

JOANNA KISIEL

IMIONA LĘKU

szkice o poetach i wierszach



**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2009**

Imiona lęku? Nie ma takich imion. Z definicji bezprzedmiotowy, zanurzony w pierwotnym żywiole tego, co poprzedza nasze istnienie, i tego, co po nim następuje, podsycany przez wyrywkową jego świadomość, w poezji lęk ubiera się w różnorodne techniki wypowiedzi, chowa za szyfrem literackich kodów, kryje się pod liryczną opowieścią. Sam porządek słów na białym papierze zmniejsza napięcie, oddala niepokój. Czy literaturze zdarza się go pokonać? Z pewnością nie, ale z niewątpliwym męstwem podejmuje ona wyzwanie, w którym potężny przeciwnik, niezmiennie obecny, choć ukryty w cieniu, pozwala na chwilę mówiącym podmiotom zagadać własną skończoność, i tak pewną swego ostatecznego zwycięstwa.

ze Wstępu

Imiona lęku



NR 2678

Joanna Kisiel

Imiona lęku

Szkice o poetach i wierszach

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2009

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Andrzej Zawada

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp | 7

Podszewka niepokoju. O wierszach Tytusa Czyżewskiego | 19

W gąszczu awangardowych poszukiwań | 19

Egzotyczny kostium lęku | 23

Awangardowy żart z egzystencjalnym dnem | 28

Piekło rozproszenia i samotności | 35

Jądro egzystencjalnego niepokoju | 44

„Chcę morze zarzucić na głowę”. O fantazmacie samobójstwa w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej | 45

Wśród fantazmatów | 45

Pejzaż z tragiczną heroiną w tle | 48

Słodycz i groza jesieni | 51

Śmierć kobiety-motyła | 52

Ostatnia zasłona | 57

**„Przed pustką stygnę w grozie”. O poezji Władysława Seby-
ły** | 61

Kłopot z rzeczywistością | 61

„Ciemne tchnienie nocy” | 67

„Modlitwy nieskładne” | 70

**Co było „pod popiołem”? O jednym wierszu Józefa Czecho-
wicza** | 77

Poeta awangardowy czy klasyk? | 77

Horacjański refren | 78

Popiół i wiatr | 80

Wizja „z tamtej strony” | 83

Rytm nicości | 84

Co pozostanie? | 86

Wobec śmierci. O *balladzie z tamtej strony* Józefa Czechowicza | 89

Zapatrzone w śmierć | 89

Poza czasem | 91

„nic już nie wiem” | 93

Widzialna szata śmierci | 96

Migotanie światów | 98

We mgle nicości | 100

Płomyk i skrzynka | 102

„zamknięta jak boleść” | 104

Pomiędzy | 105

Doświadczenie nocy bezsennej. O trzech wierszach Jarosława Iwaszkiewicza | 107

Poezja nocy | 107

Noc ekstatyczna | 108

Nocne lęki | 113

Nocna udreka | 116

Pośmiertna maska Jana Lechonia. O *Lechoniu* Stanisława Balińskiego | 121

Fascynacja i świadectwo przyjaźni | 121

Prywatność i oficjalność | 123

Sytuacja graniczna: śmierć | 125

Clinamen i tessera | 127

Moniuszko: biografia i przeszłość | 129

Zapowiedź śmierci własnej | 131

Skok | 135

Świat realny i wymarzony | 138

Obcość emigranta | 139

Zakończenie | 139

Nota bibliograficzna | 141

Indeks nazwisk | 143

Summary | 147

Résumé | 149

Wstęp

Na dnie ludzkiego doświadczenia czai się lęk. Głęboko ukryty, chętnie usuwany poza granice świadomego myślenia, niezawodny towarzysz naszego życia w całej jego rozciągłości. By żyć, próbujemy opanować go i pokonać. Ludzka psychika wypracowała tyle różnych sposobów, że w rezultacie – jak przekonują psycholodzy – „częściej i silniej odczuwamy lęk, aniżeli sobie to uświadamiamy”¹. Unikanie niewygodnych sytuacji i odurzanie się gwałtownością życia, taktyka zaprzeczeń i logika racjonalizacji² – to metody skuteczne tylko na krótką metę, rozwiązania w gruncie rzeczy pozorne. Przewyciężaniu lęku w pewnym sensie służy cała kultura – machina. Fritz Riemann przekonuje z budującą intencją:

Magia, religia i nauka – wszystkie te dziedziny próbowały to zrobić. Poczucie bezpieczeństwa odnajdywane w Bogu, miłość pełna poświęcenia, badanie praw natury lub asceza wyrzekająca się uroków życia czy mądrość filozofów nie usuwają wprawdzie lęku, jednak pomagają go znosić, a nawet czynić owocnym dla naszego rozwoju³.

Lęk widziany z tej perspektywy staje się swoistym dopełnieniem kulturowej drogi człowieka, u której podstaw tkwiły najpewniej

¹ K. Horney: *Neurotyczna osobowość naszych czasów*. Przeł. H. Grzegówska. Warszawa 1976, s. 54.

² Ibidem, s. 48–51 – tutaj o metodach reagowania na lęk.

³ F. Riemann: *Oblicza lęku. Studium z psychologii lęku*. Przeł. U. Poprawska. Kraków 2005, s. 9.

psychologiczne mechanizmy wstydu i strachu⁴. Spokrewnione z lękiem początki cywilizacyjnych działań i pragnienie pokonania go, rysujące się jako cel kulturowej aktywności, ujmują doświadczenie człowieka w swoistą klamrę. Lęk jako przyczyna i zamierzony horyzont, początek i koniec.

To zanurzenie w lęku ze szczególną mocą nie pozwala o sobie zapomnieć, gdy myśl kierujemy w stronę jednostkowego życia. Trudno nie zgodzić się z Antonim Kępińskim, gdy przekonuje, że „tłem ludzkiej egzystencji jest lęk przed śmiercią”⁵, i trudno także zaprzeczyć istnieniu pierwotnego mroku, który poprzedza nasze istnienie w świecie. Pascal Quignard pisze:

Tkwi w nas zamęt związany z naszym poczęciem [...]. I ten zamęt w nas się podwaja, ponieważ selekcja dokonywana przez śmierć jest równie przypadkowa jak sukcesja osobników, których możliwość osobniczego istnienia zależy wyłącznie od przypadkowych skutków spółkowania. Rozmnażanie płciowe skazane na kaprys, kapryśne wybory śmierci i wyrwykowa świadomość takiego właśnie istnienia (płynnie odtwarzana przez sen, zmieniana i zaciemniana przez mowę) to jedna i ta sama rzecz oglądana jednocześnie⁶.

Jej „w żadnym wypadku nie możemy zobaczyć”⁷, czy dlatego więc boimy się tego, co nieznane, co przekracza możliwości naszego poznawania i pojmowania, co – w jakimś sensie – odbiera nas sobie samym?

Nasze początki są jeszcze bardziej nierozpoznawalne niż nasza śmierć, ponieważ niewiedza dotycząca naszej śmierci stanowi postać naszej wiedzy. Nasz początek jest niewiedzą naj-

⁴ Por. J. Łotman: *O semiotyce pojęć „wstyd” i „strach” w mechanizmie kultury. (Tezy)*. Przeł. J. Faryno. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus i M.R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1977, s. 171–174.

⁵ A. Kępiński: *Lęk*. Kraków 2002, s. 227.

⁶ P. Quignard: *Seks i trwoga*. Przeł. K. Rutkowski. Warszawa 2002, s. 5.

⁷ Ibidem.

bardziej niepoznawalną, ponieważ stał się naszą niewiedzą w tym samym momencie, kiedy my się staliśmy, jeszcze przed naszymi narodzinami, zanim pojawiły się nasze ręce, zanim jeszcze pojawiła się nasza zdolność mówienia, zanim jeszcze pojawiła się zdolność naszego widzenia.

– czytamy u Quignarda⁸. To, czego nie można zobaczyć, to, czego nie sposób wymówić, to, co wymyka się nam z rąk – przeżywa lękiem. Niewykluczone, że przypisywana mu bezprzedmiotowość ma swoje źródła w tej pierwotnej matrycy i dlatego prócz niezbędnych do przeżycia sygnałów alarmowych, związanych z konkretnym niebezpieczeństwem, doświadczamy z uporczywą powtarzalnością trudnego do zniesienia nieokreślonego niepokoju.

Niepokój ten jest bezprzedmiotowy; nie wiemy, czego się boimy, nie wiemy, co nam dokucza, a jednak coś dokucza, chcielibyśmy wyjść z sytuacji, w której się znajdujemy, swobodnie odetchnąć, ale nie wiemy, na czym jej zło polega. Może więc zasadniczą cechą nieokreślonego niepokoju jest nieświadomość. Coś zagraża, ale nie wiadomo, co.

– pisze Antoni Kępiński⁹. Osnuty mgłą nieświadomości początek życia i niemożliwy do pojęcia przez świadomość jego koniec otaczają osobowe istnienie niczym kapsuła lęku. Napiera on z każdej strony, nieodwołalnie przypisany naszemu doświadczeniu, równie nieusuwalny jak iluzja, że bez lęku można przeżyć życie.

Z kart świętej księgi dociera do nas skarga psalmisty:

5. Serce moje drży we mnie * i przypadły na mnie trwogi śmierci.

6. Bojaźń i drżenie na mnie przyszły * i groza mnie okryła.

7. I mówię: „Kto da mi skrzydło gołębiczy * abym uleciał i odpoczął?”

8. O tak, poleciałbym daleko * i mieszkał na pustyni¹⁰.

⁸ Ibidem, s. 185.

⁹ A. Kępiński: *Lęk...*, s. 6.

¹⁰ *Psalm 55*, w. 5–8. W: *Księga psalmów*. Przeł. C. Miłosz. Paryż 1981, s. 146.

Doznanie lęku przypomina sytuację osaczenia. Budzi się we wnętrzu ciała (drży serce) i jednocześnie przychodzi z zewnątrz niczym nagły wyrok losu. Jego emocjonalny ciężar przywołuje marzenie o locie. Droga ucieczki z więzienia lęku wspiera się na skrzydłach fantazji. Odpowiedzią na szczelność zamknięcia staje się fantazmat otwartej, niczym nieograniczonej przestrzeni, wizja miejsca dalekiego i spokojnego, wolnego od trudu i grozy.

Wykorzystując metaforykę przestrzenną, Paul Tillich pisał o dwóch rodzajach lękowych napięć:

Jeden typ to lęk przed unicestwiającym zacieśnieniem, przed niemożliwością ucieczki, przerażenie towarzyszące uczuciu znalezienia się w pułapce. Drugi typ jest lękiem przed unicestwiającym otwarciem, przed nieskończonością, przed bezkształtną przestrzenią, w którą człowiek wpada, nie znajdując żadnego miejsca, w jakim mógłby się zatrzymać. [...] Sytuacje społeczne mają podobnie charakter zarówno pułapki bez wyjścia, jak i pustej, ciemnej, nieznannej próżni. Oba oblicza tej samej rzeczywistości rodzą skryty lęk każdej jednostki, która na nie spogląda. Większość z nas patrzy dzisiaj na oba te oblicza¹¹.

Między poczuciem osaczającego zamknięcia a nie mniej dotkliwym doznanie nadmiernego otwarcia rozciąga się nieusuwalna rzeczywistość podstawowego lęku, „lęku skończonego bytu przed groźbą niebytu”¹², należąca do samej egzystencji świadomość „skończoności przeżywanej jako nasza własna skończoność”¹³. Od tej świadomości nie ma ucieczki. Marzenie o miejscu niezmiennie szczęśliwym i niezmiennie bezpiecznym przekracza granice i możliwości naszego losu. By tam dotrzeć, potrzebne są skrzydła.

Starożytni Grecy połączyli grozę i piękno w opowieści o narodzinach Pegaza. Gdy Perseusz odciął potworną głowę najstraszniejszej z Gorgon, z czeluści jej ciała wyskoczył cudowny skrzy-

¹¹ P. Tillich: *Męstwo bycia*. Przeł. H. Bednarek. Paris 1983, s. 64.

¹² Ibidem, s. 45.

¹³ Ibidem, s. 42.

dlaty rumak. Ulubieńcem artystów i poetów stał się on podobno znacznie później¹⁴, a w czasach nowożytnych przypadła mu rola symbolu poetyckiego natchnienia. Było to nieuniknione. Skrzydła Pegaza łudziły wyobraźnię obietnicą podróży niemożliwej, zapraszały do przekraczania granic, a spod jego niezwykłych kopyt tryskały wciąż nowe źródła, dając nadzieję na niewyczerpaną potencję artystycznego tworzenia. Marzenie o wzniesieniu się ponad grozę życia i trwogę śmierci zyskało postać boskiego rumaka.

Relacje, jakie łączą lęk i sztukę, przyjmują nierzadko formę tajemnych więzów. Na wyobraźnię pokoleń nieporównanie silniej działał lot Pegaza niż jego niesamowite narodziny. A jednak gdzieś u źródeł wszelkiej twórczości tkwi chociażby ziarenko przerażenia, „egzystencjalna świadomość niebytu”¹⁵, która motywuje i czyni możliwą „zemstę ręki śmiertelnej”. Tajemne związki literatury z lękiem sprawiają, że jego genetyczny impuls staje się strukturalną właściwością tekstu nie tylko wówczas, gdy generuje obrazy i ekspresje przerażenia, ale także wtedy, gdy – nieporównanie dyskretniej – znaczy swoją obecność w idyllicznych kreacjach świata. „Et in Arcadia ego” jak nieodłączny cień towarzyszy najpiękniejszym marzeniom o miejscu i czasie szczęśliwym. W znanym wierszu Józefa Czechowicza *Na wsi* spod powierzchni pełnej upojnego czaru sielankowej wizji (pamiętamy: „Siano pachnie snem...”) wyłania się dwuznaczna świadomość: „czegóż się bać”, będąca jednocześnie odrzuceniem lęku i dowodem jego nieusuwalnej obecności.

Niewątpliwie więzi łączące literaturę i doznania lękowe nie są ani jednorodne, ani proste. Pisze o nich z syntetyzującym zamyśleniem Edward Kasparski:

Literatura jest ogniwem kultury, która na ogół aktywnie odnosi się do lęku, wiążącego człowieka z przyrodą i uprzytomniającego związki z nią i zależność od niej. Związki te można krótko podsumować w sposób następujący. Kultura z zewnątrz, wyraża i – stosownie do posiadanych środków i form

¹⁴ Por. Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1998, s. 437–438.

¹⁵ P. Tillich: *Męstwo bycia...*, s. 41.

– nadaje określone kształty spontanicznym ekspresjom lęku, jak krzyk, ucieczka, wewnętrzna dezintegracja, brak wiary, załamanie woli itd. Kultura także ukrywa i tłumi lęk, tj. przeciwstawia mu „heroiczne”, „rycerskie”, wyidealizowane formy świadomości, dyskursu i sztuki. Nazywając lęk, kultura z kolei stawia się ponad i poza nim; „leczy” i uwalnia od lęku. Warto też przypomnieć na koniec, że kultura sama – niejako z własnej inicjatywy i niezupełnie bezinteresownie – wytwarza lęk, pielęgnuje go, rozmnaża, zagęszcza, eksploatuje. Ta produkcja lęku w kulturze i za sprawą kultury ma jednak dialektyczny rezonans. Sprawia, że wikła się ona w niejasną, dwuznaczną grę z lękiem. Powoduje, że lęk – niejako na zasadzie rewanżu i wzajemności – produkuje kulturę¹⁶.

Z której strony nie spojrzeć – koło się domyka. Literatura raz uzewnętrznia lęki, innym razem je ukrywa. Bywa laboratorium badawczym, gdy – nazywając, tematyzując i analizując – uczy nas lęku i bywa przed nim ucieczką, magicznym zaklęciem, cudowną zasłoną przerażających aspektów bytu. Czasem łaskawie oferuje możliwość terapii, by innym razem ujawnić potencję maszyny produkującej strach, nie tracąc wszakże nadziei na zachowanie nad nim kontroli. Gra z lękiem toczy się na wielu poziomach, a jej istotą jest podjęcie nie lada wyzwania. Rzecz w tym, by – choć w pewnym stopniu – podporządkować żywioł irracjonalnych doznań rygorom artystycznej wypowiedzi, przełamać obezwładniające poczucie bezradności wywoływane przez lęk i podjąć wysiłek odbudowy naruszonej przez niego równowagi między człowiekiem a światem. Czasem wystarczy go rozpoznać i zdemaskować (wszak „możemy przeżywać lęk, nie wiedząc o tym”¹⁷), czasem – by z nim sobie poradzić – trzeba użyć magicznych zaklęć, innym razem – sięgnąć po woal fantazmatu. To, czego nie można usunąć, literatura próbuje zagadać.

¹⁶ E. Kasparski: *Literatura i lęk. W kręgu poetyki, estetyki i antropologii. W: Przestrzenie lęku. Lęk w kulturze i sztuce XIX i XX wieku.* Red. D.K. Sikorski, T. Sucharski. Słupsk 2006, s. 20–21.

¹⁷ K. Horney: *Neurotyczna osobowość naszych czasów...*, s. 47.

Jej zmagania z lękiem nie oznaczają jedynie podjęcia tematycznego wyzwania. Bywa przecież i tak, że nie stanowi on przedmiotu przedstawienia, lecz wyznacza horyzont, wobec którego trzeba zająć pozycję i którego nie sposób pominąć. Tworzenie świata ze słów zazwyczaj łączy się z zamysłem kreacji przeciwstawionej chaosowi, destrukcji, nicości, tym samym staje się pisaniem przeciw lękowi.

Literatura częstokroć proponuje nam spojrzenie w lustro naszej skończoności, zmusza do doświadczenia „możliwości swojego niebytu”¹⁸. Owo – spojrzeć i przetrwać – to swoiste ćwiczenie się w lęku, warsztaty z męstwa. Wydaje się, że literatura może mieć udział w Tillichowskim męstwie bycia. Przypomnijmy:

Męstwo nie usuwa lęku. Ponieważ lęk ma charakter egzystencjalny, nie można go usunąć. Lecz męstwo scala w sobie (bierze na siebie) lęk przed niebytem. Jest ono samoafirmacją „mimo czegoś”, mianowicie mimo niebytu¹⁹.

Świadomość, która scala w sobie ów podstawowy lęk, bierze na siebie ciężar własnej skończoności, w literaturze odnajduje możliwość jednostkowego głosu. Inaczej niż filozofia czy religia, nie szuka ona bowiem rozstrzygnięć uniwersalnych, lecz każdorazowo proponuje drogę indywidualnego doświadczenia i własnego słowa. Ta jej właściwość znakomicie współbrzmi z cechą lęku, która siłą rzeczy umyka definicjom i wskazaniom jego istoty. Zwraca na nią uwagę Fritz Riemann:

Doznawanie lęku jest [...] immanentną cechą ludzkiej egzystencji. I choć jest to konstatacja ogólnie prawdziwa, każdy człowiek przeżywa swą własną odmianę lęku, lęku, o którym w sensie abstrakcyjnym trudno mówić, tak jak trudno mówić o „śmierci w ogóle”, czy o innych pojęciach abstrakcyjnych. Każdy człowiek boi się na swój indywidualny sposób, który

¹⁸ Por. objaśnienie istoty lęku w koncepcji Paula Tillicha: *Męstwo bycia...*, s. 41.

¹⁹ Ibidem, s. 70.

jest właściwy jego istocie, tak jak każdy człowiek kocha na swój własny sposób i jak sam będzie musiał przejść przez swoją własną śmierć. Postać lęku każdego człowieka jest więc indywidualna, tak jak odmienna jest miłość i śmierć różnych ludzi. Istnieje więc tylko lęk konkretnego człowieka, przez niego przeżyty, zawsze nacechowany indywidualnie, pomimo wszystkich podobieństw w przeżywaniu lęku u różnych osób²⁰.

Owa swoistość przeżywanego jednostkowo lęku pozostanie ostatnim słowem wszelkich dociekań jego istoty. Literatura – z natury swojej – czuła na głos indywidualnego doświadczenia, dysponuje dużymi możliwościami rejestracji różnorodnych strategii bycia wobec lęku i przeciwko niemu. Świadoma esencjonalnej nieuchwytności „bezprzedmiotowego” przedmiotu naszego zainteresowania zbliża się i oddala od niego, nie mogąc go ani w pełni uchwycić, ani tym bardziej pominąć. Czy kiedykolwiek udaje się jej nazwać to, co przynależy do uczucia, a pozostaje nieskończenie odległe od jakiegokolwiek języka?

Formuła: „imiona lęku” to siłą rzeczy obietnica złożona na wyrost. Nie zwodzi jedynie użyta w niej liczba mnoga. Wielość doznań i różnorodność zapisów, ruch przybliżeń i oddaleń, próby dotknięcia i unikania tego, co niemal z definicji nie ma imienia, wyznaczają obszar literackich odpowiedzi na lęk. Mają one miejsce także wówczas, gdy doświadczenia lękowe nie sytuują się w tematycznym centrum poetyckich tekstów. Być może najciekawsze są te odpowiedzi przygodne, jakby niezamierzone, rejestrujące egzystencjalne uwikłanie nie do pominięcia, a skutkujące ciężeniem lirycznej wypowiedzi w stronę lęku, którego istota i źródła – jak wiadomo – tkwią poza słowem. Tajemniczy bohater *Opowiadania z psem* Jarosława Iwaszkiewicza przekonuje:

Bez strachu sztuki nie ma. Bez strachu życia albo strachu śmierci. I dobra abstrakcja jest tylko wtedy dobra, kiedy wyje. Po tym można poznać²¹.

²⁰ F. Riemann: *Oblicza lęku...*, s. 11.

²¹ J. Iwaszkiewicz: *Opowiadanie z psem*. W: Idem: *O psach, kotach i diablach. Opowiadania*. Warszawa 1968, s. 19–20.

Prawda indywidualnego głosu zatrzymuje uwagę wówczas, gdy dotyka tego, co naprawdę istotne, głęboko ukryte, związane ściśle z nieuchwytnym i nienazywalnym sednem tożsamości. Każdy z tych samych powodów przeżywa lęk, lecz każdy doświadcza go i radzi sobie z nim na swój własny sposób. Zbliżyć się w pisaniu do swojego lęku, to jakby złożyć w nim niepodważalną sygnaturę własnej osobowości.

Pisaniu tej książki, będącej zaledwie zbiorem szkiców o poetach i wierszach, nie towarzyszyło pytanie o sposoby literackich rejestracji stanów lękowych, nie przyświecała też idea problematyzacji „poetyki lęku”²². Szkice te łączy natomiast wpisane w nie przekonanie, że lęk czai się pod zewnętrzną powłoką świata przedstawionego utworów literackich, zawsze ukryty, nie do końca uchwytne, i że zapisać lęk to jedynie dotknąć granicy, poza którą on się rozpościera.

W wierszach Tytusa Czyżewskiego wyłania się on zupełnie nieoczekiwane spoza egzotycznej kompozycji barw, niezobowiązującego rodzajowego obrazka czy rejestracji zgiełku miasta, niczym krzyk, bez którego – jak chce Iwaszkiewicz – po prostu „sztuki nie ma”.

W liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej strach przed politością, groźbą utknięcia w zwyczajności i nudzie owocuje snuciem fantazmatów o miłości i śmierci ponad wszelką miarę, o przekraczaniu zwyczajowych granic, jakby gwałtowna intensywność przeżyć bohaterek lirycznych mogła ocalić je przed trywialną nieuchronnością losu.

