

O Julianie Przybosiu

WSPOMNIENIA
STUDIA
SZKICE



Uniwersytet Śląski
Katowice 1983

O Julianie Przybosiu

Wspomnienia

Studia

Szkice

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 556**



Uniwersytet Śląski
Katowice 1983

o Julianie przybosiu

WSPOMNIENIA
STUDIA
SZKICE

pod redakcją
Tadeusza Bujnickiego
i Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz

Redaktor serii: HISTORIA LITERATURY
IRENEUSZ OPACKI

RECENZENT
JACEK ŁUKASIEWICZ

Projekt okładki i strony tytułowej
Halina LERMAN

Redaktor
Maria GÓRSKA

Redaktor techniczny
Henryk PIOTROWSKI

Korektor
Włodzimierz DOBRZAŃSKI

Copyright © 1983
by Uniwersytet Śląski
Wszelkie prawa zastrzeżone

WYDAWCA
UNIwersYTET ŚLĄSKI
ul. Bankowa 14, 40-007 Katowice

Nakład: 1300+38 egz. +25 nadb. Ark. druk. 8,4.
Ark. wyd. 10,33. Oddano do drukarni we wrześ-
niu 1982 r. Podpisano do druku i druk ukończo-
no w lutym 1983 r. Papier druk. kl. V 80 g
70×100.

Zam. 987/82 B-17 Cena zł 103,—

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice



ISSN 0208-6336
ISBN 83-00-00507-2

Spis treści

Słowo wstępne	7
JALU KUREK: Wspomnienie o przyjacielu	9
ALFRED ŁASZOWSKI: Poezja jako wyraz stylu życia	22
JÓZEF DUK: Julian Przyboś jako spiskowiec i żołnierz (epizody z lat gimnazjalnych)	30
TADEUSZ KŁAK: „Siatka innej geografii” (o cieszyńskim okresie twórczości Juliana Przybosia)	43
ANDRZEJ K. WASKIEWICZ: Trzy fraszki Juliana Przybosia (przyczynek do sporów literackich lat pięćdziesiątych)	70
KRYSTYNA HESKA-KWAŚNIEWICZ: Julian Przyboś jako krytyk literacki	87
STANISŁAW JAWORSKI: „Nadmiar świata”	103
BOGUSŁAW ŻURAKOWSKI: Problematyka czasu w poezji Juliana Przybosia	112
BOGDAN ZELER: Wiersze katedralne Juliana Przybosia	121

Słowo wstępne

Jesienią 1980 roku minęło 10 lat od śmierci Juliana Przybosia. Rocznicą ta stała się okazją do zorganizowania na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego sesji naukowej poświęconej życiu i twórczości poety. Prezentowany czytelnikowi tom szkiców stanowi właśnie efekt owej sesji. Obecne są w nim dwa nurty tematyczne. Pierwszy związany jest z biografią i osobowością autora „Pióra z ognia”, drugi ma charakter interpretacyjny. Oba odkrywają nowe pola badawcze tak w życiu, jak i w pisarstwie Juliana Przybosia.

W nurcie pierwszym mieszczą się przede wszystkim dwa teksty o charakterze wspomnieniowym: Jalu Kurka i Alfreda Łaszowskiego. Esej J. Kurka (choć już częściowo znany czytelnikom z innych publikacji tego autora) w sposób bardzo istotny wprowadza do problematyki tomu, ukazując najbardziej charakterystyczne elementy tak bardzo złożonego zjawiska literackiego, jakim był Julian Przyboś. Natomiast szkic A. Łaszowskiego — to pewna suma dotychczasowych stwierdzeń autora „Psów gończych” na temat Przybosia. Dodajmy, że obie publikacje wyszły spod pióra ludzi, którzy Przybosia blisko znali, na których życiu i pisarstwie wycisnął on niezatarte piętno. I fakt ten też ma swą wagę.

Z biografią — choć już w inny sposób — związany jest także artykuł Józefa Duka o Przybosiu: żołnierzu i spiskowcu, bardzo ważny ze względu na ustalenie nowych faktów z okresu wczesnej młodości poety. Także rozprawa Tadeusza Klaka „Siatka innej geografii”, dotycząca cieszyńskiego okresu Przybosia, mocno osadzona jest w realiach biograficznych. Wreszcie Andrzej K. Waśkiewicz, analizując trzy nieznane fraszki poety, przywołuje kontekst polityki kulturalnej lat pięćdziesiątych i poszerza istniejący stan badań na temat okresu, o którym wiemy stosunkowo mało.

W drugim nurcie tematycznym mieszczą się artykuły: Stanisława Jaworskiego o opozycji nadmiaru i braku w poezji Przybosia, Bogdana Zelera o cyklach katedralnych, Bogusława Żurakowskiego o czasie w wierszach autora „Równania serca” oraz Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz — o Przybosiu jako krytyku literackim.

Dziesięć lat, które minęły od śmierci poety — to już miara czasu weryfikująca dla twórcy. Szkice zebrane w niniejszym tomie stanowią z pewnością próbę takiej weryfikacji, a zarazem dowodnie potwierdzają, że ten klasyczniejący już poeta wciąż stanowi dla badaczy inspirującą zagadkę i jako osobowość twórcza, i jako autor wierszy, i jako animator życia literackiego. Wszystkie zebrane tu teksty są dowodem na to, jak wiele jeszcze można o Przybosiu nowego napisać, a także ukazują, że pisać o tym wielkim poecie to zarazem ukazywać czas, w którym żył i tworzył jeden z najwybitniejszych twórców polskich dwudziestego wieku.

Jalu Kurek

Wspomnienie o przyjacielu

Tak — spotkałem się z nim na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Ale z nazwiskiem Przyboś zetknąłem się wcześniej jako uczeń 7 (przedmaturalnej) klasy w gimnazjum Nowodworskiego. Interesując się już od ławy szkolnej sprawami poezji, dowiedziałem się, że młody polonista Julian Przyboś wraz ze swym bratem stryjecznym Stefanem jest ruchliwym organizatorem życia literackiego na Alma Mater, odgrywając tam zresztą czołową rolę. Pamiętam jak przez mgłę, że byłem obecny (jeszcze jako gimnazjalista) na paru wieczorach literackich w Sali Kopernika Collegium Novum; a mieszkalem u stóp tej sali naprzeciw jej okien, a dwa piętra niżej przy ulicy Jagiellońskiej 20 na parterze; w lecie przy otwartych oknach mogłem słuchać imprezy literackiej, nie wychodząc z mieszkania.

W roku następnym — było to chyba na wiosnę, przed zdaniem matury — poznałem Juliana Przybosia na Plantach, zresztą za pośrednictwem dziewczyny. Krytykowaliśmy wspólnie „Ponowę”, pismo literackie o mętnych tendencjach, rzekłoby się dziś: chłopomańskich: na tej platformie zgadzaliśmy się całkowicie. Już mniej porozumienia znajdowałem w związku z oceną futurystów i ich głośnych naonczas występów; byłem po ich stronie, on natomiast potępiał w czambuł manifesty tej grupy. Julian w tymże roku debiutował na łamach „Skamandra” wierszem *Cieśle*, który zrobił na mnie duże wrażenie. Zresztą w tym czasie i ja zamieszczałem wierszowane płody na łamach pism warszawskich, tyle że o mniej znanych szyldach („Czyn”, „Młody Robotnik”, „Twórczość Młodej Polski”).

Wkrótce Julian Przyboś ginie mi z oczu, podejmując pracę nauczycielską w gimnazjum (chyba w Sokalu), a ja także wyjeżdżam z rodzin-

nego miasta na uniwersytet w Neapolu, choć odwiedzam Kraków parokrotnie. Kiedy wróciłem tu na stałe, już wyszedł z druku debiutancki tomik Juliana *Śruby* nakładem krakowskiej „Zwrotnicy”. Właśnie Peiper wystartował wspaniale spod Wawelu pierwszą (sześciocyfrową) serią tego czasopisma mającego odegrać doniosłą rolę w środowiskach poetyckich całego kraju. W tym samym roku (1925) ukazuje się mój książkowy debiut poetycki *Upały*, tyle że przygotowany w Warszawie i wydany nakładem Almanachu Nowej Sztuki.

Tak więc zadebiutowałem równocześnie z Julianem i odtąd datują się dzieje naszej długoletniej przyjaźni. W Krakowie — zaraz po stażu neapolitańskim — zbliżyłem się osobiście do Peipera i do futurystów, których szef „Zwrotnicy” hołubił wówczas na swoich łamach. Mieszkał o kilka domów dalej ode mnie, przy tej samej ulicy. Przyboś zachowywał ciągle krytyczny pogląd na futurystów, zachował go do końca. Specjalnie nie znosił Brunona Jasieńskiego, nazywał go bufonem, aroganckim dekadentem, odnosił to zarówno do jego sposobu bycia, jak i do jego poezji. Mój stosunek do najwybitniejszego poety polskiego futuryzmu był inny, może dlatego, że znałem go osobiście, wiedziałem, jaka jest jego natura a jaka maska, Julian zaś nie znał go osobiście.

Widywałem się teraz z przyjacielem rzadko, jako że orał nauczycielsko poza Krakowem: tym razem praktykował w Chrzanowie, skąd następnie przeniósł się do Cieszyna, gdzie odwiedzałem go kilkakrotnie, a i on stamtąd również zaglądał do Krakowa. Mieliśmy już ustalone zdanie co do wspólnego frontu poezji nowatorskiej. W tym roku chyba — roku mojego i Julianowego debiutu (1925) ustala się krąg moich przyjaźni poetyckich: Peiper, Przyboś, Brzękowski.

Niemal wprost z gimnazjum wdepnąłem do dziennikarstwa. Rozpocząłem pracę w redakcji „Głosu Narodu”; dziennik ten był organem chrześcijańskiej demokracji, z którą światopoglądowo nic mnie nie łączyło. Zaangażował mnie tam szef tej gazety, Jan Matyasik, żarliwy entuzjasta poezji nowoczesnej, niedoceniony publicysta wielkiego formatu. Uczynił mnie redaktorem działu literackiego i recenzentem filmowym dziennika. Nieraz Julian wypominał mi gorzko tę posadę.

— Uważam, że szkodzi ci ta kruchta jako awangardziście.

Często nazywał z przekąsem „zakrystią” skromny budynek przy ulicy świętego Krzyża, zapominając jak gdyby, że w tej zakrystii drukowałem pierwsze jego wiersze. Wkrótce miał się przekonać do poziomu literackiego tej gazety, którą „Zwrotnica” nazwała „najczulszym literacko dziennikiem polskim”. To nie było jaka pochwała i nie z było jakich ust.

Nie zapomnę epizodu z roku 1925. Podczas jednej z wizyt u mnie w redakcji Przyboś dowiedział się ze świeżego serwisu prasowego Pols-

kiej Agencji Telegraficznej PAT o śmierci Reymonta. Dodać wypada, że Żeromski i Reymont zmarli tego samego roku jakoś w niewielkim odstępie czasu. Julian odprowadzał mnie z redakcji do domu i po drodze omawialiśmy zgon laureata Nobla. W pewnym momencie — pamiętam dokładnie, było to na wysokości ulicy Mikołajskiej — przyjaciel odzywa się ze śmiertelną powagą:

— Słuchaj, chwila jest doniosła. Ubyły dwie wielkie kolumny literatury polskiej. Najwyższy czas, abyśmy skupili się w sobie i dali z siebie wybitne dzieła, na które czeka społeczeństwo.

Wysłuchałem tego z przejęciem i zrozumiałem dosłownie jako apel, abyśmy we dwójkę poprzez genialne dzieła (mieliśmy 21 i 24 lata) objęli dwa czołowe stanowiska w literaturze, osierocone przez zgon znakomitych pisarzy. Do dziś dnia nie mogę rozszyfrować tego, czy to było wyrzeczone poważnie, z uniesieniem (ambicje dwudziestolatków nie mają przecież granic i tak powinno być) czy też tkwił w tym odcień żartu. A Przyboś nawet dowcipy mówił z uroczystą miną, jako że powaga stanowiła nieodłączny strój jego oblicza. I raczej nie był skłonny do żartów.

„Jest nas tak mało — rozumiejących się, że każda wiadomość o którymś ze znajomych i przyjaciół ożywia mnie i cieszy” — tak wita mnie Przyboś listem z grudnia 1929 roku, dowiedziawszy się, że odważyłem półtoraroczną służbę wojskową; świeżo upieczony podporucznik artylerii. Był to moment literacko ważny, kiedy po 6 numerze „Zwrotnicy” stanowiącym ostateczny rozrachunek i bilans futuryzmu Peiper postanowił kontynuować pismo w składzie odmłodzonym, miał to już być dosłownie organ awangardy. Na łamach „Zwrotnicy” pojawiają się nasze utwory, a Przyboś wysuwa się bezspornie na czoło naszej trójki. Wystartował pod dobrą gwiazdą, wzbudzając z miejsca uznanie dla swej wybitności. Całą swą istotą był nakierowany ku poezji, obsesyjnie opętany poezją. Konstruował ją świadomie na prawach odrębnego, odkrywczego widzenia, miał wyobraźnię ruchowo-przestrzenną, stąd może pochodziło silne jego zaangażowanie w sprawy nowoczesnej plastyki.

Jak mi się wówczas przedstawiał Przyboś? Urodzony w podrzeszowskiej wsi, zgoła nie przypominał wyglądem wiejskiego młodzieńca. Sylwetkę miał zawsze wyprostowaną, sztywną, ucieleśnienie mózgowca, nie zmysłowca, nosiciel treści wyłącznie intelektualnych, całkowite przeciwieństwo mojej natury bezpośredniej, spontanicznej, poddanej żywiołowi. Mówiłem o nim: kiedy je zupe, podnosi łyżkę do ust takim gestem, jak gdyby czynił zaszczyt zupie, że raczy ją konsumować. Wolno mi było docinać mu jako przyjacielowi: „Nosisz się jakbyś kij połknął”. Inni nie bez krzty złośliwości określali go jako olimpijczyka, który wygląda jak własny pomnik na cokole. Istotnie — poprzez obsesję młodego wieku związaną między innymi z kompleksem niedużej, szczupłej, drobnej, deli-

katnej, jakby filigranowej figury — wykształcił w sobie (prawem kompensacji) przedwczesną powagę, silną dyscyplinę duchową, którą mógł imponować literackiemu środowisku (w którym nie brakuje mięczaków). Stąd pochodził ostry nerw polemiczny, dojrzałość przemyśleń, gwałtowna paradoksalność sądów, słabo lub celowo przytłumione poczucie humoru. Raz powziął urazę do Broniewskiego, kiedy ten (było to już w Polsce Ludowej) przy spotkaniu na ulicy w Krakowie powitał go radośnie: „Co słyhać, panie Jalu”? Odparł ze śmiertelną powagą, godną dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej: „Nazywam się Julian Przyboś”. Znam ten epizod z obu przeciwstawnych relacji. Ktoś inny uśmiechnąłby się z powodu tej zabawnej, przypadkowej gaffy warszawskiego poety (kto wie czy nie będącego w stanie ducha cokolwiek zmierzwiionym). No cóż — pomyłka była zgoła możliwa. Obaj z Julianem byliśmy — zwłaszcza dla Broniewskiego — krakowianami, awangardzistami i wreszcie mikrusami. Ale Juliana nie stać było na zbagatelizowanie epizodu, jak gdyby dostrzegał w nim zamiar zlekceważenia go. Nie to go zabolalo, że pomieniano go z Kurkiem, ale że nie dostrzeżono Juliana Przybosia. A przecież od początku jako niezaprzeczony talent cieszył się dużym, wyjątkowym uznaniem nawet u przysięgłych wrogów awangardy.

Zgoła chłopięcy wygląd pasował późniejszego profesora Przybosia niemal na własnego jego ucznia. Matka moja zwierzała mi się z troskliwością po obiedzie: „Dlaczego on taki drobiażdżek? Ileż on może zjeść? Dlaczego tak mało zjadł, czy może mu nie smakowało”? To było dla niej ważne, góralki z Naprawy: żeby nasz gość sobie podjadł.

Opowiadano mi w kręgu najbliższych świadków, iż pewnego razu podczas dużej pauzy w gimnazjum cieszyńskim Przyboś sprawował obowiązkowy dyżur na korytarzu. Chłopcy grali w szmacyaną piłkę i kiedy pedagog celem interwencji wkroczył w gromadę rozwrzeszczanych gimnazjalistów, padł ofiarą ogólnej szamotaniny, ponieważ w tłoku wzięto go za kolegę klasowego. Oberwał przy tym niejednego szturchańca. Tym komicznym epizodem nie nadszarpnął jednak autorytetu wychowawcy, ponieważ cieszył się nim w znacznym stopniu w całej szkole. Jako polonista wywierał na niektórych uczniów duży wpływ inspiratorski. Oto list młodego Zdzisława Nardellego do mnie z tego okresu:

Jestem uczniem prof. Przybosia i w tajemnicy przed nim posyłam Szanownemu Mistrzowi moje prace z prośbą o ocenę. Razem z Fredem Łaszowskim (który do tej samej klasy uczęszcza, co ja) tworzymy włos awangardy w gimnazjum, jesteśmy zwalczani przez kolegów, a popierani oczywiście przez prof. Przybosia. Zdzisław Nardelli. Proszę nie wspominać prof. Przybosiowi o mnie.

Drugi wielbiciel awangardy z Cieszyna, Alfred Łaszowski przysyłał mi swoje wiersze pod pseudonimem Fred Gerard z obawy przed surowym

profesorem. Zresztą uczniami Juliana w Cieszyźnie byli między innymi Kornel Filipowicz (pisarz) i Jan Szczepański (socjolog). W belferce cieszyńskiego polonisty odgrywała zapewne wielką rolę niepowszednia swada i urokliwy styl wykładu, to co później fascynowało czytelników i słuchaczy: słownictwo śmiałe, celne, świeże, proste a odkrywczе.

Już wtedy, po zamilknięciu „Zwrotnicy” myśleliśmy o założeniu własnego pisma literackiego, które by skupiło wszystkich nowatorów od Witkacego po Czechowicza. W korespondencji dokonujemy między sobą analiz wewnętrznych i recenzji. Oto próbka samokrytyki w liście Juliana z Gwoźnicy (1931):

*Moje „Oburącz” to jednak nieświadomy faszyzm syndykalistyczny (ma rację Wygodzki), a Twoja „Pieśń o Halinie” prowadzi Cię winna konsekwentnie do proletariatu. Obydwaj zresztą z proletariatu wyszliśmy. Sprawa ta — widzisz — jest trudna i może się pismo o nią rozbić, zważywszy, że Brzęk to mieszcza-
nin z ducha.*

Na razie jednak pozostaje konieczność publikowania gdzie się da. Taktykę naszych wystąpień konsultowaliśmy nieraz wspólnie. Oto co mi radzi Julian:

Pytasz, czy gwałtowny atak na Skamandra wskazany? Naturalnie, wszystkie formy ataku są potrzebne. Targają nas po pismach za nowinkarstwo, za niezrozumiałość, za nieprzejednany ton polemik, nie ma jak i gdzie opędzić się przed atakami. Donosi mi przyjaciel: W „Miesięczniku Literackim” napadł na Ciebie ordynarnie Wat. Może pošlesz sprostowanie. Chociaż — ton napaści nie pozwala na odpowiedź tam właśnie.

W roku 1931 rozpoczęliśmy nareszcie wydawanie „Linii”. Koledzy powierzyli mi redagowanie tego pisma, które miało kontynuować wysiłki nowatorskiej grupy krakowskiej na podłożu uprzednich doświadczeń „zwrotnicowych”. Trzon pisma stanowiła trójka (Przyboś, Brzękowski, Kurek), choć patronował nam niewątpliwie duch Peipera. W ciągu dwóch lat wyszło zaledwie pięć zeszytów „Linii”, ale o dużym ciężarze gatunkowym. W tym okresie Julian wykazał podziwu godną troskę o pismo, zasypując mnie żarliwą korespondencją uwięziony na belferskiej posiadzie w Cieszyźnie. Na przykład: „Kochany! Pisał mi Peiper, że rozmawiał z Tobą kilka godzin na temat publikacji” — donosi mi w liście. Istotnie Peiper rozmawiał ze mną długo, lecz nic z tego nie wychodziło. Miałem do spółki z nim napisać artykuł syntetyczny do planowanego pisma. Według określenia przyjaciela Peiper „kluczył”. Główny ciężar w „Linii” położyliśmy na „Noty” — krótkie, ostre, lapidarne ostrzeliwanie frontu. Chwali mnie za nie Julian. „Noty, noty to grunt” — powtarza w korespondencji. „Liczę na Twój geniusz notowy” — przypomina

przed złożeniem do druku nowego numeru pisma. Innym razem nadchodzi monit:

Drukuj więc, kochany Jalu, rączo. Materiał zebrany i sam go najlepiej zmontujesz. Chodzi mi jednak o korektę, zwłaszcza moich poematów, przyślij, natychmiast odeślę. A Podsadeckiego capnij, niech graficznie ułoży i drab jeden zapłaci.

O święta naiwności cieszyńskiego belfra! Od młodego malarza żądać pieniędzy! Chodziło o wydrapanie udziału pieniężnego ze strony ludzi najbliższej związanych z pismem; wydawaliśmy je przecież za własne pieniądze.

Zresztą i prof. Przybosa trapiła podobna choroba. Oto pocztówka:

Niestety w sobotę najbliższą z braku forsy nie mogę przyjechać.

Albo innym razem:

Ja nie mogę dać więcej niż 30 zł, ponieważ ściągnięto mi z poborów po 130 zł miesięcznie. Chciałbym więc, żeby tym razem nieco mnie odciążyć. Zaproś Peipera, Czuchnowskiego, może Czechowicza, ja napiszę do Strzeмиńskiego.

Ale cóż — awangardziści mieli pełno pomysłów, wiele zapалу, za to znacznie mniej pieniędzy. Do numeru 4 radzi mi Julian uporczywie:

... wciągnąć Peipera, może Chwistka, Kołaczkowskiego, Czechowicza, Sobeskiego, Strzeмиńskiego itp. Dalej należy szukać źródeł wydawniczych, jakiego mecenasu lub subwencji, bo bez tego nie wytrzymamy.

Owszem, pisałem do Świętego Magistratu m. Krakowa o subwencję, ale mi odmówiono, miano nas za bolszewików.

A przyjaciel bombarduje mnie ustawicznie znad Olzy o egzekwowanie pieniędzy od współpracowników, sugerując ciągle nowe nazwiska.

Ważną jest rzeczą — pisze — żeby i Czuchnowski regularnie spłacał po 50 zł miesięcznie. Jego obietniczki, że od razu wybuli ile trzeba, nie są przekonujące. Co innego Peiper — kapitalista.

Domaga się ciągle obecności Peipera, nie czując jednoznacznej sytuacji, jaka się wytworzyła na miejscu. Autor „Tędy” znajdował się w impasie, niemożliwością było wydostać coś od niego, zawsze był pod tym względem pryncypialny i nieustępliwy. Jak gdyby uznał, że jego rola skończyła się na łamach „zwrotnicowych” przed laty.

Jeszcze jeden doping listowy:

Czy Czuchnowskiego i Elinównę pompujesz? Powinni dać choć po 50 złotych. Zwłaszcza ta Elin, która swoimi bezbarwnymi wierszami psuje „Linie”. Któż Ci wepchnął tę babinę? Pewnie Peiper.

Nie, nie Peiper. Elinówny z Warszawy nie znałem osobiście, nie widziałem jej nigdy na oczy, łączyła nas jedynie korespondencja. Historia naszych finansowych tarapatów oddaje w jakiś sposób atmosferę poświęcenia i wyrzeczeń ze strony ludzi związanych z „Linia”. Koszty druku opłacaliśmy wspólnie wszyscy trzej, choć udziały nasze nie były rozłożone proporcjonalnie. Przyboś wpłacił 11 proc. ogólnych kosztów, Brzękowski — trochę więcej, reszta przypadła na mnie (75 proc.); już wtedy byłem redaktorem w „Ikacu”, stałem dobrze finansowo.

Z wiosną 1932 roku zawiadamia mnie Julian o swoich kłopotach materialnych w takim stylu:

Jestem zupełnie bez pieniędzy, żyję na kredyt, nie mogę dać na „Linie” ani złotówki.

Tak pisze Przyboś, który wiernie jak anioł-stróż dodawał mi ducha z Cieszyńska, walcząc dzielnie o zaplecze finansowe dla pisma. Toteż w świetle takich szczegółów „od strony kuchni” popatrzeć należy na „Linie” nie tylko jako owoc duchowej twórczej pasji, ale także jako na dzieło wspólnego wysiłku połączonego z poświęceniem i wyrzeczeniami. Dziecko, któremu daliśmy życie, nie tylko ogrzewaliśmy żarem własnego wnętrza, karmiliśmy je złotówkami zarabianymi z trudem przez młodych, początkujących poetów.

W roku 1933 przestaje wychodzić „Linia”. Pismo traci periodiczność, obaj przyjaciele mieszkają poza Krakowem, stąd trudności w szybkim kontakcie. Przyboś ożenił się i tułał nadal po gimnazjalnych posadach, Brzękowski osiada na stałe we Francji. Tak więc każdy z nas odchodził od wspólnej platformy, zstępując w głąb własnych osobistych doświadczeń; okrzepliśmy, niepotrzebne już nam było pismo czy grupa. W archiwum „Linii”, które przekazałem przed laty Bibliotece Instytutu Badań Literackich w Warszawie (przy Polskiej Akademii Nauk) znajduje się bogata korespondencja Juliana Przybosia do mnie z okresu redagowania tego pisma — świadectwo jego głębokiej pasji i zaangażowania w sprawę „Linii”.

Na dwa lata przed ostatnią wojną Julian wyjechał do Francji jako stypendysta literacki. Miałem się z nim spotkać ponownie w okolicznościach noszących posmak tragizmu. Oto po wyczerpującej pieszej wędrówce z Krakowa do Chełma w pamiętnym wrześniu 1939 dotarłem do Lwowa z grupą literatów z Warszawy (W. Wasilewska, T. Hollender, S. K. Gacki, S. Wasylewski, W. Czereśniewski i inni). Przechodzę lwowską ulicą zatłoczoną tłumem uciekinierów z całej Polski i słyszę z ulicznych głośników nadawane właśnie przez radio fragmenty z mojej powieści *Grypa szaleje w Naprawie*. W tym momencie spostrzegam idą-

cego naprzeciw mnie Juliana Przybosia. I jego zagnał do tego miasta wojenny los. Można sobie wyobrazić uczucie załamanego uchodźcy, pozabawionego ojczyzny, ściganego własnymi gorzkimi słowami. Tak oto pisarz płaci cenę swoich słów.

— Nie mogę iść za granicę — oświadcza przyjaciel. — Do wojska nie pójdę, nie mam zdrowia, odwojowałem już jedną wojnę, pozostaje tutaj. Zostań i ty.

Odłączyłem się od mojej grupy, której udało się przejść przez granicę i wydostać na zachód, zarejestrowałem się w organizacji literackiej. Chlubię się tym, że w pierwszych miesiącach pobytu właśnie wspólnie z Julianem Przybosiem przedsięwziąłem kilka odważnych interwencji w sprawie ochrony żywiołu polskiego przed masowymi wywózkami w głąb Związku Radzieckiego oraz w sprawie ochrony kultury polskiej przed szkodliwymi akcjami władz. Jeśli te interwencje nawet były bezskuteczne, to jednak świadczą dobrze o godności pisarza polskiego. Kiedy z uwagi na stan zdrowia zamieniłem Lwów na huculską miejscowość Mikuliczyn nad Prutem, urwał się mój kontakt z Julianem, który podjął pracę w lwowskim Ossolineum. A z chwilą wtargnięcia wojsk hitlerowskich do Lwowa straciłem wszelką wiadomość o Przybosiu, sam ogarnięty na Huculszczyźnie przez armię węgierską.

Miałem dopiero zetknąć się z przyjacielem wiosną 1945 roku w Krakowie, dokąd wróciłem po paruletniej wojennej tułaczce. Tu już zastałem krzepnący ruch literacki, połowa naszego piśmiennictwa (a może więcej) tłoczyła się pod Wawelem. Przyjaciel awansowany na prezesa Związku Literatów Polskich pracował w redakcji „Odrodzenia”, posłował do Konstytuanty, niebawem zaś wyjechał do Szwajcarii na stanowisko posła PRL w Bernie. Z tego okresu przypominam sobie krakowską rozmowę, którą w mojej obecności odbył Julian z ówczesnym ministrem spraw zagranicznych Modzelewskim. Marzeniem Przybosia była Italia, zachwycił się tym krajem, jego historią, sztuką, krajobrazem, pragnął otrzymać nominację na ambasadora w Rzymie, przy czym upatrzył sobie mnie akurat na towarzysza w charakterze *attache* kulturalnego z uwagi na moją znajomość języka włoskiego. Modzelewski, bardzo nam życzliwy i sympatyczny, zrobił dyplomatyczny unik, obiecał wszcząć starania, ale nic z tego nie wyszło i w rezultacie Przyboś zakotwiczył się w Bernie szwajcarskim.

Julianowi zawdzięczam dwa ważne posunięcia życiowe. Kiedy w młodości kierownicy moich studiów uniwersyteckich (Ignacy Chrzanowski i Władysław Folkierski) doradzali mi karierę naukową, obiecując nawet poniekąd protekcje w uzyskaniu stopnia doktorskiego — on za pomocą dwóch lapidarnych zdań wybił mi skutecznie tę ambicję z głowy.

— Człowieku, pomyśl jak by to wyglądało na wizytówce: dr Jalu Kurek! Na myśl o tym sam brzuch wstrząsa mi się drgawkami śmiechu.

Posłuchałem go; może ku szkodzie literatury, ale z wyraźną korzyścią dla nauki. Dzięki niemu podjąłem też ostateczną decyzję zerwania ze starokawalerstwem. Może i dozbrajałem się do tej chwili, ale czyniłem to w tempie podejrzanie opieszałym. Aż tu, przyjaciel, stary żonkoś, zagrział przekonywająco:

— Stary motylu, jak długo jeszcze tego polatywania z kwiatka na kwiatek? Jak ty możesz być pisarzem i to powieściopisarzem nie będąc mężem ani ojcem! Czy ci nie wstyd? To tak jak gdybyś pisał o morzu nie znając jego dna. Dopiero kiedy wkorzenisz się w ziemię, w życie, będziesz stamtąd czerpał soki, wtedy możesz powiedzieć o sobie, że jesteś pełnym, całym człowiekiem, a więc i pełnym, całym pisarzem. Na razie ślizgasz się po powierzchni. Zejdź głębiej.

Zszedłem. Nie żałuję. Tak więc Julian Przyboś mnie wyswatał. Ja zaś z kolei — jak gdyby w rewanżu — udzieliłem mu dwóch rad, choć może nie miały one dlań takiego znaczenia, jak to było w moim przypadku. Namówiłem Juliana do pisania i drukowania prozy, między innymi wydania książki o Mickiewiczu. Kiedy mianowicie skarżył się na niskie zarobki, bo z poezji trudno wyżyć, powiedziałem mu:

— Słuchaj, przecież ty masz doskonałą prozę. Pisz prozą i publikuj.

Drugiej rady udzieliłem mu, kiedy powrócił w roku 1951 ze Szwajcarii do kraju. Pytał mnie, jakie zajęcie, jaka posada byłaby moim zdaniem dla niego najodpowiedniejsza. Z miejsca namówiłem go do starania się o stanowisko dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej.

— Jako dyrektor nic nie robisz, zawiadujesz, kierujesz, pracują za ciebie inni. A ty obcujesz na co dzień z największymi umysłami w historii świata. Czy może być piękniejsza posada dla pisarza? Siedzieć w bibliotece, w samotności, w ciszy, być otoczonym książkami. Bierz bibliotekę, nie pytaj się.

Nie pytał więcej, wziął, posłuchał mnie. Nie wiem co prawda, czy pracownicy Jagiellonki są mi wdzięczni za radę udzieloną przyjacielowi, który dyrektorował im przez cztery lata.

Zachodził do mnie często na kawę. Mieszkam przy tej samej Alei Mickiewicza, co Biblioteka. Był w nastroju rozdarcia, ważyły się losy jego małżeństwa, tęsknił do spokoju, do ciszy. Wnet przeniósł się do Warszawy, gdzie ożenił się powtórnie. Dorastały jego dwie córki z pierwszego małżeństwa, doczekał się także córeczki od drugiej żony. Widziałem, czułem, iż przeżywa renesans twórczy, wystarczy na dowód tego przeglądnąć pisma literackie z tego okresu.

We współżyciu ze środowiskiem pisarskim — wskutek apodyktyczności sądów był raczej niełatwy, nieprzejednany, zapatrzony w (imponujący zresztą) model własnego widzenia. W tym przypominał nieco Peipera: tyleż znakomity, co niepopularny i trudny. Jak każda wybitna indywidualność twórcza miał własny słownik, toteż był natychmiast rozpoznawalny. Natura jego była wyraźnie poddana ciągom racjonalistycznym. Takiego poety można nawet nie kochać, ale musi się go słuchać, zdjawszy przed nim czapkę z uszanowaniem. Zresztą sami poeci byli i są pod urokiem Przybosiowych wierszy, nawet ci wyznający odmienne konwencje. Jednak masowego rezonansu w społeczeństwie poezja ta nie mogła wzbudzić z uwagi na wysokie wymagania, jakie autor stawia czytelnikom.

— Niech trochę popracują — powiadał — poezja to praca umysłowa, a nie legumina po obiedzie.

W ostatnich latach obrastał w wawrzyn, poruszał się jak gdyby w aurze dostojęstwa, choć najbardziej charakterystycznymi cechami jego wypowiedzi pozostawały nadal pasja, deklaracyjny wigor, polemika, bezkompromisowość. Przemawia już jednak jak dyplomowany prawodawca literackich gustów, *ex cathedra*, zdając sobie sprawę z wagi wystąpienia. Powtarzam: chociaż jako poeta miał jednoznacznie wysoką rangę w kręgach środowiska, to jako krytyk, głosiciel norm estetycznych, oskarżany był nieraz o jednostronność, autorytatywne niepohamowanie, zaskakujące gusty, niesprawiedliwe potępienia. Tak, grzeszył nietolerancją. Ale taka była natura jego wyobraźni, że nie przyjmował do wiadomości, nie aprobował formatów innych, odrzucał je wręcz.

Obsesją jego późnego wieku staje się wieś rodzinna i matka. Z dumą i radością pojechał do stolicy województwa odebrać odznaczenie za zasługi dla ziemi rzeszowskiej. Powiadał mi:

— Widzisz, w Rzeszowie powstała grupa literacka „Gwoźnica”. To satysfakcja dla pisarza. Jak ty wyglądasz ze swoją *Naprawą*?

Broniłem się.

— Tak, ale *Naprawa* przeorała głęboko świadomość społeczeństwa, a twoja „Gwoźnica” reprezentuje jedynie wpływ formalny na środowisko literackie; to różnica. Moje ambicje były inne. Ja zatargałem sumieniem społecznym, ty — zapłodniłeś sztukę. Działamy na innych kondygnacjach.

Jego próby poetyckie nawrotu ku źródłom ludowości ujawnione w niektórych strukturach stylistycznych (podobnie zresztą jak i leksykalne gierki wierszyków „dziecięcych”) wydały mi się niezbyt dopasowane do jego poetyckiego rodowodu. Mieliśmy dwukrotnie burzliwą na ten temat dyskusję i rozstaliśmy się wzajemnie nie przekonani. Byłem bowiem zdania, że natrętne pohukiwanie ludową nutą przy wysokospraw-

nej machinie poetyckiej stanowi raczej potrzebę serca, uzasadnienie mitu, skroplenie narastającej nostalgii a nie naturalną konsekwencję twórczego warsztatu. Może mścił się tu jego racjonalizm nie uznający pryncypialnie przyrody? Przyboś nienawidził gór, bał się ich, pewnie dlatego, że czuł się tam bezbronny, czyli słaby; a traktował swoją postawę właśnie jako przejaw siły, postępu, nowoczesności. Kiedy mówiłem o humanizmie, zarzucał mi sentymentalizm, zapóźnienie. Tatry uznawał tylko jako gołe widzenie, jako nastyrmane przepaście, wywrócone do góry dnem, jako brzydkie strupy na powierzchni ziemi. Odrzucał smutek i rozpacz jako zabobon, a przecież na tej inspiracji wyrastały całe literatury i filozofie. Popępiał pomyłki, miotał się w niekonsekwencjach, podnosił swoje kontrowersyjne poglądy do rangi estetycznych kanonów; inaczej nie byłby poetą.

Ten odzywający się coraz intensywniej ciąg ku nucie ludowej, ku źródłu, tak zdawałoby się daleki od jego strukturalnego modelu poetyckiego — wydaje mi się zrozumiały. Ktoś, kto dopływa do drugiego brzegu, ogląda się wstecz poza siebie, patrząc z miłością i żalem na najpiękniejszy obszar wspomnień, na kołyskę, na matkę, na dzieciństwo, na młodość, na kraj lat najpierwszych. Tu leży geneza *Jabłoneczki*.

Nie zapomnę rozmowy — bodaj z 1969 roku — w gmachu ZSL przy ulicy Grzybowskiej w Warszawie przy okazji jakiegoś zjazdu na temat „sprawy wsi w literaturze”. W kąciку siedzą rozprawiając dwaj starsi panowie, jeden zafascynowany od lat Naprawą, wsią swojej matki, drugi — pod wzrastającym coraz częściej ciśnieniem mitu Gwoźnicy.

— Teraz rozumiem twoje opętanie Naprawą. Wracam właśnie z kliniki, z moim sercem jest niedobrze. Tylko dlatego ty w ostatnich wierszach tak często mówisz o śmierci? Poezja jest atakiem, siłą, żywiołem, a nie — roztkliwianiem się. W jej cieniu rodzi się życie, pokój, kwitnienie, budowa — brzmi jeszcze dziś w moich uszach dziarskie wybijanie ostatnich słów, tak charakterystyczne dla Juliana.

Kto wie zresztą — może spełnieniem tego nostalgicznego mitu jest jego wędrówka po śmierci do Gwoźnicy? Wyszedł z tej wsi i wrócił do niej po całym życiu. Ale jak inaczej wrócił! Syn marnotrawny syt chwały powrócił we wsiowe obejście, z którego się począł i które wślawił. Z Gwoźnicy do Gwoźnicy. Koło się zawarło, obieg zamknięty.

Był naturą raczej samotniczą (chyba jak każdy z nas w głębi), choć nie uchylał się od form społecznej współpracy, traktował to nie tylko jako obowiązek szlachetny pisarza, także jako rodzaj higieny duchowej, aktywności, dynamizmu; przykładął dużą wagę do tych spraw. Nie cierpiał pesymizmu, należał do „pisarzy światła”, to znaczy był gloryfikatorem jasności w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu. Ktoś, kto go nie znał dobrze, mógł go uważać za wypranego chemicznie z uczu-

ciowości. Ale on chował ją w sobie bardzo głęboko, wstydził się jej może jako słabości, może w myśl kanonu nowatorskiej poezji, która propagowała jako zasadę wstyd uczuć. Ale awangardziści nie zwalczali w poezji uczucia, byłby to nonsens, piętnowali tylko sposób, w jaki niepowściągliwi poeci uczucie to wyrażali. W ostatnich wierszach Przybosia coraz częściej pojawia się obraz matki (zmarłej w roku 1945), tak jak w poprzednim etapie twórczości królowała córeczka Uta, obraz wschodzącego życia. Zresztą Gwoźnica (podobnie jak u mnie Naprawa) nie jest niczym innym jak synonimem matki, to wariant zastępczy tego mitu.

Oglądam pismo przyjaciela, charakterystyczne stawianie liter, które potrafiłbym rozróżnić pośród stu innych rodzajów pisma; prawie każda litera osobno, jakby autonomiczna, ciąg pisma równy, stanowczy, lekko pochylony w prawo. Czytam jeden z ostatnich jego listów, ten człowiek do końca życia pisał listy ręcznie, nie lubił maszyny do pisania, a w korespondencji najchętniej posługiwał się kartkami pocztowymi (odkrytkami). Píše mi Julian tym razem w liście z 1967 roku:

Czytam oto „Rzecz niepodległą” (tytuł mojego tomiku poetyckiego — J.K.) i uderza mnie obecna w niej jaskrawa myśl o śmierci: „Poniosą mnie jak innych nieśli”. Ale i przedtem napisałeś sporo wierszy o swojej śmierci, przedtem, kiedy byłeś chyba na szczycie swojego czasu biologicznego i wspinałeś się po górach. Mógłbyś ten ostatni tom zatytułować tak jak wiersz, z którego cytuję: „Na pogrzeb serca”, tylko że brzmiałoby to sentymentalnie. Tak tak, drogi Jalu, starzejemy się i „umrzemy wszyscy albo prawie wszyscy”, jak powiedział pewien kaznodzieja w pewnej powieści, ale po co lament z tego powodu i self-pity? O rzeczach ostatecznych ludziom dojrzałym wypada mówić spokojnie albo lepiej: milczeć z godnością. Daruj te uwagi, Kochany, może mam do nich troszkę prawa; ja jestem przecież starszy od Ciebie. Twój stary kompan Julian.

No, starszy nie starszy, co to trzy lata, cóż za różnica? Pisał wiersze już na ławie gimnazjalnej, tak jak i ja, byliśmy więc rówieśnikami. W grudniu 1967 donosi mi z Warszawy:

Dawno się już nie widzieliśmy i stwierdzić nawet nie możemy, że się starzejemy — na przekór kalendarzowi, nieprawdaż? — a może to tylko moje okulary nieco różowe, kiedy je zakładałam do czytania — a Ty pewnie czytasz bez szkieł?

Tak, czytam po dziś dzień bez szkieł. Chciałbym do końca oglądać świat gołym okiem (o ile się da). Integralny optymista, który mnie, jak wiadomo, wyswatał, pisze mi w 1959 roku:

Winszuję Ci syna, a Twojej Pani składam głęboki ukłon. Doczekałeś się więc tego Janosika, którego sobie zaplanowałaś zapewne już bardzo dawno temu — oby prześcignął najślawniejszych z rodu!

