w 1939 roku, Pawlikowska w paszporcie wpisała

[11] A. Nasiłowska: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska...*, s. 35.

datę urodzenia 1899 rok, czyli odmłodziła się o jakieś 8 lat[12]. Ślady jej „walki z wyglądem" zapisywała także w dzienniku[13], ślady jej narastających kompleksów można znaleźć również w korespondencji[14]. W wierszu *Westchnienie* „rozlicza się" z atrybutów kobiecości, podkreślających urodę:

> I cóż po sukni przedziwnej piękności,
> Gdy ją zhańbiła plama?
> I cóż z ich bieli, gdy mól się rozgościł
> W gronostajowych błamach? —
> A jeśli serce jest już tylko mięśniem,
> Cóż po urodzie wszechrzeczy?.

Poetka salonu i buduaru nie może pogodzić się z utratą tego, co było dla niej esencją własnej kobiecości[15]. W *Szkicowniku poetyckim (I)* zrównuje starzenie się kobiety z wojną. Ciąg wojennych metafor opisuje ciało kobiece — pocisk starości, zniszczenie pól, łąk i ogrodów różanych, które stanowiły jej organizm, monarchia zbombardowana przez godziny, straszliwe naloty czasu pustoszące piękność, rumowisko tej oto Kartaginy, która była kobietą[16]. Nie tylko starzenie się było udziałem poetki w czasie wojny. Ciałem odczuwała również bieżące wydarzenia, czemu wyraz dała w wierszu *Rok pracy serca*. Warszawski wrzesień, upadające narody, przemiany polityczne w „kochanych" krajach to „praca serca". Choroba również odcisnęła piętno na jej ciele. W wierszu *Do własnego organizmu* zapisuje „tyranię ciała". Prosi je o łaskawość i wzajemny szacunek, chce też wspólnej, łagodnej śmierci — „Zgińmy tak lekkomyślnie, jak więdnie spirea, / Błaha gwiazda roślinna — jak cichnie piosenka / I jak kochana serce oddaje — bez trwogi...". Poetka modeluje własne umieranie, jak wcześniej modelowała życie, lekko, ulotnie, jak kwiat. W wierszu *Perła* z cyklu rubajat porównuje się do perły, jak ją niegdyś nazywano; obecnie ginie, pozbawiona „odżywczej ciepłoty" innych ludzi.

Doświadczenie ciała, choroby i umierania zapisuje się w jej twórczości również niebezpośrednio. W wierszach i we fragmentach *Szkicownika poetyckiego* natrętnie powtarzają się podobne obrazy morza — martwego, szarego, nieruchomego, oddzielającego. Swoją chorobę uważała za konsekwencję tęsknoty i rozłąki z rodziną[17]. Kolejne hotele, jak zły omen, również miały w nazwie wodę — Waterloo i Trafalgar Hydro. Można uznać to za

---

[12] Zob. E. Hurnikowa: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska...*, s. 363.

[13] Ibidem, s. 370—371.

[14] Por. M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Listy 1940—1945*. Oprac. P. Kądziela. Warszawa 1994.

[15] Por. J. Hyman: *Wygląd i my*. Tłum. A. Grzybek. „Biuletyn OŚKi" 2001, nr 4, s. 60—64.

[16] O ciałach kobiet starych i chorych por. A. Jakubowska: *Nie/widzialne ciała. Stare kobiety w sztuce współczesnych artystek*. „Biuletyn OŚKi" 2001, nr 4, s. 40—41.

[17] Por. E. Hurnikowa: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska...*, s. 418.

zbieg okoliczności, jednakże z żywiołów woda zawsze była najbliższa Pawlikowskiej[18]. Woda jest kosmiczną pramaterią, żywiołem pierwotnym, w którym wszystko trwa i się rozpuszcza. Jak pisze Luce Irigaray, „kobiety rozlewają się, rozpraszają się w trybach, które trudno wpisać w ramy panującego porządku symbolicznego. Co nie obywa się bez pewnych zaburzeń, a wręcz bez wywoływania wirów"[19]. Obrazy wody w wojennej twórczości Pawlikowskiej można połączyć z melancholią, tęsknotą, lecz także „kobiecą chorobą". Woda, w myśl teorii Gastona Bachelarda, jest ekwiwalentem krwi, ale też symbolem kobiety i jej żywiołem[20]. Przywoływana Irigaray pisze: „Kobieta nigdy nie mówi *podobnie*. To, co z siebie wydaje, to, co wygłasza, jest zawsze płynne, zawsze zmienne. *Myląc*e"[21]. Pawlikowska cierpiała na bardzo silne krwotoki, które skutkowały kolejnymi operacjami, naświetlaniami, a w końcu paraliżem dolnej części ciała. Te doświadczenia szczegółowo opisała w dziennikach[22]. Rozproszone w tej twórczości wodne pejzaże i metafory można więc interpretować jako echa choroby — nie tylko melancholii i tęsknoty, lecz fizycznego stanu ciała. Również obrazy więdnących kwiatów — kobiet i obumierających, jesiennych liści są zapisem choroby, więdnięcia, usuwania się w cień.

Po 1939 roku skończył się świat znany Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, środowisko naturalne précieuse'y, salonowej damy. Był to nie tylko jedyny, znany od dzieciństwa świat poetki, ale także naturalne środowisko dla jej subtelnej, malarskiej liryki. Wraz z wojną i emigracją Pawlikowska doświadczyła zupełnie innej rzeczywistości. Na jej nowe doświadczenia składała się wojna, emigracja, rozłąka z rodziną, w końcu starzenie się i choroba. Chaos, zamęt i rozpad nie dotyczyły tylko zewnętrznej wobec poetki rzeczywistości — dotyczyły jej samej i jej cielesności. Stąd w tej twórczości metaforyka związana z przyrodą (głównie z kwiatami i liśćmi) oraz pejzażem morskim odsyła zarówno do doświadczeń wojennych, jak i cielesnych. Metaforyka wojenna z kolei odnosi się opisów ciała i na odwrót. Wojna i śmierć toczyły się dla poetki na każdym planie jej życia — i wyrazem tego jest jej twórczość, być może nierówna artystycznie i stojąca na innym poziomie niż twórczość przedwojenna. Jej perspektywa pozostała jednak bardzo osobista i wewnętrzna. Jak puentuje w wierszu *Róża, lasy i świat*: „Nie czas żałować róży, kiedy płoną lasy — / Nie czas lasów żałować, kiedy płonie świat, / [...] / Jednak żałuję róży i płaczę nad sobą".

---

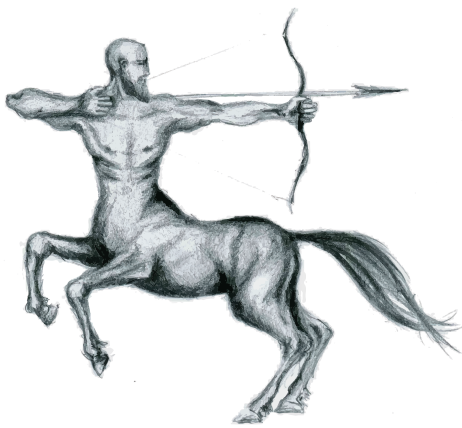
[18] Por. J. Kwiatkowski: *Wstęp...*, s. LXXIII—LXXIV.

[19] L. Irigaray: *„Mechanika" płynów*. W: Eadem: *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*. Tłum. S. Królak. Kraków 2010, s. 89.

[20] Por. G. Bachelard: *Woda i marzenia*. W: Idem: *Wyobraźnia poetycka*. Tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 134—135, 154—155.

[21] L. Irigaray: *„Mechanika" płynów...*, s. 94.

[22] Por. E. Hurnikowa: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska...*, s. 418—427.



Część siódma

Varia

Ewa Jaskółowa

Stanisława Balińskiego doświadczanie Rzymu

Wojenne tomy poetyckie Stanisława Balińskiego rejestrują osobiste, czasem bardzo intymne doświadczenia poety. Myślę tu o doświadczeniu wojny, wyjazdu z Polski, który sam poeta określa niejednoznacznie — raz jako ucieczkę, kiedy indziej jako przymus emigracyjny, oraz o wielu egzystencjalnych doświadczeniach, które były jednostkowe, ale wpisywały się w ogólniejszy paradygmat doświadczeń pokolenia określanego czasem pokoleniem wojennym, a czasem pokoleniem skazanym na wędrówkę. Doświadczenia te znalazły swój literacki (poetycki) kształt w opublikowanych już podczas wojny tomach: *Wielkiej podróży*, *Trzech poematach o Warszawie* oraz *Rzeczy sumienia*. Wszystkie one w mniejszym lub większym stopniu koncentrują się na rozważaniach sytuacji człowieka, który pozostawia rozsypujący się świat i wyjeżdża z kraju objętego wojną. Wszystkie one swoją konstrukcją przypominają poematy, w których opowiedziana została, za każdym razem inaczej, z różnym rozłożeniem akcentów, ta sama historia — poety, uchodźcy z kraju zajętego wojną.

Pisałam o tych poematach wielokrotnie[1], ale jeden wiersz z *Wielkiej podróży* wydanej w Londynie w 1941 roku nie daje mi spokoju i do tej pory wszystkie moje wypowiedzi na jego temat wydają się niepełne. *Ballada o dwóch świecach* — trzeci z kolei utwór tomu, zamieszczony po wierszach: *Pożegnanie Krzemieńca* oraz *W smutnym Rzymie* — niesie jakiś rodzaj tajemnicy, a może tylko zagadki, do której trudno mi było znaleźć klucz.

[1] Por. E. Jaskółowa: *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*. Katowice 1988; Eadem: *Dwugłos Balińskiego o wolności*. W: *Wśród poetów współczesnych. Studia i szkice*. Red. W. Wójcik. Katowice 1986, s. 29—51; Eadem: *Romantyczne paralele w „Wielkiej podróży" Stanisława Balińskiego*. W: *Skamander*. T. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*. Red. I. Opacki, M. Pytasz. Katowice 1984, s. 63—89.

Konferencja skamandrycka zainspirowała mnie do kolejnej próby odczytania tego tekstu.

Proszę księdza proboszcza, księdza zabitego
Przez nazistów za polskich **odmawianie** pieśni,
Jeśli ksiądz z tamtej strony złego i dobrego
Czuwa teraz nad nami, słyszy nas i nie śni,

To rozumie ksiądz miły, czemu nie umiałem
Wypełnić obietnicy, danej przed odjazdem,
Kiedy go o północy na zawsze żegnałem
Pod kaplicą owianą zimnym światłem gwiazdy.

Tak, po długiej podróży — ciężka była droga —
Znękany i upadły, dotarłem do Rzymu,
Ale nigdzie nie mogłem odnaleźć tam Boga,
Ani w blaskach purpury, ani w smugach dymu.

Próżnom wszystkie kościoły, katedry przemierzał
Z sercem na proch spalonym na dnie mojej biedy,
Nie mogłem **zmówić** nigdzie zwykłego pacierza
Na intencję, o którą ksiądz prosił mnie wtedy.

Teraz proszę nie sądzić: proszę się nie zjawiać
I nie pukać po nocach w okno krwawą ręką,
Ja **tamtych słów** naprawdę nie mogę **odmawiać**,
Choć powtarzam je co dzień bezmyślnie i z męką.

Żeby te **słowa mówić** prawdziwie i godnie
I bez goryczy oddać się gorzkiej opiece,
Musi Bóg najpierw zgasić wszystkie Rzymu ognie
I na nowo zapalić, jak kiedyś, dwie świece.

Dwie świece najuboższe, dwie świece najmniejsze,
Jak te, które płonęły przed moim odjazdem
W głuchej wiejskiej kaplicy — świece najbiedniejsze,
Gdyż śmierć nad nami stała, zapalając gwiazdę[2].

Wiersz w swojej warstwie „fabularnej" wydaje się dość prosty, jest wyznaniem człowieka, który w Rzymie stracił umiejętność szczerej modlitwy. Skomplikowana jest natomiast sytuacja, w jakiej znajduje się ów przyznający do „porażki" człowiek. Zwraca się bowiem do księdza, zamordowanego przez nazistów, z wyznaniem, że Rzym, miasto papieży, kościołów i katedr, jest miejscem bez Boga. Człowiek „znękany i upadły" nie znajduje

[2] S. Baliński: *Ballada o dwóch świecach*. W: Idem: *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928—1981*. Wybrał P. Hertz. Warszawa 1982, s. 90—91.

w nim ukojenia, choć wydaje się, że powinien. Aby możliwa była prawdziwa modlitwa, konieczne jest ugaszenie „wszystkich ogni Rzymu" i zapalenie dwu świec. To kontrastowe zderzenie symbolicznych elementów wynika z faktu, że **słowo** straciło swą wartość. Jest ono centralnym elementem utworu. Słowo, które powinno nazywać i wyrażać jednoznaczność. Słowo modlitwy może być skuteczne, wedle wyznania utrwalonego w wierszu, tylko wówczas, gdy wymawia się je szczerze, z wiarą, że odniesie skutek. Rzym, miasto papieży, stolica chrześcijaństwa, powinien dawać taką szansę. Ale nie daje, bo zewnętrzne dekoracje nie przystają do wewnętrznych odczuć samotnego człowieka. Innymi słowy: obraz świata, jaki nosi człowiek w sobie, powinien być spójny z obrazem znajdującym się na zewnątrz niego. Poeta z goryczą zauważa, że słowa znane i powtarzane, które miały być wypowiedziane w Rzymie w określonej intencji, nie pasują do przepychu, dominującego w przestrzeni Wiecznego Miasta. Stan ducha człowieka przybyłego z przestrzeni miasta umierającego — z Warszawy, i atmosfera Rzymu jesienią 1939 roku — to dwa doświadczenia, które się wzajemnie wykluczają. Odrębność doświadczania obu tych miejsc jest tak ogromna, że nie sposób dla nich znaleźć żadnego wspólnego słowa, nawet słowa modlitwy. I ta dwoistość doświadczenia miejsca stanowi punkt wyjścia dramatycznego odkrycia. Co ciekawe, sposób odbierania Rzymu jest pokazywany bardzo podobnie w wierszu zatytułowanym *W smutnym Rzymie* (*Wielka podróż*) oraz wydanej w Londynie w 1942 roku *Rzeczy sumienia*. Za każdym razem jest to Stolica Apostolska, w której trudno odnaleźć znaki zrozumienia i współczucia dla tych, którzy ich potrzebują. W *Rzeczy sumienia* czytamy:

Słyszałem głosy Rzymu, wspaniałe, choć chmurne

Jak Bóg musi być wielki,
Jeśli Rzym tak piękny,

I jak Bóg musi kochać
Jeśli Rzym tak lubi,

I jak Bóg musi cierpieć
Do dna ludzkiej nędzy,

Jeśli Rzym w zatroskaniu
Tyle o niej mówi,

A przemawiając tyle,
Nie może wymówić

Jednego tylko słowa,
Nie więcej — jednego —

Tego najtrudniejszego
Bo jedno jest. AMEN[3].

W *Smutnym Rzymie* można odnaleźć komentarz do refleksji wpisanej w *Rzecz sumienia*. Bohater wierszy widzi rzymski teatr, koturnową papieską audiencję w Castel Gandolfo, ze sztucznymi gestami i z niewzruszoną ceremonialnością: „[...] bramy się otwarły / Papież wezwał do siebie przyjezdnych Polaków: / Wbiegł szybko i przepłynął [...] znieruchomiał w ekstatycznej bieli, zaczął mówić szeptem, jak akord falistym [...] wreszcie krzyż ujął w rękę, podniósł go wysoko, / a ja, o Boże wielki, nie poznałem Krzyża".

Rzym jest smutny smutkiem przybysza z Warszawy. Samo bowiem miasto papieży nie ma w sobie smutku. W zachowaniach ludzi ujawniają się teatralizacja i poczucie wielkości, a Kościół, mający tu siedziby swych najwyższych władz, jawi się jako instytucja odległa od prawdy cierpienia. Bohater, który przebywa w Rzymie, wyraża dramat człowieka poszukującego pocieszenia, odkrywa dewaluację znaków utrwalonych w świadomości Polaka jako wielkie, święte i łagodzące ból. W sytuacji wojennego dramatu okazuje się, że skazany jest na oglądanie pustych gestów i zdewaluowanych słów oraz na brak zrozumienia ze strony tych, którym wojenne doświadczenie jest obce. Tylko bowiem wspólnota cierpienia byłaby szansą wzajemnego zrozumienia. Tę myśl artykułuje poeta wprost także w *Rzeczy sumienia*, przywołując spotkanie ze starym Żydem z Lewantu:

Ów starzec przygodny
Patrzył mi smutno w oczy. Zapytał: „Pan z Polski?"
I pierwszy odgadł wszystko. A jednym spojrzeniem,
Które sekret tułaczki odwiecznej zna do dna,
Wyznanie z moich oczu wyczytał i pojął.
A przecież to, że zrozumiał, pocieszył. Bo tylko
Zrozumienie pociesza stroskanych w cierpieniu[4].

Warto zapamiętać tę wspólnotę doświadczeń Żyda i Polaka, bo wydaje się ona ważna dla zrozumienia istoty *Ballady o dwóch świecach*. Czytanie tego tekstu ze świadomością, że Stanisław Baliński, pisząc ten utwór, wiedział nie tylko o okupacji, lecz także o obozach koncentracyjnych i o zagładzie Żydów, pomaga zrozumieć zagadkowość dwu świec. Ślady wiedzy o dramacie Żydów odnajdujemy w *Rzeczy sumienia* i w *Tamtym brzegu nocy*, a zwłaszcza w wierszu pt. *Wizja ghetta*:

[3] S. BALIŃSKI: *Rzecz sumienia*. Londyn 1942, s. 12.
[4] Ibidem, s. 11.

Dokądże mnie prowadzisz, tragiczny poeto,
Wzdłuż murów, których nie znam, chociaż miasto znane,
Dokądże mi otwierasz drzwi zakratowane
I w jakie wiedziesz światy? Cicho. Oto ghetto.

[...]
Idę, nie wierząc jeszcze hańbie feudalnej,
Którą przywieźli tutaj okrutni siepacze,
Wznosząc w naszej Warszawie, starej, liberalnej,
Na wieczną żałość rzeczy drugą Ścianę Płaczu[5].

Przytoczone fragmenty wierszy pokazują dość wyraźnie świadomość człowieka, który z przerażeniem patrzy na upadek znanych mu wartości i znanego mu świata. Jednocześnie, zarówno w *Rzeczy sumienia*, jak i w *Wizji ghetta*, zwraca uwagę spotkanie z doświadczeniem narodu żydowskiego. Nikt do tej pory nie podejmował tego wątku w twórczości Stanisława Balińskiego, a w kontekście *Ballady o dwóch świecach* wydaje się on dość istotny.

Bohater *Ballady*... najpierw formułuje tezę o zagubionym Bogu, „[...] nigdzie nie mogłem odnaleźć tam Boga, / Ani w blaskach purpury, ani w smugach dymu [...]"; następnie określa warunek prawdziwej i godnej modlitwy: „Musi Bóg najpierw zgasić wszystkie Rzymu ognie / I na nowo zapalić, jak kiedyś, dwie świece".

Te dwa wersy są wyjątkowo intrygujące i skłaniają do stawiania pytań. Dlaczego mają być zapalone dwie świece? Czy problem ten wystarczy objaśnić tylko kulturowym doświadczeniem przybysza z Polski, który przepychowi Stolicy Apostolskiej przeciwstawia skromność światełka dwu świec płonących w wiejskiej kaplicy? Ale rodzą się dalsze pytania: dlaczego dwie świece to tytuł wiersza, dlaczego mają być zapalone „na nowo", „jak kiedyś"?.

Niespodziewanym dla mnie doświadczeniem, które otworzyło nowe pole interpretacyjnych dociekań, stała się lektura dwu książek Sławomira Jacka Żurka pt. *Zastygłe w polszczyźnie. Szkice o świętach w poezji polsko-żydowskiej dwudziestolecia międzywojennego*[6] oraz *Synowie księżyca*[7]. W pierwszej opisuje autor zjawisko dla kultury dwudziestolecia międzywojennego bardzo znamienne, przez dziesięciolecia w powojennej Polsce skazane na zapomnienie — poezję tworzoną w języku polskim przez autorów pochodzenia żydowskiego, wychowanych w kulturze i religii swojego naro-

[5] S. Baliński: *Peregrynacje...*, s. 153.

[6] S.J. Żurek: *Zastygle w polszczyźnie. Szkice o świętach w poezji polsko-żydowskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Lublin 2011.

[7] S.J. Żurek: *Synowie księżyca. Zapisy poetyckie Aleksandra Wata i Henryka Grynberga w świetle tradycji teologii żydowskiej*. Lublin 2004.

du. W drugiej zwraca uwagę na obecność autorów pochodzenia żydowskiego w polskiej kulturze od czasów powstania listopadowego. W dwudziestoleciu międzywojennym obecność twórców z tym rodowodem widoczna była we wszystkich najważniejszych ugrupowaniach literackich, w tym także wśród skamandrytów; wystarczy wymienić nazwiska Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego. Poza kręgiem głównych ugrupowań dwudziestolecia znaleźli się autorzy utrwalający w języku polskim swoje żydowskie doświadczenia kulturowe. Szczególną grupę stanowią piszący o świętach żydowskich. Dzięki tej twórczości polski odbiorca ma szansę „dotknąć", zbliżyć się, czasami tylko się przyjrzeć emocjom, przeżyciom, a przede wszystkim obrzędom obcym polskiej kulturze. Tytuł książki Żurka: *Zastygłe w polszczyźnie*..., sygnalizuje ważny problem języka. Świat bowiem, obraz świata, który zniknął wraz z Holocaustem, utrwalony został w języku. Językiem poetów żydowskich, piszących o ich kulturze, obrzędowości i świętowaniu, był polski — nie jidysz i nie hebrajski, lecz polski. Wynika stąd, że doświadczenia obce polskiej kulturze przenikały do niej właśnie za pośrednictwem tego języka. Badacz, uzasadniając swój zamysł monografii o świętach żydowskich w poezji, tak pisze:

> Przywołane tu poetyckie zapisy związane z żydowskim świętowaniem niejako wskrzeszają [...] obrazy należące do porządku sprzed tamtej tragedii, porządku jakże dziś odległego z powodu gwałtowności jego odejścia. Monografia *Zastygle w polszczyźnie* realizuje zamysł, by w świecie, którego społeczno-kulturalna wizja pozbawiona jest integralnego elementu, jakim była wielowiekowa obecność Żydów na ziemiach Rzeczpospolitej, o tej obecności opowiedziała poezja pisana w dwudziestoleciu międzywojennym przez niegdysiejszych ziomków. Zrządzeniem losu funkcjonowali oni jednocześnie jako Inni, bo mówili o systemie kulturowym pozostającym na zewnątrz polskości i chrześcijaństwa, oraz jako Swoi — bo wypowiadali własną tożsamość kulturową i religijną w polskim języku, a więc zrozumiałym również dla nieżydowskiego odbiorcy polskiej kultury[8].

Dwie świece są centralnym motywem wierszy poświęconych największemu świętu, jakim jest szabat[9]. Dwie świece, które ma „na nowo zapalić" Bóg, w wierszu Stanisława Balińskiego wydają się mieć wiele wspólnego właśnie z owymi skromnymi świecami, bez których nie istniał żaden piątkowy wieczór w małych miasteczkach polskich, gdzie swoje cotygodniowe świętowanie rozpoczynali przed wojną Żydzi osiemnaście minut przed

[8] S.J. Żurek: *Zastygłe w polszczyźnie*..., s. 20.

[9] Świece szabatowe skłonni jesteśmy łączyć z charakterystycznym żydowskim świecznikiem — menorą — ale w wieczór piątkowy zapala się dwie lub więcej świec.

zachodem słońca. Koniec świętowania następował wieczorem w sobotę, gdy na niebie zapalały się trzy gwiazdy.

Czas rozstania poety z księdzem proboszczem jest w balladzie niedookreślony. Można jednak snuć przypuszczenia wynikające z sensów ostatniej strofy. W chwili pożegnania dwie świece były „najbiedniejsze, / **Gdyż** śmierć nad nami stała, zapalając gwiazdę". Ich znikomość wynikała zatem z ich funkcji, były znakiem nadchodzącej śmierci, ale też można je czytać jako znak końca czasu świętego w znaczeniu, jakie nadawała kultura żydowska: koniec szabatu — dopalają się świece, zapalają się gwiazdy. Idąc tym tropem, można wskazać w końcowych wersach ballady sugestię odchodzącego czasu ładu i nadchodzącego czasu chaosu, niepokoju.

Jeśli cały tom zatytułowany *Wielka podróż* pokazuje pożegnanie z tradycją i kulturą polską zakorzenioną w romantycznej tradycji, to *Ballada o dwu świecach* zdaje się uzupełniać tę tradycję o element „niby-obcy", ale przecież w tamtej rzeczywistości tak bardzo obecny — element tradycji żydowskiej. I tak jak Żurek w swojej książce pisze o swoistym paradoksie obecności tej kultury, która jest obca i swojska jednocześnie, tak warto ją dostrzec w wierszu Stanisława Balińskiego[10], bo stanowi niebagatelne uzupełnienie wizji kultury, która na oczach polskiego wojennego tułacza rozsypuje się w popiół. To kultura, której korzenie są oczywiście romantyczne (i to pokazali piszący o tej poezji już przed trzydziestu laty), ale to także korzenie judeochrześcijańskie i te, z naciskiem na judeo-, wydaje się pokazywać *Ballada o dwu świecach*.

Oto bowiem w przepychu purpury i światła stolicy, stanowiącej centrum chrześcijaństwa katolickiego, tego, którego źródła są takie same dla żydów i dla chrześcijan, zagubiona została prawda przeżycia i doświadczenia religijnego. Było ono prawdziwe tylko w świecie żydowskiej kultury, a znak tej prawdy stanowiły co tydzień zapalane właśnie dwie świece.

> Szabat niejako przywraca pierwotną jedność człowieka z Bogiem, nieskalaną grzechem pierworodnym. Pobożna, posłuszna religijnym nakazom celebracja pozwala włączyć się w krwiobieg Świętości, odczuwając wobec Niej to samo, co niegdyś Abraham — bojaźń i ekscytację[11].

---

[10] Uzasadnieniem tego kontekstu jest życie Stanisława Balińskiego, urodzonego w Warszawie, ale swoje korzenie rodzinne wywodzącego ze wschodnich części przedwojennej i romantycznej Polski. W swoich wędrówkach rodzinnych, po terenach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy, napotykał miasteczka, w których żydowska tradycja wtapiała się w polski krajobraz. Był też przyjacielem Tuwima i Słonimskiego. O ważności problemów zagłady Żydów świadczy natomiast wiersz napisany przez poetę i zamieszczony w tomiku *Tamten brzeg nocy* z 1943 roku, a zatytułowany *Wizja getta*.

[11] S.J. Żurek: *Zastygłe w polszczyźnie...*, s. 27.

Blask świec szabatowych jest symbolem mądrości, wiedzy i prawdy. Tej ostatniej nie widzi w stolicy apostolskiej przybysz z umęczonego kraju. I tu natrafiamy na kolejny tragiczny paradoks, bo z jednej strony wyrażona zostaje świadomość, że jedynie powrót do źródeł, do skromnej symboliki wywiedzionej z tradycji żydowskiej, a przejętej przez pierwszych chrześcijan, jest szansą na szczere i bezwarunkowe poddanie czy oddanie się w opiekę boskiej instancji. Z drugiej jednak strony zagubiony w świecie poeta nie daje takiej szansy, bo w gruncie rzeczy widzi i wieszczy koniec tego świata, w którym było to jeszcze możliwe. Tego świata już nie ma, bo nazistowska ideologia pozwala zabijać tak samo księdza proboszcza, dla którego symbolem cierpienia jest krzyż, jak i tych, dla których symbol ten stanowi gwiazda.

Stanisław Baliński w *Wielkiej podróży* pokazuje rozsypywanie się wartości zastałych w romantycznej poezji i judeochrześcijańskiej tradycji. Poeta pokazuje rodzaj amputacji pierwszego członu: to, co chrześcijańskie, rozpływa się w przepychu, celebrze, wielkości, zapomina o tym, co najważniejsze: pokorze, skromności, ciszy wyrażanej symboliką pierwotnych, skromnych dwu świec.

Prawdziwa modlitwa katolickiego pielgrzyma w intencji zabitego chrześcijańskiego księdza możliwa jest pod warunkiem powrotu do pierwotnej jedni symbolizowanej światłem dwu świec szabatowych, które to samo będą znaczyć zarówno dla wyznawcy judaizmu, jak i chrześcijanina. Rozchodzenie obu tych kultur obserwował Baliński już w dwudziestoleciu, a wojna pokazała tragizm tego rozstania.