Poezja Władysława Sebyły zmierza natomiast w sposób zdecydowany w stronę odważnej konfrontacji z kosmiczną pustką, w przekraczaniu lęku nie cofa się przed metafizyczną udręką, gotowa na to spojrzenie, które każe „na dnie wszystkiego dojrzeć oko próżni”. Liryczne zmagania poety w obliczu pustego nieba prowadzą go od doświadczenia grozy po dojrzałą zgodę na bycie pyłkiem w bezmiarze czasu i kosmicznych sfer.

²² Pytanie o istnienie „poetyki lęku” stawia sobie i odpowiada na nie twierdząco Włodzimierz Szturc w szkicu *Lęk Baudelaire’a*. W: *Przestrzenie lęku...*, s. 23–30.

W wierszach Józefa Czechowicza nieusuwalny niepokój to stały towarzysz poszerzania granic ludzkiego doświadczenia o tę i tamtą stronę, zamazywania różnic między bytem i niebytem, poczucia dramatycznego osaczenia przez nicość. Wobec napierających jej potęg, w obliczu niepowstrzymanego ruchu zanikania istnienia, jedynie rozpaczliwe pragnienie jednostkowego bycia, by trwać i pozostawić po sobie ślad, zagraża przez chwilę wszechwładzy śmierci.

W wierszach o nocy Jarosława Iwaszkiewicza *pavor nocturnus* niczym uporczywy cień towarzyszy doznaniom czaru i ekstazy, wyznacza rewers nocnych fascynacji autora *Lata 1932*. Ciemności świata czasem budzą w nas zaleźnione dziecko, czasem jednak przywołać mogą wyostrzoną świadomość porażającej otchłani nad nami i w nas. Bezsenna, samotna noc to możliwość i ryzyko wejścia w swój wewnętrzny świat i konieczność podjęcia trudu obrony zagrożonej przez tajemnicze siły własnej tożsamości.

Dramat wyobcowania i utraty siebie w wierszu Stanisława Balińskiego pt. *Lechoń* rośnie do rangi tej cechy wizerunku lirycznego bohatera, która wyznaczy jego los. Poczucie osaczenia i dramatyczna przed nim ucieczka, zakończona skokiem w wieczność, najistotniejszym składnikiem legendy autora *Karmazynowego poematu*, noszą znamiona tragicznej w skutkach realizacji marzenia o skrzydłach, na których chciałoby się odlecieć z przestrzeni przeżycia.

Każdy z zamieszczonych w tej książce szkiców opowiada o czymś innym, w każdym wszakże na rozmaitych poziomach dochodzi do spotkania literackich podmiotów i bohaterów z własną skończonością. Trudno wyobrazić sobie możliwość tej najważniejszej dla egzystencjalnego doświadczenia konfrontacji bez obecności chociażby domieszki lękowych odczuć. Trwanie w cieniu śmierci i przeciwko niej, poczucie zagrożenia własnej integralności przez nicość, która nadciąga z każdej strony ludzkiej historii i przez zatrażającą obcość, która kryje się i rośnie we wnętrzu człowieka – to motywy powracające podczas zaproponowanych przeze mnie spotkań z wierszami poetów związanych z dwudziestowieciem międzywojennym. Nie podejrzewam, aby ta – zawieszona między historycznymi kataklizmami – epoka niczym oko cyklonu w stule-

ciu, do którego za sprawą Audena, przylgnęła etykieta „wiek niepokoju” (*The Age of Anxiety*), potrafiła odsłonić jakąś szczególną prawdę o lękowej naturze człowieka. Pozostają jednak z nadzieją, że z przedstawionych tu okrucich lirycznych zdarzeń czytelnik zdoła wyłonić choćby niepewny zarys fragmentu ludzkiej historii z lękiem w tle.

Chociaż w żadnym z zamieszczonych w książce tekstów nie problematyzuję lęku, jego obecność wyznacza wspólny klimat egzystencjalnych doświadczeń bohaterów lirycznych wierszy poddanych interpretacyjnej lekturze. Niezaprzeczalna skłonność do bycia w tle pozostaje w ścisłym związku z tą cechą lęku, która sprawia, że zachowuje on swą siłę wtedy, gdy kryje się w mroku i przychajony pod powierzchnią zdarzeń uporczywie stroni od światła objaśniających formuł.

Imiona lęku? Nie ma takich imion. Z definicji bezprzedmiotowy, zanurzony w pierwotnym żywiole tego, co poprzedza nasze istnienie i tego, co po nim następuje, podsycany przez wyrwykowaną jego świadomość, w poezji lęk ubiera się w różnorodne techniki wypowiedzi, chowa za szyfrem literackich kodów, kryje się pod liryczną opowieścią. Sam porządek słów na białym papierze zmniejsza napięcie, oddala niepokój. Czy literaturze zdarza się go pokonać? Z pewnością nie, ale z niewątpliwym męstwem podejmuje ona wyzwanie, w którym potężny przeciwnik, niezmiennie obecny, choć ukryty w cieniu, pozwala na chwilę mówiącym podmiotom zagadać własną skończoność, i tak pewną swego ostatecznego zwycięstwa.

Podszewka niepokoju O wierszach Tytusa Czyżewskiego

W gąszczu awangardowych poszukiwań

Miejsce Tytusa Czyżewskiego w dziejach polskiej kultury wiąże się ściśle z narodzinami awangardy. Ten urodzony w 1880 roku malarz i poeta, pokoleniowo bliski epoce Młodej Polski, u progu II Rzeczypospolitej z pełnym zaangażowaniem włączył się w wielką batalię o kształt nowej sztuki i nowoczesną wrażliwość estetyczną. Z świadomością i konsekwencją dojrzałego człowieka, który zachował wszakże entuzjazm, świeżość i bezkompromisowość wiecznie młodej natury, uczestniczył Czyżewski w znaczących przemianach, które zapoczątkowały niespotykane dotąd przewartościowanie tradycji, epokę śmiałej wolności artysty i odwagi eksperymentu, czas odkrywania i formułowania języków nowoczesności.

Jego udział w owej batalii był niebagatelny. „Tytus Czyżewski – pierwszy w awangardzie” – tak zapamiętał i utrwalił jego wizerunek Stanisław Młodożeniec, uczestnik futurystycznej wspólnoty¹. Z tą oceną jedynie w planie chronologii zgadzał się Kazimierz Wyka, gdy pisał: „należał do inicjatorów, chociaż nie odegrał roli przełomowej”². Aktywna obecność Tytusa Czyżewskiego u źródeł

¹ S. Młodożeniec: *Tytus Czyżewski pierwszy w awangardzie*. „Orka” 1959, nr 6.

² K. Wyka: *Czyżewski – poeta*. W: *Idem: Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 22.

polskiej awangardy była nade wszystko poszukiwaniem. W gęszczu dynamicznej i w zawrotnym tempie zmieniającej się współczesności szukał Czyżewski swego głosu. Próbował różnych kodów, sprawdzał przydatność różnych technik, eksperymentował. Nowoczesność stała się jego obsesją, chłonał ją, trawił, poszukiwał wyrazu.

Jako artysta poszukujący, autor *Zielonego oka* wymyka się jednoznacznej formule. „Poeta różnorodny” – zawyrokuje o nim Marta Wyka³. By scharakteryzować tę dziwną wielorakość poetyckiej twórczości Czyżewskiego, najczęściej sięgano po wyliczenie kodów, którymi poeta się posługiwał⁴. Modernizm, futurizm, formizm, kubizm, prymitywizm, poezja konkretna, ludowość rodzima i hiszpańska... Ileż tropów tu odnajdziemy, ile inspiracji! Prawdziwy tygiel awangardowych języków. Próbując ową wielość uporządkować, niejednokrotnie zwracano uwagę na nadrzędną dwouistość jako charakterystyczną cechę tej poezji, na niepokojące pęknięcie, na niezwykle połączenie jakości.

Pisał Jan Józef Lipski:

[...] przez całą jego twórczość będzie się przeplatać naiwne dążenie do sielanki, wyrażającej się prostotą ludowych motywów i wyobraźni – z niesamowitymi, a często krwawymi, budzącymi grozę koszmarami⁵.

Owa dwouistość przybiera nieco inny kształt, gdy skłonność poety do sielanki odnajdzie wyraz w formie optymizmu cywilizacyjnego.

Powstaje jednak pytanie – zastanawia się Lipski – czy owa absolutna afirmacja technicyzmu przez Czyżewskiego nie jest

³ M. Wyka: *Dynamomaszyny i pastoralki – Tytus Czyżewski*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. Maciejewska. T. 1. Warszawa 1982, s. 212.

⁴ Tę drogę wybiera m.in. Alicja Baluch, autorka interesującego wstępu do wydania w Bibliotece Narodowej. Zob. T. Czyżewski: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. A. Baluch. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, *passim*.

⁵ J.J. Lipski: *O poezji Tytusa Czyżewskiego*. „Twórczość” 1960, nr 6, s. 65.

pozorem, czy nie bliższy mu jest lęk ekspresjonistów, przybierający nawet niekiedy katastroficzne kształty⁶.

Istotność ekspresjonistycznego rysu w twórczości autora *Zielonego oka* podkreśli także Krzysztof Karasek. Według jego opinii –

plasuje się Czyżewski, być może bezwiednie, pewniej jednak świadomie, na skrzyżowaniu dwóch głównych tendencji sztuki XX wieku w jej europejskim, nie zaś tylko zaściankowo-polskim wydaniu⁷.

Tendencjom tym patronują dwaj autorzy przedmów do debiutanckiego tomu poety – Leon Chwistek i Jerzy Hulewicz, zaproszeni przez autora „chorującego na niemożność zdefiniowania tego, co powstawało pod jego piórem”⁸. Poezję tę od samego początku oświetlają zatem dwie przeciwstawne jakości, jakości nie do pogodzenia: futuryzm i konstruktywizm – z jednej strony, a ekspresjonizm ze strony drugiej.

O wewnętrznej dwoistości, swoistym pęknięciu wewnątrz tej propozycji poetyckiej pisze także Helena Zaworska:

W twórczości Czyżewskiego dokonują się zatem przedziwne połączenia: optymizmu z katastrofizmem, pasterskiej sielanki z apokaliptyczną wizją przyszłości, zakończonej totalną, a nieokreśloną katastrofą. Dla autora *Elektrycznych wizji* wiek XX był zarazem fascynujący i upiorny, zmechanizowany i żywiołowy, racjonalny i irracjonalny⁹.

Tytus Czyżewski jest poetą przeciwieństw. W świetle wspomnianych opinii jego osobowość twórcza jawi się jako punkt

⁶ Ibidem, s. 70.

⁷ K. Karasek: *Awangardysta jako kołędnik*. W: T. Czyżewski: *Poezje*. Oprac. i przedmowa K. Karasek. Warszawa 1987, s. 10.

⁸ Ibidem, s. 12.

⁹ H. Zaworska: *Formizm – Tytus Czyżewski*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: *Literatura polska 1918–1932*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 347.

przecięcia różnokierunkowych awangardowych dążeń. Wpisany w mapkę dwudziestowiecznych poszukiwań sztuki Czyżewski jest awangardystą tyleż konsekwentnym, co niezdeklarowanym. Jego konsekwencja jest konsekwencją eksperymentu i prób. Pod różnorodną fakturą awangardowej tkaniny jego wierszy kryje się wszakże jednolita podszewka. Zewnętrznej aktywności, gorączkowym poszukiwaniom towarzyszy zaszyfrowana w nich, ukryta od spodu, sytuacja zagubienia i zagrożenia, czają się egzystencjalne lęki. To dla nich poeta szuka wyrazu. Różnorodność języków, owe maski nowoczesności przysłaniają prawdziwą twarz artysty, kryją niepokój egzystencjalny.

Mam wrażenie, że o tę ukrytą twarz niepokoju nie zapytano dotąd dostatecznie wyraźnie. Czyżewski-eksperymentator, umieszczony na przecięciu awangardowych tendencji, przysłonił Czyżewskiego-osobowość twórczą. Trudno jednak uwierzyć, by w poezji tej chodziło wyłącznie o ściganie nowoczesności, ślepy pęd ku awangardzie. W *Transcendentalnym panopticum* (P, 113–114)¹⁰ poeta sam siebie definiował i reklamował zarazem:

Ja:

jako twórca
elektro światów mego mózgu
ja medium samego siebie
pierwszy elektromagnetyczny
poeta i malarz
tytus czyżewski

Nowoczesność zatem, elektryczny impuls podporządkowane zostały owemu „wytłuszczonemu” bezwstydnie „ja”, elektryczność – słowo-znak wywoławczy tamtych czasów ujarzmiono w służbie egotyzmu. Istotą poezji Czyżewskiego nie jest rejestracja szalonych przemian współczesnego autorowi *Zielonego oka* świata, lecz nade wszystko bycie „medium samego siebie”.

¹⁰ Tu i dalej, cytując utwory Tytusa Czyżewskiego, odwołuję się do edycji Alicji Baluch (zob. przypis 4), oznaczając ją literą P. Cyfra arabska po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tego wydania.

W tym szkicu chciałabym powrócić do kilku wierszy Tytusa Czyżewskiego z intencją poszukiwania ich drugiego dna, przybliżenia ukrytego w nich egzystencjalnego jądra, z zamiarem docierania do podszewki owej wielobarwnej awangardowej tkaniny. Nadrzędne pytanie towarzyszące tym rozważaniom ma charakter dość ogólny i przywołuje perspektywę obecną w dociekaniach Mieczysława Porębskiego nad istotą kubizmu i awangardowych przemian sztuki. Pytanie owo dotyczy zaszyfrowanej w poszukiwaniach i odkryciach nowoczesnej sztuki przygody artysty, którego najistotniejszym celem pozostaje „odnalezienie zagubionego stosunku człowieka do całości istnienia, do ostatecznych spraw życia i śmierci, działania i przemijania”¹¹.

Egzotyczny kostium lęku

Debiutancki tom poezji czterdziestoletniego wówczas malarza wydany w Krakowie w 1920 roku nosił wielocłonowy tytuł: *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*. Zasadność wyeksponowania w nim zagadkowego pierwszego członu objaśniał wiersz inicjalny tomu: *Oczy tygrysa* (P, 35–36), którego centralnym punktem, swoistym ośrodkiem krystalizacyjnym, jest właśnie obseksyjnie obecne tu „zielone oko”.

Czarne pionowe linie

Żółta zieleń morze

Szum fioletu

Czi czi

Krzyk małpy

Niebieskie pręgi zieleni

Błękit żółć fiolet palmy obłok

¹¹ M. Porębski: *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa 1966, s. 130.

Krzyk ptaka purpury
 hi hi
 Na silnej łapie stapa
 Cicho
 Olbrzymie zielone **oko**
 Krwiste zielone oko to drugie
 Małpy Czi-czi
 Papugi hi hi
 Zielone oko
 Masa zielono-żółta
 Fiolet w krąg
 Drży małpie serce
 Tajemnica puszcza krew
 Zielone oko
 Palmy szumią Rododendron czeka
 Motyle lecą
 Nieruchome czuwa oko
 Purpura-zieleń
 I to **drugie**
 Zielone **oko**
 Strach drzemie
 Małpy szy-szy
 Papugi hi hi
 Zielone oczy
 Czy to już noc czy to już dzień
 Czy to sen
 Czy to strach – czy to hipnotyzm
 Palmy Cisza Zmrok
 Małpy Motyle Papugi
Czi-czi hi-hi czi-czi
 ZIELONE OKO.

Oczy tygrysa to w pierwszym odczuciu przepyszna kompozycja barwna. Od początku do końca zalewa nas istna kaskada kolorów. W tak niezwykłym nasyceniu świata przedstawionego barwą znać rękę malarza-kolorysty. Czyste, ostre sygnały barwne, często skonstrastowane: „purpura – zieleń”, występują tu w towarzystwie tonacji zmaconych: „żółtej zieleni” czy „niebieskich pręg zie-

leni”. Owa kolorystyczna mozaika krzyczy przesystem, jej bogactwo jest ostentacyjne, egzotyczne z powodu samego tylko zestawienia kolorów. Z krzykliwą egzotyką użytych w wierszu barw współbrzmia naturalnie elementy budujące świat wierszowy: tytułowy tygrys i morze o nasyconej barwie („Żółta zieleń morze”), palmy i rododendron, małpy i papugi, motyle i „ptak purpury”. Całości dopełniają egzotyczne z założenia odgłosy: „Czi czi”, „hi hi”, „szi-szi”. Ot, taki egzotyczny obrazek, któremu nikt trzeźwy nie postawi wymogu mimetyczności. To oczywiście świat wymyślny, niezobowiązująca fantazja na egzotyczny temat. Jednak cugle tej fantazji trzyma w garści duch formistyczny. Formalny zamysł naszego obrazka jest uderzający. Porządek jego precyzyjnej kompozycji wyznacza równowaga linii pionowych i poziomych:

Czarne pionowe linie
Żółta zieleń morze

i dalej: „Niebieskie pręgi zieleni”, palmy, „Masa zielono-żółta” (a więc może w pasy?). Świat przedstawiony wiersza został unieruchomiony w tym geometrycznym układzie. Jego niezwykle nasycenie rzeczownikami i przymiotnikami, często uwolnionymi od tyranii składni:

Żółta zieleń morze
[...]
Błękit żółć fiolet palmy obłok

nie służy w tym przypadku rejestracji dynamiki rzeczywistości, lecz jest zapisem jej trwania, zawieszenia czasu. W egzotycznym krajobrazie nic się właściwie nie dzieje: „Palmy szumią Rododendron czeka / [...] / Nieruchome czuwa oko”. Ten świat jest esencjalny, nie podlega żadnym procesom. Całością rządzą wewnątrztekstowe uzasadnienia. Krzykliwość barw spokrewniona z egzotyką rekwizytów przywołuje w wierszu krzyk zwierząt: „Krzyk małpy”, „Krzyk ptaka purpury”, on z kolei zrównoważony zostaje przez ciszę: „Cicho”, „Drży małpie serce”, „Strach drzemie”.

Swoista równowaga jest zasadą tego wiersza. Układ linii pionowych i poziomych, dostrzeżony w wyglądach rzeczy, odnajdziemy także w charakterystycznej budowie wersów. Wiersz Czyżewskiego zrywa z tradycyjną linearnością ich układu i percepcji w myśl awangardowego symultaneizmu¹². Ponad „zwyczajnym” porządkiem lektury rysuje się możliwość druga – niemal równoczesnego odczytywania wiersza w dwóch kierunkach: poziomym i wertykalnym. Rozbicie linijki i związana z nim dwudzielnność kompozycyjna utworu niesie z sobą sugestię obecności w świecie przedstawionym tajemniczej drugiej strony. Tę obecność poświadczają także wytłuszczenia druku, których rola nie ogranicza się do podkreślania tego, co ważne. Ich „drukarski” charakter – po pierwsze – przypomina o umowności świata namalowanego słowem, umowności istnienia egzotycznego pejzażu. Z drugiej strony – dwuwymiarowa, płaska kompozycja zyskuje dzięki nim niejako przestrzenny charakter poprzez wyodrębnienie się z niej płaszczyzny istniejącej na innym poziomie, płaszczyzny „wytłuszczenia”. Ma to naturalnie konsekwencję w postaci rozwarstwienia rzeczywistości przedstawionej, w której obrębie rysują się jej warstwy bliższe i dalsze, różne plany, różne płaszczyzny. Za to wrażenie odpowiedzialne są graficzne pomysły poety – owe wytłuszczenia oraz charakterystyczne rozbicie linearności wersu. Tym sposobem wiersz Czyżewskiego zabiega o nawiązanie korespondencji z wielopłaszczyznowymi obrazami Czyżewskiego-malarza.

Właściwie rozważania o *Oczach tygrysa* można by zakończyć konstatacją o kreacji w utworze innego, alternatywnego świata w myśl postulatu Leona Chwistka o wielości rzeczywistości w sztuce. Można uznać, że układem przedstawionych w nim elementów rządzi wymóg formalny, ich niezbędność objaśnienia wewnętrzna równowaga wykreowanego świata. Wydaje się, że egzotyczny temat zniecił awangardowego artystę możliwością wyzwolenia wyobraźni, innością, nowością, odległością od codziennych doświadczeń.

¹² Na ten zabieg zwraca uwagę także J.J. Lipski, łącząc go z zastosowaną – jego zdaniem – w wierszu techniką montażu filmowego. Zob. *I d e m: O poezji...*, s. 73.

To wszystko prawda, ale pozostaje jeszcze pytanie o tajemnicę. Z punktu widzenia formistycznej sztuki wydać się może ono niepotrzebne i niekanoniczne, jest pytaniem z innego porządku. Szczęśliwie podsuwa je sam wiersz: „Tajemnica puszcza krew”. O co tu chodzi? Zza tropikalnego pejzażu wyłaniają się pytania:

Czy to już noc czy to już dzień
Czy to sen
Czy to strach – czy to hipnotyzm

Jaka jest zatem druga strona egzotycznego obrazka, cóż on znaczy? Przedstawionemu w wierszu światu towarzyszy nieustanna, niepokojąca, obsesyjna obecność „zielonego oka”. W płaszczyźnie tropikalnej anegdoty nie stanowi ono żadnej zagadki. To „oko tygrysa”, to on „na silnej łapie stąpa”, zagraża małpie i papudze, hipnotyzuje ofiary wzrokiem, sprawia, że „Drży małpie serce”. Ale ponad tą egzotyczną sytuacją nadbudowana zostaje, na innej płaszczyźnie, sytuacja egzystencjalna, obrazująca uniwersalną zasadę życia pod okiem czyhającej śmierci, życia zahipnotyzowanego przez nią. Egzotyczny kostium jest niecodziennym pomysłem na wyrażenie nieusuwalnego lęku, spowodowanego świadomością trwania w oku zagrożenia. Barwności życia towarzyszy niezmiennie nieruchome oko śmierci („Nieruchome czuwa oko”). W kolorowej zjawiskowości świata czai się ziarno niepokoju, mieszka w nim lęk. Znakami tego niepokoju są pulsujące, ostre barwy oraz co rusz dochodzące do głosu: krzyk, krew, strach. Nad wszystkim dominuje „zielone oko”, do którego należy w wierszu ostatnie słowo. Oko tygrysa, oko lęku, oko śmierci.

Oczy tygrysa to zatem dość udana kompozycja barw, linii i dźwięków z wpisaną w nią mikroanegdotą egzotyczną. Jej niezobowiązujący, niemal żartobliwy charakter podszyty jest wszakże niepokojem egzystencjalnym. Wiersz zyskuje drugie dno, gdy dostrzeżemy w nim szyfr sytuacji granicznej, świadomości zawieszenia między życiem a śmiercią. Ów swoisty szyfr jest zarazem oswojeniem tej świadomości, osłabianiem lęku poprzez jaskrawą umowność i pewną żartobliwość realiów przypominających bajkę o dok-

torze Doolittle. *Oczy tygrysa* są zatem kostiumem egzystencjalnego lęku i jego terapią. To jakże charakterystyczne dla Czyżewskiego:

Hi – hi –
 nad
 otchłania¹³.

Awangardowy żart z egzystencjalnym dnem

Charakter żartu z podwójnym dnem ma – jak sądzę – także jeden z najbardziej znanych wierszy Tytusa Czyżewskiego *Twarz widziana* (P, 58–59).

Naprzeciw – szyba srebrno-sina
 Kawiarni, –
 Raz, dwa, trzy,
 Naprzeciw
„Kawa”, „Mazagran”, „Grenadyna”.
 Biała ręka trzyma
 Gazetę.
 Cztery, pięć, sześć, –
 Naprzeciw
 Widzę pół twarzy
 Kobiety. –
 Błoto bryzga spod kół,
 Serce się tłucze.
 Naprzeciw
 To ona
 Czyta «Journal des Débats».
 Spogląda: siedm, ośm,

¹³ To cytat z wiersza Stanisława Młodożeńca *Otchłań*, poświęconego Tytusowi Czyżewskiemu. Zob. Idem: *Futuro-gamy i futuro-pejzaże*. Warszawa 1934.