To piękne, coś jak wiatyk na drogę życia dla mojego dziecka.

Miał w sobie Julian Przyboś zawsze ambicję tężyzny, żywotności, ile że sam był szczupły, wiotki, drobny i sercowo chory. Tym tłumaczą się częste aluzje przyjaciela — pisemne i słowne — do mojej zadziorności, temperamentu, niespożytej góralskiej natury; to kompensacja urazu. Na przekór tej dynamicznej pozie poetę coraz częściej nawiedza myśl o gnębiącej go starości. I kiedy w ostatnich latach odwiedzałem go w stolicy, skarżył się na dolegliwości sercowe, czuł się samotny i zmęczony. Podszczypywali go z ukrycia młodzi, najmłodszy, nie otwarcie, bo oficjalnie był niepodważalny, ale jego apodyktyczne sądy przysparzały mu wrogów. Nieraz przechodził — jak wyznaje — Conradowską smugę cienia. Zresztą w *Zapiskach bez daty* jak wiadomo wywróżył sobie śmierć. Na serce. Przewidział, przeczuł, przepowiedział. Co to znaczy umrzeć na serce? To znaczy umrzeć nagle. Czyli — w pełni życia.

Wiem o tym, że Przyboś w cichości ducha marzył o „rządzie dusz”. Takie marzenie, jeśli uzasadnione, może przynosić tylko zaszczyt. Tęsknił do popularności w znaczeniu masowego społecznego odbioru, co nie stało się jego udziałem (z różnych powodów). Ale nie starał się o popularność za wszelką cenę, był na to za dumny; i za trudny. Stanowił więc przykład poety z rasy najwybitniejszych, bo tylko im taka gonitwa wydaje się godna pogardy. „Zobaczysz, sami nas jeszcze poszukają” — pocieszał mnie w latach młodzieńczych, kiedy awangardę atakowano, wyśmiewano, przemilczano.

Myślę o przyjacielu. Ucałowany ongi w usta przez Muzę (co ma być dowodem wzajemności), nigdy nie został zdradzony. Ale jak trudno pisać ze stygmatem pocałunku boginki! Zawistni (gdzież ich nie brak?) mruzcili: Powiela siebie raz po raz, nie wychodzi poza swój profil, rozdaje kontrowersyjne pochwały i nagany, sztywny, nietolerancyjny olimpijczyk. A on zdążał zwycięsko do mety drogą budowaną przez całe życie samodzielnie i konsekwentnie przez własne, niepodrabialne widzenie. Do końca żywotny, dociekliwy, pełen pasji poszukiwawczej — Julian zapatrzony w Eldorado poezji, w Arkadię, w raj utracony poetów — czy jak to jeszcze nazwać — w Gwoźnicę, w matkę. I z tym wszystkim wpisał się trwale jako odnowiciel poetyckiego stylu w dzieje współczesnej liryki polskiej, zatoczywszy krąg świetlisty od Gwoźnicy do Gwoźnicy.

Alfred Łaszowski

Poezja jako wyraz stylu życia

Czy można postawić znak równania pomiędzy życiem i twórczością? Pytanie to jest wieloznaczne, więc może się okazać bezcelowe. Lub po prostu źle sformułowane? Także i dlatego, że treść w tym zdaniu zawartą czytelnicy interpretować będą rozmaicie. Tak. To prawda. Ale nam tu właśnie idzie oto, żeby ukazać tę grę różnorodnych odcieni znaczeniowych w najściślejszym ich powiązaniu wzajemnym.

Z doświadczenia wiemy, że każda próba odczytania dzieła sztuki w świetle biografii twórcy okazać się może zabiegiem trywialnie plotkarskim i powierzchownym. Tych niebezpieczeństw w ramach wypowiedzi aż tak osobistej nie da się całkowicie uniknąć. Zasadnicza jednak intencja tych naszych dociekań jest inna. Wynika ona z długoletnich doświadczeń człowieka, dość dawno obracającego się w środowisku literackim. Otóż zaraz na samym wstępie powiedzieć tu trzeba, że pisarze, z jakimi na co dzień obcujemy, dzielą się z grubsza na dwie kategorie. Jedni są jak gdyby żywym uosobieniem treści swoich książek. A drudzy nic z nimi na pozór wspólnego nie mają. Co gorsza: w zestawieniu z tym, co napisali, wydają się rozpaczliwie przeciętni i wybitnie mało atrakcyjni. W odniesieniu jednak do osoby Przybosia, słynne powiedzenie: „Styl to człowiek” znajduje pełne pokrycie w tym, co on z siebie zrobił. Poza nim nie znam nikogo, kto by tak konsekwentnie zharmonizował proces kształtowania dzieła sztuki z ambicją bezustannego stwarzania i przeobrażania swej osobowości, będącej dla niego jedynie obiektem twórczych przekształceń. Twierdzenie, że poezja określiła jego sposób bycia w stopniu najwyższym z możliwych, może się tu w pierwszej chwili wydać psychologicznie nieprawdopodobne. Ale w od-

powiedzi na ten zarzut wystarczy w tym miejscu krótko przypomnieć, że autor *Zapisków bez daty* pod tym względem nie był szczególnym wyjątkiem. Wystarczy bowiem prześledzić historię ewolucji postaw artystowskich, by na tle tej niezmiernie bogatej skali porównawczej ostro zdać sobie sprawę z tego, że poeci w życiu codziennym nieraz zachowywali się tak, by móc uosobić „naturę i ducha” wyrażanej przez siebie epoki.

Gdy ktoś przy nas mówi o byronizmie albo o wybuchach tak zwanej egzaltacji romantycznej, to wyobraźnia wsparta erudycją natychmiast wyzwała w nas całą lawinę emocjonalnie w niej zakodowanych skojarzeń. Dobrze wiemy, jaka to była „szkoła serca” i na czym polegało to „wychowanie sentymentalne”, wywodzące się jeszcze spod znaku *Nowej Heloizy* Jana Jakuba Rousseau. Ale po cóż tak daleko sięgać? Lord Byron dość wcześnie zorientował się w tym, że jego posępnie buntowniczy sposób bycia stał się w swoim czasie szalenie modną i snobistycznie powielaną konwencją towarzyską.

Romantycy wiedzieli, że pisarz, niezdolny do ukształtowania swego profilu za życia, w samym dziele nigdy nie zdoła utrwalić swojej sylwetki bez reszty. Przekonanie, że najpierw trzeba kimś być, by móc pozostawić po sobie pomnik charakteru, było dla ludzi obracających się w kręgu Goethego czymś wręcz oczywistym. Toteż wtedy znacznie więcej myślało się o tym, jak nadać swej egzystencji pełnię osobistego wyrazu. Klęskę mógł ponieść każdy, kto nie potrafił uczynić sztuki życia czymś nieraz stokroć ważniejszym od książek. Artysta w rzeczy samej nieatrakcyjny i mało pociągający dla tych co z nim obcowali, czuł się w głębi duszy kimś upośledzonym i zdegradowanym. Wystarczy z tego punktu widzenia prześledzić biografie Kleista, Höderlina i Novalisa, cierpiącego na wieczny niedosyt ekspresji przejawiającej się w życiu codziennym, by treść tych uwag, od razu stała się jasna.

Ta potrzeba stwarzania nowych wzorców osobowych, zdolnych z wielką siłą narzucić się wyobraźni społecznej — okazała się kulturalnie istotna. Wiemy, że poeci romantyczni stylizowali swoje sylwetki czule, starannie i pieczołowicie. Z wielu oznak sądząc, Mickiewicz dobrze wiedział, jakie pragnie wywrzeć wrażenie na tych co się z nim stykali. Goethe — według słów Kadena — sam siebie odgrywał szlachetnie. A tę swoją „olimpijską” pozę przybrał zupełnie świadomie i chyba nie było w tym nic spontanicznego. On takim chciał być w oczach świata. A świat uznał tę jego kreację za autentyczną, bo mistrz dopasował się do swego „boskiego pierwowzoru” bezbłędnie i naturalnie. Ta maska stała się jego drugą naturą. Goethe z biegiem czasu nieomal się z nią utożsamiał. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż prawie każdy z nas, na pół bezwiednie i podświadomie, urzeczywistnia w sobie jakąś (nie zawsze najlepiej

wybraną) wizję osobowości i stara się narzucać ją swoim współczesnym w przekonaniu, że ostatecznie będzie w oczach ludzkich tym, kogo zechce zaprezentować swemu otoczeniu z myślą o wywołaniu pożądanej reakcji społecznej.

Model poety romantycznego dość wcześnie nabrał cech jednoznacznych. A mówiąc o nim, mamy tu na myśli nie tylko pewien patetyczny sposób bycia typowy dla ludzi przejętych „kapłańską misją sztuki” i celebrujących fakt swego istnienia w sposób dla wielu dziś na pewno śmieszny, kabotyński i anachroniczny. Ale czyż mógł się inaczej zachowywać wieszcz, głęboko zaśluchany w siebie, „cierpiący za miliony”? W tych czasach, kiedy niejako uosabiał Naród, nie mógł być samym sobą, bo nie egzystował w liczbie pojedynczej i wcale nie miał ochoty być kimś tylko we własnej osobie. Ten wielki bowiem wtajemniczony, przemawiający do nas głosami wszystkich żywiołów i epok, jakie wystoił w swym dziele, przeniknięty był świadomością swojej wszechobecności w istnieniu. Słowacki, trwający w stanie dumnego odosobnienia, odkrył w swym wnętrzu *Króla Ducha* na długo przed tym, zanim zaczął pisać (pod jego dyktando) ten swój poemat, nigdy nie skończony. W tych postaciach wielkiego formatu bardzo trudno jest odróżnić pozę, będącą wytworem zwykłej ludzkiej pychy i megalomanii, od czegoś, co zdaje się być wyrazem autentycznej inspiracji twórczej. Przyboś twierdził, że metafizyczna egzaltacja młodopolska była już tylko historycznie spóźnioną i bardzo złą imitacją postawy romantycznej. Nic nie było dlań bardziej drażniące i obce niż ten dekadenski, nędzny i chaotyczny tryb życia wiecznie zapitych i zadłużonych, szatańsko i demonicznie podniekstygowanych brodaczy w czarnych piwnicach. On tej młodopolskiej maniery nienawidził! Tym bardziej że doskonale zdawał sobie sprawę z przekłętą żywotnością tej alkoholowej psychozy, także i dziś jeszcze wyniszczającej największe talenty w ciągu kilkunastu lat. Cóż z tego, że młodzi nie biją już w ten bęben wielkich słów, kpią z patosu, bufonady i egzaltacji i uosabiają raczej mentalność pokolenia cynicznych szyderców? Staroświecki kostium zużył się i zdarł ostatecznie. Ale ów stan posępnego rozmamłania w dalszym ciągu daje znać o sobie niemal przy każdej okazji. Tradycja dekadenscka przybiera u nas wciąż nowe postacie, jednakże ten pęd do samozniszczenia własnej substancji witalnej zdaje się być czymś nieodpartym.

Przyboś, uporczywie i konsekwentnie poszukujący własnego wyrazu ekspresji, zarówno artystycznej, jak i osobistej, nigdy nie ulegał działaniu takich czy innych, snobistycznie czy historycznie w pełni już ukształtowanych wzorców osobowych. On z zasady nie dokonywał wyboru między skrajnościami. Toteż pseudonowoczesne manifesty futurystów w rodzaju: „[...] przeszłość i tradycja — dwie spluwaczki” wyzwały

w nim taki sam odruch odrazy, gniewu i pogardy, jak epigońskie podrygi małych „wieszczów”, przybierających na pozór tylko zmodernizowane pozy, będące przeraźliwie wtórnym odbiciem mimowolnie sparodiowanej bufonady młodopolsko-romantycznej. Natomiast poezja pojęta wyłącznie jako bluźnierstwo, wyzwanie i prowokacja, świadomie obliczona na to, żeby tylko oburzać i drażnić — uchodziła w jego przekonaniu za nazbyt jednostronną, krzykliwą i reklamarską błazenadę, kulturalnie bezpłodną i wyjątkowo niesmaczną. A więc pozbawioną wszelkich szans i widoków na przyszłość. Nawet swój własny, młodzieńczy i bałwochwalczy kult techniki odrzucił i przewyciężył. A wobec tych swoich dwóch pierwszych książek zajął postawę nieprzejednanej krytycznej. I początkowo nie chciał ich włączyć do pełnego wydania wierszy zebranych. Bo najwięcej zależało mu na tym, by nie wlec się nigdy w ogonie żadnego kierunku czy prądu. A to pragnienie osiągnięcia szczytu, absolutnie oryginalnej samowiedzy twórczej stało się dlań czymś w zasadzie najmocniej zobowiązującym moralnie i artystycznie. Od Peipera przejął jedynie najbliższy jego istocie wstyd uczuć, zbyt długo już rozmiennianych na drobne i bezczelnie nadużytych i sprofanowanych przez całe generacje naiwnie sentymentalnych grafomanów i nie wiadomo dlaczego i po co nazbyt często drukowanych pseudolirycznych nudziarzy. Tego gatunku nie znosił i dlatego przysparzał sobie tylu wrogów, że każdemu wprost mówił, co myśli o jego „moczu pisarskim” i zakalcowatych tworach, sztucznie wysilającej się wyobraźni. Powieści, zwłaszcza przeciętne, czytał rzadko. Ale *Ferdynand Gombrowicz* przeżył mocno i rzecz całą gruntownie przemyślał. Osobiście wcale w to nie wątpił, że człowiek na wpół bezwiednie i podświadomie wciąż siebie trochę fałszuje. Bo działając pod naporem instynktów samozachowawczych, mimowoli ulega działaniu prawa mimikry, przybiera barwę ochronną i tak czy inaczej przystosowuje się do panujących konwencji, reguł gry i tradycyjnie przyjętych zwyczajów, obowiązujących w jego środowisku rodzinnym, społecznym i zawodowym. Bo jeśli chce się utrzymać przy życiu, to nie może drażnić swoim zachowaniem tych ludzi, od których zależy. I zwykle czyni wszystko, by nie popaść w konflikt z otoczeniem, zdolnym go solidarnie wykończyć lub wpędzić w stan okrażenia. Tak więc ta socjologicznie uzasadniona konieczność ciągłego przyprowadzania sobie takiej gęby, jaka w danym gronie może być mile widziana, upokarzała go zawsze najgłębiej.

Przybysz dobrze wiedział, że ci co z nim obcują na co dzień, oczywiście najchętniej zaakceptują taki jego sposób bycia, który on w tej sytuacji uzna za jedynie rozsądny i ... rozpaczliwie banalny. Po przyjeździe do Cieszyńska szybko się w tym zorientował, że w tym środowisku, niezmiernie konserwatywnym i drobnomieszczańskim, nie ma żad-

nych widoków ani szans na to, żeby chcieć i móc osobowość swą całkowicie ujawnić. On wtedy naprawdę w oczach ludzkich nie mógł się stać tym, kim był naprawdę, bo tam po prostu nie miał okazji obiektywnie sprzyjających ujawnieniu pełni tych głęboko utajonych w nim rezerw wewnętrznych. Ten urodzony nowator i awangardzista, ateusz wyzbyty wszelkich „przesądów”, nauczyciel ironicznie usposobiony do panującej religii chrześcijańskiej, polonista o przekonaniach zdecydowanie lewicowych musiał bardzo uważać, żeby nie wpłatać się w awanturę z dyrekcją i z radą pedagogiczną. Bo przecież w gronie swoich kolegów po fachu czuł się rozpaczliwie samotny. Trwał w stanie dumnego odosobnienia, w klimacie potencjalnie dlań raczej nieprzyjawnym. Sfałszować samego siebie nie chciał, a nazbyt szczerym i autentycznym być nie mógł. Więc przywdział zbroję milczenia. Poza nim nie spotkałem nikogo, kto okazałby się kimś aż tak surowym, powściągliwym i lakonicznym. Ta idea rygoru, jakiej podporządkował całą swoją twórczość, zdeterminowała jego styl i sposób bycia bez reszty.

Ten człowiek zawsze jak najdalszy od wszelkiej głęboko nienawistnej mu ekscentryczności, zdyscyplinowany w stopniu absolutnym nigdy nie palił i nie pił. Nie znosił alkoholu, a czarnej kawy unikał. Żaden nałóg nie zdołał go zniewolić, pochłonąć i wciągnąć. Jeśli nawet czegoś spróbował, to jedynie po to, żeby do tej ludzkiej słabości odnieść się z niesłychaną pogardą. Jego siła woli nie miała sobie równej w świecie zaludnionym przez psychicznie rozkojarzonych dekadentów i wykolejeńców. On z nimi nie miał nic wspólnego. Zaprezentował nam duchową formację prometejską, uosobioną w jego poetyckiej wizji „człowieka bez granic”, władającego sobą niepodzielnie. Ten chłop, jakim mimo wszystko do końca życia pozostał, miał do tej naszej fałszywej elegancji i czysto pozornej ogłady towarzyskiej stosunek głęboko nieufny i podejrzliwy, a niekiedy szyderczo ironiczny. Oczywiście wyczuwał to doskonale, jak „te paniczki miejskie”, zawczasu już wytresowane, prze-myślnie siebie fałszują. I nigdy tym małpim grymasom towarzyskim zbytnio nie dowierzał. Bo to co konwencjonalne zawsze uchodziło w jego oczach za mechanicznie przyswojone i nieautentyczne.

Przyboś, mężczyzna małego wzrostu, napisał wiersz świadczący o narastającej w nim z wiekiem potrzebie twórczej rekompensaty psychicznej. Warto tu chyba przytoczyć fragment najważniejszy:

*Wieszcz rąk, robotnik dumy, wywyższam się spojrzeniem
pod gwiazdy, ucisk gwiazd, prawe ramię mi żłobi,
niebo nawisło hełmem, niebo porywam na ciemię
i noc, wzniesioną z gwiazd, podnoszę na siebie.
„Gwiazdy”*

Ów nauczyciel, piszący trudne zagadkowe „szarady poetyckie” uchodził w oczach wielu swoich kolegów po fachu za wybitnie mało komunikatywnego samotnika i zarozumialca. Pedagog, zakochany w siedemnastoletniej prześlicznej uczennicy, dał Cieszynowi powód i temat do plotek. A dyrektora gimnazjum, skłonił do interwencji niezmiernie dyskretniej i powściągliwej. A mimo to w odczuciu pisarza boleśnie upokarzającej. Głęboko tym oburzony, ani słowa na to mu nie odpowiedział i wysłuchał tych uwag przełożonego w milczeniu. Po jej śmierci w Tatrach na jakiś czas odsunął się nawet od tych, z którymi dawniej obcował. Ciekawe, że mieszkający w pobliżu literaci także nie zdołali się z nim zaprzyjaźnić. Morcinka traktował pobłaźliwie i lekceważąco. Grzecznie, ale z daleka. Chyba nigdy dłużej z nim nie porozmawiał. Zaproszenia Zofii Kossak do jej rezydencji wiejskiej nie przyjął. Może był tam raz, krótko i przelotnie? Ale nic z tego właściwie nie wynikło, bo on jej twórczości nie cenił. Przypuszczam, że znał ją zbyt mało i uważał ją za epigonkę Sienkiewicza, osobę mało ciekawą, uprawiającą gatunek w jego odczuciu już martwy. Jego kontakt z warszawskim środowiskiem twórczym okazał się mało istotny. Okres wczesnego socrealizmu był w jego odczuciu nader nieudolnym i doktrynersko prymitywnym powtórzeniem tego, co on już dawno osiągnął. Na początku lat dwudziestych tworzona przezeń poezja pracy i produkcji była nowym wielkim objawieniem zdumiewającego w istocie talentu. Gdyby takie awangardowe pozycje poetyckie jak *Śruby* czy *Oburącz* ukazały się w roku 1950, to ta zbyt wcześnie w jego umyśle zrodzona wizja uprzedmiotowienia kraju odpowiedziałaby na aktualne „zamówienie społeczne” stokroć lepiej, niż to, co spłodzone zostało przez małych, czołobitnych skrybów lichy i pospieszny, pod dyktando urzędu propagandy. Ale ponieważ największą tragedią wybitnych pisarzy i myślicieli jest to, że wyprzedzają oni swój czas z szybkością światła, więc też i Przyboś, podobnie jak największy nasz filozof pracy Brzozowski, zastąpiony został przez jakichś trzeciorzędnych pismaków i nudziarzy niegodnych wspomnienia... To jego dialektyczne starcie z ówczesnym aktywnym ideologicznym ZLP znakomicie odtwarza niedawno zmarły poeta Bogdan Ostromecki w swoim wspomnieniu pośmiertnym. Píše on tam między innymi i o tym, jak ten liryk, publicznie broniący prawa artysty do samodzielnego kształtowania materii i formy poetyckiej, kończy swe przemówienie w atmosferze powszechnej wrogości, w zupełnym już ciężkim milczeniu. W ostatnich partiach swego wywodu zdaje się jakby wyczuwać atmosferę sali. A wyczuwając tę zbiorową dezaprobatę, unosi palec do góry, wypowiada zdania z naciskiem, jakby starając się zapobiec ewentualnym sprzeciwom. Schodzi z mównicy niepokonany, nieprzejednany, uparty, konsekwentny do ostateczności. Idzie ze swym pochy-

lonym ku przodowi czołem, jakby torując sobie drogę wśród tłumu ludzi, jak sam pamiętam niechętnych, tchórzliwie milczących i kompletnie zdezorientowanych. Także i później w dobie tak zwanej odwilży Przyboś nie znalazł wspólnego języka z młodymi turpistami. A ich programowy kult brzydoty wykił i ośmieszył. Powiedział, że „zakropienie” każdego wiersza ściekiem jakiegoś szkaradzieństwa jest równie nieskutecznym zabiegiem poetyckim, jak uparte zdobienie wiersza „pięknymi słówkami”. Tylko naiwny może sądzić, że szok, jaki wywoła w wierszu słowem „gówno”, czyni to słowo skuteczniejszym artystycznie niż każde inne, ładne. Trudno mu było pojąć, jak można się zdobyć na aprobatę uczuciową w obliczu zdechłego szczura czy śmietnika? Ostatecznie stwierdził, że wyjąwszy wyraźne zboczenia instynktu, żadna moc nie sprawi, żeby odchody stały się przyjemne a nekrofilia nie budziła wstrętu...

Jednakże z dzisiejszego punktu widzenia niezmiernie ciekawe jest to, co Przyboś sądził o Miłoszu. Cytowany tu już uprzednio Bogdan Ostromecki przypomina, że autor *Równania serca* zwrócił mu uwagę na ową nienaturalną i w odczuciu jego wręcz pretensjonalną „tragiczność”, jak się wyraził, modelując na sposób operowy głos przy wypowiedzaniu tego słowa. Tak. To prawda. Katastrofizm drażnił go jako człowieka przenikniętego głębokim uczuciem zgody ze światem; kochającego życie i świat nade wszystko. Śmierć, niepewność ludzkiego istnienia, dwuznaczność ludzkiej świadomości wzbudzały w nim wstręt. Nic nie było mu bardziej obce niż — jak mówił — kassandryczne wieszczczenia. O tę jednostronność podejrzewał Miłosza, nie ogarniając jego dorobku w całości. Nic dziwnego, że obcy musiał mu być klasyczny rodowód poetycki czołowego reprezentanta żagarystów na dobitkę ożeniony ze zdobyczami awangardy.

Jego wybitnie negatywny stosunek do niegdyś szalenie modnego u nas egzystencjalizmu na pewno nie ułatwił mu dialogu z ówczesnym środowiskiem literackim i filozoficznym. Przyboś stał się w tej dobie niemodny i „prometejsko naiwny”. Optymizmu nikt wtedy nie brał na serio. Marian Jachimowicz chyba najwcześniej to spostrzegł, że wrogów mu wciąż przybywało a przyjaciół ubywało. Píše, że zadał mu chyba ból największy wtedy, gdy pragnąc go ostrzec, rozwiął jego złudzenia i szczerze wyjawiał mu to, co najbliżsi skrzętnie przemilczali. Określił wyraźnie sytuację i tę wyjątkowo nieżyczliwą atmosferę, jaką swoimi wystąpieniami wywołał. Tak więc ów stan dumnego i wyniosłego odosobnienia utożsamia się tutaj niejako z formułą jego losu. Ten poeta rzekomo najbardziej nowoczesny nigdy nie osiągnął stanu pełnego współbrzmienia ze swoją epoką. On właściwie zwrócił się przeciwko wszystkim tym, co chwilowo ją uosabiali. Atakował Kasprowicza, Tuwima i skamandrytów. Gałczyńskiego po prostu miał za nic. O Różewiczu

mówił: „to mój uczeń”; sezonowych sław i wielkości nie cenił. Nic dziwnego, że sam wpędził się w stan osaczenia. Zanadto był prawdomówny. Miał talent robienia sobie wrogów.

Ale ja go zapamiętałem inaczej... On pierwszy mi to uzmysłowił, że człowiek, wystrzelony niczym żywy pocisk w nieskończoność czasu i przestrzeni, powinien tu żyć wielokrotnie, tak, by móc w jednym błysku sekundy, zawrzeć miliardy lat świetlnych... Bo nic więcej nam nie pozostaje. Tu i teraz wnikać trzeba we wszystko co jest. Zanim nas ciemność pochłonie, może to wreszcie pojmiemy, że najcenniejszą substancją istnienia w tej dobie okaże się czas. A pytanie: co z niego zrobić i jak go wykorzystać, nada nowy wymiar egzystencji człowieka bez granic.

Józef Duk

Julian Przyboś jako spiskowiec i żołnierz (epizody z lat gimnazjalnych)

I

Jak piszą historycy zajmujący się dziejami Galicji w jej dobie autonomii, „na tle braków szkoły średniej, jej zacofania naukowego, światopoglądowego i politycznego rozwijał się szeroki ruch samokształceniowy wśród młodzieży szkolnej i studenckiej. Wiązał się on nieodłącznie z politycznym ruchem młodzieżowym, socjalistycznym i narodowodemokratycznym”¹. Istniał zatem jeszcze jeden krąg lektur i nader żywych zainteresowań osiemnastoletniego gimnazjalisty: literatura anarchistyczno-nihilistyczna: Poeta tak o niej później pisał:

Zetknąłem się z inną literaturą. Zbliżyłem się po pewnym czasie do kolegi z drugiego gimnazjum, Jana W.[cisły]. Był to urodzony przywódca, o gestach dyktatorskich; otaczał się z początku niepokojącą tajemniczością, działając silnie na mą wyobraźnię. On to wciągnął mnie w kółka konspiracyjne, z których wkrótce złożyło się P.O.W. Ale „Pankracy” — tak go zwałem — ciągle wybiegał naprzód, nie poprzestawał tylko na maruderstwie zbiorów i ćwiczeń polowych — studiował zawzięcie literaturę społeczną. Za jego pośrednictwem poznałem książki oparte na myśleniu materialistycznym. Był to wstrząs mniej płomienny i natchniony, ale burzący nieubłaganie i zimno. Dopiero po długiej walce obaliłem nagromadzone w sobie dowody, łaski i olśnienia; uporatem się z bogiem [sic!]. Lecz literatura socjalistyczna nie odpowiadała mi, wydawała mi się wtedy oschła i mało radykalna. Sprowadzaliśmy z Wiednia klasyków anarchizmu, książką, którą długo się

¹ J. Miąso i L. Gomolec: *Szkołnictwo, oświata, myśl pedagogiczna*. Red. Z. Kormanowa. W: *Historia Polski*. T. 3. Cz. 2: 1900—1914. Warszawa 1972, s. 830.

zachwycałem, były pamiętniki Kropotkina i czyjeś „Memoiren eines Nihilisten”. Kult dla Bakunina i Proudhona zapadł mi wtedy głęboko w głowę.

Cóż wobec tej pasjonującej literatury, burzącej świat, znaczyła mdła literatura piękna „wykładana” przez polonistę, nieco pompatycznego w obejściu, a nieczułego na piękno jak drewno? [...] Czytałem wiele. Literatura szkolna — skończyliśmy ją na trzech wieszczach — mało mnie obchodziła. Krasińskiego nie cierpiałem, z „Nieboskiej” — ucniak czytany w buchach traktujących o technice rewolucji — kpilem, a ze Słowackiego uznawałem tylko „Do autora »Trzech psalmów«” i antykościelne i rewolucyjne strofy z „Beniowskiego”, „Króla Ducha” i „Kordiana”. Byłego „nihilistę” pociągała jeszcze „mistyka krwi.”²

Końcowa część cytatu odnosi się do literatury pięknej, należało jednak zamieścić ją w tym miejscu, by uwidocznili się wpływ literatury politycznej na kształtowanie się smaku estetycznego młodego Przybosa, który — jak widać — mało myślał wtedy o poezji, a znacznie więcej o rewolucji. Słusznie pisze Józef Świeboda³, że atmosfera I wojny światowej, unosząca się nad okresem gimnazjalnym naszego poety, mocno ciążyła na życiu szkolnym. Nadzieje społeczeństwa polskiego na odzyskanie niepodległości, ścieranie się poglądów wielu orientacji politycznych, udział ochotników z klas starszych gimnazjum w bojach znajdowały żywy oddźwięk w życiu i świadomości młodzieży gimnazjalnej. Starsi koledzy Juliana jeszcze przed rokiem 1914 angażowali się w pracy w konspiracyjnych organizacjach młodzieżowych „Zarzewie” i „Promień” oraz szkolili się w paramilitarnych organizacjach, takich jak „Strzelec”, „Drużyny Sokole” i inne. Niebawem i jego pochłonęła tzw. akcja do-rażna, prowadzona nocami z bronią w ręku. Na lekcjach zaś drzemał lub myślał o czymś z ich tokiem nie związanym.

Ustalona ocena „celującego” i łatwa pamięć ratowały moje postępy. Czując brauning w kieszeni i gotując się do czynów zuchwałych, pogardałem tym poetą, co to do powstania nie poszedł, a potem wymownie biadał nad narodem. I bodajże dla nas wszystkich, będących w sprzysiężeniu ta właśnie sprawa w Mickiewiczu była decydująca: to, że stchórzył (jak to srogo nazwaliśmy!). „Pankracy” w łonie P.O.W. stworzył grupę lewicową, która na własną rękę wzięła się energiczniej do gromadzenia broni, rozrzucania ulotek, organizowania demonstracyjnego strajku szkolnego, a nawet do aktów ekspropriacji (tj. przymusowego wywłaszczania) i innych jeszcze sprawek, do których może bezpieczniej i teraz się nie przyznawać. Jedynym moim ćwiczeniem „literackim” było wówczas redagowanie patetycznych ulotek do siedemdziesiątego siódmego austriackiego pułku, złożonego z Ukraińców [...], za co omal nie wpadłem przed sędzią śledczym, oficerem wysłanym przez zaniepokojone Korpskommando z Przemyśla.⁴

² Odpowiedź J. Przybosa na ankietę *Jak się uczyli współcześni wybitni pisarze polscy?* „Wiadomości Literackie” 1936, nr 29, s. 4.

³ J. Świeboda: *Debiut szkolny Juliana Przybosa*. W: *Julian Przybos. Życie i dzieło poetyckie*. Red. S. Frycie. Rzeszów 1976, s. 113—117.

⁴ Odpowiedź J. Przybosa na ankietę „Wiadomości Literackich” (por. przyp. 2).

W 1917 roku Julian wraz z grupą uczniów i robotników z miejscowej parowozowni wziął podobno udział w nieudanej próbie odbicia legionistów uwięzionych przez rząd austriacki. W następnym roku uczestniczył w akcjach wykradania broni z transportów kolejowych. Pod koniec października 1918 roku, wobec oznak upadku monarchii austro-węgierskiej Julian wraz z kolegami począł zrywać austriackie orły z urzędowych gmachów: ze swego gimnazjum, starostwa, sądu okręgowego itd. Wreszcie dnia 31 października tego roku przystąpił z wielu innymi do rozbijania żołnierzy austriackich w mieście. Gimnazjaliści jeszcze tego samego dnia opanowali budynek sądu okręgowego, koszary i magazyny wojskowe. W ciągu kilku następnych dni strzegli oni dobytku społecznego, między innymi na dworcu Rzeszów-Staroniwa i w koszarach ułanów przy ulicy Lwowskiej⁵. Przyboś tak później wspominał chwile narodzin niepodległej ojczyzny:

Pamiętam to uniesienie: ze szczęścia i dumy śmiałem się i wiwatowałem, a nocą, stojąc na warcie, z niego (tj. Mannlichera), prawdziwego! potężnego mogącego zabić, nie tak jak „Frommer” (brauning) z bliska, ale na odległość, pukaniem od czasu do czasu, celując w Gwiazdę Polarną. Po nocach cały Rzeszów strzelał wtedy nie wiadomo przeciw komu, w czyjej obronie. Tak! był mój radosny „ogromny płacz zmartwychwstania”. Miałem wtedy lat siedemnaście i byłem pewien, że dożyłem już wszystkiego, co mogło spotkać Polaka i „rewolucjonistę.”⁶

O ówczesnych nastrojach obywatelskich i powszechnym entuzjazmie podobnie pisali koledzy Juliana z ławy szkolnej:

Niesłychany entuzjazm i radość zapanowały w mieście. Panowie, spotykając się na ulicach, pozdrawiali się serdecznie: „Witaj obywatelu wolnej Polski”.

Przez następne trzy dni trwały strzelaniny wartowników z rabusiami i bandytami. Gimnazjaliści pełnili służbę wartowniczą po trzydzieści dwie, a nieraz i więcej godzin bez przerwy. — „Piękny i budujący to był widok pięcioklasisty na posterunku, w zanadto obszernym płaszczu wojskowym, z bronią w ręku.”⁷

Dnia 13 listopada 1918 roku dyrekcja I Gimnazjum zawiesiła naukę w klasach VI—VIII w celu umożliwienia starszym uczniom wzięcia udziału w walkach o Lwów toczonych z ukraińskimi nacjonalistami⁸. Z I Gim-

⁵ *Walki kompanii studenckiej pod Lwowem. Na podstawie własnych przeżyć opisali: Józef Szymaszek, Edward Smolarz i Stanisław Sokołowski, uczniowie I Gimnazjum. Rzeszów 1919, s. 3.*

⁶ J. Przyboś: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 188—189.

⁷ *Walki kompanii studenckiej pod Lwowem...*, s. 2.

⁸ Kronikarz zakładu zapisał: „Młódź szkolna poszła do kasarni [tj. do koszar], tu, w Rzeszowie, aby strzec bezpieczeństwa publicznego, a potem pod Lwów, aby w regularnej walce z domowym wrogiem barbarzyńcą bronić spuścizny dziejowej, tylekrotnie już okupionej krwią polską” (*Sprawozdanie Dyrekcji I Gimnazjum w Rzeszowie za r. 1919*. Rzeszów 1920, s. 4).

nazjum poszło do niej trzydziestu sześciu uczniów, w tym siedemnastu z klasy VIII, tj. klasy Juliana Przybosia, który później o tym napisał:

Wybrałem się na wojnę z karabinem piechoty i z dwiema książkami: „Różę” Zeromskiego i tomikiem Tetmajera. Te dwie książki charakteryzują ówczesny stan mojego smaku. Ulubionym moim poetą był też do czasu owej wyprawy wojennej Wyspiański.⁹

W cztery dni po zawieszeniu nauki w I Gimnazjum, dnia 17 listopada, kompania studencka wraz z innymi posiłkami odjechała na odsiecz dla Lwowa. Od 21 listopada do 13 stycznia 1919 roku Julian uczestniczył w walkach czwartej kompanii I batalionu piechoty: najpierw w samym Lwowie, później w jego okolicach. Gimnazjaliści bywali wszędzie: „[...] w atakach szturmowych, w tyralierze, na placówkach i w wyprawach na zwiady”¹⁰. Kompanię podzielono na trzy plutony: pierwszym dowodził porucznik Kuryłowicz, drugim podporucznik Fedorczyk, a trzecim chorąży Żmuda. Dnia 21 listopada IV kompania otrzymała jako zadanie zajęcie rogatki Zielonej i Łyczakowskiej. Po zaciętych walkach rozkaz został wykonany. Poeta pisał o tym szturmie pół wieku później z melancholią i autoironią:

O tym zimnym świecie listopadowym [...], w dniu, kiedy zajęliśmy w całości Lwów, widzę tego smarkatego entuzjastę, jak zapada się w śniegu, gramoli i biegnie w tyralierze na jedną z rogatek lwowskich [...]. To jego wielki dzień, ma przejść chrzest bojowy. Sciska prawdziwy karabin w rękę, rozpoczął na rozkaz ogień — i dziwi się, że w nagich gałęziach jakieś ptaszki świergocą... Pierwszy trup, kolegę najbliższego po prawej ugodził ten świst. (Nie, nie trup, to pierwszy poległy, on padł na polu chwały!).

Sztubak biegł więc odtąd w strachu — ale i w szczęściu, w jakimś natchnieniu ze strachu zmieszanego ze szczęściem! Strach był większy, ale tłumila go i równoważyła radość strzelania z cudownego, bo prawdziwego karabinu, w prawdziwej bitwie, w której można zginąć, ale i w której można zabić!¹¹

W walkach o Lwów IV kompania straciła kilku żołnierzy, kilkunaśtu zaś zostało rannych. Miasto jednak zostało wyzwolone, a wróg rozbity cofnął się z kilkakrotnie większymi stratami w sile żywej oraz w sprzęcie wojennym. Dnia 23 listopada, w niedzielę, uroczyste pochowano na cmentarzu łyczakowskim ośmiu poległych. (Gimnazjalistów zagrzewało do walki grono pedagogiczne, śląc depecze następującej treści: „Poległym chwała, bohaterom cześć”)¹². Dla żołnierzy-gimnazjalistów

⁹ J. Przybos: *Moje początki*. W: idem: *Linia i gwar*. T. 2. Kraków 1959, s. 289.

¹⁰ *Sprawozdanie Dyrekcji...*, s. 4.

¹¹ *Zapiski bez daty...*, s. 189.

¹² *Korespondencja z roku szkolnego 1918/19*. W: *Zespół akt I Gimnazjum w Rzeszowie*. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Rzeszowie, sygn. 214.

nastąpiło kilka dni spokoju. Dopiero 29 listopada wzięli oni udział w oczyszczaniu okolic Lwowa (Dawidów, Krotoszyn, Zubrza) z rozbitków wojsk austriackich, głównie Ukraińców. Odtąd, aż do końca swej wojennej służby gimnazjaliści spędzali po kilka dni na placówkach bojowych, a kilka we Lwowie na odpoczynku. I tak dnia 2 grudnia kompania studencka (uczniów gimnazjum nazywano wtedy studentami) wyruszyła do Winnik, by wraz z innymi — w sumie dwa bataliony — zaatakować bez powodzenia dobrze okopanych i uzbrojonych Ukraińców. W dniach od 9 do 11 grudnia kompania patrolowała okolice Zboisk i obsadziła tamtejszą placówkę, trwając sześć godzin pod ostrzałem artyleryjskim. Na kolejnej placówce, w Kozielnikach, w dniach 15 i 16 grudnia gimnazjaliści mimo wichury i śnieżyicy kopali okopy oraz instalowali łączność telefoniczną. Na dzień 18 grudnia przypadało święto piątego pułku — rocznica jego założenia. Rano więc tego dnia czyszczono koszary, mundury, i broń; po południu gimnazjaliści oglądali patriotyczne widowisko, wieczorem zaś byli podejmowani przez miejscową Ligę Kobiet. Lecz dla odmiany 19 grudnia zbudzono gimnazjalistów już o trzeciej nad ranem, należało bezzwłocznie wyruszać do Sokolnik, gdzie Ukraińcy przerwali front. Po przybyciu do spalonej wsi kompania studencka wsparła dwie kompanie krakowskie. Oto opis tej akcji:

Kompania szła już w tyralierze pod gradem kul do linii Krakowiaków. W atakujących biły trzy kulomioty i piechota. [...] Padło ośmiu Krakusów, a sześciu czwartaków [tj. z IV kompanii] wilo się na polu z otrzymanych ran. Wyprzedził jednak innych długonogi sekcijny Sz.[ymaszek], obok którego rwał mimo krótkich nóg starszy żołnierz Przyb.[oś]; lecz gdy brał, stojąc, na cel obsługę maszynki nieprzyjacielskiej, dostał od niej kulę w prawe ramię. Zaklął pod wąsem (którego nie miał) i po opatrzeniu przez saniteta ujął lewą ręką karabin i znów dopędził przerzedzoną już tyralierę krzycząc z jakimś szaleńczym zapalem: hurra aa! w tym jednym słowie był jakiś dziki szal, opętanie, brzmiał skowyt nie-ludzkiej krwiożerczości i zapamiętania.¹³

Ukraińcy dali w końcu za wygraną i pospiesznie wycofali się. Kompanie nocą powróciły do Lwowa. Wigilię Bożego Narodzenia IV kompania obchodziła na bojowej pozycji w Kozielnikach i to już w południe, gdyż wieczorem spodziewano się ataku. Jednak dopiero 26 grudnia nastąpił zaciekle, wielokrotnie ponawiany szturm Ukraińców:

Raz po raz rozdzierano piekielne hurra! spokojny błękit niebios, a linie pijańego żołdactwa szły falą naprzód. Przyplącały to jednak krwią i cofały się, by za godzinę znów zastać przedpole nowymi trupami i wrócić na dawne stano-

¹³ *Walki kompanii studenckiej pod Lwowem...*, s. 27. — J. Przyboś utrzymywał, że otrzymał draśnięcie postrzałem w lewe, a nie w prawe ramię. Zob. *Zapiski bez daty...*, s. 413—414.

wiska. Zmęczenie, brak snu, głód i brak amunicji, donoszonoj tylko nocą, wyczerpywały obrońców, ale wyraz uporó nie schodził z ich lic.¹⁴

Dnia 28 grudnia Ukraińcy przypuścili podstępnie szturm o godzinie pierwszej w nocy, który został jednak szczęśliwie odparty. Przerzeczona do 57 bagnetów IV kompania została zlużowana i odesłana do Lwowa na dwudniowy wypoczynek. Z wdzięcznością wspominali gimnazjaliści tkliwą opiekę nad nimi pań lwowskich i rarytasy, jakimi ich raczyły (chodziło o... chleb z marmoladą). Od dnia 31 grudnia 1918 do 3 stycznia 1919 roku studencka kompania z Rzeszowa pełniła służbę na placówce w Krzywczycach. Było względnie spokojnie, jeśli nie liczyć kilku granatów, które rozerwały się dość blisko. Uczestnicy owych wydarzeń napisali potem:

*Jedni spalili pokotem na ziemi po służbie nocnej, drudzy popijali kawę „na tempa”, tzn. bez chleba, którego wtedy brakło, a reszta [...] wyprawiała na tamten świat gromady tych miłych stworzonek, które nie opuszczają żołnierza w najgorszych tarapatach.*¹⁵

Była to już ostatnia służba gimnazjalistów na pozycji bojowej.