Ballada o dwu świecach jest więc utworem o dramacie człowieka, który poszukując pocieszenia, odkrywa w świecie wojennej pożogi, że świat ten musi być zbudowany na nowo. Dramat jest analogiczny do tego, jaki wyraził inny poeta po zakończeniu wojny, aluzyjnie przywołując słowa zapisane w Starym i Nowym Testamencie: „Szukam nauczyciela i mistrza, niech na nowo nazwie rzeczy i pojęcia".

U progu wojny poeta o pokolenie starszy, przewidując kompletny rozpad, wskazuje na to samo: „rzeczy i pojęcia" wrócą pod warunkiem powrotu do źródeł, tu wyrażonych symboliką dwu świec.

Marcin Całbecki

Anachroniczne piękno
Projekt estetyczny *Drugiej ojczyzny* Jerzego Lieberta

Wydaje się, że jednym z najważniejszych zadań dotyczących studiów nad twórczością skamandrytów jest przebadanie zasięgu oddziaływania twórczości „wielkiej piątki" na literackie zachowania całej rzeszy autorów utworów lirycznych w dwudziestoleciu międzywojennym. To socjologiczne studium dowiodłoby niezbicie, że poetyka Skamandra stanowiła najważniejszy punkt odniesienia dla większości poetów pierwszej połowy XX wieku. Bezkrytycznie i masowo naśladowani lub odsądzani od czci i wiary zgodnie z Bloomowską tezą o buncie młodego poety i lęku przed przemożnym wpływem literackich poprzedników, twórcy Skamandra to nie tylko wybitni autorzy, lecz przede wszystkim kodyfikatorzy społecznego kanonu zjawisk estetycznych.

Jednym z twórców, którego droga twórcza rozpoczyna się właśnie pod znakiem wpływu Skamandra, jest Jerzy Liebert. Łączyła go ze skamandrytami nie tylko fascynacja ich dziełem poetyckim, ale i rzeczywista przyjaźń, szczególnie z Jarosławem Iwaszkiewiczem. Zanim autor *Guseł* stanie się jedynym w swoim rodzaju poetą doświadczeń religijnych, trzeba zaliczyć go do jednego z wielu naśladowców poezji Skamandra. Debiutancki tomik *Druga ojczyzna* pozwala uznać Lieberta za wiernego naśladowcę poetyki „wielkiej piątki". Stefan Frankiewicz bardzo skrupulatnie wskazał zależności tego zbiorku od dokonań Tuwima, Wierzyńskiego, Słonimskiego, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Iwaszkiewicza[1]. Zadaniem moim nie będzie

[1] Por. S. Frankiewicz: *Wstęp*. W: J. Liebert: *Pisma zebrane*. T. 1: *Poezja — proza*. Oprac. S. Frankiewicz. Warszawa 1976, s. 17—20.

jednak rozpoznanie owych wpływów — te zostały już należycie udokumentowane. Skamandryckość *Drugiej ojczyzny* jest niepodważalna. Zarazem jednak tomik ten ze względu na swą wtórność stanowi fortunną, choć niezbyt wybitną kompilację dokonań całej grupy. Wtórnie syntetyczny charakter zbiorku jest niezwykle istotny, gdyż dzięki temu możliwe stanie się prześledzenie ogólnego i uproszczonego modelu poezji Skamandra, rozpoznania podstawowych cech jego estetyki. Do takiej pracy, która ma charakter rekonstrukcji pewnego czysto hipotetycznego i mocno uogólnionego projektu, najbardziej nadaje się dzieło wtórne, swoista kopia wielu często genialnych i oryginalnych dokonań wielkiej piątki. Aby bowiem prześledzić projekt estetyczny grupy, wymagana byłaby swoista typowość wypowiedzi, jej także — o zgrozo — pośledniość, gdyż tylko takie utwory są w zasadzie udaną realizacją podstawowych postulatów teoretycznych. Decyzja, aby zająć się tomikiem niezbyt udanym[2], choć zdaję sobie sprawę, że sąd taki może wydać się sporny, jest jednak decyzją z pewnego powodu słuszną, a nawet pożądaną. Trzeba bowiem pamiętać, że celem nie jest interpretacja poszczególnych dzieł tomiku, lecz rekonstrukcja świadomości estetycznej Lieberta jako skamandryty. To zaś najlepiej zrealizować, posługując się wypowiedziami typowymi, niezbyt oryginalnymi i pozbawionymi cech indywidualizmu czy genialności. Właśnie takie wypowiedzi najlepiej nadają się do celów badawczych, co zaś się tyczy estetyki, to pionierem w wyborze dzieł pośledniejszych do tworzenia wykoncypowanych sądów teoretycznych był autor *Krytyki władzy sądzenia*.

> Jednakże Kant nie okazał się prawdziwym arbitrem sztuki, skoro jako przykład liryki podaje następujący cytat: „słońce wypłynęło, jak spokój wypływa ze cnoty". Pomijając już fakt, że cytuje fałszywie [...], nie da się powiedzieć, że odzywa się tu głos autentycznej poezji[3].

Tym samym, aby stworzyć ów teoretyczny ogląd, potrzebne będą wypowiedzi wtórne i niezbyt udane, tylko bowiem one gwarantują rozpoznanie

[2] Trzeba jednak podkreślić, że historycy literatury spierają się co do rangi *Drugiej ojczyzny* w dziele lirycznym Lieberta. Piotr Nowaczyński, Irena Sławińska i Stefan Frankiewicz zaliczają debiutancki tomik poety do rzędu wtórnych i niekoniecznie istotnych dzieł autora (P. Nowaczyński: *O miejscu Lieberta w polskiej poezji religijnej*. „Znak" 1971, nr 10; I. Sławińska: *Groza słowa. (O poezji Jerzego Lieberta)*. „Znak" 1949, nr 2; S. Frankiewicz: *Wstęp*..., s. 14—30). Jednak Jarosław Marek Rymkiewicz i Jacek Łukasiewicz podkreślają oryginalność tomiku, zwracając uwagę na fortunną realizację chrześcijańsko-stoickiego toposu miłości fizycznej i duchowej (J.M. Rymkiewicz: *Jerzy Liebert*. W: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 334; J. Łukasiewicz: *Ruch i trwanie — Jerzy Liebert*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. T. 1. Oprac. I. Maciejewska. Warszawa 1982, s. 519—557).

[3] H.-G. Gadamer: *Wiersz i rozmowa. Rozważania nad próbką tekstu Ernsta Meistra*. W: Idem: *Poetica. Wybrane eseje*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2001, s. 129.

czegoś, co dla Skamandra będzie typowe, modelowe. To naśladowcy wszak kodyfikują normy — koryfeusze zaś zazwyczaj są na to zbyt wyjątkowi. A teza ta, szczególnie w przypadku założonej programofobii Skamandra, tym bardziej wydaje się sensowna. Respektując potrzebę pisania dobrych wierszy, „wielka piątka" otworzyła jednak pole do tworzenia następcom dzieł niezbyt udanych, ale na szczęście wiernie naśladowczych i typowych. Co zaś typowego jawi się w dziele tej grupy? Jest tych cech oczywiście sporo, ja ograniczę się do analizy trzech fenomenów: natury, naiwności i piękna. Dodatkowo ważnym zagadnieniem, które zasygnalizuję na koniec, stanie się problem społecznego odbioru właśnie takiego projektu estetycznego.

Natura

Nie ulega wątpliwości, że temat natury odgrywa kluczową rolę w debiutanckim tomiku Lieberta. Jednak rzeczą wielce charakterystyczną jest ewolucja sposobu przedstawienia tematu przyrody w zestawieniu z dionizyjską i orgiastyczną naturą, znaną choćby z wczesnych wierszy Tuwima. Oto kilka przykładów przywołań tego zjawiska w *Drugiej ojczyźnie*:

> Jeżeli wszystkie kwiaty znamy po imieniu
> I śmierć z miłością wiążem, niby narcyz z różą
> *Słowo*, s. 98

> Cisza jak waza pełna
> Po brzegi słodkiego płynu,
> Rozlewa błękit w kieliszki
> Akacyj i jaśminu
> *Muzyka poranna*, s. 103

> A róży ze zmartwienia paluszki drżą i więdną —
> Na ziemię w osłupieniu opuszcza perłę srebrną
> *Zaloty*, s. 106[4]

Irena Sławińska zżymała się na tę schematyczną ornamentykę[5], występującą we wczesnych wierszach Lieberta. W rzeczy samej trudno o bardziej banalne odwzorowanie natury niż przywołania róż, słowików i akacji. Zespół naturalnych asocjacji jest w tym zbiorku wyjątkowo przewidywalny, a przyroda nie stanowi w istocie większej zagadki. W związku z tym warto

[4] Wszystkie cytaty z wierszy Lieberta pochodzą z wydania: J. Liebert: *Pisma zebrane*. T. 1...

[5] Por. I. Sławińska: *Groza słowa*...

pokusić się o pytanie: czy za tym schematyzmem, konwencjonalną sztampą w sposobie przedstawiania natury nie kryje się jakieś ukryte założenie?. Dotyczy ono swoistej filozofii natury, ściśle związanej z klasycystyczną konwencją, która w twórczości Lieberta stała się dominantą twórczą. Albowiem to, co z punktu widzenia artyzmu wydaje się mierne, ze względu na swą przeciętną jednolitość zdaje się jedynie obrazową ilustracją jakiejś światopoglądowej tezy.

Przyroda w wierszach młodego Lieberta to przede wszystkim spójny system. Poeta ten konsekwentnie kreśli obraz zależności, które współtworzą klarowną strukturę, gdzie wszystkie elementy są od siebie zależne i z siebie samych wynikają. Można by się posłużyć jako przykładem trzema wierszami, które w sposób ewidentny realizują dokładnie ten sam wzorzec i są *de facto* powieleniem identycznego schematu szerokich zależności, które warunkują procesy funkcjonowania świata naturalnego. Tymi przykładami są utwory *Muzyka poranna*, *Koncha, perły i słowik* oraz *Dwa wina*. Wszystkie nastawione są nie tyle na audialną ekspresję przyrody, ile na ilustrowanie podstawowego założenia immanentnych związków natury, która współtworzy tym sposobem spójny i co należy podkreślić, logiczny i racjonalny zespół zależności. Właśnie uderzające w sposobie widzenia omawianego fenomenu jest racjonalne tło obserwowanych procesów. Ewidentnie Liebert w swym młodzieńczym tomiku daje wyraz nie tylko klasycystycznej manierze, lecz także zdaje się reprezentować ściśle określony światopogląd, który w ramach porządku historyczno-kulturowego do głosu doszedł pod koniec XVIII wieku. Poezja natury oświeconej — takim epitetem można by określić młodzieńczą twórczość autora *Guseł*. Należy jednak podkreślić, że w przypadku Lieberta jest to klasycyzm dość wysokiej próby, gdyż ujęcie przyrody jako fenomenu uporządkowanego i logicznego do głosu dochodzi w największych dziełach filozoficznych epoki oświecenia.

Może wydać się irytującym niesłychany schematyzm obrazu natury w *Drugiej ojczyźnie*. Ale obraz ściśle zależnych od siebie procesów, które we wspomnianych wierszach regulują nawet tak ulotne doznania i fenomeny jak śpiew ptaków czy zapach jaśminu, daje przede wszystkim wyraz przekonaniu o bliskiej mechanicyzmowi zasadzie. Owa mechanicystyczna zasada daje się wykoncypować ze świata natury jedynie pod warunkiem przekonania o analogiczności modelu funkcjonowania przyrody i praw rządzących intelektem.

> Intelekt przez to, że jego prawa mogą być a priori zastosowane do przyrody, dostarcza nam dowodu na to, że przyrodę poznajemy tylko jako zjawisko, a tym samym wskazuje zarazem na jej nadzmysłowy substrat, pozostawiając go jednak zupełnie nieokreślonym[6].

[6] I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia*. Przeł. J. Gałecki. Warszawa 1986, s. 53.

Trzecia krytyka Kanta stawia postulat tożsamości praw rządzących światem natury i intelektu albo ściślej — prawa tego ostatniego stosowane są do poznania zasad rządzących przyrodą. Taką właśnie strategię przyjmuje młody Liebert — projektuje on na zjawiska naturalne zasady logiki i przyczynowo-skutkowego wynikania, pokazując, że świat ten regulowany jest analogicznymi prawami. Dokładniej rzecz ujmując, Liebert stawia tezę, że poznanie praw natury jest możliwe tylko pod warunkiem, że zastosuje się zasadę transcendentalnej redukcji i potraktuje się przyrodę jako fenomen, który poznawalny jest wyłącznie za pośrednictwem praw intelektu. Jesteśmy tu jak najdalej od popularnej na początku wieku wizji dionizyjsko-ekstatycznej ekspresji świata natury, poznawalnej tylko za pomocą intuicji i hołubiącej irracjonalne, nieświadome moce wpisane rzekomo w porządek *natura naturans*. W debiutanckim tomiku Lieberta niczego takiego nie znajdujemy, logiczna zależność estetycznych fenomenów świata natury obrazuje naocznie przekonanie Kanta, że „ogólne prawa intelektu, będące zarazem prawami przyrody, są dla niej [przyrody — M.C.] równie konieczne [...], jak prawa ruchu materii”[7].

Nie jest moją intencją prowokowanie sympatyków poezji Lieberta, szczególnie tej późniejszej z okresu *Guseł*, i przypisywanie temu poecie materialistycznego, oświeceniowego światopoglądu. Oświecenie i racjonalizm wypracowały jednak systemowy ogląd świata i ewidentnie młodego Lieberta takie uporządkowanie fascynowało. Jednak tak jak z Kantowskiego myślenia wykształcił się z czasem system idealistycznej filozofii, tak *Druga ojczyzna* zdaje się projektować wizję przyrody zgodnie z porządkiem idealistycznego zespołu pojęć. To bardzo ważne spostrzeżenie, gdyż wydaje się, że w owym czasie jeszcze obojętny na głębsze potrzeby metafizyczne poeta doszedł do pewnego obrazu metafizyki, który w porządku historii idei kiełkował, opierając się na systemie transcendentalnym Kanta. Nie sposób bowiem nie zauważyć, że wizja natury obecna w *Drugiej ojczyźnie* komponuje się w szeroko zakrojony projekt werbalizacji stanu harmonii kosmosu. Wątków opisujących przedustawny ład uniwersum i zarazem irenistycznego uporządkowania praw natury oraz komponującej się z nimi moralnie niezachwianej podmiotowości jest w tym tomiku wiele. Wystarczy wskazać choćby tytułową *Drugą ojczyznę* lub wiersze *Wiersz miłosny*, *Apostrofa*, *Niebo i ziemia* czy *Miłość doskonała*. Obraz ten w istocie realizuje chrześcijańsko-stoicki topos, jak zauważyli to Jarosław Marek Rymkiewicz i Jacek Łukasiewicz[8]. Co istotne, w takiej pełnej harmonii wizji do głosu dochodzi przekonanie, że system ładu przyrody jest oczywistą emanacją porządku boskiego i zatem już w debiucie Lieberta obecne są wątki teologiczne. Jed-

[7] Ibidem, s. 35.

[8] Por. J.M. Rymkiewicz: *Jerzy Liebert*...; J. Łukasiewicz: *Ruch i trwanie*...

nak Bóg młodego Lieberta to instytucja wydedukowana z myśli XIX-wiecznych filozofów. Liebert z *Drugiej ojczyzny* nie przedstawia jeszcze sytuacji *dramatis personae* wynikającej z faktu wiary, lecz w sposób logiczny ustanawia ład boski, będący odwzorowaniem doskonałego, logicznego uporządkowania natury. Natura, kosmos dzięki swemu uporządkowaniu są odzwierciedleniem idei Boga, gdyż jak twierdzi Schelling,

> uniwersum samo w sobie jest równe Bogu. Gdyby w każdym z tych momentów nie było jedności, obejmującej uniwersum samo w sobie, gdyby więc również i w przyrodzie nie było całej nieskończonej afirmacji, tzn. całej istoty Boga, to Bóg podzieliłby się we wszechświecie, co jest rzeczą niemożliwą[9].

Nie jest wykluczone, że świadomość estetyczna początku XX wieku, szczególnie ta, która w sposób konwencjonalny i zachowawczy podchodziła do tematu obrazu przyrody, w której widziano przede wszystkim odwzorowanie przedustawnej harmonii, pielęgnowała XIX-wieczny, idealistyczny obraz rzeczywistości duchowej, zgodny z postulatami Schellinga. Nadaje to wczesnej poezji Lieberta, a także wielu jego antenatom piszącym w podobny sposób, zgodny z oczekiwaniami mieszczańskiej publiczności dotyczącymi analogicznych wzruszeń estetycznych, rys dość anachroniczny i całą tę poezję sytuuje w kręgu twórczości naiwnej. I właśnie to zagadnienie: naiwności wczesnego dzieła Lieberta, chciałbym przedstawić w drugiej części mego artykułu.

Naiwność

Kluczowym wierszem, skupiającym w sobie wszystkie elementy światopoglądu estetycznego młodego Lieberta, wydaje się utwór *Pan Bóg i bąki*. W biografii Lieberta wiersz ten istotnie odegrał ważną rolę, gdyż na podstawie tego utworu trzydziestu mieszczan Lwowa próbowało oskarżyć poetę o bluźnierstwo. Na szczęście prokurator wykazał się większą ogładą literacką niż histeryczni obrońcy chrześcijańskich wartości, i cały incydent przedstawił Jerzy Liebert w liście do Agnieszki[10] raczej w konwencji komedii pomyłek, choć trzeba przyznać, że cała ta sytuacja budzi tyleż uśmiech, co grozę.

---

[9] F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983, s. 40.

[10] Zob. J. Liebert: *Listy do Agnieszki*. Oprac. S. Frankiewicz. Warszawa 2002, s. 322.

Wiersz ten bynajmniej nie jest bluźnierstwem, lecz dość ewidentną realizacją postulatów estetycznych początku XIX wieku. Wtedy to właśnie niejednokrotnie pożądaną praktyką literacką stał się wymóg naiwności przedstawienia i Liebert dość konsekwentnie taką konwencję przyjmuje. Punktem wyjścia jest obecna nie tylko w tym utworze, lecz także w kilku innych wierszach tego tomu, by wspomnieć tylko *Konchę, perłę i słowika*, strategia infantylizacji świata przedstawionego, tzn. prezentacji sytuacji lirycznej w sposób analogiczny do dziecięcej percepcji rzeczywistości. Konwencja zabawy, która traktuje Boga jak dziecko, bawiące się kwiatem koniczyny, to właśnie taki infantylny sposób oglądu świata. Jest to perspektywa typowa dla naiwnej konwencji literackiej, gdyż „naiwność jest to dziecięcość występująca tam, gdzie się jej już nie oczekuje i dlatego nie można jej przypisywać faktycznemu dziecięctwu w ścisłym tego słowa znaczeniu”[11]. U Lieberta ów postulowany przez Schillera element zaskoczenia realizuje się w dysonansie między poważnym, teologicznym tematem zagadnień objawiania się Boga a całkowicie infantylną konwencją opisu tego zagadnienia.

Nie ulega wątpliwości, że ta konwencja nie ma bynajmniej na celu bluźnierczej prowokacji, lecz patronuje jej potrzeba werbalizacji doświadczenia świętości, która najpełniej w tej konwencji realizuje się dzięki przyjęciu infantylnej strategii.

> Z tej przyczyny dla człowieka etycznego i uczuciowego dziecko będzie zawsze obiektem świętym, takim mianowicie, który wielkością idei obala wszelką wielkość doświadczenia, a to, co może nawet traci w osądzie rozsądku, z nawiązką odzyskuje w osądzie rozumu[12].

Widzimy zatem wyraźnie, że *Druga ojczyzna* jest wyrazem racjonalnego oglądu rzeczywistości i takimi racjonalnymi środkami estetycznymi buduje Liebert sytuacje liryczne swego debiutanckiego tomiku. W naiwnym wierszu *Pan Bóg i bąki* nie bez znaczenia jest też humorystyczne tło opisu. Pogodny nastrój utworu i wprowadzenie komizmu do sceny zabawy Boga i bąków w jeszcze większym stopniu uwydatniają pełną naiwności dominantę liryczną.

> W naiwności będącej protestem naturalnej szczerości charakteryzującej pierwotnie ludzkość, przeciw sztuce maskowania się, która stała się drugą naszą naturą. Śmiejemy się z prostoty, która nie umie się jeszcze maskować, a przecież raduje nas także naturalna prostota, która krzyżuje plany sztuce maskowania się[13].

---

[11] F. Schiller: *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Przeł. I. Krońska. W: F. Schiller: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Warszawa 1972, s. 312.

[12] Ibidem, s. 309.

[13] I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia...*, s. 274—275.

Strategia naiwnej sielanki, realizowana w omawianym wierszu, pozwala na komunikatywny i prosty przekaz, mimo że jego tematem jest zagadnienie teologiczne. To uproszczenie ma zaś na celu wyeksponowanie elementu zabawy i śmiechu, zgodnie z antycznym przesłaniem, aby uczyć, bawiąc. Rozrywka, jaką czerpie czytelnik z naiwnej konwencji, to ważny element strategii pisarskiej młodego Lieberta. Naiwność służyć ma zarazem wzruszeniu i zabawie, a oba te składniki zdają się należeć do stosunkowo anachronicznej estetyki związanej raczej z literaturą przełomu XVIII i XIX wieku. Jej żywotność w tomiku z 1925 roku wiąże się niewątpliwie z pewnym konserwatyzmem gustów czytelniczych. *Druga ojczyzna* jest właśnie taką fortunną, ale dość banalną realizacją gustu mieszczańskich odbiorców, którzy od poezji oczekiwaliby raczej przyjemności niż wysiłku i spodziewaliby się raczej potwierdzenia ich *sensus communis* w materii poetyckiej. Naiwność jest w tym tomie rodzajem odwołania się do ustalonego smaku produkującego zespół przyjemnych wzruszeń estetycznych i takie właśnie wzruszenia z punktu widzenia mieszczańskich odbiorców dają się traktować jako piękne.

Piękno

W Kantowskiej trzeciej *Krytyce* kluczowym pojęciem umożliwiającym wypracowanie sądu o pięknie jest kategoria smaku. Jedna z definicji piękna brzmi następująco: „Piękne jest to, co bez pośrednictwa pojęcia powszechnie się podoba”[14]. Ograniczony zespół lirycznych rekwizytów, które pojawiają się w wierszach *Drugiej ojczyzny*: słowik, jaśmin, wino, gwiazda, perła, róża, to desygnaty, które w ramach mieszczańskich kategorii estetycznych współtworzą obraz typowego piękna. Liebert, przywołując je, utwierdza ogólnie przyjęty pogląd dotyczący rzeczy poetyckich, pięknych i tych uznawanych za niepoetyckie. O wszystkim decyduje konwencja, nie ma w tej poezji niczego, co świadczyłoby o jakiejkolwiek oryginalności. Dominuje uśredniony sąd kwalifikujący pewne fenomeny jako piękne. Standaryzacja wypowiedzi poetyckiej jest w tym tomie uderzająca. Klucz do zrozumienia piękna tych wierszy stanowi kategoria smaku, a Liebert postępuje jak egzemplaryczna postać z trzeciej *Krytyki*. Jeśli bowiem przyjąć, że „o kimś, kto umie swoich gości w ten sposób uraczyć przyjemnościami (bawiącymi wszystkie zmysły), że wszystkim się podoba, powiada się, że posiada smak”[15], to w przypadku wierszy Lieberta można założyć, iż autor

[14] Ibidem, s. 89.
[15] Ibidem, s. 77.

ten tworzy je właśnie w tym celu, aby wszystkim się podobały. Tym sposobem poeta staje się szafarzem smaku, dowodzi, że go posiadł i że potrafi dać temu wyraz. Taka strategia pisarska także zwraca uwagę swoją anachronicznością, absolutnym horyzontem oczekiwań jest uśredniony smak mający decydujące znaczenie w wydawaniu sądów na temat piękna. W będącym erotykiem wierszu *Odpowiedź* końcowa apostrofa: „Spójrz na gołębie pod niebo lecące / I tym spokojem napełń strofy wrzące. / A pojmiesz wszystko, o droga" (s. 112), daje wyobrażenie, jak bardzo konwencja literacka decyduje o treści i formie tych wierszy.

Piękno tak pojęte jest rodzajem społecznego szantażu, któremu Liebert w pełni ulega. Konwencjonalne obrazy i zwroty, banalne wyobrażenia, przewidywalne porównania — wszystko to jest przejawem przekonania o tyranii mieszczańskiego *sensus communis*. Również temat, który wydaje się w tym tomie oryginalny — wątek kosmosu i przejawiającego się w owym harmonijnym uniwersum obrazie stoicko-chrześcijańskiego Boga, nie ma w sobie żadnego dramatyzmu wzniosłości i uwikłany jest w idealistyczny dyskurs o pięknie. Tym razem jest on uzupełniony teologicznymi sugestiami, jak w końcowej strofie wiersza *Druga ojczyzna*: „Bo wierzę, że Bóg wszystko wyrówna i zgodzi. / Niepokój serca mego z pogodą obszaru, / Jak obłok, od gwiazd ciężkich i srebra nadmiaru, / Od ziemi mnie, od ciała i dnia oswobodzi" (s. 97), ale jest to wywód podporządkowany tradycjonalistycznym przekonaniom o związku piękna, dobra i Absolutu. Ciągłe przenikanie się w tym wierszu materii realnej i boskiego porządku to literalna realizacja postulatu idealistycznego piękna.

> Piękno, można powiedzieć, konstytuuje się wszędzie tam, gdzie stykają się światło i materia, to, co idealne, i to, co realne. Piękno nie jest ani tylko tym, co ogólne, czyli idealne (temu równa się prawda), ani czymś tylko realnym (tym jest w działaniu), jest zatem tylko doskonałym przeniknięciem się, czyli zespoleniem obydwu[16].

Wszystkie „kosmiczne" wizje *Drugiej ojczyzny* podporządkowane są tej prawdzie. Uniwersum obrazowane kilkakrotnie w tym tomie w połączeniu z realnością odczuwania prowadzić mają do konkluzji, że piękno, oprócz swego wymiaru społecznego, jest czymś metafizycznym, „głębokim".

Nie ulega zatem wątpliwości, że tom Lieberta stara się konserwować wyobrażenia estetyczne ustalone sto lat wcześniej w duchu filozoficznego idealizmu. Nie ma tu nic nowatorskiego, nic, co uświadomiłoby nam, że mamy już wiek XX. Pozostają obiegowe formuły i tradycjonalistyczne pojmowanie kategorii estetycznych, ukształtowanych i pielęgnowanych

[16] F.W.J. SCHELLING: *O poezji naiwnej*..., s. 45.

w mieszczańskim społeczeństwie. Na koniec zatem należałoby zadać pytanie, jak te anachronizmy wypada traktować.

Anachroniczność

Tomik Lieberta, jak wcześniej wykazano, realizuje wiele modelowych projektów idealistycznej estetyki i pozornie z tego powodu można by go traktować jako mało oryginalne, ale fortunne przedsięwzięcie literackie. Jednak przestrzeganie reguł klasycystycznej poetyki może budzić pewne wątpliwości, jeśli wziąć pod uwagę moment dziejowy, w jakim ukazuje się ten zbiór poezji. Jest on bowiem udostępniony w chwili, gdy formuła funkcjonowania literatury zgodna z tradycyjnym pojmowaniem kategorii natury, naiwności i piękna stała się przedmiotem poważnych podejrzeń. Wszystko to zaś wynikało ze społecznego funkcjonowania fenomenów estetycznych, z uwarunkowania literatury, czy szerzej — sztuki, w ramach konserwowania ideologicznych treści przemycanych nawet w tak banalnych wypowiedziach, jak te — o słowiku, róży czy związku nieba i ziemi. Sztuka tego rodzaju nie była niczym zaskakującym i — co się tyczy poślednich naśladowców poetyki Skamandra, stała się czymś powszechnym, by nie rzec: notorycznym. Trzeba przy tym pamiętać, że miało to istotne konsekwencje, gdyż taka, ukształtowana według ustalonych wzorców XIX-wiecznych, „tradycyjna liryka, jako najsurowsza estetyczna negacja mieszczańskości, jest jednak właśnie przez to po dzień dzisiejszy związana ze społeczeństwem mieszczańskim”[17]. Skamander był zaś niewątpliwie kodyfikatorem mieszczańskiego smaku, czerpiąc swe wzorce z tradycyjnych, idealistycznych pojęć estetyki. Efektem tego są rzeczone, XX-wieczne już wiersze o słowiku, róży i związku nieba i ziemi. Tym sposobem dotarliśmy do kluczowego, nowoczesnego przewartościowania, gdyż wszystkie te elementy, które współtworzą mieszczańskie poczucie smaku, cała ta „idealistyczna wieczność demaskuje się w sztuce jako kicz: jemu zawierza ten, kto trzyma się jej niezbywalnych kategorii”[18]. Liebert, ale także wielu innych, poślednieszych adeptów skamandryckiej konwencji, którą wypracowali wprawdzie poeci wybitni, ale nachalnie naśladowała ją rzesza literatów o zapomnianych już nazwiskach, w takie niezbywalne, wieczne kategorie wierzyło. Okazuje się jednak, że kult piękna, naiwności, racjonalności natury jest w XX wieku traktowany jako zaprzeczenie sztuki, jako kicz.