Widzę **twarze dwie i pół!**

Nie!

To nie ona – eh – bah!!

był to zwid...

Obraca na mnie oczy

Nie – to nie ona,

Białe zęby widzę –

– Mózg się mroczy –

W uśmiechu i złotą plombę,

To nie ona.

Utwór pochodzi z tomu *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* i został tam umieszczony w cyklu *Erotyki. Twarz widziana* należy do najczęściej komentowanych wierszy autora *Pastorałek*. Przypomnijmy opinie badaczy.

Dla Jana Józefa Lipskiego to jeszcze jeden przykład wykorzystania w poezji techniki filmowej. Jego uwagę zwraca zastosowany w wierszu chwyt techniczny – „najazd kamery, zmieniającej plan w celu uzyskania zbliżenia nie przez montaż, a przez ruch ciągły”¹⁴.

Joanna Polakówna, szczególnie czuła na powinowactwa wierszy i obrazów Czyżewskiego, dostrzeże wyraźne pokrewieństwo z kubizmem i następująco scharakteryzuje stosowaną przez artystę metodę, wspólną dla plastycznego i literackiego tworzywa:

Czyżewski postępuje tak, jakby ciął obraz na kawałki i po eliminacji partii mniej istotnych dokonywał kompozycji – kwintesencji pierwotnej wizji. Jest to metoda właściwie poetycka; dążenie do kondensacji i największej spoistości, przekazywanie **samej** esencji przeżycia¹⁵.

Twarz widziana przywołana zostaje w kontekście rozważań o tej metodzie. Do niej między innymi stosuje się uogólnione rozpoznanie badaczki:

¹⁴ J.J. Lipski: *O poezji...*, s. 73.

¹⁵ J. Polakówna: *Formiści*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 110.

Deformacje Czyżewskiego bywają raczej „skrótom myślowym” niż eksperymentem dla eksperymentu. Celem jest przekazanie kwintesencji sytuacji i atmosfery. Autor nie tylko analizuje, nie tylko rekonstruuje – on **doznaje** rzeczywistości¹⁶.

Przyjęcie podobnej perspektywy napotkamy w szkicu Heleny Zaworskiej, która również dostrzeże w wierszu kubistyczną inspirację. *Twarz widziana* jest dla niej przykładem nurtu wyobraźni poetyckiej Czyżewskiego, który charakteryzuje następująco: „wielopłaszczyznowa budowa, przenikanie się różnych zakresów rzeczywistości podporządkowane jest konsekwentnej konstrukcji całości wiersza, oszczędności i dyscyplinie obrazu”¹⁷. O samym zaś wierszu Zaworska odnotuje:

Tutaj obserwacje rzeczywistości zewnętrznej, rejestrowanej przez zmysły chaotycznie, w sposób niespójny, fragmentaryczny, deformujący, zmieniający całości na niby-samodzielne części – połączone są w jedność z równoczesnym doświadczeniem psychicznym, z pełnym napięciem oczekiwaniem na twarz inną niż kolejne, obce „twarze widziane”. Przenikanie się tych dwóch planów rzeczywistości: zewnętrznej i wewnętrznej, tworzy jednolitą dynamikę wiersza¹⁸.

Za „świadectiono kubistycznego widzenia” uzna *Twarz widzianą* także Alicja Baluch¹⁹. Jej analiza utworu zmierza w stronę rekonstrukcji tego, co legło u podstaw zagadkowego sformułowania: „Widzę **twarze dwie i pół!**” (P, 58). Dodatkowo w zapisie rzeczywistości przez Czyżewskiego, w jego sposobie widzenia przedmiotu, Alicja Baluch dostrzeże zapowiedź wierszy Mirona Białoszewskiego.

Niewątpliwie *Twarz widziana* przykuwa uwagę badaczy. Z przytoczonych świadectw odbioru wynika jednak, że wiersz ten jest

¹⁶ Ibidem, s. 111.

¹⁷ H. Zaworska: *Formizm – Tytus Czyżewski...*, s. 344.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ A. Baluch: *Wstęp*. W: T. Czyżewski: *Poezje i próby dramatyczne...*, s. XXX–XXXI.

dla nich interesujący przede wszystkim jako przykład zastosowanych w nim nowych technicznych rozwiązań. Uwagom analitycznym towarzyszy nadrzędne pytanie o charakter awangardowego eksperymentu, o to, która z dostrzeżonych w wierszu inspiracji dominuje: „filmowa”, kubistyczna czy może futurystyczna?²⁰ Z tego pytania wyłania się przestrzeń ewentualnej polemiki, która pozostaje wszakże sporem o nazwę. Między rozpoznanymi inspiracjami nie istnieją ostre granice i w tym sensie każda z przypominanych opinii zawiera w sobie rys prawdy.

Wiersz Czyżewskiego jest niewątpliwie znakiem czasów, w których powstał. Czegoż w nim nie odnajdziemy? Jest tu świadectwo pozostającej ponad tendencjami tamtego czasu poetyki codzienności i rejestracja konkretnego obyczajowego, jest futurystyczna fascynacja ruchem i filmowa jazda kamery, pojawi się zapis percepcji świata jako temat wiersza i kubistyczne pokawałkowanie przedmiotu opisu, a wszystkiemu towarzyszy swoista, futurystyczna (?) ludyczność. To przecież wiersz-błahostka, wiersz-żart.

Pozostaje jednak wrażenie, że rejestr ustaleń technicznych nie wyczerpuje sprawy. Pora zatem powrócić do pytania z całkiem innego porządku, pytania o sensy ukryte. Czy *Twarz widziana* ma rzeczywiście drugie dno?

Sądzę, że przy bliższym spojrzeniu wiersz ujawnia swoisty, palimpsestowy charakter. Jego pierwszy plan jest dość oczywisty. Wyznacza go opowiedziana anegdota, której bohaterami są przemierzający miasto mężczyzna i kobieta czytająca w kawiarni gazetę. Na tym poziomie zasadna jest dokonana przez Alicję Baluch rekonstrukcja przebiegu zdarzeń, tego poziomu dotyczy rejestracja doznawania rzeczywistości, którego celem jest przekaz kwintesencji sytuacji i jej atmosfery – zgodnie z rozpoznaniem Joanny Polakówny.

²⁰ Kontekst futurystyczny jako ważny dla interpretacji wiersza wskazuje Zbigniew Jarosiński w przypisie do *Twarzy widzianej*. Por. *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp i komentarz. Z. Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 94. Z Jarosińskim polemizuje A. Baluch: *Wstęp...*, s. XXIX.

Poziom drugi trudniej nazwać, zwłaszcza że w tym przypadku nie uzyskamy podpowiedzi od autorów przypominanych analitycznych spostrzeżeń, dla których owo drugie dno w wierszu wydaje się niegodne uwagi, bądź po prostu nie istnieje. Pod zapisem zwykłej, codziennej sytuacji czai się jednak rozbudowana metafora nieobecności i braku. Wiersz Czyżewskiego budują w moim przekonaniu dwie, sprzężone z sobą, nadrzędne figury: figura przybliżania i figura oddalenia.

Pierwsza z nich organizuje wierszową akcję. W planie aktualnym, na naszych oczach dokonuje się owo zbliżanie podmiotu do dostrzeżonej za szybą kawiarni kobiety. Wiersz przynosi zapis niejako na gorąco, bez uprzedzania faktów, bez dystansu wybiegającego ponad to, co widać z określonego miejsca. Wraz ze zbliżaniem się do przedmiotu obserwacji zmienia się perspektywa, zmianie ulega postrzeganie świata. Podmiot znajduje się w ciągłym ruchu, którego rytm odmierza odliczanie:

Raz, dwa, trzy,
[...]
Cztery, pięć, sześć, –
[...]
Spogląda: siedm, ośm,

To rytm kroków i rytm uderzeń niespokojnego serca. Coraz bliżej upragnionej osoby („Serce się tłucze”; P, 58) i coraz bliżej spotkania, coraz bliżej też rozwiązywania niepewności: czy to ona... Wreszcie:

Spogląda: siedm, ośm,
Widzę **twarze dwie i pół!**
Nie!
To nie ona – eh – bah!!
był to zwid...

Cóż się stało? Zwykle nieporozumienie. W planie anegdoty wiersz opowiada o wzrokowej pomyłce, której rozwiązanie jest żartobliwe, by nie rzec: trywialne –

Białe zęby widzę –
 – Mózg się mroczy –
 W uśmiechu i złotą plombę,
To nie ona.

Ot, codzienna, banalna sytuacja. Właściwie nic ważnego się nie zdarzyło. Wraz z podmiotem wiersza zbliżyliśmy się do nieznaney kobiety, do rozwiązywania zagadki („nie ona”), do zakończenia wiersza wreszcie.

A co z figurą oddalenia? Jest ona przecież obecna w utworze od samego początku. Przypomnijmy:

Naprzeciw – szyba srebrno-sina
 Kawiarni, –

To oczywiście rejestracja faktu rzeczywistości, ale nie tylko. To także ważny sygnał oddalenia, dystansu, postrzegania niebezpośredniego, sygnał widzenia przez szybę. Brak pewności co do postrzeganych obiektów, oddalenie i oddzielenie podmiotu i przedmiotu obserwacji uruchamia plan metafory. Z tej perspektywy lekki wiersz o błahym zdarzeniu staje się wierszem o zagubieniu wśród niepewnych wrażeń, wśród niejednoznacznych sygnałów wzrokowych, które dodatkowo detalizują rzeczywistość, uniemożliwiają postrzeganie całościowe. Spojrzenie podmiotu rejestruje fragmenty ciała kobiety:

Biała ręka trzyma
 Gazetę
 [...]

Widzę pół twarzy
 Kobiety. –
 [...]

Widzę **twarze dwie i pół!**
 [...]

Obraca na mnie oczy
 [...]

Białe zęby widzę –
 [...]

W uśmiechu i złotą plombę,

Scalenie ich w całość jest trudnym zadaniem dla umysłu i odbywa się w przestrzeni podkreślonej wyłuszczeniem klamry, pomiędzy: „**To ona**” a „**To nie ona**”. Przebiega ono zatem pomiędzy biegunami pragnienia („Serce się tłucze”) i rozczarowania („– Mózg się mroczy –”). Przyjmując odautorską kwalifikację erotyku, stwierdzić wypadnie, że wiersz opowiada o zagubionym w miejskiej przestrzeni ulicy i kawiarni obiekcie miłości, a właściwie o jego nieobecności, o doświadczeniu straty. Rytm odliczania, który w płaszczyźnie anegdotycznej przybliżał nas do kobiety w kawiarni i do rozproszenia wątpliwości, w efekcie jest rytmem oddalania się od osoby, której widoku podmiot wiersza wygląda, spodziewa się, pragnie.

Helena Zaworska – jak pamiętamy – podkreślała w wierszu charakterystyczne przenikanie się dwóch planów rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, które wyznacza rytm dynamiki utworu²¹. Jej myśl warto uzupełnić spostrzeżeniem o swoistym rozmiękaniu się tych płaszczyzn. W planie zdarzeń i zapisu rzeczywistości dominuje figura przybliżania, natomiast ośrodkiem drugiego planu – rzeczywistości wewnętrznych doznań, pozostaje figura o przeciwnym znaku – oddalanie. Przenikanie się tych planów nadaje rzeczywistości przedstawionej w wierszu szczególny charakter. Jest ona migotliwa, niewyraźna, jakby zatarta, przybiera anamorficzne kształty. To przestrzeń złudzenia, niepewności, ciągłej gry iluzji i deziluzji. W tym miejscu wyraźnie skrzyżują się dwa plany. Owa gra w równym stopniu dotyczy bowiem charakteru i postrzegania rzeczywistości zewnętrznej, jak i świata wewnętrznych przeżyć. Migotliwa rzeczywistość przez chwilę ludzi pozorem obecności w niej ważnej dla podmiotu kobiety, zwodzi obietnicą spotkania. W gruncie rzeczy od początku jednak naznaczona jest jej nieobecnością, doświadczeniem braku, który sprawia, że zapis świata w wierszu nabiera nieco widmowego charakteru. Jego uwypuklone elementy: „szyba srebrno-sina”, „Biała ręka”, pokawałkowane ciało, „Białe zęby” i rozpoznanie: „był to zwid...” – niepokoją i po-

²¹ H. Zaworska: *Formizm – Tytus Czyżewski...*, s. 344.

świadczają ową widmowość. Pod rejestracją zwykłej codzienności czai się zagadkowy trupi rys. „Szyba srebrno-sina”, pozostając banalnym elementem ulicznej przestrzeni, staje się metaforą oddzielenia od świata, w którym to, co ważne, kryje się za szybą. Jej lustrzany („srebrno-siny”) charakter sprawia, że nie można przez nią przeniknąć, a jedynie można zobaczyć w niej odbicie własnej niepewności.

Twarz widziana jest zatem wierszem palimpsestowym, ma dwa, nakładające się na siebie plany – aktualny i metaforyczny. I tym razem, podobnie jak w *Oczach tygrysa*, zabiegi graficzne – rozpoczynanie niektórych wersów od wcięć i stosowanie druku wytłuszczonego – współbrzmia z ową podwójnością płaszczyzn. W planie pierwszym tematem utworu jest codzienność, błahe zdarzenie, wzrokowa pomyłka, żart. Drugi, ukryty plan wiersza to rozbudowana metafora nieobecności, temat zagubienia, rozproszenia i braku. Anegdota o kobiecie wziętej za kogoś innego, w planie metaforycznym staje się opowieścią o poszukiwaniu skarbu (miłości?) w miejskim labiryncie, podczas gdy znaleźć tu można jedynie błoto (nie: złoto), co „bryzga spod kół”. Z niefortunnego poszukiwacza skarbu szyderczo drwi finałowa „złota plomba” w uśmiechu obcej kobiety. Pod zapisem sytuacji codziennej kryje się świadectwo doświadczenia utraty i zawodu. *Twarz widziana* to zatem awangardowy żart, ale żart z drugim, egzystencjalnym dnem.

Piekło rozproszenia i samotności

Wśród wierszy o tematyce miejskiej zwraca uwagę *Melodia thumu* (P, 53–54), podobnie jak przywołane wcześniej utwory zamieszczona w debiutanckim tomie z 1920 roku:

Bulwarem płynie rzeka
Która staje przede mną
Procesja szkieletów

Nad sklepem
 fryzjera
 Błaszanym krążkiem
 wiatr kołysze
 Alfonsy panny
 Uliczni hołysze
 Tramwaj omnibus auto
 Dzwonią we wszystkie klawisze
 ha ha
 W barze jedli już sandwich
 Pili kawę i whisky
 Przynoszą nowe półmiski

 Bulwarem płynie rzeka
 W kawiarni
 Zielony flet
 Pierś kobiety
 Attention
 Kastaniety
 Czerwone kręgi dreszcze
 Podniety
 Nerwowe światła
 Kinkiety
 Oczy Dłonie Myśli
 bez twarzy
 zimn kurytarzy
 K l a s k a j ą c e o k n a
 Telefon
 Winda na gumie
 niepokój lęk
 Szukanie kogoś
 W TŁUMIE

Zdaniem Zbigniewa Jarosińskiego, *Melodia tłumy* należy do tych utworów Tytusa Czyżewskiego, które „sprawiają wrażenie przykładowych zastosowań metody futurystycznej, jedynie naiwna nieco, prostolinijna uczuciowość, nadaje im rysy indywidualne”²².

²² Z. Jarosiński: *Postacie poezji*. Warszawa 1985, s. 47.

Podobnie zaklasyfikuje *Melodię tumbu* Helena Zaworska, dostrzegając w wierszu naczelną zasadę estetyki futurystycznej: „symultaneizm”. Badaczka zanotuje:

W poezji symultaneizm oznaczał chęć przekazania słowem bezładu pochwyconego „na gorąco” życia, zanotowania bezpośredniości wielu nakładających się na siebie wrażeń zmysłowych. Niektóre wiersze Czyżewskiego starały się oddać z maksymalną wiernością jednoczesność różnorodnych wrażeń i obserwacji człowieka wychodzącego na ulice wielkiego miasta, siedzącego w kinie lub w kawiarni, telefonującego lub jadącego windą (na przykład wiersze *Melodia tumbu*, *Miasto w jesienny wieczór*, *Sensacja w kinie*, *Drzemka w kawiarni*)²³.

I w tym wypadku wiersz Czyżewskiego został potraktowany jako przykład ściśle określonej techniki awangardowej, charakterystyczny przypadek wiersza futurystycznego. Zbigniew Jarośński precyzyjnie scharakteryzuje zasady jego budowy:

Słowa uwolnione ze składni, umieszczone obok siebie; fascynacja ruchem – w wierszu mamy do czynienia z ruchem dwójakiego rodzaju: z wędrówką bulwarem, podczas której ukazują się kalejdoskopowo zmienne obrazy ulicy, oraz z samą ruchliwością życia miejskiego; natrętna wyrazistość przedmiotów, które wymienione tylko, wyrwane zostają z tła i – jak mówił słynny manifest malarza Boccioniego – „w ruchu mnożą się, odkształcają i w przestrzeni, którą przebiegają, tworzą ciągi wibracji” (tłum. M. Czerwiński); dążenie do oddania zdarzeń równoczesnych: na ulicy, w barze, w kawiarni, wreszcie roztopienie się lirycznego podmiotu w świecie rzeczy i wrażeń – wszystko to miało jednoznacznie futurystyczny rodowód²⁴.

Obok typowych cech futurystycznej poezji Jarośński dostrzeże w wierszu także charakterystyczne „zasady konstrukcyjne, które zapowiadają bardziej współczesne formy wypowiedzi poetyckiej”.

²³ H. Zaworska: *Formizm – Tytus Czyżewski...*, s. 345.

²⁴ Z. Jarośński: *Postacie poezji...*, s. 49.

Wśród nich na uwagę zasługują: „niedyskursywność i nieciągłość narracji lirycznej”, a zatem „przeskoki między tym, co zaobserwowane, a tym, co wyobrażone oraz między szczegółem a perspektywą odległą” oraz „charakter asocjacyjny, swoboda kojarzenia”²⁵.

Z ustaleniami Jarosińskiego trudno się nie zgodzić. A jednak pojawiają się pewne wątpliwości. Typowy wiersz futurystyczny? Niezupełnie, skoro ów precyzyjnie opisany futurystyczny pozór coś od wewnątrz nieustannie przełamuje i burzy. Zwłaszcza zastanawia trafny wniosek interpretacyjny świetnego badacza:

Mocą mimowiednego ruchu wyobraźni zanurzenie w tłumie zostaje odczute jako samotność w tłumie, dynamizm rzeczy jako osaczenie przez rzeczy. Opis ulicy staje się zapisem stanu lękowego²⁶.

Cóż to zatem za futuryzm, skoro zaprzeczona została niejako jego istota? Cóż za dziwny wiersz i o co właściwie tu chodzi? O rzeczywistość zapisywaną „na gorąco” w całej jej zmienności, ruchliwości, równoczesności i ulotności wreszcie, czy też o sytuację człowieka osaczonego przez rzeczy? Niewątpliwie wiersz Czyżewskiego nie jest interesujący ze względu na swoją metodyczną typowość, może natomiast intrygować za sprawą owego niepokojącego przełamania, które przenika cały tekst. Jego istotą jest niezwykle silne napięcie pomiędzy zewnętrzną powłoką, futurystycznym wystrojem wiersza a zapisaną w nim emocją i przeżyciem człowieka, dla którego miasto nie jest na futurystyczną modłę przestrzenią przyjazną.

Przypomnijmy, co o utworze napisał sam autor:

Melodia thumu jest to poemat niepokoju, albo denerwujący miszmasz paryskiego bulwaru (bul-miszlu), na którym znalazła się moja osobistość (polskiego artysty bez steru i kotwicy)²⁷.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 50.

²⁷ T. Czyżewski: *Tytus Czyżewski o „Zielonym oku” i swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)*. W: *Idem: Poezje i próby dramatyczne...*, s. 118.

„Poemat niepokoju” czy „mieszmasz”? Czyżewski w charakterystyczny dla siebie sposób ukrył się za żartem. Na pytanie: człowiek czy chaotyczna, futurystyczna rzeczywistość?, autor podsuwa odpowiedź: i jedno, i drugie – naturalnie. Ostatnie słowa w wierszu należą jednak do człowieka i jego emocji (P, 54):

niepokój lęk
Szukanie *kogoś*
W TŁUMIE

Tym razem egzystencjalny niepokój nie został ukryty pod powierzchnią awangardowej tkaniny, w tym wypadku przedostał się na zewnątrz. Tutaj nie ma niespodzianki, pozostaje natomiast pytanie o charakter tego niepokoju i o sposób jego istnienia w wierszu. Nazwany stan ducha nie jest bowiem – co charakterystyczne – elementem heterogenicznym względem tych materialnych składników miejskiej przestrzeni, z którymi wymieniony został niejako jednym tchem. Ów finałowy niepokój w wierszu przenika wszystko i wszystko go zapowiada. Przypomnijmy (P, 53):

Bulwarem płynie rzeka
Która staje przede mną
Procesja szkieletów

Wyjściowy obraz zaludnionego tłumnie bulwaru nie wywołuje skojarzeń z poetyką futurystyczną. Nie jest zapisem rzeczywistości, lecz jej interpretacją, projekcją ludzkiego wnętrza. Tłum miejski ukazany zostaje w swej dwoistości, od strony życia i od strony śmierci. Z jednej perspektywy to zmienny, niespokojny, pulsujący żywioł, z drugiej – wewnętrzna martwota, której pozorna ruchliwość przywodzi na myśl wyobrażenie „tańca śmierci”, jest ruchliwością ku zagładzie. Przedstawienie miasta w wierszu rozpoczyna się zatem od diagnozy, metaforycznej jego syntezy. Taka strategia wymaga zachowania dystansu wobec przedmiotu opisu. Podmiot utworu wyraźnie ów dystans i sytuację oddzielenia od świata podkreśla. Wszechogarniający żywioł rzeki-tłumu nie porywa go,

nie unosi, on „staje przed nim”. Raz jeden zaznaczy w wierszu swoją obecność osobowe „ja” („przede mną”), któremu przeciwstawiona zostaje reszta świata. Ruch na moment ustaje, na chwilę kapituluje przed siłą osobowego ducha i jego zmysłem syntezy. O ileż bliżej nam stąd do ekspresjonistycznego prymatu ducha nad materią niż do założeń futurystycznego programu. Zwycięstwo ducha jest jednak chwilowe. Już zaraz materia zawładnie przestrzenią wiersza, miejsce syntetyzującego ujęcia zajmą obserwacje szczegółowe, konkret cywilizacyjny i obyczajowy, spojrzenie rozproszone wśród drobiazgów świata. Nazwane w zakończeniu utworu emocje i czynność:

niepokój lęk
Szukanie *kogoś*
W TŁUMIE

będą już miały charakter bezosobowy, podkreślana początkowo odrębność osoby ulegnie zatarciu, zagubi się w tłumie.