*Po powrocie do koszar dowiedzieli się studenci, że z rozkazu dowództwa mają wrócić na ławę szkolną, co też niebawem nastąpiło. Poszli więc, by budować Polskę duchową, wyłonić z potopu krwi i pożogi nowe wartości cywilizacyjne, kłaść w wolnej Ojczyźnie podwaliny lepszego, świetlanego jutra.*¹⁶

Trzeba wybaczyć bardzo młodym autorom nadmierną emfazę i patos w epilogu cytowanego sprawozdania, gdyż krwią dowiedli swego męstwa i patriotyzmu. Jeden z nich — Edward Smolarz — miał już za sobą służbę w legionach polskich, udział w obronie Lwowa i nie zaważał się pójść do boju po raz trzeci: w 1920 roku. W przeciwieństwie do nich Julian Przybóś — ich frontowy kolega — dość cierpko wspominał swój udział w odsieczy dla Lwowa. W 1936 roku pisał:

Wyprawa lwowska dała mi odczuć praktycznie, na własnej i cudzej skórze, całą problemologię „czynu”. Po powrocie do szóstej klasy [sic!] ostygłem dla „akcji bezpośredniej.”¹⁷

W dziesięć lat później pisał on o lwowskim epizodzie jeszcze bardziej ostro i krytycznie:

¹⁴ *Walki kompanii studenckiej pod Lwowem...*, s. 30.

¹⁵ *Ibid.*, s. 31.

¹⁶ *Ibid.*, s. 32.

¹⁷ Odpowiedź na ankietę „Wiadomości Literackich”.

Z paromiesięcznej wojenki wróciłem rozczarowany, wyleczony na zawsze z gorączki „czynu”. Wróciłem do poezji czy raczej do pisania wierszy.¹⁸

Dopiero pod koniec życia, w pół wieku po opisanych wydarzeniach pozwolił on sobie na swoiste, liryczne ich podsumowanie:

Tak oto, strzelając do pobratymców słowiańskich na ich własnej ziemi odmawiałem modlitwę dziękczynną po spełnionej modlitwie błagalnej wieszczą, proszącego o „broń i orły narodowe”.

O roku ów, kto nie przeżył tego wielkiego podniesienia uczuć, kiedy każdy uczeń dał w złoty róg i czuł się „orlątkiem”, niewiele pojmie z uczuć i ze sprzeczności myśli politycznej Polaków, którzy bili się o wolność i granice Drugiej Rzeczypospolitej.¹⁹

Za udział w tej (jak ją określał) „kampanii ukraińskiej” otrzymał poeta Dyplom Krzyż Obrony Lwowa — „za dzielność i trudy poniesione w bojach o całość i niepodległość Rzeczypospolitej w czasie oblężenia Lwowa od 1 do 22 listopada 1918 r.”²⁰ oraz Odznakę Honorową „Orląt Lwowskich”²¹.

II

Dnia 5 czerwca 1920 roku Julian Przyboś zdał egzamin dojrzałości z wynikiem bardzo dobrym. Na podstawie pisemnych i ustnych jego odpowiedzi komisja egzaminacyjna uznała go „dojrzałym z odznaczeniem do studiów uniwersyteckich”²². Z gimnazjum klasycznego wyniósł on solidne przygotowanie, staranną wiedzę o kulturze starożytnej oraz znajomość kilku języków obcych: łaciny, greki, niemieckiego i być może w niewielkim stopniu francuskiego. Paradoksalny wydaje się fakt, iż dopiero pod koniec życia poeta powoływał się częściej na swoją znajomość greki i łaciny, między innymi w *Zapiskach bez daty*²³.

Tak więc dzień 5 czerwca 1920 roku zapisał się w życiu Przybosia jako dzień jego osobistego, doniosłego sukcesu, natomiast w dziejach świeżo wskrzeszonego państwa polskiego był to dzień krytyczny: armia

¹⁸ *Linia i gwar...*, s. 289.

¹⁹ *Zapiski bez daty...*, s. 190.

²⁰ Dyplom został podpisany przez Komendanta Wojska Polskiego we Lwowie i oficera Sztandaru (*Dokumenty Juliana Przybosia*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. inw. 1078).

²¹ Dyplom. Towarzyszowi broni, starszemu szeregowemu Julianowi Przybosowi do odznaki honorowej „Orląta”. 19 III 1919 r. L. 18 041 (ibid.).

²² *Dokumenty Juliana Przybosia...*

²³ Por. A. Przyboś: *Wstęp do Listów Juliana Przybosia do rodziny*. Kraków 1974, s. 11; oraz *Zapiski bez daty...*, s. 48/49, 170/171, 320/321 i in.

konna Budionnego przełamała front polski na Ukrainie i rozpoczęła zwycięskie natarcie. Dnia 1 lipca tego roku została utworzona Rada Obrony Państwa, która zmobilizowała wszystkie siły i rezerwy w kraju i za granicą dla skutecznego przeciwstawienia się ofensywie wojsk Rosji Radzieckiej²⁴. W takiej to dramatycznej sytuacji, w nastroju zagrożenia i zgody narodowej, zasugerowany zapewne również wpływem i przykładem kolegów, Julian w połowie lipca zgłosił się ochotniczo do wojska. Do końca miesiąca pełnił uciążliwą służbę koszarową oraz ćwiczył się na rzeszowskich Błoniach. Wtedy to — dokładnie zaś 26 lipca — zmarł na gruźlicę kości jego stryjeczny brat Kazimierz²⁵. Julian głęboko przeżył ten fakt. W sierpniu odesłano go z siedemnastą kompanią marszową na front. W połowie tego miesiąca nastąpił tzw. cud nad Wisłą, czyli klęska Armii Czerwonej pod Warszawą i rozpoczęło się z kolei natarcie armii polskich w kierunku wschodnim. Przybosiowi dane zostało walczyć po raz drugi o Lwów, albowiem dnia 6 września 1920 roku brał udział w bitwie pod Krasnem koło Lwowa. Zginął w niej jego gimnazjalny kolega i przyjaciel, Edward Smolarz, sam zaś Julian został wzięty do niewoli. Poeta tak wspominał później ten moment:

*Pamiętam naszą rozmowę przed bitwą, wieczorem w namiocie. Edek miał brata w legionach, nasłuchiwał się opowiadań o bohaterskich wyczynach i postanowił, jak mówił, zdobyć albo krzyż srebrny — Virtuti Militari, albo drewniany. [...] Zginął w tej samej bitwie, w której i ja uczestniczyłem. Był na innym skrzydle, nie widziałem, jak padł, potem opowiadano mi, że zginął jak bohater. Confaliśmy się, między liniami ognia pozostał ranny sierżant. Padł sanitariusz, który usiłował go zabrać na naszą stronę. I wtedy, kiedy nikt nie miał odwagi wyjść z płytkiego okopu i podpełznąć do jęczącego i wzywającego pomocy, on, Edek, doczołgał się, opatrzył rannego, ale w drodze powrotnej on i ranny, trafieni serią z taczanki pozostali unieruchomieni na zawsze. Potem posunęliśmy się w kontrataku naprzód, ciała jego jednak nie znaleziono.*²⁶

Po dziewięciu dniach niewoli Julian spróbował ucieczki ze stacji w Berdyczowie, został jednak prędko ujęty i osadzony w Żytomierzu. I tam właśnie, jak się zdaje, los się do niego uśmiechnął. Zamknięto go bowiem na noc w chlewiku, on zaś, chłopak wiejski, wiedział dobrze, że pomieszczenie takie nie ma fundamentu. Wygrzebał więc dziurę w ziemi i pod chlewikiem wydostał się na zewnątrz. Klucząc i kołując dotarł wreszcie od linii frontu i bodaj w Zwiahlu — 10 października — przedarł się na stronę polską. Ponieważ nie miał munduru ani dokumentów, potraktowano go jako osobnika podejrzanego: odesłano do Lwo-

²⁴ H. Zieliński: *Historia Polski*. Warszawa 1968, s. 113 i 227.

²⁵ A. Przybos: *Wstęp...*, s. 17—18.

²⁶ *Zapiski bez daty...*, s. 344.

wa i umieszczono na tzw. punkcie zbórnym razem z jeńcami. Sytuacja, w jakiej się obecnie znalazł, była dlań z gruntu niewesoła. Wprawdzie już 16 września wojska polskie zajęły Równe i Łuck, wprawdzie już 12 października zawarto pokój wstępny i rozejm między Polską a Rosją Radziecką w Rydze, ale zanosilo się na to, że wojna pochłonie jeszcze jedną ofiarę — w jego osobie — przez rozstrzelanie za szpiegostwo. Wypadki takie zdarzają się w czasie wojny dość często. Przyboś zdawał sobie z tego sprawę i dlatego słał rozpaczliwe listy do stryjostwa w Rzeszowie, prosząc o potwierdzenie tożsamości, dokumenty, ubranie itd. Jakoż pospieszyła mu z pomocą stryjenka, Maria z Gondkowskich Przybośsiowa, która podobno odebrała go prosto z ulicy, z kolumny jenieckiej, przywiozła do Rzeszowa i otoczyła troskliwą opieką. Julian zachował głęboką i trwałą wdzięczność dla stryjenki, której niejednokrotnie dawał wyraz, między innymi w listach pisanych w czasie studiów i później²⁷.

Formalnie rzecz biorąc został on zwolniony z szeregów Wojska Polskiego dopiero 15 grudnia 1920 roku. Obydwie kampanie wojenne zostały mu zaliczone na poczet zasadniczej służby wojskowej. W rzeczywistości już w końcu listopada Julian znajdował się w Krakowie, gdzie rozpoczynał studia na Uniwersytecie Jagiellońskim. Krótkotrwała (dla poety) epopeja wojenna znalazła odzwierciedlenie w takich jego wierszach, jak *Parada śmierci*, *Droga powrotna*, *Grób Nieznanego Żołnierza* oraz w prozie poetyckiej: *Chwila nieuwagi*, *Dekoracja*. Z tekstu na ostatku wymienionego wyjmujemy fragment obrazujący koszarowe udręki szeregowca:

Brak było szcotek ryżowych. Zanim przyjechał [generał] — a na jakim, jeśli nie na siwym koniu? — czekaliśmy na mrozie trzy godziny, przed nim była mordownia z szorowaniem podłóg. Bagnetem zeskrobywałeś zeschły gnój i błoto, paznokciami zdrapywałem zacieki i brud, a deski smarowaliśmy świecami na glanc. Szur — chlup! wypróżniałeś kubelkiem dół kloaczny, mróz szczypie, pot wyparował już z ciebie i wilgotny chłód ścieka z brzucha na krocze, ulżyłeś pęcherzowi, ciepłej, zimno, w lewo patrz.²⁸

A oto wiersz *Grób Nieznanego Żołnierza*, stanowiący nie tyle realistyczny opis wojennych przeżyć, ile syntezę wojny, oglądanej oczami pojedynczego, zwykłego jej uczestnika. Jest to zarazem hołd złożony pamięci poległego pod Krasnem w 1920 roku przyjaciela poety Edwarda Smolarza. Godna podkreślenia wydaje się odmienna — gdyż poetycka

²⁷ A. Przyboś: *Julek*. „Regiony” 1975, nr 1, s. 147—168. Przedruk we *Wspomnieniach o Julianie Przybosiu*. Opracowanie i wstęp J. Sławiński. Warszawa 1976, s. 32—33.

²⁸ J. Przyboś: *Utwory poetyckie*. Warszawa 1971, s. 501.

i uogólniona — sceneria śmierci kolegi w porównaniu z uprzednio przywołanym zapisem prozatorskim.

*Rozkaz niósł nas obydwóch
w artyleryjskie niebo, zstępujące w płomienie i huk.
Pułk ciałami po ogień zaporowy
sięgnął.
Przerażonym sercem przypadłego do ziemi olbrzymiej
do śmierci, jak do szturmu, poderwał cię wybuch!*

— Kolego, prometejski uczniaku z Rzeszowa.

*Żądzę sławy, warowanej naszą wspólną przysięgą,
zasypał grób: masowy dół bez mogiły.*

*Krew tagodnie zmyła z twarzy twoje imię.*²⁹

Szczególne miejsce w utworach wojennych Przybosia z okresu dwudziestolecia międzywojennego zajmuje wiersz pt. *Droga powrotna*, o którym Ludwik Fryde trafnie napisał, że „z monumentalną prostotą słowa [...] wyraża w nim Przyboś gorzkie rozczarowanie, jakie bojownikom o Polskę przyniosło odzyskanie niepodległości”³⁰. Oto końcowy fragment tego utworu:

*To — stał twojego hełmu przegląda przez kraty.
To Wolność stężała w mury.
Ten sam karabin, oczyszczony z wyobraźni,
strzela dziś Za Ojczyznę,
na której
Purpuraty,
Jaśni,
brzuchy i zady
siadły —
— Chłopcze, zwycięski w roku osiemnastym!*³¹

Znacznie później poeta dopisał komentarz do tego gorzkiego, rachunkowego wiersza:

*Trzeba było, aby potem minęły lata, trzeba było, abym ujrzał rzecz straszną:
„ten sam karabin, oczyszczony z wyobraźni” w rękach policji strzelającej do zbuntowanych robotników. A parę lat później do chłopów w Rzeszowskiem. Wtedy dopiero zacząłem swoją „Drogę powrotną”, zobaczywszy groźną Rzeczywistość. Zgaś Mit — i stała się oczywistą walka o inną Polskę.*³²

²⁹ Ibid., s. 70.

³⁰ L. Fryde i A. Andrzejewski: *Antologia współczesnej poezji polskiej. 1918—1938*. Warszawa 1939, s. 20. Cytat pochodzi z przedmowy napisanej przez L. Frydego.

³¹ *Utwory poetyckie...*, s. 51.

³² *Zapiski bez daty...*, s. 190.

Okres spędzony w gimnazjum dał Julianowi Przybosiowi nie tylko staranne klasyczne wykształcenie; był to także okres formowania się jego charakteru i świadomości, wnikania w zawile sprawy literatury, kształtowania się jego osobowości. Był to także czas pierwszych poważnych doświadczeń życiowych, nieoczekiwanie wzbogaconych hojną ręką „nauczycielki życia” — historii.

Jak się zdaje, jedną z licznych konsekwencji uczestnictwa Juliana w obydwu kampaniach wojennych była choroba serca, która poczęła go trapić niemal od początku studiów. Skargi na nią powtarzają się wielokrotnie w jego listach z tego okresu. Przyczyna jej powstania i niebezpiecznego rozwoju tkwiła przypuszczalnie w trudach wojennych, które prawdopodobnie nadszarpięły zdrowie wątłego gimnazjalisty. Najgroźniejsze jej nasilenie nastąpiło w lipcu i sierpniu 1921 roku. Jeżeli wspominamy o tym *hic et nunc*, to dlatego, że poeta pod koniec życia dał bardzo ciekawą diagnozę swej choroby, diagnozę, która godna jest przywołania ze względu na swój irracjonalno-psychoanalityczny charakter. Otóż w przeddzień bitwy pod Krasnem Julian rozmawiał z Edwardem Smolarzem, który — jak pamiętamy — postanowił dokonać bohaterskiego czynu i zasłużyć na *Virtuti Militari* lub zginąć. Poeta pisał:

Przyrzekliśmy więc sobie, że gdyby któremuś z nas wypadł ten drugi krzyż [drewniany], to da znać, jeśli jest coś z prawdy w tym bujaniu o zaświecie, zjawi się, żeby nareszcie to złudzenie czy prawdę rozstrzygnąć.

I zjawiał się noc w noc, w serii snów tak prawdziwych i przekonujących, jak najjaskrawsza jawa, przekonywał mnie tak uparcie, że żyje, a nie umarł — iż budziłem się — potem już pod koniec snienia przypominając sobie, że przecież zginął, że to nie żywy Edek, ale jego trup udający zmartwychwstałego — budziłem się z krzykiem przerażenia i gwałtownym biciem serca.³³

Znekany Julian przeprowadził autopschoanalizę, w której wyniku doszedł do przekonania, iż ów sen z upiorem Edka to podświadome życzenie śmierci koledze, zjawiające się obecnie jako wyrzut sumienia. Posłuchajmy, w jaki sposób pozbył się prześladowającego go w snach upiora:

Po którejś z kolei męczącej nocy ze zjawą powracającego zza grobu nieboszczyka Edwarda S. wyszedłem — pamiętam — wcześniej rano na nasze pole w górze pod lasem. Wpatrzyłem się w największą jasność na jawie, we wschodzące słońce, i przez zaciśnięte zęby zasyczałem, grożąc upiorowi pięścią: „Tak! chciałem, żebyś zginął! Nie boję się ciebie, zginąłeś, jesteś niczym — a ja żyję, silny i zwycięski!”

Po tym akcie duchowego zabójstwa — upiór przestał mnie nawiedzać. Miałem sny spokojne.³⁴

³³ Ibid., s. 345.

³⁴ Ibid., s. 346.

Można byłoby z wielu przyczyn traktować powyższy zapisek jako przykład automitologizacji naszego poety, od których przecież nie stronił, gdyby nie pewien znamieny i bardzo istotny szczegół: przeżył całe swoje dojrzałe życie z ową chorobą serca i ono też — zgodnie z jego przepowiednią — zabiło go w swoim czasie. Wykładnia ze względu na swój stylizowany, pogański charakter budzić może zastrzeżenia, natomiast sam opowiedziany przez poetę fakt z ową upiorną serią snów — wydaje się najwyższej wagi.

Юзеф Дук

Юлиан Пшибось как заговорщик и солдат
(эпизоды гимназических лет)

Р е з ю м е

В статье представлены два относительно малоизвестных эпизода из жизни поэта. Первый эпизод — это принадлежность к Польской военной организации и участие в ее деятельности, как например, кража оружия из железнодорожных транспортов в последний период I мировой войны, разоружение австрийских солдат в октябре 1918 года, охрана общественного имущества в те беспокойные дни и, наконец, непосредственное участие очень молодого Пшибося в боях за Львов в ноябре и декабре 1918 года между поляками и украинцами.

Второй эпизод — это участие поэта в войне между Польшей и Советской Россией в 1920 году, представленное в битве под Красным, где он попал в плен (6 сентября 1920 года), а также его побег в Польшу. Вспоминаются поэтические произведения, в которых нашли свое отражение указанные события (в частности, *Grób Nieznanego Żołnierza*, *Droga powrotna*, *Dekoracja*), а также загадочный вопрос кошмарной серии снов, преследующих поэта после смерти его гимназического друга, погибшего именно в битве под Красным — Эдварда Смоляжа.

Эта статья дополнительно обосновывает гипотезу, уже давно выдвигаемую и доказанную на ином, главным образом, поэтическом материале (в частности, И. Квятковски: *Świat poetycki Juliana Przybosia...*, s. 298—299; В. П. Шиманьски: *Julian Przybosi...*, s. 127), что в тех событиях молодых лет жизни поэта скрыт генезис его поэтического искусства и мучающей его в течение всей жизни болезни сердца — стенокардии.

Józef Duk

**Julian Przyboś as a conspirator and a soldier
(episodes of his school-days)**

S u m m a r y

The essay presents two, comparatively little known, episodes of the poet's life. The first one — it is his affiliation to Polish Military Organization and his participation in its actions — abducting the pieces of arms from military consignments (by the end of World War One), disarming Austrian soldiers in October 1918, keeping watch over public property in those stormy days, at last — participation in fighting over Lwów, waged in November and December 1918 by Poles and Ukrainians.

The second episode — it his participation in the war conducted in 1920 by Poland and Russia. His part in the battle near Krasne where he was taken prisoner (6th September, 1920), and his escape to the Polish side was described in the essay, and the poems reflecting these events (*The grave of an unknown soldier*, *Way back*, *The decoration*) were presented. Besides the paper recalls the obsessive run of ghastly nightmares, harassing the poet after the death of his school-mate, Edward Smolarz, fallen in the Krasne battle.

The paper supports the assumption, formed before on the base of another one, mainly poetic, material (J. Kwiatkowski: *The poetic world of Julian Przyboś*, pp 298—299; W. P. Szymański: *Julian Przyboś...*, p. 127). The assumption maintains that the described before events, occurred in the poet's youth, made genesis for his art, and gave reasons for the heart disease oppressing him all his adult life.

Tadeusz Kłak

„Siatka innej geografii” (o cieszyńskim okresie twórczości Juliana Przybosa)

W sierpniu 1927 roku Julian Przyboś skierował do władz szkolnych województwa śląskiego podanie, w którym pisał:

Proszę o nadanie mi posady nauczyciela języka polskiego w gimnazjum polskim w Bielsku lub w gimnazjum państwowym klas[ycznym] w Królewskiej Hucie:¹

Nie bardzo wiadomo, dlaczego Przyboś wymienił akurat te dwie miejscowości. Wskazanie na leżące u stóp Beskidów Bielsko zdawało się świadczyć, iż poeta poszukiwał miejsca o krajobrazie zbliżonym do podgórskich pejzaży rodzinnej Gwoźnicy. Gotowość wyboru Królewskiej Huty (późniejszego Chorzowa) wolno łączyć z ówczesnymi programowymi nastawieniami Przybosa jako teoretyka i poety. Jest to na razie tylko domysł, ale można znaleźć potwierdzenie pośrednie wynikające choćby z faktu, iż Górny Śląsk był dla poetów awangardy ziemią obiecaną ich wyobraźni. Mówiła o tym publicystyka Tadeusza Peipera i jego utwór *Z Górnego Śląska*, świadczył ochotniczy udział młodziutkiego Jana Brzękowskiego w powstaniu śląskim, co — być może — miało wpływ na powstanie wiersza *Górnicy* i poematu *Leforest*, poświęconego strajkowi górników polskich we Francji. Wiersze Przybosa ze zbiorów *Śrubby* i *Oburącz* powstawały również w obrębie tej orientacji. Ucieczce w bio-

¹ Tekst według podobizny autografu w pracy K. Heskiej-Kwaśniewicz: *Śląskie archiwalia Juliana Przybosa*. „Prace Historycznoliterackie”. T. 11. Red. Z. J. Nowak i I. Opacki. Katowice 1978, s. 118.

logię, kultowi chaosu i żywiołu życia, jakie wyrażała hryka skamandrycka i częściowo futurystyczna, awangardziści przeciwstawiali potrzebę świadomego kształtowania nowej rzeczywistości. W artykule *Człowiek w rzeczach* pisał Przybóś:

Otacza nas na każdym miejscu i w każdej chwili gęsty las rzeczy zasianych dłońią cywilizacji. Wplątani w swoje dzieła zżyliśmy się z nimi tak ściśle jak z własnymi rękoma. Zyjemy = działamy w świecie rzeczy; rzeczy formują nasze myśli i uczucia; rzeczy definiują ustawicznie naszą duchowość, rzeczy, każdorazowy stosunek do nich, wypełniają naszą psychikę. Człowiek jest tym, co tworzy.²

Główne pole zainteresowań poetyckich Przybosia w pierwszym okresie twórczości wyznaczały wiersze o takich tytułach, jak *Śruby*, *Dyna-mo*, *Perpetuum mobile*, *Pieśń o lokomocji*, *Reklama*, *O elektryfikacji*, *Centrum*. Bohaterem ich najczęstszym jest jednak nie robotnik czy organizator nowoczesnej produkcji, lecz poeta-inżynier, architekt gmachu nowego świata. Jego właśnie głos słyszymy w utworze *O elektryfikacji*:

*Trzeba mowę, narzędzie, naostrzyć. Gdy idę z uporem naprzeciw
wam, prac rozkazodawca, niech mię decyzja roznieci
Ogniem, ustali hartem, pokrzyk umocni nadsiłą
Woli nabitej na obuch, jak kilof bijącej w wyłom.*

W *Rezolucji* zaś deklarował:

*Orator,
Napaść zdań przypasowuję do wręg,
Spajam,
Puszczam tłum, jak parowóz, na tor.*

Nie mamy danych, by sądzić, że urbanistyczna i cywilizacyjna problematyka wczesnej poezji Przybosia wyrastała z uprzedniego bezpośredniego zetknięcia się z przemysłowym krajobrazem. Do pewnego stopnia tak, o czym — pośrednio — świadczą wspomnienia Przybosia mówiące o intensywności bodźców urbanistycznych, jakie odbierał w ówczesnym Krakowie, który niedawnemu mieszkańcowi Gwoźnicy musiał wydać się wielką metropolią. Wolno jednak sądzić, iż utwory ze *Śrub* i *Oburącz* w większym stopniu stanowiły owoc kreacyjnej siły wyobraźni, zawierały projekty, czynów i *prospekty* działań, niż wynikały z realnych doświadczeń i autopsyjnego oglądu określonej sfery rzeczywistości.

Jeśli się więc weźmie pod uwagę pierwszą fazę twórczości Przybo-

² J. Przybóś: *Człowiek w rzeczach*. „Zwrotnica” 1926, nr 8.

sia, to zrozumiałe stanie się wskazanie na Śląsk jako na miejsce przyszłej swej pracy. Reżyserska ręka losu sprawiła jednak, iż Przyboś — zamiast do Bielska czy Królewskiej Huty — trafił do nadgranicznego Cieszyna.

Decydując się na osobisty związek ze Śląskiem, stawał Przyboś przed nowymi możliwościami. Nowe szanse otwały się też przed jego poezją, zwłaszcza jeśli będziemy pamiętali, iż twórczość liryczna tego poety wyrastała zawsze z jego osobistych doświadczeń.

Początkowo autor *Śrub* oraz współtwórca i propagator programu „Zwrotnicy” zamierzał w nowej sytuacji nadal pozostać twórcą związanym z nowoczesną rzeczywistością urbanistyczno-cywilizacyjną. Po wielu latach, wracając pamięcią do czasów swojej poetyckiej młodości, pisał w jednym ze szkiców:

Od początku mojego poezjowania, od pierwszego zbiorku nazwanego „Śruby”, poruszała mnie ta sprawa: jak związać twórczość z wytwórczością, jak zawrzeć ściśle przymierze poezji i plastyki z produkcją, pracy ze sztuką.³

Awangardowi artyści bowiem — wbrew różnym pomówieniom ich o wyłączne zainteresowanie problematyką formy — wyprowadzali zasady swej sztuki i swych dzieł z porządku nowoczesnej rzeczywistości. Stanowisko to zarysowało się wyraźnie w programowym artykule Przybosia pt. *Koniunktura literacka na Śląsku* z 1930 roku. Pisał w nim:

Śląsk powinien by stanąć w awangardzie sztuki. Najbardziej zachodni, najbardziej uprzemysłowiony i zróżnicowany społecznie region — w służbie najbardziej nowoczesnej ideologii artystycznej. Mówię ogólniej: artystycznej nie tylko dlatego, że plastyka, a szczególnie architektura nowoczesna ma na Śląsku szerokie pole działania, na Śląsku buduje się najwięcej. Ale także dlatego, że sztuka nowoczesna jest twórczością jednolitą, obejmującą i zespalającą wszystkie działy sztuki, a nawet pracy ludzkiej.⁴

Czy Przyboś wykorzystał tę szansę w sposób, jakiego należało oczekiwać? Czy nowa realność, w jakiej żył poeta, wpłynęła na odmienne kształtowanie jego wizji lirycznych? Na takie pytania trudno dać jednoznaczную odpowiedź, zresztą trzeba ją odpowiednio przygotować poprzez analizę wybranego materiału. Faktem jest, iż decyzja związania się ze Śląskiem i z Cieszynem należała do najważniejszych faktów w życiu Przybosia, przesądziła o kształcie jego biografii, obejmującej okres dwunastu lat. Przy tym, co jest szczególnie dla nas ważne — zmiana osobistej sytuacji poety zbiegała się niemal idealnie z wejściem przez niego

³ I d e m: *Sens poetycki*. Wyd. 2. T. 2. Kraków 1967, s. 81.

⁴ I d e m: *Koniunktura literacka na Śląsku*. „Zaranie Śląskie”, 1929, nr 1.

w nową fazę twórczą. Wolno wyrazić przekonanie, iż oba te fakty pozostawały ze sobą w najgłębszym związku.

W jaki sposób „marzyciel kamienic i wizjoner świecącego miasta”⁵ od *Srub* i *Oburącz* doszedł do *W głąb las*? Najtrudniejsza jest do uchwycenia pierwsza faza, obejmująca lata 1927—1929. Bibliografia utworów Przybosia⁶ świadczy, iż w latach 1927—1928 nie ogłosił on ani jednego wiersza, a w 1929 roku zaledwie kilka jego utworów drukowała „Europa” i „Głos Literacki”. Czyżby poeta przechodził w tym czasie kryzys twórczy, a poszukiwanie nowych dróg odcieło go od źródeł liryki? Nie, sprawa przedstawiała się chyba inaczej, ale — niestety — nie znamy dziś jej pełnego wyglądu. Jesienią 1927 roku ukazała się bowiem w „Głosie Narodu” notatka mówiąca, iż „Julian Przyboś rozpoczął cykl poematów lirycznych, odmiennych od dotychczasowego tonu swej twórczości. Na wiosnę przyszłego roku zapowiada tom poezji”⁷. Zapowiedź ta nie spełniła się, gdyż następny zbiór wierszy Przybosia ukazał się dopiero po upływie dwu i pół lat. Różnił się przy tym niewątpliwie swoją zawartością od zbioru, o którym informował w „Głosie Narodu”.

Między projektem tomu z 1927 roku a jego spełnieniem z 1930 roku znajduje się jeszcze jedna próba edytorska Przybosia, pochodząca z 1929 roku. Zapowiadał mianowicie wtedy poeta wydanie zbioru wierszy pt. 29 (w innej wersji słownie: *Dwadzieścia dziewięć*). Tytuł ten zmienił autor wkrótce na *Ponad*, by nadać mu ostatecznie brzmienie *Sponad*. Tytuł *Dwadzieścia dziewięć* mógł się łączyć zarówno z datą zamierzonego roku wydania, jak i liczbą przewidzianych w tomie wierszy. W swoim notatniku⁸ z tego czasu Przyboś podał zawartość całego tomu, który obejmował następujące tytuły: *Zdania*, *Wynalazek*, *Rozmowa*, *Kilka*, *Szewczyk*, *Fryzjer*, *Wschód-zmierzch?*, *Brzezina*, *Sklepik*, *Co z tego zrobić?*, *Złodziej*, *Smutek*, *Pokój* (jak budowali), *Erotyk*, *Fablok*, *Geometria*, *Sadze i złoto*, *Skład drzewa*, *Przemysł*, *Niebo*, *Lato na wsi*, *Koła*, *Obiad*, ... (*Ogrody opuściły*), *Telegram*, *Radio*, *Portier hotelu Atlantic*, *Idzikowski* i *Kubala*, *Parada śmierci*.

Jeśli jednak porównać zawartość tego tomu z wydanym w roku 1930, to okaże się, iż powtarza się w nich najwyżej kilka utworów. Na-

⁵ Określenia te pochodzą ze szkicu do powieści częściowo o charakterze autobiograficznym, zawartego w notatniku poety z lat 1927—1929. Archiwum J. Przybosia w Muzeum Literatury w Warszawie, nr inw. 842.

⁶ Por. Z. Sokół: *Bibliografia twórczości Juliana Przybosia i opracowań o jego życiu i dorobku literackim* (za lata 1922—1972). W: *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie*. Red. S. Frycie. Rzeszów 1976, s. 227—368.

⁷ *Świat literacki*. „Głos Narodu” 1927, nr 275.

⁸ Zob. przyp. 5.

leży do nich *Parada śmierci*, wiersz bez tytułu ze słowami „ogrody opuściły”, które wchodzi do wiersza zatytułowanego *Wieczór* oraz *Pokój*, choć słowa — podtytułu? — „jak budowali” pozwalają przypuszczać, iż ten sam tytuł odnosił się do dwu zupełnie różnych tekstów. Istnieje jeszcze i taka możliwość, że część wierszy z podanego spisu mogła później zmienić swe tytuły lub ulec przekształceniu (na przykład *Koła* wolno łączyć z jednym z dwu utworów w *Sponad: Na kołach* lub *Wóz*). Nie da się jednak tego rozstrzygnąć bez porównania pełnych tekstów obu zbiorów wierszy.

Stajemy więc wobec wielkiej zagadki, ważnej nie tylko dla biografii Przybosia, ale i dla uchwycenia pełnego przebiegu przemian jego liryki, zwłaszcza zaś pierwszej fazy okresu cieszyńskiego. Z tego co wyżej powiedziano, wynika, iż uległ zagubieniu i zapomnieniu niemal cały tom poetycki Przybosia, który obejmował utwory z lat 1927—1928, a więc z czasu, kiedy poeta przebywał w Chrzanowie a następnie w Cieszynie.

Ukazana powyżej sytuacja jest bardzo dla badacza kłopotliwa, zwłaszcza wówczas, gdy próbuje on ukazać zależności między problematyką cywilizacyjną i krajobrazem Śląska a ich wyglądem w poezji Przybosia. Jest on bowiem w położeniu człowieka, któremu zamiast obiadu podano tylko jadłospis. Tytuły utworów pozwalają zorientować się w doborze zasadniczych motywów, ale nie dają wyobrażenia o ich artystycznym ujęciu. Takie tytuły wierszy, jak *Wynalazek*, *Fablok*, *Geometria*, *Przemysł*, *Telegram* czy *Radio* zdają się przedłużać wcześniejszą drogę twórczą poety. Nie wiadomo jednak, czy utwory te wyrastały z kreacji czystej wyobraźni czy też były inspirowane przez nowe, śląskie już doświadczenia poety.

Kilka wierszy takich, jak *Szewczyk*, *Fryzjer*, *Sklepek* czy *Złodziej* można łączyć z fazą, którą Jerzy Kwiatkowski nazwał „intermedium groteskowym”⁹. Utworów wyrażających tę tendencję powstało niewątpliwie więcej. Byłoby to więc nie tyle intermedium, ile okres przejściowy w ewolucji liryki Przybosia, przypadający właśnie na lata 1927—1928. Na czym polegało odejście Przybosia od modelu jego poezji z lat 1923—1926? Przemianie uległy przede wszystkim motywy urbanistyczne. Ukazane one zostały teraz nie jako składnik wizji „nowoczesnej”, lecz jako elementy należące do świata peryferyjnego. Jerzy Kwiatkowski pisał (powołując się zresztą na obserwację Artura Sandauera), iż przedmiotem wierszy Przybosia staje się teraz „zwykła czynszowa kamienica, postacie subiektów, kelnerów, numerowych, a także — ulicznych grajków, domokrażców, żebraków”¹⁰.

⁹ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 47—54.

¹⁰ Ibid., s. 48.

Wizja świata, która w pierwszym okresie zmierzała ku utopii cywilizacyjno-technicznej, teraz ustępuje odmiennym ujęciom rzeczywistości. W jej miejsce początkowo pojawia się wspomniane poprzednio „intermedium groteskowe”, a także rozmaite „donosy z rzeczywistości”, dotyczące przede wszystkim bohatera. W wierszu *Trochę nocy* jego sytuacja tak się kształtuje:

*Świt nad Olzą, złoty bażant — ... serce... —
złoty bażant szamocze się w gąszczach,
atak serca się zaczął.*

*Za mną idą — jak się troszczą! —
remont domu — mówią — nowe piece...
o futrynę prawie płaczą
i wstawiają okno w widok.*

Utwór ten mówi o losie bohatera, o jego uwięzieniu w sieci codziennych kłopotów i trosk. Podmiot liryczny Przybosa znajduje się w innym położeniu niż jego poprzednik z wcześniejszych wierszy. Tamten manifestował swoją siłę, tego widzimy w momencie słabości, poprzedni był zespolony z siłą nowoczesnej klasy robotniczej, ten znajduje się pośród społeczności zubożałej, zaledwie istniejącej. Bohater *Śrub* i *Oburącz* zajmował miejsce w centrum nowoczesnego świata, natomiast ten z wierszy cieszyńskich znalazł się na obrzeżach owego świata, na jego wręcz marginesie.

Przestrzeń, w jakiej żyje bohater, została tu geograficznie wyraźnie określona. Olza, rzeka, nad którą leży Cieszyn, wiele razy stawiała się bohaterką wierszy Przybosa. Widzimy więc, iż miejsce to jest wspólne dla poety i kreowanych przezeń postaci lirycznych, wspólne są też w dużym stopniu, a przynajmniej zbieżne, ich biografie i cechy charakterologiczne. Więcej — można mówić o równoległości, a nawet symetrii ich losów i doświadczeń życiowych.

Dotyczy to przede wszystkim ich statusu zawodowego. Bohater niektórych wierszy z tego okresu jest niewątpliwie nauczycielem. Oto jego wyznanie z wiersza *Co dzień*:

*Po schodach, piętrach, wzdłuż ścian korytarzy
szwendam się i objam, i nuda mnie wiele
w murze i wapnie,*

Gdyby jednak tylko do tego fragmentu ograniczyć znajomość tekstu, byłby on w zestawieniu z innymi utworami Przybosa, nie tylko zresztą dawniejszymi, dosyć dziwny. Ich bohaterowie takich stanów nie przeżywali, nuda i bezsens egzystencji były im całkowicie obce. Dopiero

następny fragment wyjaśnia źródło takiej postawy podmiotu lirycznego. W wierszu dalej czytamy:

*Skonany-m wśród zajęć szkolnych jak pośród pustaci,
ja, tępyimi palami uczniów utłuczony belfer.*

Utwór ten wraz z kilkoma innymi (na przykład *Opowieść wiosenna* i *Lipiec*) należy do tych utworów, gdzie Przyboś-nauczyciel użycza swojemu bohaterowi statusu pedagoga. Te teksty, pisane w okresie pobytu Przybosia w Cieszynie, wolno łączyć z realną biografią ich autora. Praca nauczycielska stanowiła wówczas dla niego jeden z najważniejszych wymiarów egzystencji. Dotychczasowe świadectwa dotyczące Przybosia-nauczyciela przynosiły portret raczej ubarwiony, przesadnie optymistyczny. Punkt widzenia poety na te sprawy był odmienny, bliski ujęciom z wiersza *Co dzień*. Listy jego przynoszą w tej sprawie wiele jednoznacznych świadectw. Oto kilka z nich:

*Obłożony, chory wprost na niekończące się stosy zeszytów (12 IV 1930)¹¹;
Szkola i konferencja nie istnieje dla mnie [...]. Nawet mojej nudy jej nie poświęcam: pozostawiam jej swoją nieobecność, to dla nauczania — wystarczy (14 XI 1930); Konieczność ustawicznego zniżania się do poziomów sztabaków — przykra to rzecz (27 XI 1930).*

Nauczycielstwo nie było więc powołaniem Przybosia, uznawał je za stan przejściowy. Kiedy zaistniała możliwość przeniesienia się z Cieszyna do większego ośrodka, Przyboś określił jednoznacznie swój stosunek do zawodu nauczycielskiego:

[...] ja sam nie miałem nigdy i nie mam zamiaru tkwić ciągle w belfercie, nauczycielstwo uważam za przykrą i przejściową tylko niewolę, którą wcześniej czy później strząsnę ze siebie, żeby ocalić w sobie to, co uważam za wartościowe (15 V 1932).

Wyznanie to, jego tonacja, jest zbieżne z semantyką wiersza *Co dzień*. Ten składnik życiorysu Przybosia otrzymał jego bohater liryczny. Bohater wiersza Przybosia w roli nauczyciela stanowi jeden z sygnałów istniejących relacji między poetą i fikcyjnym podmiotem lirycznym. Biografia postaci rzeczywistej i kreowanej rozłamuje się wyraźnie na dwie połowy: jedna zawierała to co nieistotne, a wypełniało dużą część życia (nauczycielstwo), i na to, co istotne, co łączyło się z prawdziwymi dys-

¹¹ Wszystkie cytowane tu listy Przybosia były adresowane do narzeczonej a następnie żony poety, Bronisławy z Koźdoniów Przybosiowej. Za ich udostępnienie serdecznie Jej z tego miejsca dziękuję.

pozycjami ich osobowości. Segment „nauczycielski” swej biografii Przyboś redukował i spychał na obrzeża świadomości. Podobny proces dokonał się w liryce autora *W głębi lasu*. W niej również ta cecha osobowości niezwykle rzadko dochodzi do głosu i na ogół w kontekście ujemnym. Nawet bowiem *Lipiec*, w którym „Na świadectwach, wzbici w radość, odlecieli uczniowie” wyraża nie tylko radość uczniów, ale i — pośrednio — nauczyciela. Toteż należy zgodzić się z uwagą Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz mówiącej, iż Przyboś niewiele swoich utworów „nasycił takim poczuciem szczęścia”¹².

Usytuowanie bohatera Przybosia na peryferiach i narzucona mu rola nauczyciela sprawiły, iż odczuwał on to jako rodzaj degradacji i poniżenia. Przestrzeń, w której się poruszał, kojarzyła się z uwięzieniem (charakterystyczny z tego punktu widzenia jest motyw murów). W wierszu *Co dzień* przytaczane urywki przegradzał taki fragment:

*aż mnie jeden zakurzony pokój zamknie,
osłupi,
i pada, i mży nad głową w dzień i w nocy — sufit.*

Niezwykle znamienne i wymowne jest tu słowo „osłupi”. Sąsiadując z czasownikiem „zamknie”, wskazuje na jego uczestnictwo w ogradzaniu bohatera słupami i oddzieleniu go od świata. Jednocześnie właściwości słupa przenoszą się na bohatera. Osłupiony, to tyle co upodobniony do uciętego drzewa, a więc nieruchomy i martwy.