[17] T.W. Adorno: *O liryce i społeczeństwie*. W: Idem: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemień-Ojak. Warszawa 1990, s. 161.

[18] T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 273.

Ten wypracowany przez XIX-wieczne, idealistyczne estetyki model piękna i jego kult stały się swoistą świecką religią mieszczaństwa. Spopularyzowały się, ale taki postulat pracy nad pięknem, mającym być zarazem dobrem i prawdą, to prosta droga do zaprzeczenia mimetycznego powołania sztuki. „System kiczu wymaga od swoich zwolenników *pracuj pięknie*, a system sztuki stawia na pierwszym miejscu etyczne hasło *pracuj dobrze*"[19]. Dobrze, a więc w zgodzie z epistemologicznym powołaniem sztuki, w zgodzie z potrzebą odkrywania i nazywania świata w jego ciągłej zmianie, a nie poprzez utrwalanie i propagowanie anachronicznych w XX wieku idealistycznych wzorców estetycznych, które upodobała sobie mieszczańska publiczność. Kluczowe jest właśnie owo przekonanie o kulcie tego, co piękne, pewien ekskluzywizm tropów, tematów i wątków zarezerwowanych dla sfery piękna, gdyż, jak podkreśla Hermann Broch, „możemy spokojnie stwierdzić, że bogini piękna w sztuce jest boginią kiczu"[20].

Liebert w swym debiutanckim tomie jest typowym, przeciętnym skamandrytą. Cechy tej poezji definiuje Theodor W. Adorno jako przejawy kiczu.

> Upodobanie zmysłowe, niekiedy potępiane z pozycji ascetyczno-autorytarnych, stało się historycznie czymś bezpośrednio wrogim sztuce, przyjemne brzmienie, harmonia barw, miękkość nabrały cech kiczu i znaku fabrycznego przemysłu kulturowego[21].

Otóż to, *Druga ojczyzna* w epoce „przemysłu kulturowego" to po prostu typowy produkt mieszczańskiego smaku, a opieranie się na tradycyjnych wzorcach estetyki, cała jej „klasyczność ze swej strony stała się towarem, reprezentatywnym kiczem"[22]. Niewiele pomaga także odwołanie się do konwencji naiwnej, tak wyraźnej w wierszach młodego Lieberta, skoro sztuka „jeśli nie wyjdzie poza dziecinność, a jeszcze każe się ewentualnie jako taka dziecinna błazenada kultywować, to nie ma już zatrzymania, to stoczymy się aż do kalkulowanego *fun* przemysłu kulturowego"[23]. Nie broni także Lieberta wątek metafizyczny jego debiutanckiego tomiku, jego ciągłe wychylenie ku przekonaniu o przedustawnej harmonii ziemi i nieba, których piękno utwierdza podmiot estetycznych wrażeń w prawdzie. Ten rodzaj przekonania, graniczącego z pewnością, że oto w pięknie odsłania się jakiś ostateczny sens bytu, wszystkie wynurzenia z wierszy *Niebo i ziemia*

---

[19] H. Broch: *Kilka uwag o kiczu*. Przeł. D. Borkowska. W: H. Broch: *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Warszawa 1998, s. 115.

[20] Ibidem, s. 112.

[21] T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*..., s. 503.

[22] Ibidem, s. 542.

[23] Ibidem, s. 219.

czy *Druga ojczyzna* to mistyfikacja. Trzeba bowiem pamiętać, że kiczu „pierwotną konwencją jest egzaltacja — obłudna egzaltacja, ponieważ próbuje ustanowić z gruntu fałszywy związek między niebem a ziemią”[24].

Warto zatem zastanowić się, w jakim stopniu ci liczni pośledni lub zbyt młodzi naśladowcy Skamandra podążali utartą drogą sprawdzonych, mieszczańskich gustów estetycznych, które w XX wieku nie dają się inaczej sklasyfikować niż jako kicz. Zamiast poszukiwać tego, co dotychczas niepoznane, zdecydowali się utwierdzić odbiorców w starych i głęboko wtórnych wyobrażeniach o tym, co zdaniem ogółu uznano za piękne. „Sztuka powstaje z przeczuć rzeczywistości i jedynie przez to wznosi się ponad kicz”[25], a *Druga ojczyzna* odwraca się od rzeczywistości, twierdząc po raz tysięczny, że słowik pięknie śpiewa, a róża ślicznie pachnie. Na szczęście dla Lieberta tomik ten nie stanowi o całym jego dorobku i przed nim jeszcze poetycki przełom, którego wyrazem były *Gusła* i późniejsza *Kołysanka jodłowa*. Ale to, co w zamyśle miało być skamandryckie w jego wczesnej poezji, wskutek wtórności i całkowitej zależności od utartych wzorców nie wystawia najlepszego świadectwa jego talentowi, mimo że recenzje, jakie zebrał, nie były zbyt krytyczne. Jednak to, co z punktu widzenia aktualnego życia literackiego wydaje się fortunnym przedsięwzięciem, gdyż potwierdza się tym sposobem ogólnie przyjęte kryteria smaku, z perspektywy historii literatury należy do zespołu zjawisk stypizowanych i niezbyt imponujących. Nie da się bowiem ukryć, że to dopiero historia jest nauczycielką nie tylko życia, lecz także gustów.

---

[24] H. Broch: *Kilka uwag o kiczu...*, s. 116.

[25] Ibidem, s. 113.

Marta Rusek-Cabaj

Pejzaż z upadkiem Ikara
O *Ikarze* Jarosława Iwaszkiewicza

Opowiadanie, które Jarosław Iwaszkiewicz datuje na rok 1945, rozpoczyna od przypomnienia obrazu Pietera Bruegla starszego, który błędnie nazywa w tekście *Ikarem*. To sprowadzenie rozbudowanego tytułu (*Pejzaż z upadkiem Ikara*) do zaledwie jednego słowa wydaje się na tyle istotne, że buduje w umyśle odbiorcy znaczące konotacje, przywołuje szerszą metaforykę i poszerza pasmo możliwych do odczytania kontekstów. Skupimy się bowiem na Ikarze — to on będzie postacią centralną, wokół której krążyć będziemy za narratorem, starając się odczytać sensy. Cały pierwszy akapit stanowi właściwie ekfrazę, dokładne omówienie zapamiętanego dzieła, werbalny obraz olejnych plam. Oto podążamy za wzrokiem narratora, niejako jego oczami patrząc na renesansowe płótno. Szukamy Ikara. Kim był? Wiemy to, znamy tę historię choćby z lekcji języka polskiego: chłopiec o porywczym sercu, nieczuły na przestrogi ojca, wzniósł się kiedyś w powietrze z pomocą skrzydeł z piór sklejonych woskiem. Unoszony wyobraźnią i fizycznie, wznosił się coraz wyżej, ku słońcu, ku światłu. Zgubiła go lekkomyślność: wosk się stopił, skrzydła rozpadły. Przy dźwiękach ojcowskiego lamentu wpadł do wody i utopił się. Iwaszkiewicz zaledwie szkicuje tę historię, niejako odkurza naszą pamięć. Tak naprawdę bowiem nie ma potrzeby przypominania mitu, zdaje się on wystarczająco dobrze zakorzeniony w kulturze zachodnioeuropejskiej, z której wyrośliśmy i w której żyjemy. „Dopełniła się tragedia", zaznacza Iwaszkiewicz, przywołując skojarzenia z poetyką antyczną, starożytną kulturą Grecji i Rzymu, którą zwykliśmy podawać jako źródło naszej myśli. Uwagę przykuć ma nietypowe podejście do znanego nam motywu, przed wiekami nakreślone jeszcze przez Bruegla:

nikt nie zauważył nieszczęścia chłopca... „Żaden oracz nie przerywa pracy z powodu śmierci człowieka", uderza nas logika jednego z flamandzkich przysłów, unaoczniona na obrazie, wzmocniona ekfrazą, dobitna, wreszcie przywołaniem wspomnienia narratora.

„Obraz ten przypomina mi się zawsze, ilekroć pomyślę o pewnym moim przeżyciu" — rozpoczyna drugi akapit narrator, najprawdopodobniej stanowiący *alter ego* samego Jarosława Iwaszkiewicza. Wyraźnie zostajemy wprowadzeni we wspomnienie, które — co jest charakterystyczne dla wydarzeń przeszłych gromadzonych w naszych głowach — trudno przypisać konkretnej dacie („Był to czerwiec roku 1942 lub 1943"), która zresztą na dłuższą metę nie jest istotna — ludzka pamięć zdaje się gromadzić najczęściej wrażenia: zapachy, dźwięki, chwilowe doznania. To one określają nasz stosunek do spotkanych przed laty osób, zapamiętanych miejsc, nierzadko idealizowanych. Narrator oddaje się więc wspominkom towarzyszących mu tamtego wieczoru odczuć:

> Piękny letni wieczór zapadał nad Warszawą, różowe blaski rzucały ozdobne cienie na zniszczone mury [...]. Gdy się patrzyło w tym momencie na ulice Warszawy, ożywione i piękne czerwcową pogodą, przez chwilę wydawać się mogło, że miasto wolne jest od okupanta.

Jest to niemalże poetycki, romantyczny opis. Zaznajomiwszy się z atmosferą, zostajemy uwikłani w samą historię. Powtórzone słowa „przez chwilę...", które kończą akapit drugi, stanowią niejako obietnicę wartkiej akcji, wydarzenia ukazującego brutalizm okupacji.

Wprowadzeni w konkretną przestrzeń przez akapit trzeci, oczami narratora obserwujemy ściśle określoną powierzchnię miasta: róg ulicy Trębackiej i Krakowskiego Przedmieścia na przystanku tramwajowym. Jest to obraz żywy, dźwięczące pojazdy, jadące w szeregu, ludzie tłoczący się... Ludzka masa (użyte słowa „gromadami", „gronami") wypełnia przestrzeń, wypełniają ją również zanimizowane tramwaje, których „czerwone cielska" współgrają z kolorem zachodzącego, letniego słońca. Opis przywodzi na myśl *Próchno* Wacława Berenta, w której to powieści również mogliśmy obserwować pulsujące miasto ożywione percepcją bohatera — odbiorcy. W opisanej przez Iwaszkiewicza przestrzeni było coś magnetyzującego. Narrator wstrzymał się przed odjazdem, niespodziewanie kołysany gwarem ulicy (jak sam stwierdza: „Zasmakowałem nagle w tym tłumie, który mnie otaczał, obojętnie przyjmując do świadomości moje istnienie"), z ciekawością przyglądając się okalającej go rzeczywistości. Od stojącego na cokole Mickiewicza, który zdaje się górować nad resztą, Iwaszkiewicz przechodzi do opisu kolejnych fragmentów układanki — ludzi, zwierząt, przyrody ożywionej i nieożywionej. „Słowem, widzimy życie z jego codziennymi troska-

mi i codziennym natężeniem zwykłych ludzkich zajęć i kłopotów" — chce się przytoczyć zdanie wyjęte z pierwszego akapitu, odnoszące się do sytuacji ze wspomnianego obrazu Pietera Bruegla. Mamy więc pejzaż. Gdzie sam Ikar? — powtórzona kompozycja zwraca naszą uwagę na podobieństwo obu sytuacji — pytanie o mitycznego bohatera w drugim fragmencie nie jest potrzebne, narzuca się samo, niemalże odgórnie.

„Ikar" zjawia się niespodziewany. Postać chłopca, która na pierwszy rzut oka nie wyróżnia się z tłumu, nagle przykuwa uwagę. Wyłaniający się z „szarzejącego zmroku", zaczytany, nie zważa na ruch dookoła. Przystaje, całym sobą chłonąc lekturę. Narrator śledzi jego ruchy, z Iwaszkiewiczowską ciekawością zaintrygowany pozycją, która wymogła na nastolatku taką uwagę.

> Żałowałem, że nie wiedziałem, jaka to była książka, z daleka wyglądała na podręcznik, ale chyba żaden podręcznik nie budzi w młodzieńcu takiego zainteresowania. Może to były wiersze? Może jakaś książka ekonomiczna? Nie wiem.

Jarosław Iwaszkiewicz był silnie związany z instytucjami życia literackiego: w czasie II wojny światowej działał w strukturach Polski Podziemnej w wydziale kultury i sztuki, współpracował również ze Stanisławem Lorentzem przy ratowaniu zabytków. Posiadłość Stawisko, którą zamieszkiwał wraz z małżonką Anną, stanowiła w latach trzydziestych XX wieku ośrodek artystyczno-literacki, goszczący wielu popularnych twórców tamtego czasu. W trakcie II wojny światowej, jak również w latach okupacji, mogli oni znaleźć tam schronienie, dbając o rozwój kulturalny Polaków. Nie dziwi więc zainteresowanie narratora czytaną przez młodzieńca książką.

> Zdobył ją zapewne przed chwilą od jakiegoś kolegi czy też w tajnej wypożyczalni i, nie czekając na powrót do domu, chciał się z jej treścią zaznajomić na gorąco, na ulicy

— snuje domysły. Zamknięte przez niemieckiego okupanta szkoły średnie i wyższe miały pozbawić Polskę inteligencji — grupy, która byłaby w stanie udźwignąć kulturalny i intelektualny rozwój kraju. Polskie Państwo Podziemne zorganizowało więc doskonale funkcjonującą sieć tajnego nauczania, która objęła ponad milion młodzieży. W tajnych drukarniach wydawano książki z zakresu literatury, poezji, prasę informacyjno-polityczną, książeczki do nabożeństwa, przede wszystkim zaś podręczniki[1]. Dzia-

[1] M. Gliński: *Polskie Państwo Podziemne*. Sanktuarium św. Andrzeja Boboli — Pismo poświęcone życiu chrześcijańskiemu. http://www.jezuici.pl/parakow/pismo1/2005/09-10/ppp.htm [dostęp: 20.05.2010].

łającemu w tych strukturach Iwaszkiewiczowi bliskie musiało być zainteresowanie młodych tą sferą życia. Napotkawszy na ulicy, przypadkowo, młodego chłopca żyjącego słowem, nie mógł powstrzymać się przed jego uważną obserwacją. Narrator ustosunkowuje się do bohatera niezwykle emocjonalnie, jakby odczuwając z nim swego rodzaju bliskość — opiekuńczą, mentorską... Odpowiedzialny niejako za chłopca, globalnie odpowiedzialny za książki, które ten niósł z sobą, przygląda się sytuacji z coraz większym lękiem. Oto młodzieniec nastąpił na jezdnię i cudem uszedł z życiem, unikając kontaktu z jadącym samochodem, który gwałtownie zahamował, skręcając. „Z przerażeniem spostrzegłem, że była to karetka gestapo" — relacjonuje narrator. Opisując Niemców, zdaje się ujmować im powagi („dwóch osobników w hełmach z trupimi główkami" — zastosowanie zdrobniałej formy słowa „głowa"), mając jednak cały czas świadomość powagi sytuacji. Emisariusze Szatana oznaczeni symbolem śmierci napadli na zawstydzonego chłopca. Posiłkując się siłą, szyderstwami, zażądali od niego papierów; nieczuli na tłumaczenia, wepchnęli wreszcie do pojazdu, zabierając z miejsca zdarzenia. Wszystko to trwało bardzo krótko, przemknęło niemalże przed oczami narratora, który nie był w stanie zareagować („gwałtownym ruchem", „drzwiczki trzasnęły", „pędem porwawszy", „szybkim tempem"). Zmienił się sposób odbierania rzeczywistości, zmienił się rytm — tak jak zmienne są nasze doznania w zależności od specyfiki sytuacji. Opowiadanie to jest w istocie przedstawieniem subiektywnego oglądu, przekazem indywidualnych wrażeń, emocji. Świat jest taki, jakim go postrzegamy...

> Wszystko, co opisałem, odbyło się tak szybko, tak błyskawicznie, każdy z tłumu na ulicy tak był zajęty swoim pośpiechem, że porwanie młodzieńca przeszło niepostrzeżenie.

Narrator wymienia następnie kolejne postaci uwikłane w prowizoryczność życia, co stanowi powtórzenie kompozycji i ukierunkowuje nas na podobieństwo do sytuacji na obrazie Bruegla. Wskazuje brutalną prawdę dotyczącą ludzkiego charakteru: skondensowani w przestrzeni życia, przebijający się przez tłum, często nie jesteśmy w stanie wyjść poza własną osobę, przenieść ciężaru z własnego *ego* na drugiego człowieka, zrezygnować z „ja", odrzucić egoizm. Wrzuceni w wir ziemskiego istnienia, poddajemy się prądowi, który nas niesie: biernych, chcących odhaczyć wszelkie sprawunki z listy „tu i teraz". „Zniknięcie tego człowieka nie znaczyło nic dla nikogo" — zauważa narrator, niejako dodając wagi postaci chłopca, czyniąc go niemalże uniwersalnym („tego człowieka"). Myśl kończy słowami: „Ja jeden zauważyłem, że Ikar utonął". Dzięki powtórzonej kompozycji autor sam siebie zalicza do grona twórców, którzy dzięki wrażliwości zdolni

są objąć wzrokiem świat i zauważyć więcej, przenieść punkt ciężkości, wyjść poza siebie. Empatyczny narrator długo stoi w miejscu, nie mogąc pogodzić się z sytuacją, oczekując. Jak niewiele wystarczyło, by przywiązał się do młodzieńca! Nadaje mu imię („»Michaś« — tak go sobie w myślach nazwałem"), odczuwa pewnego rodzaju czułość, spoufala się. Wyobraża sobie jego rodzinę, przejęty jest faktem, że bliscy chłopca nie poznają prawdy o jego zniknięciu. Przemawia przez niego troska, opisuje swoje emocje, które wyrażają się w akcentowaniu zdań, w wybranym słownictwie („A wpadł w tak głupi sposób! Bezmyślne okrucieństwo tego porwania poruszyło mnie do głębi, porusza jeszcze do dziś dnia").

Puentę stanowi przedostatni akapit, który pozwolę sobie przytoczyć w całości:

> Ci, co zginęli w walce, ci, co wiedzieli, za co giną, mieli może w tym pociechę, że śmierć ich ma jakiś sens. Ale iluż było takich jak mój Ikar, co tonęli w morzu zapomnienia z okrutnego w swej bezmyślności powodu.

Autor po raz ostatni uwypukla bliskość łączącą go z bohaterem („mój Ikar"), ubolewa nad bezsensownością tego rodzaju śmierci, której można było przecież uniknąć... Iwaszkiewicz, zorientowany w sytuacji politycznej („znając zwyczaje naszych okupantów"), zaangażowany patriota, zdaje sobie sprawę, że wielu młodych traciło życie w powstaniach czy walkach. Wie jednak, że mieli oni świadomość ryzyka, przygotowywali się na ewentualność śmierci, ba, nierzadko chcieli oddać za Ojczyznę życie. Z Michasiami, Ikarami tamtych czasów, jest inaczej. Lekkomyślność, naiwność, jeszcze dziecięca, nieodpowiedzialna fascynacja... Nie chcemy zaakceptować takich motywów śmierci, nie godzimy się z nimi w swej niegotowości i braku oswojenia. Bunt nasz jest tym silniejszy, im gwałtowniejsza, niespodziewana śmierć, która nie znajduje satysfakcjonującego nas uzasadnienia. „Ja tylko tak..." — powtarzał Michaś. Tylko tak? Ale jak to — tylko tak?

Zachowanie mitologicznego Ikara do dziś budzi kontrowersje, czasem masowo zadajemy sobie pytanie: czy było warto wzbić się w powietrze i lecieć ku słońcu? Po co? Opowiadamy sobie historię chłopca ze skrzydłami, karcąc go za brak posłuchu u ojca — rozsądnego Dedala. Powielamy znane schematy, przecież wszyscy znamy opowieść dokładnie. Ale czy na pewno? Zwykliśmy mówić o bohaterach w kontekście ich ucieczki z Krety, nie zatrzymując się jednak na powodach wykonania nieszczęsnych skrzydeł. Dedal, Ateńczyk wygnany za zabójstwo siostrzeńca Talosa, znajduje z synem schronienie na Krecie, pracując na dworze Minosa. Jednak nawet tam nie może wieść spokojnego życia: pomaga królewskiej córce Pazyfae odbyć stosunek z bykiem, przyczyniając się do narodzin budzącego postrach Minotaura, za co zostaje wraz z Ikarem uwięziony. I dopiero tu następuje owa

kluczowa scena, do której przyzwyczailiśmy się sprowadzać mit: Dedal po raz drugi zmuszony jest uciekać, buduje więc dla siebie i syna skrzydła, by z ich pomocą opuścić strzeżoną przez wojska wyspę. „Trzymaj się mnie" — woła do Ikara: „nie szukaj własnej drogi!". Czy teraz jednak, posiadając pełny kontekst, gotowi jesteśmy przystać na słowa Dedala i ślepo za nim podążać? Skrzydła miały wspomóc Ikara w ucieczce ze świata, w którym był — za ojcem — napiętnowany. Poczuwszy wolność, czyż nie miał prawa zechcieć się nią zachłysnąć? Być może uciec od ojca również? Według mnie, zbyt często potępia się zachowanie dzieci, zapominając o winach dorosłych, ich nieumiejętności przewidzenia konsekwencji własnych działań. Ikar był młodym, niedoświadczonym człowiekiem, którego zaskoczyła sytuacja. Narzucane odgórnie zakazy, więzienie, poczucie zaszczucia mimo braku bezpośredniej winy... Podobnie musiał czuć się Michaś, któremu odebrano możliwość pełnoprawnego rozwoju w normalnie funkcjonującym państwie. Zniechęcony, rozgoryczony swym położeniem sięgał do książek, w których odnajdywał barwne światy. One stanowiły dla bohatera ucieczkę, stwarzały możliwość odnalezienia siebie w szarej rzeczywistości okupowanej Polski. Zbigniew Herbert w swym wierszu *Dedal i Ikar* wsunął w usta młodzieńca następujące słowa: „nie mogę patrzeć się w słońce tak jak ty patrzysz się ojcze [...]"[2]. Podejście obu bohaterów do życia charakteryzuje zupełnie inna percepcja, filozofia: Dedal zachwycał się tym, co realne, Ikar — tym, co wyobrażone. Podobnież Michaś... „Jedna książka sterczała mu z bocznej kieszeni, drugą złożoną trzymał przed oczami, najwidoczniej nie mogąc się od niej oderwać". Opisana przez Iwaszkiewicza sytuacja wyolbrzymia, jak się wydaje, znaczenie i rolę literatury, siłę cudzych imaginacji, ich wpływ szczególnie na młode, wrażliwe umysły. Ginąć z takiego powodu? Nawet Mickiewicz (*de facto* jego pomnik, ożywiony jednak przez narratora) stał spokojnie na swym cokole i nie zauważył śmierci chłopca. Więcej: nie przejawiał żadnego nim zainteresowania. Czy jako wieszcz, symbol literackości, nie powinien był okazać współczucia? Zareagować na krzywdę młodzieńca z — było nie było — książką? Wydaje się, że siła literatury objawić może się jedynie w działaniu, do którego natchnie. Budowanie światów wirtualnych w miejsce rzeczywistości nie przyniesie rozwiązania. Być może Michaś, jak Kordian Słowackiego, z góry skazany był na przegraną? Jakkolwiek oceniać tę sytuację, należy przyznać jedno: ukazuje potęgę wyobraźni. Siły, która — podobnie jak miłość — prowadzi nas czasem ku zgubie, obiecuje jednak wiele w zamian: przeistoczenie świata w inny, lepszy, nadający się do zamieszkania.

Narrator odchodzi wreszcie z miejsca zdarzenia, cały czas mając w pamięci beznadziejnie tłumaczącego się chłopca, próbującego zrzucić winę na

[2] Z. Herbert: *Dedal i Ikar*. W: Idem: *Struna światła*. Warszawa 1956.

książkę. Nie zaznaje spokoju, podobnie jak miasto widziane jego oczyma („usypiało gorączkowym, niezdrowym snem...”). Autor zapomniał jednak, że jego Ikar nie utopi się w morzu zapomnienia, jak ubolewał w przedostatnim, przytoczonym przeze mnie wcześniej akapicie. To dzięki słowom opowiadania, wciąż żywy będzie obraz Michasia i pamięć o nim. Może nieznany, stanie się jednak pewnym symbolem, Ikarem tamtych czasów — lat okupacji.

Rola sztuki jest niewymowna. Zdarzenia, wspomnienia, zarys osób, pejzaże duszy czy nawet niewydające się istotnymi drobnostki zyskują nieśmiertelność przeniesione na papier czy płótno, ważne dla artysty przekazują opowieść dalej, stają się tekstem kultury, którego znaczenia nie sposób przecenić. „Jeden tylko poeta czy malarz ujrzał tę śmierć i przekazał ją potomności” — zauważa w pierwszym akapicie narrator. Wrażliwość twórcy nie pozwala na unicestwienie okruchów życia. Te małe iskry, z których jesteśmy utkani, skrząc się pośród boskiego stworzenia, stanowią o nas. Przyzwyczajenia, pasje, myśli nieuczesane, ale również te zaplecione w warkocz, błyski w oku, drobne gesty, perlisty śmiech, kolor tęczówek... Cała mnogość oplatających człowieka drobinek, z których każdy buduje własną tożsamość i wizerunek otaczającego świata, nie uchodzi uwadze artystów, od zarania dziejów zajmujących się gromadzeniem ich i przekazywaniem potomności — by ślad człowieka nie zaginął w gąszczu codzienności...

Motyw Ikara jest niezwykle płodny. Pobudzający wyobraźnię twórców w przeszłości, nadal stanowi doskonałe źródło znaczeń i sensów. Korzystając bowiem z mitologicznych historii, budujemy mity własne, starając się wytłumaczyć okalającą nas rzeczywistość.

Piotr Pochel

Poetycki lęk?
O wierszu *Do Adama*
Leonarda Podhorskiego-Okołowa

„Umarł poeta”[1] — tym zdaniem rozpoczął swoje przemówienie przedstawiciel Związku Literatów Polskich, żegnając Leonarda Podhorskiego-Okołowa. Dziś nikt nie sięga po twórczość autora *Białorusi*. Podhorskiemu-Okołowi została przyczepiona etykieta: **poeta zapomniany**[2]. Wydaje się, że nadszedł czas, aby wydobyć nazwisko poety z zapomnienia.

Podhorski-Okołów przyszedł na świat w maju 1891 roku w powiecie słuckim na ziemi białoruskiej w Rymie. Uczęszczał do warszawskiego gimnazjum. Następnie w 1912 roku złożył rosyjski egzamin maturalny. W tym samym roku rozpoczął studia polonistyczne na uczelni lwowskiej. Również w tym samym roku ukazał się we Lwowie pierwszy tomik poezji zatytułowany *Słoneczny śmiech*. Podhorski-Okołów miał wówczas 21 lat. Wybuch I wojny światowej spowodował, że autor *Białorusi* przerwał studia uniwersyteckie, których potem nie kontynuował. Wyszedł z wojska w 1922 roku, będąc już mieszkańcem Warszawy. Nie porzucił jednak twórczości poetyckiej. Związał się ze skamandrytami. Na łamach czasopisma, wokół którego skupiali się członkowie grupy poetyckiej, publikował swoje utwory. W 1923 roku w Warszawie wyszedł drukiem drugi jego zbiór poezji — *Droga do Emaus*. W „Skamandrze” ukazywały się jego przekłady z poezji rosyjskiej, jak również artykuły z zakresu poetyki. Autor *Białorusi* żywo in-

[1] S. Pollak: *Leonard Podhorski-Okołów*. „Nowa Kultura” 1957, nr 2, s. 6.

[2] Wszystkie podkreślenia, jeśli nie zaznaczono inaczej — P.P.

teresował się problematyką teorii wiersza. W 1924 roku ogłosił w Wilnie swój trzeci tomik poetycki — *Białoruś*, będący ostatnim dziełem, które ukazało się za jego życia. Poeta ten publikował pojedyncze wiersze na łamach różnych czasopism literackich[3]. W 1953 roku pracował nad nowym tomikiem — *Księżyc nad Wolbromiem* — który nie został opublikowany za życia poety[4].

Podhorski-Okołów poza tworzeniem własnej poezji zajmował się również badaniem literatury. Jego zainteresowania oscylowały wokół życia i twórczości Adama Mickiewicza. Rezultaty swych badań opublikował autor *Białorusi* w trzytomowej książce poświęconej romantykowi — *Realia mickiewiczowskie*. Jego prace były dokładne i precyzyjne. Poeta badacz ciągle czegoś szukał, usiłował lokalizować, wiązać fakty, by przedstawiać jak najwiarygodniejsze efekty swoich badań[5]. Kiedy podupadł na zdrowiu, jego prace przestały być intensywne. Stały się wolniejsze, a publikację wyników swych rezultatów badawczych odkładał w czasie. Często kończyło się na pustych obietnicach[6]. Źródeł fascynacji Mickiewiczem należy szukać już w dzieciństwie Podhorskiego-Okołowa. Jadwiga Rużyło-Pawłowska pisała:

> Podhorski podaje w swoich wspomnieniach, że mając lat 14—15, po raz pierwszy przeczytał Pana Tadeusza i wtedy właśnie zaczął pisać fragmenty czegoś, co byłoby „w tym samym rodzaju". Rozpoczął więc własną twórczość poetycką pod auspicjami poezji Mickiewicza[7].