Świat przedstawiony wiersza bardzo silnie naznaczony został opozycjami życia i śmierci, jednostki i tłumu. Każda z przywołanych w tekście wartości zostaje natychmiast uchylona przez wartość przeciwną – z gwarne go zgiełku życia drwi sztywna i martwa „procesja szkieletów”, osobie zagraża rozproszenie tożsamości w anonimowym tłumie i wśród nerwowych impulsów nowoczesnego miasta. Niepokój jest tu jak najbardziej uzasadniony. Ten świat pozostaje w stanie nieustannego zagrożenia, każdy z jego elementów niepostrzeżenie zmienia się we własne przeciwieństwo. Ruch zaprzeczenia nie omija także zapowiedzianej w tytule wiersza „melodii”. Nie liczymy na przyjemne dźwięki, kojące uspokojenie czy miłą dla ucha harmonię. *Melodia tłumu* jest wierszem o odgłosach niespokojnych i niepokojących. Blaszący gong to zapowiedź spektaklu dźwięku i wizji (P, 53):

Nad sklepem
fryzjera
Blaszanym krążkiem
wiatr kołysze

Po nim wybucha muzyka miasta (P, 53–54):

Tramwaj omnibus auto
Dzwonią we wszystkie klawisze

W dysonansowym gwarze niknie zagadkowy w tym kontekście „Zielony flet”, odzywają się „Kastaniety”, słysząc odgłosy ludzkie – nieco złowieszczy śmiech: „*ha ha*” i ostrzegawcze „*Attention*”. Dźwięki miasta to sygnały niepokoju: dręczące, zagłuszające się nawzajem, niezharmonizowane. Dziwaczny koncert zamykają w wierszu: „*K l a s k a j ą c e o k n a*”. Jeszcze jeden nieprzyjemny dźwięk, ale nie tylko. Także ważny sygnał przestrzeni, w której przedmioty przejmują nad światem kontrolę i decydują o wszystkim. Pamiętamy? To rzeczy „dzwonią na wszystkie klawisze”. Dysonansowa, piekielna muzyka miasta jest zagłuszaniem ludzkiego głosu. Wieloliczebny tłum wypełniający bulwary, niespostrzeżenie ustępuje miejsca przestrzeni bezludnej. Tylko w takiej trzaskają na wietrze futryny okien, pozbawione ludzkiej ręki i kontroli, „ja” natomiast ulega redukcji do bezosobowego „szukani[a] *kogoś* / W TŁUMIE”.

Zapowiedź owego nieludzkiego świata tkwiła już w metaforze „Procesja szkieletów”. Szkielet to rzecz, nie człowiek. Odczłowieczona, śmiertelna parada miejskiego tłumu uzyska w wierszu jeszcze jedną wymowną kwalifikację:

Oczy Dłonie Myśli
bez twarzy

Ludzki świat uległ tu charakterystycznemu rozbiciu, pokawałkowaniu bez perspektywy scalenia. Ta „procesja” jak rzeka zmierza tylko w jednym kierunku, bez możliwości powrotu. To droga rozproszenia, śmierci, potępienia. „Procesja szkieletów” sugeruje wejście w kręgi piekielne. Spojrzenie szczegółowe wyróżni w infernalnym mieście następujące sektory: podejrzany półświatek –

Alfonsy panny
Uliczni hołysze

wyróżni bar – miejsce niekończącej się konsumpcji:

W barze jedli już sandwich
Pili kawę i whisky
Przynoszą nowe półmiski

wyróżni wreszcie kawiarnię, w której syci się głód wrażeń:

Pierś kobiety
Attention
Kastaniety
Czerwone kręgi dreszcze
Podniety
Nerwowe światła
Kinkiety

Jesteśmy w piekle. Procesja potępieńców przemierza jego labiryntowe przestrzenie, z których wieje śmiertelny chłód:

Oczy Dłonie Myśli
bez twarzy
zimn kurytarzy

To piekło zniszczonych więzi międzyludzkich, zerwanych kontaktów, piekło rozproszenia i samotności. Wejście tutaj dokonuje się niepostrzeżenie. Nie ma bramy z wiadomym napisem, ale jest złowieszczy gong, w który uderza wiatr, jedyny naturalny element w tym absolutnie sztucznym świecie, wiatr – powiew zaświatów. „Błaszany krążek”, którym on kołysze, zawisł – jak pamiętamy – „Nad sklepem / fryzjera”. Jedyne w wierszu spojrzenie w górę uczyni z tego miejsca rodzaj świątyni pozornych wartości, interesu i dbania o powierzchowność. Nic dziwnego, że blisko stąd do piekła. Poruszenie kwestii *sacrum* uzasadnia daleki odprysk jego znaczenia, obecny w metaforze „Procesja szkieletów”. Ta procesja przemieszcza się jednak w świecie całkowicie odsakralizowanym. Miejsce ośrodków kultu zajęły w nim bary i kawiarnie. Mogłyby one służyć ludzkim kontaktom, z założenia miały ułatwić spotkania, lecz dzieje się inaczej. Tu następuje całkowite rozproszenie więzi. Wejść

do piekła jest wiele, nietrudno się tam dostać. Podobna funkcja rozpraszania przypada w udziale przedmiotom przywołanym w wierszu. Telefon, winda, tramwaj, omnibus, auto – te osiągnięcia cywilizacyjne powstały między innymi po to, by ułatwić kontakty międzyludzkie. Piekielna ironia sprawia, że dzieje się odwrotnie. W mieście pełnym udogodnień coraz trudniej spotkać człowieka. Rzeczy zamiast służyć osaczają i przytłaczają, dehumanizują miejską przestrzeń. Dobrymi chęciami – jak wiadomo – wybrukowano piekło. Pojawiająca się w zakończeniu wiersza „Winda na gumie”, która z natury rzeczy porusza się w płaszczyźnie wertykalnej, w tym kontekście kursować może chyba tylko w dół. Nietrudno zgadnąć, dokąd ona prowadzi.

Melodia thumu, poddana lekturze z futurystycznego punktu widzenia niekanonicznej, ujawnia swoje ukryte pokłady znaczeń. Wiersz Czyżewskiego z pewnością przynosi więcej niż tylko symultaniczną rejestrację pochwyconych na gorąco fragmentów miejskiego życia i nakładających się na siebie wrażeń. Pod ową futurystyczną powłoką kryją się zaszyfrowane scenariusze porządkujące pozorny chaos słów uwolnionych ze składni. Dwa z nich uznałam za warte uwagi. Pierwszy ujmuje wizję miasta i miejskiego tłumu w ramy niespokojnego spektaklu-koncertu z początkowym gongiem i końcowymi oklaskami. To spektakl, w którym rzeczy „Dzwonią we wszystkie klawisze”, zdobywają dominację i kontrolę nad światem. Scenariusz drugi jest przywołaniem kulturowego konfliktu wędrowni przez kręgi piekielne. Istotą wizji miasta-piekła jest również przedstawienie nieludzkiego świata. Podmiotowi dantejskiej wyprawy przysługuje zagwarantowane literacko prawo do przewodnika. W *Melodii thumu* mamy już tylko samotne błądzenie i „Szukanie kogoś / W TŁUMIE”. Czy to „naiwna nieco, prostolinijna uczuciowość”, która – zdaniem Zbigniewa Jarosińskiego – nadaje rysy indywidualne „przykładowym zastosowaniom metody futurystycznej”?²⁸ Trudno zgodzić się z taką opinią. W *Melodii thumu* owa metoda jest sprawą czysto zewnętrzną. Pod nią kryje się zapis autentycznych lęków i niepokojów człowieka, które zdecy-

²⁸ Z. Jarosiński: *Postacie poezji...*, s. 47.

dowanie bliższe są doświadczeniom modernistycznym i ekspresjonistycznym niż wizjom apostołów przyszłości.

Jądro egzystencjalnego niepokoju

Oczy tygrysa, Twarz widziana, Melodia tłumu – to tylko niektóre spośród wierszy Tytusa Czyżewskiego, do których warto – jak sądzę – powrócić z intencją szukania w nich „drugiego dna”. W wierszach tych pod różnorodną powłoką awangardowych technik kryje się wspólne jądro – podszewka egzystencjalnego niepokoju. W podręcznikowych omówieniach utworom autora *Zielonego oka* przypada rola ilustracji różnych metod i kierunków poszukiwań pierwszej literackiej awangardy w dwudziestoleciu międzywojennym. Maską awangardysty-eksperymentatora nakazuje nam pamiętać Czyżewskiego jako poetę wielu nowoczesnych wówczas technik. Nie od dziś wszakże wiemy, że nic w sztuce nie starzeje się tak szybko jak nowoczesność. Z czasem awangardowe techniki okrzepły, eksperymenty pokryła patyna. Nowoczesność stała się znakiem swoich czasów.

Sądzę, że po latach pewną szansą lekturową dla Czyżewskiego-poety jest odkrywanie w jego wierszach swoistego palimpsestowego charakteru. Ta poezja ma bowiem dwa wyraźne filary. Pierwszy z nich – niejako oficjalny – związany jest z aktywnością twórczą poety-eksperymentatora i nakazuje mu ciągle poszukiwanie metod i środków, testowanie różnych języków nowoczesności. Filar drugi natomiast pozostaje nieco w ukryciu. Wyznacza go zaszifrowany w wierszach niepokój egzystencjalny. Sytuacje zagubienia i zagrożenia, poczucie alienacji, lęki życia w spojrzeniu śmierci – te treści w sztuce nie starzeją się nigdy. Gdy oddalamy się od filara awangardowych poszukiwań, filar drugi – egzystencjalny, przybiera na znaczeniu. Tam czekać nas może lekturowa przygoda. Pod zewnętrzną fakturą tych wierszy kryje się jądro niepokoju. Warto próbować się tam przebić.

„Chcę morze zarzucić na głowę” O fantazmacie samobójstwa w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Wśród fantazmatów

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska jest niewątpliwie poetką fantazmatyczną. W epoce, której wielką zasługą było odkrycie codzienności, zainteresowanie światem zwykłych realiów, fascynacja konkretem, poezja Pawlikowskiej trwa oddzielona od realnego świata szybą marzeń. W stwierdzeniu tym pobrzmiewa pewien ton prowokacji. Wielokrotnie pisano bowiem o współudziale autorki *Połącunków* w skamandryckiej batalii o poezję rzeczy a nie pojęć, poezję konkretnych zjawisk a nie abstrakcyjnych kategorii, batalii o kolokwialny język i o nowego, zwykłego bohatera lirycznego wierszy¹. Pisano – naturalnie – nie bez racji. Na tle tradycji młodopol-

¹ Por. J. Kwiatkowski: *Wstęp*. W: M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Wybór poezji*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. XXIII. Pisze Elżbieta Hurnikowa: „Ze słynną *Piątką* połączył poetkę również, a może przede wszystkim, współudział w dwóch istotnych »kampaniach« prowadzonych przez skamandrytów: artystycznej, dotyczącej nowych zadań i nowego kształtu literatury, sprowadzenia jej »z piedestału na ziemię« i drugiej, skierowanej przeciwko konwenansom obyczajowym”. Eadem: *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (zarys monograficzny)*. Katowice 1999, s. 132.

skiej twórczość Pawlikowskiej jawi się jako propozycja niezwykle świeża i nowoczesna. Nowe realia, nowe sytuacje, nowa bohaterka w świecie dynamicznie zmieniającej się obyczajowości, a nade wszystko fantastyczna inwencja językowa autorki, która w sposób niespotykany łączy biegun poetycki języka z jego biegunem konwersacyjnym i kolokwialnym – oto powody, dla których nie sposób przecenić udziału Pawlikowskiej w kształtowaniu dwudziestowiecznej poezji polskiej. Mimo tych „epokowych” zasług trudno pozbyć się wrażenia, że w liryce autorki *Różowej magii* nie o codzienność przecież chodzi i że nie rzeczywistość zewnętrzna zajmuje pierwszy plan jej wierszy. Ten przynależy bezspornie do świata marzeń. Jego trzon wyznacza fantazmatyczna biografia lirycznej bohaterki tej poezji.

Nowe realia mają naturalnie swój udział w budowaniu owej biografii. Szturmująca poezję tamtego czasu rzeczywistość zewnętrzna współtworzy jej tło, właściwego znaczenia nabiera jednak dopiero pod marzącym okiem podmiotu. To w jego spojrzeniu telefoniczna słuchawka z wiersza *Telefon* (WZ, 95)² stanie się różą, czarą wina, muszlą, cudem, to jego ucho wyłowić z niej może szept anioła stróża. Wokół zwyczajnych przedmiotów i codziennych sytuacji snuje Pawlikowska delikatny „kokon marzenia”³, odrywa je od rzeczywistości i nadaje status bytów fantazmatycznych. Przez to, co bliskie przemierzają wówczas obecność innej rzeczywistości, rzeczy zyskują metafizyczny blask, a prawda marzenia odsłania ich ukryty sens. Rola rzeczy w owym procesie jest jednak ściśle określona, a pytanie kończące wiersz *Telefon* podsuwa jednoznaczną odpowiedź:

czy to wy cud tworzycie, przedmioty, oziębłe
czynne, w których głos miły łśni, jak rżnięty diament,

² Tu i dalej, cytując wiersze poetki, odwołuję się do wydania: M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Wiersze zebrane*. Zebrał i oprac. A. Małyda. Toruń 2003. Dalej skrót WZ, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tej edycji.

³ Metafora Marii Janion użyta w odniesieniu do twórczości Mirona Białoszewskiego. Por. Eadem: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 5.

czy też on w sercu moim gra, a wy i wszystko
inne to tylko życie i pretekst, i zamęt?

Rzeczywistości realnej wyznaczono w tej strofie wyraźne miejsce – „to tylko życie i pretekst, i zamęt”. Nieporównanie ważniejsza wydaje się inna rzeczywistość, ta, która „w sercu gra”, a dla której pretekstem tylko jest zwykła realność. Gest wyboru między dwiema rzeczywistościami i opowiedzenie się po wyobraźniowej stronie świata czyni z Pawlikowskiej spadkobierczynią romantyków, którzy – jak przekonuje Maria Janion – odkryli przed nami moc życia fantazmatycznego⁴.

Sądzę zatem, że u źródeł poezji autorki *Niebieskich migdałów* tkwi gest odmowy wobec zwyczajności świata i nieustanne przenoszenie go w przestrzeń marzenia. Ono odkrywało tajemniczą stronę rzeczy, ono też – przede wszystkim – budowało poetycką biografie lirycznej bohaterki wierszy. Cóż było przedmiotem jej pragnień?

O, zaszumieć jak morze! Otworzyć ramiona
I wszystkich brać w objęcia jak Maria z Magdali!
Nie czekać, aż przyplynie fala przeznaczona!
Nie wierzyć, że nas życie od życia ocali!

O, śpiewać jak Caruso! O, mówić jak Duse!
Rozkrzyczeć się szeroko w radości i w pysze!
[...]

Westchnienia; WZ, 302

W lirykę Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej wpisany jest projekt doświadczenia intensywnego ponad wszelką miarę, marzenie o losie wyjątkowym, miłości przekraczającej wszelkie ograniczenia i śmierci niezwyklej w swym niedościgłym dramatyzmie. Wszystko, byle nie pospolitość i wszędzie, byle nie w codzienności. Egzaltowana natura romantycznej marzycielki skazuje bohaterkę wierszy na ciągłe rozdarcie między zwyczajnością, przed którą zda-

⁴ Ibidem.

je się ona umykać, i krainą cudów, której perspektywę otwiera marzenie. Nie rzeczywistość zatem, lecz rojenia o „niebieskich migdałach”, nie zwykłe życie, lecz opary „różowej magii”. W tytułach dwóch pierwszych tomów Pawlikowskiej kryje się trop autocharakterystyki, która połączy autorkę z bohaterką jej wierszy. „Kochanka przez sen tylko widzianych mamideł” – chciałoby się wstępną za poetą romantycznym. Kraina marzeń w jej przypadku nie będzie miała nigdy cech przytulnej Arkadii spokoju i łagodnego piękna. „Zalotnica niebieska” w pogoni za intensywnością przeżywania nie zniesie nudy ani przeciętności⁵. Wspaniałe dramaty, niespokojne miłości, losy nietuzinkowe i niepospolite – oto jej żywioł.

Pejzaż z tragiczną heroiną w tle

Projekt życia niezwykle intensywnego, przeżywania emocji wielokrotnionych ze swoistą konsekwencją dopomina się o równie intensywne zakończenie historii. Dopelnieniem losów bohaterek wierszy Pawlikowskiej niejednokrotnie bywa śmierć samobójcza, gwałtowna, a jednocześnie romantyczna, niewątpliwie pełna dramatyzmu, a mimo to wyraźnie wzięta w cudzysłów literacki. Wyobrażenie samobójstwa z pewną, niemal obsesyjną regularnością nawiedza wyobraźnię autorki *Pocałunków*, nigdy wszakże nie wiąże się z rzeczywistym pragnieniem śmierci. Zamiast tego można odnieść wrażenie, że poetka ulega niejasnemu czarowi owego wyobrażenia jako możliwości całkowicie hipotetycznej.

Motyw samobójstwa w wierszach Pawlikowskiej pojawia się w różnych kontekstach i różnym służy celom. Jego przywołanie może towarzyszyć formułowaniu groźby, która naturalnie

⁵ Jerzy Kwiatkowski pisze: „Świat przeżyć bohaterki lirycznej jej wierszy nacechowany jest na ogół większą intensywnością, większą siłą napięcia, trwalszą konsekwencją niż przeżycia bohaterów większości wierszy skamandryckich. Nie ma tu miejsca ani na nudę, ani na sentymentalizm”. *Idem: Wstęp...*, s. XXIV.

nie ma charakteru zupełnie serio, jak w wierszu *Wydarty bukiet* (WZ, 190):

Już zwiędły kwiaty w bukiecie
wydartym mi siłą z dłoni.
Życ to mi nie dajecie,
lecz umrzeć nikt mi nie wzbroni...

Innym razem ewentualność samobójczej śmierci jawi się jako wyraz nonszalanckiej dezynwoltury wobec świata. Tak będzie w przypadku wiersza-„intermezzo” *kula rewolweru* (WZ, 250):

ileż to głów uczonych
męczy się i poci
nad konstrukcją torpedy
do śródgwiezdnej jazdy
nie wiedzą że mam w ręku
uproszczony pocisk
który mnie w każdej chwili
wystrzeli na **gwiazdy**

W obydwu przykładach mamy do czynienia z rozważaniem pewnej możliwości, niebranej jednak pod uwagę całkowicie poważnie. Grozę i dramatyzm samobójstwa niweluje tutaj wyraźna rama modalna oraz strategia podmiotu sprowadzona do postawy: „ja wam jeszcze pokażę”. Przywołana możliwość staje się rodzajem karty przetargowej w rozgrywce ze światem.

Sytuację odmienną napotykaemy w wierszu *Królowa Mrozu* (WZ, 272):

Oto Królowa Mrozu idzie przez ulicę,
otoczona przez dziką śnieżycę.
Usta ma blade, zaciśnięte twardo
i kapelusz z zaśnieżoną kokardą –
w ręku list. Czarne słowa na białym papierze,
z których mróz swój początek bierze.
Idzie prędko ku rzece. Zamarzłe ma oczy.
Rzeka stanie, gdy Królowa w nią skoczy.

Tutaj motyw samobójstwa nie wystąpi w ramie modalnej, lecz zostanie przedstawiony jako zdarzenie, ujęte wszakże w cudzysłów baśniowy. Liryczna fabułka osnuta zostaje wokół bardzo prostej sytuacji, której wymiar realny wyznaczają następujące elementy: idąca ulicą kobieta, list, przyniesione przez niego cierpienie... Jak nadać niezwykłość, jak uwznioślić ów sytuacyjny banal? – oto zadanie dla poety.

Przyjęta w wierszu strategia wydaje się dość karkołomna, bo nadto wyraźnie czerpie z młodopolskich wzorów. Jak w poezji symbolicznej sfera emocji, nieporównanie ważniejsza od wspomnianych elementów sytuacyjnych, przełożona zostaje na „ekwiwalent fabularny”⁶, baśniową opowieść o Królowej Mrozu. Jej historia jest analogiczna do losu zwykłej kobiety. Kulminację opowieści wyznacza zamierzony skok do rzeki. Decyzja została podjęta („Idzie prędko ku rzece”), lecz sam akt jeszcze się nie dokonał. Samobójczy zamiar jest hiperbolą emocji przypisanych podwójnej bohaterce wiersza – ludzkiej i fantastycznej zarazem, lecz pułap jej uczuć równoważy w utworze zaśnięta kokarda przy kapeluszu. Kobieta, która go nosi, nie tylko cierpi, ona – nawet wtedy, gdy cierpi – pięknie wygląda. Tak przeżywają dramaty i umierają z rozpaczy bohaterki romansów. Baśniowy kostium Królowej Mrozu łagodzi dosłowność oraz patos planowanego zdarzenia, zwłaszcza że cierpienie kobiety przeniesione zostało na personifikowaną naturę. Skok do rzeki Królowej z baśni nie jest ostateczny, rzeki przecież zamarzają i odmarzają, natura wiecznie się odradza. Ostatecznie dystans wobec przeżyć bohaterki jest efektem niecodziennego konceptu. Melodramatyczna historia zyskuje kształt wiersza o pogodzie, który przynosi naiwne, baśniowe objaśnienie jej fenomenów. Opowiada przecież o tym, skąd bierze się mróz i dlaczego zamarzają rzeki.

⁶ O fabularnych ekwiwalentach uczuciowych pisze M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 188–189.

Słodycz i groza jesieni

Prawdziwą namiętnością Pawlikowskiej nie są jednak pejzaże zimowe, lecz jesień. Ta pora roku porusza wyobraźnię poetki nieustannie i jej poświęca ona wiele wierszy, z upodobaniem personifikując swoją bohaterkę. W liryku *Jesień* z tomu *Profil białej damy* odnajdziemy takie jej przedstawienie:

Jesiennego krwotoku nic już nie powstrzyma.
Czerwień kapie z parku na ulicę...
Jesień żyły sobie rozciąła
i błednie z zimna,
jak śmiertelnie senna
Eunice...

Jesień; WZ, 441

Tym razem wiersz obywa się bez fabuły. Jego punkt wyjścia jest inny. To jesienny pejzaż szuka swego uzasadnienia, lecz jak objaśnić niezwykłą intensywność jego barwy? Zaskakująca metafora inicjalna – „jesienny krwotok” – zawiera w sobie zamysł całości tego niezwykle precyzyjnie obmyślanego utworu. Jesień i krew, pejzaż i samobójstwo, przyroda i kobieta... Nadrzędną figurą tekstu jest, oczywiście, porównanie. Imię bohaterki Sienkiewicza wystarczy za całą opowieść. Jesień jest piękna jak Eunice, intensywna jak jej miłość, gwałtowna i niepowstrzymana jak śmierć. Czerwień jesieni i krwi nie oznacza jednak cierpienia, lecz łączy się z sugestią przepełnienia, nadmiaru, przesytu. „Czerwień kapie z parku na ulicę”, jakby przebrała miarę. Wyobraźnia Pawlikowskiej podsuwa skojarzenie z bohaterką literacką, której samobójstwo nie jest następstwem braku, odrzucenia czy niespełnienia. Nie spowoduje go niedosyt, lecz nadmiar miłości. Eunice umiera spełniona jako kobieta, jej śmierć jest miarą jej uczuć, miłość zwycięża nawet przywiązanie do życia.

Bohaterka *Quo vadis* niewątpliwie musiała fascynować wyobraźnię autorki *Profilu białej damy*. Fantazmat Eunice łączy w sobie

marzenie o niezwyklej losie, miłości ponad miarę i o „pięknej” śmierci. W wierszu nie ma jednak ekstazy podobnej do tej, którą pamiętamy z *Westchnień*. Przedmiotem opisu jest przecież tylko jesień, której ostentacyjna uroda zdaje się krzyczeć o tym, że przekroczyła już swoją miarę. Ów przesyt niesie w sobie zapowiedź dekadencji. Analogia z czasami, w których żyła Eunice, delikatnie daje o sobie znać. Za nadmiar trzeba będzie zapłacić. Uroda jesieni chyli się ku upadkowi. W wiersz wpisany zostaje wyraźny kontrast. Eksplozję gwałtownej czerwieni równoważy śmiertelna bladeść, wysoką temperaturę pierwszych wersów – chłód, panujący w wersach końcowych. Intensywność początku utworu gaśnie w jego finale w „śmiertelną senną” bohaterki. W proces zanikania zaangażowany został kształt wersyfikacyjny wiersza. Po eksplozji życia coraz to krótsze wersy zdają się zmierzać ku śmierci. Wiersz o jesieni w jakimś sensie opowiada również o zbliżaniu się do owego kresu. Spoza fascynacji wyobrażeniem „pięknej śmierci” delikatnie przeziara przecucie jej grozy. W jesienny pejzaż z heroiną w tle wpisane zostaje zarówno marzenie o miłości, jak i niepokojący metafizyczny klimat.