Motyw zamknięcia pojawia się także w wierszu *Pokój*, z tym że przestrzeń otrzymała tutaj jeszcze wyrazistsze nacechowanie:

*Z kąta — w kąt, krokami kąty rozszerzam,
tam — na powrót o pokój sobą kołatam,*

W podobny sposób odczuwał bohater Przybosia także najbliższą zewnętrzną przestrzeń, a więc miasto położone nad Olzą, choć nie zawsze w samym tekście utworu pojawia się sygnał o charakterze geograficznym. Bohater odczuwał statyczność i nieruchomość otaczającej go przestrzeni, pogrążał się w beczas i obezwładniającą nieruchomość historii. Najmocniejszy wyraz takich odczuć znajdujemy w *Polach pochyłych*:

*Gdzież tu tworzyć zdarzenia i dzieje,
o co zaczepić ręce?
Tu — tylko się koło widnokregu dzieje,
na którym czas niebo skłonił.*

¹² K. Heska-Kwaśniewicz: *Śląskie lata i wiersze Juliana Przybosia*. „Prace Historycznoliterackie”. T. 5. Red. T. Bujnicki i I. Opacki. Katowice 1977, s. 209.

Bohater odczuwa konieczność wyjścia z tej sytuacji, jego poczucie wewnętrznej siły kontrastuje i koliduje z bezruchem otoczenia. Podobny stan wyraża wiersz *Gdzie słowo, które zmieni*, zwłaszcza ostatni jego fragment:

*Znieść bezstawnie tej ciszy nie mogę.
W żarliwe dłonie zamykam strach i ogień,
przenikliwsze niż te wyrazy,
które w milczenie-m okuł.*

W wiele lat później utwór ten Przyboś opatrzył uwagą, którą można odnieść do *Pół pochytych*. W *Zapiskach bez daty* pisał on:

Bardzo dawny, pisany w Cieszynie wiersz „Gdzie słowo, które zmieni”. Pamiętam, jak go wydumałem, jak zrodził się we mnie z nocnych przechadzek górną uliczką nad parkiem. Przez drzewa przebłykiwały światelka za Olzą po czeskiej stronie i słysząc było daleki szum pociągu.

Stłumione, żarliwe uczucia przekroczenia tej przestrzeni ciemnej, jakiegoś ogromnego wyjazdu w cały świat, pragnienie poematu, który by poruszył głuszę tego mojego prowincjonalnego bytowania jak łoskot i świst pociągu — to czułem żądając od tej nocy poetyckiego słowa.¹³

Ta wypowiedź Przybosia koresponduje ze słowami bohatera utworu *Wiosna 1934*, gdzie mówi on o sobie jako o człowieku „zdrobniałym”, zamieszkałym „w pokątnej mieścinie”. W prywatnej wypowiedzi Przyboś charakteryzował się jako „Zgorzkniały prowincjał, który patrzy przez okno na zacinający deszcz i ziębnie przy biurku” (list z 13 XI 1930). Tego rodzaju wypowiedzi nie należy jednak odczytywać jako wyrazu niechęci do samego Cieszyna. Zniechęcała go szkoła, odpychał bezruch miasta, odczuwany szczególnie po ruchliwym i ożywczym sezonie paryskim, kiedy to w jednym z listów stwierdzał, iż „Cieszyn gniecie mnie beczynnością” (18 III 1938).

Mamy jednak dostatecznie wiele wypowiedzi poety mówiących o poczuciu najgłębszej więzi z tym miastem i z tymi stronami. Otrzymujemy też potwierdzenie poety, iż okolice Cieszyna przypominały mu rodzinne pagórki Gwoźnicy. Dlatego właśnie tu, nad Olzą odkrył Przyboś drugie główne źródło swojej poezji. Więcej, wydaje się, iż w tamtych latach Cieszyn wraz z okolicami wziął nad Gwoźnicą górę, miał dla wyobraźni pisarza większą siłę pobudzającą. „Patos przestrzeni odebrała temu miejscu Polana”, napisał w jednym z listów pisanych z Gwoźnicy. W liście zaś pisany w Rzeszowie wyznawał wprost: „Tu, w tej norze widzę, jak piękny jest Śląsk” (2 VII 1930). Pod koniec tego sa-

¹³ J. Przyboś: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 224—225.

mego roku wyraził się natomiast, iż „wszystko skłania się przychylniej tutaj — w najładniejszym miasteczku Polski”. Można by powiedzieć, że były to opinie prywatne i zawyżane choćby ze względu na adresatkę listów, ale potwierdził je Przyboś w wywiadzie, jakiego udzielił Włodzimierzowi Pietrzakowi:

Przestrzeń tu w Cieszyńskim porywa ku sobie, wabi — a drogi są jak wyciągnięcie ramion. To najpiękniejszy dla mnie kraik Polski. W głęboki sposób jest ta ziemia złączona z ziemią mego dzieciństwa — tam również były takie — inne? — wzgórza.¹⁴

Tutaj — jak w rodzinnych stronach — doświadczał Przyboś (a odczucia te przeniósł później na swojego bohatera lirycznego) „patosu przestrzeni”, tu chodził „zanurzony głową w błękicie”. Zrozumiałe więc stają się słowa z listu do narzeczonej, że „jeśli tak długo wytrzymałem w Cieszynie to tylko dla Cieszyna właśnie (15 V 1932)”.

W liryce Przybosia z okresu cieszyńskiego świat przedstawia się jako układ następujących po sobie, rozszerzających się przestrzeni zamkniętych, najczęściej o charakterze kolistym. Liczne wypowiedzi poetyckie i pozapoetyckie autora *W głąb las* świadczą o istnieniu w jego wyobraźni kompleksu przestrzeni zamkniętej, która powoduje konieczność jej przełamywania. Wiersze Przybosia z tego czasu są wyrazem walki z klaustrofobią. Przełamanie najmniejszej przestrzeni i wyjście z zamknięcia czterech ścian pokoju mogło dokonać się już przez otwarcie okna i nawiązanie kontaktu wzrokowego ze światem. Taką sytuację prezentuje *Deszcz*:

*U okna urywa się niebo i —
Dachy zlatują na miasto,
gniazdo widnokregu.*

W stosunku do przestrzeni wnętrza mieszkalnego obraz ten stanowi jej poszerzenie. Miasto zostało tu ujęte jako gniazdo, a więc ono również ogranicza i zamyka bohatera. Niesłychanie wyraziście takie doznawanie przestrzeni sformułował poeta w jednej z notatek towarzyszących wierszom. Pod datą 14 II 1931 zapisał:

Poczucie przestrzeni; moje jazdy na Polanę, w której otwiera mi się prześwół. Na górach — jakże nasycić się szerokością i dalą? Jestem zamknięty jakby w szkatułce [podkr. — T.K.]. Cieszyn — Polana, której jedna ściana się rozwiera.

¹⁴ W. Pietrzak: *Dzień u Juliana Przybosia*. „Czas” 1936, nr 240. Cyt. za idem: *Miscellanea krytyczne*. Warszawa 1957, s. 165.

Bohater szuka więc z tej sytuacji wyjścia. Będzie ono prowadziło w różnych kierunkach.

Zanim o nich będzie mowa, należy jeszcze zwrócić uwagę na jeden aspekt postawy bohatera. W stosunku do otoczenia zajmuje on postawę wyniosłą, izoluje się i zamyka w sobie. Obszar zajmowany przez niego staje się centrum świata¹⁵. Otrzymał on kształt koncentryczny, na który składa się szereg kół o stale rosnących promieniach. Osią owego układu była postać „ja” bohatera, został on włączony w przestrzeń w porządku zarówno pionowym, jak i horyzontalnym. Ja — kosmos, tak można by wyrazić istniejącą w wierszach Przybosia z okresu cieszyńskiego relację między nim i światem. Układ ten nie ma charakteru statycznego, przeciwnie — w każdej chwili może ulec zmianie. Bohater Przybosia uczestniczy bowiem w nieustannej walce z siłami zewnętrznymi, broniąc swojej zwierzchniej pozycji.

Przyboś jest bezwstydnie woluntarystyczny. Jego bohater, demiurg, nie zna ograniczeń

— napisał Zdzisław Łapiński¹⁶. Ta wola mocy i postawa wywyższenia była udziałem nie tylko podmiotu lirycznego, lecz i jego twórcy.

Czy można istnieć, przyznając komukolwiek wyższość nad sobą

— zapytywał Przyboś w notatce z 1928 roku¹⁷. W kilka lat później wyznawał:

Uświadomiłem sobie pewność panowania, gospodarowania sobą. Jeśli jestem miernikiem rzeczy, to czyż mogą mię rzeczy czarować, opanowywać? Powinienem je sobie w ich możliwościach uświadomić i niejako stwarzać (6 VII 1930).

Ten wizerunek bohatera lirycznego przypomina rysy samego poety, zapamiętane przez jednego ze świadków jego cieszyńskich lat. Alfred Łaszowski tak pisał o Przybosiu:

Żył w całkiem innym wymiarze. Trwał w stanie dumnego odosobnienia, sam wśród ludzi, których zaledwie w swym otoczeniu dostrzegał. Wyniosły i obojętny, cichuteńko się między nami przemykał; zawsze surowo skupiony i głęboko zastuchany w siebie, jakby na pół obecny w tych stronach duchowo mu obcych.¹⁸

¹⁵ Z. Łapiński pisze, iż „ja” liryczne Przybosia jest „zredukowane do geometrycznego punktu” („Świat cały — jakże zmieścić go w żrenicy”. O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia). W: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Red. M. Głowiński. Wrocław 1970, s. 284.

¹⁶ Ibid., s. 294.

¹⁷ Zob. przyp. 5.

¹⁸ A. Łaszowski: *Przyboś w Cieszynie*. „Poezja” 1976, nr 10, s. 43.

Przyboś swoją postawę i odczucia przenosił — jak powiedziano wyżej — na swojego bohatera. Ten z kolei także ogłaszał swoją samowystarczalność i niepodległość, wyrażającą się w swoistym procesie auto-kanonizacyjnym. Wyrazem tego były między innymi *Gwiazdy*:

*Wielki, w pokłonie nizin, odmurowany z kamienia,
śródo tłoku niemej ziemi zewsząd, na brak domu,
patrzę, w oczach dzierganych przez cienie
drzewa drgnęły: rosną widomie.*

*Wieszcz rąk, robotnik dumy, wywyższam się spojrzeniem
pod gwiazdy, ucisk gwiazd prawe ramię mi żłobi,
niebo nawisło hełmem, niebo porywam na ciemność
i noc, wzniesioną z gwiazd, podnoszę na siebie*

Utwór ten ukazuje wyjście w kierunku pionowym, wzdłuż osi widnokregu, która utożsamia się z pionem sylwetki bohatera. Linia ta idzie wzwyż, wskazuje na proces heroizacji „ja” lirycznego. Otwarcie ku górze, niezwykle ważne i bogate semantycznie, przynosi obrazy o względnie dużej jednorodności i szczególnym nacechowaniu. Otóż, jeśli wolno tak powiedzieć, wizje tego rodzaju mają charakter nokturnowy, łączą się one bowiem z wprowadzeniem aktywnie zachowujących się obrazów kosmosu, ciemnego i gwiazdzystego nieba. Jeden z kluczowych z tego punktu widzenia obrazów zawiera cytowany już wiersz *Co dzień*:

*Lecz wystarczy niewiele:
W pierwszy lepszy wieczór jasny
wyjść za lasy zamiejski, ku polom w górze
a
głowę porywa mi otchłań i migot prerażeń,
nie ma ziemi — tylko zawrót konstelacji*

Wspomniany wiersz wskazuje na istnienie dwu następujących po sobie kierunków ekspansji. Jeden — horyzontalny — prowadzi od centrum na zewnątrz, drugi — wskazuje na kierunek pionowy (motyw góry i otchłani nad głową bohatera). W tej części utworu mamy do czynienia z jedną z podstawowych sytuacji Przybosiowskiego bohatera. Ta pozycja i rozdwojenie wizji znajduje odpowiednik w zachowaniu samego autora, obraz poetycki wyrasta z realnego przeżycia człowieka. Fascynacja zmienioną sytuacją egzystencjalną i umiejscowienie poety w nowej przestrzeni ujawniły się niemal od razu. W zapiskach z lutego 1928 roku znajduje się takie charakterystyczne wyznanie:

Dzisiaj wobec drzew w górze nad Olzą odczułem znów istotę swego życia. Jak określić to doznanie wewnętrzne? U granic leży Groza.

Życie jest olbrzymim przeznaczeniem. Życie jest aż Grozą.¹⁹

Można by powiedzieć, iż w tych latach, ale już w okresie cieszyńskim, dokonała się ważna ewolucja w postawie Przybosia. „Marzyciel kamienic” i „wizjoner świecącego miasta” powracał do ziemi, do swoich źródeł. „Nie zapominać, nie zapominać o czarodziejstwie ziemi!! Wtedy tylko odsłaniam sens swojego życia” — notował poeta swoje doznania w zetknięciu z widokiem drzew i wieczornego nieba, okrywającego górę nad Olzą²⁰. W sposób najpełniejszy, a jednocześnie najzwięźlejszy ujął swoje przeżycia w zetknięciu z tym miejscem w zapisku towarzyszącym cytowanemu już utworowi *Co wieczór*:

Nad Olzą, góra lasu, grudziasta glina — ziemia, napływ wizyj z odległej, najgłębszej przeszłości, ich treść, istotność metafizyczna, dośrodkowa, dogłębna. Ta przestrzeń, te różgi drzew, ten szron — ten wycinek świata napięty do spazmu. Coś musi jak struna pęknąć. Jak to wyrazić? Gdzie słowo, zdarzenie, myśl, co wyzwoli skowaną treść mojego życia, treść rozkoszną do bólu i szlochu ziemi i świata!²¹

Listowna wersja tych doznań mówi jeszcze o wysokim uniesieniu lirycznym autora w tym momencie i o napełnieniu go „szlochem życia”. To przeżycie nie miało impresjonistycznego podkładu, nie było związane z bierną kontemplacją krajobrazu, przeciwnie odznaczało się ono niezwykłą obustronną aktywnością. Bodźce idące od strony ziemi i kosmosu wywołały stan niezwykłego napięcia emocjonalnego Przybosia, bliskiego mistycznej ekstazie. We wspomnianym liście do narzeczonej pisał:

[...] bałem się, iż jeszcze jeden ton wyżej, a wystrzeli z tego wycinka świata (widzianego aktualnie i pomieszanego z całym moim życiem) jakaś ostateczna tajemnica, jakiś s e n s. To było tak, jakbym rozwiązywał sens mojego życia, doszukiwał się siebie i s t o t n e g o, tzn. Boga?” (list z 22 XI 1931).

Takie stany — dodajmy — nachodziły Przybosia jednak dosyć rzadko, miały one coś z objawień, ale poeta nie łączył ich z jakąkolwiek metafizyką. Słowa „Bóg” zresztą nie znosił i jeśli posługiwał się kategorią boskości, to jedynie w odniesieniu do wysublimowanych wartości ludzkich, takich choćby jak miłość.

Góra (w porządku biografii tożsama z określonym miejscem Cieszyzna), związana z pionowym ukształtowaniem przestrzeni, pojawiła się

¹⁹ Zob. przyp. 5.

²⁰ Ibid.

²¹ Notatnik Przybosia w Muzeum Literatury w Warszawie, nr inw. 659.

w wyniku pokonania i przełamania najbliższego kręgu, ograniczającego bohatera. Można by sprawę ująć i tak, iż to centrum uległo pewnemu przesunięciu w kierunku poziomym (motyw zamiejskiego lasku) i pionowym (motyw wzgórza). Ten gest wyrażał jednocześnie wywyższenie oraz odosobnienie bohatera, jak też jego ekspansję na zewnątrz. Pozwolił jednocześnie — gdyż był to proces dwukierunkowy — wydać się przestrzeni, jak i uczynić na nią zamach.

Otwarty krajobraz — gdziekolwiek jestem — pochłania mnie zawsze

— wyznawał Przyboś w liście do narzeczonej (z 25 XII 1931), nieco zaś wcześniej pisał do tej samej adresatki:

Po drodze do lasku patrzyłem na odległą siną linię gór: silna, niewzruszona pociecha. Jakby horyzont Polany wyciągał do mnie rękę (list z 3 XI 1931).

Sposób działania sił o kierunku przeciwnym, poświadczony w licznych wierszach Przybosia, wyraziły jego późniejsze słowa:

Nie znam na ziemi obrazu potężniejszego i głębszej symbolicznego niż obraz przekraczania widnokręgu.

Powtarza się teraz w wielu wierszach, tylko w większej skali, układ przestrzenny, polegający na istnieniu jakiegoś „tu” oraz jakiegoś „tam”. Przedtem droga wyjścia przebiegała między pokojem i górą miejską, obecnie — między miastem i odległymi, „prawdziwymi” górami. Wstępujemy teraz w kolejny krąg doświadczenia poety i jego bohatera. Utwory poetyckie — jak zawsze u Przybosia — wyrastały z realnych obserwacji i doświadczeń osobistych. Zdzisław Łapiński, analizując w swej znakomitej pracy zasady percepcji świata w liryce Przybosia, zauważył, iż jego bohater liryczny jest na ogół „umieszczony w konkretnej sytuacji, którą wprawdzie oglądamy jego oczyma, ale którą możemy dzięki potocznemu doświadczeniu łatwo odtworzyć”²². W poezji motywy i przeżycia realne otrzymywały wymiar uniwersalny i odrywały się od rzeczywistej sytuacji i geografii. Dopiero źródła biograficzne pozwalają przywrócić związek obrazów poetyckich z realną biografią Przybosia.

Wspomniany układ przestrzenny organizuje — jak powiedziano — wiele wierszy Przybosia z tego czasu, wśród nich omawiany już *Deszcz*. Z przyjętego punktu obserwacyjnego bohater spogląda w stronę gór; ta-

²² Z. Łapiński: *J. Przyboś: Zaokienny neon*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop i J. Sławiński. Kraków 1966, s. 341.

kie słowa jak „dalej”, „zaszło” czy obraz uniesionej ręki osłaniającej przed słońcem, wprowadzają drugi plan, przywołują odległą przestrzeń. A raczej — to bohater ulega wołaniu przestrzeni, jest przez nią niejako wciągnięty. Pojawiają się odpowiednie gesty bohatera oraz sygnały świadczące o jego postawie. „Miasto jak kamień rzuciłem za siebie” — pisze poeta w wierszu *W góry*. W *Balladzie zimowej* sytuacja ta ulega modyfikacji, a także — wewnątrz wiersza — odwróceniu. Pierwsza jego część zarysowuje przestrzeń, którą można określić jako „tu”: „stąd mur”, „stąd burza”, „dotąd mur” [podkr. — T. K.]. Główny obraz tej części ukazuje miejsce zamknięte i martwe, także oksymoroniczne utożsamianie czerni z bielą służy budowaniu wizji przestrzeni unieruchomionej i umarłej:

*Tu, z martwej bieli, jak czarny wydzwignięty parów
przewał wystygłych rur,
olodziałyłch pomp,
dźwigarów,
i zastygłych kominów nagrób*

Biel i chłód śniegu, pokrywającego obiekt przemysłowy i nieruchomości składających się nań elementów, sprawiają, iż jest to w rzeczywistości wizja cmentarza, od której bohater pragnie się odwrócić i oddalić. Obraz następny, związany najpierw z motywem nart, a następnie pociągu, wyraża wprost pragnienie ucieczki:

*... A mnie pociąg na sto koni parowych!
... Jakby samą radość ubiegł!*

W drugiej części utworu słowo „tu” odnosi się już do innej przestrzeni, do tej, która się „podnosi” (a więc żyje), gdzie — jak wyznaje bohater — parowóz wyrzucił go „ze stacji jak ze skoczni, w pola, w zmykające pochylnie śniegów!” Obszar, poprzednio określany jako „tu”, zmienia teraz swoje usytuowanie:

*Tam — mur. Wiatr.
Wiatr łachmaniarzem chorążył
żałobnie.*

Utwór ten, oparty na wielorako realizowanej dwudzielnosci i wewnętrznych parzystych przeciwstawieniach, wyraża jednocześnie dwie wykluczające się cechy postawy bohatera lirycznego: bólu, jaki sprawia widok unieruchomionego, umarłego obiektu i porzuconego człowieka („łachmaniarz”), oraz radości, towarzyszącej wyjazdowi z tego miejsca „w pochylnie śniegów”.

Materiały rękopiśmienne Przybosia²³ pozwalają lepiej zrozumieć, a raczej dokładniej odczytać znaczenie tego utworu i dotrzeć do substancji przeżyć, które go zrodziły. Oto fragment zachowanych notatek:

[...] bezrobo[tny] w kałuży — wyśmig w góry, poprzez zawieję, pod szczytem niewypowiedziane, zjazd — wiosna Olza czarne mokre drzewa — wiatr i bezrob[otny] w kałuży nie wypowiedzieć.

Obok tego tekstu znajduje się zdanie, będące jakby najzwęższą formułą sensu wiersza:

[...] z metafizycznych wietrzności — do człowieka nędzy.

Jedna z redakcji wiersza zawierała zdanie: „Ich — fabryka odumarla”, które uściślało znaczenie słowa „łachmaniarz”: to po prostu bezrobotny, wyrzucony z pracy człowiek. Przymiotnik „odumarli” podkreśla jeszcze bardziej ujemną semantykę pierwszej części *Ballady zimowej*. Bardziej jednoznaczny sens ma też w świetle brulionów poety postawa bohatera lirycznego:

*od tego łachmaniarza spod muru
odepchnę się, wyślizgując, kijkami*

Jest to niewątpliwie gest ucieczki, wyraz pragnienia, by obraz ten od siebie odsunąć, zastąpić go wizją o dodatniej zawartości znaczeniowej.

Jako ucieczkę z zamkniętej przestrzeni miejskiej można także odczytać liczne utwory Przybosia noszące znamię erotyków. W nich również da się zauważyć rozbieżność przestrzeni na „tu”, gdzie bohater zmuszony jest przebywać, i „tam”, gdzie pragnąłby się znajdować. Dwudzielnosci przestrzeni odpowiadało wyraziste ukształtowanie dialogowe wypowiedzi podmiotu lirycznego, a więc sygnalizowanie nie tylko nadawcy („ja”), ale i odbiorcy („ty”). Powołajmy się jeszcze raz na utwór pt. *Deszcz*:

*Tam — dolinom w granicie moje oczy ułożyły dna,
tam — moje usta wymówiły hale,
nad którymi słyszysz mój oddech z chmur?*

Utwór ten, to jakby list poetycki czy wyznanie przekazywane na odległość. Wypowiedzi epistolarne stają się konkretniejsze i bardziej jednoznaczne. W jednej z nich czytamy:

²³ Odmiany tekstu cytuję na podstawie maszynopisu komentarza dr. R. Skręta do tomu 1 *Poezji zebranych* Przybosia, udostępnionego mi przez autora, za co Mu z tego miejsca dziękuję.

[...] widzę Cię w obramowaniu tych dwu gór wieczorem w Polanie: Czantorii i Skąły? Skalicy?

A w innym:

Gdy myślę o Tobie, widzę Cię często w Polanie, na tle tych drzew i domu — opustoszałych bez Ciebie.

Polana, wspomniana już w listach kilkakrotnie, to miejsce przylegające do Ustronia, z którym związana była adresatka cytowanych listów i — także — adresatka większości erotyków z tomu *Sponad i W głąb las*. Tam znajdował się teraz punkt orientacyjny poezji Przybosa.

Cieszyn jest tylko przysiółkiem Polany

— powie w jednym z listów. Miejsce to bez trudu odnajdziemy w licznych wierszach Przybosa. Jeden z jego wizerunków przynosi wiersz *Z dłoni*:

Dom porwany przez olbrzymie drzewa —

*Pod dachem, który wznosi wysoka jodła schodów,
twój chód cię napomykał —
nasłuchuję oddalenia — wróciło:
— szłaś.*

Inne strony tego krajobrazu zarysowuje wiersz pt. *Okna*:

*Zakręt rzeki —
od czyjej krtani wymówiła się śpiewniej?
[.]
Patrz — drzwi odeszły od twojego domu.
Okna wytchnęły po powietrzu powiewem.*

*Im dalej — widok rozplywa się pienniej.
Brzezina przechodzi starodrzewem w dąbrowę.
Krok za krokiem śniatami miga.*

Za każdym z tych poetyckich ujęć stoi realna sytuacja i konkretne przeżycie, jakby zgodnie z tym, co pisał Przybós:

[...] staram się, żeby jak najściślej to co wyrażam słowem przylegało do wzruszenia, które poemat spowodowało.

Nie w każdym z tych wierszy pozostał sygnał mówiący o jego związku z rzeczywistym krajobrazem. W niektórych pozostaje wskazówka,

czasami sygnalizowana bardzo dyskretnie. Oto *W głąb las*, utwór tytułowy całego zbioru:

*W głąb las nasunięty na las drzewami się zasnuł,
konary chwieją pustym zmierzchem i szumi
złamana
gałąź wiatru.*

*Odwrocony jak powietrznik ku strząśniętym lasom,
wypatruję żółtych liści na wietrze, dopóki
wcześniej ich niż powieki nie stłumi
polana, opadła pod samotne buki.*

Pierwszy obraz jest zróżnicowany przestrzennie: nakładają się w nim, zachodzą na siebie i przenikają się dwa segmenty leśnego i jednocześnie górskiego krajobrazu. Nie mamy podstaw jednak do tego, by ten fragment wiersza łączyć z okolicami Beskidów. Wers ostatni zawiera jednak słowo „polana”, które możemy jednocześnie traktować jako zwykłą leśną przestrzeń, ale też — jako zaszyfrowaną nazwę geograficzną: Polana. Potwierdzają to słowa poety z listu z 23 IX 1931:

Posyłam Ci poemat z Polany, przystaje do mnie teraźniejszego.

Do wierszy tej grupy należy również *Ścieżka*:

*Ścieżkę, tyle razy odnoszoną z dwóch polan
nawzajem,
znów mi dłonią na rozstanie podajesz.
Odhodzisz:
zakręć
zachylił się brzoź dwuszeregiem.*

Utwór mówi o wspólnych, nie kończących się wędrówkach dwojga bohaterów, o ich spotkaniach i rozstaniach. Scenerię dla tej sytuacji tworzą dwa motywy pejzażowe: polany i aleja brzozowa. Brzozy w tej grupie wierszy należą do podstawowych i najbardziej znaczących motywów. Ale także one — utrwalone w liryku — były najpierw drzewami należącymi do krajobrazu widzianego i przeżytego. Do nich zapewne dadzą się odnieść słowa z listu poety:

Przyjadę w niedzielę, wyjdź naprzeciw, odwiedzimy we dwoje brzozy (list z 21 V 1931).

Brzozy te utrwaliła też jedna z fotografii towarzysząca listom Przybosa.

Większość wymienionych poprzednio utworów pochodzi z tomu *W głąb las*. Tom ten zamykał drugą — bardzo ważną — fazę w twór-

czości Przybosa, polegając przede wszystkim na przekształceniu krajobrazu. Poeta zdawał sobie z tego sprawę, wkrótce bowiem po wydaniu wspomnianego tomu, z początkiem 1933 roku, pisał:

Odwyłem od dawnej swojej poezji, odłączam się zwolna od „W głąb lasu” — a może to znak, że będę pisał inaczej? Najcięższa jest zmiana stylu, pierwsze jej dotknięcie (12 II 1933).

O jednej z przyczyn tej ewolucji była mowa już wcześniej. Na te lata przypada nasilenie się u Przybosa krytycyzmu wobec rzeczywistości społeczno-politycznej i radykalizacji postawy ideowej. Pewien wpływ mogło też mieć oddziaływanie na poetę Władysława Strzebińskiego, z którego zdaniem bardzo się on liczył. Pod koniec 1932 roku pisał on do Cieszyzna:

Jestem przeciwny „W głąb lasowi!” Z lasu powinien Pan wyjść do życia współczesnego! [...] Pana wyjście ze szkoły w przestrzeń i cud natury [...] jest ucieczką od pracy — w cud pozacodzienności [...]. A u Pana elementami treści życiowej jest ucieczka od życia codziennego i ratowanie się w naturę. [...] Obecnie jest kultura fabryk i miast, a bunt chłopski nie może być konstruktynym elementem współczesności — należy do epoki Szeli i Kostki Napierskiego.”²⁴

Rzeczywiście — w poezji Przybosa elementy pejzażowe zaczynają ustępować z uprzywilejowanej pozycji, jaką przez kilka lat zajmowały. Pojawiają się utwory oparte na takich motywach i sytuacjach jak wiece, pochody, demonstracje, starcia uliczne. Większość tych sytuacji można na ogół powiązać z realiami cieszyńskimi, choć nie zawsze w sposób bezpośredni. W jednym z listów z 1932 roku Przybós z ogromnym przejęciem pisał o krwawych manifestach pierwszomajowych w Zagłębiu i Lublinie, wspominał o wielkim pochodzie w Katowicach. Dalej zaś informował adresatkę listu:

Nawet w Cieszyźnie demonstracja PPS była o wiele liczniejsza niż zeszłego roku. Obserwowałem te koślawe, niezdarne, pogarbione postacie robociarzy i wzbierał we mnie na przemian ból i wściekłość: biedni, wiecznie oszukiwani i wierzący (1 V 1932).

Wiersze oparte na wymienionych motywach związane były z następnym kierunkiem wyjścia bohatera Przybosa z zamknięcia i społecznej izolacji.

Pogrążony w namietnościach politycznych i społecznych swojego czasu [...] — ileż wierszy napisałem o walce rewolucyjnej, o wojnie, o niesprawiedliwości społecznej, o ojczyźnie!

— pisał Przybós w „Zapiskach bez daty.”²⁵

²⁴ Listy Władysława Strzebińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929—1933. Oprac. A. Turowski. „Rocznik Historii Sztuki” [Wrocław] 1973. T. 9, s. 263.

²⁵ J. Przybós: *Zapiski bez daty...*, s. 297.

Było to jednak wyłącznie zaangażowanie na własny rachunek, bez wiązania się bezpośrednio z istniejącymi siłami społecznymi czy politycznymi. Przyboś jako poeta angażuje się tylko swoim piórem, a więc pośrednio, poprzez budowanie wieloznacznych wizji lirycznych. W taki też sposób, dzięki odpowiedniemu przekształceniu krajobrazu, określa swoją postawę bohater liryczny Przybosia. Wobec zdarzeń zewnętrznych zajmuje on postawę „czynnego widza”, w języku poetyckim określił on w taki sposób swoje miejsce: „jestem na stałe na zewnątrz” (*Tylko ty ocalasz*).

Bohater ten manifestuje swoją solidarność z walczącymi, jego słowo zawiera rewolucyjne treści, lecz jednocześnie podkreśla swoją osobność. Doskonale tę sytuację bohatera ukazuje wiersz *Wiosna 1934*, pisany w Cieszynie, w kwietniu tego roku. Oto zarys sytuacji, budowanej z elementów zdynamizowanego pejzażu.

*Chmury! drzewa! w płomieniach zachodu!
Ciężar wiosny jak stugłówna nad samotną głową!*

Bohater usytuowany „na śmiesznym rynku, sam jeden w tłumie”, wyraża przekonanie o rychłej zagładzie starego świata. Dalej zaś orzeka: „[...] tu także ciężę dziejów wypruwają noże!” Znamienne jest owo „tu”, które należy powiązać z fragmentem zamykającym wiersz:

*Wystarczy mi
zdrobniałemu w pokątnej mieścinie,
gdy,
rzeź wielbię,
gdy zadymi bujna trawa na ruinie!*

Wskazówka umieszczona pod wierszem pozwala „pokątną mieścinę” utożsamić z Cieszynem, miejscem, gdzie Przyboś najczęściej wówczas kontaktował się z rzeczywistością. Z tej też perspektywy i odległości przeżywał jego bohater wojnę w Hiszpanii („Olza płynie przez pożar”).

Dlaczego wiosna w przeżyciu Przybosia (a postawę tę przeniósł na kreowanego bohatera lirycznego) łączyła się z sytuacją o kształcie rewolucyjnym? Posłużmy się — choć to może wszystkiego nie wyjaśnia — słowami poety z listu, pisanego w Cieszynie w maju 1936 roku. Obszerność cytatu usprawiedliwia jednak wagę autorskich sformułowań:

Maj tutaj jest szaleńczy, wczoraj waliły pioruny, wszystko nabrzmiało od grubej zieleni, a ja rady sobie dać nie mogę. Łażę długo w noc, samotny, borykając się z uczuciami, z tęsknotą, z poezją. Wiosna to pora niebezpieczna, chciałoby się umierać z nadmiaru. Lecz lepiej: zdobywać, tworzyć albo burzyć. Trzeba mieć materiał, w którym odcisnąć by te zamachy, nie wiadomo, rozpaczy, czy entuzjazmu: jest poemat, ale dumanie nad nim nie zawsze wystarcza.

Na przemiany liryki Przybosia w okresie cieszyńskim wpłynął jeszcze element w dotychczasowych rozważaniach pominięty. Chodzi mianowicie o pewne mechanizmy działania wyobraźni poety, które polegały na wyprzedzaniu rzeczywistości, na wcześniejszym przeżywaniu określonych stanów i sytuacji. Z chwilą gdy jakieś zdarzenie czy fakt zostały pomyślane i utrwalone w wierszu, dla Przybosia istniały już jako zjawiska dokonane. Działanie takiego mechanizmu ujawnił sam autor, kiedy wspominał o roli doświadczeń wojennych w jego liryce. W szkicu *Zamknięty krąg* pisał:

[...] wojna [...] w antycypacji poetyckiego przeżycia skończyła się dla mnie z jej oczekiwanym wybuchem.²⁶

Można więc przyjąć, iż *Śruby* i *Oburącz* nie tylko zapowiadały i projektowały wizję społeczeństwa cywilizacji przemysłowej. Dla Przybosia wizja ta była już spełnieniem.

Z tych więc powodów — wbrew temu, co postulował poeta w artykule *Koniunktura literacka na Śląsku* — w swej twórczości z okresu cieszyńskiego dosyć rzadko podejmował już problematykę związaną ze współczesną rzeczywistością urbanistyczno-cywilizacyjną, z krajobrazem przemysłowym i usytuowanym tam bohaterem. Przyboś jako poeta tyle wiedział, co widział. „Tylko oczami wierzę” — pisał w wierszu *Czy uwierzysz?* Liryka autora *Równania serca* wyrastała z jego codziennych przeżyć i doświadczeń, była owocem nieustannego kontaktu z otoczeniem i przestrzenią. „Kładę znak równania między światem a prawdziwością poezji” — pisał w *Zapiskach bez daty*²⁷. Jeśli natomiast pojawiła się problematyka cywilizacyjna, zmieniała znak swej wartości z dodatniego na ujemny. Właściwie tylko dwa utwory bezpośrednio wymienionych spraw dotyczą: *Nad Śląskiem* i *Król. Huta — Wisła*.

Wiersz *Nad Śląskiem* przynosi obraz oparty na realiach pejzażu przemysłowego, ale utrzymany on został w zupełnie innej, niżby należało oczekiwać, tonacji. Oto pierwszy fragment utworu:

Pochłonie to wszystko jak dym pamięć smutkożerna:

*Nędzarze wgrzebani w hałdę, spaloną ojczyznę,
mur więzienia, który odłamkami szkła
ocierniał,
huk hut, czarny hymn
niemoty —*

Jest to obraz o całkowicie ujemnej tonacji, o pesymistycznej wy-

²⁶ I d e m: *Linia i gwar*. T. 1. Kraków 1959, s. 110.

²⁷ I d e m: *Zapiski bez daty...*, s. 321.

mowie. Pojawia się tu motyw zamknięcia, słowo „ocierniał” służy heroizacji zbiorowego podmiotu dzięki aluzji do korony cierniowej, wskazuje też na jego postawę męczeńską. Hukowi huty przeciwstawia się milczenie „czarnego hymnu”. Czy to obraz unoszącego się dymu, przypominającego żałobną flagę? W każdym razie obraz ten sugeruje uczucie żałoby i smutku, a także — być może — milczącego cierpienia. Jeden z następnych obrazów prowadzi czytelnika w tym samym kierunku:

— I długo ginie pohańbiony widok
na krzyż wieży kościelnej wbity.

Znając zasady awangardowej mowy poetyckiej, odczytamy tu sens hańbiącego i męczeńskiego ukrzyżowania. Jest to obraz podwójnej udręki: bohaterów, których dotyczy i bohatera, którego głos w tym wierszu słyszymy. Utwór ten powstał jako uogólniona wizja wielokrotnie oglądanych widoków, nawet jeśli były to spojrzenia z okien pociągu. Zbieżny jest bowiem sens tej wizji z wymową tej, jaką zarysował Przyboś w szkicu *Linia i gwar* z 1936. roku:

... Za oknem mijają czarne, kurzące hałdy, brudnożółte usypiska, jamy ropiejące w splugawionej zieleni. Pejzaż — straszliwie brzydki — dogorywa.²⁸

Jesteśmy tu daleko od fascynacji nowoczesnością z okresu *Śrub* i *Oburącz*. Wiele było powodów załamania się i optymistycznej perspektywy sprzed lat. Teraz została ona nawet zaprzeczona, a główny powód leżał w wielkim światowym kryzysie ekonomicznym. To było jedno ze źródeł literatury katastroficznej (a przecucia katastroficzne nieobce były także Przybosiowi). Autor *W głąb las* znajdował się na peryferiach kraju, także z dala od głównych ośrodków, gdzie kryzys dawał o sobie znać najmocniej. Niemniej jednak poeta dostrzegał w swoim otoczeniu jego wyraźne skutki. W jednym z listów pisał po latach:

[...] wtedy — pamiętam — powstały dwa moje — z najsmutniejszych przeżyć wiersze — „Cień” (gdzie mowa o Bagińskim) i „Nad Śląskiem”. Były to czasy bezrobocia i do moich drzwi pukali w Cieszynie zwolnieni z pracy górnicy z G[órnego] Śląska.²⁹

Wizja Śląska w analizowanym utworze powstała w opozycji do cywilizacyjnych utopii z wczesnych wierszy poety. Ale jeszcze wyraźniej

²⁸ Cyt. za przedrukiem pt. *Gwar*. W: J. Przyboś: *Linia i gwar...* T. 2. Kraków 1959, s. 309.

²⁹ List do autora pracy z 23 XI 1968. Zob. T. Kłak: *W krajobrazie Nałęczowa*. W: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*. Oprac. J. Sławiński. Warszawa 1976, s. 387.

i ostrzej zarysowała się przeciwstawność ujęć dotyczących krajobrazu śląskiego, zawartych w poezji Przybosa. Na takiej opozycji został oparty w całości utwór *Król.-Huta — Wisła*. Sytuacja wyjściowa ujęta została następująco:

*Dzień za dniem — w ramionach żelaza.
Tygodnie — na stalowych żebrach.
Zamurowani w wypalonym roku: w ceglach,
zawieszani u wykutej
góry
z metalu*

Otrzymaliśmy tu syntetyczny obraz robotniczej zbiorowości, jej „przypisania” do warsztatu pracy, „zamkniętej” w spersonifikowanych realiach przemysłowego pejzażu. Pozostała część utworu opiera się na wizji odmiennej, przeciwstawnej. Niedzielny wyjazd hutników do Wisły ujęty został jako obraz pełen niecierpliwej radości oraz oczekiwania nowych wzruszeń i wrażeń. Pojawiają się takie wyrażenia jak „niedziela [...] wyczekana”, motyw lotu i pędu (z wykorzystaniem obrazu jaskółki). Jeśli tu i ówdzie pojawiają się wizje pejzażu przemysłowego, to pełnią tu inną funkcję: „[...] wielorękę / od motorów / wartką / spaloną na węgiel / całą podajesz wiatrom”. A także w tym fragmencie:

*Słońce, odkurzone z dymu — tak blisko,
że twarz można do niego przytulić,
powietrza
płucem jodły nachwiału!*

Bardzo interesująco wygląda rola bohatera lirycznego wiersza. Wprowadzony motyw pióra pozwala na jednoczesne określenie jego statusu („poeta”) i podkreślenie współuczestnictwa w radosnej podróży. Więcej jeszcze: jest on jakby przewodnikiem i pilotem towarzyszącym robotnikom do miejsca przeznaczenia. Oto fragment zamykający cały utwór:

*Śród was, ręką od pióra
skrzydlatą
wylatując za okno, domyślam:
to góra
z lasu?
— Spójrzcie:
Wisła!*

Bohater-poeta zespala się tu z gromadą robotniczą, zawiera z nią przymierze, prowadzi ją na swój macierzysty obszar. Powróciliśmy z nim

do miejsca, gdzie poprzednio spotkaliśmy już Przybosiowego bohatera. On z kolei poszedł niejako śladem swego twórcy, stał się jego projekcją, otrzymał część jego własnej biografii.

Materiał dowodowy oraz poczynione w tym szkicu obserwacje zbieżne są w zasadzie ze stwierdzeniem Zdzisława Łapińskiego, dotyczącym rozwoju poetyki Przybosia. Zmierzał on „Od pejzażu urbanistycznego, poprzez wiejski, do przenikających się wzajemnie wizji, gdzie przyroda i cywilizacja łączą się w synkretyczną całość”³⁰. Analizowane ostatnio wiersze świadczą jednak o wyraźnej dwoistości wizji i to realizowanej na różnych planach. Optymistyczne utopie cywilizacyjne zostały zażegnane w utworach o realnym krajobrazie przemysłowym, te zaś otrzymały przeciwwagę w „ruralistycznych” wierszach wyrastających z inspiracji krajobrazu cieszyńskiego i beskidzkiego.

W niniejszym tekście starano się także ukazać wstępnie zakorzenienie poetyckich wizji Przybosia. Dotychczas bowiem badano je (z wyjątkami w rodzaju wiersza *Z Tatr*), w oderwaniu od rzeczywistych sytuacji i od tego, co wedle trafnej formuły Łapińskiego stanowi „przedślowie dzieła literackiego”, a co obejmuje między innymi proces „wchłaniania przez utwór faktów podległych uprzednio innym, pozaliterackim zasadom uporządkowania”³¹. Jedynie Alfred Łaszowski, krytyk i dawny uczeń Przybosia z cieszyńskiego gimnazjum, próbował doszukiwać się związków między krajobrazami poetyckimi Przybosia, a tymi, które były ich źródłem. W szkicu *Krajobraz Juliana Przybosia* krytyk ten napisał:

[...] wiem, jakie wiersze wywodzą swój rodowód liryczny z dynamiki śląskiego pejzażu³²

Łaszowski napomynał o tych sprawach jeszcze przed wojną, między innymi w okolicznościowym artykule pt. *Poeta Śląska Cieszyńskiego*. W tekście tym znajdujemy uwagę, która wskazuje na ważną rolę, jaką w liryce Przybosia odgrywały rzeczywiste krajobrazy.