Śmiało można stwierdzić, że patronem poezji Podhorskiego-Okołowa jest Mickiewicz, dlatego ciekawa wydaje się dyskusja z wieszczem w wierszu *Do Adama*. Dla poety autor *Grażyny* staje się mistrzem poetyckiego słowa[8]. Poezję autora *Białorusi* pokrywa kurz zapomnienia. Uważam, że przyjrzenie się tej twórczości przez pryzmat intertekstualnej metody interpretacji utworów literackich[9] odświeży tę poezję, a przede wszystkim pokaże jej związki z poezją romantyka.

---

[3] Wszystkie wiersze Podhorskiego-Okołowa zebrał Seweryn Pollak. Zob. L. Podhorski-Okołów: *Wybór poezji*. Oprac. S. Pollak. Warszawa 1960.

[4] Zob. J. Rużyło-Pawłowska: *Leonard Podhorski-Okołów (21 grudnia 1891—4 stycznia 1957)*. „Pamiętnik Literacki" 1957, z. 1 i 2, s. 600—604.

[5] Interesującym zagadnieniem, które dotąd nie zostało zbadane przez żadnego znawcę twórczości Podhorskiego-Okołowa, wydaje się problem autora *Białorusi* jako mickiewiczologa. Żadna praca nie podejmuje tej kwestii.

[6] Por. Z. Bieńkowski: *Leonard Podhorski-Okołów*. „Twórczość" 1957, z. 2, s. 172.

[7] J. Rużyło-Pawłowska: *Leonard Podhorski-Okołów*..., s. 600.

[8] Por. ibidem, s. 608.

[9] Badając poezję Podhorskiego-Okołowa, korzystam głównie z teorii intertekstualnej opracowanej przez Harolda Blooma, jednakże do niej się nie ograniczam.

Zanim jednak przejdę do analizy wiersza, o którym mowa, wypunktuję kilka faktów niezbędnych do zrozumienia materii poetyckiej autora *Słonecznego uśmiechu*.

Nie bez powodu Jarosław Janowski nazwał Podhorskiego-Okołowa „pieśniarzem Białorusi”[10]. Gloryfikowanie przez poetę w jego trzecim tomie Białorusi pozwala przypisać go do **białoruskiej szkoły poezji**. Według Bolesława Hadaczka, poezję powstającą w duchu tej szkoły cechowało między innymi: kreowanie idyllicznej rzeczywistości, uwrażliwianie na piękno przyrody oraz opis ziem białoruskich. Elementy te można odnaleźć w utworach składających się na tomik *Białoruś*. Idylliczna rzeczywistość pojawia się, kiedy podmiot liryczny w jednym wierszu mówi:

> I tylko taki dom, i taka
> Koniecznie trawa być to musi,
> Jaka jest jeno tam, na szlakach
> **Najsłodszej mojej Białorusi**[11].

I w innym miejscu:

> O ty — daleka, ty — **niezastąpiona**,
> **Zielona moja ziemio białoruska**.

Przywołane obrazy wyraźnie podkreślają fakt, że piękno białoruskich krajobrazów na stałe zostało zapisane w pamięci podmiotu lirycznego tych wierszy. Na to piękno w innych utworach składają się takie elementy przyrody, jak: „szum szmaragdowych sosen”, „ciche gawędzenie pszczół”, „szum białoruskich brzóz”. Przed oczyma podmiotu natura maluje obrazy: „łąk zalanych modrą tonią”, sosen, dębów, topoli, miękkiej trawy, rozciągających się pól zbożowych, nad którymi rozpościera się błękitne niebo. Białoruski pejzaż najczęściej ozdabiają kolory zieleni, błękitu, bieli i złota[12]. Elementy białoruskiego krajobrazu potwierdzają idyllliczność zapamiętanych przez podmiot liryczny miejsc. Obrazy, które mógł oglądać, poświadczają, że ziemia białoruska to miejsce przyjemne, miejsce, do którego chce się powracać i za którym się tęskni. Właśnie dlatego mówi się, że w tej poezji przejawia się motyw *loci amoeni*[13].

---

[10] J. Janowski: *Pieśniarz „Białorusi”*. „Głos Narodu” 1924, nr 202, s. 4.

[11] L. Podhorski-Okołów: *Białoruś*. Wilno 1924, s. 9. Wszystkie cytaty wierszy Podhorskiego-Okołowa pochodzą z tego wydania.

[12] Por. S. Uliasz: *Kresy jako świat arkadyjski*. W: Idem: *Literatura Kresów — kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Rzeszów 1994, s. 140.

[13] Por. ibidem, s. 131 i 139.

Przypisanie Podhorskiego-Okołowa do białoruskiej szkoły poezji jest w pełni uzasadnione, ponieważ za jej prekursora uznaje się Mickiewicza[14]. Podobną opinię formułuje Maria Janion doszukująca się romantycznych korzeni w białoruskiej szkole poezji[15]. Tradycja romantyczna w tomie *Białoruś* jest silnie zaznaczona[16]. Pierwszy sygnał intertekstualny, podkreślający romantyczny aspekt wierszy składających się na wspomniany tomik poetycki, stanowi motto otwierające ów zbiór. Teoria Gérarda Genette'a na żadnym piętrze tekstowości nie uwzględnia motta jako sygnału intertekstualnego. Dzięki płynności, jaką daje ta teoria, śmiało można stwierdzić, że motto stanowi jedną z form intertekstualnych. Motto, które otwiera *Białoruś*, to ważny sygnał intertekstualny, bo zaczerpnięty z II księgi *Pana Tadeusza — Zamku*:

> Kiedyż nam Pan Bóg wrócić z wędrówki dozwoli,
> I znowu dom zamieszkać na ojczystej roli...
>
> A. Mickiewicz[17]

Motto z Mickiewicza pełni funkcję propedeutyczną. Sugeruje tematykę tomu. Zapowiada, o czym tomik poetycki będzie traktował, jaką problematykę będzie podejmował. Jednocześnie ukierunkowany jest na podobne uczucia — nostalgię, tęsknotę za utraconym bezpowrotnie miejscem rodzinnym. Nawiązania do tradycji romantycznej rozproszone są po całym zbiorze poetyckim. Kiedy Podhorski-Okołów, używając apostrofy „Zielona moja ziemio białoruska", zwraca się do Białorusi, usłyszeć można echa pierwszych wersów *Inwokacji* z *Pana Tadeusza*: „Litwo! Ojczyzno moja!"[18]. Słowa te w literaturze kresowej mają duże znaczenie, ponieważ pisarze traktują je jako pierwsze słowa kresowego pacierza[19]. Podhorski-Okołów, korzystając

---

[14] Por. B. Hadaczek: *Kresoromantyzm*. W: Idem: *Historia literatury kresowej*. Szczecin 2008, s. 85.

[15] Por. M. Janion: *„Szkoła białoruska" w poezji polskiej*. W: Eadem: *Prace wybrane*. T. 3: *Zło i fantazmaty*. Red. M. Czermińska. Kraków 2001, s. 266. Romantyczne korzenie tej szkoły poetyckiej poświadcza między innymi twórczość poetycka Tadeusza Łady-Zabłockiego. Por. T. Łada-Zabłocki: *Poezje*. Petersburg 1845. Zalążków białoruskiego mitu arkadyjskiego w romantyzmie dopatruje się również Franciszek Ziejka. Zob. F. Ziejka: *Smutna Arkadia. Białoruś i Białorusini w literaturze polskiej XIX–XX wieku*. W: Idem: *Nasza rodzina w Europie. Studia i szkice*. Kraków 1995, s. 130.

[16] Por. B. Olech: *„Białoruś" Leonarda Podhorskiego-Okołowa*. W: *Na pograniczu. Studia i szkice*. Red. H. Karwacka, J.F. Nosowicz. Białystok 1992, s. 85.

[17] Tak brzmi motto otwierające zbiór poezji Podhorskiego-Okołowa. Zobacz tomik, na którym pracuję, pisząc ten tekst.

[18] A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Oprac. M. Piechota. Katowice 1997, s. 17.

[19] Określenie Uliasza. Zob. S. Uliasz: *Księga pieśni o ziemi naszej*. W: Idem: *Literatura Kresów...*, s. 206.

ze słów Mickiewiczowskiego pacierza, nie powtarza dosłownie słów kresowej modlitwy za wieszczem. Poeta tworzy własny pacierz, który wysławiać będzie nie tyle ziemię litewską (Mickiewiczowską), ile ziemię białoruską — synowską. Choć odwołanie do autora *Dziadów* jest wyraźne i czytelne, w mojej ocenie, na tym tylko się kończy. Podhorski-Okołów powiela jedynie schemat, ale odnosi go sytuacji, w jakiej sam się znalazł. Opierając się na teorii Harolda Blooma, stwierdzić należy, że autor *Białorusi* odchyla się od swego prekursora. Wykorzystując wypracowany przez Mickiewicza motyw i nadając mu nowe znaczenie w tym rozumieniu, że ustawia go w jakimś sensie na podobnym, ale nowym torze interpretacji, wykonuje *clinamen*. Próbuje odchylić się od interpretacji, jaką zaproponował wieszcz, usiłując zmienić jego wiersz, nadać mu nowe treści. Jednocześnie Podhorski-Okołów robi kolejny ruch określony w Bloomowskiej teorii jako *tessera*. Jest to zabieg, który ma na celu podkreślenie ważności tego, że modyfikacja utworu prekursora przez antenata jest konieczna, w przeciwnym bowiem razie tekst mistrza utraci siłę oddziaływania. I takiej zmiany dokonuje autor *Białorusi*, pisząc o sytuacji życiowej, w jakiej sam się znalazł, za pomocą motywu Mickiewiczowskiego.

Interesująca wydaje się dyskusja Podhorskiego-Okołowa z Mickiewiczem w wierszu *Do Adama*, która znakomicie wpisuje się w rewizjonerskie starcia opracowane przez Blooma. Autor *Białorusi*, pisząc ten utwór, wyzywa Mickiewicza na pojedynek. Traktuje romantyka jak równego sobie w poetyckim starciu. Wieszcz odgrywa tu rolę podwójną: i rywala (przeciwnika), i mistrza. Starcie to nieco przypomina walkę, jaką w antycznym świecie Edyp stoczył ze swym ojcem Lajosem. Czyżby finał po raz kolejny miał przynieść klęskę synowi?

Poeta międzywojnia w analizowanym przeze mnie wierszu pisał:

> Jednako **nam** szumiały, tęsknie a miarowo,
> Też **białoruskie brzozy i dąb ciemnokory**,
> Jednako zwykło niebo przepływać nad głową,
> Rumienić rzeźkie ranki i ciemnić wieczory:
>
> Ta sama **nas** zielona ziemia, **z miłych miła**,
> **Karmiła** ciszą chleba i jasnością mleka,
> **I kochać, i miłować, i tęsknić uczyła,**
> **Ta ziemia** — jak dal smutna, jak smutek daleka.

Poeta, używając w wierszu zaimka osobowego „nas", „nam", podkreśla swoją i Mickiewicza sytuację życiową. Tym samym dookreśla ich przynależność do ziem wschodnich[20]. W pamięci i Podhorskiego-Okołowa, i Mickie-

[20] Stwierdzenie, że poeci są synami ziem wschodnich, jest nieco ogólnym określeniem ich przynależności geograficznej. Janion, powołując się na ustalenia Gabriela Korbuta, pod-

wicza zapisały się te same obrazy miejsca rodzinnego. Przyroda wybrzmiewa jednemu i drugiemu tę samą nostalgiczną melodię. Ziemia białoruska dla obu jest matką żywicielką, która nie tylko ich wykarmiła, lecz także nauczyła kochać, miłować i tęsknić. Ta ziemia przygotowała ich do dorosłego życia. Dzisiaj nie tylko ziemia tęskni i smuci się za swoimi dziećmi, ale również one odczuwają tęsknotę, która potęguje ów smutek. Porównując swoją i Mickiewicza sytuację życiową, autor *Białorusi* staje z wieszczem do pojedynku. Przywołuje w pamięci obrazy utraconego miejsca przyjemnego, których — podobnie jak on — Mickiewicz też nie mógł więcej oglądać i podziwiać. Dlatego powodem, dającym prawo Podhorskiemu-Okołowi do mierzenia się z wieszczem, są: „Istota walki o utraconą własność, głęboka, iście mickiewiczowska miłość do ojczyzny”[21]. Wśród białoruskich brzóz, dębów i zielonej trawy znajduje się dom, za którym podmiot liryczny tęskni:

> I cicho stoi **biały dom** piętrowy,
> **Z werandą szklaną i drewnianym gankiem,**
> **Z uchylonemi drzwiami do połowy,**
> Gdzie muchy grzać się zwykły wczesnym rankiem

— pisał w innym wierszu z tomu *Białoruś* Podhorski-Okołów. Jakże bardzo przypomina ten dom, dworek w Soplicowie:

> Śród takich pól przed laty, nad brzegiem ruczaju,
> Na pagórku niewielkim, **we brzozowym gaju**,
> **Stał dwór szlachecki, z drzewa, lecz podmurowany;**
> **Świeciły się z daleka pobielane ściany** [...][22].

I dalej:

> **Brama na wciąż otwarta** przechodniom ogłasza,
> Że gościnna i wszystkich w gościnę zaprasza[23].

---

kreśla białoruskie [sic!] pochodzenie autora *Dziadów*, zwracając uwagę na jego nazwisko (por. M. Janion: *„Szkoła białoruska”...*, s. 272—273). Natomiast Korbut w swoich ustaleniach idzie dalej, twierdząc, że dowodem na białoruskie pochodzenie Mickiewicza są również jego rysy twarzy (por. G. Korbut: *Białoruszczyzna w języku Mickiewicza*. W: Idem: *Szkice i drobiazgi historyczno-literackie*. Warszawa 1934, s. 149 i nast.). Warto również przejrzeć artykuł: K. Ratajska: *„Jaki on piękny”. Wizerunki Mickiewicza kształtowane przez współczesnych*. W: *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników*. Red. K. Ratajska, M. Berkan-Jabłońska. Łódź 2007, s. 9—23.

[21] R. Brandstaetter: *O zapomnianym, świetnym poecie. Słów kilka o „Białorusi” L. Okołów-Podhorskiego*. „Nowy Dziennik” 1927, nr 294, s. 9.

[22] A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz...*, s. 17—18.

[23] Ibidem, s. 18.

Trudno nie dostrzec podobieństwa w opisie tych dwu domów. Nie ulega też wątpliwości wpływ twórczości Mickiewicza na wiersz Podhorskiego-Okołowa. Jednakże autor *Drogi do Emaus* przedstawia nieco zmodyfikowany obraz domu otoczonego piękną, białoruską szatą roślinną. Po raz wtóry odchyla się od prekursora, wykonując *clinamen*. Wedle Mickiewicza, otwarta brama symbolizowała gościnność. W wierszu Podhorskiego-Okołowa tę funkcję przejmują drzwi białego domku. Na uwagę zasługuje „otwartość granicy gościnności". W *Panu Tadeuszu* **brama jest otwarta na oścież** — w ten sposób zaprasza przejezdnych w gościnę. Można w tym przypadku mówić o gościnnej śmiałości. W wierszu poety międzywojnia motyw ten jest przedstawiony nieco inaczej. Brama zostaje zastąpiona drzwiami do domku, które są **tylko uchylone**. Symbolizują raczej propedeutykę gościnnej śmiałości, drzwi te bowiem dopiero zostaną w pełni otwarte. Tak wykreowany obraz domu rodzinnego miał symbolizować oazę spokoju i zapewniać bezpieczeństwo. Stawał się miejscem świętym[24]. Dom pojawiający się w poezji Podhorskiego-Okołowa przypomina **ogród Eden**, w którym wszystko było piękne, pełne harmonii i ładu oraz doskonałe. Twórcy białoruskiej szkoły poezji stworzyli „**panoramę smutnej Arkadii**"[25] — w tym przypadku Arkadii na zawsze utraconej, obecnej tylko w pamięci podmiotu lirycznego. Nie można tu mówić o obecności Arkadii, lecz raczej o jej braku, absencji. Choć ziemia białoruska była opiewana w wierszach, na zawsze pozostawała miejscem niedostępnym i zakazanym, do którego nie było dane powrócić podmiotowi lirycznemu wierszy Podhorskiego-Okołowa. Przyrównanie białoruskiej ziemi do matki żywicielki i ogrodu Eden zmusza do pytania o status podmiotu lirycznego wierszy *Białorusi*. W pierwszym porównaniu osoba mówiąca w tych utworach została ukazana jako **osierocone dziecko**, brutalnie odebrane matce. Z kolei nawiązania do Biblii sugerują, że „ja" liryczne przypomina **biblijnego wygnańca z ogrodu Eden**[26]. Należy jednak zwrócić uwagę na różnice między postępowaniem pierwszych ludzi a podmiotu lirycznego, które bezpośrednio wpływają na ich dalszy los. Tragizm podmiotu lirycznego wierszy poety międzywojnia jest dlatego silniejszy, że niezawiniony. Adam i Ewa dopuścili się grzechu — zerwali owoc z drzewa, z którego Bóg zabronił im jeść — toteż zmuszeni byli opuścić raj. Nie dotrzymali obietnicy, jaką złożyli Bogu. W przypadku osoby mówiącej w wierszach Podhorskiego-Okołowa jest inaczej. **Podmiot nie zawinił, ale musi ponieść karę** — żyć z dala od ojczyzny — raju:

[24] Por. B. Olech: *„Białoruś"...*, s. 87—88.
[25] B. Hadaczek: *Kresoromantyzm...*, s. 88.
[26] Por. B. Olech: *„Białoruś"...*, s. 86—87.

I dlatego, gdy obu nam przyszło w żałobie,
Z dala ziemi, wydartych złych lat zawieruchą,
Żyć i dumać — zarówno i we mnie, i w tobie
Nieraz żal tak skowyczy przeciągle i głucho,

Że wołamy: „O, Panie, Ty głosem tej strony
Nasze serca zdyszane, naszą rozpacz ukój".

Dlaczego podmiot liryczny tak bardzo ubolewa nad swoim losem wygnańca? Wyczerpującej odpowiedzi na to pytanie udziela Jan Błoński, pisząc o Litwie jako miejscu uroczym i przyjemnym:

> polski raj nie dlatego jest rajem, że jest polski (narodowo albo państwowo). Raczej dlatego, że jest swojski [...]. Jest raczej rezerwatem albo, po mickiewiczowskiemu, matecznikiem polskości rozumianej jako „swojskość". Jest też najbardziej wartościowy estetycznie, bo pod wspólnym mianownikiem swojskości skrywa największą rozmaitość ludzkich zachowań[27].

Białoruski raj nie dlatego jest rajem, że białoruski, lecz dlatego, że swojski — można sparafrazować słowa Błońskiego. Smutek podmiotu lirycznego wynika z faktu, że przyszło mu żyć na obczyźnie. Miejsce, w którym przebywa, nie przypomina mu białoruskich pejzaży — jest obce. Podmiot liryczny wiersza *Do Adama* jest wygnańcem, który na zawsze utracił „białoruski raj". Towarzyszą mu uczucia smutku, tęsknoty, rozpaczy. Osoba mówiąca w wierszu jest świadoma sytuacji, w jakiej się znajduje. Mówi:

Już **nie pójdziemy** z tobą **w nasze pola**
(Ty — w szarej kurtce i z dębowym kijem),
Już nie powróci dla nas dawna dola,
Ani pogodą oczy swe umyjem.

Pomimo świadomości na zawsze utraconej ojczyzny podmiot liryczny ciągle żyje nadzieją, że nadejdzie dzień, w którym wszystko będzie jak dawniej:

O niczem myśleć już nie mogę,
Jak tylko o tem, tylko o tem,
Jak słodko będzie ruszyć w drogę
Do swych dalekich gniazd z powrotem!

Ojczyzna stawała się powietrzem („Powietrza, tchu — ja nie mam czem oddychać"), którego brak powodował, że życie traciło sens[28]. Jedynym ukojeniem wówczas stawał się Bóg („O, Panie"), do którego podmiot liryczny

[27] J. Błoński: *Polski raj*. „Tygodnik Powszechny" 1987, nr 51/52, s. 3.
[28] Por. B. Hadaczek: *Dwudziestolecie*. W: Idem: *Historia*..., s. 257.

zwracał się w wierszu z prośbą o uśmierzenie bólu i tęsknoty po stracie swoich ziem ojczystych.

Podmiot liryczny wiersza Podhorskiego-Okołowa pragnie usłyszeć głos Boga:

> I słuchamy, daremnie słuch tężąc stęskniony:
> Cicho... (Ty — tam na stepie, ja — na gorzkim bruku).

Autor *Białorusi* raz jeszcze podkreśla swoją i Mickiewicza sytuację, odwołując się do *Stepów akermańskich*. Ostatni wers utworu *Do Adama* wyraźnie nawiązuje do motta zamieszczonego nad nim: „Jedźmy, nikt nie woła", jak również do sonetu Mickiewicza:

> Stójmy! — **jak cicho!** — słyszę ciągnące żurawie,
> Których by nie dościgły źrenice sokoła;
> Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,
>
> Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła.
> **W takiej ciszy!** — tak ucho natężam ciekawie,
> Że słyszałbym głos z Litwy. — **Jedźmy, nikt nie woła**[29].

Nawiązanie do sonetu Mickiewicza nie jest powieleniem schematu wypracowanego przez wieszcza. Podmioty liryczne wierszy znajdują się w dwu różnych miejscach i czasoprzestrzeniach. Podhorski-Okołów, przywołując Mickiewiczowski sonet, chciał podkreślić status podmiotu lirycznego, który podobnie jak „ja" liryczne *Stepów akermańskich* jest wygnańcem, samotnikiem podróżującym po obcych krainach i tęskniącym za utraconym ojczystym rajem. Zarówno jeden, jak i drugi wsłuchuje się **w muzykę ciszy**[30], którą przerwać ma głos płynący z utraconej ojczyzny. Niestety, cisza nie zostaje niczym zakłócona. Podmiot liryczny sonetu decyduje się ruszyć w dalszą drogę, a osoba mówiąca w wierszu *Do Adama* pozostaje jakby w zawieszeniu, oczekując dalszych wypadków.

Izabela Warzecha twierdzi, że autor *Białorusi* **mówi Mickiewiczem**[31]. I tak, i nie. Raczej nie byłbym tak stanowczy w swoim osądzie. Podhorski-Okołów przywołuje i nawiązuje do autora *Dziadów*. Staje z nim w pojedynku literackim. Wykorzystując motywy znane z lektury dzieł Mickiewicza, stara się je reinterpretować i za ich pomocą mówić o czasach mu współczesnych. Nawiązania te w głównej mierze miały na celu podkreślenie

---

[29] A. Mickiewicz: *Stepy akermańskie*. W: Idem: *Wybór poezyj*. Oprac. C. Zgorzelski. Wrocław—Warszawa—Kraków 1997, s. 81.

[30] Por. J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1: *Dzieje Gustawa*. Lublin 1948, s. 548.

[31] I. Warzecha: *„Ojczyzna myśli mojej...". Pamięć o ziemi nowogródzkiej*. W: *Tradycja mickiewiczowska w życiu kulturalno-literackim międzywojennego Wilna*. Kraków 2005, s. 140.

tragizmu losu tułacza, co autorowi *Białorusi* udało się w pełni. Opiewanie w swojej poezji ziem białoruskich sprawia, że Podhorski-Okołów należy do **geopoetów kresowych**[32], opisujących właśnie piękne pejzaże Białorusi. I w zasadzie do tego momentu jest remis. Co innego zaważyło na zwycięstwie, które należy się... Mickiewiczowi. Choć wiersze składające się na tom *Białoruś* są wieńcem splecionym i złożonym w hołdzie ojczyźnie, dziś są poezją nieczytaną i zapomnianą. Przepowiednia, że:

> „Białoruś", podobnie jak „Droga do Emaus", nie podbije tłumów. Tylko niektórzy odczują, że Podhorski nie nadaremno wzywa imienia twórcy „Sonetów krymskich", i pełna zachwytu wdzięczność tych wybranych starczyć będzie musiała poecie za wszystkie należne mu hołdy[33]

— wypełniła się. Mickiewicz zwycięża Podhorskiego-Okołowa zasięgiem promieniowania swej twórczości, które jest o wiele silniejsze i nie do pokonania. Pozostaje jedynie mieć nadzieję, że „tych wybranych", umiejących dostrzec nikły blask bijący z wierszy autora *Drogi do Emaus*, będzie więcej, a jego poezja zostanie odkryta na nowo.

---

[32] Por. B. Hadaczek: *Polska literatura kresowa: jej dominanty, mity i metodologia*. W: Idem: *Kresy w literaturze polskiej. Studia i szkice*. Gorzów Wielkopolski 1999, s. 41, 42.

[33] E. Land: *Poezja*. „Wiadomości Literackie" 1924, nr 29, s. 4.

Kamila Czaja

Liebert, Tuwim — do tablicy
O skamandryckiej metaforyzacji szkolnej

Zajęcia teoretyczne

W pierwszym tomie katowickiego *Skamandra* Wojciech Ligęza analizuje obraz szkoły w poezji Juliana Tuwima i Kazimierza Wierzyńskiego. Po latach warto rozwinąć proponowaną w tamtym artykule koncepcję metafory „szkoła życia" oraz szkolnego języka, który „pseudonimuje istotne problemy ludzkiej egzystencji"[1]. Przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule będą więc przede wszystkim te aspekty poetyckiego idiomu, które wiele mówią nie tyle o samym wizerunku szkoły w poezji skamandrytów, ile raczej o tym, co ukazywane jest przez przywołanie szkolnej rzeczywistości i terminologii.

Ligęza dokonuje podobnych rozróżnień, wskazując fakt, że związanego z edukacją słownictwa używają Tuwim i Wierzyński w naturalnym kontekście we wspomnieniowych wierszach o szkole. Może ono oznaczać także utracone dzieciństwo lub występować w wypowiedziach o charakterze symbolicznym — wtedy, gdy pseudonimuje problemy egzystencjalne[2]. W swoich rozpoznaniach badacz wykorzystuje jednak analizę tematyczną Jeana-Paula Webera, tymczasem dzisiaj to szkolne „pseudonimowanie" da się skutecznie sfunkcjonalizować za pomocą nowszego narzędzia, jakim jest metafora

[1] W. Ligęza: *Tuwima i Wierzyńskiego wiersze o szkole*. W: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1978, s. 185.

[2] Zob. ibidem, s. 179.

pojęciowa. Nieco inny niż w szkicu Ligęzy okaże się także dobór analizowanych w artykule utworów. Wprawdzie i tym razem przywołane zostaną wiersze Wierzyńskiego, a najczęściej interpretacja dotyczyła będzie twórczości Tuwima, jednak obok niego głównym bohaterem rozważań stanie się nie tyle Wierzyński, ile raczej Jerzy Liebert, blisko związany ze Skamandrem.

George Lakoff i Mark Johnson, twórcy kognitywnej teorii metafory, w klasycznej już pozycji *Metafory w naszym życiu* wyjaśniają: „**Istotą metafory jest rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy**”[3]. Olaf Jäkel, badacz podejścia kognitywnego, wyjaśnia: „Metafory pojęciowe (»X to Y«) dostarczają modeli myślowych, dzięki którym przedmiot poznania z domeny docelowej (X) staje się dostępny poznawczo poprzez odwołanie się do całkiem innego obszaru doświadczenia (Y)”[4]. Wydaje się, że w ramach koncepcji Lakoffa i Johnsona najbardziej przydatne do analizy skamandryckich ujęć szkoły są metafory strukturalne, które pozwalają „używać jednego pojęcia o wysoko zorganizowanej strukturze i wyraźnie zarysowanych granicach do tego, by nadać strukturę innemu pojęciu”[5]. Teresa Dobrzyńska pisze:

> Rzutowanie pojęć mocniej zakorzenionych w ludzkim doświadczeniu na pojęcia mniej wyraźnie postrzegane nadaje danemu zjawisku pewien profil pojęciowy, umożliwia rozpoznanie jego nowych aspektów. Projekcja taka [...] otwiera drogę do wielu werbalizacji[6].