Śmierć kobiety-motyła

Temat śmierci bohaterki miłosnej historii przyciąga zatem uwagę Marii Pawlikowskiej z pewną regularną powtarzalnością. Jej wyobrażeń zamieszkują heroiny, które przychodzą z różnych porządków kultury i z różnych światów: Eunice, Madame Butterfly, Ofeilia, Safona... Zupełnie wyjątkowo zdarza się, że pomysł wiersza bierze swój początek w historii rodzinnej, jak w przypadku utworu *Ciotki z Różowej magii*, którego bohaterka – ciocia Jola – poznała, „jaki był smak miłości i... trutki na szczury” (WZ, 118). Słodycz miłosnych uniesień zapowiada gorzką pigułkę odrzucenia i śmierci. Miłość ma swoją cenę. Spośród tragicznych bohaterek Pawlikowskiej tylko Eunice nie zaznała goryczy odrzucenia, tylko

ona umiera w poczuciu pełni. Lecz Eunice u autorki *Profilu białej damy* jest jedynie członem porównania, marzeniem o płomiennej miłości, pojawiającym się *à propos* widoku jesiennego parku.

Inaczej rzecz się ma z bohaterkami porzuconymi czy odrzuconymi. Ich cierpienie warte jest lirycznego studium. Gwałtowność uczuć ściąga na nie równie gwałtowny kres. Fantazmat samobójstwa z miłości u Pawlikowskiej jest hiperbolą pragnienia intensywnego życia i doznawania uczuć ponad zwykłą miarę, dlatego zdeperowane bohaterki jej wierszy przychodzą do nich na ogół z przestrzni kultury, ich los jest umowny, a śmierć wzięta w kulturowy nawias. Madame Butterfly każdego wieczora umiera na deskach operowego teatru w sposób właściwy tej najbardziej konwencjonalnej ze scenicznych sztuk, mimo to w wyobraźni autorki *Różowej magii* jej los domaga się lirycznego powtórzenia. Pawlikowska skomponuje heroinie z opery Pucciniego niezwykle efektowny finał, w którym umowność i swoista teatralność śmierci nieszczejnej Japonki zostaną w szczególny sposób wyeksponowane.

Gdy Butterfly leżała na macie słomianej,
jak owoc przekrajana ciosem harakiri,
ktoś nadbiegł, ktoś zapukał w papierowe ściany
i rozbłysły śmiertelne odmęty i wiry.

Usłyszała głos jego. Zaklęty! przeklęty!
więc poczęła się rzucać, jak pstra gąsienica,
na łokciach i na boku w stronę drzwi zamkniętych,
splątana w suknię z nieba, brzoskwiń i księżycy.

W pośpiechu padła nagle twarzą do podłogi –
i przeszła po niej fala szeroka, znużona –
jął szumieć Wielki Wachlarz czarny i złowrogi,
rozwiązał ściany i kwiaty, świat i Pinkertona...

Madama Butterfly; WZ, 92

Śmierć Madame Butterfly od początku uwikłana zostaje w pewną dwuznaczność. Właściwie nie wiadomo, z czyjej woli ginie w wierszu bohaterka miłosnej tragedii. Cios samobójczy przedstawiono tak jakby zadała go obca, nieznana ręka. Madame Butterfly – „jak owoc

przekrajana ciosem harakiri” – jawi się jako istota bezwolna i bierna, także w chwili, gdy z desperacją decyduje o swoim losie. Bohaterka-samobójczyni jest – jak się wydaje – uwikłana w siły, których nie rozumie i którym nie potrafi się przeciwstawić. Jej energia kieruje się raczej ku życiu, choćby pozostały jej tylko ostatnie, śmiertelne spazmy:

więc poczęła się rzucać, jak pstra gąsienica,
na łokciach i na boku w stronę drzwi zamkniętych,

Madame Butterfly widziana z jednej strony sama wychodzi śmierci naprzeciw („cios harakiri”), z innej perspektywy jednak przedstawiona zostaje jak owoc podany niejako owej śmierci na tacy. Trudno tu mówić o jednoznacznej i pewnej decyzji, która w tomie *Śpiąca żaloga* przypisana zostanie męskiej naturze dębu:

Dąb samotnik spoglądał dokoła z pogardą!
Poznał życie, kto widział generacji tyle!
Nagle zdjął z nieba piorun
Jak złocisty sztylet –
I wbił go sobie w pierś twardą.

Samobójstwo dębu; WZ, 575

Zdecydowanie, stanowczość i siła dębu obce są Madame Butterfly. W męsko-damskim układzie sił autorka *Pocałunków* skłonna jest przypisywać kobiecie rolę dodatku, formy życia zależnej i niepełnej. Gdy on bywa „dębem”, jej przypada w udziale bycie „jemiołą”. Pamiętamy fragment *dancingu*:

jak **dąb** jesteś szumiący wesoły
a ja w zielonej sukni
w naszymniku z pereł
czymże jestem
bukietem **jemioły**

tańczymy dalej; WZ, 246

Ten podział ról w poezji Pawlikowskiej nie stosuje się wyłącznie do tańca. Tytułowy dancing jest przecież metaforą życiowych zmagających i ukazanych na tym tle skomplikowanych układów między mężczyzną a kobietą. Mężczyzna-dąb jest samowystarczalny i dopuszcza jedynie możliwość pojawienia się w swojej przestrzeni jemioli, ona zaś istnieć może wyłącznie dzięki temu przyzwoleniu.

Samotność dębu jest zatem stanem niejako naturalnym, nie narusza jego integralności i nie powoduje dramatycznych zmian tożsamościowych. Samobójcza decyzja dębu-samotnika jest wyrazem i świadectwem jego dojrzałości do śmierci: „Poznał życie, kto widział generacyj tyle!”

W przypadku natury kobiecej rzecz ma się zgoła inaczej. Madame Butterfly porównana zostaje wprowadzone do owocu, co i tutaj sugerować by mogło podobną dojrzałość, lecz sugestię tę zdyskontuje natychmiast przywołanie „pstrej gąsienicy”. Wystarczy bowiem głos niewiernego kochanka, by zburzyć iluzję spokoju i osiągniętej skończonej formy „owocu”, dojrzałego do śmierci:

Usłyszała głos jego. Zaklęty! przeklęty!
więc poczęła się rzucać, jak pstra gąsienica,

Kobieta pozbawiona miłości jawi się jako postać niepełna i nie-dojrzała, podlega niejako ewolucji wstecznej, z barwnego motyla (Butterfly) staje się na powrót pstrą gąsienicą. Śmiertelne „akrobacje” nieporadnej owadziej formy zdają się sygnalizować pragnienie jeszcze jednej metamorfozy, lecz przybierają kształt żalosnej parodii harmonijnego motylego lotu. Decyzja Madame Butterfly nie jest zatem ostateczna, a jej gotowość do śmierci to tylko pozór. Kobieta-motyl ginie, bo nie jest zdolna do samodzielnego życia, pozbawiona uwagi i miłości mężczyzny traci swe dojrzałe *imago*, czar motylej postaci i zdolność lotu. Ostatecznie śmierć osiągnie bohaterkę wiersza, gdy ostatnim wysiłkiem woli będzie się ona zwracać ku życiu. W gruncie rzeczy ta śmierć przyjdzie z zewnątrz:

W pośpiechu padła nagle twarzą do podłogi –
i przeszła po niej fala szeroka, znużona –
jął szumieć Wielki Wachlarz czarny i złowrogi,

Los heroiny z opery Pucciniego jest zresztą od początku przesądzony. Za wielką namiętność zapłacić musi ona cenę gwałtownej śmierci. Takie bohaterki – jak pamiętamy – Pawlikowska wybiera ze szczególnym upodobaniem. W historii *Madame Butterfly* niczego nie można już zmienić, można spróbować opowiedzieć ją po swojemu. W wersji autorki *Różowej magii* Butterfly pozostaje bohaterką spektaklu. Poznajemy ją wyłącznie z zewnątrz, śledzimy przebieg gwałtownej pantomimy, odgrywanej na scenie, której papierowe ściany tyleż przywołują japońskie realia, co są, po prostu, fragmentem teatralnych dekoracji. Heroina Pucciniego miała zwyczajowe prawo do pożegnalnej arii, natomiast w wierszu, którego autorka odrzuciła możliwość liryki roli, oglądamy jedynie zewnętrzne reakcje i zachowania bohaterki, jej emocji i motywacji możemy się jedynie domyślać.

Z przestrzeni lirycznego słowa wyłania się swoisty spektakl ruchu, kształtów i barw. Jego wizualny, widowiskowy aspekt wydaje się nie do przecenienia. Przedstawiona na poetyckiej scenie śmierć jest umowna, jej dramatyzm ujęty został w nawias estetyzacji. Butterfly, leżąca na macie i rozkrawana jak owoc, sugeruje skojarzenie z malarską martwą naturą, a jednocześnie zapowiada śmiertelne przeznaczenie heroiny. Jej ostatnie spazmy ukazano tak, by niczyjej uwadze nie uszedł wspañiały kostium, „suknia z nieba, brzoskwiń i księżycy”, owo pyszne kimono, które spętało ruchy kobiety i upodobniło ją do „pstrej gąsienicy”. Ostatecznie śmierć zastąpił eufemizm utrzymany w klimacie historii o nieszczęśliwej Japonce. „Wielki Wachlarz czarny i złowrogi” jest zatem synonimem śmierci, ale także ostatnią zasłoną, która w przestrzeni teatru pełni funkcję kurtyny, zamykającej spektakl. Rozwiewający się na naszych oczach za sprawą owego wachlarza świat jest zarówno światem umierającej bohaterki, jak i rzeczywistością zakończonego przedstawienia.

Madame Butterfly umiera na oczach widzów i dla nich. Jej śmierć jest wspañiała, widowiskowa, ostentacyjna, pozostaje także śmiercią odrealnioną i umowną. Na kanwie losów bohaterki opery Pucciniego snuje Pawlikowska bezpieczne marzenie o wielkiej miłości i o śmierci gwałtownej i niezwykłej. Czar szumu Wielkiego

Wachlarza zdaje się pociągać ją nie mniej niż pokusa nadzwyczajnych miłosnych uniesień.

Historia Madame Butterfly opowiedziana w wierszu ma co najmniej dwie wykładnie. Z jednej strony, jest pożywką dla marzenia o miłości, bez której nie sposób żyć. Z drugiej strony jednak – skupienie uwagi na zewnętrznych jej aspektach, owa ostentacyjna widowiskowość nadaje lirycznej opowieści charakter maski, pod którą kryje się kompleks poetki, by w kobiecie widzieć nade wszystko istotę bezwolną i niepełną. Postać Butterfly dla Pawlikowskiej jest źródłem konceptu, który kobietę pozbawioną miłości poddaje obcej naturze metamorfozie z motyla na powrót w gąsienicę. Ów koncept wprowadza dystans, pod którym czai się autoironiczna nutka naiwnego protestu: pozbawiać kobietę miłości jest działaniem wbrew naturze. Kompleks ubrany w szaty literackiego konceptu nie straszy w wierszu bezwstydną nagością. Estetyzacja przedstawionego świata i ostentacyjna widowiskowość spektaklu są także jego zasłoną. Pod nimi kryje się twarde i gorzkie ziarenko kompleksu, zapowiedź nieuchronnego cierpienia. Pewnie dlatego pomimo oczywistej umowności tego świata na niby, śmiertelne zmagania „pstrej gąsienicy” pozostają najbardziej poruszającym fragmentem wiersza.

Ostatnia zasłona

Podjęcie w wierszu melodramatycznego tematu śmierci z miłości niesie z sobą liczne literackie pułapki. Trzeba unikać banału i schematów, sentymentalizmu i patosu, znaną jak świat i świetnie zadomowioną w literaturze popularnej historię spróbować opowiedzieć inaczej. Pawlikowska z artystycznych potyczek wokół tego tematu wychodzi na ogół bez szwanku. Buduje dystans wobec przeżyć bohaterek wierszy, jednocześnie uchylając czytelnikowi rąbka swej duszy. Strategia mówienia o miłosnym dramacie najczęściej przybiera formę poetyckiego konceptu. Surowy fakt – samobój-

stwo z miłości – zyskuje wówczas literacki kostium, swoistą obudowę. W szatach tych dramat traci dosłowność, staje się elementem poetyckiej gry. O dystans tym łatwiej, że niewątpliwa fascynacja tematem nie łączy się z autodestrukcyjną skłonnością autorki, lecz wynika raczej z egzaltowanej natury, poszukującej spotęgowanych emocji i intensywnych doznań.

Samobójstwo w liryce Pawlikowskiej przynależy do rzeczywistości fantazmatycznej. Jest fantazmatem w takim rozumieniu, jakie objaśnia Maria Janion, pisząc, że to „wytworzony świat wyobraźniowy i jego treści [...], w których ukrywa się chętnie neurotyk lub poeta”⁷. Mechanizm działania fantazmatu to „rzeczywistość pokonana przez ideę”. To pokonywanie rzeczywistości z perspektywy wyobraźni jest dla autorki *Pocałunków* niezwykle charakterystyczne. Rzeczywistości wciąż jej za mało. Kokon marzenia narasta wokół życiowych sytuacji, które w swym nagim kształcie wydają się zbyt banalne, by o nich mówić. Tak jest w przypadku *Królowej Mrozu*, która w baśniowym przebraniu przemycia ziarenko zwykłej, dobrze znanej nam historii. W *Jesieni* podobny kokon spowija widok jesiennego parku. Przydając mu literacką otoczkę, wiersz odkrywa niezwykle, ukryty sens przedstawionego pejzażu.

Punkt wyjścia może być zatem różny. Inspiracji dostarcza banalne zdarzenie, widok parku, operowy spektakl czy literacka opowieść. Rzeczywistość doświadczana i lekturowa stają się pożywką dla fantazji. Konceptualne szaty bronią przed zwykłością i banałem. Estetyzacja i widowiskowość przedstawionego świata są popisem poetki, świadectwem oryginalnych możliwości jej wyobraźni. Owo ubieranie historii ma także drugą stronę. Za pysznym literackim kostiumem czają się zwykłe obawy i kompleksy, miłosne rozterki i bolączki duszy. Tylko wytworny strój usprawiedliwia ich obecność na literackich salonach.

Delikatna materia uczuć nie zawsze wymaga tak gęstej i rozbudowanej zasłony jak w przypadku wiersza *Madama Butterfly*. Swo-

⁷ M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 14.

istą przeciwwagą dla niego może być znany i wielokroć interpretowany fragment z cyklu *Róże dla Safony*, poświęcony śmierci greckiej poetki⁸:

Poetka, samobójczyni,
Loki rozwiawszy fiołkowe,
Nad wodą stoi...
„Safo, co chcesz uczynić?”

„– Chcę morze zarzucić na głowę,
By nikt nie dojrzał łez moich...”

WZ, 700

I tutaj mamy do czynienia z estetyzacją przedstawionego świata, chociaż tym razem znacznie ograniczono ilość poetyckich rekwizytów. Rozwiane fiołkowe loki żegnającej się z życiem heroiny i znakomity koncept przyrównujący samobójczą śmierć do morza zarzucanego na twarz niczym woal tworzą rodzaj zasłony dla cierpienia. Ostentację i widowiskowość spektaklu zastąpiła tu dyskrekcja i powściągliwość. Idzie przecież o to, „By nikt nie dojrzał łez moich”.

Czy samobójcza śmierć może być zatem piękna? Może, pod warunkiem że jest tylko literackim wyobrażeniem, fantazmatem, który nie łączy się z autentycznym pragnieniem autodestrukcji. W przypominanych wierszach Pawlikowskiej śmierć bohaterek nie dokonuje się ostatecznie. Królowa Mrozu pospiesznie zmierza ku rzece, Safona wyjawia swe pragnienie nad brzegiem morza, „śmiertelnie senna Eunice” zaledwie „blednie z zimna”, a kres życia Butterfly przysłania „Wielki Wachlarz” i cudzysłów spektaklu. Moment śmierci zostaje zatem oddalony w czasie lub okryty wachlarzem czy woalem eufemizmu.

Fantazmat samobójstwa w twórczości autorki *Krystalizacji* skupia uwagę na doznaniach życia, a odsuwa myśl o śmierci, nie wy-

⁸ O wierszu tym pisze między innymi E. Czaplewicz w szkicu *Wdzięk Pawlikowskiej*. W: *Idem: Poezja jako dialog*. Warszawa 1981, s. 111–115.

nika z jej pragnienia, lecz jest maską dla emocji i tęsknot innego rodzaju. Za nim kryje się marzenie o losie niezwykle intensywnym i wielkiej, niepospolitej miłości. Wizja kresu życia bohaterek wierszy jest jedynie dopełnieniem ich doświadczeń i miarą ich uczuć.

„Przed pustką stygnę w grozie” O poezji Władysława Sebyły

Kłopot z rzeczywistością

Władysław Sebyła wkroczył na ścieżki literatury jako poeta zaangażowany w sprawy świata¹. Debiutancki cykl wierszy *Modlitwa*, wydany w 1927 roku w tomie *Poezji*, którego współautorem był Aleksander Maliszewski, oraz późniejsze o trzy lata *Pieśni szczurolapa* – pierwsza autorska książka Sebyły – poświadczają szczególną wrażliwość młodego twórcy na nędzę rzeczywistości i niezawinione krzywdy jej mieszkańców, a także rejestrują żarliwą pasję przeciwstawiania się wszechpanującemu w świecie złu. Autor tych wierszy związany wówczas z grupą poetycką Kwadryga, z niewątpliwym poczuciem misji realizuje w nich postulat „poezji uspołecznionej”, wierzy w konieczność ścisłego związku literatury z warunkami i potrzebami społecznego życia. Taki Sebyła – pełen współczucia obrońca skrzywdzonych i gwałtowny demaskator zła – zdobędzie w dwudziestoleciu międzywojennym pozycję najzdolniejszego poety kręgu Kwadrygi². Zaangażowane wiersze przynio-

¹ Por. T. Kłak: *Pejzaże Władysława Sebyły*. W: I d e m: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984, s. 124 i nast. Szkic ten traktuje o problematyce cywilizacyjnej oraz powiązaniach poezji Sebyły z rzeczywistością realną.

² Por. J. Marx: „Nazywaniem poznanie zastąpić” – o poezji Władysława Sebyły. W: I d e m: *Grupa poetycka „Kwadryga”*. Warszawa 1983, s. 22.

są mu zainteresowanie krytyki, poruszają zapewne serca i sumienia czytelników, a mimo to nie droga poezji społecznej okaże się jego poetyckim przeznaczeniem. Dojrzały, znakomity poeta narodzi się i wypowie już poza Kwadrygą. Ku poetyckiej nieśmiertelności powiedzie Sebyłę nie trakt wytyczony przez Konopnicką i Kaspro-wicza³, lecz splątane ścieżki poezji metafizycznej. Z perspektywy dwu kolejnych i zarazem ostatnich tomów przedwcześnie zmarłego poety – *Koncertu egotycznego* z roku 1934 i *Obrazów myśli* z roku 1938 – widać wyraźnie, że owo wejście do literatury pod znakiem zmagania z aktualną rzeczywistością dokonało się niejako wbrew introwertycznej naturze autora. Energia tamtych zmagania ujawniła wprawdzie talent i wrażliwość młodego twórcy, jednak pełną skalę jego możliwości pokazały dopiero zmagania inne, zapasy z sobą samym i z ludzką kondycją. Ponad uwikłaniem w społeczną aktualność i ponad rzekomą zdradą kwadryganckich ideałów nawiązuje dziś Sebyła kontakt z „późnym wnukiem” przede wszystkim jako poeta egzystencjalnej udręki i metafizycznych niepokojów.

W linii ewolucyjnej twórczości autora *Koncertu egotycznego*, przebiegającej od „poezji uspołecznionej” do liryki metafizycznej, warto wszakże wskazać wyraźny rys światopoglądowej konsekwencji. Przypomnijmy, że pierwsze słowa poety są słowami *Modlitwy* (PZ, 61)⁴:

Boże! Luń świetną jasność świetlistą strugą z wiadra
Rybie, co schnące skrzela na ostrym piasku targa.

Zdejm starcze bielmo z oczu oglupiałego konia,
Który zapomniał chrzęstu runiastych traw na błoniach.

³ Tych patronów wczesnej poezji Sebyły wskaże T. Nyczek: *Dialog z samym sobą – Władysław Sebyła*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Red. I. Maciejewska. T. 2. Warszawa 1982, s. 161.

⁴ Tu i dalej korzystam z wydania: W. Sebyła: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. Makowiecki. Warszawa 1981. Cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście głównym, skrót PZ odsyła do przywołanego wydania, cyfra po skrócie – do odpowiedniej strony tomu.

Brudnemu psu, włóczędze, zapadłe wygładz boki,
Radośnie pozwól szczekać pod niebem – pod wysokim.

[...]

Wróć uśmiechniętą młodość chłopcom dwunastoletnim
O starczych, zmiętych twarzach – przed sądem dla nieletnich.

A matkom – suchotnikom pierś słodkim mlekiem odmij,
By mieli co ssać nadzy synkowie pierworodni.

Modlitwa, otwierająca cykl wierszy pod tym samym tytułem, przynosi katalog skrzywdzonych tego świata, wśród których znajduje się miejsce dla ludzi i zwierząt, dla bezdomnych i ułomnych, dla cierpiących i społecznie zaniedbanych. Nie bez powodu pisano o swoistym franciszkanizmie debiutanckiego cyklu⁵. Wiersz inicjalny zapowiada jego tematykę, projektuje bohaterów, którzy w wierszach przedstawieni zostaną w atmosferze wszechogarniającego współczucia i braterstwa. *Modlitwa* jest upomnieniem się o to, czego najbardziej im brak, ale jednocześnie pozostaje ona świadectwem postrzegania świata przez pryzmat nędzy i cierpienia, krzywdy i kalectwa⁶. Taka diagnoza rzeczywistości kryje w sobie niewyraźną w wierszu bezpośrednio pretensję do Boga. Zwłaszcza, że prośba o naprawę świata przybiera postać zbioru „pobożnych życzeń”. Brat czującego stworzenia, pokazując niedoskonałość świata, czyni Bogu nieme wyrzuty. Katalog prośb i lista braci cierpiących wpisane zostają w znaczącą klamrę. Obraz ryby na piasku z dystychu otwierającego wiersz:

Boże! Luń świetną jasność świetlistą strugą z wiadra
Rybie, co schnące skrzela na ostrym piasku targa.

⁵ Por. J.J. Lipski: *Władysław Sebyła (1902–1940)*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 6: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 4. Red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. Kraków 1993, s. 90–91.

⁶ O bohaterach cyklu *Modlitwa* wyrzuconych na margines lub zepchniętych na dno rzeczywistości pisze T. Kłak: *Pejzaże Władysława Sebyły...*, s. 127–130.

powróci w strofie ostatniej:

A rybie, targającej skrzela na syrkim piasku
Rzuć tylko jedną kroplę Twego płynnego blasku!