Fakt — pisał Łaszowski — że tworzenie krajobrazu lirycznego odbywa się na zasadzie wykrywania emocjonalnych pokrewieństw i związków między przedmiotami, zmusza krytykę do ujawnienia więzi, organizującej wzruszenie na tle widoku, który je wywołał.³³

Tak ukierunkowane zadanie badawcze nie pozostaje w sprzeczności z przekonaniami samego twórcy w tych sprawach. Powołajmy się na

³⁰ Z. Łapiński: „Świat cały...”, s. 324.

³¹ Idem: *Życie i twórczość czy dwie twórczości?* W: *Biografia — geografia — kultura literacka*. Red. J. Ziomek i J. Sławiński. Wrocław 1975, s. 131.

³² A. Łaszowski: *Oko w oko z młodością*. Warszawa 1963, s. 271.

³³ Idem: *Poeta Śląska Cieszyńskiego*. „Bluszcz” 1937, nr 26.

dwie jego wypowiedzi. Jedna dotyczyła Mickiewicza, a została wypowiedziana w związku z pobytem Przybosia na Krymie.

*Nie wziąłem na Krym — pisał — „Sonetów krymskich”, nie sprawdzam więc naocznie przyległości ich słów, zdań i strof do obrazów krymskiego morza, ziemi i nieba. (Czy kto z badaczy literatury próbował to kiedyś zrobić?)*³⁴

Wypowiedź druga dotyczyła już własnej praktyki twórczej poety. W *Zapiskach bez daty* Przyboś wprost pisał o relacjach istniejących między sferą rzeczywistości życiowej i jej przetworzeniem w lirycznych wizjach:

Wiersze moje są nie tylko okolicznościowe, tj. że każdy z nich odnosi się do pewnej sytuacji — one także są wyjęte z krajobrazu, z powietrza i otoczenia, gdzie powstały. Jakby słowa ich, tak jak linie i kolory malarza pejzażów, przylegały do tych ziem, co je wynosiły.

*Wystarczy mi wymówić pierwsze słowa wiersza „Z błyskawic”, żeby zaszmiała aleja nad Olzą za Zamkiem cieszyńskim i zapadł wieczór — wstrząsający, ten zbiorowy, syntetyczny wieczór — co stał się ostatecznym: wieczorem rozstania.*³⁵

Przywołana tu wypowiedź Przybosia pozwala domyślić się jednego z powodów, dla których nie przedłużył on linii rozwojowej swojej twórczości z okresu *Śrub* i *Oburącz*. Dotychczasowy wywód pozwolił bowiem dostrzec istnienie równoległości między semantyką liryki Przybosia i treścią jego osobistej biografii. Jest rzeczą oczywistą, iż tekstów wierszy nie wolno traktować jako osobistych wypowiedzi poety czy materiałów do życiorysu. Niemniej jednak między wierszami i biografią ich autora tworzy się układ wielorakich relacji. Chodzi tu o „takie rozumienie biografii, które umieszcza ją [...] pomiędzy materiałem zdarzeń wypełniających życie twórcy a zbiorem tekstów składających się na jego dorobek pisarski”³⁶. Usytuowanie Przybosia w nowym krajobrazie zmieniło zasadniczo źródła inspiracyjne jego liryki, w następstwie zaś wpłynęło na inną jej substancjalną zawartość i kształt budowanego przezeń świata poetyckiego. Poeta bowiem „nakłada na widziany pejzaż, jak kartograf, siatkę innej geografii, geografii poematu, którym ma stać się oglądane miejsce”³⁷.

³⁴ J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*, s. 285.

³⁵ Ibid. (Do druku podała D. Przybosiowa. „Poezja” 1976, nr 10, s. 85).

³⁶ J. Sławiński: *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. W: *Biografia — geografia...*, s. 15.

³⁷ J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*, s. 304.

Тадеуш Клак

„Siatka innej geografii”
(О цешинском периоде творчества Юлиана Пшибося)

Резюме

Юлиан Пшибось, выдающийся поэт междувоенного авангарда, в 1927—1939 годах был связан с Силезией. Жил в Цешине, работая учителем в местной гимназии. Автор статьи выражает уверенность, что выбор Силезии для места работы не был случайным, а наоборот — имел черты сознательного выбора, так как литературная теория и практика краковского Авангарда, с которым был связан Пшибось, создавала видение новой общественной и культурно-цивилизационной действительности. В междувоенной Польше это видение могло иметь реальное обоснование и относиться прежде всего к Верхней Силезии. Это подтверждают тексты авангардных писателей.

В своей статье автор старается проверить, остался ли Пшибось верным, живя в Силезии, своим взглядам раннего периода, когда издал собрание стихов *Śruby* и *Oburącz*. Пшибось остался им верен, однако в программных высказываниях, а в поэзии подходил к этому вопросу уже иначе (введение „периферических” мотивов или же отрицательная оценка „промышленной” Силезии), иногда даже отходил от них, творчески преображая пейзаж ближайшей окружающей среды.

Такое видение рассматриваемой проблематики в лирике Пшибося соответствует его собственным убеждениям, так как можно заметить отчетливую связь между биографией поэта и ситуацией лирического героя, элементы жизни становятся творческим материалом лирики. Таким образом, в стихах Пшибося цешинского периода можно заметить в статусе героя, а также в поэтическом пространстве признаки реальной действительности. Вообще реляции между ним и изображаемой действительностью были скрыты, иногда появлялись только топографические сигналы.

В принципе, поэтические образы Пшибося, основанные на пейзаже, получали обобщенную и синтетическую форму, вырастали из конкретной действительности, однако отрывались от нее. Это касается также многочисленных стихов, в которых бескидский пейзаж подвергался художественной трансформации. Эти произведения не стали ни поэтическими „открытками”, ни импрессиями туриста, а выражали в динамической интерпретации преображенный пейзаж. Однако за каждым поэтическим видением находилась реальная ситуация и личные переживания, согласно стремлениям поэта, чтобы слово наиболее тесно прилегало к волнению.

Tadeusz Kłak

**„The network of another geography”
(the Cieszyn period of Julian Przyboś’ literary production)**

S u m m a r y

Julian Przyboś, the leading poet of the interwar avanguard, was associated in the years 1927–1939 with the Silesian region; he lived then in Cieszyn and worked there as a grammar-school teacher. In the author’s opinion, the choice of this region for his work was not unintentional, it was a deliberate choice. The literary theory and practice of the Cracow avanguard movement, to which Przyboś made a contribution, formed the vision of the new social and cultural reality. In the interwar Poland the vision could be maintained and realized, first of all, in Upper Silesia. It was confirmed by works of avanguard writers.

The author made an effort to find out, whether Przyboś after having moved to the Silesian region, had remained faithful to the attitude assumed in the early phase of his activity, when he had produced two volumes of poems *Screws, With both hands*. In fact, the attitude had been retained, but only in his programmic enunciations. His poems, however, referred to these matters in different manner (introducing „suburban” topics, or treating the vision of industrial Silesia, as if it were of an inferior quality). Sometimes he renounced it, transforming by his art the image of his surroundings.

Such views correspond in Przyboś’ lyrics with his beliefs. One can find a correlation between the poet’s life and the situation of the lyric character; some elements of the poet’s life made a canvas for his lyrics. And so, in the poems written in the Cieszyn period, the traits of reality can be traced in the character’s status as well as in the poetic space. Generally, the relationship of the real reality and the created one is not manifest, at times only some topographical signs appear.

As a rule, poetic images created by Przyboś, founded on a landscape, were generalized and synthetic in their nature. They arose from the actual reality but were detached from it. This statement can be referred also to numerous poems, which transformed in artistic manner the landscape of Beskid mountains. The poems were neither poetic „postcards” nor a tourist’s impression but expressed dynamically the landscape transformation. Every poetic image took its origin from a real situation or personal experience, so that, in accordance with the poet’s intention, the word corresponded closely to emotion.

Andrzej K. Waśkiewicz

Trzy fraszki Juliana Przybosia (przyczynek do sporów literackich lat pięćdziesiątych)

I

Poezję Przybosia wielokrotnie pomawiano o hermetyczność; lista tych, którzy tak sformułowane zarzuty stawiali, jest zbyt długa, iżby ją tu przytaczać. Wszakże dość szybko zdano sobie sprawę, iż rodzaj oporu, jaki liryki Przybosia stawiają swym czytelnikom, jest inny niż, powiedzmy, opór historycznej liryki Słowackiego. Wynika on przede wszystkim z ukształtowania materiału słownego. Napisaliśmy to zdanie i już w tym momencie zdajemy sobie sprawę, że nie robimy nic innego, jak tylko reproduujemy zaślyszaną opinię; taki jest petryfikujący się z wolna obraz poezji Przybosia. Obraz logicznej, racjonalnej budowy ze słów. Taki obraz liryki Przybosia nosi w sobie Artur Sandauer. Przeciwno takiemu właśnie obrazowi Przybós pisał *Zapiski bez daty*.

Z wolna wszakże kształtuje się obraz inny: poety filozofa (Krzysztof Gąsiorowski), poety-naśladowcy romantyków (Danuta Zamaćńska), poety-mistyka (Bogusław Kierec), poety — nazwijmy to tak — „mitografa” (Jerzy Kwiatkowski). A także — wśród tych wszystkich — Przybosia-gaduły. To chyba Ryszard Matuszewski pierwszy mówił o „awan-gardowym gawędziarstwie”¹ polemicznych wierszy Przybosia. Wówczas zarzut tyczył dość izolowanej grupy wierszy. Po latach podniósł go Michał Głowiński, śledząc w poezji autora *Najmniej słów* cechy „stylu

¹ R. Matuszewski: *Nieskończone zamachy na wszystko*. „Życie Literackie” 1963, nr 17, s. 8.

bogatego”, a więc „apozycje, peryfrazy, nagromadzenia synonimów i wyrażeń bliskoznacznych [...]”²

Zapewne — można jeszcze odkryć Przybosia jako poetę kulturowego (bo Przybosia prototurpistę już odkryto). Można opisać Przybosia-poetę religijnego i Przybosia-socrealistę. Takich odkryć — w zależności od tego jaki blok tekstów poddamy analizie i jaką metodę interpretacji przyjmiemy — można dokonać jeszcze kilka, może kilkanaście. Zawsze jednak nie da się usunąć z pamięci zdania, w którym pobrzmiewa i sprzeciw, i ukryty podziw, zdania Czesława Miłosza:

[...] a Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.

II

Poddając analizie trzy wierszowane teksty autora *W głąb lasu*, które w starannej, choć nie pozbawionej błędów bibliografii Zofii Sokół³ zarejestrowane są jako pozycja 207, obce są nam ambicje tego rodzaju, jaki opisaliśmy wyżej. Same teksty są zresztą zdecydowanie marginalne (dlatego wzdramy się przed nazwaniem ich wierszami); nie dopełniają żadnego ze znanych nam obrazów Przybosia-poety; żadnego też nie kwestionują. Zostały wydrukowane późną jesienią 1953 roku w „Nowej Kulturze” (nr 45, s. 8) i opatrzone wspólnym tytułem *Fraszki*. Oto ich teksty:

(1)

O autorze fraszki: to jest „Życie”, co?!
Wie, że pegaz przeleciał po dwu różnych stronach.
Nie potrafi odróżnić skrzydeł od ogona.

(2)

Do jednego nurtologa
(fraszka hermetyczna)
Zmyślasz, że mam „manierę p o ż y c z o n ą”, gromisz —
ale nie wiesz — od kogo?
Przypomnij też-poeto: kiedyś Leśną Drogą
Wczoraj Powrót zaczynał,
Z także czyich pożyczek składałeś swój tomik?
(A pouczaj Marcina).

² M. Głowiński: *Przyboś: najwięcej słów*. „Teksty” 1975, nr 1, s. 42.

³ Z. Sokół: *Bibliografia twórczości literackiej Juliana Przybosia*. W: *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie. Zbiór artykułów i rozpraw*. Red. S. Frycie. Rzeszów 1976, s. 258.

(3)

*Do wszystkich nurtologów
(lament nieustawionego)
W chwili, gdy Putrament
nie pomieścił mnie w nurcie,
mam w duszy ból i zamęt,
współczujcie mi, współczujcie,
wy, co jesteście w nurcie!
Klnę formalistkę różę,
nigdy jej nie powącham,
gdy trzeba się zanurzę
w dwu-trój-czwór-pięcionurcie,
po szyję w nurtów bełkot,
po ple-plerełki w konchach,
byłbym nie był poza!
Niech się skończy ta groza,
styksonurtu piekielko,
że Przyboś jest wciąż poza!
Skróćcie dwudziestolecie
do jednej w IBL-u chwili,
byleście mnie zmieścili!
Wychowajcie mnie wreszcie,
zaszczepcie przyszcz na nosie,
ustawcie mnie, umieśćcie —
Koniec. Spokój z Przybosiem.⁴*

Podtytuł drugiego z tych utworów — *fraszka hermetyczna* — mógłby być umieszczony pod każdym z nich. Jest to wszakże hermetyzm tego typu, w którym do zrozumienia szyfru wystarczy zwykły komentarz rzeczowy. Wówczas tekst staje się krystalicznie jasny, nie różni się w swej strukturze od noty czy listu polemicznego. I tak też zapewne Przyboś je traktował.

Wszystkie teksty powstały zapewne w październiku 1953 roku. Z wielu względów był to ważny okres w życiu ich autora. 18 sierpnia

⁴ Faktycznym zamknięciem tej wierszowanej polemiki była fraszka Putramenta zatytułowana *Moja zemsta na Przybosiu* („Nowa Kultura” 1953, nr 46, s. 8). Do meritum sprawy nie wnosi ona nowych elementów, sugeruje nadto prywatny charakter sporu. Oto jej tekst:

„Od lat dwudziestu paru
dzisiaj po raz pierwszy
mogę uznać, że krzywdy
zrównały się nasze.
On mnie wtedy nauczył
kiepsko pisać wiersze
ja go teraz natchnąłem
do niedobrych fraszek”

Włączenie tego utworu (pominiętego w wydanej wersji artykułu) zasugerowała nam dr Krystyna Heska-Kwaśniewicz.

1951 roku został odwołany ze stanowiska posła nadzwyczajnego w Szwajcarii, powrócił do kraju, 10 października tegoż roku został mianowany dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej. W marcu 1952 roku ukazał się obszerny tom wierszy wybranych (*Rzut pionowy*). Książka wyszła w niewielkim stosunkowo nakładzie 3 120 egz., kosztowała natomiast kilkakrotnie więcej niż wynosiła ówczesna przeciętna — 26 zł.

Jedyna, jaka się o niej ukazała, recenzja, pochodzi z początku roku następnego. Jej autor, Leszek Herdegen, stwierdzając, iż z trzech pierwszych tomików przedrukował Przyboś jedynie dwanaście wierszy, pisze, iż „[...] samokrytyczna zasada selekcji jest słuszna, ponieważ na pewno cała ówczesna twórczość poety nie ma większego znaczenia dla dzisiejszego czytelnika”, dzieje się tak dlatego, że Przyboś, podobnie jak jego koledzy ze „Zwrotnicy” w tym okresie jedynie

[...] asymiluje pseudonowatorskie kierunki zagranicy. Fragment, który po tym stwierdzeniu następował, ma już charakter kwalifikacji ideologicznej: „[...] pierwsze książki poetyckie Przybosia [...] to przecież typowo mieszczański punkt widzenia: poeta odkrył piękno epoki elektryczności i maszyny [...] ale nie zauważył, że pierwsze lata drugiej „niepodległości” przyniosły problemy społeczne i polityczne o pierwszorzędnej doniosłości, że ową niepodległość ujmowano w cudzych słowach. [...] Oto w wierszu „Dynamo” Przyboś zabiera robotnikom ich człowieczeństwo. [...] Lud jest tu siłą właściwie rewolucyjną — ale bezmyślną jak energia elektryczna, przy pomocy której można zabijać i budować [...] Podstawowym jednak zarzutem, jaki stawiamy temu wierszowi i jemu podobnym jest bezideowość. [...] Komu służyła ta poezja? Przystawionej garstce wybranych. Zachwyt nad miastem (w którym szalała nędza), nad maszyną (która była narzędziem wyzysku) — nie mogli znaleźć odbiorcy w masach pracujących⁵.

To, że problem został tu postawiony trywialnie, nie przeczy temu, iż ówczesnie był to problem doniosły. Dlaczegoż to mianowicie wywodzący się z warstwy chłopskiej i werbalnie deklarujący klasową perspektywę widzenia zjawisk Przyboś przyjął „typowo mieszczański (czyli — burżuazyjny) punkt widzenia”, dlaczegoż rzeczywistość pojmował „abstrakcyjnie — bo bez ideowej kwalifikacji”? Dlaczegoż to — już po wojnie, gdy jego postawa jako człowieka nie mogła budzić żadnych zastrzeżeń, Przyboś nie odrzucił „burżuazyjnej” formy.

To prawda — trywializujemy, ale rzecz dałaby się ująć w następujący schemat: Przyboś-człowiek był całkowicie do zaakceptowania, miał prawidłowe pochodzenie klasowe, nie był związany z żadnym reakcyjnym ugrupowaniem (ani politycznym, ani literackim), w czasie wojny był jednym z redaktorów „Nowych Widnokręgów”, po wojnie działał w rzeszowskiej WRN, był członkiem Krajowej Rady Narodowej, wstąpił

⁵ L. Herdegen: *Rzut pionowy czy poziomy?* „Życie Literackie” 1953, nr 4, s. 3.

do PPR, w 1947 roku kandydował w wyborach do Sejmu, brał udział w Kongresie Zjednoczeniowym PPR i PPS, był dyplomata. Jest to niemal wzorowy życiorys działacza politycznego. Przybosa-poety nie można było zaakceptować. A raczej — by tak rzec — można było przyjąć do wiadomości, zgodzić się na jego istnienie, albowiem, powiedzmy niezręcznie — to co robił jako poeta było usprawiedliwiane przez to, co robił jako działacz. Gdyby nie było działacza, poetę można by z powodzeniem usunąć z pola widzenia.

W tym samym 1953 roku, który dla recepcji poezji Przybosia ma znaczenie przełomowe, pisał Hieronim Michalski (przypomnijmy — wnikliwy recenzent retrospektywnego *Miejsca na ziemi*, 1945):

Nie bez zdziwienia trzeba stwierdzić, że tak wyjątkowe i odrębne zjawisko, jakim jest poezja Przybosia, po początkowym okresie żywszego oddźwięku [w latach 1945—1946] zostało postawione na uboczu i najzupełniej pominięte przez burzę dyskusji, które w ostatnich latach towarzyszą u nas pogłębianiu się przełomowi ideowo-artystycznemu i umacnianiu kierunku rozwoju literatury na podstawach realizmu socjalistycznego. Wokół poety zapanowało głucho milczenie [...].⁶

Do tekstu Michalskiego (i towarzyszącej mu dyskusji) jeszcze wrócimy. Na razie zauważmy tylko, iż w *Rzucie pionowym* ukazały się — opatrzone co prawda neutralizującym tytułem „baśnie” — (utwory z cyklu *Pióro z ognia*, które życzliwy przecież autorowi referent nazywa „krańcowym przejawem twórczości nacechowanej założeniami antyrealistycznymi”, że są tam także wiersze, zdaniem Herdegena, „odczłowieczające robotnika”. I że brak tam „ustawiającego” wstępu lub choćby „wyjaśniającej” redakcyjnej noty.

III

Mówiąc to wszystko, cośmy dotychczas powiedzieli, pozornie odbiegliśmy od tematu tego szkicu, którym jest — przypomnijmy — analiza trzech fraszek z 1953 roku. Teksty te funkcjonują wszakże w kontekście, a raczej — w wielu kontekstach i konsytuacjach. Wśród nich nie najmniej istotna jest sytuacja samego autora. Sytuacja zawodowa, oficjalna. I sytuacja literacka. Ta pierwsza zmieniła się o tyle, że zmniejszył się stopień oficjalności osoby; do niedawna jeszcze poseł nadzwyczajny w Szwajcarii, a więc członek, powiedzielibyśmy, rządowej ekipy, dziś jest już tylko dyrektorem biblioteki (co prawda Jagiellońskiej). Biorąc pod uwagę sztywność ówczesnych hierarchii — nie po-

⁶ *Dyskusja o poezji Przybosia*. „Nowa Kultura” 1953, nr 9, s. 7.

zostało to bez wpływu na psychiczne odblokowanie potencjalnych oponentów. Ale także — tu wkraczamy w sferę „duszoznawczych” podejrzanych dociekań — na psychiczne odblokowanie poety. W pewnym momencie bowiem Przyboś się poddał. Z ówczesnej perspektywy znaczy to, iż zaczął się rozwijać we właściwym kierunku. Więcej niż dzisiejsze rekonstrukcje wyjaśni to cytāt z epoki.

Utworami, które stanowią przejaw właściwego nurtu realistycznego, choć nie zawsze pogłębionego, są tu takie wiersze, jak „Na pejzażu”, „Do St. W.”, „Foehn”, „Węgiel i marmur”. Świadczą one, że osiągnięcia Przybosia, te które przygotowują jego rozwój, powstają dopiero po odrzuceniu uroszczeń antyrealistycznej poetyki, którą poeta-doktryner, nie rozpoznawszy właściwego ideologicznego sensu uroszczeń, hamuje rozwój swojego niepospolitego talentu i odcina poezję od możliwości oddziaływania.⁷

Gdyby słowa te napisał, powiedzmy, Herdegen czy na przykład Woroszyłski, miałyby one mniejszą wagę gatunkową. Byłby świadectwem przyjęcia pewnej postawy bez wiedzy o tym, że istnieją, równie uargumentowane, stanowiska przeciwne. W przypadku Michalskiego, a on to jest autorem przytoczonej opinii, sytuacja jest odmienna: mamy tu bowiem do czynienia ze świadomym odrzuceniem całego kompleksu zagadnień, bowiem, by zacytować Ważyka, zostały one uznane za „nie-ludzkie urojenie”. Przyboś ich, jeśli tak można to sformułować, nie odrzucił. Zachowując je, usiłował na nich nadbudować „nową problematykę”:

*stucham
i chwytam dźwięk mowy w kół stukach:
głos górnikā z Dąbrowy
przebił tunel w nocy, wznosi
ponadnormę wykonanych marzeń
i odkwita z bryły węgla kwiat paproci —
„Podróż do kraju”*

Jerzy Kwiatkowski analizując te wiersze stwierdza, iż Przyboś stał się „z buntownika — akceptatorem”⁸. I oto właśnie w roku 1953 w tym spójnym obrazie akceptacji pojawiają się pierwsze rysy. W „Życiu Literackim” (nr 40, z 4 października) publikuje *Głos o poezji* dedykowany Mieczysławowi Jastrunowi i Jerzemu Putramentowi, a opatrzony mottem z *Ody do młodości* „[...] nowości potrząsa kwiatem”. Z wierszem tym bezpośrednio wiąże się pierwsza z analizowanych fraszek.

⁷ Ibid.

⁸ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 144.

Tekst różnił się od definitywnego. W publikacji w „Życiu Literackim” brak jest szóstej części utworu, dwa fragmenty części trzeciej zostały wykropkowane:

- 4) *mydlarze wydalani w cenzury wychodkach,*
- 5) *wrzeszcz-wieszcz w orderowe niebo (z gwiazdą) wzięci,*

Tekst ten ukazał się na siódmej stronie pisma. Na pierwszej wydrukowano utwór Tadeusza Kubiaka *Z Ustki* — *reportaż liryczny*. Oto jego początkowy fragment:

*Morze jest gniewne, ale
tym piękniejsze jest. Siłą
młodych ramion urągasz
fali groźnej jak miłość.*

Nie był to wiersz zbyt typowy dla twórczości „pierwszostronicowej”. Parę numerów wcześniej (nr 36) w „Życiu Literackim” ukazał się na przykład wiersz Stanisława Szydlowskiego *Mistrz* z taką oto strofą inicjalną:

*Kiedy młot z główki nitu znów się z trzaskiem ześlizgnął
podszedł mistrz Kalinowski i przystanął nad chłopcem.
Mistrz ma skronie już lekko przyprószone siwizną.
— No co, chłopcze, — powiedział — więc chcesz zostać stoczniovcem?*

Wszelako zestawienie wiersza Kubiaka z atakiem Przybosia było czymś więcej niż tylko zestawieniem dwu z gruntu odmiennych poetyk. Było dowodem, bardziej z ówczesnej niż dzisiejszej perspektywy widocznej, chwiejności postawy redaktora pisma. To pod jego adresem formułowany jest atak Edwarda Fiszer (,,Nowa Kultura” 1953, nr 43, s. 8):

To jest „Życie”, co?!
Na pierwszej stronie strofkowe pegazy,
na siódmej Przyboś zadaje im razy.

To zestawienie strony pierwszej i siódmej mogłoby być symbolicznym obrazem rangi poezji Przybosia z wewnątrzokresowej perspektywy.

Znamienne, co do tego, że „notoryczny nowator” się myli, raczej wówczas nie było wątpliwości. Jeden z adresatów *Głosu o poezji*, Mieczysław Jastrun pod koniec 1953 roku opublikował w „Życiu Literackim” (nr 50, s. 1) *Pieśń o Mazurach i Warmii* dedykowaną „Julianowi Przybosiowi i Jerzemu Putramentowi”. Zawiera ona zdanie, które — jak się zdaje — Przybosia bezpośrednio dotyczy:

I nagle zmartwychwstają stare nowe pieśni.

Pomijamy tu liczne polemiki dotyczące brzmienia motta *Głosu o poezji*. Nie mają one bezpośredniego związku z omawianą fraszką.

IV

Rozpoczęliśmy naszą analizę od polemiki z Fiszerem. Od tego więc, co dotyczyło nie oceny historycznoliterackiej roli poezji Przybosia, ale jego ówczesnych dokonań. Pierwszy powód takiego postępowania jest oczywisty — tekst ten otwiera blok utworów publikowanych w 45. nrze „Nowej Kultury”. Jak się jednak zdaje, nieprzypadkowo znalazł się on na pierwszym miejscu. Wówczas, w 1953 roku Przyboś zdawał się przekreślać znaczną część swojej międzywojennej twórczości, nie tylko tej ze *Srub* i *Oburącz*. Także tej, która z ówczesnej perspektywy wydawała się być „kolorowym dymem”. Warto może przytoczyć ówczesne credo Przybosia:

*Oto
powtórzone możliwie najwierniej
zasady
mojej poetyckiej inżynierii.*

*Gdy rytm pracujących rąk
przejdzie w rytm i rymy
obliczonych na bicie serc wierszy,
wtedy
przebiegnie przez nie
prąd:
Poezja Nowa
o której marzysz
i skracasz
postój maszyn.
Sztuka — to doskonała praca*

*Bo treść jest — wspólna, w PRL — zwykła,
dana w pierwszej osobie,
taka: robię — robimy
ty i ja razem.*

*(Przykład:
ja robię ze słów to, co najzręczniejsze
w twojej obróbce materii.)
Produkujemy wynalazek.*

*Tylko z takiej roboty wynika
nowa dusza — materia poezji.*

*Tak hartują się wiersze,
których rda nie zje.
„Głos o poezji”*

Jest to program niesprzeczny, ale i niezupełnie tożsamy z programem Przybosia z etapu, powiedzmy, *Równania serca*. Znika przede wszystkim konfliktowe widzenie zjawisk społecznych. Przyczyny zła, jeśli się tak można wyrazić, tkwią wyłącznie w złej robocie (w tym wypadku: poetyckiej). Symbolem staje się tu „Redaktor” przynęcający rozmaite odmiany koniunkturalnych „wrzeszcz-wieszczów”.

To dopiero potem w *Śmiesznych z gniewu*, w wierszu *Październik 1956* zmieni się perspektywa. Świat zjawisk społecznych odzyska swój dramatyzm. Otóż w 1953 roku Przyboś walczył o rzecz pozornie drobną: o prawo innego mówienia o tych samych sprawach. O prawo do indywidualnego języka poetyckiego.

V

Adresatem drugiego tekstu, noszącego podtytuł *fraszka hermetyczna* jest Jerzy Putrament, „też-poeta”, autor dwu, wspomnianych zresztą w tekście, tomików *Leśna droga* (1938) i *Wczoraj powrót* (1934). Fraszka Przybosia nawiązuje bezpośrednio do opublikowanego 18 października 1953 roku („Nowa Kultura”, nr 42, s. 5—6) artykułu Putramenta *O właściwą ocenę literatury dwudziestolecia*. Zwłaszcza do następującego fragmentu:

Choćbyśmy odrzucili całkowicie manierę twórczą Przybosia jako zapożyczoną i formalistyczną, choćbyśmy z największą czujnością ideologiczną potraktowali programowe wypowiedzi „Zwrotnicy”, np. na temat „miasta, masy, maszyny” — to jednak ogólnie humanistyczna „prywatna” niejako postawa Przybosia przebija się przecież przez jego styl poetycki i potrafi przemówić z wielką siłą.⁹

Rzeczywiście — w całym tym artykule Putrament nie wyjaśnia, od kogo „maniera” została „zapożyczona”, nawet — jak się zdaje — nie przesądza w pełni, czy została zapożyczona całkowicie, czy być może Przyboś miał tu „prywatny niejako” wkład. Polemista też tego wątku nie podejmuje, odrzuca go po prostu („zmyślasz”). Dokonuje natomiast zabiegu odwrócenia kierunku ataku: to nie on, Przyboś, zapożyczył swą manierę, ale jego antagonistą, Putrament.

Warto może w tym miejscu przytoczyć późne, a więc chyba wiarygodne, świadectwo Miłosza.

Odrzuciłem — pisze on — w jednym z następnych numerów [dodatku „Żagary”] nowelę kandydata do naszej loży [...] Jerzego Putramenta jako zbyt „for-

⁹ J. Putrament: *O właściwą ocenę literatury dwudziestolecia*. Artykuł dyskusyjny. „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 6.

malistyczną", co spowodowało wiele kwasów i, zważywszy na późniejszy podział ról, zasługuje na humorystyczną wzmiankę.¹⁰

Warto też może dodać, że już w okresie „Poprostu” Putrament występował jako obrońca Peipera, bronił go mianowicie przed wulgaryzatorami i upraszczaczami z „Linii”¹¹. Można by tu dodać, iż formalistyczną proveniencję miała także — czego już mu Przyboś nie wypomniał — teoretycznoliteracka praca Putramenta *Struktura nowel Prusa*.

„Maniera” Putramenta, co potwierdzają nowsze opracowania¹², ale co z łatwością zauważali recenzenci „z epoki”, wywodziła się z tych samych źródeł co „maniera” Przybosia. Tyle tylko, że Putrament zaczął pisać później. Wśród „pożyczek”, z których „składał swój tomik”, na plan pierwszy wybijały się pożyczki z Peipera i — właśnie — Przybosia.

Przy czym nie były to — a z perspektywy lat pięćdziesiątych nie stanowiło to sprawy błahej — „grzechy młodości”, których autor, osiągnąwszy ideologiczną i artystyczną dojrzałość przekreślał. Tom *Wierszy wybranych*, zawierający przeważającą część wierszowanej twórczości Putramenta ukazał się w 1951 roku.

Z pozoru fraszka *Do jednego nurtologa* nie wykracza poza wewnętrzne spory poetów. Kto z kogo kradnie. Tak rzecz wygląda, gdy czytamy ją oddzielnie. Gdy czytamy ją łącznie z innymi, dostrzegamy, iż spór o to, kto z kogo ścigał, nabiera, użyjmy terminu z ówczesnego słownika, „ideologicznego wydźwięku”. Skoro Putrament ścigał z Peipera i Przybosia, skoro jego „forma” obciążona była tymi samymi burżuazyjnymi naleciałościami, znajduje się więc w tym samym „nurcie”.

Oto dlaczego Przyboś podejmuje tu atak z pozoru tylko personalny. Ogranicza się do kwestii „pożyczonej maniery”. Skoro bowiem kwestię tę uznamy za udowodnioną, cała reszta okaże się albo sporem pozornym, albo w krąg podejrzanych trzeba będzie włączyć samego oskarżyciela. Ten zaś zaniedbał — co by mu znacznie ułatwiło sprawę — złożenia stosownej samokrytyki. W ówczesnych zaś warunkach otwarty atak na Putramenta był niemożliwy.

Rzecz jasna — stosujemy tu najwęższą z możliwych perspektyw.

¹⁰ C. Miłosz: *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*. „Oficyna Poetów” 1967, nr 1, s. 7—8.

¹¹ Por. J. Putrament: *Peiper na nowo odkryty*. „Poprostu” 1936, nr 11.

¹² Por. na przykład T. Bujnicki: *W poszukiwaniu poetyckiej formuły radykalizmu. Twórczość liryczna Jerzego Putramenta*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2: *Literatura międzywojenna*. Red. A. Brodzka, Z. Żabicki. Ten aspekt twórczości Putramenta obszernie analizuje S. Bereś w nie publikowanym artykule *Największy poeta miasta Lidy*.

Perspektywę „rozgrywki personalnej”. Rzecz jednak w tym, że włączenie Putramenta do kręgu podejrzanych wydawało się zapewne Przybosiowi ucięciem sporu w zarodku. A więc obroną tych wartości, za którymi wciąż się opowiadał.

VI

Cytując uprzednio zdanie, z którym Przyboś polemizował, wyjęliśmy je z kontekstu. Zacytujmy więc tym razem obszerniejszy fragment artykułu Putramenta:

Wszelkie odmiany formalizmu obiektywnie reprezentują ideologię burżuazyjną. Obiektywnie pisarz-formalista walczy na froncie ideologicznym po stronie burżuazji, czasami skuteczniej od świadomego programowego faszysty. Ale ze względów, by tak rzec, wychowawczych, jest moim zdaniem wskazane odróżnienie formalistów od pisarzy świadomie faszystowskich!

Nie możemy zaprzeczyć, że istniała zasadnicza różnica między takimi niewątpliwymi formalistami jak Przyboś czy wczesny Ważyk, a np. Goetlem czy Pietrkiewiczem. Choćbyśmy odrzucili całkowicie manierę twórczą Przybosia, jako zapożyczoną i formalistyczną, choćbyśmy z największą czujnością ideologiczną potraktowali programowe wypowiedzi „Zwrotnicy”, np. na temat „miasta, masy, maszyny” — to jednak ogólnie humanistyczna, „prywatna” niejako postawa Przybosia przebija się przecież przez jego styl poetycki i potrafi przemówić z wielką siłą. Z Pietrkiewiczem jest inaczej.

Nie bez znaczenia jest wreszcie podkreślenie tego, że pisarze-formaliści w lwiej większości nie zdawali sobie sprawy ze społecznej funkcji tego, co tworzyli. Obiektywnie wykonując to, czego burżuazja od literatury wymagała — przekonani byli oni o swej wolności twórczej i na ogół odnosili się do burżuazji z dużym zasobem pogardy.¹³

To właśnie jest (i w ten sposób przechodzimy do fraszki trzeciej) czwarty nurt literatury dwudziestolecia. Indywidualny wkład Jerzego Putramenta do toczących się wówczas sporów o „literaturę epoki imperializmu”. Z pozoru były to rozważania scholastyczne. Z pozoru wszakże. Bo scholastyką — w prymitywnym znaczeniu tego słowa — nie były także rozważania, czy język należy do sfery bazy, czy być może nadbudowy, czy też być może znajduje się w sferze pośredniej. Czy język, jako taki, jest zjawiskiem klasowym. Czy wreszcie istnieją narodowe formy kultury, narodowe formy wersyfikacyjne. Kryła się w nich, a jeszcze bardziej w ich interpretacji pewna określona wizja i społeczeństwa, i kultury. Z tezy Stalina, iż język — jako taki — nie mieści się całkowicie w sferze nadbudowy, można było wywieść — jak to uczyniła

¹³ Por. przyp. 9.

Maria Renata Mayenowa — twierdzenie o istnieniu „zjawisk społecznych i semantycznych nie będących zjawiskami ideologicznymi, zjawisk, którym na pewnym odcinku należy przyznać wewnętrzne prawa rozwoju”. Skoro takim zjawiskiem jest język, to czy, pyta Mayenowa, może „analogicznym zjawiskiem jest sztuka, a więc i literatura?”¹⁴

Z dzisiejszej perspektywy w twierdzeniach tego typu dostrzeżemy próbę wyjścia z totalnej ideologizacji całej „nadbudowy”. Wyjścia z dychotomicznych przedziałów: „postępowe” — „wsteczne”. Także — co nas tu interesuje najbardziej — dążenie do ukazania względnej przynajmniej autonomizacji sztuki.

Taką próbą — z zachowaniem całej „pryncypialności” ideologicznej jest też klasyfikacja Putramenta. Zwalcza on po pierwsze dychotomiczny podział na „literaturę rewolucyjną” (Wasilewska, Broniewski, Kruczkowski) i tych, którzy „w ostatecznym obrachunku reprezentowaliby ideologiczny front burżuazji”. To koncepcja dwu nurtów. Putrament kwestionuje także koncepcję trójnurtową, a więc podział na „nurt rewolucyjny”, „nurt realizmu krytycznego” i „nurt zdeklarowanie wsteczny”. Własne stanowisko formułuje na gruncie ciągnącego się jeszcze od dwudziestolecia „sporu o realizm”. Z tej perspektywy, pisze, „główna linia podziału w literaturze polskiej biegła między realizmem i wszelkimi odmianami formalizmu, że nurt rewolucyjny dwudziestolecia należy uznać raczej za najbardziej uświadomiony politycznie aktyw szerokiego obozu postępowego, niż za nurt odrębny, przeciwstawny całej reszcie.”¹⁵ Tak czy inaczej otrzymaliśmy znów dychotomię: realizm — antyrealizm, tyle że pomiędzy oboma biegunami rozpościerała się ogromna sfera zjawisk przejściowych.

Wszelako jeśli za wzór realizmu uznamy wiersze Broniewskiego, to „dylemat Przybosia” pozostanie nie rozwiązany. Dziś powiedzielibyśmy raczej — dylemat awangardowych prądów dwudziestolecia; w ówczesnej praktyce krytycznej sprowadzały się one jednak do jednego tylko nazwiska-symbolu: Przybosia. Ze Skamandrem sprawa była o tyle prosta (wyłączwszy — z odmiennych powodów — Pawlikowską i Wierzyńskiego), że formalnie byli oni bliscy bieguna Broniewskiego. Inne kwestie rozwiązały się same: Brzękowskiego i na przykład Czuchnowskiego nie było w kraju, futuryzm został oceniony jednoznacznie (filiacje faszystowskie), inni poeci po prostu zmienili poetykę. Przybosia zaś należało wychować. Ryzykując cokolwiek prostacki dowcip, moglibyśmy rzec, iż najwygodniej byłoby, gdyby Przybosia po prostu nie było, albo gdyby otwarcie zadeklarował się jako reakcjonista, na przykład odmó-

¹⁴ M. R. Mayenowa: *O poetyce*. W: *Tezy Stalina o języku a metodologia badań literackich*. Osobne odbicie z „Pamiętnika Literackiego” 1951, z. 2, s. 32.

¹⁵ J. Putrament: *O właściwą ocenę...*, s. 5.

wiwszy powrotu ze Szwajcarii. Wówczas jego wybór z 1951 roku rzutowałby wstecz na wiersze międzywojenne. Tak jak rzutował na utwory Miłosza, Czuchnowskiego. Tak jak — z innych powodów — można było z kręgu poezji proletariackiej wyłączyć na przykład Standego. Tak jak — z jeszcze innych powodów — można było za formalistę, a więc — przypomnijmy rozumowanie Putramenta — bardziej skutecznego sługusa burżuazji niż programowy faszysta — uznać Schulza.

Być może bowiem w pewnej bardzo ogólnej perspektywie słuszne jest zdanie Henryka Markiewicza, iż „hasła formalistyczne w burżuazyjnej estetyce wynikają z lęku ginącej klasy przed prawdziwym obrazem rzeczywistości”¹⁶, przymierzone wszakże do konkretnych realizacji traciło swą ostrość. Markiewicz nie ma bowiem wątpliwości co do tego, iż poetyka Przybosia jest „antyrealistyczna”. Realistyczna jest natomiast zawarta w jego wierszach „koncepcja rzeczywistości”. Wyraża się w nich bowiem „np. zdecydowany protest przeciw faszyzmowi, solidarność z walczącymi masami ludowymi (*Odjazd z wakacji, Na granicy, Droga powrotna*).”¹⁷ Innymi słowy „sprzeczność między antyrealistyczną poetyką a realistyczną koncepcją rzeczywistości” pozostawała nie rozwiązana.

Istniała wszakże koncepcja odmienna. Zakładająca, iż „nie wszystkim strukturom językowym przysługuje sens ideologiczny w sposób [...] bezpośredni i konieczny. Istnieją struktury językowe, którym taki sens przysługuje pośrednio i tylko w określonych chwilach historycznych”. „Zespoły stylistyczne” ewoluują bowiem, „mogą przechodzić z poetyki do arsenału technik poetyckich”. Impresjonizm na przykład, twierdzi Mayenowa, był niegdyś poetyką wyrażającą „tezy idealizmu subiektywnego”¹⁸. Dziś natomiast jest tylko techniką i „gdyby poeta wypowiadający się w ramach innej poetyki chciał przekazać chwilowość jakiegoś przeżycia mógłby — i chyba często tak się w praktyce dzieje — skorzystać z techniki impresjonistycznej, z chwytów, które są już tylko techniką, doświadczeniem poetyckiego warsztatu”.