Metafora pojęciowa ŻYCIE TO SZKOŁA oraz metafory wykorzystujące elementy obu tych obszernych domen służyłyby więc opanowaniu trudnych do poznawczego oswojenia problemów egzystencjalnych za pomocą rzeczywistości edukacyjnej — a więc domeny doświadczenia obecnej w życiu jednostki już w dzieciństwie i zbudowanej na wyraźnych regułach. Dobrzyńska zauważa, że metafory pojęciowe mają „zdolność generowania wielu nowych wyrażeń przenośnych, eksplorujących różne elementy domen pojęciowych biorących udział w takiej projekcji”[7]. Także u Juliana Tuwima, Jerzego Lieberta i Kazimierza Wierzyńskiego do głosu dochodzi wiele elementów życia i szkoły, a zróżnicowanie funkcji przypisanych im przez poetów prowadzi do wewnętrznych napięć w analizowanej twórczości.

---

[3] G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Przeł. T.P. Krzeszowski. Warszawa 1988, s. 27.

[4] O. Jäkel: *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*. Przeł. M. Banaś, B. Drąg. Kraków 2004, s. 33.

[5] G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory*..., s. 86.

[6] T. Dobrzyńska: *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*. Warszawa 2012, s. 21.

[7] Ibidem.

Po tych ustaleniach teoretycznych przejść można do zajęć praktycznych, czyli do próby interpretacji przykładów metaforyzującego wykorzystania szkoły w skamandryckiej poezji.

„We don't need no education"

W jednej z piosenek z płyty *The Wall* zespół Pink Floyd ogłasza: „Nie potrzebujemy edukacji / Nie potrzebujemy kontroli umysłów [...] / Nauczyciele, zostawcie dzieci w spokoju!"[8]. Chwilami podobnie, chociaż z mniejszą agresją, traktują szkołę skamandryci.

Ligęza sygnalizuje ten problem podczas analizy utworu Tuwima *Nauka*, który zaczyna się wersami: „Nauczyli mnie mnóstwa mądrości, / Logarytmów, wzorów i formułek"[9] (I, s. 289). Po wyliczeniu elementów wiedzy szkolnej następuje podsumowanie takiego nauczania: „Różne rzeczy do głowy mi wkuli, / Tumanili nauką daremną". Ligęza stwierdza: „Instytucjonalny język szkoły zostaje oddzielony od wywyższonego w poezji skamandrytów, języka naiwnego. [...] Odrzucenie wiedzy szkolnej w wierszu *Nauka* to równocześnie akceptacja percepcji naiwnej"[10]. Jednak wydaje się, że przykładów tego typu podejścia jest u Tuwima więcej. Motywacji do ataków na szkołę dostarczać mogą doświadczenia biograficzne. Poeta wspomina np. swoje przygody z arytmetyką: „Ta »artma« była zawsze moją piętą achillesową, którą to częścią nogi miałem nieraz ochotę kopnąć wszystkich nauczycieli matematyki"[11]. Można chyba jednak potraktować sprzeciw wobec systemowej edukacji także jako wyraz buntu przeciwko instytucjom w ogóle. Analizując twórczość Tuwima w kontekście filozofii Jeana Jacques'a Rousseau, Ireneusz Opacki pisze:

> świat wspólnoty staje się zagrożeniem [...] autentyzmu jednostki, staje się światem redukującym jej autentyzm i indywidualność. Składa się na to wiele wymienionych przez Jana Jakuba Rousseau kategorii zinstytucjonalizowanego społeczeństwa [...]. Będzie to zbiorowy obyczaj, standaryzujący sposoby zachowań się jednostek wchodzących w skład wspólnoty. Będzie

[8] Tłumaczenie własne. W wersji oryginalnej: „We don't need no education / We don't need no thought control [...] / Teachers leave them kids alone". R. WATERS [PINK FLOYD]: *Antologia tekstów i przekładów 1968–2002*. Przeł. L. HALIŃSKI, T. SZMAJTER. Poznań 2002, s. 162.

[9] Wiersze Tuwima według wydania: J. TUWIM: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1971. Po cytacie tom (I/II) i numer strony.

[10] W. LIGĘZA: *Tuwima i Wierzyńskiego*..., s. 184, 185.

[11] J. TUWIM: *Moje dzieciństwo w Łodzi*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5: *Pisma prozą*. Warszawa 1964, s. 22.

> to wspólny „język publiczny", język „sztuczny" [...]. Będzie to „autorytet instytucji", wyznaczający człowiekowi pozycję w społeczeństwie bez względu na jego rzeczywiste przymioty[12].

Być może szkoła jako instytucja znana od dzieciństwa staje się łatwym celem ataków, które trudniej byłoby wymierzyć w nieuchwytny, abstrakcyjny system społeczny. Szkoła to zresztą „wdzięczny" obiekt buntu nie tylko dlatego, że stanowi fragment systemu, lecz także dlatego, że jest fragmentem o dużych uprawnieniach do wywierania wpływu na jednostkę.

W wierszach Tuwima niejednokrotnie pozytywnie wartościowani są ci, którzy nie podporządkowali się edukacji systemowej — a mądrość i szkolna wiedza zostają sobie przeciwstawione. Tak jest w wierszu *Szczęście*:

> Nieciekaw jestem ludzi,
> Co nauk zgłębili sto:
> [...]
> I ksiąg nie jestem ciekaw
> — Możecie ze mnie drwić —
> Wiem ja bez ksiąg niemało
> I wiem, co znaczy żyć.
>
> I, s. 17

Podobne wątki znaleźć można w utworze *Nasza mądrość*:

> Myśmy ludzie prości, ludzie nieuczeni,
> Słowem-ogniem wszczęci, słowem-ogniem chrzczeni.
> [...]
> Bez ksiąg i bez nauk, lecz w zadumie niemej,
> My jedyni jeszcze coś-niecoś tu wiemy
>
> I, s. 116

Ligęza nie rozwija analiz funkcji szkoły jako instytucji służącej metaforyzowaniu wrogiego jednostce systemu. Być może wynika to z omawiania twórczości Tuwima obok poezji Wierzyńskiego, u którego takie antagonizmy są łagodniejsze. W jego wierszu *Lato w mieście* pojawia się wprawdzie wyznanie:

> Śmiesznie pomyśleć:
> Od sześciu lat nie miałem
> Żadnych wakacji.

[12] I. Opacki: *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność" i „wspólnota" w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*. W: Idem: *Król-Duch, Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 88.

Drażnią mnie wszystkie książki,
Jak muchy brodzące w okiennym niebie.
Rzuciłbym wszystko i poszedł
Prosto przed siebie[13].

I, s. 65

Ale wakacje są u Wierzyńskiego tylko należnym odpoczynkiem od ksiąg, opozycje nie rysują się więc tak ostro. Jednak gdy ukazać krytyczne podejście Tuwima do systemu edukacji w zestawieniu z Liebertem, mocno akcentującym przeciwstawienie przyrody, za którą się tęskni, i szkoły, przed którą pragnie się uciec, to zarysuje się poetyckie przymierze przeciwko szkolnym nakazom.

Fragment utworu Lieberta *Wagary* brzmi:

W tym białym, ciasnym domu chodzą różni panowie.
Rysują coś na tablicach, mówią słowo po słowie.

W mądrości swej okrutnej nie spojrzą nawet w okno,
Jak drzewa potargane pod srebrnym deszczem mokną.

Tak ich to mało wzrusza i tak im wszystko jedno,
Czy liście są zielone, czy oczy smutkiem więdną.

Ja nigdy ich nie pojmę i chyba nie zrozumiem,
A oni mnie — to trudno — za mało widać umiem[14].

s. 57

Wiersz *Wakacje* kończą wersy: „A jednak, przyjacielu, nad złote księgi *Eneidy* / Wyżej stawiam jeden czerwcowy, letni wieczór" (s. 60), a w *Zachęcie do ucieczki* wyartykułowane zostaje wezwanie:

Miło jest, przyjacielu, wyjechać wiosną,
Porzucić wszystkie nauki i tomy przeróżnych książek.
[...]
Rzućmy miasto. Porzućmy zajęcia wszystkie:
Ty — foliały naukowych ksiąg, teksty łacińskie,
Ja — moje powieści niedokończone, Platona i Chestertona.
[...]
Przyjacielu, wyjechać daleko, uciekać trzeba.

s. 58—59

[13] Wiersze Wierzyńskiego według wydania: K. WIERZYŃSKI: *Poezje zebrane*. Białystok 1994. Po cytacie tom (I/II) i numer strony.

[14] Wiersze Lieberta według wydania: J. LIEBERT: *Poezje*. Warszawa 1983. Po cytacie numer strony.

Z kolei fragmenty dedykowanego Tuwimowi tekstu *Dzieciństwo* brzmią:

> Nie umiałbym wcale czytać i byłbym bardzo szczęśliwy,
> Chodziłbym spać wcześnie i patrzył, jak ciemnieją szyby.
> [...]
> Na stancji tęsknić do domu, w niedzielę chodzić do kościoła,
> Odrabiać pilnie lekcje i pytać — kiedy się skończy szkoła.
>
> s. 177—178

Natomiast we [*Fragmencie*] jako element wspomnień z dzieciństwa pojawia się szkoła ukazana następująco: „W tym gmachu, gdzie od słońca dzieli ciebie krata, / Uczyłeś się rachunków i stworzenia świata" (s. 212).

Szkolna mądrość w ujęciu Tuwima okazuje się więc „daremna", a zdaniem Lieberta — „okrutna". Na dodatek ucznia od natury (może też tej własnej, jednostkowej?) dzieli „krata". Nic dziwnego, że pojawia się chęć „ucieczki", skoro szkoła postrzegana jest jako więzienie. Metafora pojęciowa PRZYMUS SPOŁECZNY TO SZKOŁA pozwala oswoić system. Łatwiej też wyobrazić sobie ucieczkę przed naciskiem społecznym jako ucieczkę od konkretnej instytucji — jako wakacje czy wagary.

„Co się stało z naszą klasą?"

Szkoła to jednak nie tylko wrogi obiekt. W wielu utworach występuje ona jako element utraconej przestrzeni dzieciństwa, dzięki czemu zyskuje wymiar pozytywny. Dokładne analizy tego ujęcia przeprowadza Ligęza, warto więc przytoczyć część rozpoznań badacza na temat Tuwima i Wierzyńskiego:

> W największym skrócie: obaj poeci wskazują na kontrast „niegdyś i teraz", istota tego „niegdyś" jest nieuchwytna, zamazana w pamięci — młodość widziana z perspektywy późniejszej jawi się jako utracona Arkadia. W krainie tej obaj wyznaczają ważne miejsce wspomnieniu szkoły. Powrót do przeszłości szkolnej ma wyraźnie charakter kompensacyjny. [...] Ucieczka od problemów wieku dojrzałego do wyimaginowanej szkoły to częsty temat poetycki obu skamandrytów. [...] Szkoła jest więc obszarem wolności, obszarem, gdzie reguły świata nie zdążyły się jeszcze skomplikować, gdzie rytm życia odmierza dzwonek na przerwę. Oznacza także tęsknotę za świętą naiwnością, dążenie do skonstruowania prostszego i lepszego modelu rzeczywistości, chęć kreacji bezpiecznego azylu[15].

[15] W. Ligęza: *Tuwima i Wierzyńskiego*..., s. 176, 177, 178.

Takie interpretacje sprawdzają się zwłaszcza w wypadku Wierzyńskiego, u którego powrót myślami do czasów szkolnych często faktycznie jest poszukiwaniem beztroski dziecięcych czasów, np. w *Wakacjach* (I, s. 59—60), *Balladzie o Kartaginie* (I, s. 76) i *Czarnej muzie* (I, s. 215—126).

Gdyby przyjrzeć się pod tym kątem poezji Lieberta, to można by dostrzec w niej większą ambiwalencję dotyczącą szkoły. Wspomniany już sprzeciw wobec zniewolenia łączy się z tęsknotą za niewinnością tamtych czasów nawet w obrębie jednego tekstu. Tak jest w cytowanym wcześniej wierszu *Dzieciństwo*, w którym ostatnie wersy brzmią: „Gdy myślę o tym wszystkim, jest mi dziwnie smutno i wesoło — / Bo dzieciństwo to takie zaklęte, doprawdy zaczarowane koło" (s. 178). W przywoływanym już *[Fragmencie]* nie ma pełnej idealizacji szkoły, wspominanej jako czas samotności, a mimo to okres nauki postrzegany jest jako czas sprzed „klęski":

> Chłopcem byłeś samotny — i tak już zostanie:
> Samotność siostra jedna, a druga — kochanie.
>
> Czerstwą bułką karmiłeś łabędzie od rana
> I jak skrzydło, co w wodzie próżno bije w chmurkę,
> Uderzało twe serce pod ciasnym mundurkiem.
> Dziś, w cichym, gorzkim smutku miłość go zanurza,
> Gdy, jak po krzaku ciemnym, po nim przeszła burza
> I po dniach, które pierwsze zadały ci klęskę,
> Czujesz w chłopięcej piersi twe odruchy męskie.
>
> s. 212

Ligęza pisze o roli szkoły w tekstach Wierzyńskiego i Tuwima: „Czas przyszły odsłoni dopiero rozmiary klęski"[16]. Najwyraźniej tę uwagę odnieść można także do Lieberta — z zastrzeżeniem, że mniej u niego arkadyjskiej wizji uczniowskiej przeszłości. Warto też podkreślić zatarcie opozycji „niegdyś" — „teraz" i związek z dawnym sobą, wyrażone w wersie: „Chłopcem byłeś samotny — i tak już zostanie". Podobnie jest u Tuwima w tekście *Po prostu*:

> Usiadłem z geometrią na trawie,
> Bo nazajutrz miał być egzamin.
> [...]
> Zamyśliłem się wtedy — na chwilę,
> Tak, po prostu, nad wszystkiem, nad całem.
> I tyle lat minęło, i rzeczy tyle,
> A ja jeszcze jakoś nie przestałem.
>
> I, s. 360

[16] Ibidem, s. 177.

W wierszach Tuwima tęsknota za utraconym dzieciństwem, reprezentowanym przez szkołę, często jest bardziej jednoznaczna niż w twórczości Lieberta. W utworze *Wtedy*, który już samym tytułem akcentuje różnicę między „wczoraj" i „dziś", wybrzmiewa wyznanie:

> Kiedy nosiłem czapkę uczniowską,
> Wszystko było doprawdy iluzją,
> Marzeniem i beztroską.
> [...]
> Byłem jeszcze szczęśliwszy.
> Dziś jestem tylko szczęśliwy.
> I, s. 354

Z kolei wiersz Tuwima *Nad Cezarem* zderza szkolne czytanie łacińskich tekstów z dorosłym losem, w którym nie ma bezpiecznego portu. Co ciekawe, już w samym tekście utworu podkreślone zostaje to, że czas potrafi zmienić sposób postrzegania szkoły — od buntowniczego do pełnego tęsknoty:

> Szkoło! Szkoło!
> Gdy cię wspominam,
> Tęsknota w serce się wgryza,
> Oczy mam pełne łez!
> [...]
> Książko podarta!
> Niejedną tobie rzuciłem obelgę,
> A dzisiaj każda twa karta
> Słodkim wspomnieniem rani!
> I, s. 355

Na tle tych powrotów do dzieciństwa interesujący jest utwór Tuwima *List do Libala*. Ligęza pisze o tym wierszu:

> Kreacji szkolnego języka odpowiada iluzja chwilowej beztroski. Zmiana rzeczywistości językowej oznacza wyzwolenie się z reguł dorosłego świata. Szkoła stanowi antidotum przeciwko śmierci, nie działają w niej prawa egzystencji. Ucieczka w mit szkolny posiada cechy ambiwalentne. Przyczyną wspominania jest bowiem wiadomość o śmierci kolegi szkolnego, wzbudzającego w tamtych czasach ogólną wesołość[17].

Tekst ten pod wieloma względami wpisuje się na listę utworów o utraconej niewinności dzieciństwa, wykorzystując topos *ubi sunt*:

[17] Ibidem, s. 186.

Libal, gdzie jesteś Libalu,
Kolego ze wstępnej klasy?
[...]
I gdzie to wszystko? Ta buda,
Te dryndy, ciupy i koły?
Tych lekcji bezdenna nuda,
Czar szkoły i smętek szkoły?
[...]
Ach, gdzie to wszystko, Libalu?
Libalu! gdzie jest to wszystko?
II, s. 396—397

Jednocześnie warto zwrócić uwagę na napięcie wynikające nie tylko z uwzględnianego przez Ligęzę wątku śmierci dawnego kolegi szkolnego[18]. Klasa to w tym ujęciu także miniatura społeczeństwa, można nawet znaleźć w niej nazwiska przedstawicieli różnych narodów („Gdzie Wemik, Szmidt i Kaftański? / Gdzie Ruka i Ignatienko?). A jeden z uczniów, Libal, to ten wywołujący żarty, postrzegany jako inny:

Byłeś baptystą i czechem,
Ty chłopcze, z lękliwym wzrokiem.
[...]
„On czech" wołano, gdyś gadał,
„On czech", gdyś ściągał ukradkiem,
„On czech", gdyś wstawał czy siadał
Alboś się spóźniał przypadkiem.

Szkoła jest tu nie tylko Arkadią, ale i miejscem, które jako pierwsze wrzuca dziecko w społeczne układy. I chociaż tęskni się za szkolną beztroską, to fragment: „I gdzie są **oni**? Ci ludzie / W alfabetycznym porządku?", odczytać można jednocześnie jako wyraz świadomości tego, że klasa w całkiem arbitralny, alfabetyczny sposób łączy losy ludzi, których nie łączy nic poza tym. A jednak właśnie ta instytucja, przy wszystkich jej rygorach i niesprawiedliwościach, zapewnia poczucie tożsamości. Wraz z utratą szkolnych czasów nie tylko zrywają się szkolne znajomości. W dorosłym świecie człowiek zatraca też sam siebie. Ostatnie wersy *Listu do Libala* brzmią: „Ja sam, Libalu, Libalu, / Gdzie się podziałem, gdziem zginął?".

[18] Ligęza odsyła do książki Janusza Stradeckiego. We wskazanym komentarzu nie ma informacji o śmierci Libala, można jednak znaleźć tam przydatne wskazówki interpretacyjne, między innymi notatkę Tuwima: „Libal. Mały, czarny, jakiś pokraczny. Czech, baptysta. Samotny. Bardzo pilny. Bezustannie zapisywał wszystko, co nauczyciele mówili (pochylenie głowy!). Gdy Broke go wywoływał, klasa krzyczała: »Mosjé! on Czech!« (jako usprawiedliwienie lub prośba o względy. »Dadaizm« tego żartu)". J. Stradecki: *Julian Tuwim. Bibliografia*. Warszawa 1959, s. 466.

Utwór ten potraktować można jako tradycję dla tekstu Jacka Kaczmarskiego *Nasza klasa*. Wspólne jest bowiem nie tylko wymienianie dawnych znajomych oraz pytanie, które wyrazić można zdaniem z utworu barda: „Co się stało z naszą klasą?". Wspólna jest też tęsknota za sobą samym z tego czasu. Kaczmarski pisze:

> Już nie chłopcy, lecz mężczyźni,
> Już kobiety — nie dziewczyny.
> Młodość szybko się zabliźni,
> Nie ma w tym niczyjej winy;
> [...]
> Czemu wciąż przez ramię zerkam,
> Choć nie woła nikt — kolego!
> Że ktoś ze mną zagra w berka,
> Lub przynajmniej w chowanego...[19].

I choć w utworze barda o wiele silniejszy jest kontekst polityczny i społeczny, a klasa zostaje odnaleziona („Odnalazłem klasę całą — / Na wygnaniu, w kraju, w grobie"), to podobnie jak w wierszu Tuwima ważne pytanie brzmi nie tylko: „Co się stało z naszą klasą?", ale też: „Co się stało ze mną samym?".

Świat z perspektywy szkolnej był zrozumiały, a człowiek uchwytny sam dla siebie. Miał przecież sprecyzowaną, uczniowską tożsamość, wyznaczoną miejscem w alfabetycznym spisie klasy. Podtrzymując koncepcję Ligęzy na temat umitycznienia i kompensacyjnych właściwości ucieczki skamandrytów w szkolne czasy, warto więc dodać, że metafora pojęciowa UTRACONA NIEWINNOŚĆ TO SZKOŁA ma przy okazji właściwości ułatwiające zrozumienie egzystencji. Ligęza cytuje wspomnienia Tuwima:

> istota dzieciństwa jest czymś nieuchwytnym, jest jakimś nieustannym wczoraj, do którego z tęsknotą wyciągamy ramiona, wytężamy znużone dniem dzisiejszym myśli i z której czarodziejską mocą pamięci wyczarowujemy z minionych lat słodkie i drogie wspomnienia[20].

Skoro dzieciństwo samo w sobie jest nieuchwytne, to domena szkolna pozwala nadać mu strukturę, opanować je wspomnieniowo. Uczucia i myśli dzieciństwa zostają powiązane ze szkolnymi atrybutami: coś się pamięta, bo akurat zapowiedziany był egzamin z geometrii, serce uderzało „pod mundurkiem", nosiło się „czapkę uczniowską".

---

[19] J. Kaczmarski: *Antologia poezji*. Warszawa 2012, s. 240.

[20] J. Tuwim: *Moje dzieciństwo*..., s. 13. Ligęza cytuje niedokładnie jako: „istota dzieciństwa jest czymś nieuchwytnym, jest jakimś **nieuchwytnym wczoraj**" [podkr. — W.L.]. W. Ligęza: *Tuwima i Wierzyńskiego*..., s. 175.

„W szkole świata"

Dotychczasowe ustalenia dotyczą głównie szkoły, która pełni podwójną funkcję: metaforyzuje, ale czyni to z wnętrza opowieści o prawdziwej szkole. Tymczasem najciekawsze są te utwory, w których szkoła oswaja elementy egzystencji w oderwaniu od edukacyjnej sytuacji. Ligęza następująco opisuje te zabiegi: „W wierszach Tuwima daje się zauważyć taka waloryzacja omawianego tematu: przedstawienie życia w formie szkoły"[21]. Badacz wskazuje w tym zakresie jedną z funkcji szkolnej metafory pojęciowej Tuwima, chociaż nie używa przy tym, rzecz jasna, terminologii Lakoffa i Johnsona:

> Zdarza się, że motywy te pojawiają się w utworze autotematycznym. Proces twórczy zostaje przedstawiony w postaci ćwiczeń algebraicznych (*Wiersz*). Pisanie wierszy jest rodzajem szkolnego obowiązku. Trudne zagadnienia warsztatowe ulegają w ten sposób „oswojeniu"[22].

We wspomnianym przez Ligęzę utworze zatytułowanym *Wiersz* tworzenie poezji przyrównane jest do rozwiązywania zadania algebraicznego, a zakończenie tekstu brzmi:

> Potem
> nawias otwieram,
> uwięzione wypuszczam żywioły,
> czarną tablicę z działań wycieram.
>
> I wracam wesoły
> do domu ze szkoły
> i w domu z miłości umieram.
>
> II, s. 127

Warto zauważyć, że podobną metaforyzację tworzenia znaleźć można w utworze Tuwima *Eksperyment*, przy czym algebrę zastępuje tu anatomia:

> Powyższymi słowy
> Obnażam nerwy polskiej mowy.
> (Nie inaczej na przykład
> Uprawiałbym anatomię).
>
> II, s. 124

[21] W. Ligęza: *Tuwima i Wierzyńskiego*..., s. 183.
[22] Ibidem, s. 184.

W twórczości Wierzyńskiego również można odkryć metaforyzację pisania przez pryzmat szkoły. Ligęza zauważa:

> Metafora „szkoły życia" funkcjonuje podobnie [jak w *Liście do Libala* Tuwima — K.C.] w późniejszej znacznie *Balladzie o słownikarzu* Kazimierza Wierzyńskiego. Jej obszar znaczeniowy jest jednak większy. W ogromnym skrócie tak go można określić: niemożliwość powrotu do szkoły przeszłości, praca nad słowem — „szkoła utajonego cierpienia", poszukiwanie niewyrażalnego w sensie poetyckim i metafizycznym, samotność w świecie, rozrachunek z życiem i twórczością, protest przeciwko nieśmiertelności w postaci słownikowego hasła[23].

Szkoła metaforyzuje nie tylko działalność artystyczną. W wierszu *Lekcja* Tuwima za pośrednictwem edukacyjnej terminologii zostaje ukazane okrucieństwo wojny:

> Ucz się, dziecko, polskiej mowy:
> To przed domem — to są groby,
> Małe groby, wielki cmentarz...
> Taki jest twój elementarz.
> [...]
> Ucz się gruzów, ruin ucz się,
> Z upiorami siądź przy uczcie,
>
> II, s. 313

Rola metafory pojęciowej jest tu złożona. Z jednej strony ujęcie WOJNA TO SZKOLNY PRZEDMIOT sprowadza niemożliwą do poznawczego oswojenia problematykę okrucieństwa wojennego do tego, co znane i codzienne, czyli do szkolnictwa. Z drugiej jednak strony kontrast słownictwa kojarzonego z małym uczniem i jego ekwipunkiem („elementarz") nie łagodzi okrucieństwa poetyckiego obrazu, lecz jeszcze je wzmacnia.

Wierzyński także sięga po szkolną terminologię w tytule utworu *Lekcja konwersacji*. Wiersz jest atakiem na tematy „tabu" w polskiej historii:

> Nie mów o Polakach i Żydach
> To pole minowe.
> Nie mów o Polakach i Ukraińcach,
> To pole minowe.
> Nie mów o Polakach i Czechach,
> To pole minowe.
>
> II, s. 398

[23] Ibidem, s. 186.

Czasem szkoła okazuje się przydatna w werbalizowaniu uczuć, dla których inaczej nie udałoby się znaleźć słów. Tuwim zaczyna wiersz *Ogrody szpitalne* strofą:

> Uchwyć tę dziwną chwilę, tę niewysłowioną,
> Co zwykle po południu schodzi na ulicę
> W dni świąteczne — i żale cię drżące owioną,
> I poczujesz niezmierną w swym sercu tęsknicę.
> I, s. 56

— a kończy wersami: „I taki smęt poczujesz, nie znany nikomu, / Jak uczeń, co ostatni wychodzi ze szkoły". To, co „niewysłowione" i „niezmierne", daje się więc opowiedzieć dopiero po sprowadzeniu do uczucia, które można przypomnieć sobie z czasów szkolnych.

Najlepiej funkcję szkolnej metafory pojęciowej widać jednak, gdy skamandryci stosują edukacyjną terminologię do oswajania największych, najbardziej skomplikowanych egzystencjalnych kwestii: drugiego człowieka, życia, śmierci. W wierszu **** Uczę się ciebie, człowieku...* Liebert zestawia poznanie „Innego" z uczeniem się:

> Uczę się ciebie, człowieku
> Powoli się uczę, powoli.
> Od tego uczenia trudnego
> Raduje się serce i boli.
> [...]
> Uczę się ciebie i uczę
> I wciąż cię jeszcze nie umiem
> s. 144

Nauka jest trudna, wciąż niedokończona. Podobną strategię dostrzec można w wierszu Wisławy Szymborskiej **** Świat umieliśmy kiedyś na wyrywki...*[24]. Kiedyś wiedza o rzeczywistości wydawała się kompletna („Świat umieliśmy kiedyś na wyrywki"), ale później wszystko okazywało się bardziej skomplikowane („Nasz łup wojenny to wiedza o świecie"). Można odnieść wrażenie, że pełne przyswojenie materiału następuje zawsze „nie teraz": w utworze Lieberta drugiego człowieka „jeszcze" się nie umie, w wierszu Szymborskiej znajomość świata „na wyrywki" to już czas przeszły.

Podobne słownictwo znaleźć można w wierszu Lieberta *Lisy*, tu jednak nauka dotyczy zmysłowości i grzechu[25]:

---

[24] W. Szymborska: *Wiersze wybrane*. Kraków 2000, s. 7.

[25] Zob. J. Łukasiewicz: *Ruch i trwanie — Jerzy Liebert*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego 1*. Red. I. Maciejewska. Warszawa 1982, s. 550.

Ucz się, ucz się — dolinkami, pagórkami —
Jak ci chadzać, ślady mylić, żyć.
[...]
Ucz się, świątku, wiedzy lisiej, ucz!
Ucz się ziemi, mroku, szmeru, ucz się wiatru!
s. 145

Anna Marta Szczepan-Wojnarska podkreśla, że utwór ten zamieszczony został w tomie *Kołysanka jodłowa* bezpośrednio po **** Uczę się ciebie, człowieku...*, chociaż zachęca do zdobycia zupełnie innej wiedzy[26]. Poezja Lieberta to dowód, jak różnym celom — szlachetnym i szatańskim — może służyć metaforyzacja szkolna.

Wiersz Tuwima *Nauka*, wcześniej przywołany w roli ilustracji buntu wobec niepotrzebnej wiedzy szkolnej, kończą strofy:

I do dziś mam taką szkolną trwogę:
Bóg mnie wyrwie — a stanę bez słowa!
— Panie Boże! Odpowiadać nie mogę,
Ja... wymawiam się, mnie boli głowa...