O ile przypadek pierwszy można jeszcze traktować jako upomnienie się o cierpiącą drobinę istnienia, o tyle obraz powtórzony i podkreślony dzięki klamrze nabiera już uniwersalnej rangi, staje się metaforą losu każdej istoty żyjącej. Pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem nie ma tu zasadniczych różnic⁷. Przeznaczeniem i jednych, i drugich jest miotanie się w śmiertelnej udręce w świecie obcym i ostrym (instrumentacja głoskowa ma udział w jego kreacji), nieznanym i niezrozumiałym. Owym rybom na piasku tyleż bowiem doskwiera brak wody-życia, co tęsknota do „jasności świetlistej”. Stopniowa rezygnacja z aspiracji do „światlistej strugi z wiodra”, zredukowana tu do błagania o „jedną kroplę [...] blasku”, wpisana zostaje w klimat niewypowiedzianego bezpośrednio wyrzutu. W ostatecznym rozpoznaniu cierpienie bez zrozumienia sensu i krzywda bez pociechy są nieusuwalną częścią egzystencji. Kondycja ludzka nie różni się tu od animalnej.

Debiutancki cykl autora *Koncertu egotycznego* pozostaje niewątpliwie w kręgu poezji zaangażowanej, lecz jego przesłanie jest tyleż interwencyjne, co egzystencjalne. Rozpoznanie sięgające ponad aktualność, ponad warunki konkretnej rzeczywistości zapowiada dalszą drogę poety. Zapewne miał jej świadomość Władysław Sebyła, gdy w roku 1930 przypomniał wiersze *Modlitwy* w *Pieśniach szczurolapa* w sąsiedztwie innego cyklu zatytułowanego *Ryby na piasku*. Metafora z inicjalnego wiersza zyskała tam swoją kontynuację. Odpowiedź na pytanie o ludzką kondycję powróciła z całą otwartością i brutalnością:

Jesteśmy gnojem, mój bracie,
Mierzwą potu i krwi,

⁷ Pisze o tym T. Nyczek: *Dialog z samym sobą – Władysław Sebyła...*, s. 163–166.

Mroźne niebo sinieje nad nami,
Płyną obłoki – i dni.

PZ, 89

W *Pieśniach szczurołapa* obrazki rodzajowe *Modlitwy*, umieszczone w szerszym poetyckim kontekście, są już tylko jednym ze sposobów diagnozowania rzeczywistości. Tym razem wymowę książki zdominuje inny typ diagnozy – rozpoznanie metaforyczne, związane z tytułową postacią tomu i centralnego zarazem jego cyklu. Rzeczywistością zawładnęły szczury:

Obywatele!
Szczurów na świecie za wiele.
[...]
Wszędzie szczury.
Ubrały się w mundury,
Sutanny i fraki,
A i w purpurze chodzi jaki taki.
Gryzą i niszczą wszystko, co im pod pysk wpadnie.

PZ, 29

Na ratunek światu spieszy szczurołap:

Ja jestem szczurołapem, gram słodko na flecie,
Chodzę, lunatyk nieba, po ogromnym świecie,
Szczury tropię
I topię.

PZ, 30

W tej pozornie spójnej lirycznej opowieści tkwi jednak jakieś pęknięcie. Z jednej strony, gorzka satyra na rzeczywistość, z drugiej – czarodziej, który uleczyć ma świat. Zderzenie tych nieprzystających do siebie planów ma wydźwięk ironiczny. Zło w świecie jest prawdziwe, a szczurołap to postać z baśni. W tytułowym bohaterze tomu nie sposób nie dostrzec metafory poety, w działaniach szczurołapa – szyfru powinności poezji. „Słodka gra na flecie” jest jednak wobec bezmiaru zła czymś śmiesznie niewspółmier-

nym. Jan Józef Lipski tropił w niej ostentacyjny narcyzm i dopatrywał się rysów demonicznych, bo, uwodząc pięknem, przynosiła śmierć⁸. Pełna niepokojącego uroku postać szczurołapa nie jest zatem jednoznaczna. Z jednej strony, widziano w niej znak heroicznego posłannictwa sztuki, z drugiej – przeczuwano jej mefistofeliczny charakter. Sądzę jednak, że nade wszystko warto odczytać ją jako kreację autoironiczną, figurę rozczarowania poety. Czar poezji nie uleczy bowiem świata. W działania szczurołapa wpisana jest klęska. Jego misja to pielęgnowanie złudzenia, snucie baśni, którą prędzej czy później zrewiduje rzeczywistość. Ostatecznie ona zawsze zwycięża. Cykl kończy symboliczna *Śmierć fletu* (PZ, 49):

To już ostatni szum, to flet już kona.
Zabrakło krwi i serca skurczów nieustannych.

Wydaje się, że w tym miejscu kończy się trakt poezji zaangażowanej w twórczości Władysława Sebyły. W pewnym sensie linia ta uległa wyczerpaniu. Poeta podjął symboliczną próbę naprawy świata i poniósł klęskę. To już kres iluzji. Daremność przedsięwzięcia unieważnia zasadność kontynuacji tej drogi. Odtąd liryka ta podąży innymi śladami. Zmagania ze światem powoli ustąpią w niej miejsca innym dramatom i odmiennym niepokojom. Wycofanie się z postawy zaangażowanej otworzy przed poezją Sebyły nowe perspektywy, wśród których warto wyróżnić dwa szczególnie wyraźne kierunki poetyckich poszukiwań. Pierwszy z nich to trop poezji metafizycznej, krąg pytań o ludzką kondycję oraz miejsce człowieka we wszechświecie i wielkim dramacie istnienia. Kierunek drugi natomiast wyznaczają zagadnienia metapoetyckie, dociekania istoty poetyckiego tworzenia i natury słowa. Zapowiedź obydwu linii tematycznych odnajdziemy we wcześniejszej twórczości autora *Koncertu egotycznego*. Załączkiem linii metafizycznej jest już wzmiankowana wcześniej *Modlitwa*, trop metapoetycki projektują natomiast *Pieśni szczurołapa*.

⁸ Por. J.J. Lipski: *Władysław Sebyła...*, s. 93–94.

„Ciemne tchnienie nocy”

O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów,
którymi jawa darzy.
Niech ciemny wiatr, wiejący od samotnych gwiazd,
maskę mi zetrze z twarzy,
niech chłodny mrok okryje moje oczy,
zmętniałe od patrzenia,
a uszom krwi pozostaw szum
podobny
do morskich w muszli fal szumienia.

PZ, 97

W słynnej strofie, otwierającej *Młyny. Sonatę niehumaniczną*, dopatrzyć się można – jak sądzę – wyznania programowego. To drugi po *Śmierci fletu* punkt zwrotny tej poezji. Bolesław Miciński interpretował ten fragment jako dobitne

sformułowanie postawy romantycznej, dla której tak zwana konkretna, empiryczna rzeczywistość utkana jest jakby z marzeń sennych, a jedyną niewątpliwą realnością jest własna nasza osobowość⁹.

Opinię tę warto rozwinąć. Paradoksalna prośba o sen i wyzwolenie od snów zarazem wyraźnie oddziela wielość snów jawy od pojedynczego, autentycznego, samotnego zmagania się z nocą. Realność jest tylko pozorem istnienia, zaangażowanie w jej sprawy – maską prawdziwego oblicza, a wielorakość form zewnętrznego świata nie pozwala oczom „zmętniałym od patrzenia” dostrzec istoty rzeczy. Rozbrat z rzeczywistością jawy jest zatem szukaniem egzystencji autentycznej¹⁰. Szansą jest noc, która „chłodnym mrokiem”

⁹ B. Miciński: *Klasyk czy romantyk*. W: Idem: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Wybór i oprac. A. Micińska. Przedmowa J. Błoński. Kraków 1970, s. 285.

¹⁰ O nocnym doświadczeniu egzystencji por. W.P. Szymański: *Liryka „nurtu ciemnego” (poezja Władysława Sebyły)*. W: Idem: *Moje dwudziesto-*

pokrywa ułudę codziennych dążeń i starań, oddala i unieważnia różnorodność życia na jawie. Na nocnej scenie świata rozgrywa się prawdziwy dramat istnienia, odsłania się rdzeń ludzkiej udręki zawieszona w otchłani przestrzeni i czasu. Celem poszukiwań będzie zatem nie tyle romantyczna eksplikacja własnego „ja” czy wewnętrzne zmagania indywidualnej osobowości, a raczej konsekwentna pogoń za najbardziej uniwersalną podstawą ludzkiego istnienia. Słusznie stwierdza Jan Piotrowiak, że to poezja „Wielkiego Uogólnienia”¹¹. Moc twórczej wyobraźni odnajdzie poetyckie szyfry dla wyrażenia zasadniczych zrębów dramatu egzystencji. Rozmach i różnorodność lirycznych rozwiązań zadziwi i zachwyci niejednego czytelnika.

W *Młynach* udręka bytu przełożona zostanie na niezwykle sugestywny i równie hermetyczny język symbolicznej wizji. Jej centrum to symbol-obsesja, tytułowe młyny, których bezduszna aktywność ściera na proch zarówno istnienia ludzkie, jak i światy:

Kołowały szatańskie koła w pustce sowiej
ciałami, które wrosły męką w drzewo śliskie.
Milczący las stał chmurą ponad uroczyskiem.
Bezszelestnie krążyli aniołowie.

PZ, 103

Ta porażająca wizja nieprzerwanego zniszczenia jest jedną z najsilniej zapadających w pamięć realizacji niepokojów katastroficznych w liryce międzywojennej.

Z kolei w dedykowanym Janowi Lechoniowi *Koncerte egotycznym* liryka Sebyły podąży zupełnie innym, klasycyzującym tropem poetyckiej refleksji, wybierze prostotę i precyzję dyskursu:

Twardo stukają rymy, pusto dźwięczą słowa,
które nie mówią nic.

lecie 1918–1939. Kraków 1998, s. 271–276; J. Piotrowiak: „Czarno na świat patrzę?” *Władysława Sebyły poetyckie spotkania w ciemności*. W: *Idem: W świetle... i w mroku... Studia i szkice o poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Katowice 2003, s. 64–105.

¹¹ Por. J. Piotrowiak: „Czarno na świat patrzę?”..., s. 73.

Apollinowa – cóż ty mi dajesz, mowo?
Nazywaniem chcesz mi **szukanie** zastąpić?

[...]

Poezjo! Wracam do ciebie pokorny,
 nie wyżebrawszy żadnej prawdy światu,
 choć wiem,
 żeś tylko kołami na wodzie.

PZ, 119

Ten akt dramatu, wysnuty z ducha Norwida, będzie w gruncie rzeczy zapisem rozterek epistemicznych i metapoetyckich, skupionych wokół przekonania o daremności poznania, złudności poszukiwań prawdy i zwodniczości słów. Także i z tego pułapu sięgnie Sebyła po perspektywę egzystencjalną i metafizyczną:

Czemu trudzisz się nocą jak owi podróżni
 którzy chodzą światami, by się zgubić w tłumie?
 Ty szukasz siebie w rzeczy, w słowie i rozumie,
 aby na dnie wszystkiego dojrzeć oko próżni.

PZ, 126

Jeszcze inną drogę obierze poeta w tryptyku *Trójsław prosty*. Tym razem podejmie śpiewną melodię ludowej stylizacji:

Bądź pozdrowiony,
 nowo narodzony!
 powołany z głębiny,
 z dna morskiego wyrosły,
 kawałeczku otchłani.
 Musisz służbę odsłużyć,
 musisz siebie powtórzyć,
 świat stworzyć, świat porzucić
 niezawinione winy
 odkupić i powrócić
 w głębiny, na dno, do otchłani.

PZ, 137

Rytm prostych słów i ogromny ładunek emocji to kolejny sposób ukazania dramatu egzystencji. W tym przypadku został on uprosz-

czony do najbardziej uniwersalnego schematu i przedstawiony w trzech odsłonach, rejestrujących graniczne doświadczenia ludzkiego życia: narodziny, głód (metaforyczny, oczywiście) i śmierć. Ani programowa prostota, ani melodyjna płynność nie osłabiły przejmującej wymowy tryptyku.

Powyższa sonda zapuszczona w głąb poezji Władysława Sebyły wyławia z niej tylko niektóre z lirycznych zachowań poety. Mroczna i wieloznaczna wizja zagłady, dyskurs o ludzkim błędzeniu wśród rzeczy i słów czy surowy dramat egzystencji w formie prostego zaśpiewu – to przykłady bardzo wyraziste, ale i one nie wyczerpują wszystkich możliwości tej liryki. Sądzę, że warto wyodrębnić w jej obszarze jeszcze jeden krąg zagadnień. Zapuszczona sonda co rusz natrafia bowiem na stale powracający w twórczości Sebyły wyraźny nurt liryki rozterek religijnych. W dotychczasowych odczytaniach krytycznych był on na ogół zaledwie sygnalizowany, chociaż nurt ten wydaje się ważnym filarem metafizycznego skrzydła tej poezji. Dalej pójdziemy tym śladem.

„Modlitwy nieskładne”

Liryczną twórczość Sebyły spina znacząca, choć oczywiście przypadkowa klamra. Pierwsze i ostatnie słowo poety jest słowem modlitwy. Debiutancki utwór o tym tytule ma swój odpowiednik w postaci wiersza ***inc. *Gdy patrzę w Ciebie...*, wydrukowanego w „Pionie” (1939, nr 1–2). To ostatni znany wiersz autora *Obrazów myśli*. Na początku i na końcu jego poetyckiej drogi słychać apostrofę do Boga.

Modlitwa, która otwierała tę twórczość, była – jak pamiętamy – prośbą, spoza której przebijał niewypowiedziany, zduszony wyrzut. W nieco późniejszej *Spowiedzi szczurołapa* (z tomu *Pieśni szczurołapa*) ziarno pretensji urośnie do rozmiarów jawnego buntu. Tutaj lirycznym adresatem nie jest już Bóg, lecz książd:

Nie strasz mnie bogiem, który za zielonym stołem
Siedzi i świat świdruje złym, sędziowskim okiem.
Ja mam swojego boga, który jest obłokiem,
Krzepkokorzennym drzewem, wiosennym, wysokim,
Kroplą złotej oliwy, płonąca w motorze,
Jest wichrem, który huczy nad wzburzonym morzem,
Jest dźwięczną muchą w słońcu, wilgotnym parowem
I jest nowym, przeze mnie wymyślonym słowem.

PZ, 31

Szczurołap przyznaje sobie prawo do swojego Boga i swojego nieba. Głosi swoisty panteizm, bogiem jest wszystko, co dobre i piękne, twórcze i pełne życia. Tradycyjnemu Bogu wyznaczono w tym tomie miejsce w panopticum.

W malowanym na niebiesko siedzisz niebie,
W szklanej szafce, zasunięty w kąt lamusa,

Jehowa; PZ, 41

Pozbawione Boga niebo nie jest przez to uboższe, przeciwnie – dopiero teraz kusi swym nieskończonym pięknem:

Nie chcę twojego nieba, gdzie brzmią święte hymny.
Moje niebo jest mroźne jak szkło,
Zimne jak lód zimny.
Ale w nim śnią ślimaki poskręcanych mgławic,
Wiją się złote gwiazdy jako ryby w stawie,
Wzbiera w nim czas odwieczny kosmiczną powodzią,
Płyną światy po wodzie jak najgłbsze łodzie.

PZ, 32

Niebo bez Boga otwiera się na bezmiar kosmicznych przestrzeni i pozaziemskiego czasu. Szczurołap zapelni je mocą swej nieograniczonej niczym wyobraźni. Wystarczy jej dla niezmierzonych rejonów. Bariera między światem wewnętrznym bohatera a kosmiczną dalą zostanie unieważniona¹². Ekspansja nieograniczonej

¹² „Człowiek zawisa jakby między ciemną **dalą** kosmicznych obszarów a **głębią** swego niejasnego wnętrza, własnego jestestwa. I choć mroki nocy za-

woli i nieskrępowanej wyobraźni sięgnie kosmicznych obszarów. Uczyni z nich „moje niebo”, przestrzeń własną. Nie ma Boga, więc nie ma granic. Fascynacja nowymi możliwościami nie pozostawi miejsca na lęk. Strach minął wraz z unieważnieniem „sędziowskiego oka”. Pozostaje tylko kwestia, kto w wierszu mówi: szczurołap, zaklinacz lęku i zła, autor „słodkiej muzyki” i „słodkich kłamstw”, niewolnik złudzenia. Jego niebo uwodzi nieskończonymi możliwościami i rozmachem wolności, ale także niepokoi lodowatym, mroźnym pięknem. Kusi perspektywą odrzucenia ludzkiego losu.

W pozaziemskie bezkresy zapędzi człowieka nie tylko pycha. Siłą sprawczą tej wyprawy będzie przede wszystkim szczególna pazerność na świat, ów głód, wpisany na stale w ludzkie doświadczenie:

Ileż to jeszcze pożresz gwiazd,
ile mórz i lasów pochłoniesz,
ile drzew i traw, i kwiatów
w tobie zatonie?

O głodzie; PZ, 139

Pragnienie przekraczania granic na ogół nie dostarczy bohaterowi Sebyły takiego upojenia wolnością i mocą, które było udziałem szczurołapa. Stałym natomiast rysem spotkania człowieka z niebem pozostanie przenikliwy chłód¹³:

Nocy bezsenna, nocy drapieżna!
Słowa zgrzytają w zębach jak piach.
I zamieć mroźna, i zamieć śnieżna
w nierozplątanych snach.
Kołują rzeczy, kołują sfery,
w kipieli wiatrów nadmorskich – skwir,

cierają różnicę między ekstra- i introwertycznym wymiarem rzeczywistości, chociaż zbliżają bieguny jawy i snu, zamazują strefy immanencji i transcendencji, pole aktywności człowieka wpisanego w tę poetycką wizję, repertuar jego działań określa ta właśnie makroskala”. Ibidem, s. 72–73.

¹³ O motywach zimna i chłodu w poezji Sebyły pisze W.P. S z y m a ń s k i: *Liryka „nurtu ciemnego”*..., s. 279.

wizja katedry, wizja rudery,
rozwartych oczu wir.

Bezsensowność; PZ, 174

Kosmiczna przestrzeń nie tylko kusi, ale także napawa przerażeniem. Doświadczenie transgresji wiąże się tu oczywiście z cierpieniem i poczuciem zagubienia w szalonym wirowaniu sfer. Zanurzone w chwili poza czasem, o krok sąsiadują tu ze sobą konstrukcja i destrukcja („wizja katedry, wizja rudery”), umierają i rodzą się światy („słońca się rodzą i światy konają”). Doświadczenie wewnętrzne przybliży wprawdzie człowieka do wszechświata, likwiduje granicę między jego wnętrzem a zewnątrz, lecz nie przynosi ani spokoju, ani ukojenia. Jest źródłem udreki. Z jej dna z ogromną mocą powracać będzie sprawa Boga. Rozbrat z nim w liryce Sebyły nie dokonał się nigdy ostatecznie.

Niewątpliwie najważniejszym i najciekawszym punktem w nurcie religijnych rozterek pozostanie poemat *Ojcie nasz*, włączony do tomu *Obrazy myśli* z 1938 roku. Utwór ten jest świadectwem dramatycznych wewnętrznych zmagających, w których ponawiane odrzucanie Boga spotyka się z nieustannie powracającą dyspozycją religijną człowieka. Z poetów polskich bodaj tylko Bolesław Leśmian tak gwałtownie negował istnienie Boga, i tak bardzo nie mógł się bez niego obejść. I w tym wypadku dramat wewnętrznej szarpaczyny potęguje głęboko religijna natura autora *Obrazów myśli*.

Poemat Sebyły zbudowany został na konstrukcyjnych podstawach *Modlitwy Pańskiej*. Każdy z jej składników obecny jest w utworze i każdy podlega bluźnierczej negacji. Niezwykle konsekwentną grą aluzyjną z kanonicznym tekstem znajdziemy w pierwszej części utworu:

Ojcie nasz, któryś jest na niebie błękitny i pusty.
Nie święcę twoich imion, nie znam twoich znaków.
Z pianą oceanowe miotają wychlusty
Do nóg mi martwe ryby z twojego zodiaku.

Górą noc jak pies leży i gwiazdami szczeka,
Więc dojrzeć cię nie mogę w ciemności i mrozie,

Przyjścia królestwa twego już nie czekam,
Przed pustką stygnę w grozie.

Więzi mnie wola ciała, wszystkiego stworzenia
Strachy i nędze w żyłach moich krzyczą
I na ziemi i w niebie czyhają cierpienia,
I poją chleb powszedni bezsilną goryczą.

Nie odpuszczone przez mych nieprzyjaciół winy
Budzą mnie, z sennej wołając czeluści,
I warczą w mózgu niestrudzone młyny:
– Jeśli wróg nie odpuścił, niech ci Bóg odpuści.

I wołam: – Ojcie nasz, którego nie ma
Wywiedzionego z otchłani kuszenia,
Niechaj cię noc obrośnie potężna i niema
I gwiazdzistym milczeniem zbawi od istnienia.

PZ, 161

Konsekwentna aluzyjność utworu owocuje efektem palimpsestu. Tekst kanoniczny i bluźniercza modlitwa podmiotu wiersza są w nim w równym stopniu obecne. Tekst własny, przełamując schemat mowy cudzej, przywołuje najbardziej charakterystyczne, kluczowe motywy wyobraźni Sebyły, znaki rozpoznawcze tej poezji: ocean, noc, mróz, młyny. Z porządkiem kanonu zderzona została niejako summa własnego idiolektu. Zmaganiu z Bogiem wtóruje starcie mówienia osobniczego z głosem autorytetu. Wewnętrzną dialogiczność dodatkowo potęguje stylistyczny kontrast chropawej chwila-mi prostoty wyobrażeń („[...] noc jak pies leży i gwiazdami szczeka”; „[...] warczą w mózgu niestrudzone młyny”) i patosu, który niewątpliwie w tekście dominuje. To wszystko symptomy wewnętrznej walki. Wbrew kategorycznej deklaracji podmiotu relacja człowieka i Boga nie została rozstrzygnięta. Bóg w wierszu Sebyły, jak świat u Przybosa, „nie-i-jest”. Zaprzeczony bezpośrednio, jest stale obecny – w apostrofie, w ogromnym ładunku emocji, w mowie uwikłanej w paradoksy, w życzeniu:

Niechaj cię noc obrośnie potężna i niema
I gwiazdzistym milczeniem zbawi od istnienia.

w której pobrzmiewa echo zakończenia Lechoniowej *Modlitwy*:

Oswobodź nas od duszy i wybaw od siebie.

Ostatecznie w poemacie nad wyrokiem „nie ma” górę bierze postawa „nie znam”: „nie znam twoich znaków”, „nie słyszę świstu twoich piór” (PZ, 163). Mnożą się zatem pytania:

Jak cię przywołać? gestem rąk?
modlitwą? klątwą? czy milczeniem?
czy senny zamieszkujesz krąg?
czyś ptakiem, drzewem czy kamieniem?

PZ, 163

Nie wiem, jak myślisz? Czy błyskawicami?
Zamętem wiosny? miłością? cierpieniem?
Czy myśli twoje powstają jak cienie
żywotów naszych i gasną wraz z nami?

PZ, 166

W cytacie pierwszym pobrzmiewa echo panteistycznych tęsknot, przykład drugi wykorzystuje powracający w liryce Sebyły koncept, że być może człowiek jest myślą Boga, jak ona istnieje tylko chwilę i jak ona może powrócić przywołany jego wspomnieniem.

Bóg jest zatem przedmiotem zagadki:

O bezimienny, wiem, że cię nie zgadnę,
bo wszystkie słowa są twoim imieniem.