Jak się wszakże zdaje, iżby poetyka, będąca wyrazem pewnej ideologii zmieniła się w technikę, a więc implikacji ideologicznych została pozbawiona — musi upłynąć pewien czas, albo lepiej — używając ówczesnego języka — musi przestać pełnić funkcje klasowe. Stąd na przykład — zdaniem Mayenowej — poeta może użyć techniki impresjonistycznej, była ona bowiem narzędziem walki klasowej w okresie minio-

¹⁶ H. Markiewicz: *Specyficzne cechy literatury*. W: *Tezy Stalina...*, s. 18—19.

¹⁷ Idem: *Przyczynek do „nurtologii”*. *Dyskusja o literaturze dwudziestolecia*. „Nowa Kultura” 1953, nr 44, s. 3.

¹⁸ M. R. Mayenowa: *O poetyce...*, s. 36.

nym, nie może zaś napisać powieści w konwencji ekspresjonistycznej, ta bowiem była na usługach trwającego jeszcze etapu.

Nawet więc ta — z pozoru respektująca wewnątrzliterackie prawidła rozwoju struktur literackich koncepcja nie pozwalała bezkonfliktowo włączyć poezji Przybosia w nurt realizmu socjalistycznego.

W dyskusji, na którą Przyboś odpowiedział fraszką, stanowisko Putramenta było także krytykowane. Zdaniem Samuela Sandlera zaprezentował on poglądy, których „oczekują od nas tylko nasi ideowi przeciwnicy”¹⁹. Ryszard Matuszewski usiłował przeciwstawić „formalistyczną poetykę” — „rewolucyjnej w swej istocie treści”.

*Realizm — pisał — stanowi kryterium niewątpliwe i oczywiste. Ale jak go mierzyć? Na łuty? Na miligramy? A może na przykład w wierszu Przybosia „Droga powrotna” czy „Odjazd z wakacji” jest go więcej niż w „Niecierpliwych” Natkowskiej? I co wtedy? Gdzie tu są wyraźne kontury?*²⁰

Oczywiście — kontury te można było znaleźć. Choćby w doktrynie Żdanowa, choćby w referatach wygłoszonych na szczecińskim zjeździe ZLP w 1949 roku. Choćby w głośniejszej *Batalii o Majakowskiego*. Był to jednak schyłek roku 1953 i coś się w doktrynie zaczynało zmieniać. Coraz bardziej ujawniała ona swą niewystarczalność.

VII

Na początku 1952 roku „Nowa Kultura” opublikowała dyskusję o poezji Gałczyńskiego. Na początku roku następnego opublikowano w tym samym piśmie obszerną dyskusję o Przybosiu. Dyskusje ówczesne miały pewną specyficzną cechę, służyły mianowicie nie tyle analizie zjawiska co jego „ustawieniu”. Zjawisko „ustawione” uzyskiwało sankcje oficjalne. Nieprzypadkowo Przyboś wołał ironicznie:

ustawcie mnie, umieście

To prawda, stwierdził w swym wprowadzającym referacie Hieronim Michalski, że poezja Przybosia była „kontynuacją tej samej co u symbolistów linii antyrealistycznych zniekształceń literatury”, z drugiej strony jednak poeta „dostrzegł konieczność sprecyzowania stanowis-

¹⁹ S. Sandler: *Czy właściwa ocena? Dyskusja o dwudziestoleciu*. „Nowa Kultura” 1953, nr 44, s. 3.

²⁰ R. Matuszewski: *Chodzi o prawdę nie o schemat. Dyskusja o dwudziestoleciu*. „Nowa Kultura” 1953 nr 43, s. 5.

ka wobec walki klasowej i zajął je". Niewątpliwie „mit nowoczesnej cywilizacji, przeflancowany z zachodu, był mistyfikacją w warunkach kraju zacofanego, z pozostałościami feudalizmu”, z drugiej jednak strony, jeszcze przed 1939 rokiem Przyboś zrozumiał „prawa rządzące rzeczywistością” i wykazał „wycucie tętna historii”²¹. Po wojnie zaś, ale ten fragment referatu przytoczyliśmy już wcześniej, jego poezja nieuchronnie zmierzała ku realizmowi.

Być może Putrament nie musiałby zabierać głosu w „sprawie Przybosia”, gdyby nie to, iż wywołana referatem Michalskiego dyskusja „obnażyła [...] w sposób wymowny żywotność problemu ideowo-artystycznych obciążeń burżuazyjnego estetyzmu występujących w postawie niektórych poetów, a przede wszystkim krytyków”²². Oto na przykład Janina Pregerówna „stała na z gruntu niesłusznym” i „niezgodnym z założeniami estetyki marksistowskiej stanowisku”²³, że skoro język Przybosia jest odmienny od „obowiązującego”, a równocześnie bardzo sugestywny, to być może po prostu kryterium realizmu jest w odniesieniu do tej poezji niefunkcjonalne. W tej samej dyskusji Artur Sandauer „zarzucał w sposób nietrafny referentowi” mniej więcej to samo co Pregerówna. A mianowicie niefunkcjonalność „kryterium dążenia do realizmu”²⁴. Poezja Przybosia nie dawała się „ustawić”. Był to — z przyczyn, o których mówiliśmy wcześniej — jeden z najbardziej newralgicznych punktów „ustawiającej” oceny poezji dwudziestolecia. W istocie — jeśli socrealistyczną doktrynę potraktować literalnie — koncepcja Putramenta była jedynym wyjściem. Obiektywnie poezja Przybosia służyła — ze względu na wsteczną formę — burżuazji, subiektywnie — Przyboś był postępowy. Poetyka jego była wsteczna, on sam — był postępowy; prywatność postawy — jak najbardziej postępowej — przebiegała przez obiektywnie wsteczny styl. Rzeczywiście należało Przybosia wychować, i jak on sam mówi — zaszcześcić „pryszcz na nosie”. Albowiem, powiada Putrament

*Wielki wstrząs historyczny, jakim stała się wojna i powstanie Polski Ludowej — musiał oczywiście podzielać i na najbardziej zakutych formalistów. Niejeden z nich musiał wreszcie dostrzec jałowość swojej postawy twórczej, niejeden przeszedł albo przechodzi pozytywną ewolucję.*²⁵

Przyboś w tym względzie okazał się wyjątkowo oporny.

²¹ Dyskusja o poezji Przybosia.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ J. Putrament: *O właściwą ocenę...*, 6.

VIII

To, o czym mówiliśmy dotychczas, stanowi najbardziej związany, ograniczony do bezpośrednich kontekstów rzeczowy komentarz do trzech — w istocie marginalnych — fraszek Juliana Przybosia. Pełna interpretacja musiałaby uwzględnić także ówczesną publicystykę Przybosia, ówczesne podręczniki szkolne, prace IBL-u w dziedzinie literatury „epoki imperializmu” i powojennej. Tu należałoby włączyć także publikowany w 1953 roku („Życie Literackie”, nr 48, s. 12) wiersz *Do Kazimierza Wyki dyrektora IBL-u*. No i — przede wszystkim — poddać analizie doktrynę, której w tych fraszkach — niebezpośrednio — się przeciwstawiał. Oznacza to w istocie — napisanie rozprawy o literaturze późnych lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych. Spokojnie, bez drwin, spóźnionych oskarżeń. Wydaje się to sprawą i ważną, i pilną.

Nam przyświecał cel inny. Chcieliśmy mianowicie ukazać nie często analizowany epizod sytuacji poetyckiej Przybosia. Która w swej genezie i konsekwencji była tyleż wyborem poetyckim, co moralnym²⁶.

²⁶ Por. A. Sandauer: *Kosztorys awangardy*. „Kultura” 1976, nr 19, s. 5.

Анджей К. Васкевич

Три фразки Юлиана Пшибося
(к вопросу о литературных спорах пятидесятих годов)

Резюме

В статье рассматриваются три фразки Юлиана Пшибося, напечатанные поздней осенью 1953 года в „Новой культуре”. Они связаны с важным периодом в жизни автора: в 1951 году он был отозван с должности чрезвычайного посла в Швейцарии, вернулся в свою страну и занял пост директора Ягеллонской библиотеки, а годом позже опубликовал том стихов *Rzut pionowy*.

Анализ произведений *O autorze fraszki: to jest Życie, co? Do jednego nurtologa (fraszka hermetyczna)*, а также *Do wszystkich nurtologów (lament nieustawionego)* в контексте всего тогдашнего творчества Пшибося, а кроме того специфической ситуации, в какой оказалась в то время вся польская литература, вскрывает их богатые, также внелитературные аспекты интерпретации. Они являлись мгновенной репликой поэта на попытки атаковать его поэзию и поэтику не только за нетипичность в период сюрреализма, но также и за такой моральный подбор, который не подчинялся никаким классификациям и схемам, действующим в то время.

Andrzej K. Waśkiewicz

**Three epigrams by Julian Przyboś
(contribution to literary disputes of the 1950s)**

S u m m a r y

The essay presents three epigrams by Przyboś published in the late autumn 1950 in the magazine „Nowa Kultura”. They are related to the significant phase of his life — in 1951 he was dismissed from the diplomatic post in Switzerland, and after his return to Poland, appointed the director of Jagiellon Library. Next year he published a volume *Vertical projection*.

The analysis of the writings *On the author of the epigram*: „*This is the life, it is not?*”, *To one trend-expert (epigram hermetic)*, *To all trend-experts (the lamentation of an illplaced)*, treated in the context of his entire literary output of that time, as well as of the specific situation of the whole Polish literature in those days, shows their rich, non-literary interpretational aspects. They were the poet's prompt retort to the attacks at his poems and his poetics. The reason for the attacks gave not only his non-typical, according to socrealism cannons, production, but also his moral option that evaded all classification and patterns, obliging in those days

Krystyna Heska-Kwaśniewicz

Julian Przyboś jako krytyk literacki

Działalność Przybosia jako krytyka literackiego jest zagadnieniem dotąd prawie zupełnie nieznanym i należycie nie ocenionym a bogactwo materiałowe pozwala stwierdzić, że jest to temat na osobną monografię. Nie da się więc w jednej wypowiedzi wyczerpać wszystkich problemów. Dlatego można niniejszy szkic potraktować raczej jako prezentację różnorodnych aspektów sprawy, wobec której ukształtowały się już dwie legendy: negatywna i pozytywna.

Dwa wybory pism poety: *Sens poetycki* (1963) oraz *Linia i gwar* (1959) to bardzo niepełny wybór jego wypowiedzi krytyczno-literackich. Całe ich bogactwo rozsiane jest po czasopismach: od drobnych notatek recenzyjnych aż po obszernie eseje. Wachlarz tytułów czasopism jest szeroki — od najbardziej ekskluzywnych i profesjonalnie literackich jak „Twórczość”, „Dialog” lub „Poezja” po prasę codzienną — stołeczną, wojewódzką, a nawet dodatki prowincjonalnych dzienników. Dwa czasopisma zwłaszcza cieszyły się uprzywilejowaniem poety: „Przegląd Kulturalny” i „Życie Warszawy”, w którym prowadził stałą rubrykę pt. „Książka miesiąca”. Często pisywał także w „Nowych Książkach”, „Nowej Kulturze”, „Współczesności”, „Argumentach” czy „Życiu Literackim”.

Nawet pobieżna penetracja tych materiałów przynosi świadectwo rozległych zainteresowań czytelniczych Przybosia. Nie będzie nosiło cech przesady stwierdzenie, że nie było w okresie powojennym takiego wydarzenia w naszej literaturze, a nawet szeroko rozumianej kulturze (literatura dla dzieci, polonistyka szkolna, folklor, architektura, malarstwo, muzyka, teatr, polityka kulturalna itp.), wobec których pozostawałyby obojętne.

Jego działalność krytyczna nie stanowiła bynajmniej marginesu, była stale obecna, dość przypomnieć, że od niej w gruncie rzeczy zaczynał swą literacką karierę, sam zresztą miał świadomość tego faktu:

Zadebiutowałem artykułem „Chamuły poezji”, który narobił wiele hałasu i jeszcze więcej wrogów. Napadłem w nim na Kasprowicza, Zegadłowicza i Witłina, atakując ich wiersze za prymitywizm i udawanie ewangeliczności. Przedobrzyłem w tym: bezbożnik — przybrałem dla lepszego ataku pozę obrońcy prostoty ewangelicznej. Nie chodziło mi oczywiście tylko o tych autorów, których wierszy szczerze nie cierpiałem, chodziło o uderzenie poprzez te przykłady we chwalo-ną wówczas powszechnie złą młodopolszczyznę i jej epigonów. Za epigonów uważaliśmy także poetów „Skamandra”, ale w owych czasach byliśmy w tym ostro-widztwie osamotnieni. Gdyby więc nie ta druga seria „Zwrotnicy”, nie odkrył-bym w sobie nerwu polemicznego czy też laveterovskiego guza myśli, z którego wysnułem z czasem aż cztery tomy moich pisań o poezji i sztuce.¹

To był początek. Jednak pełny rozwój nastąpił po wojnie, a konkretnie po powrocie ze Szwajcarii. Wzrost autorytetu Przybosia jako poety pozwolił mu na zabieranie głosu we wszystkich sprawach związanych z literaturą i w parze z tym szło właśnie dojrzewanie krytyka. Jednym z ważniejszych elementów owego rozwoju stawał się dystans wobec własnych dokonań pisarskich, a także coraz większa tolerancja wobec innych.

Pojęcie „literatura polska” rozumiał szeroko. Krytyczną refleksją obejmował wszystkie obszary narodowego piśmiennictwa. O niektórych pisywał rzadko, okazjonalnie, do innych powracał często i z upodobaniem. Jak szeroko pojmował polską twórczość literacką, dowodzi fakt, że właśnie on zawsze i konsekwentnie oceniał na przykład wszystkie zjawiska literackie na emigracji, o nich właśnie pisał:

[...] literatura polska jest jedna: gdziekolwiek powstanie piękny wiersz w języku Norwida, należy do jej obszaru. Jeśli nawet nie od razu dotrze do czytelnika, to zawsze można mieć pewność, że dobiegłszy skłoni ku sobie ucho tych mówiących po polsku, co są czuli na piękno języka, gdziekolwiek by żyli i jakiegolwiek by wyznawali programy.²

O tej literaturze pisywał często, dopóki istniał „Przegląd Kulturalny”. I rzecz znamienita: właśnie Przybosia poprosili młodzi londyńczycy o słowo wstępne do antologii *Ryby na piasku* zawierającej obszerny wybór najmłodszej poezji emigracyjnej.

Andrev Lang, angielski etnolog, powieściopisarz i krytyk, stwierdził,

¹ J. Przyboś: „Zwrotnica” Tadeusza Peipera. *Cyganeria i polityka*. Warszawa 1964, s. 34.

² Idem: *Młodzi „londyńczycy”. Sens poetycki*. Kraków 1969, s. 167 (aktualności).

że „[...] krytyk to człowiek, który opowiada przygody własnej duszy w zetknięciu z arcydziełami”³. Ten typ odbioru pojawił się właśnie u Przybosa. Wynikał on z postawy wielkiego zaangażowania we wszystko, co się działo w literaturze — w najszerszym słowa tego rozumieniu. Było to zaangażowanie bardzo osobiste, manifestujące się także pisanem wyłącznie w pierwszej osobie. Poeta nawet nie starał się o zachowanie pozorów obiektywizmu, bo uważał, że jego sąd musi być słuszny, ponieważ jako poeta odczuwa głębiej, mocniej — a więc prawdziwiej. Było to także zainteresowanie niezwykle czynne, wynikające z chęci kształtowania literatury powstającej sobie współcześnie. Taka postawa mieści się właśnie w definicji sformułowanej przez Z. Łempickiego, według którego aktywność krytyka polega na aprobacie lub odrzuceniu, w czynnym uczestnictwie w walce o zwycięstwo prądów, kierunków, idei; krytyk nie powinien być „rejestratorem zdarzeń i procesów, lecz aktorem rozgrywającego się na scenie świata dramatycznego konfliktu”⁴. To jakby charakterystyka Przybosa, który: błogosławił lub wyklinał, poprawiał, ganił, chwalił, prostował błędne — w jego odczuciu — ścieżki naszej współczesnej literatury. Chwalił „wnuków Peipera”, aprobował nowatorstwo, jeśli dostrzegał za nim przemyślany program artystyczny, ganił „nowatorszczyznę” ślepo poddającą się obowiązującym modom, tępił ostro to, co wydawało mu się bezmyślnym kontynuowaniem tradycji, zwłaszcza skamandryckich. W okresie powojennym, bo tego okresu głównie niniejszy szkic dotyczy, coraz wyraźniej stawał się nie tylko coraz wybitniejszym poetą, ale także instytucją literacką. Jego sąd w odniesieniu zwłaszcza do debiutanta stawał się nobilitacją dla początkującego pisarza. Jakże wyraźnie można to prześledzić na przykładzie kariery poetyckiej Mirona Białoszewskiego. Odkąd Przybós zaaprobował jego *Obroty rzeczy*, wszyscy krytycy zaczęli prześcigać się w chwaleń młodego twórcy, często zaprzeczając swym wcześniejszym wystąpieniom.

Od pojawienia się „pokolenia 56” obserwujemy także — wydaje się bardzo znamienne — zjawisko dedykowania Przybosiowi przez początkujących poetów wierszy lub całych tomików poetyckich. Oczywiście te przypisania mogły mieć charakter koniunkturalny, ale mogły także stanowić wyraz hołdu skierowanego w stronę mistrza, czy też stanowić wyraz wdzięczności, bo w niejednym wypadku Przybós skuteczną interwencją u wydawców (zwłaszcza w PIW-wie i LSW) pomagał w realizacji zamierzeń. Ton mentora przybierał, gdy omawiał literaturę współczesną.

³ Cyt. za K. Górski: *Maria Konopnicka jako krytyk literacki*. W: *Maria Konopnicka. W sześćdziesiątą rocznicę śmierci poetki*. Red. K. Tokarzówna. Warszawa 1972, s. 83.

⁴ Ibid.

Rzec by można, że sprawował wtedy urząd nauczyciela: szukał uczniów. Chętnie usadziłby ich w swej szkole poetyckiej i wystawiał oceny. Tym, którzy byli posłuszni (choć z pozoru) awangardowym przykazaniom — lepsze, niesfornym gorsze i w miarę jak stawali się coraz niesforniejsi, coraz gorsze. Taką ewolucję postawy obserwujemy wobec „pokolenia 56”. Najwyżej cenił u swych uczniów program, dlatego też wyróżniał poetów skupionych wokół „Nurtu”, grupy „Wierzbak” czy „Orientacji”. Ich właśnie najchętniej nazywał „wnukami” Peipera.

Jego stosunek do młodych poetów ujawniał tak istotną cechę jego osobowości, jaką była „nauczycielskość”. Był uczony, uczył się, nauczał i pouczał innych — uczył wszystkich: naukowców, pisarzy, działaczy, architektów, malarzy, polityków — zawsze przekonany o własnych kompetencjach. Sprawował swój „urząd” konsekwentnie i z wiarą we własne racje. Kazimierz Wyka w znanym szkicu *przyboś* zauważył:

Przyboś nie przekonywał, lecz głosił. Wykluczał z Parnasu i nawet w szkole, kiedy był polonistą gimnazjalnym, nie uczył poetów przez siebie wyklętych (por. J. Szczepański). Dopiero w ostatnim ćwierćwieczu Przyboś nabył sprawności argumentacyjnej oraz dyskusyjnej. Lecz pierwszej? Same nakazy, zdania gnomiczne, związane transparenty intelektualne, urywki z katechizmu.⁵

To właśnie powołanie nauczycielskie oraz przekonanie o nauczycielskim urzędzie literatury określiło taki styl wypowiedzi. Utrzymywał się on wbrew temu co pisał Wyka także w ostatnim ćwierćwieczu, choć w subtelniejszej, już nie tak natrętnej formie. Znakomicie tę tezę potwierdzał Józef Ratajczak w swym wspomnieniu *Wujcio honoris causa*:

[...] kto znał poetę, ten wie, jak niestychanie wierny potrafił być zarówno w sympatiach, jak i niechęciach. I jak umiał zjednywać sobie właśnie ludzi młodych. Jak gdyby przez całe życie czuł się — niczym w okresie cieszyńskim swego życia — Nauczycielem. Tak, nie z małej, lecz z dużej litery Pedagogiem i zarazem przyjacielem swoich „podopiecznych”. Między poetami tylko szczerość znaczy — pisał do mnie w jednym z listów. I umiał z rzadką skrupulatnością przestrzegać tej zasady.⁶

Zawsze też, gdy ocena dzieła czy twórcy miała mieć charakter ostateczny, Przyboś „głosił a nie przekonywał”. Nawet wtedy, gdy w sposób obiektywny nie miał racji. Bo Przyboś jako krytyk nie był obiektywny, wobec uczniów i przyjaciół często stosował taryfę ulgową, którą przecież tak bardzo potępiał. Zauważył to już wcześniej Sandauer pisząc:

⁵ K. Wyka: *przyboś*. W: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*. Red. J. Sławiński. 1976, s. 257.

⁶ J. Ratajczak: *Wujcio honoris causa*, *ibid.*, s. 349.

Okazywał — jak mi się wydawało — zbyt wiele pobłażania dla swych uczniów, naśladowców czy przyjaciół. Ale wielki twórca nie musi być wielkim krytykiem

a dalej ten sam autor dodaje:

Inaczej myślę o jego publicystyce, w której wychodziła cała czystość i szlachetność charakteru.⁷

Otóż te dwa sądy wzajemnie się dopełniają, choć może zabrzmieć to paradoksalnie: pobłażanie Przybosia nie nosiło nigdy cech kumoterstwa — zaś krytyka nie przybierała cech charakteru personalnego. Kwestia ustalenia wielkości Przybosia jako krytyka też nie wydaje się taka prosta. Jedno pewne: był jako krytyk i publicysta zjawiskiem niezwykłym i znaczącym dla naszej kultury. Ale to tylko jedna strona zagadnienia: o ile zjawisko Przyboś-poeta i Przyboś-teoretyk poezji znane jest względnie dobrze, o tyle Przyboś jako krytyk i publicysta (zwłaszcza jego publicystyka poświęcona malarstwu i architekturze) jest prawie nieznany, nie ma na ten temat właściwie żadnych opracowań — a przecież to jeden człowiek, jedna całość. Wiadomo, że wybitna indywidualność artystyczna ma wiele profili równorzędnych, z których każdy może uchodzić za pierwotny lub wtórny⁸. Jednakże wszystkie one tworzą przecież jedną osobowość, tym bardziej skomplikowaną, im więcej owych profili. Przyboś jako osobowość był wewnętrznie bardzo sprzeczny: krytyk przeczył w nim poecie, poeta — recenzentowi, recenzent — teoretykowi poezji. Świadomość takiej sytuacji miał sam Przyboś już dość wcześniej, jeszcze w okresie międzywojennym, pisząc:

Spostrzegłem, że zazwyczaj co innego głosiłem w teorii, a co innego praktykowałem w poematach. Czyżby moje świadome wymogi teoretyczne były tylko niechęcią do przyjętej w danej chwili postawy poetyckiej, zabiegiem przeciw skostnieniu? Wbrew tym, którzy budują teorię na przykładzie swoich osiągnięć, budowałem ją przeciw tym osiągnięciom.⁹

Z tego faktu zdawał sobie sprawę, poza poetą, chyba jeszcze tylko Kazimierz Wyka.

Dopiero jednak zestawienie wszystkich wypowiedzi poety w pełni stan ów ujawnia: często spod jego pióra w tym samym czasie wychodziły opinie najzupełniej ze sobą sprzeczne a z jednaką głośzone żarliwością i wiarą w słuszność intencji. Wyka pisząc o Marii Dąbrowskiej jako krytyku literackim zauważył:

⁷ A. Sandauer: *Korespondencje*, ibid., s. 273.

⁸ Idem: *Matecznik literacki*. Kraków 1972.

⁹ J. Przyboś: *Tezy*. W: *Polska krytyka literacka (1919—1939)*. Red. A. Bierwicki. Warszawa 1966, s. 299.

*Krytyka literacka uprawiana przez twórcę zawsze być musi jakimś odbłaskiem jego osobowości pisarskiej*¹⁰

— u Przybosa to dużo więcej niż odbłask — to dopełnienie całości.

Rolę nauczycielską pragnął odgrywać Przyboś wobec młodych twórców przede wszystkim, ale nie tylko wobec nich, bo jak wiadomo pouczał wszystkich: H. Markiewicza, W. Borowego, J. Kleinera, S. Pigonia, S. Żółkiewskiego i innych i rzecz znamienna uczeni liczyli się z głosem poety, czasem czuli się z tego powodu dotknięci, czasem wytykali mu ignorancję (pouczał także tłumaczy i edytorów), ale czasem też przyznawali mu przynajmniej część racji, jak to było w wypadku dyskusji z Błońskim o *Sonecie I* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego.

Także dyskusje literackie, w które angażował się autor *Sensu poetyckiego*, stawały się wydarzeniem ogólnopolskim. Polemika wokół turpizmu, zainicjowana właśnie przez Przybosa stanowi takie wydarzenie literackie w dziejach literatury Polski Ludowej, którego nie da się pominąć milczeniem. Terminy „turpizm”, „desperacjonizm” zostały przecież powołane do życia przez autora *Narzędzia ze światła* i zadomowiły się na stałe w naszej terminologii literaturoznawczej. Znalazły się także w najnowszym *Słowniku terminów literackich* wszakże bez informacji o tym, że ich twórcą był Julian Przyboś. W ukuciu tych terminów mieściła się jeszcze jedna istotna cecha Przybosa jako krytyka: dążenie do normatywności, nieustannie podejmowane próby formułowania reguł i definicji, wprowadzania nowych pojęć. Takie postulaty pod adresem krytyki sformułował zresztą zupełnie jednoznacznie:

*Krytyk powinien docierać do tego co istotne w sztuce, do krystalizacji osobistych doświadczeń. Krytyk powinien używać wyrazów, które znaczą — nowych pojęć.*¹¹

Wypowiedzi krytyczne Przybosa, zwłaszcza recenzje, stanowią komentarz — czasem rozbudowany, czasem zwięzły, czasem popularny, kiedy indziej znów fachowy i erudycyjny, zawsze jednak ukazujący osobisty stosunek krytyka do wartości poznawczych i artystycznych tkwiących w dziele. Lektura większej części recenzji, które wyszły spod pióra Przybosa, pozwala uchwycić pewien model jego postępowania: polegał on na pisywaniu dwojakiego rodzaju recenzji: popularnych i fachowych tego samego utworu. Najpierw pisał powiedzmy do „Życia Warszawy” i wtedy omówienie składało się z trzech, niejako już obo-

¹⁰ K. Wyka: *Maria Dąbrowska jako krytyk literacki*. W: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Red. E. Korzeniewska. Warszawa 1963.

¹¹ J. Przyboś: *Objaśnienie i sprostowanie*. „Życie Literackie” 1954, nr 20.

wiązujących u Przybosia, elementów: informacji o autorze, informacji o treści oraz osobistych refleksji Przybosia wzbogaconych pouczeniami. Ten stereotyp recenzyjny obowiązywał w prasie codziennej i tygodnikowej. Wolno sądzić, że były to notatki po pierwszym czytaniu. Następnie omówienie tego samego utworu pojawiało się w czasopiśmie typu „Twórczość”, „Nowe Książki”, „Dialog” itp. I wówczas był to na ogół dłuższy esej, ze staranną argumentacją teoretyczną, obszerniejszą charakterystyką całej twórczości omawianego autora, z próbą usytuowania go w związku z nowym utworem na tle współczesnej produkcji literackiej. Dość porównać na przykład recenzje *Wniebowstąpienia* Konwickiego z „Życia Warszawy” z recenzją z „Miesięcznika Literackiego” czy Wisławy Szymborskiej *Sto pociech* z tegoż „Życia Warszawy” z piękną głęboką refleksją z „Nowych Książek”. Tego typu przykłady można by mnożyć.

Jakie były jego kryteria wartościowania? Istotne było dla niego kryterium jedyności, niepowtarzalności dzieła. Najważniejszym jednak było kryterium artyzmu, bo ono określało jakość realizowanych wartości poznawczych. Sam jako krytyk nie wchodził więc drobiazgowo w szczegóły treści, streszczanie utworu ograniczał do koniecznego minimum: starał się głównie odpowiedzieć na dwa pytania: co i jak, słabość dzieła dostrzegając zwykle w tym drugim. Przyznawał często, że trudno kwestionować ważność tematu i chwalił autorów na przykład za odwagę, uczciwość, wnikliwość obserwacji — ale od tego przechodził do oceny realizacji artystycznej i wtedy ganił język, układ fabuły, konstrukcję postaci, słabość pointy i w tych niedomogach dostrzegał przyczynę, dla której dzieło podejmujące ważny temat nie może stać się ważnym wydarzeniem literackim. Zawsze jednak podkreślał, że niejakość estetyczna dzieła idzie w parze z nicością ideową.

Wśród autorów współczesnych dostrzegał nawet potencjalnych realizatorów pewnych tematów: a więc widział Putramenta jako twórcę współczesnej powieści politycznej, Strykowskiego jako autora powieści dającej pełną prawdę o polskich Żydach. Żądał powieści o miłości, powieści, która nie byłaby ani wulgarna, ani ponura i podsuwał tę myśl Bocheńskiemu. Układał niejako listę tematów (nie tylko dla powieściopisarzy), czekających na swą realizację literacką czy też naukową. Wśród nich najczęściej powracały: ostatnia wojna (tu głównie widział Bratnego, niepokoił go tylko fakt, że po *Kolumbach* — zapowiadających dobrze go pisarza — kolejne książki tego autora były coraz słabsze), dobry reportaż podróżniczy, powieść o przemianach wsi polskiej, czekał także nowej książki o Słowackim, takiej, która spełniłaby współcześnie rolę podobną do tej, którą kiedyś odegrała praca Matuszewskiego; od Artura Sandauera oczekiwał opracowania teorii literatury socjalistycznej. Wła-

ściwie każde omawianie książki kończyło się sformułowaniem postulatu, a że omówień było sporo, bo nie było takich wydarzeń literackich, których Przyboś nie tknąłby swym ostrym piórem, propozycje się mnożyły.

Pod adresem krytyków natomiast postulował:

*Oceniajmy stopień osiągniętej przez pisarza samodzielności sądu i ostrości widzenia, zastanawiajmy się, czy jego prawda artystyczna jest prawdą, to znaczy czy rozjaśnia i przemienia nasze widzenie rzeczywistości i nasz jej osąd moralny.*¹²

Żądał także od krytyka niezależności sądu, weredycji i niezłomnej konsekwencji, a przede wszystkim własnej teorii sztuki i własnej teorii badawczej. Krytyka — jego zdaniem, winna być surowa, lecz wierząca w literaturę.

*Zły to w krytyce znak — pisał — strach przed sądem ujemnym, wiedzie do rezygnacji z ambitnej twórczości krytycznej. Z krytyków robi grzecznościowego sekretarza autorów.*¹³

W innym miejscu dodawał: „Grzeczność nie jest cnotą krytyków.”¹⁴ O tych sprawach wiele uwag zamieścił w *Zapiskach bez daty* (1970), a nawet poświęcił im dwa rozdziały *O grzeczności i Dlaczego byłem tak niegrzeczny?* — świadom, że więcej szkody wyrządzą literaturze krytycy nadzwyczaj ugrzeczneni — niż ci, którzy głoszą prawdy dla autorów przykre.

Wśród współczesnych krytyków pozytywnie oceniał wielu, by wymienić tutaj tylko tych, których przywoływał częściej: J. Błońskiego, A. Kijowskiego, W. Kubackiego, M. R. Mayenową, M. Głowińskiego, J. Prokopa, J. Siatkowskiego, J. Sławińskiego i J. Kwiatkowskiego. Wysoce cenił Kazimierza Wykę za jego młodzieńczą zapalczywość i żarliwą miłość do literatury. Chwalił jego antydoktrynalność, żywy i błyskotliwy styl — zarzucał głównie brak własnej szkoły badawczej. Tym, których nie aprobował, chętnie przypinał kompromitujące łatki, a więc Matuszewskiego nazywał „uczynnym eklektykiem”¹⁵, opinie Kotta nazywał „kameleonowatymi”¹⁶, Lisiecka stanowiła w jego odczuciu przykład „rozwydrzonej nonszalancji”¹⁷, a Szymański pisywał na poziomie „harcerskiej gawędy”¹⁸.

¹² Idem: *Pisarze o temacie współczesnym*. „Nowa Kultura” 1961, nr 51.

¹³ Idem: *Wniebowstąpienie*. „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 9.

¹⁴ H. Wielowiejska: *Rozmowa z Julianem Przybosiem*. „Odrodzenie” 1947, nr 39.

¹⁵ J. Przyboś: *Rocznik Literacki*. „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 9.

¹⁶ Idem: *Rozprawy Henryka Markiewicza*. „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 3.

¹⁷ Idem [polemika] „Kultura” 1965, nr 15.

¹⁸ J. Przyboś: *Szkice czy ballady*. „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 42.

Dwóch krytyków cenił najwyżej: z dwudziestolecia — Irzykowskiego, ze współczesności — Sandauera. Postawie krytycznej autora *Słonia w składzie porcelany* poświęcił wiele trafnych uwag i jego argumentację przywoływał wówczas, gdy chciał skutecznie poprzeć własne racje. Irzykowski w jego odczuciu mógł działać skuteczniej niż obecnie Sandauer, gdyż miał mądrego przeciwnika: Peipera. A przeciwnik, zdaniem Przybosia to człowiek, który wyzwala w nas to, co stanowi istotę naszej osobowości; który potrafi naszym myślom przeciwstawić własne. Gdyby Sandauer miał takiego przeciwnika jak Irzykowski, mógłby — w odczuciu Przybosia — odegrać podobnie jak tamten istotną rolę w rozwoju naszej myśli krytycznej¹⁹. Rozgraniczał jednak pojęcia recenzenta i krytyka. Rola recenzenta sprowadzała się według niego do pośredniczenia między autorem a czytelnikiem, do odpowiedzi czy książka jest „do czytania”.

*Recenzent — pisał — to nie krytyk, lecz zapisywacz uwag po pierwszym czytaniu.*²⁰

Sam tłumacząc swoje pisywanie recenzji, wyznał raz, że czyni to dla chleba, innym razem, że z sympatii do „Życia Warszawy”. Od krytyka żądał znacznie więcej, głębszego dociekania literatury, wielkiej inteligencji, wrażliwości, uczciwości i odwagi, widzenia dzieła literackiego w perspektywie przeszłości i przyszłości. Do problemu Przyboś-recenzent trzeba dorzucić jeszcze następujące uwagi: wybór książki do omówienia był zawsze kwestią własnej decyzji autora, gdyż redakcje nigdy w tym względzie niczego mu nie narzucały. A poeta wybierał tylko to, co go osobiście zainteresowało. Właśnie w „Życiu Warszawy” wyznał:

*Nie uważając się za zawodowego krytyka, nie czuję się w obowiązku zajmowania się książkami, które nie potrafią utrzymać mojej uwagi na uwieży do końca; czytam dla przyjemności, a nie dla zarobkowania.*²¹

Toteż przeczytawszy interesującą książkę, dawał wyraz przede wszystkim swej radości czytelniczej, czas refleksji krytycznej przychodził później. Przytoczmy dla przykładu dwie wypowiedzi:

*Relację (Brychta) przeczytałem dwa razy, a zdarza mi się to bardzo rzadko, chyba tylko wtedy, kiedy mam do czynienia z dziełem prawdziwie odkrywczym*²²

¹⁹ Idem: *Potrzeba posiadania przeciwnika*. „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 51/52; idem: *Racja Sandauera*. „Życie Warszawy” 1966, nr 237 i in.

²⁰ Idem: *Wniebowstąpienie...*

²¹ Idem: *Niezwykajny debiut*. „Życie Warszawy” 1968, nr 288.

²² Idem: *Nowa proza Brychta*. „Życie Warszawy” 1967, nr 103.

lub też

*Nieczęsto mi się zdarza, żebym książkę początkującego pisarza doczytał do ostatniej strony*²³ (W. Myśliwski: „Nagi sad”).

czy

Przeczytałem powieść z przyjemnością bez melancholijnej zadumy, przyjąłem ją z rozbawieniem i humorem (W. Kubacki: „Koncert na orkiestrę”).²⁴

W takich sformułowaniach ujawniała się jeszcze jedna funkcja recenzji popularnych: miały one przede wszystkim zachęcać do czytania innych ludzi.

Recenzjom Przybosia i dziełom wybieranym przez niego do omawiania (zwłaszcza z prasy codziennej) Michał Głowiński zarzucał dyletancstwo, pisząc:

*Nie wszystko, co w ostatnich latach pisał, mi odpowiadało, momentami wydawało mi się nawet, że poeta obniża swój autorytet, publikując teksty, którym nie zawsze dane było odgrywać pozytywną rolę na literackim rynku. Myślę zwłaszcza o recenzjach książek prozatorskich, ogłaszanych co miesiąc w „Życiu Warszawy”. Raził w nich tak wybór pozycji, jak i skale ocen. Sprawy prozy powieściowej nigdy Przybosia specjalnie nie interesowały, miał w tej dziedzinie kilku ulubionych pisarzy (choćby Dąbrowską), ale nie miał własnego programu, a także chyba rozeznania. Toteż niekiedy recenzje te sprawiały wrażenie człowieka, który naiwnie, nie zdając sobie, być może z tego sprawy, podlega jakimś tajemniczym i anonimowym podszeptom.*²⁵

Na te zarzuty Głowińskiego — z pewnością w części bardzo słuszne, przytoczyć można fragment wypowiedzi Przybosia, stanowiący jakby replikę:

*Co miesiąc omawiam tutaj jedną książkę; nie byle jaką, ale wyróżniającą się w bieżącej produkcji piśmienniczej. Nikt jednak nie może mieć pewności, że recenzowane jako „książka miesiąca” dzieło ostoi się w pamięci ludzkiej dłużej niż książki tym mianem nie uhonorowane. Nie tylko dlatego, że sprawozdawcy nie sposób objąć wszystkiego, co wychodzi z druku i że sądy ludzkie bywają mylne. Także dlatego, że w dziedzinie wartości literackich kryteria są płynne, bardziej zmienne i mniej pewne, bo podlegają bardziej osobistemu smakowi niż ocenie prac naukowych.*²⁶

Czas potwierdził racje Przybosia: wielu debiutujących wówczas pisarzy, których nazwiska w latach sześćdziesiątych nikomu nic nie mówi-

²³ Por. przyp. 21.

²⁴ J. Przyboś: Kubacki o artyście. „Życie Warszawy” 1970, nr 98.

²⁵ M. Głowiński: Spotkania i lektury. W: Wspomnienia..., s. 396—397.

²⁶ J. Przyboś: Estetyka Tatarkiewicz. „Życie Warszawy” 1968, nr 288.

ły, a którym wróżył przyszłość, dzisiaj osiągnęło liczącą się pozycję w literaturze. Jedno jest pewne: Przyboś był krytykiem innym niż Wyka, Maciąg czy Sandauer, nie był on przecież tylko krytykiem. Nie miał jako poeta obowiązku stałego śledzenia zjawisk literackich, miał prawo wybierać to, co go interesowało i o tych zjawiskach powiedział często więcej niż zawodowa krytyka (na przykład o Marii Dąbrowskiej). Ta „inność” objawiała się także w warstwie językowej. Określenie J. Sławińskiego, że krytyka, to „poezja o innym stanie skupienia”²⁷, okazuje się w tym wypadku wyjątkowo przydatne, bo Przyboś nawet jako krytyk nie przestaje być poetą. Jego wypowiedzi odznaczają się dużą liczbą metafor, są emocjonalnie nacechowane, nierzadko można w nich napotkać partie liryczne lub dialog. Także typ zdań jest bardzo urozmaicony: sporo jest wykrzyknikowych i pytających. Z upodobaniem wprowadza Przyboś całe bogactwo znaków przestankowych: wykrzykniki, myślniki, znaki zapytania i wielokropki.

Wypowiedzi Przybosia bogate są także w aforyzmy tak charakterystyczne dla krytyki literackiej w ogóle²⁸. Ten typ krytyki, który uprawiał Przyboś był także twórczością, jego krytyka zawsze była zespolona z poezją i dlatego interesowało go przede wszystkim to, jak w dziele zrealizowane zostało zamierzenie autorskie i to zgodne jest ze stwierdzeniem Irzykowskiego, że prawdziwy krytyk raczej sprawdza niż sądzi²⁹. Dlatego wśród jego wierszy możemy także wyodrębnić taki blok tekstów, które mają charakter krytyki literackiej. Są to przede wszystkim te utwory, które przyjmują wobec współczesnych wydarzeń literackich charakter dialogowy. Zawierają one wcale spory ładunek informacji krytyczno-literackich oraz próbę samookreślenia się wobec nich. Najgłośniejsze z owych tekstów: *Oda do turpistów* czy *List do najmłodszych* są tu przykładami niejako klasycznymi³⁰.

Nie mieli więc racji ci, którzy odmawiali Przybosowi miana krytyka, przecież w swej działalności krytycznej, jakkolwiek by się jej nie oceniło, wykorzystywał dwa najistotniejsze dla krytyki literackiej elementy: dopełniał literaturę treściami, których w niej nie było oraz wpływał swą działalnością na sferę decyzji pisarskich.

Wnikliwiej pisał o poezji niż o prozie, w której ocenie często był nieco naiwny, nierzadko wyznawał, że czytanie współczesnej polskiej

²⁷ J. Sławiński: *Krytyka jako przedmiot badań literackich*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Warszawa 1974.

²⁸ Por. A. Gronczewski: *Elementy aforystyczne w krytyce literackiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 1.

²⁹ K. Irzykowski: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Wrocław 1975.

³⁰ K. Dybczak, T. Witkowski: *Wypowiedź poetycka jako akt krytyczny*. W: *Badania...*

powieści jest dla niego męczące, ale przyznawał też, że łatwiej o dobrą powieść niż wiersz. W gruncie rzeczy był w swych ocenach łagodny, szanował każdy wysiłek twórczy i jeśli nawet uznał dzieło za chybione, to i tak namawiał autora do dalszych prób. Łagodny był zwłaszcza wobec debiutantów. To zresztą osobne, i jak się wydaje, istotne zagadnienie. Jeśli w debiucie dostrzegał iskrę talentu, to nie szczędził młodemu człowiekowi życzliwych rad, uważnie też śledził dalszy rozwój pisarza. Okrutny potrafił być wobec sław pisarskich, Iwaszkiewiczowi, Jastrunowi czy Dąbrowskiej (*Przygody człowieka myślącego*) potrafił wytknąć każde potknięcie.