Trudna lekcja. Nie mogłem od razu.
Lecz nauczę się... po pewnym czasie...
Proszę! Zostaw mnie na drugie życie,
Jak na drugi rok w tej samej klasie.
I, s. 290

Ligęza celnie analizuje poszczególne elementy sytuacji stylizowanej na szkolną:

> Żargon szkolny posiada w tym wierszu niezwykłe konotacje. Lekcja jest metaforą śmierci i rozrachunku ostatecznego. Tuwim przy pomocy słownictwa szkolnego zaklina metafizykę. Błahość takich zwrotów, jak „wyrwać do odpowiedzi" oraz „wymawiam się, mnie boli głowa" (jak w wierszyku o „szkolnej wymówce") ma złagodzić imperatyw śmierci. Lęk metafizyczny to w tym wierszu „szkolna trwoga", podstawowe przeżycia egzystencjonalne są „trudną lekcją". Symboliczna forma szkoły, jak również wprowadzenie naiwnych kategorii w miejsce ważnych konstatacji o bezwzględnym przymusie śmierci służą oswojeniu oraz unieważnieniu tego faktu[27].

Szkoła umieszczona zostaje w tym wypadku na granicy życia i śmierci. Z jednej strony przepytanie przez Boga-nauczyciela oznacza śmierć, stąd

[26] Zob. A.M. Szczepan-Wojnarska: *„Z ogniem będziesz się żenił". Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*. Kraków 2003, s. 203.

[27] W. Ligęza: *Tuwima i Wierzyńskiego...*, s. 185.

starania, by uniknąć tej próby. Z drugiej strony element szkolnej rzeczywistości, a więc powtarzanie klasy, oznacza życie. „Trudną lekcję" z kolei faktycznie można rozumieć jako materiał na temat egzystencji, a wtedy nieprzygotowanie byłoby niezrealizowaniem planów, niewykształceniem wszystkich umiejętności, niewywiązaniem się z życiowych zadań. Da się jednak metaforę „trudnej lekcji" czytać także jako, jeszcze nieopanowany, materiał dotyczący śmierci, a więc jako wciąż za słabe do niej przygotowanie. Powtarzanie klasy, konwencjonalnie uważane za porażkę, w wierszu Tuwima potraktowane jest jako ratunek przed śmiercią i szansa na „poprawę". Taka ambiwalencja znajduje odbicie we wspomnieniach poety, który w gimnazjum powtarzał klasę szóstą:

> oświadczyłem dyrektorowi, szalenie krótko i niezmiernie węzłowato, że egzaminów nie będę zdawał i że gotów jestem zostać w szóstej klasie na drugi rok. O wolności najcudowniejsza! Koledzy wkuwali się jak wariaci, tłumaczyli Owidiusza, rozwiązywali binomy Newtona, logarytmowali, nabijali sobie tępe na ogół łepetyny Karamzinem [...], a ja — lekki, swobodny, beztroski, choć zadłużony, w odpiętym palcie, w pomiętej kiepie na bakier spacerowałem[28].

Ciekawa jest konfrontacja metaforyzowania ucieczki przed śmiercią przez powtarzanie klasy z ujęciem tego szkolnego tematu w *Czarodziejskiej górze* Thomasa Manna. Tam pacjent, pan Albin, zestawia powtarzanie klasy z wyrokiem lekarskim i następująco podsumowuje swoją sytuację:

> Jestem nieuleczalnie chory — tak jak panie mnie tu widzą, nieuleczalnie chory. [...] Dajcież mi więc trochę swobody — bo cóż mi więcej pozostaje! To jest tak, jak w gimnazjum, kiedy uczeń dowiaduje się, że zostaje na drugi rok: nie jest już pytany i nie ma nic do roboty. Doszedłem wreszcie do błogiego stanu, nic już nie potrzebuję robić, machnięto na mnie ręką i śmieję się z tego wszystkiego[29].

Skamandryckie metaforyzowanie śmierci przez szkołę uznać można za tradycję dla licznych ujęć poetyckich w twórczości powojennej. Wystarczy przypomnieć frazy z wierszy Ewy Lipskiej: „Ucz się śmierci. Na pamięć", „Śmierć to wagary, Panie Profesorze", „Umrzeć / ortograficznie"[30]. A jako odpowiedź — choć raczej niesatysfakcjonującą — na kończącą utwór Tuwima prośbę: „Zostaw mnie na drugie życie, / Jak na drugi rok w tej samej klasie", przywołać można fragment wiersza Szymborskiej *Nic dwa razy*:

---

[28] J. Tuwim: *Moje dzieciństwo*..., s. 29.

[29] T. Mann: *Czarodziejska góra*. Przeł. J. Kramsztyk. Warszawa 1965, s. 105.

[30] E. Lipska: *Wakacje mizantropa*. Kraków 1993, s. 218, 170, 232.

Choćbyśmy uczniami byli
najtępszymi w szkole świata,
nie będziemy repetować
żadnej zimy ani lata[31].

Nauka bez końca

Wykorzystanie szkoły w skamandryckiej poezji do wyjaśniania i oswajania egzystencji ma szeroki zakres. Rozciąga się od buntu przeciw systemowi, przez tęsknotę za niewinnością dzieciństwa, aż do metaforyzowania problemów tematycznie ze szkołą niezwiązanych — a tak pojmowana „szkoła życia" nigdy się naprawdę nie kończy. Do ustaleń Ligęzy na temat Tuwima i Wierzyńskiego dopisać można liczne przykłady tego typu poetyckich zabiegów w twórczości Lieberta oraz posłużyć się koncepcją metafory pojęciowej Lakoffa i Johnsona w celu dokładniejszego ukazania funkcji szkoły w twórczości skamandrytów.

Najwyraźniej myślenie człowieka o świecie i o sobie samym zaskakująco mocno determinowane jest systemem edukacji. Systemem, w którym, pomimo jego braków, chce się dobrze wypaść. W wierszu Tuwima ****Gdy się jest synem buchaltera...* pojawia się wyznanie:

Gdy się w dzienniku pałki zbiera
A wyskrobuje je, wyciera
I pokazuje czwórki mamie
II, s. 394

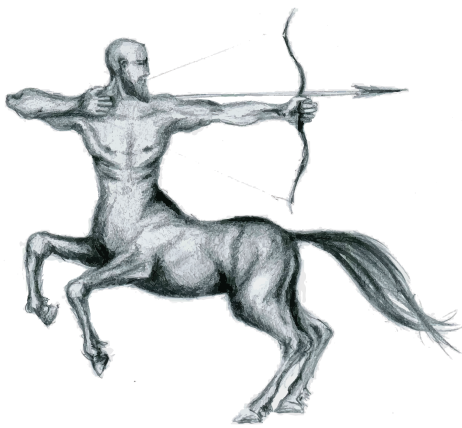
A poeta tak wspomina szkolne niepowodzenie podczas lekcji matematyki: „O wielu rzeczach, ludziach i faktach zapomniało się przez te dwadzieścia lat, ale tę pierwszą dwójkę w dzienniku widzę do dziś jak na dłoni"[32].

Od szkoły nie udaje się skamandrytom uciec nawet w rozważaniach poświęconych nie tyle jej samej, ile raczej problemom egzystencjalnym. A skoro już i tak trzeba z nią żyć, to równie dobrze można ją metaforyzacyjnie wykorzystać. I spróbować czegoś się... nauczyć.

---

[31] W. Szymborska: *Wiersze...*, s. 28.

[32] J. Tuwim: *Moje dzieciństwo...*, s. 23.



Część ósma

Posłowie

Marian Kisiel

O zagłębiowsko-śląskiej szkole badań skamandryckich

Formuła pierwszych i kolejnych tomów *Skamandra* („studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich") żeniła ogień z wodą. Połączenie poetyki historycznej i socjologii form poetyckich (kultury literackiej) miało przełożyć się na nowoczesny sposób lektury zarówno samego ugrupowania literackiego, jak i formuły poezji przez nie proponowanego. Reguły tej lektury nie składały się wszakże na jednorodne modele. Poetyka historyczna, jako jedna z wersji historii literatury, poszukiwała uzasadnień sensu w *universum* gatunku lirycznego, jego kontynuacji czy zmienności, a socjologia literatury otwierała się na rozmaite przestrzenie komunikacyjne, również w kontekście obiegów wydawniczych, dystrybucji dzieł, ich obecności w środowiskach czytelniczych itd. Zbliżanie odmiennych, a nawet wyłączających się możliwości „czytania" środowiska/poetów/poezji było wpisywaniem się w ówczesne założenia metodologiczne polskiego strukturalizmu, na tyle synkretycznego, że dopuszczającego rozmaite formuły poszukiwań naukowych. Synkretyzm ten widoczny był także od samego początku w refleksji nad Skamandrem i skamandrytami.

Skamander jako grupa literacka traktowany był w szkole zagłębiowskiej szeroko: nie tylko w perspektywie wielkiej piątki poetów, ale także ich satelitów czy epigonów. Nie do wszystkich można było zastosować te same narzędzia lektury, nie wszyscy badacze chcieli też wykorzystać je w ocenie poszczególnych twórców. W intencjach Ireneusza Opackiego — pomysłodawcy, koordynatora badań i serii wydawniczej — pierwszy tom otwierał nowe perspektywy, ale jednocześnie kotwiczył się swoimi ustaleniami w refleksji przedstrukturalistycznej, to jest w badaniach genetyczno-biograficz-

nych. Nie inaczej było w tomach późniejszych. Początek i koniec (zagłębiowskich) badań skamandryckich znaczone były, jeśli można tak powiedzieć, optymistycznie manifestowaną niechęcią do metodologicznej jednomyślności.

U źródeł refleksji nad skamandrytami leżały — opublikowane w latach siedemdziesiątych XX wieku, więc wtedy najświeższe — badania dokumentacyjne Janusza Stradeckiego, Aliny Kowalczykowej oraz teoretyczna refleksja Michała Głowińskiego, Janusza Maciejewskiego i Stefana Żółkiewskiego nad instytucją grupy literackiej. Aplikacje historycznoliterackie Głowińskiego, Kowalczykowej, Jadwigi Sawickiej i innych przystosowane zostały jednak w zagłębiowskiej szkole wybiórczo. W istocie rzeczy, ścierały się w niej rozmaite koncepcje lektury. Badań dokumentacyjnych czy recepcyjnych tu nie prowadzono, koncentrując swoją uwagę przede wszystkim na interpretacji tekstu poetyckiego. Poezja zdominowała inne formy literackiego wysłowienia. Zaciążyła na tym osobowość Ireneusza Opackiego, oczekującego od swoich uczniów i współpracowników bardziej maestrii lektury niż historycznoliterackiej czy kulturologicznej zgodności tekstu z *universum* pozaliterackim. Miało to swoje konsekwencje: z perspektywy ćwierćwiecza widać, że poza obszarem prowadzonej refleksji pozostały olbrzymie połacie skamandryckiej eseistyki, a także prozy, dramatu, felietonistyki, przekładu itd. Zagłębiowskie badania były zasadniczo refleksją nad wierszem.

Podstawowe zadanie zostało jasno określone i miało doprowadzić do trwałego zdefiniowania relacji poetyki **sformułowanej** do **immanentnej**. To najprostsze — z dzisiejszego punktu widzenia — rozróżnienie strukturalistyczne na tyle zdominowało refleksję nad dorobkiem i dziedzictwem skamandrytów, że w serii pierwszej *Skamandra* i tomów okołoskamandryckich poza nie raczej nie wychodzono, uznając że między zamierzeniem (pomysłem) a spełnieniem (realizacją) kryje się tajemnica badawczego odkrycia. Nad tą sprawą nie ma się chyba co pochylać i serio jej roztrząsać, ponieważ obrazuje tylko fakt, że młody zespół, rozpoznając dotychczasowy stan badań, wpisując się w jego poznawcze ustalenia, przygotowywał się do koniecznych odskoczni. I takie odskocznie wnet znalazł.

Najpierw — równolegle do koncepcji dzieła jako tworu autonomicznego — na płaszczyźnie **komunikacyjnej**. Komunikacja literacka, którą najlepiej definiował wówczas Edward Balcerzan, łączyła kwestie historycznoliterackie z tym, co względem historii literatury zewnętrzne. Głównie z zagadnieniami semiotyki literackiej, więc relacji znaku do znaku, gdzie od znaku idzie się do interpretacji, czyli — w istocie rzeczy — do człowieka, zrozumienia jego obecności w najróżniejszych modelach/układach kultury. Także w kontekście rozmaitych sposobów jego wysławiania się.

Najprościej mówiąc: chodziło o pokazanie twórców i ich tekstów w ścisłej łączności z kulturą masową XX wieku. Kwestię tę dogłębnie opisa-

no w warszawskiej szkole kulturologicznej Stefana Żółkiewskiego, w odniesieniu do poezji lat dwudziestych była ona podnoszona także wcześniej. Rzecz w tym, iż dopiero w zagłębiowskiej szkole Opackiego doszło do tak wyraźnego pokazania socjologicznej koncepcji poety, realizowanej przez skamandrytów i ich gwiazdy odbite, a nade wszystko — do wyinterpretowania z tekstów poetyckich, krążących w obiegach masowym i elitarnym, ich nowych funkcji estetycznych i poznawczych, określenia relacji tradycji „wysokiej" do „niskiej", rozpoznania obiegów społecznych i kulturalnych, gdzie role nadawcy i odbiorcy są naprzemienne. Poezja widziana w kontekście różnorodnych języków kultury, poszerzona o wypowiedzi przed XX wiekiem uważane za nieliterackie bądź słabo literackie, na przykład satyryczne czy kabaretowe, stawała się w ten sposób podstawą do pokazania rozmaitych form nowych — w ujęciu poetyki i socjologii.

Najlepiej do takich badań nadawał się Julian Tuwim. Poeta — jeden z największych w przeszłym stuleciu — znakomicie, przyznajmy, poddaje się rozmaitym interpretacjom. W szkole zagłębiowskiej/śląskiej stał się też **koronnym poetą** skamandryckim. Nie wnikając w przyczynę, warto przypomnieć, że autor *Sokratesa tańczącego* jest także najlepiej rozpoznanym poetą tego kręgu w ogóle. Pisali o nim wszyscy. W tomie pierwszym serii (1978) poświęcono mu sześć szkiców, w tomie trzecim (1982) — siedem, w ósmym (1991) i dziesiątym (1995) — po jednym szkicu. Za pojedynczymi esejami przyszły wnet książki autorskie: Anny Węgrzyniak *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima* (1987) i Tomasza Stępnia *Kabaret Juliana Tuwima* (1988), później także inne prace.

W studiach Anny Węgrzyniak i Tomasza Stępnia, którzy ujęcia komunikacyjne konsekwentnie stosowali do opisu twórcy *Balu w Operze*, została pokazana nowa twarz poety. Patrząc na twórczość Juliana Tuwima z kilku perspektyw (socjologicznej, genologicznej, estetycznej), Anna Węgrzyniak dowiodła, że o specyfice jego języka artystycznego decyduje równoczesność uprawianych ról poety i tekściarza. Pod wpływem technik satyry i kabaretu monologowy czy dialogowy związek kodów artystycznych z imitacjami języków rzeczywistości został w twórczości autora *Balu w Operze* przedstawiony jako sposób na odświeżenie i uproszczenie języka poetyckiego. Kody stylowe tradycji „wysokiej" i przejawianie się zjawisk imitacyjnych (stylizowanych) miały wpływ na formowanie się satyrycznej i estradowej poetyki Juliana Tuwima. Badaczka przekonująco pokazała, jak w liryce „wysokiej" poeta z powodzeniem wykorzystał chwyty stosowane w tekstach satyrycznych i kabaretowych. Z jednej strony interesowały ją parodystyczne gry z frazeologią romantyczno-patriotyczną (obecną na przykład w popularnej ówcześnie piosence legionowej) bądź ze „słowem gazety", z drugiej natomiast reguły socjolingwistycznej poetyki posłużyły jej do interpretacji zorientowanej na kwestie związane z **istnieniem**.

W późniejszych swoich rozpoznaniach badaczka nie zrezygnowała z tej optyki, jakkolwiek już nie ona stała w centrum jej zainteresowań. W książce *Ja, głosów świata imitator. Studia o poezji Juliana Tuwima* (2005) podjęła inny dialog z poetą. Widoczna we wcześniejszych studiach (w różnym natężeniu), analiza strukturalistyczna ustąpiła miejsca ujęciom hermeneutycznym i genderowym (na przykład w zamykającej zbiór rozprawie *„Syn chuci bożej". Kreacje siły i fantazje metafizyczne*). Powracając do Tuwima, autorka zatoczyła koło. Jej pierwsza książka koncentrowała się wokół zagadnień „dialogowości" tekstowej, książka ostatnia — wokół „wielogłosowości" kulturowej („[poeta] to przede wszystkim ktoś, kto jest wyczulony na wielogłosowość otaczającej go rzeczywistości kulturowej", s. 9). Badaczka napisała:

> Tuwimowska praktyka artystyczno-producencka [...] sprzyja formowaniu się poetyki tekstu wielogatunkowego, wielogłosowego, wielostylowego, w którym na równych prawach może spotkać się wszystko z wszystkim, bo wszelkie cezury ulegają zatarciu.
>
> s. 8

To stanowisko, znane przecież od lat, zostało podbudowane gruntownymi i drobiazgowymi analizami wierszy, cyklów wierszy czy — w ogóle — całych „rozdziałów" dorobku autora *Balu w Operze*. Jest tu więc mowa i o intertekstualnych związkach poezji Tuwima z różnymi stylami i gatunkami wypowiedzi literackich i paraliterackich, i o spotkaniu w niej żywiołu egzystencjalnego z metafizyką. Historia i ideologia (polityka), kultura wysoka i masowa stały się w książce Anny Węgrzyniak punktem wyjścia wieloaspektowych rozważań nad relacjami liryki i piosenki, językiem komunikacji masowej, satyrą polityczną i jej hierarchiczną podrzędnością wobec liryki (cykl *Z wierszy o państwie*). Rozważania te zostały uzupełnione o nowy wątek, badaczka pochyliła się nad sensualizmem Tuwima i jego — skrytą za retorycznymi maskami — psychomachią. Jest to propozycja lektury niezwykle kusząca, odsłaniająca to, co ukryte „poza" kolczastym ogrodzeniem języka: seksualizm poety, jego kłopoty z tożsamością, wreszcie bezradna próba zasłonięcia wirtuozerskim słownym rygoryzmem dramatu samotności, bezpłodności i pustki. Dzięki połączeniu wszystkich tych wątków zobaczyliśmy nie tylko poetę „głosów świata imitatora", mierzącego się ze współczesną mu „kakofonią języków i stylów" rzeczywistości, ale także osobowość pełną wielorakich napięć duchowych i tożsamościowych.

> Obejmując całą twórczość Tuwima — napisała badaczka — za główne cechy stylu uznać należy: imitacyjność, polifoniczność i pograniczność. Prywatny wątek skrywanej nietożsamości prowadzi w stronę pytań egzystencjalnych i lęków metafizycznych [...]. Poezja „wysoka" osadzona

> w obszarze kultury popularnej — jak żadna inna twórczość Dwudziestolecia — koresponduje z tendencjami naszej współczesności, niejako antycypuje postmodernistyczne „żerowanie na śmietniku".
>
> s. 16

W tym samym czasie, co Anna Węgrzyniak, badania nad twórczością satyryczną i — głównie — kabaretową Tuwima podjął Tomasz Stępień. Prekursorów właściwie tu nie miał. W *Kabarecie Juliana Tuwima* (1988) zajął się „księciem poetów" i „królem kabareciarzy" na tle kabaretu warszawskiego, którego był jednym z najważniejszych twórców, i kabaretu w ogóle — „istotnego elementu kultury literackiej międzywojnia" (s. 9). Badacz napisał:

> Tuwim uprawiał wszystkie gatunki kabaretowe (np. piosenka, melodeklamacja, skecz), swobodnie operował literackimi technikami kabaretowymi (stylizacja, parodia, parafraza), tworzył teksty oryginalne oraz adaptował, kompilował i „pożyczał".
>
> s. 9

Pokazał poetę na tle rynku rozrywki międzywojennej, nie rezygnując z uwyraźnienia tego, co obliczone na reakcję publiczności, i tego, co autoteliczne. Wszystko mieści się w horyzoncie oczekiwań: Tuwim wychodzi naprzeciw potrzebom publiczności literackiej, nie rezygnując z bycia poetą *sensu stricto*. Owo uwspółrzędnienie ról, o którym pisał przekonująco Janusz Stradecki, a więc: poety, twórcy kabaretowego i satyryka — w monografii Stępnia zostaje przełożone na portret niebywały. Zacytujmy badacza:

> Tuwim jawi się jako najbardziej skamandrycki ze skamandrytów, tak w swej twórczości literackiej, jak i biografii. Jego losy to przykład olśniewającej kariery literackiej i towarzyskiej, a zarazem indywidualny dramat poety, rozdartego wewnętrznie, daremnie poszukującego tożsamości w narzucanych przez czas i środowisko rolach społecznych. Młodzieniec z prowincjonalnej Łodzi, zdobywający przebojem miejsce na literackim parnasie i w kręgach elity kulturalnej. „Lucjan de Rubempré z talentem Rimbauda". Twórca i kodyfikator populistycznej liryki, idol pensjonarek, poeta zadomowiony w sferach rządowych i w kabarecie, a zarazem outsider, zaszczuwany przez nacjonalistyczną prasę, dręczony metafizycznymi lękami, poszukiwacz transcendencji. Poeta kanoniczny swego czasu, ekspert literacki, a zarazem człowiek mający upodobanie do »kuchennych schodów« kultury: tandety, kiczu, grafomanii, kuriozów.
>
> s. 274

Właśnie taki Tuwim — pisze badacz — nobilitujący tandetną, trywialną rozrywkę, zacierający granice między literaturą „wysoką" a „niską", „między tekstami, ludźmi, instytucjami", „kulturą, polityką i sztuką, wydaje się

ciągle aktualny" (s. 276, 278). Tomasz Stępień tę „aktualność" pisarstwa Tuwima pokazał w fundamentalnej edycji *Kabaretiana* (2002). Co zawiera ten zbiór?

> Część [...] to dokumenty minionej epoki — ludyczne świadectwa zjawisk politycznych, społecznych, obyczajowych; inne — to brakujące ogniwa w ewolucji Tuwimowskiej poezji, materiał liryczny, szkice robocze i zarys niespełnionych możliwości; grupa ostatnia — to po prostu kanon polskiego kabaretu, estradowe arcydzieła.
>
> s. 7

Do kwestii nakładania się kultury wysokiej i niskiej powrócił Tomasz Stępień jeszcze w monografii *O satyrze* (1996; tu trzy studia o Tuwimie) i w zbiorze *Zabawa — poetyka — polityka* (2002), publikując tam między innymi rozprawę *Alkohol w kulturze literackiej dwudziestolecia (casus Tuwima)*.

Nie bez powodu poświęciłem więcej uwagi komunikacyjnemu wątkowi badań nad Skamandrem i dwojgu tylko badaczom. Wydaje mi się, że ich interpretacje są w tej perspektywie najważniejsze. Komunikacja literacka jako dyscyplina wewnątrz polskiego literaturoznawstwa teoretycznego przeżywa dziś kryzys, a może — jak twierdzą niektórzy — zmierzcha, niemniej do prac Węgrzyniak i Stępnia przyjdzie jeszcze wielokrotnie się odwoływać, ponieważ w sposób nowoczesny próbują one wyjaśnić sensy Tuwimowego dzieła. Odsuwa się natomiast na plan dalszy model patrzenia na Tuwima w perspektywie ewolucji form uprzednich i rzutowania na mapę prądów literackich (jak w pionierskich pracach Michała Głowińskiego). Ten — wywodzący się z reakcji przeciw genetyzmowi — model interpretacji historycznoliterackiej, opierający się na szeregach literackich, zakotwiczeniu w historycznej ciągłości, przyczynowej logice i ekstrapolacji, uprawiany jest już bardzo rzadko, odszedł do lamusa. Tu przywołamy nazwisko Ireneusza Opackiego, twórcy serii *Skamander*, który historię literatury uprawiał z perspektywy poetyki historycznej (więc: ewolucji gatunków). Jeżeli jednak prace Węgrzyniak i Stępnia kierowały się w stronę semiotyki strukturalnej, socjologii literatury, biografistyki czy rynku literackiego, to Opacki poszukiwał odpowiedzi literaturoznawczej w przestrzeni historycznoliterackich konkretów. Uosabiały się one w przemianach formy lirycznej, czyli w obrębie historycznie definiowanej poetyki, a badacz mistrzowsko żonglował w swoich studiach pojęciami synchronii (przebiegów współczesnych odniesień między poetami) i diachronii (sytuowaniem się na różnych poziomach dialogu z historycznymi konwencjami). I chociaż wtedy — prawdopodobnie — niezauważane/niezauważalne, dzisiaj te podejścia mistrza i uczniów stają w opozycji do siebie, a nie w dialogu.

Ireneusz Opacki poświęcił Tuwimowi dwa teksty. Dał interpretację *Zadymki* (1971) oraz napisał studium *Rousseau mieszczańskiego dwudziestole-*

cia. „Samotność" i wspólnota" w międzywojennej poezji Juliana Tuwima (1978). Pierwsza z tych prac — *Mówione rytmem* — jest mistrzowską realizacją literaturoznawczej interpretacji, druga — stała się wypowiedzią całościowo próbującą portretować międzywojenną poezję autora *Czyhania na Boga*. Twierdzi tutaj Opacki, że akceptujący cywilizację mieszczańską witalizm Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Kazimierza Wierzyńskiego został w twórczości Juliana Tuwima przeciwstawiony witalizmowi antycywilizacyjnemu, natomiast problematykę jego poezji można „sprowadzić do kilku podstawowych opozycji: natura — kultura, indywiduum — zbiorowość, autentyzm — pozory, samotność — wspólnota" (*Skamander*, I, s. 44). Alternatywy te, wzięte z myśli Jeana Jacques'a Rousseau, przekładają się z kolei na takie kwestie, jak: koncepcja zuniformizowanej wspólnoty, świat wartości pozornych, tragizm osobowości rozbitej na „być" i „wydawać się", przeciwstawienie miasta i prowincji, języka intymnego i publicznego, koncepcja powrotu do natury i sentymentalnego buntu, rozumianego jako manifestacja samotności. Ten sposób patrzenia na międzywojenną poezję Tuwima zaważył w dużej mierze na zagłębiowskiej lekturze wierszy innych członków Skamandra (przynajmniej do końca serii). Później o propozycji Opackiego raczej już nie mówiono lub mówiono tylko wybiórczo. Twórcze rozwinięcie jego koncepcji dał Tadeusz Makles w studium *Wobec ojczyzn. O ojczyznach ziemskich i idealnych w twórczości Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego* (1987).

Prawem przypisu dodajmy, że po zakończeniu zespołowych badań nad Skamandrem były później kontynuowane rozmaite badania indywidualne. Warto tutaj wspomnieć Ryszarda Koziołka i jego pochylenie się nad intertekstualną relacją Tuwim — Baudelaire (2009), czy też refleksje Macieja Tramera nad skandalem skamandryckim (*Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, 2000) bądź *Lewym profilem Juliana Tuwima* (*Rzeczy wstydliwe, a nawet mniej ważne*, 2007). To wszakże tylko drobne wyimki z większego obszaru.

Drugim poetą skamandryckim, który w szkole zagłębiowsko-śląskiej zyskał równie wielką jak Tuwim popularność, był Kazimierz Wierzyński. Poświęcono mu nie tylko tom zbiorowy, ale także dwa doktoraty: Romualda Cudaka (opublikowany we fragmentach) i Zdzisława Marcinowa. Autor *Wiosny i wina* miał swoje wcześniejsze dobre rozpoznania między innymi w krakowskich monografiach Marii Dłuskiej i Jolanty Dudek, a jednak wciąż domagał się dopowiedzeń i usytuowania w nowych kontekstach. Na Wierzyńskiego najpierw patrzono jak na Tuwima, to jest komunikacyjnie (Romuald Cudak), ale zaraz zmieniła się optyka i w tomie piątym *Skamandra* główną domeną badań stała się twórczość emigracyjna poety. (Zaznaczyć trzeba, że w tym czasie na polonistyce zagłębiowskiej zaczęto szerzej interesować się emigracją, zwłaszcza londyńską; głównym moderatorem

tych badań był Marek Pytasz). Wierzyński międzywojenny i emigracyjny był analizowany podobnie — w kontekście tradycji romantycznej. W szkicach o nim zaczęły się pojawiać takie toposy emigracji, jak: „tu" i „tam", „ojczyzna" i „obczyzna", Polska i Europa (Ameryka), „zakorzenienie" i „wykorzenienie"...