PZ, 166

Człowiek nie przeniknie jego natury, nie pozna jego imienia. Nawet jeśli istnieje tylko w słowach, istnieniu temu nie można jednoznacznie zaprzeczyć. Wbrew przeczeniom i wbrew zakłębom – Bóg pozostaje w liryce Sebyły obecny aż po ostatnie jej słowo.

Ostatnia modlitwa poety obywatela się bez bluźnierstw, nie sięga po retorykę gwałtownej negacji czy niespokojne ciągi pytań, rezygnuje z patosu. Nie ma w niej buntu, nie ma walki i napięcia. Jest spokojny blask iluminacji:

Gdy patrzę w Ciebie, nagi prawdy kształt
Z szklanych fałd nocy nagle się wyłania,
Spada ze świata krzywda, mord i gwałt,
W proch starte Twoją mocą odpuszczania.
[...]

W Tobie wyzbyte zasług, win i zgróz
Śpią potępionych i zbawionych kości,
Przez czas zmożone, rozsypane w gruz,
Boże wieczności!

PZ, 202

Czyżby koniec zmagañ, uzgodnienie wewnętrznych głosów, osiągnięty kres metafizycznej wyprawy? Tylko do pewnego stopnia. W pokornej modlitwie kryje się subtelna przewrotność, własna interpretacja religijnego kanonu. Pozornie pobożne westchnienie – „Boże wieczności!” – w tym wypadku wynosi jeden z boskich atrybutów ponad wszystkie inne. „Moc odpuszczania” win nie płynie z miłosierdzia. Jest czasem, który wszystko unieważnia. Także krzywdy, morderstwa i gwałty. Z perspektywy wieczności nie mają znaczenia zasługi i winy, z tą samą żelazną konsekwencją zostaną „starte na proch”. Nie ma sprawiedliwości, nie ma nagrody i kary, nie ma zmartwychwstania. Bóg jest wiecznością. Jedyną pociechą jest ta gorzka pewność, która wyzwala od wewnętrznej szamotanimy. Spokój wiersza płynie z rezygnacji. Dojrzała zgoda na bycie pyłkiem w bezmiarze czasu ma wagę poetyckiego testamentu.

Ostatni wiersz Sebyły, nie wiedząc, że będzie wierszem ostatnim, zamyka dzieło poety znaczącym akordem¹⁴.

¹⁴ Już po przekazaniu do opracowania wydawniczego niniejszej książki ukazała się znakomita monografia poezji Władysława Sebyły, której rozstrzygnięcia w wielu punktach dotyczą problematyki podjętej w tym szkicu. Por. J. Piotrowiak: „*Ciemny nurt mego życia...*”. O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły. Katowice 2008, *passim*.

Co było „pod popiołem”? **O jednym wierszu** **Józefa Czechowicza**

Poeta awangardowy czy klasyk?

Twórczość Józefa Czechowicza unieważnia silnie zakorzenioną w myśleniu o literaturze opozycję między twórczością awangardową a pisaniem zanurzoną w literackiej tradycji. Dla dwudziestolecia międzywojennego to przeciwstawienie miało moc szczególną. Myśl krytycznoliteracka epoki porządkowała propozycje poetyckie swojego czasu nade wszystko według tego, czy bliżej było ich twórcom do literackich poprzedników, czy też perspektywy ich poszukiwań wyznaczało spojrzenie w przyszłość.

Nigdy przedtem postulat nowoczesności w literaturze nie brzmiał tak donośnie, można przypuszczać zatem, że nigdy także tak silnie nie ciążyło poetom brzemień tradycji. Nowe czasy i nowa rzeczywistość wraz z jej bohaterem wchodziły do poezji pod naporem rangi i autorytetu literatury czasów minionych. Dla dwudziestolecia międzywojennego był to konflikt o podstawowym znaczeniu. Im silniej życzeniowe myślenie awangardy unieważniało tradycję, z tym większą mocą wracała ona w liryce lat trzydziestych.

Dla Józefa Czechowicza konflikt między postawą awangardową a tradycjonalizmem w poezji nie ma – jak się wydaje – większego znaczenia. Jeden z najciekawszych przedstawicieli tzw. Dru-

giej Awangardy z niespotykaną naturalnością łączy w swej liryce obydwie perspektywy, które w tym przypadku tracą charakter opozycji. Nowoczesność tej poezji wyrasta na pożywcze niezwykle rozległych literackich i kulturowych inspiracji. To nie węzły tradycji, których nie udało się rozsupłać, i nie pancerz, który usztywnia poetycką mowę. To raczej drożdże, twórczy zaczyn, na którym dojrzewa swoisty idiom poetycki Józefa Czechowicza. Niezwykła wrażliwość autora *nuty człowieczej* na głosy literatury dawnej, nade wszystko romantycznej i modernistycznej, głębokie zanurzenie twórczości w literackiej tradycji wraz ze świadomością jej twórczych możliwości, a nie ograniczeń, czynią możliwym pytanie, czy poecie, któremu zwykliśmy dopinać awangardową etykietę, nie bywa w równym stopniu bliska postawa poety-klasyka.

Horacjański refren

Wiersz *pod popiołem* z tomu *ballada z tamtej strony* z roku 1932 wpisuje się w bardzo odległą, antyczną tradycję. Przytoczmy go w całości¹:

wichrze popielny czyś po to wiał
by imię moje zetrzeć ze skał

głowy snem owinięte głowy
czarny kozioł prowadzi na makowy zagon
widziałem w czeluści skrzypcowej
jaskółka zawisła wagą

cienie się w cieniach pławią
formy poddają się rytmom
światłością krwawopawią
parne parowy kwitną

¹ Wiersz cytuję według edycji: J. C z e c h o w i c z: *Wybór poezji*. Oprac. T. K ł a k. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 53–54.

z morza kobiety złotorogie
wychodzą szukając pieszczot
w jałowcach czerwony ogień
krzaki w ogniu proroczym szeleszczą

do jakich rozwiać się granic
by nie pachniały bagnem
wichru popielny taniec
me imię ściera ze skał
pragnę

Wiersz Czechowicza podejmuje temat uniwersalny, zadomowiony w literaturze od starożytności, jak refren idący przez wieki, sprostowany dumnymi deklaracjami Horacego: „exegi monumentum” i „non omnis moriar”. Pewność antycznego autorytetu w wędrówce przez stulecia uległa nadwątleniu, dawno runęła wiara w klasyczny ład świata, coś wszakże pozostało. W wierszu dwudziestowiecznego poety powraca dalekie echo Horacjańskich zapewnień, powraca w postaci delikatnej sugestii, pytania, które niepostawione w tekście bezpośrednio, uporczywie wyłania się spod natłoku obrazów: „czy wszystek umrę?” Horacjański „pomnik trwalszy od spiżu” u Czechowicza ma swój odpowiednik w postaci imienia wyrytego w skale. Starożytny poeta i jego dwudziestowieczny następca zostawili dla potomnych ślady swojego istnienia. Horacego przepelnia duma i wiara w trwałość swego dzieła:

Wybudowałem pomnik trwalszy od spiżu
strzelający nad ogrom królewskich piramid
nie naruszą go deszcze gryzące nie zburzy
oszałały Akwilon oszczędzi go nawet
łańcuch lat niezliczonych i mijanie wieków²

U Czechowicza ślad zostawiony na skale podlega zacieraniu. Oszałały Akwilon, który nie zdołał zburzyć horacjańskiego „pomni-

² C III, Car. XXX, s. 307–308, przekład A. Ważyka. W: Kwintus Horacjusz Flakkus: *Dzieła wszystkie*. T. 1: *Ody i epody*. Oprac. O. Jurewicz. Wrocław 1986, s. 306, 308.

ka”, w wierszu autora *ballady z tamtej strony* powraca jako „wicher popielny”, on wszystko zmienia w popiół i proch. „Czy wszystek umrę?” Sprawa wydaje się przesadzona. Odwieczny wicher kruszy skały, cóż pozostanie z zapisanego na nich imienia? Nie-trwały pomnik obróci się w pył. A jednak w tytule wiersza kryje się delikatny cień niepewnej nadziei. Nie popiół jest w nim najważniejszy, lecz to, co kryje się pod nim. Norwidowski diament czy Feniks, zapowiedź odrodzenia? „Czy popiół tylko zostanie i zamęt co idzie w przepaść z burzą” – pytał Norwid, czy popiół i „wicher popielny” – wtóruje mu Czechowicz, czy też na dnie popiołu kryje się skarb, „wiekuistego zwycięstwa zaranie”? Dwudziestowieczny poeta mniej jest śmiały w przypuszczeniach niż jego romantyczny poprzednik. Nie podsuwa żadnych propozycji, istotne pytania usuwa dyskretnie poza tekst. Eliptyczny tytuł sprawia jednak, że pytanie powraca. Co kryje się „pod popiołem”, czy coś jednak ocaleje? Może wbrew wszelkim oznakom zniszczenia „nie wszystek umrę”?

Popiół i wiatr

Wiersz Czechowicza ma stosunkowo przejrzystą kompozycję. Zamyka go klamra, niedosłowna i nienachalna, znaczone kilkoma wyrazistymi akcentami:

wichrze piekielny czyś po to wiał
by imię moje zetrzeć ze skał
[...]
wichru popielny taniec
me imię ściera ze skał
pragnę

Początkowe pytanie wiersza przypomina ludowy zaśpiew. To jedyna w wierszu strofa sylabotoniczna, spięta dokładnym rymem. Apostrofa do wichru, jego personifikacja poprzez przypisanie mu

działań celowych, a nade wszystko naiwne przekomarzanie się z jego potęgą, wskazują jednoznacznie na folklorystyczny rodowód początku utworu.

Tadeusz Kłak również łączy inicjalną strofę z ludową inspiracją, podobieństw szuka jednak na nieco innym poziomie.

Czytając te wersy – pisze – należy przypomnieć, że w ludowych i archaicznych wierzeniach w wichrze przejawia się dusza, natomiast tańczące w południe po polach wiry powietrza były personifikacją złych mocy³.

Sugestie Kłaka warto wziąć pod uwagę z tego choćby względu, że wprowadzają one trop ambiwalentnej wykładni symboliki wiatru – bywa on tchnieniem życia (duszą), bywa także podmuchem śmierci. Wicher – gwałtowna postać wiatru – jest nade wszystko ruchem, aktywnością, potęgą, „z racji podobieństwa do oddechu lub tchnienia stwórczego uważany za pierwszy żywioł”⁴. Jego moc wszakże niesie z sobą zniszczenie, co w wierszu Czechowicza nie budzi żadnych wątpliwości, zwłaszcza że wiatr spokrewniono tu z popiołem. „Wicher popielny” dla nieocenionego monografisty autora *kamienia* jest „personifikacją śmierci”⁵. To nie do końca precyzyjne stwierdzenie (nie personifikacją przecież, lecz może raczej metaforą lub literacką alegorią) wskazuje oczywiście właściwy kierunek interpretacji. *ballada z tamtej strony* jest – jak pamiętamy – tomem poetyckim zdominowanym przez jeden temat, wszechobecna śmierć panuje tu niepodzielnie.

„Wicher popielny” Czechowicza łączy w sobie dwa symbole wanitatywne: wiatr, czyli niestałość, nicość, przemijanie oraz popiół, kojarzony najczęściej z krótkością życia („z prochu powstałeś, w proch się obrócisz”), śmiercią i zniszczeniem⁶. Symbole nicości wprowadzają do wiersza trop barokowy. Tęsknota do stałości

³ T. Kłak: *Czechowicz – mity i magia*. Kraków 1973, s. 56.

⁴ J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 446.

⁵ T. Kłak: *Czechowicz...*, s. 56.

⁶ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 332–334, 453–456.

i trwania właściwa postawie klasycznej u Czechowicza wyraźnie podporządkowana zostaje ruchowi i zmianie. Opozycję stałości i zmienności silnie akcentuje klamra utworu. Imię na skale, trwałe ślad przeciwstawiono tu potędze żywiołu. Przeciw niemu coś się ostanie? Pojedyncze istnienie ludzkie, heroicznie akcentujące swoją jednostkowość i niepowtarzalność – „własne imię” – jest jak w Ewangelii według św. Łukasza tylko trzcina „która się od wiatru chwieje” (Łk 7, 24)⁷.

Człowiek przemija – to oczywiste – lecz czy pozostawia po sobie ślad? „Wicher popielny” z wiersza Czechowicza nie przynosi gwałtownej zagłady, nie niesie nagłego zniszczenia. Jest raczej wichrem czasu, który konsekwentnie i nieprzerwanie dokonuje swego dzieła. To ruch wymazywania istnienia, zacierania śladów. W ostatniej strofie rzecz odbywa się niejako na naszych oczach:

wichru piekielny taniec
me imię ściera ze skał

Pytanie otwierające wiersz powróciło tu w postaci tych samych poetyckich rekwizytów, lecz w całkowicie zmienionej formie. Nie jest już pytaniem, lecz konstatacją, że oto dokonuje się dzieło zniszczenia. Przekorę ludycznej apostrofy do wichru i melodię inicjalnej strofy zastąpił tu „wichru piekielny taniec”, subtelna, lecz równie bezwzględna, wersja tańca śmierci. Zanikanie istnienia zapisane w wierszu przywodzi na myśl barokową anamorfozę, to, co istnieje, zмага się z ruchem nicości, jest i nie jest równocześnie, już zanika, lecz jeszcze domaga się wyrazu. Ostatecznie, poza klamrą pozostanie ostatni wers: „pragnę”, ostatnie słowo w zmaganiach jednostkowego podmiotu z napierającą potęgą nicości. Migotanie istnienia w „popielnym tańcu wichru” pozostaje otwarte, jakby niezakończone.

⁷ *Święta ewangelia Jezusa Chrystusa według Łukasza*. W: *Pismo Święte w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka*. Nowy Testament. T. 1. Oprac. ks. W. Szcze-pański TJ. i ks. W. Prokułski TJ. Poznań–Warszawa–Wilno–Lublin 1932, s. 378.

Wizja „z tamtej strony”

Początek i koniec wiersza to miejsca, w których wyraźnie zaznacza swoją obecność „ja” liryczne utworu, akcentując swoje imię i własne pragnienie w opozycji do ruchu nicości i zamazywania śladów. Wobec ich bezwzględnej potęgi skarb, który warto byłoby ocalić, jawi się jako niepozorny i kruchy – to ślad istnienia niepowtarzalnej jednostkowej tożsamości.

Opisana klamra wyznacza w wierszu przestrzeń dla niejasnych, enigmatycznych wizji z gatunku tych, które Kazimierz Wyka przypisałby linii Micińskiego⁸. O ile początek i koniec utworu zawierają wyznanie bezpośrednie, o tyle „serce” wiersza wypełniają obrazy, pulsujące niespokojnym rytmem.

Obraz pierwszy jest wizją z tamtej strony:

głowy snem owinięte głowy
czarny kozioł prowadzi na makowy zagon
widziałem w czeluści skrzypcowej
jaskółka zawisła wagą

W przytoczonej strofie podmiot liryczny wyraźnie zmienia sposób istnienia w wierszowym świecie. Nie spiera się już z wichrem o swoje, lecz przyjmuje perspektywę niezwyklego obserwatora, zagląda niejako za zasłonę życia, patrzy w głąb tajemnicy. Cóż widzi? Pochód śmierci, wędrówkę potępionych pod przywództwem czarnego kozła-diabła. Głowy owinięte snem jak mgłą przypominają, że wymazywanie istnienia już się rozpoczęło. Na makowy zagon wędrują postacie pozbawione jednostkowej świadomości, jednakowe w dręczącym, narkotycznym transie. Usypiające właściwości maku znacznie różnią się od tych, które Czechowicz przypisał sianu w najbardziej znanym ze swoich wierszy. Mak także przynosi sen, lecz nie upojny i nie czarowny. Mak to zapomnienie

⁸ Por. K. Wyka: *O Józefie Czechowiczu*. W: I d e m: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 35.

i niewiedza, odurzenie i obojętność⁹. Postacie z wiersza Czechowicza nie wiedzą już, kim były, odurzone przez śmierć, zaczarowane przez diabelskiego przewodnika.

Ten niezwykle pochód odbywa się po drugiej stronie życia. Podmiot *ballady z tamtej strony* przyzwyczał nas do tego, że świat widzi on na swój sposób, pod pozorami życia nieustannie tropi obecność śmierci. Tym razem w szczelinie skrzypiec zobaczył czeluść piekielną, a w niej niezwykle znak – nieruchomą jaskółkę.

Tradycja łączy tego ptaka z radosną i pomyślną wróżbą, uznaje za zwiastunkę wiosny i symbol domowego szczęścia¹⁰. W wierszu Czechowicza niezwykle ruchliwa na ogół jaskółka zastyga nieruchomo, „zawisła wagą”. To niepokoi i dziwi, w kontekście odurzonego śmiercią świata i ona nosi znamiona martwoty. Jak u romantycznego poety pulsuje z niej „jaskółczy niepokój”. W liryku katastrofisty, pisanym na chwilę „przed burzą”, ona jej przyjscie zwiastuje. W przestrzeni eschatologicznej wizja pochodzących zmarłych nieśie w sobie zapowiedź sądu (waga). Pod powierzchnią życia rozciąga się panowanie śmierci. Niech nie zwiodą nas jego pozory. Drugą stronę zobaczyć można w szczelinach świata, czasem także w pudle rezonansowym skrzypiec.

Rytm nicości

Kolejny obraz jest mniej wyrazisty i mniej zakorzeniony kulturowo. Przynosi natomiast zamysł syntezy, próbę pochwycenia rytmu świata:

cienie się w cieniach pławią
formy poddają się rytmom

⁹ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 217.

¹⁰ Ibidem, s. 119.

Ten rytm wydaje się fascynującym pulsowaniem, objawia się w nim muzyczna natura rzeczywistości. Tylko czy nie ulegamy tu czarowi pozorów? W kontekście całości wiersza warto zachować czujność. Świat przedstawiony traci przecież wyrazistość, zaciera się jego kontury, zarys granic rozplywa się w cieniach. Ów taniec cieni i ginących form wyznacza rytm zanikającego świata, głosi triumf nicości. To nic innego jak „wichru popielny taniec”, nazwany w ostatniej strofie, ruch wymazywania istnienia i zacierania jego śladów.

Na tle zanikających form krwawa czerwień kwitnących parów krzyczy jak sygnał ostrzegawczy, płonie jak znak. Ten obraz w nieco zmienionej formie powróci w kolejnej strofie wiersza, tym razem jednak funkcja objawienia i niejasnego proroctwa wskazana zostanie bezpośrednio:

w jałowcach czerwony ogień
krzaki w ogniu proroczym szeleszczą

Powrót obrazu wzbogaconego o nowe treści w wierszu Cechowicza nie dziwi. Wizyjność utworu rządzi się bowiem rytmem powrotów i niedokładnych powtórzeń. Jest w pewnym sensie odbiciem niedosłownej klamry, zamykającej liryczny tekst. Przepływ obrazów niesie z sobą delikatne sygnały wewnętrznych powiązań przedstawionego w liryku świata, a luźno zestawione wyobrażenia wzajemnie do siebie nawiązują. W tym porządku kwitnące parowy zapowiadają płonące krzaki, „formy poddane rytmom” korespondują z „wichru popielnym tańcem”, a „czarny kozioł” poprzedza równie demoniczny obraz złotorogich kobiet, które wychodzą z morza, by szukać pieaszczot. Te mitologiczne hybrydy, ostentacyjnie kuszące, spokrewnione z rozwiązłą Afrodytą niosą na świat szatańską plagę rozpusty, zapowiedź jego końca. W liryczną opowieść o zanikaniu świata i pojedynczego istnienia wplecione zostały okruchy eschatologicznego mitu: rozpasanie grzechu, oczekiwanie sądu oraz niejasne boskie znaki.

Świat chyli się ku upadkowi, to nie ulega wątpliwości, jego kres przejawia się jednak dwojako, dokonuje się w dwóch dopełniających

cych się porządkach. W pierwszym z nich trwa nieprzerwany ruch nicości, odbywa się zamazywanie kształtów i granic, przebiega zanikanie form bytu. W porządku drugim ów zanikający świat paradoksalnie eksploduje feerią niezwykle zdarzeń i niepokojąco mocnych barw. Zakreślony w wierszu imaginacyjny pejzaż domaga się pełni wyrazu, pragnie być zarysem całości, rozpostarty między ziemią a morzem, między wzmiankowaną czeluścią a górnymi rejonami, w które unoszą go języki ognia. Liryczny świat przedstawiony wiersza w sposób bezsporny podlega zagęszczeniu i intensyfikacji. Intensywność jego istnienia podkreśla ekspresjonistyczna paleta barw. Krzyczy z niej groza czerni i czerwień płomieni, błyszczy kuszące złoto. Dobiegający kresu świat eksploduje tu w „krwawiopawim” fajerwerku. W obliczu końca jego istnienie przybiera formę szczególnie nasyconą. Spazmatyczna intensywność bycia wobec nicości jest próbą dramatycznego przeciwstawienia się jej mocy. Pragnienie istnienia wbrew śmierci i na przekór nieuchronnej zagładzie powróci z wielką siłą w ostatnim wersie utworu i w zmaganiach kruchości życia z potęgami nicości pozostanie jego ostatnim słowem.

Co pozostanie?

Wizyjna materia analizowanego wiersza Józefa Czechowicza wykazuje wiele przejawów wewnętrznej dyscypliny. „Lapidarny wizjoner”, według kapitalnego określenia Kazimierza Wyki¹¹, naszkicował wyobraźniowe obrazy eliptyczną linią, skondensował je, połączył siecią wewnętrznych powiązań, a na koniec otoczył je wyraźną liryczną ramą. Owa rama i to, co wewnątrz niej, pozornie istnieją niezależnie od siebie, w istocie wzajemnie się dopowiadają. Wizyjne serce wiersza snuje wieloznaczną, mozaikową opowieść o zanikaniu świata, o jego końcu i o śmierci, która czai się pod

¹¹ K. Wyki: *O Józefie Czechowiczu...*, s. 46.

podszewką bytu. Liryczna rama w kruchości życia i w jego przemijaniu odsłania dramat pojedynczego istnienia. Świat i człowiek istnieją i nikną pod naporem potęgi nicości. W jej władzy pozostają przewrotne żywioły: wiatr, popiół (ziemia), ogień i woda. Każdy z nich niesie w sobie zapowiedź zniszczenia. Istnieniu nieustannie zagraża rozplątanie się w niebycie: „cienie w cieniach się pływają”, „krzaki w ogniu [...] szeleszczą”, a wichur kruszy niewzruszoność skał. Śmierć jest utratą konturów i granic, jest zamazywaniem śladów.

Z głębi zanikającego świata pada pytanie, które w jakimś sensie łączy perspektywę globalną i jednostkową:

do jakich rozwiać się granic
by nie pachniały bagnem

Zapach bagna niesie z sobą odór zgnilizny, ale także silną, odurzającą woń roślin, porastających trzęsawiska¹². Tutaj bagno pachnie śmiercią. Świat przedstawiony wiersza rozplywa się i rozwiewa w nicość. Utrata granic jest zanikiem tożsamości, podobnie jak utrata imienia. Czy wobec potęg nicości coś jednak pozostanie?

Wiersz nie przyniesie żadnej pewnej odpowiedzi. Trwa ruch wymazywania śladów, spod władzy klamry wymyka się jednak finałowy wers. Ostatnie słowo w wierszu należy do jednostki, owo „pragnę” przeciwstawiono zamkniętej kompozycji utworu, w którym panuje niepodzielnie ruch nicości. Ludzkie pragnienie heroicznie przeciwstawia się potęgom śmierci. To pragnienie, by być i by zostawić ślad, podniesione zostało do sfery *sacrum* przez wyraźną aluzję do słów Chrystusa na krzyżu¹³. Moc tego pragnienia, najsil-

¹² Znaczenie słowa „bagno” jest tutaj dwojakie, z jednej strony wskazuje na trzęsawisko, z drugiej natomiast na roślinę o silnej woni (*Iedum palustre*).