O ile Przyboś-recenzent w swych sądach bywał łagodny, czasem nawet tolerancyjny, to w artykułach krytycznych *sensu stricto* stawał się ostry, bezkompromisowy — nawet atakujący. Była w nim — by użyć określenia Irzykowskiego — „wola do sporu”³¹. Zaciętrzewiał się jednak dopiero w polemikach, wtedy stawał się ostry, czasem brutalny, jakby budził się w nim dawny autor *Chamuł poezji*. Takie wybuchy pojawiły się w latach czterdziestych przy okazji dyskusji o modelu literatury ludowej, w polemice z Marią Dąbrowską na temat różnic między poezją a prozą, w polemice z Putramentem na temat literatury XX-lecia międzywojennego, w dyskusji z twórcami emigracyjnymi, w słynnej ofensywie na turpistów. Dodajmy przy tej okazji, że wiele jego wierszy o charakterze typowo publicystycznym towarzyszyło tym polemikom. Towarzyszyły im też czasem fraszki. Były one często ostatnim akordem w polemikach i dowodem bezradności Przybosia, który na przykład spór z Putramentem chciał zamknąć fraszką:

*Wie, że Pegaz przeleciał po dwu różnych stronach
Nie potrafi odróżnić skrzydeł od ogona.*³²

Zaś rozprawę z Różewiczem: *Nie ma zgody na śmierć poezji*, jako argumentem ostatecznym, wieńczył czterowierszem:

*Umarł Tadziu, umarł, już leży nà desce,
Pisze dla „Poezji” jeden wierszyk jesce,
Bo w Tadziurze taka dusza,
Ze choć umarł, nogą rusza.*³³

Przyboś zdawał sobie chyba zresztą sam sprawę z tego, że powinien panować nad swoim temperamentem polemicznym, ale poirytowany zapominał o tym. W liście do B. Drozdowskiego szczerze wyznał:

³¹ Por. W. Głowala: *Sentymentalizm i pedanteria*. Wrocław 1972.

³² „Nowa Kultura” 1953 nr 45.

³³ J. Przyboś: *O „umarłym poecie”*. „Poezja” 1966, nr 6.

*Ja, Drogi Panie Bogdanie, zabieram głos krytyczny już tylko wtedy, kiedy czyjejs blagi i nijactwa znieść nie mogę — a chciałbym przecież zająć się tylko poezją, która mnie nie opuszcza i domaga się danego jej słowa. Odrzuca mnie od niej na chwilę polemika z naplewatielstwem — a jak pewnym siebie kiedy krytyków bez taryfy ulgowej brak, ale po takim wypadzie zawsze ślubuję sobie nie wdawać się z cwaniakami w spór — to znowu coś mnie irytuje — i tak w kółko.*³⁴

Jak wolno sądzić, dość często pisywał zirytowany, skoro większość jego wystąpień krytycznych przynosiła głosy polemiczne. Ale to było właśnie w jego wystąpieniach najcenniejsze, że inspirowały do dyskusji, pobudzały do myślenia. Spory i polemiki Juliana Przybosia — to zagadnienie tak obszerne, że należy je opracować zupełnie oddzielnie, zwłaszcza że obserwujemy je w ciągu całego życia poety, że wspomniana już „wola do sporu” była tak istotną cechą jego osobowości jako krytyka, że sam nie potrafił jej przezwyciężyć. Tu zaznaczymy, że owe spory nie przysparzały mu przyjaciół, że często występował przeciw wszystkim, że atakował często niesprawiedliwie i niewybrednie — ale w tym tkwiła jego jedyność i inność: w pisaniu krytycznym nigdy nie był dyplomata.

Pisał o autorach dawniejszych i współczesnych. Wśród epok wyróżniał staropolską, zwłaszcza Barok i Romantyzm. Pomijał Oświecenie, Pozytywizm, o Młodej Polsce pisał najczęściej źle. Pisząc o epokach minionych, nie zachowywał jednak postawy historyka literatury, lecz właśnie krytyka; poszukiwał związków przeszłości z teraźniejszością. Ocenianiu dzieł dawnych mistrzów zawsze towarzyszyła refleksja: co ich lektura może dać współczesnemu człowiekowi. Stąd też brały się próby aktualizacji dzieł Kochanowskiego, Mickiewicza, Norwida oraz aktywny udział Przybosia w formowaniu tradycji literackiej. Stąd też wynikało wiele nieporozumień (na przykład w interpretacji *Trenów*), gdyż poeta aprobował tylko to, co w utworze miało wartość aktualnie, dyskwalifikował wszystko, co dla współczesnego człowieka było już anachroniczne — jakby zapominając, że każdy tekst literacki powstał w określonym czasie historycznym i jego piętno musi w sobie nosić. Byli pisarze, o których pisał przy każdej okazji i nieustannie do nich powracał, i tacy, o których wypowiadał się sporadycznie. Do tych pierwszych należeli: Kochanowski, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Dąbrowska, Leśmian, Jasnorska-Pawlikowska, Szymborska, Koziół, Harasymowicz, Herbert, Białoszewski, Różewicz, Drozdowski, Kubacki, Filipowicz, Sandauer. Najwyżej cenił sztukę poetycką Kochanowskiego, był to chyba jedyny pisarz polski, wobec którego nie miał żadnych zastrzeżeń. Z pasją po-

³⁴ I d e m: *Listy do Bogdana Drozdowskiego*. „Poezja” 1972, nr 9.

wracał do Mickiewicza, Słowackiego i Norwida. Bezbłędnie odczytywał sonety Sępa. Z tak potępianej przez siebie Młodej Polski wyjątek uczynił dla Leśmiana, którego poezją był szczerze zafascynowany. Z XX-lecia najwyżej cenił Jasnorzewską-Pawlikowską, ze współczesnych sobie Dąbrowską. Te upodobania świadczą o niewątpliwie dobrym smaku krytyka. Ale obok tego pojawiają się takie jego sądy, które muszą budzić zastrzeżenia, a więc krzywdzące wypowiedzi o poezji Baczyńskiego, patologiczna wręcz niechęć do Gałczyńskiego. O Broniewskim dezaprobujać milczał, choć zdobył się w końcu na kurtuazyjny nekrolog. Zdecydowanie nie lubił poetów popularnych, powszechnie znanych, być może krył się za tym podświadomy żal spowodowany własną niepopularnością. Wymienione wyżej nazwiska stawały się swego rodzaju obsesją Przyboisia, który przecież — jak już wspomniano — wyrażał sądy przeważnie trafne i sprawiedliwe.

Dla poznania jego upodobań i kryteriów oceny znamienne są także jego wypowiedzi w różnych ankietach przeprowadzanych przez redakcje czasopism. Ze względu na reprezentatywność wybrano tu do omówienia trzy: „Przegląd Kulturalny”, „Życie Warszawy” i „Nowe książki”. Redakcja „Przeglądu Kulturalnego” w ramach *Biblioteki człowieka współczesnego* zapytywała: „Które polskie dzieła nie powtarzają tego, co już w świecie gdzieś powiedziano?” — Odpowiedź poety brzmiała: Irzykowskiego: *Walka o treść i Słoń wśród porcelany*, T. Peipera: *Tędy*, W. Strzeмиńskiego: *Teoria widzenia*, W. Tatarkiewicza: *Marzenie i skupienie*, S. Ossowskiego: *Poznaj samego siebie* i A. Sandauera: *Ewolucja sztuki narracyjnej*³⁵. Ankieta „Życia Warszawy” dotyczyła najwybitniejszych dzieł XX-lecia PRL, poeta odpowiadał na pytanie: „Co chciałbyś ocalić, gdyby dorobek 20-lecia miał zagaść?” Przyboś chciał uratować następujące dzieła: w poezji Białoszewskiego *Obroty rzeczy*, w prozie *Medaliony* Nałkowskiej, w dramacie Szaniawskiego *Dwa teatry*, w krytyce A. Sandauera *Bez taryfy ulgowej*, w eseistyce S. Ossowskiego *U podstaw estetyki*, w plastyce S. Strzeмиńskiego *Słońce*, w filmie Polańskiego *Nóż w wodzie*, w muzyce A. Schäfera *Muzyka elektronowa 1966*, w architekturze O. Hansena *osiedle w Lublinie*³⁶. I ostatnia ankieta, dotycząca tym razem najważniejszego wydarzenia kulturalnego w roku 1967 w filmie, malarstwie i literaturze. W dwóch pierwszych dziedzinach poeta nie wyróżnił niczego, natomiast w poezji *Sto pociech* W. Szyborskiej i *Listę obecności* U. Kozioł, zaś w prozie artystycznej *Smutną Wenecję* Kubackiego³⁷. Z powyższych danych widać, jak poeta szeroko ogarniał

³⁵ I d e m: *Biblioteka człowieka współczesnego*. „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 8.

³⁶ I d e m: *Dzieła, które cenię najwyżej*. „Życie Warszawy” 1966, nr 237.

³⁷ I d e m: *Czarująca lektura*. „Życie Warszawy” 1967, nr 180.

wszystkie obszary polskiej kultury, jak bezbłędnie (może z wyjątkiem *Smutnej Wenecji*) oceniał najważniejsze zjawiska. I dzisiaj, po kilkunastu latach sądy Przybosia nie straciły swej aktualności.

Sądy krytyczne Juliana Przybosia mają także inną wartość: w wypadku pisarza mówienie o innych twórcach jest także mówieniem o sobie, bezpośrednim ujawnieniem swego kanonu estetycznego i etycznego. A to zawsze pozwala lepiej rozumieć twórcę. Dzisiaj, z perspektywy czasu widać już coraz wyraźniej, jak Przyboś-poeta klasycznie i tym bardziej cenne staje się wszystko, co nam o sobie powiedział.

Czas pozwala uczynić jeszcze jedną refleksję: po odejściu Przybosia ucichło w naszej literaturze, brak romantycznego żaru jego wystąpień. Odczuwa się to w każdej dyskusji literackiej. Wiele pada w nich mądrych uwag, cennych refleksji, ale nie ma Przybosiowego uniesienia poety, który wszystko „wiedział najlepiej”, którego cieszył każdy spór o literaturę, który jak nikt potrafił owe spory inspirować. Był to pewnie ostatni twórca, który tak serio traktował swe pisarskie posłannictwo.

Zamknijmy więc niniejsze rozważania przytoczeniem słów Juliana Przybosia:

Nie mogę twierdzić, że w swoich sądach byłem zawsze sprawiedliwy. Nieraz przesadziłem w naganie, ale także niekiedy — co dla sztuki bardziej szkodliwe — przechwaliłem. Liczę jednak na „korektorkę wieczną”; mam nadzieję, że „przed się za laty” sądy moje okażą się w zasadzie słuszne; że w myśleniu o sztuce pisarskiej zmierzałem ku wymogom, jakie postawi krytyce bliska przyszłość.³⁸

³⁸ I d e m: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 302.

Крыстына Хэска-Квасьневич

Юлиан Пшибось как литературный критик

Резюме

Деятельность Юлиана Пшибоса как литературного критика является областью до сих пор еще совершенно не исследованной. Деятельность Пшибоса как критика наиболее интенсивно развивалась в период Народной Польши, особенно в шестидесятые годы, когда он становился почти литературным институтом.

Не было такого события в нашей литературе, и даже в культуре в широком значении этого слова, к которому Пшибось оставался бы равнодушным. Пшибось никогда не был регистратором событий, а всегда боролся за новые произведения, новые направления и идеи.

Можно заметить два основных типа критических высказываний поэта: рецензии и очерки. Они отражают сугубо личное отношение к познавательным и художественным ценностям произведения. Среди критериев оценивания наиболее важной была для него неповторимость и единственность произведения. От критика он требовал объективности суждения — правдивости и последовательности, а прежде всего собственной теории исследования.

Анализ критических исследований Пшибося подтверждает, что суждение о других писателях всегда было в какой-то мере связано с суждением о себе, выявлением собственного эстетического и этического канона. Этот факт дополнительно повышает значение рассматриваемого вопроса.

Krystyna Heska-Kwaśniewicz

Julian Przyboś as a literary critic

S u m m a r y

Julian Przyboś' activity as a literary critic has been not as yet covered by any elaboration. The abundance of the poet's enunciations scattered throughout newspapers and magazines, corroborates the importance of the study in this field of his output.

Critical activity of Julian Przyboś developed the most intensively after the war, especially in the 1960s, when he became a kind of a literary institution.

There was no one event in our literature, and even in our culture, conceived in a broad comprehension, that would not attract Przyboś attention. He never was a mere record-keeper, but a participant in fighting for new achievements, new ideas and trends.

There are two essential kinds of the poet's critical enunciations — reviews and essays. They show his personal attitude toward the cognitive and artistic values contained in the works reviewed by him. Of all criteria of valuation, the unrepeatability and uniqueness were, in his opinion, the most essential. As far as critical activity is concerned, he put an emphasis on the independence of opinion — outspoken and consistent, and, first of all, on the independent approach.

The analysis of Przyboś' enunciations proves that, while speaking about other writers, he spoke — in some measure — about himself, he exposed his own ethic and aesthetic canons. This fact enhances the importance of the problem under discussion.

Stanisław Jaworski

„Nadmiar świata”

Zacznijmy od dwóch przytoczeń:

*Krztuszę się świata nadmiarem:
wołam.*

„Droga”

*[...] z nadmiaru Ziemi zostałem poetą.
„Ziemią gwiezdnie pojętą”*

Te dwie poetyckie formuły dążą do ujęcia w sposób jak najbardziej ścisły stosunku pomiędzy „ja” a „światem”. Ale wynikająca z nich sugestia bierności, receptywności podmiotu jest czysto pozorna: jeśli poza podmiotem istnieje nadmiar — to jest on niecałkowity, wymaga i tak uzupełnienia. W wierszu sąsiadującym z *Ziemią gwiezdnie pojętą*, pisał Przyboś:

*Na wzniesieniu najdalszym, ze słowem naczelnym
stanę na koniec —*

*Głową
odstąpię
gwiazdę;
świat uzupełnię.*

„Na wzniesieniu najdalszym”

Dodać do świata słowo — niewypowiedziane „milczenie” — to znaczy: uznać świat za niepełny, nieostateczny, pozbawiony zamknięcia i końca.

Poczucie niedostatku ma najpierw charakter przestrzenny:

[...] krokami kąty rozszerzam,
tam — na powrót, o pokój sobą kołatam,
chodzę i chodzę, aż się z pokojem rozejdę
i pójdę między ścianami a światem.
.....
może tak dojdę swego za nieboskłonem,
już — tylko patrzeć, może już tylko jeden
krok — i rękami trącę tamtą stronę.
„Pokój” z tomu „Sponad”

Jest to wiersz znamienity. Ujawnia on bowiem zarówno swoistą klaustrofobię („Jakże ściany rozburzę” — *Z okna brzoza*), jak opozycję „tu” i „tam”. Opozycję wyraźnie przy tym dwoistą: chodzi nie tylko o przeciwstawienie tego, co tu — pokoju, i tego, co tam — na zewnątrz, lecz również tego, co tu — życia, i — „tamtej strony”, odejścia od siebie, śmierci. Jest to u Przybosa przeciwstawienie niezwyklej ważności. Nie tylko w sensie Bachelardowskim (jak „dialektyka wnętrza i zewnątrz”). Także: jako zestawienie dwu przestrzeni, równoczesnych, lecz oddzielonych od siebie; przestrzeni podmiotu i przestrzeni wyobrażonej; „tu, gdzie jestem” i „tam, dokąd widzę” (*Cztery strony*):

Tam — dolinom w granicie moje oczy ułożyły dna,
tam — moje usta wymówiły hale,
nad którymi słyszysz mój oddech z chmur?
Tu —
i —
Dzień stoczył się jak ła.
„Deszcz” z tomu „Sponad”

Świat Przybosa jest światem nadmiaru, światem, który nie może się sam w sobie pomieścić, który wylewa się poza swoje granice —

stwierdzał Jerzy Kwiatkowski w swej książce o poezji Przybosa.¹

Poczucie nadmiaru, „istnienie nadmierne” zarówno świata, jak i podmiotu lirycznego — uznawał krytyk za „rdzeń egzystencjalny, główny motor, pierwszą przyczynę” tej poezji². W ten właśnie sposób objaśniał „Przybosiowską koncepcję istnienia eksplozywnego”, zawartą w poetyckich obrazach eksplozji — rzeczywistej lub potencjalnej. I za paralelną do niej uważał zasadę „nadmiaru znaczeń” — wieloznaczności wyrazów.

¹ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Warszawa 1972, s. 92.

² Ibid., s. 93.

Przykład, od którego rozpoczął swoje rozważania Jerzy Kwiatkowski, pochodzi z wiersza *Na kołach* (z tomu *Sponad*):

Nadmiar dzieło pod dach wyprowadza co dnia.

Zdanie to ustanawia dwa równorzędne znaczenia: „nadmiar” — to „istnienie nadmierne” podmiotu. Ale zarazem — „nadmiar świata”, pytanie, które wymaga odpowiedzi — dzieła. Kilka linijek wcześniej pojawił się w tym wierszu inny nieco motyw:

*Kable wiją ramionami u wylotu
dnia, którego za mało!*

„Za mało” — nie jest formułą nadmiaru. Przeciwnie — jest stwierdzeniem niedosytu. Pojęcie „nadmiaru” ma bowiem swój odpowiednik właśnie w pojęciach negatywnych — niedomiaru, braku. „Figury eksplozywne” stanowią antytezę terażniejszości; skierowane są w przyszłość, ku pewnemu celowi; ujawniają zarazem niedostatek rzeczywistości, jej niepełność, niedorozwój, kalectwo. By to udowodnić, wystarczy odwołać się do przykładów, przytaczanych przez Kwiatkowskiego:

*pokój, pełny światła, w sobie mnie nie zmieści,
„Pokój” z tomu „Sponad”*

*Stół pod moim piórem wezbrawszy do samych krawędzi
przebiera swą miarę
„Równanie serca”*

Pragnieniu wykroczenia poza siebie odpowiada pragnienie wydobycia się z zamknięcia linią horyzontu, przeniknięcia tego, co jest poza nią, ujrzenia — „dalszego krajobrazu”. Koło horyzontu stanowi w tej poezji „symbol nieodwołalnych ograniczeń, zamykających w sobie ludzką egzystencję”³.

Stosunki przestrzenne nakładają się na siatkę odniesień czasowych. Teraźniejszość przenikana jest przez nieustającą obecność przeszłości — a równocześnie: rzutowana w przyszłość:

*Iść tamtędy, kędy wczoraj ścięto brzozy na bierwiona,
by usłyszeć pierwszą ciszę po ich szumie.
„Wczoraj” z tomu „Równanie serca”*

Najwymowniejsze jest tu przeciwstawienie „bezmiarów” i czasu:

*W nocy białej ze zmieszanych w niej bezmiarów
czarną ziemię spod korzeni świt wyorał
i drgnął w jamie czas pod cięciem
głębokim.*

³ Ibid., s. 73.

Pustka z tego wiersza nie jest jednak nicością w znaczeniu absolutnym, ontologicznym. Projekcja przyszłości stanowi zadośćuczynienie, rekompensatę braku. Przestrzeń u Przybosa nosi stale ślady czyjegoś „ubycia”, nieobecności; jest „przestrzenią po kimś” („Przestrzeń po mnie w ciężkiej czerni odjechała na węglarce” — *O kuli*). Jest niezabliźniona.

Pierwsza formuła nieobecności w poezji Przybosa pojawia się już w wierszu *Krajobraz* (z tomu *Sponad*). Pointa: „powietrze: lustro zdmuchnięte” — jak pierścieniem obejmuje cały utwór i powraca do jego początku — „zanim przejrzę się w rozstajnym krajobrazie”; „powietrze: lustro zdmuchnięte”, krajobraz jest pusty czy dokładniej: opuszczony. Pustka — jak w wierszu *Drzewiej* jest zarazem zapomnieniem.

Bergson pisał jednak o tym, że „nicość bezwzględna” jest pojęciem pozornym; miejsce zostaje zawsze wypełnione, pojawia się w nim inny przedmiot.

Pustka [...] jest więc w gruncie rzeczy tylko nieobecnością pewnego oznaczonego przedmiotu, który był tutaj najprzód, znajduje się teraz gdzie indziej [...] pozostawia za sobą, gdyby tak można powiedzieć, pustkę samego siebie. [...] Nieobecność istnieje tylko dla istoty zdolnej do wspomnienia i oczekiwania.

Bergson wysnuwa stąd wniosek, że — o ile spostrzeżenia mają charakter pozytywny — pojęcie nicości lub pustki jest „uczuciem, albo, ściślej mówiąc, uczuciowym zabarwieniem myśli”⁴.

*Postępujemy się pustką, aby myśleć pełnię — stwierdzał Bergson.*⁵

Nasze myślenie, idące „od nieobecności do obecności, od nierzeczywistości do rzeczywistości”, jest zawsze — kierowane pragnieniem usunięcia poczucia braku, osiągnięcia tego przedmiotu, którego nieobecność lub nieistnienie („nierzeczywistość”) są przyczyną takiego poczucia.

W nawiązaniu do tych rozważań Bergsona objaśniał Michał Głowiński poezję Leśmiana w ważnej dla omawianego zagadnienia rozprawie *Leśmian — poeta przeczenia*. Przypominając, iż „problem przeczenia, niebytu, nicości” odgrywał istotną rolę we francuskim symbolizmie, uznawał, że „Negacja wprowadza w samo sedno świata Leśmianowskiego”. W pole swoich zainteresowań włączał wyrazy oznaczające „nieobecność, brak czegoś”⁶. Zgodnie z Bergsonem podkreślał przy

⁴ H. Bergson: *Ewolucja twórcza*. Przeł. F. Znaniński. Warszawa 1913, s. 238—239.

⁵ Ibid., s. 233.

⁶ M. Głowiński: *Leśmian — poezja przeczenia*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 134 i 127.

tym, iż użycie twierdzeń negatywnych ujawnia zawsze perspektywę podmiotu.

Motyw „nieobecności” pojawiać się może w jeszcze jednym aspekcie: dziejów psychiki jako serii rozstań z samym sobą, odnajdywania samego siebie w nurcie przeszłości. To także jeden z wątków myśli europejskiej początków XX wieku wywodzący się od Bergsona i Prousta.

Już Mallarmé kreował często świat poetycki na granicy bytu i niebytu; nazywając przedmiot, ustanawiał go, ale zarazem negował poprzez użycie takich wyrazów jak „żaden”, „brak”, „pusty”, „nie zajęty” („aucun”, „manque”, „vide”, „vacant”)⁷. Julia Kristeva istotę języka poetyckiego widzi właśnie w tym, że jest on zarazem konkretny i ogólny, afirmatywny i negatywny — poezja bowiem: „stwierdza istnienie pewnego nie-istnienia”⁸.

W poezji współczesnej motyw „nieobecności”, rozumianej nieco może inaczej — nie jako sentymentalna wizja przeszłości, lecz jako „brak”, „zamiar”, „niespełnienie” — nader często stanowi główny czynnik, określający sytuację egzystencjalną podmiotu.

Roland Barthes w jednym ze swoich wykładów nazwał psychoanalizę — „nauką o pragnieniu”⁹. Właśnie ona definiowała bowiem człowieka w kategoriach marzenia, dążenia, pragnienia. Takie pojmowanie ludzkiego losu najostrzej przejawiało się w twórczości nadrealistów, w której Freudowskie motywy — zdławienia i uwięzienia, w ogóle wartości ujemnych — uległy przekładowi na język sytuacji ludzkich: niespełnionej nadziei i zawiedzionego oczekiwania, braku celu, schronienia, wolności.

Problematyka braku wydaje się połączona z problemem alienacji, z sytuacją jednostki, odczuwającej brak systemu wartości poza nią, brak ideału. To wypadek opuszczenia z wiersza Przybosa *Wieczór* („ogrody opuściły swoje drzewa”)¹⁰.

*Poezja pochodzi albo z nadmiaru doświadczanej chwili, albo jest rekompensatą niedosytu: tego, że się nie wchłonęło wszystkiego, co daje teraźniejszość — pisał Przybóś.*¹¹

⁷ R. de Renéville: *L'expérience poétique*. Wyd. 2. Genewa 1948, s. 53.

⁸ J. Kristeva: *Poésie et négativité*. Warszawa 1968, s. 9.

⁹ R. Barthes: *Wykład*. „Teksty” 1979, z. 5, s. 20.

¹⁰ Warto tu przytoczyć podobne sformułowanie A. Warzechy:

„Samotność to tęsknota części

Liść chce być drzewem,
drzewo lasem.”

(*W tobie i w niej, z tomu Ciało obce*)

¹¹ J. Przybóś: *Widzieć wszystko. Utwory poetyckie*. Wyd. 2. Warszawa 1975, s. 453.

„Nic” określa stan zamiaru, sprzed zaczęcia wiersza (*Motyl*). Źródło swej poezji widział Przyboś w „chęci wnikięcia we Wszystko. Z tej nie zaspokojonej nigdy żądz — pisałem wiersze”¹². Tę żądzę — określał także jako nadmiar odczuwany w sobie, jako pragnienie, jako dolegliwość pustki (*Tam, w urwisku*). To sytuacja ludzka — „na braku domu” (*Gwiazdy*), w przywoływalny tylko mocą poezji — „zmierzch przeszłego domu” (*Z dłoni*). Przedmiot, zjawisko tracą niekiedy w tej poezji swój byt rzeczywisty; stają się tylko znakiem przeszłości, przywołując ją do istnienia, stają się zapłonem wyobraźni:

Wiatr to zgubiony znak ręką,
„Znak” z tomu „Równanie serca”

Odczuwanie „braku”, „nieobecności” polega na odbieraniu świata (i samego siebie) jako tworu niedoskonałego; na przeciwstawianiu mu pewnej idei; ma więc (może mieć) charakter moralizatorski. „Każda rzecz znaczy tyle, ile ją wyprzedzam” — pisze Przyboś (*Tytuł wieczoru* z tomu *Miejsce na ziemi*). Ta moralistyczna myśl, przekonanie, że egzystencja ludzka ma charakter skierowany w przyszłość, że z góry jest określona przez brak — bliska jest zarówno Heideggerowi, jak współczesnej humanistycznej koncepcji człowieka. Heidegger za cechę istotną bycia uważał właśnie „nieobecność”, ponieważ to ona nadaje „sens i rację” temu, co dostępne jest bezpośrednio. Poezją więc — podobnie jak fenomenologią — kieruje pragnienie sięgnięcia do tego „co najczęściej się nie pokazuje”¹³. Nicość — w tym rozumieniu — jest projekcją w przyszłość.

Ten wątek stanowi również jedną z głównych myśli egzystencjalizmu Sartre’owskiego. Sartre wychodził z Bergsona i jego rozumienia „nie-bytu” („non-être”) jako zawiedzionego oczekiwania, ale pojmował nicość przede wszystkim jako ideał, jako pewną wartość przeciwstawioną rzeczywistości, jako zadanie do spełnienia. Świadomość tego obowiązku napełnia człowieka niepokojem¹⁴.

W poezji Przybosia istnieją obrazy „niebytu”, które mają charakter wyrażnie Leśmianowski (jak w wierszu *Krajobraz*, gdy mowa o „trzcinnie śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć”). Tak zresztą Przyboś skłonny był interpretować poezję Leśmiana, odwołując się przy tym właśnie do Heideggera:

Druga moc w Leśmianowskim dziele [jako pierwszą „moc” wymienił Przyboś „tworzenie bytu” — S. J.] to *pochwytność niepochwytnego w słowach*

¹² Ibid., *Pierwszy słowik*, s. 553.

¹³ M. Heidegger: *Sein und Zeit*. Cyt. za: K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa 1978, s. 39.

¹⁴ J.-P. Sartre: *L'être et le néant*. Paris 1957, s. 69.

wie, to to, co sprawia, że jak powiada Heidegger „Nichts nichtet” — „Nic niecestawia”. Potęga to mocniejsza niż stworzycielska rzeczywistościowość, kreacjonistyczny realizm. Potęga zaiste stwórcza: wywołać z nicości — nie świat — ten przecież już jest — ale Coś, co pochwyciłoby Nic — czyli ustawiczną znikliwość rzeczy, a nawet ich brak. Równie wiele, a może więcej znajdziemy w poezji Leśmiana utworów, w których jest mowa o znikaniu, niż o obecności i trwaniu.¹⁵

Przyboś zapewne nie nadaremno zauroczony był Leśmianem. W *Sensie poetyckim* zawarte są aż trzy szkice poświęcone autorowi Łąki. W jednym z nich mowa jest o wielkiej przygodzie duchowej — Łące czytanej w wieku 19 lat¹⁶. Ale własna refleksja Przybosia biegła już w innym kierunku. Zaprzeczanie rzeczywistości ma u niego inne znaczenie: „obrazy nieobecności” ujawniają niedoskonałość teraźniejszości, poszerzają ją o obszary tego, co przeszłe i przyszłe.

Poczucie braku ustanawia pewien typ relacji pomiędzy Podmiotem a Światem. Ma on jednocześnie charakter — zadania i żądania. Ale podejmując nawet pewne wątki, które można by nazwać preegzystencjalistycznymi, inaczej rozmieszcza Przyboś znaki wartości. Jest optymistą, bliższy w tym postawie ze swej najwcześniejszej poezji, gdy obowiązek moralny określał w sposób konkretny, nawet publicystyczny. Jeśli bowiem „nadmiar świata” nie daje się wyczerpać, jeśli przekroczenie koła horyzontu oznacza tylko „zmianę jednego horyzontu na drugi”¹⁷, to narzucając własny porządek Świata, przestrzenny i czasowy, poddając go swojemu systemowi wartości, Podmiot odnosi nad nim zwycięstwo, potwierdza swoje człowieczeństwo.

Nie jest chyba przypadkiem, że podobne motywy stały się częste w tej poezji, która wywodzi się z tradycji awangardowej. Tak na przykład Tadeusz Kłak obserwuje to u Różewicza jako „motywy odejmowania, odcięcia i odrąbania, których znaczenie i funkcja rosły wraz z rozwojem poezji Różewicza”¹⁸. T. Kłak swoje analizy kieruje ku tematowi „ciała” „anatomii”, „biologii”. W poezji autora *Niepokoju* jest to jednak również — i w skali niemniejszej — odczucia odejścia, opuszczenia:

jestem jak człowiek
który coś zgubił

„Schodząc” z tomu „Opowiadanie traumatyczne. Duszyca”

Jest to więc również odczucie pozostawienia samemu sobie, zdaniu się na własny system wartości:

¹⁵ J. Przyboś: *Słowa o Leśmianie* (Przemówienie na Wiośnie poetyckiej w Kłodzku). W: *idem*: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 25.

¹⁶ W szkicu *Nieprzestarzałość Leśmiana*, zob. s. 156.

¹⁷ Zob. J. Kwiatkowski: *Świat poetycki...*, s. 74.

¹⁸ T. Kłak: *Reporter róż. Studia i szkice literackie*. Katowice 1978, s. 233.

*widzę człowieka stworzonego
na obraz i podobieństwo boga
który odszedł*

„Obraz” z tomu „Opowiadanie traumatyczne”

Ale tu już rozciąga się inny obszar — „ziemia ulro”, by użyć słów Czesława Miłosza.

Станислав Яворски

„Обилие мира”

Р е з ю м е

Исследуя поэзию Юлиана Пшибося неоднократно можно заметить появление мотива чего-то чрезмерного, „обилия существования”. Автор настоящей статьи старается доказать, что этим категориям соответствует чувство какого-то недостатка, неполноты, недостаточности быта. Это чувство имеет как пространственный, так и временной характер. Фигуры „недостатка”, являясь оценкой действительности, направлены в будущее. Выражающийся таким образом мотив „отсутствия”, „отрицания” — имеющий важное значение уже в поэзии Лесьмяна — рассматривается в настоящей статье как одна из форм выражения проблемы отчуждения, ситуации личности, чувствующей отсутствие системы ценностей, отсутствие идеала. Этот же самый мотив проявляется в поэзии сюрреалистов, у Хейдегера, является также одной из главных идей экзистенциализма Сартра.

В заключение припоминается очарование Пшибося Лесьманом, а также частота подобных мотивов в той польской поэзии, которая берет свое начало от траниций авангарда (например, у Ружевица).

Stanisław Jaworski

„The world in excess”

S u m m a r y

When writing about Przybós' literary production, some critics recurrently pointed out the motive of overabundance, „existing in excess”, noticeable in his poems. The paper makes attempt to prove that corresponding to these categories is the feeling of lack, uncompletness, non-extremity of existence. The feeling is re-

lated to space, as well as to time. The figures of „lack”, expressing the evaluation of the reality are directed to future. The motive of „non-existence”, „negation”, formulated in this manner, and appearing already in poems written by Leśmian is regarded as a form of expressing an idea of alienation, the situation of and individual conscious of the lack — outside of himself — of the evaluation system, the lack of perfection pattern. The same motif can be found in surrealistic poetry it is, too, one of the Sartre’s main existential ideas.

The last part of the essay recollects Przyboś’ fascination with Leśmian, and the repeated appearance of topics, like this, in the polish poetry derived from avanguard movement in art (for instance — Różewicz).

Bogusław Żurkowski

Problematyka czasu w poezji Juliana Przybosia

Utkwiła mi w pamięci jedna z rozmów z Julianem Przybosiem. Wiosną 1965 roku spacerowaliśmy po półdzikim nadodrzańskim parku na wyspie Bolko w Opolu. Rozmawialiśmy o poezji Awangardy krakowskiej i drugiej Awangardy. W pewnym momencie — gdy wkroczyliśmy w korytarz ciemnej alei — zwróciło moją uwagę dziwne zachowanie poety. Co kilkanaście kroków przystawał nieruchomiejąc z uniesionym palcem. Nasłuchiwał ptasich głosów. Po rozpoznaniu ptaka ruszał dalej, jak gdyby rozczarowany. Na koniec powiedział z naciskiem: *Najprawdziwszym artystą jest słowik, on nie powtarza siebie*. I zrozumiałe się stało owo rozczarowanie poety. O tej porze, wczesnym popołudniem, słowiki w opolskim parku jeszcze nie rozpoczęły koncertowania.

Później Przyboś nie zwracał już uwagi na otaczającą nas przyrodę. Rozpoczął długi monolog o tym, że każde poetyckie zdanie powinno być niezwykle, każda forma wynalazkiem; że powtarzalność jest szkodliwa dla poezji; że prawdziwy poeta stara się nie powtarzać nawet w obrębie jednego utworu. Surowo oceniał poetów, którzy przez całe życie piszą „jeden wiersz”, krytykował wszelkie odmiany anafory.

Nie znalazłem w tym nic nowego, gdyż znałem pisma Przybosia. Poeta permanentnie głosił zasadę niepowtarzalności. Podobne sformułowania czytałem wcześniej w zbiorze jego szkiców *Linia i gwar* (1959), gdzie zresztą przedrukowane zostały niektóre jego artykuły sprzed wojny. W tymże wyborze szkiców trafiamy na słowa poety:

Po czym poznać, że mamy do czynienia z poezją, a nie tylko z wersyfikacją? Po tym, że poeta nie powtarza sytuacji lirycznych opanowanych już przez dawnych i współczesnych mu poetów i że nie powtarza — siebie.¹

Idea nowatorstwa jest dziedzictwem myśli awangardowej dwudziestolecia, współbrzmi z hasłami, w których lansowano estetykę czasu terazniejszego. Starania poezji tego okresu o zespolenie się z „dążeniami czasu”, z „myślą o człowieku i jego wyobrażeniu w sztuce” fascynowały już Przybosa-zwrotniczana i były jego udziałem².

Przyboś jednak niejednokrotnie manifestował także swoją odrębność wobec myśli teoretycznej i wobec poezji Tadeusza Peipera³; poddawał nawet krytyce to co „specyficznie peiperowskie”. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że choć zarówno Peiper, jak i Przyboś tworzyli w duchu estetyki czasu, to jednak dzieli ich znaczna różnica w ujęciu jej zagadnień. Dla Peipera c z a s był przede wszystkim kategorią historyczną. Terazniejszość wraz z rozkwitem cywilizacji industrialnej przeciwstawiał Peiper innym epokom. Pragnął:

Wszyć w naszego człowieka nerw terazniejszości... rozognić w nim miłość do nowości, którą sam stworzył, a w stosunku do której nie umiał być o kilka wieków starszym... obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę, w której żyje i niechęć do martwych epok, które żyją w nim. Z nowej duszy wyprowadzić nową sztukę... oświecić pierwiastki piękna, świeżo wyrosłe z miejsca, form i narzędzi nowoczesnego życia... zaprosić artystę w świat terazniejszości, który czeka oczu godnych jego bogactwa [...].⁴

W wypowiedziach Przybosa spotykamy się z wieloma sformułowaniami analogicznymi:

Nowa poezja przyswajająca sobie prawa i środki współczesnej pracy, tworzy nowe formy estetyki produkcji i wysiłku.⁵ Cel pierwszy: wielbienie cywilizacji narzucił sam przez się c h a r a k t e r nowych form.⁶

Motywacje estetyki terazniejszości są wyraźnie dostrzegalne u Pei-

¹ J. Przyboś: *Linia i gwar*. T. 2. Kraków 1959, s. 205—206.

² Zob. artykuł Przybosa *Idea rygoru*, publikowany w 1927 roku (J. Przyboś: *Linia i gwar...*, T. 1, s. 9—13).

³ W 1934 roku w artykule *O poezji integralnej* Przyboś pisał: „Należy stwierdzić, że doktryna poetycka Peipera jest jego jedynie własnością; nie znalazła ona zastosowania ani w praktyce twórczej Brzękowskiego, ani tym mniej Ważyka. Peiperizm, jako zjawisko w dziejach naszej poezji niezwykle, stoi osamotniony i bez trwalszych kontynuacji” (J. Przyboś: *Linia i gwar...*, T. 1, s. 71).

⁴ T. Peiper: *Myśl o poezji*. W: idem: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918—1939)*. Kraków 1974, s. 14.

⁵ J. Przyboś: *Linia i gwar...*, T. 1, s. 19.

⁶ Ibid., s. 66.

pera niż u Przybosa. Kult cywilizacji urbanistycznej u Przybosa docho-
dzi do głosu w czystej postaci tylko w okresie debiutu; w zbiorach *Śru-
by* (1925) i *Oburącz* (1926). Już w tomie *Sponad* (1930) obok wierszy
kultywujących cywilizację znajdujemy *Krajobraz*, *Żyje, wołać*, *Deszcz*,
Wieczór, *Świt*, *Noc*, *Gwiazdy*, utwory świadczące o tym, że poeta wy-
łamuje się z frontu estetycznego Awangardy i dopuszcza do głosu na-
turę na równi z cywilizacją. Powrót do natury był czymś zrozumiałym,
zważywszy związek Przybosa z wsią jako miejscem urodzenia; zresztą
poeta nigdy nie wyrzekł się wsi całkowicie. Począwszy od tomu *Sponad*,
motywy wsi i przyrody stają się co najmniej równouprawnione z typo-
wymi dla zwrotniczian motywami urbanistycznymi. W ten sposób do
„czasowej”, historycznej świadomości zostaje dodane coś, co od wieków
ma swoje miejsce w poezji. Czy oznacza to także powrót do tradycji?
Chociażby częściowy, jak u Czechowicza, u którego obserwujemy udaną
kontaminację awangardowego wiersza „mówionego” z tradycją „melicz-
ną” oraz wiązanie tematyki cywilizacyjnej z symboliką „rustykalną”.
Moim zdaniem problem polega na czymś innym — na innej koncepcji
czasu. Czas w estetyce Przybosa uzyskał autonomiczny wymiar.

Przeczytajmy wiersz *Co dzień* ze zbioru *W głąb las* (1932):

*Po schodach, piętrach, wzdłuż ścian korytarzy
szwendam się i obijam, i nuda mnie miele
w murze i wapnie,
aż mnie jeden zakurzony pokój zamknie,
ośłupi,
i pada, mży nad głową w dzień i w nocy — sufit.*

*Skonany-m wśród zajęć szkolnych jak pośród pustaci,
ją, tępyimi pałami uczniów utłuczony belfer.*

*Lecz wystarczy niewiele:
W pierwszy lepszy wieczór jasny
wyjść za lasek zamiejski, ku polom w górze,
a
głowę porywa mi otchłań i migot przerażeń,
nie ma ziemi — tylko zawrót konstelacji
i wystawiony na cel sfer
przepastnych:
ja.⁷*

Poetycki kult cywilizacji urbanistycznej i pracy nie wytrzymał więc
konfrontacji z praktyką życia. Na czym polega wyjście z sytuacji? Na
poszukiwaniu klucza otwierającego drogę do siebie, do własnej tożsa-
mości. Kult „technicznej” teraźniejszości czy przyszłości zostaje zrów-

⁷ J. Przybóś: *Poezje zebrane*. Warszawa 1959, s. 94.

noważony przez sentyment do rustykalnej przeszłości. Dzięki temu poezja Przybosia uzyskała drugie, tak bardzo potrzebne jej skrzydło. Rzecz jasna nie jest to jeszcze powrót do tradycji. Idea nowatorstwa i antytradycjonalizmu przyświecała Przybosiowi niemal do ostatnich chwil życia.

Powrót do motywów rustykalnych jest interesujący nie tylko jako zagadnienie genetyczno-psychologiczne. Jak już wspomniałem, oznacza to także przyjęcie innego modelu czasu. Jeśli w pierwszych zbiorach poetyckich dominuje tematyka ruchu, zmiany, nowości i niepowtarzalności, to już w tomie *Sponad* wyraźnie zaznaczają się momenty statyczne, co więcej, momenty owe zostają przeciwstawione ruchowi:

*Z kąta — w kąt, krokami kąty rozszerzam,
tam — na powrót, o pokój sobą kołatam,
chodzę i chodzę, aż się z pokojem rozejdę
i pójdę między ścianami a światem.⁸*

Droga „między ścianami a światem” to punkt zerowy ruchu. W tomie *Sponad* jest więcej takich wierszy, gdzie poeta programowo redukuje ruch do cząstki najdrobniejszej, do punktu bezruchu. Ów punkt jest najmniejszą, a więc „niepodzielną” cząstką czasu. Czas jako funkcja zmienności bytu ma tu oparcie w niezmienności czy nieruchomości. Sygnalizowana już „niezmiennność” natury oraz redukovanie czasu w świecie poetyckim są istotnymi komponentami, na równi z komponentem prezentystycznym czy historycznym. Odtąd poezja Przybosia porusza się torem wahadłowym: „wzdłuż czasu” — do „granicy czasu”⁹; zmienność (ruch) ukazuje się również w stanie „zerowym” (w bezruchu).