Omawiano tę twórczość od strony uobecnionej w niej kreacji bohatera romantycznego, mitu podróży, ale także zwracano uwagę na polityczność jego wierszy. Wierzyński równie popularny jak Tuwim, fascynujący własnym idiolektem poetyckim, a jednocześnie niezamykający się wyłącznie w poezji samej, próbujący sił na różnych polach literatury, nie został jednakże tak wszechstronnie opisany w szkole zagłębiowskiej, jak jego grupowy towarzysz. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na rozprawę doktorską Zdzisława Marcinowa, która w wersji zmienionej i poszerzonej ukazała się pt. *„W szczęściu i w trwodze". Wątki egzystencjalne w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego* (2004). Nawiązując między innymi do filozofii Martina Heideggera, badacz zajął się kluczowymi dla poety kwestiami: czasem (porami roku), codziennością/powszedniością życia, historią, zagadnieniami dobra i zła („wojny w człowieku"), a zatem: fizyką, metafizyką, etyką i aksjologią, czyli kwestiami fundamentalnymi z punktu widzenia poezji. Znamienne, że Marcinów nie patrzył na tę twórczość, jak jego koledzy. Ujął ją poza kontekstem krajowym i emigracyjnym, zasadnie twierdząc, że

> Z czasem [...] nawet pojęcie „literatura dwudziestolecia" zaczniemy [...] traktować bardziej otwarcie, szerzej, a podział na literaturę krajową i emigracyjną przestanie być uniwersalnym kluczem do systematyzacji i analizy dokonań pisarskich.
>
> s. 14

Wierzyńskiemu poświęcony został tom piąty serii (1986). Tom czwarty (1984) nieoczekiwanie miał jednak innego bohatera. Po dwóch tomach ogólnych, trzecim o Tuwimie, ukazały się studia o twórczości Stanisława Balińskiego. Wcześniej tego poetę zapowiadał szkic Jana Piotrowiaka *Literackie podróże. Międzywojenna twórczość Stanisława Balińskiego* (*Skamander*, II, s. 118—134, tu bibliografia), teraz doczekał się on zbliżeń i przekrojów, głównie jednak wąskotematycznych (motyw podróży, wspomnienie przeszłości, emigracyjna nostalgia). W ostatnim tomie serii ukazał się szkic Ireneusza Opackiego *Przemiany teraźniejszości. O poezji Stanisława Balińskiego* (*Skamander*, X, s. 7—37), pierwotnie założony jako wstęp do poezji Balińskiego, które miało opublikować Wydawnictwo Literackie w Krakowie. Opacki interpretował Balińskiego jako poetę typowo skamandryckiego, z pozycji „teraz" podejmującego rozmaite „przewartościowania i przestrukturyzowania". Badacz pisał o tej poezji jako dążącej ku „neosemantyzmowi":

> Poezji, w której odwołanie do tradycji bezustannie jest niesłychanie silne — ale też jest to odwołanie tradycję tę odmieniające w jej znaczeniach, przetasowujące „punkt wyjścia" z pozycji „teraz", wnoszącego nowe hierarchie i nowe elementy, ale zawsze zderzone z tradycją, wyraziście przywoływaną. „Teraz", obarczone pamięcią o swoim „wczorajszym" punkcie wyjścia, zmieniające sploty owych „wczorajszych" nici, dopełniające je nićmi nowymi — ale nici tych niezrywające, zachowujące **ciągłą** tożsamość.
>
> Skamander, X, s. 12

Wcześniej Ewa Jaskółowa poświęciła poecie dysertację doktorską (*Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*, 1988). Po raz pierwszy w krajowej historiografii literackiej przywrócono w takim wymiarze honor wybitnemu poecie międzywojennemu i emigracyjnemu, „ostatniemu ze skamandrytów", który — mimo upływu lat od jego śmierci — wciąż dobija się do świadomości współczesnych. Do dzisiaj jest to bodaj jedyna praca o tym twórcy, dodajmy: znakomicie syntetyzująca jego dorobek. Autorka wiele uwagi poświęciła motywowi podróży w liryce Balińskiego, łącząc go z rozmaitymi tropami romantycznymi. Zauważyła wszakże, że ów romantyczny ślad nie jest tutaj wcale jednoznaczny. Zwłaszcza w tomikach wojennych, gdzie między samoświadomością polskości a wyobcowaniem, między pamięcią tradycji a nacierającymi zewsząd znakami inności podmiot wierszy Balińskiego odczuwa swoją sobowtórowość, jest rozdwojony między pragnieniem a koniecznością, między światem własnego „ja" a historią. Ważny interpretacyjnie jest ten fragment książki, który pokazuje **emigrancki** status podmiotu. Obczyzna determinuje zajęcie postawy, jakiej nie spodziewa się człowiek, który nie doświadczył straty. Odbywa podróże w sen i przeszłość. Nawiązuje kontakt z rzeczywistością, jaką utracił kiedyś, a jaka *in illo temporis* wydawała mu się mało ciekawa. Podróże Balińskiego są więc stałą ucieczką: najpierw w **nieznane** (bo niedoświadczone), a następnie w **znane** (i już nigdy niedostępne tajemnicy). Ten wątek zostanie później (1994) twórczo podjęty w interpretacji wiersza *Lechoń* autorstwa Joanny Kisiel (druk w jej zbiorze *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, 2009).

Słonimski to szósty tom serii Skamandra (1988). Jak wiemy, poeta wcześniej został świetnie opisany w monografiach Aliny Kowalczykowej *Liryki Słonimskiego 1918—1935* (1967) oraz Marka Pytasza *„Nie mam recepty na zbawienie świata…". Wokół „Kronik tygodniowych" Antoniego Słonimskiego* (1987), ale jego obecność w recepcji czytelniczej była raczej nieznana. Czasami poeci za życia stają się klasykami współczesności, „ku czci" i „od akademii", a ich twórczość bytuje peryferyjnie, jest marginesowa w omówieniach krytycznych, nie może się wydobyć z marmurowych szat. Badacze szkoły zagłębiowskiej również nie przywrócili poecie należnej mu rangi. Pisali o wierszach wczesnych (Ewa Jaskółowa) i ostatnich (Anna Węgrzynia-

kowa), o symbolice umierania ojczyzny w wierszach wojennych (Ewa Pytasz, Tadeusz Makles), o sztuce perswazji (Jadwiga Sawicka) i sztuce aluzji literackiej (Anna Szawerna-Dyrszka), o powieściach *Teatr w więzieniu* (Krzysztof Kłosiński) i *Torpeda czasu* (Stefan Szymutko), wreszcie o Słonimskim uwikłanym w życie polityczne i literackie przedwojnia i powojnia (Marek Pytasz, Jerzy Paszek, Józef Olejniczak, Włodzimierz Wójcik). Trudno z tego złożyć spójny portret. Jeżeli więc owe dopowiedzenia, próby nowych odczytań, czy też nowe oświetlenia starych kwestii brzmią odkrywczo i świeżo, to dlatego, że są one wypowiedziane nie w narracji historycznej, lecz w języku interpretacji (zwłaszcza szkice Maklesa i Węgrzyniakowej), odbitej od strukturalizmu, zmierzającej ku hermeneutyce form.

Jan Lechoń doczekał się tomu i nowych o nim refleksji pod koniec serii. Wcześniejsze szkice o nim autorstwa Ireneusza Opackiego interpretowały jego poezję w kontekście mitów narodowych „mitów" i „wyobraźni" (warto przypomnieć także studium *Od „Karmazynowego poematu" do „Wolności tragicznej". Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra — zarys*, 1978). „Cóż to za nazwisko, pachnące Polską, Słowackim, legendą, tajemnicą?" — pytał w roku 1920 Jacek Malczewski, ów genialny artysta łączący Polskę i Tanatosa. I z tym pytaniem wkroczono w serię siódmą (1991) i ósmą (1991) *Skamandra*. Dla Lechonia nie był to dobry moment. Kończyła się seria, kończył się strukturalizm, nawet kończyła się chęć zajmowania się emigracją. I kończyła się „polskość" widziana jako wartość romantyczna, utracona, zaprzepaszczona. Kiedy przyszły tomy analityczne o Lechoniu, wszyscy oddychaliśmy piersią wolności! Zmieniała się epoka. Nie historia, pamięć przeszłości, lecz teraźniejszość — jak w roku 1918 — i człowiek w nowym świecie, tarmoszący się z samym sobą — to były ówczesne zainteresowania. Czym miała być dla nas poezja Lechonia? Po roku 1989 myśmy nie mogli pytać o niego tak, jak Malczewski. Raczej: Po cóż ciągnie nas w odmęty przeszłości? Mogliśmy powtórzyć za Marcinem Świetlickim: „Trzeba zatrzasnąć drzwiczki z tektury i otworzyć okno, / otworzyć okno i przewietrzyć pokój".

Lechoń w szkole zagłębiowsko-śląskiej ma dwa oblicza: Ireneusza Opackiego i Joanny Kisiel. Pierwszy postrzegał go więc w zaklętym kręgu polskości (ostatni jego szkic o poecie nosi tytuł *Lechoń i polskie mity*, 1993). Badacz pozostawił znakomite szkice na ten temat. Ale Lechonia poromantycznego, polskiego, czytał znawca romantyzmu, polskości utrwalonej w znakach nieoczywistych. Joanna Kisiel w monografii *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia* (2001) poszła inną drogą, zobaczyła Lechonia jako poetę retorycznego i romantycznego jednocześnie, melancholika, porywającego się na swoje życie u źródeł młodości i tragicznie kończącego w wieku niestarym. Lechoń melancholijny — to była pionierska lektura, za nią poszły inne, już nie z kręgu śląskiego. Więc te dwa oblicza

Lechonia — zamkniętego w polskości i w ciemnej żółci egzystencji — to także dwa jego wizerunki w krajowym literaturoznawstwie.

Jarosław Iwaszkiewicz doczekał się tomu dziewiątego serii (1993). Tom ten nie ma żadnej idei głównej, jest zbiorem szkiców, które łączy jedynie osoba poety. Cztery interpretacje trzech wierszy, próbka interpretacji jednego opowiadania i jednej prózki poetyckiej — oto cały tom. Widać na tym przykładzie, a symptomów zmierzchu upatrywać należy wcześniej, że definitywnie kończyła się idea badań skamandryckich w szkole zagłębiowsko-śląskiej. Tom o Iwaszkiewiczu przyniósł precyzyjną analizę muzyczności *Nieba* pióra Joanny Dembińskiej-Pawelec oraz mistrzowską interpretację *Uranii*, której autorką była Anna Węgrzyniak. Z lektury przebijała twarz Starego Poety i Poety Odchodzącego. Symbolicznie ostatni jego wiersz — *credo* i *requiem*, jak napisała Węgrzyniakowa, doczekał się dwóch odczytań. I trzeba było czekać kilka lat, zanim ukażą się — poza serią, kiedy była już ona legendowym wspomnieniem — dwie ważne książki: Adama Dziadka *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (1999) oraz Zdzisławy Mokranowskiej *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza* (2009).

Zaznaczyć trzeba, że seria *Skamander* (1978—1993) miała swoje rzuty równoległe, szkice o Skamandrze i skamandrytach ukazywały się na łamach „Prac Historycznoliterackich" (tomy 10, 14), w *Studiach skamandryckich i innych* (1985), że ze spotkań konferencyjnych zrodziły się zbiory studiów Włodzimierza Wójcika o podróżach i przyjaźniach *Skamandryci i inni nad Sekwaną* (1995), monografia Zdzisławy Mokranowskiej *Prozy poetów kręgu „Skamandra"* (2003), czy wreszcie podsumowanie analiz Ireneusza Opackiego *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice* (1997). Nie zapominamy o interpretacjach Leonarda Neugera czy — z młodszego pokolenia — Moniki Ładoń (*„Bardzo proszę pamiętać, że ja byłem przeciw". Studia o Antonim Słonimskim*, 2008). Na tym tle miejsce szczególne przypada zbiorowi Aleksandra Nawareckiego *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów* (1993). Badacz podejmuje fundamentalną kwestię „wyobraźni poetyckiej" (idzie tutaj tropem Gastona Bachelarda), a także temat rzeczy, zdawałoby się, marginalny, a nawet „drugorzędny lub niefortunny w dorobku Skamandra" (s. 10). Książka ta idzie obok równoległych prac szkoły zagłębiowskiej, a nawet w poprzek nim. Otwiera refleksję nad „mikrologią", interpretacją wierszy i ich odmian: fragmentów, urywków, czasami tylko metafory lub znaku niejasnego.

Szkic o „naszych skamandrytach", czyli badaczach nie wielkiej piątki, lecz szóstki poetów warszawskich, byłby niepełny, gdybyśmy pominęli w nim refleksję o skamandrytach „mniejszych" i ich satelitach. Nie pisano o nich prawie nic, trochę o Feliksie Przysieckim i Zygmuncie Karskim (Anna Szawerna-Dyrszka), nic o Karolu Husarskim (jeżeli był skaman-

drytą), Zuzannie Ginczance, Irenie Tuwim, Jerzym Liebercie. Nie sięgnięto do Kazimiery Iłłakowiczówny, choć bardzo by do tego towarzystwa pasowała, Józef Wittlin doczekał się tomu poza serią, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska wielu szkiców autorstwa Elżbiety Hurnik i jej dwóch (klasycznych już dzisiaj w krajowym literaturoznawstwie) książek *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* (1995) oraz *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny* (1999, 2012). I to ta poetka właśnie przeżywa dzisiaj swój renesans czytelniczy, znakomicie czuje się w nowych interpretacyjnych kostiumach. Z innych ważnych szkiców o poetce należy wymienić Aleksandra Nawareckiego *Akwatyki* (1993) i Joanny Kisiel studium o fantazmacie samobójstwa (1999) oraz zasłonach ciała (2011). Ostatnie z wymienionych prac, czerpiąc inspirację z myśli Bachelarda, są znakomitą i rzadko obecną w refleksji nad Skamandrem realizacją krytyki tematycznej.

Zbliżając się do końca rozważań o „naszych skamandrytach", a więc o idących przez lata zagłębiowsko-śląskich analizach, polemikach i przypisach do twórczości poetów warszawskich, o jeszcze jednej kwestii należy wspomnieć — o przyjaźniach, jakie do środowiska Uniwersytetu Śląskiego płynęły głównie z Instytutu Badań Literackich PAN oraz Uniwersytetu Warszawskiego. To stąd przyjeżdżali na kolejne — organizowane między innymi w Wiśle i Cieszynie — konferencje Alina Kowalczykowa, Jadwiga Sawicka, Janusz Stradecki, a później Józef A. Kosiński. Byli oni uczestnikami dyskusji skamandryckich, czasami podpowiadali pomysły warte rozwinięcia czy podjęcia w ogóle, wielokrotnie występowali w roli recenzentów wydawniczych kolejnych tomów *Skamandra* i wydawnictw okołoskamandryckich. Bez ich obecności na tych sesjach, sympozjach czy konferencjach (a miały one zawsze swój urok: nie zawsze było wygodnie i kulturalnie wykwintnie) nie byłoby późniejszych staży doktorskich, recenzji doktorskich, późniejszego stałego towarzyszenia w naukowej karierze. Warto sobie niekiedy zadać trud przejrzenia notek, w których dziękuje się komu innemu za trud lektury, troskę o lepszy kształt dzieła, a niejednokrotnie wręcz o to, że w ogóle takie dzieło mogło przybrać ostateczny, akceptowalny kształt. Dzisiaj rzadziej się już takie noty pisze albo pisze się je „na odczep". Jakby oddanie komuś sprawiedliwości — Mickiewiczowskie: *suum cuique* — równało się z umniejszeniem własnej pracy.

Co zostało z badań nad Skamandrem? Kilka dobrych książek, wiele dobrych szkiców i — legenda środowiskowa. Nie został wypracowany nowy sposób czytania grupy i poetów. Stało się tak dlatego, że — jak napisałem wcześniej — intencją pomysłodawcy serii było uważne odczytywanie poezji, wnikanie w sens pojedynczych utworów, szukanie w nich potencjalnej nowości. A jednocześnie zakotwiczenie w porządku tradycji literackiej, w przemianach gatunkowych. Raz się udawało, raz nie. Jeżeli jednak wra-

camy pamięcią do dawnych lat i jeżeli mówimy o szkole śląsko-zagłębiowskiej czytania Skamandra, częstokroć zastępując ją (nie zawsze trafnie) określeniem „szkoła Opackiego", to chyba zostało coś jeszcze — świadomość własnej wartości. Nowa polonistyka na nowym uniwersytecie (Uniwersytet Śląski „urodził się" w roku 1968) od razu stawała w centrum zdarzeń i wymiany myśli. Nie jako polonistyka peryferyjna, ideologicznie określona, ale nowoczesna, której przedstawicieli należy i trzeba uważnie słuchać.

Ale to jest temat na inną opowieść, z innymi jeszcze bohaterami. Historia uniwersytetów bowiem oraz ich miejsce w życiu społecznym nie zawsze pokrywają się z historią prowadzonych badań.

Indeks osobowy

A
Achremowiczowa Wanda 279
Adler Alfred 183
Adorno Theodor W. 330—331
Agamben Giorgio 147, 174
Alighieri Dante 91, 188—189, 241
Ałaszewski Edward 263, 269
Amstrong Lance 269
Amundsen Roald 226, 271—272
Andrzejewski Antoni 227
Appel Włodzimierz 281
Arno Anna 193
Askenazy Szymon 18—19
Asnyk Adam 118

B
Bachelard Gaston 309, 379, 380
Baczyński Krzysztof Kamil 118
Bahdaj Adam 270
Bahr Janina 22
Bailly Rosy 249, 285
Balbus Stanisław 219, 223
Balcerzan Edward 370
Baliński Stanisław 241, 285, 313—320, 376—377
Bałakier Alicja 105
Banaszak Hanna 118
Banaś Monika 352
Baranowska Agnieszka 284, 285
Barańczak Stanisław 47—57, 217
Barthes Roland 47, 57
Baudelaire Charles 141, 142, 144, 146, 375
Bauman Zygmunt 62
Bazarnik Ryszard 120
Bednarek Jerzy 168
Bednarski Feliks Wojciech 169
Bejska Apolonia 215
Benjamin Walter 62, 64
Berent Wacław 16, 334
Bergel Rajmund 279
Berger Rupert 158
Bergson Henri 47, 49, 178
Berkan-Jabłońska Maria 346
Berlstein Alfred 240
Berman Marshall 60
Bernadetta z Lourdes, święta 248
Białek Józef Zbigniew 121
Białek Klemens 280
Białoszewski Miron 107, 118
Biedermann Hans 39
Biedrzycka Agnieszka 238
Biedrzycki Krzysztof 284
Bielatowicz Jan 259, 261
Bielik-Robson Agata 55
Bieńczyk Marek 147, 169, 172—174

Bieńkowski Zbigniew 342
Binswanger Christa 284
Bizior Renata 292
Blake William 89
Blanqui August 64
Bloom Harold 55, 321, 342, 345
Błeszyński Kazimierz 178
Błok Aleksandr 236
Błoński Jan 53, 348
Bobola Andrzej, święty 335
Bobryk Roman 117
Bodusz Marek 119
Bogdanowska Monika 54
Bolecka Anna 283
Bolecki Włodzimierz 16, 18, 57, 301
Bończyk Olga 118
Borkowska Danuta 331
Borkowska Grażyna 283
Borman Antoni 249, 250,
Bosch Hieronim 212
Boy-Żeleński Tadeusz 24, 26, 133, 280
Brandstaetter Roman 346
Breiter Emil 26
Breugel Pieter starszy 333, 335
Breza Tadeusz 85
Broch Hermann 331—332
Brodzka Alina 322
Brooks Clenath 53
Brückner Aleksander 109, 111
Brud Władysław S. 106
Bryzek Renata 14
Buczyńska-Garewicz Hanna 39
Bugajski Marian 106
Bunge Gabriel 168, 171, 174
Bunikiewicz Witold 17
Burkot Stanisław 273
Burska Lidia 286
Burton Robert 174
Burzyńska Anna 53
Bzowski Władysław 280, 284

C
Cailavette Gaston Arman 12
Caillois Roger 33
Camus Albert 30, 186
Celińska Stanisława 118, 137
Cervanets Saavedra Miguel 248
Chamitow Mikołaj 178, 180
Chmieliński Józef 13
Chopin Fryderyk 117, 290
Chudak Henryk 309
Chwin Stefan 186—187
Cichla-Czarniawska Elżbieta 81
Cieślikowski Jerzy 120
Cirlot Juan Eduardo 34
Clemm Wirginia 291
Coleman Artur 243
Collodi Carlo 248
Comte August 62
Coubertine Pierre 258
Cudak Romuald 375, 205, 227
Cwojdziński Antoni 14
Cysewski Kazimierz 192
Czachowski Kazimierz 279, 280
Czajkowska Agnieszka 198
Czanerle Maria 283
Czaplejewicz Eugeniusz 282
Czarnik Jacek 285
Czeremski Maciej 31
Czermińska Małgorzata 344
Czernik Stanisław 93—101
Czyżewski Tytus 220, 238

D
D'Abancourt Maria 237, 254
Dajbór Krystyna 260
Dawn Mariusz 280
Dąbrowska Maria 240, 248, 255
Dąbrówka Piotr 118
De Barcza Alicja 242, 252
De Flers Robert 12
Delaperrière Maria 222
Demarczyk Ewa 117—118, 290
Dembińska-Pawelec Joanna 379
Dempsey Jack 264
Dębicki Zdzisław 112
Dębołecki Wojciech 52
Długosz Leszek 118
Dłuska Maria 42, 206—207, 209—210, 216, 229
Dobrzyńska Teresa 352
Dorfles Gillo 35

Dorosz Beata 181, 192, 193—197, 201—202
Drabik Wincenty 13
Drąg Bronisław 352
Dudek Jolanta 375
Dybciak Krzysztof 32, 35, 207, 225, 226, 232, 258
Dziadek Adam 222
Dzieniszewska Anna 282

E
Eliade Mircea 33, 162,
Engels Fryderyk 60, 64
Erdman Jan 259
Ewagriusz z Pontu 168—174

F
Falk Marianna 180
Feliksiak Elżbieta 193
Filler Witold 216
Firpo Luis Angel 264
Fiut Aleksander 84—86
Fogg Mieczysław 116, 136
Fox Dorota 115
Franaszek Andrzej 85
Frankiewicz Stefan 321, 322, 326
Frątczak Monika 121
Fredro Aleksander 12
Frenkiel Tadeusz 13
Freud Zygmunt 171, 172, 174, 177, 187, 210, 211, 253
Fryde Ludwik 227,
Frydryczak Beata 220, 221
Frye Northrop 215

G
Gadamer Hans Georg 322
Galant Arleta 201
Gałecki Jerzy 324
Gazda Grzegorz 41
Genette Gérard 344
Gierat-Bieroń Bożena 22
Ginczanka Zuzanna 380
Glimer Henryk 264
Gliński Maciej 335
Głowiński Michał 29, 33, 34, 35, 37, 73, 76, 81, 100, 143, 220, 282, 370, 374
Główczewski Aleksander 49
Goethe Johann Wolfgang 177, 181, 188
Goliński Zbigniew 16
Gołaszewska Maria 106, 221
Gołąb Mariusz 41
Gołębiowski Stefan 141
Gombrowicz Witold 141, 242
Grabowski Władysław 13
Grechuta Marek 118
Greenblatt Stephen 134, 139, 140
Grodzka-Łopuszyńska Elżbieta 282
Groniec Katarzyna 118
Grubiński Wacław 22
Grydzewski Mieczysław 191—202, 240, 245, 249, 250
Grynberg Henryk 317
Grzegorz I Wielki 168
Grzegorz z Nazjanzu 169
Grzegorzewski Jerzy 16
Grzelak Marek 168, 172
Grzybek Agnieszka 308
Grzymała-Siedlecki Adam 16
Guze Joanna 30, 146, 186

H
Habielski Rafał 59, 245
Hadaczek Bolesław 344, 347, 348, 350
Haliński Lesław 353
Hall Edward Thitchell 106
Hałabuda Stanisław 21
Hantke Teresa 99, 100
Harasowska Jadwiga 286
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 31
Heidegger Martin 174, 376
Hejmej Andrzej 119, 293
Hemar Marian 14, 23—27, 238, 241, 249, 251
Herbert Zbigniew 338
Herbst Stanisław 18
Herling-Grudziński Gustaw 251
Hertz Jan Adolf 15, 17
Hertz Paweł 314

Hłasko Marek 245
Hoff Karol 262, 263, 265, 266, 271
Hołówka Teresa 106
Homer 248
Horacy 141
Horszowski Mieczysław 246
Horzyca Wilam 12, 13, 22, 26, 28, 42, 167, 237, 238
Hudson Hugh 263, 271
Huizinga Johan 232
Hulewicz Bohdan 237
Hulewicz Jan 285
Hulewicz Witold 237, 238
Hurnikowa Elżbieta 290, 292, 294, 302, 307, 308, 309
Husarski Karol 379
Husserl Edmund 39
Hyman Jane 308

I
Igliński Grzegorz 155
Iłłakowiczówna Kazimiera 380
Irigaray Luce 309
Irzykowski Karol 15, 22, 239, 280
Iwasiów Inga 284
Iwaszkiewicz Jarosław 13, 14, 16, 25, 26, 27, 39, 40, 41, 84—87, 99, 100, 238, 244, 279, 285, 321, 333—340, 379

J
Jacobi Jolande 179
Jäkel Olaf 352
Jakubowska Agata 308
Jan Chrzciciel 164
Janeczek Stanisław 167
Janion Maria 16, 344, 345, 346
Jankélévitch Vladimir 298, 299
Janowski Jarosław 343
Janta Aleksander 249
Januszewski Tadeusz 13, 15, 16, 18, 47, 105, 107
Jaracz Stefan 13
Jarosiński Zbigniew 16, 222
Jaroszewska Zofia 285
Jasieński Bruno 221, 222, 224, 231
Jaskółowa Ewa 377
Jasnorzewski Stefan 280, 281, 285, 286, 301
Jastrun Mieczysław 30, 31
Jaworski Stanisław 53, 221, 223, 226
Jedlicka Wanda 108
Jedlicz Józef 238
Jekiel Teresa 35
Jędrusik Kalina 137
Jędrychowska Maria 270
Jędrzejowski Rudolf 285, 286
Johnson Ben 269
Johnson Mark 352, 361, 366
Jung Carl Gustav 178, 179, 184
Jura Tomasz 205

K
Kaczmarski Jacek 118, 360
Kaden Bandrowski Juliusz 26
Kalinowska Dora 246
Kalinowska Maria 107
Kałkowska Anna 202
Kałuża Anna 217
Kamiński Marek 272
Kania Ireneusz 34, 62
Kant Immanuel 52, 322, 324, 325, 327, 328
Kantor Tadeusz 73—82
Kareński-Tschurl Mateusz 222
Karłowicz Jan 209
Karpiński Ziemowit 246
Karski Zygmunt 379
Karwacka Helena 344
Kasprowicz Jan 238
Kaszyński Stanisław 12
Katon 141
Kądziela Paweł 228, 235, 236, 258, 285, 308
Kędziorek Emilia 169
Kiec Izolda 115
Kiepura Jan 26
Kisiel Joanna 167, 170, 171, 172, 282, 287, 377, 378, 380
Kisielowa Joanna, zob. Kisiel Joanna
Kister Marian 240, 248, 252
Kiślak Elżbieta 107

Kleiner Juliusz 50, 278, 349
Klukowski Józef 261
Kłakówna Zofia Agnieszka 270
Kłaptocz Tomasz 129
Kłosiński Krzysztof 211, 378
Kochanowicz Janusz 13
Kochanowski Jan 100
Kocjan Krzysztof 33
Kofta Jonasz 136
Kokoszka Magdalena 54
Kolberg Oskar 117
Kołakowski Leszek 31
Kondracki Michał 246
Konieczny Zygmunt 118, 290
Konopacka Halina 260
Kopaliński Władysław 109
Korbut Gabriel 345, 346
Kordaczuk Jarosław 120, 121, 125
Kosidowski Zenon 238
Kosiński Dariusz 12
Kosiński Józef Adam 17, 157, 163, 380
Kossak Juliusz 157, 284
Kossak Wojciech 284
Kossowska Stefania 255
Kowalczyk Andrzej Stanisław 48, 199
Kowalczykowa Alina 105, 121, 224, 370, 377, 380
Kowalski Stanisław J. 201
Kozicki Władysław 278
Koziołek Ryszard 375
Kozłowski Stanisław 12
Koźmian Stanisław 105
Krajewska Anna 11, 14
Krajewska Wanda 21
Krasiński Zygmunt 142, 239
Krawczyk Violetta 95, 96
Kreutz Marek 144
Kristeva Julia 96
Krońska Irena 327
Kroński Tadeusz Juliusz 90
Królak Sławomir 309
Kryński Adam 209
Kryszak Janusz 242
Krzemieniowa Krystyna 326, 330
Krzemień-Ojak Krystyna 330
Krzeszowski Tomasz P. 352
Krzywicka Irena 279, 302
Krzywoszewski Stefan 12, 26
Krzyżanowski Julian 51
Kubicka Halina 119
Kuchtówna Lidia 13
Kujawińska-Courtney Krystyna 134
Kuligowska-Korzeniewska Anna 13
Kuncewicz Piotr 279
Kundera Milan 270
Kusociński Janusz 263, 269
Kuźniak Angelika 287
Kwaterko Mateusz 147, 298
Kwiatkowski Jerzy 42, 231, 261, 279, 281, 282, 290, 293—295, 303, 306, 309