Przypomnijmy bardzo wymowną w swoim historyzmie książkę Juliana Przybosia *Póki my żyjemy*. Większość wierszy składających się na zbiór powstała w okresie wojny. W tytułowym wierszu wyraz znalazły emocje wynikłe z wrzucenia człowieka w ognistą rzekę czasu historycznego:

*Huk armat na wysokość łun
wzrósł,
niebo wali się z trzaskiem.
Bezbronny, wbity pociskami w grunt,
błagam o karabin jak skazaniec o łaskę
i tylko krzyczę — niecelnie,
z rannych i z martwych wstawszu.¹⁰*

Podobnie w wierszach: *U szczytu drogi*, *W ucieczce*, *Wiosna 1941*,

⁸ Ibid., s. 63.

⁹ Zob. J. Przybóś: *Wzdłuż czasu*. W: *idem: Poezje zebrane...*, s. 186.

¹⁰ *Idem: Poezje zebrane...*, s. 217.

Nalot nocny, Nowa Nike, Na polach wielkich, Niosąc ziemię, 4 IV 1943, Noc listopadowa, Wiosna 44, Nad poległym powstańcem. Oprócz tych wierszy w tomie znajdujemy jednak i takie, które — wydaje się — mogłyby być napisane w każdym okresie, a więc w gruncie rzeczy ich świat poetycki istnieje poza czasem historycznym: *Znowu na rodzinnych polach, Grudka za grudką, bryły, Na łanie, Z gałązką oliwną.* Czas historyczny jest tu nie tylko zharmonizowany z odwiecznym rytmem kosmosu i natury, ale poniekąd ulega owemu rytmowi.

Pozostańmy jeszcze przy tomie *Póki my żyjemy*, jako że właśnie czas historyczny zarysował się tu dość dobitnie. Maszyna, która jeszcze niedawno była uważana za źródło przeżycia estetycznego, stała się dość szybko narzędziem zbrodni. Cywilizacja przemysłowa odsłoniła swoje drugie oblicze — okrutne oblicze ludobójcy. Toteż trudno dziwić się, że estetyczne i artystyczne hasła Peipera rychło zdezaktualizowały się, okazały się po prostu nazbyt naiwne. W związku z tym zaistniała potrzeba przebudowy koncepcji czasu; owa potrzeba wystąpiła już w latach trzydziestych, w dobie tzw. katastrofizmu. Powróćmy do zbioru *Póki my żyjemy*; w wymienionych wierszach o tematyce historyczno-wojennej sceny batalistyczne prawem kontrastu niemal z zasady występują obok spraw życiodajnej natury i kosmosu:

*Armie pancerne, jak żarna, zmiażdżyły widnokrąg,
głaz pozostał, w pomnik się wznioł —
a tak się oddaliłem od tamtego siebie,
że wracając tą gwiazdzistą nocą
by się zbliżyć, patrzę w Wielki Wóz.*

*Inny widnokrąg objął twoją szyję,
noce bez twoich objęć od zórz na darmo spleonę —
mijam
brzozę chwiejnie uwiadomioną,
czy żyjesz?¹¹*

Równoważenie straszliwego czasu historii czasem naturalnym, sprzyjającym życiu, a więc powtarzalności, czyli elementom stałości, jest tu tak samo znamienne, jak wcześniej dostrzeżone sprowadzanie ruchu do stanu zerowego. Można powiedzieć: „[...] patrzę w Wielki Wóz” i przeciwstawić „niezmienność” gwiazd barbarzyńskiemu miażdżeniu widnokręgu przez historię¹². Ale można przeciwstawić młynom czasu wojennego chwilę — czas stężony w najdrobniejszy i dlatego nieruchomy element:

¹¹ Ibid., s. 227.

¹² Zob. J. Przyboś: *Niosąc ziemię*. W: idem: *Poezje zebrane...*, s. 227.

[...] oburącz chwytam czas mojego życia
cały stężony w chwilę!¹³

Jak daleko ujęcie czasu w utworach Przybosia odbiega od idei Pei-pera! Estetyczny kanon oparty na kulcie czasu jako teraźniejszości został poszerzony, bo uległ przemianie, jak już powiedzieliśmy, model czasu. Czas jako zasadnicza dla Awangardy i innych „izmów” kategoria estetyczna znalazł pełne rozwinięcie właśnie pod piórem Przybosia, który konstruując sytuację liryczną najczęściej wychodzi właśnie z punktu „niepodzielnej” części czasu. Szczególnie jaskrawo jest to widoczne w zapisach na wpół brulionowych, w „materiałach poetyckich”:

*Jakbym z powiek zdejmował złoty pieniądz
(przypominam czy zapominam?)
tamten widok,
jeszcze nie strząśnięty, zatrzymany na rzęsach,
świeci dotykalnie —*

*... znikły widok jesienny,
upłynniony w złocie osiczyn na wietrze.¹⁴*

Poezja Przybosia stała się wyrazem tego w zmienności, co jak gdyby nie zmienia się lub ciąży ku niezmienności. Wprowadzenie w poczucie piękna czasu właśnie „punktu zerowego” być może otwierało drogę, pozwalało zbliżyć się do stanu szczęścia, o którym poeta pisał w szkicach i esejach:

Liryzm to poryw ku wszechludzkiemu szczęściu utrwalony w słowie.¹⁵

Pewnym odbiciem jednostkowości i niepowtarzalności chwili jest niepowtarzalność formy wiersza. Ale zapowiedziana programowa oryginalność wersyfikacyjno-syntaktyczna to przecież także artystyczny odpowiednik rzeki emocji, która jest rzeczywistą rzeką Heraklita, gdzie nie jest identyczne i nigdy się nie powtarza. Wszak czytamy w jednym z wierszy:

Każde moje zdanie ma składnię uczucia.¹⁶

Kiedy jednak czytamy gdzie indziej, że „poezja jest mową wiecznego odnawiania”¹⁷, to przecież nie sposób oprzeć się myśli, że owo od-

¹³ Ibid., s. 222.

¹⁴ Ibid., s. 387.

¹⁵ J. Przybóś: *Linia i gwar...*, T. 2, s. 204.

¹⁶ Idem: *Poezje zebrane...*, s. 236.

¹⁷ Idem: *Linia i gwar...*, T. 1, s. 12.

nawianie nie polega tylko na niepowtarzalności, ale i na powtarzalności właśnie.

Przyboś w praktyce poetyckiej ujmował mikroczas chwili i makroczas rytmu natury. Z drugiej strony nie zamykał oczu na cywilizacyjną zmienność i na historię. Jest to ujęcie czasu wyraźnie analityczne, dyferencjujące „przedmiot” na strefy niezmienności i zmienności, na statyczne chwile i na pulsującą substancję oceanu, w której chwile są jak cząsteczki wody. Począwszy od tomu *Sponad*, twórczość Przybosia przypomina iskrę, która miota się między biegunami dynamizmu (zmienności) i statyczności.

Zdumiewa jednak to, że mimo tak oczywistej roli statyczności w estetyce immanentnej na gruncie estetyki sformułowanej pozostawał Przyboś wierny tylko dynamizmowi (przypomnijmy jego nawoływanie do nowatorstwa). Czyżby poeta wstydliwie ukrywał to, co stanowi o istocie jego dojrzałej twórczości? Faktem jest, że poeta wydobywał na światło dzienne specjalnie to, co owocowało na polu zmienności czasu, nie tyle przecząc swojej praktyce poetyckiej, co pozostawiając w ciemności drugi biegun swojej estetyki.

Wróćmy do przykładu ze słowikiem. W rozmowie poeta podkreślał niepowtarzalność słowiczych treli. Aliści w wierszu tegoż autora pt. *Słowik* ptak ten mieści się całkowicie w stereotypie, wszak wiersz kończy się słowem „kocham”¹⁸. Nie ma też nic nowego w akcie wyboru symbolu; motywy czerpane z przyrody od najdawniejszych czasów służyły poezji za materiał do tworzenia języka obrazów. Słowik nie powtarzający w obrębie swojego koncertu układu dźwięków stał się wykładnią idei niepowtarzalności; ale jako stereotyp — spotykany nawet w poezji dla dzieci — służyć może także jako wykładnia tego, co w poezji naturalne i do pewnego stopnia niezmiennie. W wędrówce po parku poeta posłużył się przykładem słowika do wyłożenia idei artystycznych Awangardy krakowskiej, ale pozostawił w sferze niedopowiedzenia inną, własną ideę, dostrzegalną w poetyce immanentnej, a mianowicie punkty niezmienności, które są strukturalnym składnikiem wszelkiej zmienności. Inaczej mówiąc poeta manifestował kult wobec niepowtarzalności, nowości, ale podświadomie identyfikował się z czymś, co jest przeciwieństwem czasu, a co stanowi o poetyckiej tożsamości.

Niepowtarzalność i powtarzalność, zmienność i niezmiennność nie interesują mnie od strony filozoficznej; rozpatruję je jako zagadnienie ściśle estetyczne. Odnajduję je w poezji Juliana Przybosia jako ideę dialektyki czasu. Ten sam słowik, będący symbolem poetyckości, raz służy do wyznania miłości, kiedy indziej natomiast do wykładu o isto-

¹⁸ *I d e m*: *Poezje zebrane...*, s. 355.

cie nowatorstwa. Podobnie ma się sprawa ze słynnymi wierszami Przybosa o wiośnie; jedna pora roku opiewana w różnych momentach za każdym razem jest czymś innym. O „niezmienności” decyduje tu świadomość kulturowa, o „zmienności” (specyfice zastosowania symbolu, metafory) — świadomość autentyzmu sytuacji. Poezja Przybosa zawiera subtelny paradoks: czas poetycki jest tu sprzecznością ruchu i chwili¹⁹. Przyboś podobnie jak Peiper uczynił czas kategorią estetyczną, ale nadał jej inną jakość.

¹⁹ W. Hilsbecher: *Czas i chwila*. W: idem: *Tragizm, absurd i paradoks*. Przeł. S. Błaut. Warszawa 1972, s. 208—229.

Богуслав Жураковски

Проблематика времени в поэзии Юлиана Прибоса

Резюме

В статье представлена суть эстетики времени в поэзии Юлиана Прибоса. С этой целью сопоставляется имманентная поэтика со сформулированной. В программных высказываниях Ю. Прибоса выделяется культ времени; в поэзии этого автора кроме экспонирования времени (изменчивости, движения) и „преклонения перед цивилизацией” замечается возвращение к рустикальным мотивам. Символом этой поэзии является соловей, концентрирующий в себе такие черты, как неповторимость „пения” наряду со стереотипностью. В поэтической практике Ю. Прибоса эстетика времени носит диалектический характер: движение и неподвижность взаимно проникают, создавая деликатный парадокс. Тезис о парадоксальности эстетики Ю. Прибоса сопоставлен с однозначными декларациями, восхваляющими время как движение — Тадеуша Пейпера. Парадоксальное изображение времени представлено в диахроническом порядке. Однако концентрация внимания на проблеме, которая считается фундаментальной, позволяет также получить элемент с синхроническим значением („качество” времени этой поэзии).

Bogusław Żurkowski

The problem of time in poems by Julian Przyboś

Summary

The essence of the aesthetics of time in poems written by Przyboś was shown in the study. With such an object in mind the author is confronting the immanent poetics with the elements of the poetics formulated. In Przyboś' programmatic declarations the cult of time has been exposed (the demand for innovation, for

unrepeatibility of poetry). The poems by Przyboś—apart from emphasizing the element of time (motion, changeability), — and the admiration for civilization — include the traits of return to rustical motifs. The symbol of this kind of poetry is a nightingale, which concentrates such features as the unrepeatibility of the singing, but — on the other hand — the stereotype fashion as well.

In Przyboś' poetic practice the time aesthetics is of dialectical character — the motion and inertness are interacting to make up a subtle paradox. The thesis of the paradoxicality of Przyboś' aesthetics has been confronted with some explicit utterances by Tadeusz Peiper glorifying time as motion. The paradoxal interpretation of time is shown in diachronic order. Nevertheless focusing as attention on the problem, regarded to be the fundamental one, allows to bring into eminence the element of synchronicity (the „quality” of time expressed by this poetry).

Bogdan Zeler

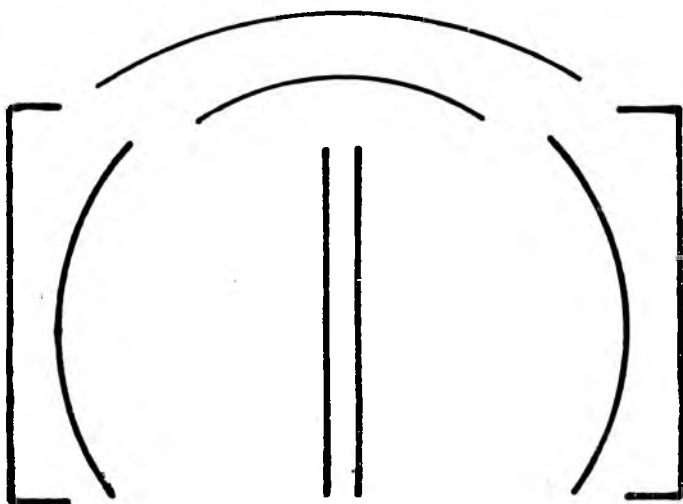
Wiersze katedralne Juliana Przybosia

W dorobku Juliana Przybosia odnajdujemy stosunkowo wiele utworów, wiążących się w pewne całości, mimo iż nie zostały one pomyślane jako konkretne cykle. Wystarczy tu przypomnieć nawroty do tematu wiosny i kolejne — pisane często rok po roku — wiersze pod tym tytułem. Wśród utworów tego typu wyróżnia się kilka wierszy oraz jeden fragment prozy poetyckiej, które pozwoliłem sobie nazwać właśnie wierszami katedralnymi. Zaliczam do nich: *Notre Dame*, *Przed Notre Dame po latach*, *Notre Dame III*, *Katedra w Lozannie*, *Widzenie katedry w Chartres*, *Światło w katedrze*, *Katedra jest biała*, oraz fragment prozy poetyckiej w *Zapiskach bez daty*¹ pt. *Katedra*.

Wiersze te, chociaż nie wszystkie (najczęściej te, które zostały poświęcone katedrze paryskiej) zwracały już uwagę badaczy, krytyków, nie zawsze jednak z pozytywnym efektem. Artur Sandauer w szkicu *Polskie carmen figuratum*² usiłował za pomocą wymyślnych wykresów przekonać nas, że jeśli dwa zdania — pytania o twórcę katedry oznaczymy nawiasami kwadratowymi, a w obrębie tych nawiasów wprowadzimy nawiasy okrągłe oznaczające jedno dwuczłonowe zdanie wyrażające wolę kreacyjną poety, jednocześnie wprowadzając w nie dwie linie równoległe, będące odpowiednikiem „jądra energetycznego wiersza”, i z kolei „jeżeli [...] należące do siebie części zdaniowe oraz odpowiadające im nawiasy połączymy łukami

¹ „Poezja” 1967, nr 1, s. 18.

² A. Sandauer: *Polskie carmen figuratum*. W: idem: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977, s. 177—180.



— to otrzymamy dokładny rysunek katedry, gdzie dwa „skrajne” zdania to mury, dwa wewnętrzne — to nawy, tkwiący zaś w środku dwuwiersz to dwudzielne sklepienie, czy dwudzielny ołtarz”³. Interpretacja tyleż błyskotliwa, co niewiarygodna. Przedstawiony wykres bardziej przypomina meczet niż katedrę Notre Dame, a gdybyśmy nawiasy kwadratowe zastąpili ukośnymi, to polskie *carmen figuratum* przywoływałoby obraz krzywej wieży w Pizie.

Innym wierszem Przybosa *Widzenie katedry w Chartres* zajęła się swego czasu Jolanta Dudkówna⁴. Rozpatrując budowę utworu, położenie podmiotu i sposób obrazowania, a także „konstruowaną z kosmicznym wymiarem metaforę”⁵ dochodzi autorka do następującego wniosku:

Wydaje się, iż inspiracji dla Przybosiowej fantazji poetyckiej należy szukać w osiągnięciach dwudziestowiecznej fizyki, a zwłaszcza w odkryciu promieniotwórczości. Okazało się bowiem, iż przy rozpadzie jąder pierwiastków promieniotwórczych masa pierwiastka maleje, przechodząc w energię promieni [...]. W obrazowaniu sięgnął oczarowany nowoczesnością poeta do techniki lotów kosmicznych. Przemienioną architekturę gotyckiej świątyni ujął w kontury monumentalnej rakiety lecącej w kierunku gwiazd i słońca [sic!], w sferę energetycznego wielowymiaru.⁶

Nie wiadomo, czy interpretatorka nie pozostawała sama bardziej pod

³ Ibid., s. 180.

⁴ J. Dudkówna: *Katedra w Chartres w ujęciu Przybosa i Jastruna*. „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie” 1971, z. 21, s. 67—73.

⁵ Ibid., s. 69.

⁶ Ibid.

wrażeniem odkryć fizyki atomowej niż pod urokiem poezji Przybosia. Tyle tytułem wstępu. O innych analizach interesujących nas utworów wspomnimy w dalszym ciągu wywodu.

Nagromadzenie utworów katedralnych w dorobku Przybosia skłania do rozpatrzenia tych wierszy jako cyklu utworów — i to cyklu wewnętrznie spójnego, jak będziemy się starali udowodnić — a nie tylko jako poszczególnych jednostkowych dokonań.



Termin „katedra” niesie w sobie dwie implikacje. Z jednej strony odsyła do pewnych kategorii architektonicznych, z drugiej do teologicznych. Rysują się one w opozycji następującej: budynek — świątynia, dzieło architekta i miejsce kultu, kontaktu z absolutem, z Bogiem. Jeśli przeanalizowalibyśmy występowanie motywu katedry czy w ogóle kościoła w literaturze epok poprzednich, to bez wątpienia w zdecydowanej większości będziemy mieli do czynienia z kościołem jako domem Bożym. I nawet wtedy gdy utwór sławi potęgę budowli, to w podtekście zawsze możemy wyczytać stwierdzenie, iż jest ona potężna, gdyż zbudowana została na chwałę Boga.

Przeanalizujmy wymienione utwory Juliana Przybosia pod kątem obecności wyrażen odnoszących się do tych dwu pól semantycznych. Jedynie w wierszu *Notre Dame* znajdujemy następujące sformułowania odnoszące się do katedry rozumianej jako świątynia: „Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń”. „Obciążono Jezusami krzyże”.

Pierwsze z nich zostanie zresztą zanegowane przez dodanie znaku zapytania w wierszu *Przed Notre Dame po latach* oraz przez stwierdzenie: „Milion złożonych do modlitwy palców rozplata się naraz”. Proporcja jest zastanawiająca. Dwa zdania na sześć utworów. Jest to wyraźna wskazówka dla interpretatora, że wszelkie skojarzenia wokół tego pola semantycznego są niewłaściwe, mimo iż tytuły wierszy zdawałyby się taki zabieg uprawomocniać. Zupełnie inne wnioski nasuwają się po przeanalizowaniu drugiego pola semantycznego. Już pobieżna lektura wierszy pozwala zauważyć wiele sformułowań odnoszących się do niego:

iglica, śród poczwiar rozdziawionych deszczem, filary, sklepienia, wieże (*Notre Dame*);

kwiaton, rozeta, iluminowane wieże (*Przed Notre Dame po latach*);
witraże łuki (*Widzenie katedry w Chartres*).

Katedry Przybosia to nie domy Boże, lecz jedynie dzieła architek-

toniczne, kamienne kolosy wydzwignięte na chwałę swym budowniczym. Pisał Artur Sandauer:

[...] słysząc, jak poeta woła: „Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął i ogarnął?”, moglibyśmy oczekiwać, że ukaże nam Boga, który uformował mroczny chaos w katedrę [...]. Zamiast Boga ukazuje się nam budowniczy, który pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę.⁷

Pytanie o to, KTO zbudował katedrę i próba znalezienia nań odpowiedzi przewija się często w analizowanych utworach. Nie zawsze jest to odpowiedź wprost, ale miejsce poświęcone temu zagadnieniu znajduje się w centrum uwagi podmiotu tych wierszy.

*Wystrzeleni z ostrołuków na wysokość wieńcowości
powaleni do krypty:
są — w zamurowanym czasie.
„Światło w katedrze”*

*Ze wzniesionego
na wszystkich śmierci tych, którzy ją dźwignęli,
„Notre Dame III”*

Nie znajdziemy w tych utworach konkretnego murarza, malarza, rzeźbiarza czy rzemieślnika innej profesji. Nie ma tu również miejsca dla konkretnego architekta. Ludzie, którzy przed wiekami wzniesli te budowle, są nieznani, nie pozostała po nich nawet pamięć jako o jednostkach; żyją ciągle w świadomości kolejnych pokoleń jako budowniczo wie konkretnego dzieła, które jest jedynie w stanie przechować o nich pamięć. Podsumował to Przyboś, pisząc w wierszu *Światło w katedrze*:

*Uobecnia ich — dzieło:
bezimienna ich stawa.*

Musimy z kolei zastanowić się, co w budowlu budzi największe zainteresowanie podmiotu wierszy. Otóż nie znajdziemy w analizowanych utworach opisu wnętrza, malowideł czy rzeźb. Zwróćmy jeszcze raz uwagę na tytuły niektórych wierszy: *Światło w katedrze*, *Widzenie katedry w Chartres*, *Przed Notre Dame po latach*. Ostatni z cytowanych tytułów wyraźnie wskazuje na przesunięcie podmiotu na zewnątrz obserwowanego zjawiska. Pozostałe wskazują z jednej strony na rolę podmiotu w subiektywnym odbiorze i ocenie percypowanego dzieła, z drugiej — na wagę zjawisk niematerialnych: koloru i światła. Przeanaliz-

⁷ A. Sandauer: *Polskie carmen...*

zujemy to drugie zjawisko, gdyż nagromadzenie barw, refleksji świetlnych, rozbłysków i manipulowanie światłem słonecznym stanowi podstawową cechę kilku z analizowanych utworów. Oto kilka cytatów:

[...] jakby wzrok stał się
skrytym
narzędziem przyszłego narzędzia
do podnoszenia światła —
[.]

[...] próbujemy złączyć w widzeniu i mieszać
proch ze świecącą księżycowo kością,
a noc — ze słońcem
wypalonym na szkłe
na malowidło — tak pozwalające
na oglądanie twarzy w twarzy eksplozji
nicości
sztucznej, promiennej i tęczowobarwnej,
„Światło w katedrze”

Błysk wielosiecznych kolorami mieczy
odciął wnętrze od murów
[.]
Wyzwolone z cieni
leczą tęczą złożoną z samych barw gorących
i biją o sklepienie jak o ciemną chmurę,
„Widzenie katedry w Chartres”

Światło w analizowanych utworach pełni specyficzną rolę: odrealnia rzeczywistość. Rozmazują się kontury, zaciera ostrość obrazu. Widzenie staje się rastrowe. Katedra zdaje się być zbudowana nie z kamienia, lecz z refleksów świetlnych powstałych przez rozszczepienie światła w szkiełkach witraży. Mamy tu do czynienia z przykładem ekspresjonistycznej wizji świata. Takie widzenie budowli powoduje również wiele dalszych, istotnych konsekwencji, z których najistotniejsze jest zniesienie praw fizyki obowiązujących w otaczającym nas świecie na co dzień. Przestają działać prawa ciężenia, ciężkie kamienie ulatują w przestrzeń. W *Widzeniu katedry w Chartres* czytamy:

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

Światło i prawa optyki górują nad masą. Charakterystycznym przykładem takiej zmiany jest następujący fragment wiersza *Notre Dame*:

— i trwać pod hurgotem glazów szybujących coraz wyżej i wyżej,
 aż je, nie skończone, nagły zawrót
 stoczy ze szczytu
 w dwie wieże, urwane dna.

Pozorny paradoks zawarty w sformułowaniach „wzlatujące kamienie”, „dna szczytu” wart jest krótkiego chociaż wyjaśnienia. Kazimierz Wyka pisał o tym fragmencie:

*Rzeczywistość poetycka przełamuje tutaj w jakiś sposób „rzeczywistość rzeczywistą”, ale jedynie dzięki temu, że jest na swój sposób specjalny — wiedziana i powiedziana. Nie dlatego przełamuje, ażeby kiedykolwiek mogła być w tym kształcie ujrzana bez urabiającej i wstępnej pracy.*⁸

Zanegował to stwierdzenie Artur Sandauer, stwierdzając, że jest to jednak rzeczywistość widziana, a nie tylko „wiedziana”. I chyba w tym sądzie wypadnie nam się z nim zgodzić. Jest to dokładny, nieomal dokumentalny zapis z procesu oglądu katedry. Spróbujmy bliżej ten proces scharakteryzować. Podmiot ogląda budowlę, zadzierając głowę. Jednocześnie, jak nam wszystkim się to często przydarza, obchodzi świątynię dokoła. Stąd wynikają niezwykle na pozór odniesienia przesunięcia perspektywy. Podobny efekt oglądać możemy często w filmach ukazujących zabytki architektoniczne. Kamera umieszczona na statywie zostaje przez operatora uniesiona w górę i zatacza okrąg. Obraz widziany przez obserwatora pokrywać się będzie dokładnie z opisem przedstawionym wyżej przez Przybosa. Jednakże cytowany fragment odnosi nas do jeszcze jednego problemu, jak się wydaje kluczowego. Chodzi o pozycję podmiotu w analizowanej grupie utworów Przybosa. Otóż, jak z niej wynika — a także z poprzednich wywodów o świetle i jego roli w tych wierszach — cała przedstawiona rzeczywistość jest nie tylko dokumentalnie przedstawiona, lecz także przepuszczona przez filtr percepcji podmiotu (tak jak miało to miejsce z rozszczepieniem światła w szybie witrażowej). Nie jest to więc z pewnością liryka opisowa. Obserwowana budowla architektoniczna znajduje się — jako taka — jedynie pozornie w centrum uwagi podmiotu. W *Widzeniu katedry w Chartres* czytamy:

*Nie ma raju, tylko raj świtów napowietrznych,
 niebo nadobłocznego lotu, tego, który
 doniósł nas tu, do raju wniebowziętych
 oczu —
 Spójrz! w niebie malarzy
 blask cynobrowo-złoty filary otoczył,*

⁸ K. Wyka: *Wola wymiernego kształtu*. W: idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 226.

*wzruszył do głębi głazy
i do szczytu —
i stał z nich dotykalskość jak ciało ze świętych.*

Katedra jako budynek w zasadzie przestaje istnieć. Jej materialna egzystencja staje się nieistotna. W ciągu, który zakreszliśmy wyżej — katedra jako świątynia, katedra jako budynek — dochodzi wymiar kolejny: katedra rozpatrywana jako dzieło sztuki.

Spróbujmy zastanowić się nad tym, jakie odczucia wywołuje w podmiocie przebywanie w katedrze lub obok niej. Do jakich konkluzji takie postrzeganie dzieła architektonicznego prowadzi? Jak wskazaliśmy wyżej w wierszu *Notre Dame*, który niewątpliwie sytuuje się na początku ewolucji poglądów, którą tu próbujemy zarysować — naczelnym problemem jest pytanie o sprawcę: KTO ZBUDOWAŁ? W wierszu *Przed Notre Dame po latach* pytanie to zostaje odsunięte na plan dalszy. Podmiot przyjmuje postawę kontemplacyjną, w świecie przedstawionym dochodzi do głosu harmonia⁹, a pointa wiersza nie dotyczy katedry, a jest skierowana na „samego człowieka” z jego codziennymi radościami.

*Patrzę: Ze skweru chłopiec i dziewczyna umajona liściem
biegną lżejsi po piesszczocie.*

Wiersz kolejny: *Notre Dame III* — najpóźniejszy z trzech poświęconych bezpośrednio tej katedrze paryskiej ukazuje między innymi spojrzenie na określony problem przez perspektywę doświadczeń wojennych¹⁰. Pozostałe wiersze zawierają opis przedstawionego wyżej odrealnionego obrazu katedry, przepojonego światłem i wprawionego w ruch. Należy również podkreślić ważny dla dalszych rozważań fakt, na który wskazali wszyscy interpretatorzy wiersza *Notre Dame*. Chodzi mianowicie o postawę podmiotu nacechowaną buntem i chęcią rywalizacji z budowniczymi katedry. Człowiek współczesny chce się zmierzyć z twórcami epoki średniowiecza, by wykazać, że nie jest od nich gorszy. W dalszych wierszach poświęconych tej katedrze motyw ten ulega wyciszeniu.

Przytoczmy kolejny cytat:

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

⁹ Por. H. Zaworska: *Poezja i gotyk*. „Twórczość” 1970, z. 6, s. 41—71.

¹⁰ Por. *ibid.*, oraz J. Łukasiewicz: *Katedra Notre Dame III*. „Odra” 1967, nr 6, s. 39—43

— tam na kluczu sklepienia
drga zamknięty pęd strzał —

— i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz wyżej i wyżej.
„Notre Dame”

Pytanie: Kto zbudował? zostaje zastąpione pytaniem: W jaki sposób? Podmiot przenosi swą uwagę na metody działania prowadzące w swej konsekwencji do powstania arcydzieła. Interesuje go sam proces powstawania świątyni. Przytoczone 9 wersów, to „przepis” na wybudowanie katedry. Oczywiście znów widziany przez jednostkową, subiektywną perspektywę podmiotu, niemniej jednak zawierający wszystkie potrzebne dane. Krzyże trzeba wyostrzyć, potem należy „z ostrołuku trafić” i wreszcie trwać. Z jednej strony podmiot szuka tego sposobu, z drugiej zna go. Świadczy o tym pierwszy wyraz w cytowanym fragmencie: „Wiem”. Podmiot nie ogranicza się jedynie do oglądania budowli, do rozważań nad losami jej budowniczych. On odgadł, a może raczej zrozumiał tajemnicę powstawania tego niezwykłego dzieła. A skoro wie, co należy zrobić, może stać się — i rzeczywiście staje się twórcą. Tak więc z jednej strony rozpatruje problem tworzenia rzeczywistości, a z drugiej sam ją tworzy w innym co prawda wymiarze.

spróbuję
— spoza dnia i spoza nocy,
nadziei, rozpacz —
dać znak,
spróbuję — jak z kamienia —
być, znaczyć.

„Notre Dame III”

Ta wiedza, którą posiadał, dodaje mu pewności siebie, odwagi. Uwierzył w swoje możliwości. Przestaje być jedynie szarym człowiekiem — biernym widzem, któremu pozostaje kontemplacja i trwanie w niemym zachwycie, turystą zwiedzającym Paryż, Chartres, Lozannę. Jest jednostką niezwykłą, znającą swe możliwości. Charakterystyczne jest tu nagromadzenie słownictwa związanego z motywem lotu, wznoszenia się, na przykład:

stąpałem po powietrzu, z każdym krokiem ku
wysokościom bez wyjścia
i dotknąłem!

„Notre Dame III”

Podmiot staje się kreatorem na miarę artysty romantycznego. Właśnie wybranie motywu unoszenia się nad codziennością ziemską, możliwości spojrzenia na tę codzienność z wysoka, z dystansu, wreszcie inge-

rencia w tę rzeczywistość i próba budowy swego własnego świata świadczą o tym wyraźnie. Jest on teraz we własnej ocenie wielkim twórcą, wręcz stwórcą świata. Słowami Wielkiej Improwizacji pobrzmiewa dwuwiersz:

— *To tu, w całobrzmienu od wieży po próg,
daj znak, przemów!*

Cytat ten pochodzący z wiersza *Notre Dame III* nabiera jeszcze wyrazistszej barwy, gdy zestawimy go z początkową partią wiersza mówiącą o zagrożeniu świata i o możliwościach unicestwienia całej ludzkości przez samego człowieka, w którego rękę znalazła się broń atomowa.

Analogie z Wielką Improwizacją będą sięgały i dalej — do estetycznych rozwiązań — o czym za chwilę.

Skąd bierze się przekonanie, że jeżeli możliwe jest poznanie tajemnic dawnych mistrzów, to możliwe staje się to, że samemu będzie się artystą?

*Rozgiąłem łuk przestrzeni w sklepieniu stuleci,
przekroczyłem granicę szczęścia
ku miejscu nieznanemu...
„Notre Dame III”*

*Czas był ciężki jak głaz
Otom go odwalił,
wróciłem, zmartwychwstałem na chwilę
i znów jestem, jak byłem: jestem w byłem.
„Katedra w Lozannie”*

Dla obu cytowanych fragmentów charakterystyczna jest specyficzna perspektywa czasowa. Podmiot dochodzi do samopoznania poprzez poznanie historii i jej wzajemne przenikanie się z teraźniejszością¹¹. Historia nie jest jedynie kroniką dawno przebrzmiałych wydarzeń, które w miarę upływu dziesiątków czy setek lat skazane są na zapomnienie. Jest skarbnicą, która pozostaje do dyspozycji człowieka, a doświadczenia minionych pokoleń w tej skarbnicy zawarte odciskają się piętnem na jego pamięci. Pisał Bergson:

Trwanie wewnętrzne jest ciągłym życiem pamięci, która przedłuża przeszłość wprowadzając ją do teraźniejszości¹².

¹¹ Por. S. Jaworski: *Między Awangardą a nadrealizmem*. Kraków 1976, s. 47.

¹² H. Bergson: *Wstęp do metafizyki*. W: idem. *Myśli i ruch. Dusza i ciało*. Przeł. K. Błoszyński. Warszawa 1963, s. 40.

Słowa te mogą odnosić się do pamięci jednostki i jej jednostkowych doświadczeń, jak i do przeżyć całych pokoleń.

Do tej pory zestawialiśmy budowniczego katedry z podmiotem wier-
szy i dopatrywaliśmy się analogii pomiędzy tymi postaciami. I oto nagle
w dwu wierszach interesującej nas grupy pojawiają się niespodziewane
zgrzyty:

*I upadłem w iglicach, pinaklach, sterczynach
bielejącej do świtu tarniny wiosennej
w rozpostarciu pól znanych...
przylśniła mi się we śnie rozetka pajęcza
i kamyk wyorany,
dolina [...]*

„Notre Dame III”

Przywalony kamieniami widzę nic.

*I jest aż tak dotykalnie niepojęta,
jak głaz z piersi nie zepchnięty i jak klęska,
że najwyższy łuk sklepienia
u mojego żalu klęka —
Tylko serce dzwonu drgnęło i zaczęło równo bić.*

„Katedra w Lozannie”

Czyżby miało się okazać, że przeczone możliwości okazały się jedy-
nie snem, majakiem chorej wyobraźni?¹³ W pewnym sensie trzeba od-
powiedzieć na to pytanie twierdząco. Podmiot nie sprawdził się jako
artysta budowniczy, którego możemy utożsamić z poetą-konstrukтором.
Jego starania o powtórzenie dzieła wielkich mistrzów średniowiecza oka-
zały się próżne. Legł przywalony kamieniami, wśród iglic, pinakli i ster-
czyn, pod łukiem sklepienia. Artur Sandauer ową niemoc podmiotu wier-
szy Przybosia określił następująco:

*[...] u Przybosia aktywność wewnętrzna idzie w parze z zewnętrzną bier-
nością¹⁴.*

Zwróćmy jednak uwagę na rekwizyty, wśród których rozgrywa się
scena tragedii podmiotu. Wszystkie nagromadzone określenia odnoszą się
wyłącznie do architektonicznych elementów. Klęska podmiotu jest więc
upadkiem architekta, ale nie artysty. On nie zginął. Wręcz przeciwnie,
jego serce wreszcie „drgnęło i zaczęło równo bić”. Jakie są tego konse-
kwencje? Do czego prowadzi ta częściowa śmierć podmiotu?

I oto dochodzimy do wiersza stanowiącego kulminację interesują-
cego nas cyklu wierszy katedralnych — *Katedra jest biała*. Już sam ty-

¹³ Nb. zwróćmy uwagę na doskonale sformułowanie „przylśniła mi się we
śnie” (zamiast przyśniła).

¹⁴ A. Sandauer: *Esteta czy scyta? Albo robotnik wyobraźni*. W: *idem: Poeci czterech pokoleń...*, s. 166.

tuł niesie istotną dla nas informację. Otóż nie odnajdujemy w nim wskazówek, o jaką katedrę konkretnie chodzi. Istotne to nowum wśród omawianych utworów. Powoduje to, że niejako od samego początku odbioru wiersza nastawieni jesteśmy nie na percepcję wrażeń wywołanych pięknem architektury, a na sprawy zupełnie innego typu, w tym właśnie bowiem wierszu podmiot dokonuje samookreślenia. Próbuje odpowiedzieć na pytanie:

Co ja tu robię...

Pierwszy raz pytanie to postawione jest wprost. Nie interesuje już go potęga katedry, nie ma pytania o twórcę ani o sposób budowy. Spróbujmy i my odpowiedzieć na to pytanie, widząc go przed świątynią przesłoniętą kwitnącymi kasztanami (stąd tytuł wiersza). Znajdujemy w utworze następujące sformułowania:

*Chcę zanurzyć się w mowie — moim zdrowiu lepszym,
w jej tętno ze serc wielu bijące wsłuchany.*

[.]

I widzę się na moście powietrznym

[.]

jakbym przelewał

najpłynniej wymówione dwa języki wierszem;

[.]

Ostrzę na tych kamieniach przytępione zmysły?

I to jest cała w iskrach ta moja robota:

nienazwaną zaczynać

wzniosłość,

zamilczaną ustami, wyznaną oczyma?

Mamy wreszcie pełną jasność. Podmiot deklaruje się jako poeta — artysta słowa, jako budowniczy utworu literackiego, którego wyobraźnia została zapłodniona przez dzieło artysty architekta. Tłumaczy to wszystkie poprzednie rozważania podmiotu o architekturze i jej twórcy. W utworze tym dochodzi do niemal pełnej jedni literatury, a ściślej mówiąc poezji z architekturą. Podmiot — poeta dochodzi do poznania swego miejsca w świecie i co ważne w sztuce rozumianej jako całość i o w y system. Swoje credo zawarł w słowach:

*Piękno, które wyrabiam tu, dalej przeniosę
w słowie ponaddzwiękowym [...]*

* *
*

W przedstawionych rozważaniach staraliśmy się wykazać, że utwory, które umownie nazwaliśmy katedralnymi, tworzą zamkniętą całość, mi-

mo że powstawały w czasie kilkunastu lat. Wydaje się jednak, iż jedynie ich całościowe odczytanie, zwrócenie uwagi na przenikające się obrazy daje pełny, niejako trójwymiarowy obraz drogi, jaką Julian Przyboś przebył, rozważając istotę procesu tworzenia sztuki. Od pierwszego zachwyty architekturą poprzez pytanie o twórcę tych dzieł, tajemnice ich powstania i poznania, istotę wszelkiej sztuki, aż po samookreślenie poety. Widziane z takiej perspektywy wiersze katedralne układają się niby mozaika witraża w wielki, lśniący tysiącem barw i odcieni obraz, w cykl autotematyczny.

Богдан Зелер

Соборные стихи Юлиана Пшибося

Резюме

В очерке представлен анализ группы „соборных” стихов Юлиана Пшибося, как например, *Notre Dame*, *Przed Notre Dame po latach*, *Notre Dame III*.

Исследуя семантическое поле, в которое входит словарный состав, характерный для перечисленных произведений, приходим к выводу, что эти стихи позволяют заметить очередные фазы пути, который прошел Юлиан Пшибось при рассмотрении сущности процесса создания произведения искусства.

Эта эволюция ведет от первоначального восхищения архитектурой, через вопрос об авторе этих произведений, о тайне их создания до самоопределения поэта. Этому соответствует перевоплощение лирического субъекта из наблюдателя в создателя-творца на меру романтического поэта.

Цикл заканчивается стихотворением *Katedra jest biała*, в котором субъект-поэт познает свое место в мире и — что важно — в искусстве, понимаемом как целостная система.

Рассматриваемые с такой перспективы стихотворения образуют замкнутую целостность, хотя и были написаны в течение нескольких лет. Читая эти стихотворения в целостности и обращая внимание на взаимно проникающие картины, можно заметить, что они укладываются в отчетливый автотематический цикл.

Bogdan Zeler

Cathedral poems by Julian Przyboś

Summary

The essay presents an analysis of the series of „cathedral” poems written by Julian Przyboś, including *Notre Dame*, *In front of Notre Dame after the years*, *Notre Dame III*.

When examining the semantic field, covering the vocabulary characteristic for these writings, one can imply that the poems allow to conceive the consecutive stages of the route passed by Przyboś while considering the essence of the process of artworks originating.

His evolution leads from the first enchantment with the architecture, through interrogation about the builder of the works, about the enigma of their creation, to the self-determination of the poet himself. It corresponds with the transformation of the lyric subject from the mere observer into an originator cast in a romantic mould.

The series is crowned with the poem *The Cathedral in white*; the poet attains here to the comprehension of his place in the world, and what is important — in the art conceived as an integrate form.

Viewed from this position, the poems make a self-contained composition, although they were written in the run of many years. Only when treating them as a whole, a reader can perceive the interacting images arranged into the expressive autothematic pattern.

O Julianie Przybosiu. Wspomnienia — studia — szkice
Wykaz ważniejszych błędów dostrzeżonych w druku

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
44	7	14	Zyjemy	Zyjemy
44	19		narzędzie, naostrzyć	narzędzie naostrzyć
44	21		Ogniem	ogniem
54			w górze	w górze,
89	12		w czynnym	na czynnym

nr inw.: BGN - 286



BG N 286/556

ISSN 0203-0220

ISSN 32-99-94507-2