L

Lacan Jacques 211, 212
Lagercrantz Olof 188
Lakoff George 352, 361, 366
Land Eugeniusz 350
Lang Fritz 68
Lechoń Jan 12, 13, 15—22, 42, 84—86, 88, 91, 95—97, 107, 151—202, 206, 238, 240, 242, 243, 248, 250—253, 279, 377—379, 385
Leder Andrzej 162
Legeżyńska Anna 217
Lentas Beata 221
Leś Mariusz 193
Leśmian Bolesław 37, 43, 109, 112, 118, 213
Lewańska Adriana 47
Leyk Fryderyk 248
Liebert Jerzy 321—332, 351—366
Ligęza Wojciech 242, 351, 353—354, 356—364
Ligocki Edward 16
Linke Anna M. 188
Lipska Ewa 365
Lipton Michel 246
Lisowski Zbigniew 120
Lorca Federico Garcia 250
Lorenc Iwona 118
Lorentowicz Jan 279
Lorentz Stanisław 335

Loth Roman 59, 70, 167, 170—171, 253

Ł
Łada-Załbocki Tadeusz 344
Ładoń Monika 379
Łapiński Zdzisław 223
Łobodowski Józef 247, 250
Łotman Jurij 211, 216
Łukasiewicz Jacek 322, 325, 363
Łukasiewicz Małgorzata 322
Łypacewicz Stanisław 179

M
Maciąg Włodzimierz 31
Maciejewska Beata 237
Maciejewska Irena 225, 279, 322, 363
Maciejewski Janusz 370
MacMillan Lisko 243
Madyda Aleksander 112, 281
Majcherek Janusz 16
Makles Tadeusz 48, 375, 378
Makowiecki Andrzej Z. 225
Makuszyński Kornel 50, 239
Malczewska Zofia 198
Malczewski Jacek 378
Malczewski Rafał 198, 202, 240, 259
Maleszyńska Joanna 118
Mann Thomas 183, 184, 365
Marcinów Zdzisław 375, 376
Markiewicz Henryk 215, 294
Markowski Michał Paweł 53, 96
Marks Karol 60, 64, 90
Martinek Libor 283
Marx Jan 116
Maszyński Mariusz 13
Mateusz, św. 164
Matuszewski Ignacy 259
Matywiecki Piotr 109, 126, 141
Mayenowa Maria Renata 210
Michalik Jan 13, 21
Michałowska Teresa 16
Mickiewicz Adam 18, 88, 160, 164, 165, 248, 272, 334, 338, 342—350, 380
Mieczysławska Aniela 247
Mikina Ewa 222
Mill John Stuart 62
Milton John 143
Miłosz Czesław 83—92, 219, 245, 247
Minczewa-Gospodarek Kamelia 49
Mizińska Jadwiga 178
Młodożeniec Stanisław 238
Młodzikowski Grzegorz 258, 263
Młynarski Wojciech 118, 136
Moczkodan Rafał 198, 242
Mokranowska Zdzisława 379
Molnár Ferenc 12
Morska Maria 13, 280, 285
Mortkowiczówna Edwarda 246
Morzyńska-Wrzosek Beata 283, 287
Moskalowa Alicja 94, 95, 96
Mossin Ryszard 259
Mrozińska Maria 13
Myśliński Jerzy 19

N
Nabokov Vladimir 291
Naglerowa Herminia 238, 240
Napierski Stefan 279
Nasiłowska Anna 207, 209, 211, 225, 229, 230, 232, 233, 285, 286, 305, 307
Nawarecki Aleksander 217, 282, 379, 380
Nawrocka Ewa 301
Neuger Leonard 379
Niemen Czesław 117, 118, 136
Nieścior Leon 168, 172
Nietzsche Fryderyk 143, 144, 146, 211, 233
Norwid Cyprian Kamil 13, 118, 215
Nosowicz Jan F. 344
Nossowska Małgorzata 285
Nowaczyński Piotr 134, 322
Nowakowska Wanda 152
Nowakowski Tadeusz 216
Nurmi Paavo 260, 262, 263, 266, 267, 269
Nycz Ryszard 12, 53, 301

O
Ogiński Michał Kazimierz 160, 161
Ogiński Michał Kleofas 160
Ogonowska Małgorzata 221
Olczak-Ronikier Joanna 246
Olech Barbara 344, 347
Olejniczak Józef 54, 378
Olszański Kazimierz 284—286
Opacki Ireneusz 13, 16—18, 20, 94, 99, 159, 160, 205, 207, 226, 231, 277, 313, 351, 353, 354, 369—371, 374—376, 378, 379, 381, 385, 387
Oppman Artur 17
Ordonówna Hanka 116, 136
Orłowski Antoni 16
Ortwin Ostap 251, 278
Osęka Andrzej 33
Osiecka Agnieszka 136
Ossendowski Ferdynand 259
Ożóg Jan Bolesław 96, 98

P
Paddock Charley 262, 263, 266, 271
Paderewska Helena 16
Paetzold Heinz 222
Panas Włodzimierz 49
Parandowski Jan 105, 238—240
Passi Izaak 49, 55
Pasterska Jolanta 195
Paszek Jerzy 231, 378
Paszkowski Józef 105,
Pater Walter 20
Pawlak Józef 178
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 14, 26, 88, 90, 118, 240, 241, 275—309
Pawlikowski Jan 284, 285
Pawlikowski Michał 241
Peiper Tadeusz 83, 154, 220, 221, 223, 224, 226, 232, 279
Pekaniec Anna 193
Piechota Marek 344
Pietkiewicz Barbara 270
Pietrkiewicz Jerzy 243
Pietrzak Jan 118
Pilot Marian 94, 97
Pindar 258
Piotrowiak Jan 94, 207, 210, 225, 376
Platon 90, 146, 169, 355
Pleśniarowicz Krzysztof 77, 78
Płoszewski Leon 156
Podhorska-Okołów Stefania 280
Podhorski-Okołów Leonard 341—350, 386, 387
Podraza Rafał 287
Poe Edgar Allan 291
Pol Jolanta 20, 22
Poliklet 273
Pollak Seweryn 341, 342
Pomirowski Leon 22, 279
Poniatowski Józef 16—19
Popiel Magdalena 191—193
Porębski Mieczysław 33
Porritt Artur 262, 263, 266
Poświatowska Halina 283
Preis Kinga 118
Prokop Jan 42, 229
Prokopiuk Jerzy 177
Pronaszko Zbigniew 13
Proust Marcel 112, 173—175, 188
Prus Bolesław 59—71, 385
Pryłucki Noe 107
Pryzwan Mariola 285
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 226, 230, 231
Przyboś Julian 16, 83, 96, 221, 223, 279, 281
Przysiecki Feliks 238, 239
Pszonka Stanisław 20
Puzyna Konstanty 13
Pytasz Ewa 378
Pytasz Marek 313, 376—378

R
Raczyński Edward 249
Raduszkiewicz Basia 118, 120, 121, 125
Ratajczakowa Dobrochna 11, 12, 23, 25
Ratajska Krystyna 346
Rawiński Marian 283
Rej Mikołaj 20, 141
Relidzyński Józef 16, 165

Reszke Robert 177, 210
Rewers Ewa 220, 222
Rimbaud Arthur 32, 233, 373
Ritz German 284
Rohatiner Jerzy Jakub 259
Romains Jules 243
Romaniuk Radosław 196, 202
Romanowiczowa Zofia 251
Romanowski Andrzej 165
Rousseau Jean Jacques 353, 354, 374, 375
Różycki Zygmunt 112
Rubinowicz Jan 39
Rulikowski Mieczysław 22
Rusowicz Ada 117
Rużyło-Pawłowska Jadwiga 342
Rybicka Elżbieta 191—193, 201, 219, 220
Rydz Agnieszka 226
Rygier Leon 16
Rymkiewicz Jarosław Marek 322, 325
Rynkowski Ryszard 121
Rytard Jerzy Mieczysław 238
Ryziński Remigiusz 96

S
Sakowski Julisz 249
Salinger Jerome David 272
Saloni Zygmunt 210
Samozwaniec (wł. Kossak) Magdalena 283—285, 289, 290, 292, 293, 298
Sandauer Artur 107, 282
Sardou Wiktoryn 21
Sawicka Jadwiga 51, 81, 107, 116, 135, 139, 378, 380
Scheide Carmen 284
Schiller Friedrich 327
Schiller Leon 13
Schubert Franz 290
Schulz Bruno 238
Shakespeare William 18, 22, 105, 251
Shaw George Bernars 12, 21, 22, 26
Siedlecki Franciszek 210
Sienkiewicz Barbara 40
Siewierianin Igor 209
Sikora Ireneusz 112, 198
Sinielnikoff Roxana 106
Sinko Tadeusz 280
Skarbowski Jerzy 116, 117, 119
Składowski Kamil 269
Skłodowska-Curie Maria 272
Skoczylas Władysław 260
Skwarczyńska Stefania 193
Sławińska Irena 322, 323
Sławiński Janusz 34, 37, 42, 53, 100, 220, 229, 282
Słonimska Janina 285
Słonimski Antoni 12, 14, 22—24, 26, 27, 34, 38, 39, 57, 59—71, 85—87, 90, 91, 99, 100, 206, 238, 241, 259, 280, 281, 285, 287, 318, 319, 321, 375, 377—379, 385, 386
Słowacki Juliusz 12, 18, 50, 279, 338, 378
Smaszcz Waldemar 206, 221
Sokrates 87, 90, 99, 128, 141, 143, 144, 371
Solska Irena 13
Spalla Erminio 262, 264, 267, 268, 271
Staff Leopold 52, 95, 143, 146, 183, 226, 228—233, 238
Stanek Karin 117
Starowieyska-Morstinowa Zofia 108, 242, 279, 281
Starzewski Jan 16
Staszewski Kazik 126
Stefanek Wacław 270
Stempowski Jerzy 12, 22, 91, 201, 250
Stern Anatol 221, 222, 224, 230, 232, 279
Stępień Marian 201
Stępień Tomasz 94, 116, 133, 216, 290, 371, 373, 374
Stiller Robert 291
Stradecki Jan 12, 27, 98, 108, 137, 220, 359, 370, 373, 380
Strakacz Sylwan 242
Strońska (Wasowska) Maria 13
Stur Jan 232, 236—238
Sulima Helena 13

Suska Danuta 292
Symotiuk Stefan 178
Szałapak Anna 118
Szaniawski Jerzy 14
Szawerna-Dyrszka Anna 378, 379
Szczepan-Wojnarska Anna Marta 364
Szestow Lew 186
Szkłowski Wiktor 210
Szmajter Tomasz 353
Szpotański Janusz 280
Szweykowski Zygmunt 61—65
Szyling Grażyna 14, 15
Szymborska Wisława 273, 298, 363, 365, 366
Szymutko Stefan 378

Ś
Śmieja Florian 243
Śpiewak Anna 106
Świeściak Alina 217
Świetlicki Marcin 118, 378
Świrszczyńska Anna 283

T
Taranek Olga 119
Tarnowska Maria 86
Tatarkiewicz Anna 33, 309
Terlecka Tola 286
Terlecki Tymon 178, 179, 183, 195, 242—244, 248, 250—252, 255, 258, 273, 281, 285—287
Tiedemann Rolf 62
Tischner Józef 147
Tomasz z Akwinu 169—172, 174
Tomaszewski Bohdan 263, 269
Toporowski Marian 108
Traczyk Michał 115, 117, 118
Tramer Maciej 375
Trembecki Stanisław 247
Treugutt Stefan 283
Troczyński Konstanty 233
Trzciński Teofil 13
Trznadel Jacek 109
Tschuschke Michał 158
Tunney Gene 264
Turnau Grzegorz 118, 138, 139
Turski Zbigniew 261
Tuwim Irena 120, 252
Tuwim Julian 14, 16, 25—27, 30—37, 43, 47—57, 73—82, 84—87, 89, 90, 98—100, 103—147, 206, 214, 220, 224—226, 233, 236—238, 240, 243, 245, 251, 252, 279, 285, 318, 319, 321, 323, 351—366, 371—376, 380, 385, 386

U
Udalska Eleonora 14
Uliasz Stanisław 343, 344
Ulrich Leon 105
Ułanek Małgorzata 180
Umer Magda 118
Urban Justyna 14

V
Valentino Rudolf 296
Valery Paul 100

W
Waksmund Ryszard 120
Walkusz Jan 167
Warneńska Monika 108
Warońska Joanna 14
Warzecha Izabela 349
Wasylewski Stanisław 238
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 221, 224
Wat Aleksander 226, 317, 379
Waters Roger 353
Ważyk Adam 220, 221
Weber Jean-Paul 351
Weil Simone 92
Weir Peter 272
Weissowa Irena 285
Wells Hubert George 60
Węgrzyniak Anna 17, 107, 111, 136, 138, 140, 290, 371—374, 378, 379
Węgrzyniakowa Anna, zob. Węgrzyniak Anna
Wielgus Stanisław 167
Wierzyńska Halina 246
Wierzyński Hieronim 237

Wierzyński Kazimierz 12, 32, 34—38, 40—42, 85—87, 99, 100, 203—273, 321, 351—357, 360—362, 364, 366, 375, 376, 385, 386
Wilde Oscar 18, 20—22
Winawer Bruno 14, 22, 25—27
Winczakiewicz Jan 250
Winfrey Oprah 269—270
Wiśniewska Matylda 303
Witkiewicz Stanisław Ignacy, Witkacy 285
Wittlin Józef 13, 110, 235—256, 380, 386
Wittlin-Lipton Elżbieta 243, 244
Wojciechowski Jan Stanisław 220
Wojda Dorota 193
Wojnar Irena 35
Wojtkiewicz Małgorzata 13
Wójcicki Jacek (literaturoznawca) 283
Wójcicki Jacek (aktor, śpiewak) 118
Wójcik Włodzimierz 216, 313, 378, 379, 386
Wójcikowa Sylwia 14
Wright Robert H. 106
Wróbel Elżbieta 198, 202, 283
Wujek Jakub 109
Wydżga Bohdan 142
Wyka Kazimierz 112, 232, 282
Wysłouch Seweryna 130
Wysocka Aneta 283
Wysocki Adam Witold 47
Wyspiański Stanisław 12, 16, 17, 80—82, 155, 156, 191

Y
Yamagata Hiroshi 106
Yolles Peter 245, 248

Z
Zacharska Jadwiga 227, 232, 233, 282, 283
Zadura Bohdan 39
Zahorski Andrzej 18, 19
Zając Janina 286
Zaleski Marek 83—85, 286
Zamora Ricardo 262, 264, 265, 270
Zapolska Gabriela 22, 283
Zasuń Anna 174
Zatorski Włodzimierz 168
Zawadzki Andrzej 144
Zawieyski Jerzy 247
Zawistowski Władysław 12, 13
Zawodziński Karol Wiktor 22, 98, 99, 225, 226, 232, 233, 279
Zaworska Helena 222, 322
Zbijewska Krystyna 285
Zdankiewicz Hubert 269
Zeidler-Janiszewska Anna 220
Zgorzelski Czesław 171, 294, 349
Ziejka Franciszek 344
Zielińska Anna 120
Zielińska Barbara 287
Zielińska Marta 107
Ziernicki Arkadiusz 168
Zola Emil 64
Zrębowicz Roman 107, 111
Zuchora Krzysztof 258, 260, 261, 268
Zychowicz Juliusz 158

Ż
Żeromski Stefan 280
Żmigrodzka Maria 16, 107
Żółkiewski Stefan 322, 370, 371
Żurek Sławomir Jacek 317—319
Żyłko Bogusław 211

Skamander Vol. 11: Reinterpretations

Summary

Skamander Vol. 11. entitled *Reinterpretations*, is the aftermath of a conference under the same title which took place in Ireneusz Opacki's Polish Literature Research Institute at the University of Silesia in 2013. The character of the conference allowed for a meeting with the renown researchers from Skamander poetic group, often the authors of the already classical articles devoted to this group, as well as the young researchers with PhD titles, PhD candidates and students. Similarly, *Skamander Vol. 11: Reinterpretations* combines various research perspectives and (re)interpretative propositions and depictions. Cross-sectional texts containing all the works of Skamander group writers, as well as interpretative sketches and historical-literary analyses are included in it. Joanna Warońska wrote about the genological depiction of Skamader group's comic texts in the article *Comedy According to Skamander Writers (About Two Different Genological Models)*, whereas Anna Szóstak studied the metaphysical ideological foundations of this poetry (*From the Collective to Individual Myths: Metaphysical Ideological Foundations of the Skamander Group's Poetry*). In the volume, there are a few cross-sectional and comparative texts which juxtapose the poetry of Skamander writers or the selected poets from this group with the works of writers and poets from other epochs. Such study proposals are included in the chapter entitled *Meetings*, where, among others, Małgorzata Wosnitzka discusses "Pegasuses" of Tuwim and Barańczak (*"Pegasus Pranced" and "Pegasus Dumbfounded" or Tuwim and Barańczak's Non-idle Idleness*), Ireneusz Gielata compares column writing of Bolesław Prus with that by Antoni Słonimski in the article *Sulphur Mustard — about the Caesura of Modernity* (*Columns by Antoni Słonimski and Bolesław Prus*), whereas Marcin Telicki compares two groups, Skamander and Okolica Poetów in the context of the everyday experience theme in their theoretical programs.

The subsequent chapters are devoted to the following representatives of the Skamander poetic group: Julian Tuwim, Jan Lechoń and Kazimierz Wierzyński. Unfortunately, it was not possible to create a chapter devoted to each representative of the "great five". Only one interpretative sketch has been devoted to Jarosław Iwaszkiewicz (Marta Rusek-Cabaj: *Landscape with Icarus's Fall. About Jarosław*

Iwaszkiewicz's "Icarus"), whereas the previously mentioned article by Ireneusz Gielata has been devoted to Antoni Słonimski. The works of Tuwim have been described mainly in interpretative sketches, two of which concern musicality — Ewa Borkowska's *Musical Interpretations of Poetic Works by Julian Tuwim and Musical Reinterpretations of Julian Tuwim's "Rhyme Fair"* by Milena Osiurak. The two following texts have been devoted to the problem of presenting fragrances in poetry (Magdalena Kokoszka: *How to Describe the Fragrance of Reseda? Tuwim and Fragrances*) and to wine (Małgorzata Borowska: *Tuwim's Wine in his Non-Drunken Poems*). Four articles have been devoted to Jan Lechoń. The article by Andrzej Kotliński, which opens one of the chapters, is an interpretation of one piece — *Artillery Polonaise*. The following texts regard acedia in the cycle *Seven Deadly Sins* from *Silver and Black* volume (*Lechoń's Acedia* by Jan Zając) and the aspects of boredom and melancholy in Mikołaj Chamitow's theory which correspond to it (in the study by Natalia Waśkiewicz *Boredom and Longing of Jan Lechoń*). The article by Monika Ładoń that closes the chapter, presents the correspondence between Jan Lechoń and Mieczysław Grydzewski. The last poet of the "great five" to whom a separate chapter has been devoted is Kazimierz Wierzyński. In this chapter, not only texts which focus on the selected motives from the poet's works have been collected (*Green and Black. About Two "Explosions" in Kazimierz Wierzyński's Poetry* by Aleksander Nawarecki and *"To Lose Balance". About the "Walked" Poems of Kazimierz Wierzyński* by Joanna Grądziel-Wójcik), but also these illustrating the poet's friendship with Józef Wittlin (*Skamander Poet and Expressionist — the Friendship of Kazimierz Wierzyński and Józef Wittlin in the Light of their Correspondence* by Nina Taylor-Terlecki). An article that uncovers the didactic potential of a slightly forgotten book of poetry by Wierzyński titled The *Olympic Laurel* closes this chapter (Paweł Sporek's *Great Sportsmen in the Works of Kazimierz Wierzyński. The Didactic Potential of Poems by the Author of "The Olympic Laurel"*).

An exception in the volume's composition is the chapter consisting of three articles devoted to a poet who was not a member of the group in a strict sense, but she was somehow connected to it — namely, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Elżbieta Hurnik focused in her text on the returns to Pawlikowska-Jasnorzewska's poetry and its new interpretations (*Pawlikowska Read after Years*). In her article *Music Score without Notes. "Dancing" by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, Małgorzata Burzka-Janik has subjected to musical interpretation one of the most popular poetry books of the author, whereas Agnieszka Wójtowicz has focused on a woman's experience that has been depicted in the works from the World War II.

The last chapter collects articles concerning various "satellites" of Skamander group (except for the interpretative sketch about Jarosław Iwaszkiewicz's *Icarus*). The most recognized poets such as Jerzy Liebert or Stanisław Baliński were given much attention here (to the former, two sketches have been devoted: one concerning *The Second Homeland* (Marcin Całbecki's *Anachronic Beauty. Aesthetic Project of Jerzy Liebert's "The Second Homeland"*), the other one regarding school metaphorization in the works of Liebert and Tuwim (Kamila Czaja's *Liebert, Tuwim — to the Board. About Skamander School Metaphorization*). About Baliński, Elżbieta Jaskóła writes in the article entitled *Stanisław Baliński's Experience of Rome*. In this chapter also a little forgotten Leonard Podhorski-Okołów is interpreted by Piotr

Pochl in the context of influences of Adam Mickiewicz on his works (*Poetic Anxiety? About a Poem "To Adam"* by Leonard Podhorski-Okołów).

A summarizing article of Marian Kisiel devoted to the tradition of Skamander studies at the University of Silesia, started by the patron of the Polish Literature Research Institute, Professor Ireneusz Opacki, closes the whole volume. This article contains the academic achievements of Ireneusz Opacki and his disciples collected both in the ten volumes of *Skamander*, to which this volume relates, and in the individual works of particular researchers.

Скамандр. Т. 11: Реинтерпретации?

Р е з ю м е у

11-ый том *Скамандра*, озаглавленный *Реинтерпретации*, является результатом конференции под тем же заглавием, которая состоялась в Институте наук о польской литературе им. Иренеуша Опацкого в Силезском университете в 2013 году. Рамки конференции делают возможным встречи известных исследователей поэтической группы *Скамандр*, нередко авторов ставших уже классическими статей, посвященных этой группе, а также молодых исследователей, кандидатов наук, аспирантов и студентов. Поэтому не случайно, что 11-ый том *Реинтерпретации* объединяет разные методологические подходы и (ре)интерпретационные предложения. Наряду с текстами, которые охватывают все творчество скамандритов, в нем находятся эссе-интерпретации и литературоведеческие статьи. О жанровом аспекте комедийных текстов скамандритов написала Иоанна Варонска в статье *Комедия согласно скамандритам (о двух разных жанровых моделях*). В свою очередь, Анна Шустак занялась метафизическими идейными фундаментами этой поэзии (*От собирательных мифов до мифов индивидуальных: метафизические идейные фундаменты поэзии скамандритов*). В сборнике публикуется несколько текстов обозревательного и сравнительного планов, сопоставляющих поэзию скамандритов или избранных поэтов из этой группы с творчеством писателей и поэтов других эпох. К таким исследовательским предложениям относятся тексты, размещенные в главе *Встречи.* В частности, Малгожата Возницка занимается здесь «пегасами» Тувима и Баранчака (*Пегас дыбом* и *Пегас изумился, или Тувима и Баранчака неленивая леность*), Иренеуш Гелата сравнивает фельетонистику Болеслава Пруса и Антони Слонимского в статье под заглавием *Иперит — о цезуре в современности (фельетонистика Антони Слонимского и Болеслава Пруса*), а Марцин Телицки сопоставляет две группы, *Скамандра* и *Околица поэтов* с точки зрения опыта повседневности в их теоретических программах.

Следующие главы посвящены представителям поэтической группы *Скамандр* — Юлиану Тувиму, Яну Лехоню, Казимежу Вежинскому. К сожалению, не удалось создать глав для каждого из представителей «большой пятерки». Ярославу Ивашкевичу посвящен только один интерпретационный этюд (Мария

Русек-Цабай *Пейзаж с падением Икара. Об «Икаре» Ярослава Ивашкевича*), а отдельные аспекты творчества Антони Слонимского анализируются в приведенной статье Иренеуша Гелаты. Произведения Тувима рассматриваются преимущественно в интерпретационных набросках, из чего два касаются музыкальности: *Музыкальные интерпретации поэтического творчества Юлиана Тувима* Эвы Борковской, а также *Музыкальные интерпретации «Ярмарки рифм» Юлиана Тувима* Милены Осюрак. В двух следующих текстах уделяется внимание проблеме представления запахов в поэзии (Магдалена Кокошка *Как описать запах резеды? Тувим и запахи*), а также вину (Малгожата Боровска *Вино Тувима в его непьяных стихах*).

Яну Лехоню также были посвящены четыре статьи. Начинает главу статья Анджея Котлинского, объектом анализа которой является одно произведение, *Артиллерийский полонез.* В следующих текстах рассматривается уныние в цикле *Семь главных грехов* из тома *Серебряное и черное* (Ян Зайонц *Уныние Лехоня*), а также соотносимым с ним вопросом тоски и меланхолии в аспекте теории Миколая Хамитова (Наталия Васкевич *Уныние и тоска Яна Лехоня*). Закрывающая главу статья Моники Ладон представляет переписку Яна Лехоня с Мечиславом Грыдзевским. Последним поэтом из «большой пятерки», которому посвящена отдельная глава, является Казимеж Вежинский. В главе находятся тексты, в которых особое внимание обращается на избранные мотивы в творчестве поэта (Александр Наварецки *Зеленое и черное. О двух «взрывах» в поэзии Казимежа Вежинского*, а также Иоанна Грондзель-Вуйцик *«Выйти из равновесия». О «шагающих» стихотворениях Вазимежа Вежинского*). В одном из текстов показана дружба поэта с Юзефом Виттлином (Нина Тейлор-Терлецки *Скамандрит и экспрессионист — дружба Казимежа Вежинского и Юзефа Виттлина в зеркале их переписки*). Главу завершает статья, приближающая дидактический потенциал несколько забытого сборника Вежинского *Олимпийский лавр* (Павел Спорек *Великие спортсмены в творчестве Казимежа Вежинского. Дидактический потенциал стихотворений автора* Олимпийского лавра).

Исключением в композиции тома является глава, посвященная поэтессе, которая не была формально членом группы, но вращалась на ее орбите. Речь идет о Марии Павликовской-Ясножевской. Эта глава включает три статьи. Эльжбета Хурник посвятила свой текст возвращениям к поэзии Павликовской-Ясножевской, а также ее новым интерпретациям (*Павликовская, читаемая спустя многие годы*). В статье *Партитура без нот. «Дансинг» Марии Павликовской-Ясножевской* Малгожата Бужка-Яник анализирует с музыкальной точки зрения один из самых популярных сборников поэтессы, а Агнешка Вуйтович занимается женским опытом, отражающимся в творчестве со времен Второй мировой войны.

В последней главе собраны статьи о разнообразных «спутниках» *Скамандра* (за исключением интерпретационного наброска об *Икаре* Ярослава Ивашкевича). Здесь представлены наиболее узнаваемые поэты, такие как Ежи Либерт и Ярослав Балинский. Первому из них посвящены две статьи, одна касающаяся *Второй родины*, вторая — школьной метафоризации в творчестве Либерта и Тувима. Эти темы поднимают Марцин Цалбецки (*Анахроническая красота. Эстетический проект «Второй родины» Ежи Либерта*), а также Камила Чая (*Либерт, Тувим — к доске. О скамандритской школьной метафоризации*). О втором поэте пишет

Эльжбета Яскула в статье *Станислава Балинского опыт Рима*. Петр Похел затрагивает вопросы творчества немного забытого поэта Леонарда Подхорского-Околова, в частности, в контексте влияния поэзии Адама Мицкевича на его произведения (*Поэтическая боязнь? О стихотворении «Адаму»* Леонарда Подхорского-Околова).

Том завершает подытоживающая статья Мариана Киселя, которая посвящена традиции скамандритских исследований в Силезском университете, начатых профессором Иренеушем Опацким, чье имя носит сейчас Институт наук о польской литературе. В статье представлены исследования Иренеуша Опацкого, а также его учеников, опубликованные как в десяти томах *Скамандра,* с которым соотносится настоящий том, так и в индивидуальных работах отдельных ученых.

Redaktor
Małgorzata Pogłódek

Projektant okładki
Aleksandra Gaździcka

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Katarzyna Kocur

Łamanie
Edward Wilk

Copyright © 2015
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-384-7
(wersja papierowa)

ISBN 978-83-8012-385-4
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 25,0. Ark. wyd. 28,0.
Papier Alto 90 g, vol. 1.5 Cena 42 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: EXPOL P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

Więcej o książce



CENA 42 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-384-7