¹³ O ostatnim wersie utworu pisze Tadeusz Kłak: „Ta dopełniająca całości apostrofa odwołuje się nie tylko do słowa wypowiedzianego z krzyża, ale również – i przede wszystkim – do sytuacji przykutego do skały Prometeusza” (Idem: *Czechowicz...*, s. 56). Trop prometejski – tak silnie akcentowany przez badacza – nie wydaje mi się aż tak oczywisty i z perspektywy mojej lektury wiersza uznaję go za mniej istotny. Jeśli mówić tu o swoistym

niejszego w chwili śmierci, uchyla na moment jej wszechwładzę. Tej chwili nie da się całkowicie wymazać. W oceanie czasu jej intensywność przeciwstawia się ogromowi niebytu.

Co więc zostanie pod popiołem? Nic, prócz chwili znaczonej mocą pragnienia, by jednak być.

prometeizmie podmiotu utworu, pewnych jego elementów można doszukać się jedynie w postawie samotnego przeciwstawienia się potęgom po wielokroć jednostkę przerastającym.

Wobec śmierci O *balladzie z tamtej strony* Józefa Czechowicza

Zapatrzonny w śmierć

Józef Czechowicz należy do poetów zapatrzonych w śmierć. Pod tym względem jest nieodrodnym dzieckiem swoich czasów. Podobnie jak epoka, w której ramach zamyka się jego twórczość, od pewnego momentu wiedziała, że „nie potrwa dłużej niż dwadzieścia lub dwadzieścia kilka lat, a więc że jest dwudziestowieciem właśnie”¹, tak i autorowi *kamienia* towarzyszy dość wcześnie natrętne przeświadczenie, że nie dożyje późnego wieku. Katastroficzne mity dwudziestowiecia międzywojennego i twórczość poety, naznaczona piętnem egzystencjalnego i eschatologicznego końca, łączy związek niezwykle silny. Jego symboliczną pointę dopisała historia. We wrześniu 1939 roku zarówno epoka, jak i trzydziestosześcioletni autor *nuty człowieczej* niemal równocześnie dotarli do swego kresu. Przysypany gruzami Czechowicz pozostał na zawsze

¹ E. Balcerzan: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990, s. 7: „Dwa mity dwudziestowiecia, mit narodzin nowej ery oraz mit katastrofy starej ery, w szczególnie sposób dramatyzowały przeżywanie współczesności lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Ten sam okres kazały bowiem pojmować jako **otwarcie** i zarazem jako **zamknięcie dziejów**”.

w świecie, który razem z nim przestał istnieć, na zawsze młody w epoce, której także nie było dane się zestarzeć.

Śmierć nie jest dla Czechowicza tylko tematem czy pretekstem poetyckim. Stanowi ona element samoistny i niezawisły, jeden z głównych składników jego świata poetyckiego. Przenika wiele wierszy i pozostaje dla wszystkich spraw głównym punktem odniesienia. W całej liryce poety jest rzeczywistością nadrzędną, jej uroczny cień określa barwę świata. Dlatego właśnie nie można sprowadzać śmierci tylko do funkcji tematu. Zgodnie z intencją poety należy mówić o micie śmierci. Mit śmierci jako opowieść o istocie noszącej cechy bóstwa, rozstrzygającej o naszym losie.

– konstatuje wybitny znawca twórczości Czechowicza, Tadeusz Kłak².

Ów temat, podniesiony przez badacza do rangi mitu, towarzyszy Czechowiczowi z różnym natężeniem od początków jego twórczości aż po wiersze ostatniego tomu. Szczególną kulminację osiąga jednak w wydanej w 1932 roku *balladzie z tamtej strony*. „Motyw śmierci stał się jądrem tomiku, ogniskował wokół siebie wszystkie sprawy” – pisze Kłak³. Tytułowy wiersz tej poetyckiej książki, w opinii Heleny Zaworskiej⁴, jest jednym z najpiękniejszych utworów Józefa Czechowicza. Posłuchajmy:

o śmierci nic już nie wiem
o czarne okna i powieki
trzepoce motylami
pachnie sośniną modrzewiem
dotyka co noc snami
zza cichej rzeki

² T. Kłak: *Czechowicz – mity i magia*. Kraków 1973, s. 61.

³ Ibidem, s. 50.

⁴ Por. H. Zaworska: *Poezja. Drugie dziesięciolecie*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 2: 1933–1944. Red. A. Brodzka, S. Żółkiewski. Warszawa 1993, s. 395.

gdzie mgła noga za nogą
wlecze się w ciemny zakąt
trzyma w skrzynce niebieskawy akord
skrzynki otworzyć nie mogąc
życie jest snem krótkim
mówi głos z prawej strony
życie snem krótkim
wtóruje ze smutkiem
głos lewy przyciszony
życie snem krótkim
to trzeci nieodgadniony
i wzbija się w szare niebo
mgła z nieznanego oblicza
a czas
a ziemia dziewicza
o dlaczego
wzrok twój nie schodzi
z przedmiotów pod oknem leżących na stole
z godziny w której żem się rodził
ze skrzynki zamkniętej jak boleść
z umarłych rąk czechowicza
*panu wacławowi gralewskiemu*⁵

Poza czasem

Tytuł wiersza zapowiada transgresyjną przygodę, uchylenie rąbka metafizycznej tajemnicy, poszerzenie granic ludzkiego doświadczenia o spojrzenie i głos „z tamtej strony”. Genologiczna wskazówka ludzi nas przez moment obietnicą zapisu zdarzeń, zaświatowych

⁵ J. C z e c h o w i c z: *ballada z innej strony*. W: I d e m: *Wybór poezji*. Oprac. T. K ł a k. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 57–58.

wędrówek i perypetii bohatera po drugiej stronie życia. I chociaż fabule sprzyja tu zarówno gatunek, jak i uświęcony wielką tradycją Homera i Dantego temat, w wierszu Czechowicza nie odnajdziemy śladów epickiej konstrukcji. *ballada z tamtej strony* ma absolutnie statyczny charakter i z powodzeniem odbywa się bez zdarzeń⁶. Cóż to za ballada zatem? Przypomnijmy podstawowe dla gatunku ustalenia:

Czynnik epicki stanowi dla ballady budulec podstawowy. On właśnie albo wyznacza postać rodzajową ballady, wtedy powstaje ballada epicka, albo stwarza teren, na którym pojawiają się w przekształcających strukturę starciach pozostałe czynniki rodzajowe, liryczny i dramatyczny. Bez względu wszakże na siłę oddziaływania tendencji lirycznych i dramatycznych na balladę, żywioł epicki tkwi w niej zawsze. Tkwi, przejawiony przez trzy podstawowe elementy fabuły epickiej: postaci, zdarzenia oraz tło, na którym „dzieją się sprawy przez utwór przekazywane”⁷.

Autor *ballady z tamtej strony* rezygnuje z budulca dla gatunku podstawowego. W wierszu Czechowicza nie dzieje się nic. Czas teraźniejszy utworu nie prezentuje zdarzeń, przynosi natomiast rejestrację świata zawieszonego w bezruchu. Nic nie ulega tu zmianie, wyróżnione elementy przedstawionej rzeczywistości znamionuje równoczesność. W tych zaświatach nie płynie czas, nie ma następstwa i kolejności zdarzeń. Czas zastąpiło przestrzenne rozmieszczenie faktów. „Godzina, w której żem się rodził” i „skrzynka zamknięta jak boleść”, egzystencjalne progi ludzkiego życia trwają tu obok siebie zawieszone w oceanie czasu i w jednej chwili ogarnia je tajemniczy wzrok. Z perspektywy „tamtej strony” czas już

⁶ O *balladzie z tamtej strony* jako typowej balladzie lirycznej pisze w niewielkim szkicu Zdzisław Marcinów (Józef Czechowicz: „*ballada z tamtej strony*”. „Poglądy” 1977, nr 24). Autor idzie tu śladem opinii Czesława Zgorzelskiego. Por. I. Opacki, C. Zgorzelski: *Ballada*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 165.

⁷ I. Opacki: *Ballada literacka – opis gatunku*. W: I d e m: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 199.

niczemu nie służy, tam nie opowiada się historii. To bardzo wyraźne odwrócenie zarówno tradycji gatunkowej, jak i tematycznych ujęć zaświatowych rejonów. Żadnych wędrówek duszy, żadnej katabazy, żadnego powtarzania świata czy „meblowania pozaziemskich przestrzeni”⁸. Zaświaty Czechowicza nie potrzebują historii, bo po „tamtej stronie” nic już się nie zdarza. Kategorie doczesnego życia przywołane w pytaniach, w charakterystyczny Czechowiczowski sposób pozbawionych interpunkcji:

a czas
a ziemia dziewicza

są tylko śladem ziemskiego myślenia, które spowija wszechogarniająca mgła. Po „tamtej stronie” okazują się bezzasadne zarówno czas, jak i obecność terenów niepoznanych czy niezdobytych. Zaświatowa perspektywa wie o wszystkim, co z ziemskiego punktu widzenia już było, i o tym, co dopiero ma nastąpić. To stamtąd wyraźnie widać „umarłe ręce czechowicza”, który w doczesnym świecie żywą jeszcze ręką zapisuje wiersz. Zdarzenia doczesności, które w ludzkim spojrzeniu układają się w jednostkowe historie, po „tamtej stronie” tkwią zawieszone w bezmiarze zaświatowego trwania. Poza czasem, gdzie nie można podejmować wyzwań ani realizować zamierzeń, nie istnieją już tereny dziewicze. Tu wszystko trwa w ostatecznym, bezwzględnie skończonym kształcie.

„nic już nie wiem”

Skoro wiersz Czechowicza zdecydowanie odrzuca zdarzenio-wość, rezygnuje z fabuły, cóż zatem pozostało w nim z ballady,

⁸ Tymi kategoriami posługuje się Michał Głowiński, opisując przedstawienie zaświatów w poezji Bolesława Leśmiana. Por. *Idem: Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 292–304.

tak jednoznacznie przywołanej w jego tytule? Właściwie pozostały tylko ślady, niepewne echa genologicznego kanonu. Przede wszystkim jest to sceneria, której tajemniczość ociera się nieznacznie o pewien rys niesamowitości, niepokojąca atmosfera i zaświatowy klimat, swoista fantastyka i jej ludowy rodowód. Za wszystko odpowiedzialna jest główna bohaterka wiersza – śmierć, przewrotnie przedstawiona w inicjalnej jego strofie: „o śmierci nic już nie wiem”.

Przewrotność formuły otwierającej utwór jest uderzająca. Po pierwsze dlatego, że po takiej deklaracji poznawczej bezradności konsekwencja nakazywałaby zamilknąć, a nie rozwijać wypowiedź⁹. Po drugie – bo w owym początku kryje się kres doświadczenia, finalne „już” zamyka proces poznawczych poszukiwań. Przed świadomością „nic już nie wiem” jest miejsce na stany umysłu: „coś wiedziałem”, „sądziłem, że coś wiem” bądź „ludziłem się, że czegoś się dowiem”. Ostatecznie wiersz rozpoczyna stwierdzenie, którego właściwym przeznaczeniem byłoby kończyć wypowiedź. Po trzecie wreszcie, przewrotność pierwszego wersu wynika z faktu, że nie sposób nie wiązać owego „już” z tytułową „tamtą stroną”, a doświadczenie „tamtej strony” skłonni bylibyśmy łączyć z poznaniem ostatecznym. Tu uchylenie ostatniej zasłony jest równoznaczne z upadkiem tego złudzenia. „Nic już nie wiem” – to klęska poznawczych ambicji podmiotu wypowiedzi. Śmierć potraktowana jako problem epistemologiczny wymyka się władzom umysłu. Owa nieuchwytność pozostanie najbardziej wyraźną jej cechą.

⁹ G. Ernst (*Śmierć jako temat opowiadania: „Dianus” Georges’a Bataille’a*. Przeł. M.L. Kalinowski. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 230) podważy w ogóle teoretyczną zasadność podejmowania tematu śmierci w literaturze, co nie przeszkodzi mu temat ów rozwijać w odniesieniu do literackich realizacji. „Nie wahajmy się stwierdzić – pisze – iż utwór prozatorski, będący kunsztowną formą wypowiedzi, stanowi negację śmierci jako takiej. Otóż próba wprowadzenia jej do tematu, wymówienia lub choćby tylko zapisania jej nazwy jest – zgodnie z heglowską dialektyką – równoznaczna z częściowym jej wyeliminowaniem; coś bezkształtnego próbuje się powołać do życia właściwego pojęciu życia w strukturze, coś co nie daje się opowiedzieć, pragnie się zawrzeć w opowieści. Tymczasem jedynie milczenie i nieobecność tego tematu są stosownymi postawami wobec śmierci”.

O *balladzie z tamtej strony* pisze Helena Zaworska:

Sytuacja tytułowego wiersza tego tomu [...] rozgrywa się na pograniczu jawy i snu, rzeczywistości i fantomów, życia i śmierci. „O śmierci nic już nie wiem” – to stwierdzenie otwiera wiersz. A potem napływają obrazy, w których śmierć jest obecna symbolicznie albo poprzez niedomówienia, albo poprzez prorocstwo. To ona zawiera się w trzepoczących motyli skrzydłach, w nocy, we śnie, w tajemniczej skrzynce z nieznanym muzycznym akordem, w niepojętych głosach, szmerach, w przedmiotach, w ciele poety piszącego ten wiersz¹⁰.

Obrazy, wypełniające drugą strofę wiersza, Tadeusz Kłak komentuje następująco:

Śmierć pozbawiona jest tu wymiarów osobowych, ale niemniej przejawia się w sposób konkretny i namacalny. Przyjęcie kształtu motyla nie jest tu dowolnością poetycką, bowiem według wierzeń ludowych dusza ludzka i w ogóle każdy duch może taką właśnie postać przyjąć. Rozszerzenie tej właściwości na śmierć jest więc w tym świetle zrozumiałe. Śmierć obecna jest także w snach, które u Czechowicza należą do obszaru śmierci, wyrażają rzeczywistość o ujemnej wartości znaczeniowej. „Cicha rzeka” zawiera – prócz innych skojarzeń – nawiązanie do Lety, rzeki zmarłych i zapomnienia. To nawiązanie daje sytuacji wymiar mityczny¹¹.

Strofa druga *ballady z tamtej strony* przynosi swoistą odpowiedź na inicjalne wyznanie wiersza. Objaśnia, jak możliwa jest kontynuacja poetyckich rozważań na temat, który objęto wcześniej deklaracją absolutnej niewiedzy. Kontynuacja taka oczywiście może mieć miejsce, ale wymaga wejścia w inny porządek poetyckiego mówienia. Trop liryki bezpośredniej zostaje zatem zarzucony już w pierwszym wersie. W jego miejsce przychodzi metoda dla Czechowicza najbardziej charakterystyczna – płynne następstwo obrazów. Przej-

¹⁰ H. Zaworska: *Poezja. Drugie dziesięciolecie...*, s. 395.

¹¹ T. Kłak: *Czechowicz...*, s. 51–52.

ściu od liryki bezpośredniego wyznania do liryki pośredniej towarzyszy w tym wypadku także zmiana innego typu. Po stwierdzeniu poznawczych ograniczeń władz umysłu ster przejmuje domena uczucia, intuicji i wyobrażeń. „Nie wiem” zatem, lecz „czuję”. W *balladzie z tamtej strony* Czechowicza usłyszeć można dalekie echo romantycznego przełomu świadomości, którego punktem granicznym są oczywiście Mickiewiczowskie *Ballady i romanse*.

Widzialna szata śmierci

Świat przedstawiony interesującego nas wiersza przypomina scenę romantycznej ballady. Na jej trop naprowadza tajemniczość natury, niesamowitość przezierająca spoza zwykłości rzeczy, ponadnaturalna strona materialnego świata, której przeczucia wsparte zostały o autorytet ludowych i mitycznych wyobrażeń. Natura w wierszu Czechowicza nie jest niewinna z innych powodów niż te, do których przyzwyczała nas romantyczna balladowa opowieść. Świat naturalny nie może angażować się w akcję, w sprawy ludzkiego świata, bo żadna akcja tu nie następuje. Podlega on natomiast znamiennej kondensacji. Wszystkie jego elementy łączy wspólna cecha – obecność śmierci w przejawach widzialnego świata, obecność nienachalna, dwuznaczna, trudno uchwytana. Natura nie jest już – jak chciała odwieczna tradycja – szatą Boga, lecz widzialną szatą śmierci. Jej wszechobecność nosi niewątpliwie znamiona boskości. To, co w romantycznej balladzie było zaledwie tłem niezwykłych zdarzeń, tutaj zyskuje autonomię, zdobywa pierwszy plan wiersza. Miejsce akcji zajmuje napięcie między sferą materialną świata a jego planem ukrytym. Co ciekawe, obecność owego planu potwierdzają świadectwa zmysłów. To śmierć –

o czarne okna i powieki
trzępoce motylami
pachnie sośniną modrzewiem

dotyka co noc snami
zza cichej rzeki

Śmierć jawi się w świecie sensualnie. Rejestrują ją doznania zmysłów tak delikatne jak uderzenie motylego skrzydła o szybę i tak zarazem wyraźne i konsekwentne jak powszechny i bezwzględny jest przynoszony przez nie przekaz. Nieuchronność śmierci w czasie u Czechowicza ukazana została jako jej wszechobecność w prześtrzeni. Wśród zapisanych w wierszu jej przejawów nie odnajdziemy przedstawień dosłownych, form dramatycznych ani makabrycznych obrazów, choć i one przecież mieszczą się w porządku natury. Tu śmierć wtopiona została w zwykły, spokojny rytm życia. Bliskość jej przejawów i spokój jej form sprawia, że choć „dotyka co noc snami”, nietrudno zapomnieć o jej nieustannej obecności. Tak przedstawiona śmierć jawi się jako bliska i daleka zarazem, ciągle obecna, a mimo to obca, pozornie oswojona, a przecież niewolna od aury i dreszczu niesamowitości¹². W jakimś sensie śmierć łączy tę i tamtą stronę bytu. Formy życia zdają się zaledwie woalem, spoza którego prześwieca jej uporczywa obecność, są być może tylko nietrwałą maską jej niewzruszonego trwania.

¹² W podobnym duchu o doświadczeniu śmierci „obecnej i dalekiej”, pozornie spokojnej w swoich przejawach, a w gruncie rzeczy nieujarzmionej, pisze Philippe Ariès w inspirujących rozważaniach o obecności śmierci w przedmiotach określanych w XVI i XVIII wieku jako *vanitates*. Zacytujmy: „Wreszcie *vanitates* [...] zdobyły sobie niezależność. Odrzuciły pozory dialogu religijnego; zaczęto delektować się fundamentalnym smutkiem samym w sobie, tym słodkim i gorzkim, przejrzalym owocem późnej jesieni, bo uosabiał stałe poczucie trwałej wszechobecności śmierci w sercu wszystkich rzeczy, okrywając całą egzystencję lekkim woalem podniecenia. [...] Obecność ta nigdy nie jest oczywista, nigdy jasno odczytana, a sprawiają to pozory, które osłaniając ją, nigdy wszakże całkowicie jej nie zakrywają” (I d e m: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 325). W wierszu Czechowicza jest w pewnym sensie podobnie, choć wszechobecność śmierci nie tyle rzeczy tu dotyczy, ile form natury.

Migotanie światów

Modelowy podział świata na strony: tę i tamtą, który wyraźnie sugeruje nam tytuł wiersza, okazuje się bardzo kłopotliwy. Punktem wyjścia jest tu ludowe w gruncie rzeczy wyobrażenie o świecie uporządkowanym, symetrycznym, gdzie tej stronie odpowiada strona tamta, światu – zaświaty, domenie życia – strefa panowania śmierci. W tej uproszczonej konstrukcji pobrzmiewa echo balladowych przedstawień wspartych przeciw ludowym światopoglądem. Przywołany model świata jest jednak tylko odniesieniem dla rzeczywistości przedstawionej w wierszu. *ballada z tamtej strony* nieustannie zaciera kontury klarownych podziałów, podaje w wątpliwość wytyczone granice, podważa przejrzystość wyróżnionych antynomii. Ostatecznie nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie kończy się świat, a zaczyna „tamtą stronę”, co jest jawą, a co snem, co życiem, a co śmiercią.

Wiersz Czechowicza charakteryzuje znamienne przenikanie się antynomicznych jakości. Granice między rejonami bytu (cicha rzeka, czarne okna, powieki) są nieustannie naruszane przez sny i motyle, przenikają przez nie zapachy i głosy. Rozpoznanie w nich swoich gości z tamtej strony będzie jedynie połowicznym rozszyfrowaniem ich natury. Ruch nad „cichą rzeką” odbywa się bowiem w dwie strony. Śmierć przenika w obszary życia, a życie dociera w rejony śmierci. W świecie żywych trzepot ciemnych motyli za oknem pełen jest śmiertelnych przecuć¹³, te same jednak motyle,

¹³ Śmierć znamionują tu zarówno skrzydła, jak i nocna odmiana motyli – ćmy. Pisze Martine Courtois (*Pani śmierć*. Przeł. M. Ochab. W: *Wymiarzy śmierci...*, s. 97): „Dwa atrybuty Tanatosa, występujące również w innych starożytnych przedstawieniach, na nowo pojawiły się w naszym wyobrażeniu Śmierci. Po pierwsze skrzydła, dzięki którym może zniemacka zaskakiwać ludzi i unosić ich ze sobą. Wiek XIX, zafascynowany Śmiercią, przywrócił jej rysy Tanatosa i jego anielskie skrzydła”. I dalej: „Imię Atropos, które dziś jest nazwą ćmy nocnej zwanej także **trupią czaszką**, w naszej literaturze klasycystycznej desygnowało śmierć”. (Ibidem, s. 101). Na marginesie tego cytatu warto sprostować omyłkę tłumaczki: ćma nocna, zmierzchnica, w polskiej terminologii nosi nazwę „trupiej główki”.

trzepocąc o opuszczone powieki zmarłego, zyskują barwy wspomnień życia. W wierszu Czechowicza dostrzec można zarys obydwu tych obrazów niejako nałożonych na siebie. Symbole śmierci przy bliższym spojrzeniu odsłaniają swą niepokojąco dwuznaczną naturę. Przypominają o śmierci w życiu, ale również o życiu w śmierci. Zapach modrzewia i sosny, z jednej strony, pamiętać każe o drewnianej trumnie, z drugiej strony natomiast – przynosi woń lasu, przestrzeni życia. Przychodzące „zza cichej rzeki” sny są bliźniaczo podobne do śmierci, jak Hypnos podobny był do Tannatosa, a jednocześnie przypominają zaświatowym rejonom o życiu, bo przecież „życie jest snem krótkim”.

Trwa ruch zacierania konturów i granic. Obrazy migocą podwójnym znaczeniem. Ta i tamta strona świata odbijają się w sobie nawzajem. Nie rozsądzimy jednoznacznie, po której z nich umieścić rzeczywistość przedstawioną w *balladzie z tamtej strony* Czechowicza. Wiersz niewątpliwie łączy obydwie sfery bytu, które wzajemnie się przenikają. Modelowe uporządkowanie przywołane zostało tylko po to, by podważyć zasadność jego ustaleń. Ten świat jest niejednoznaczny, ma niewyraźne, zatarte kontury. Całości dzieła dopełnia mgła, która ujmuje wierszową rzeczywistość niejako w ramy. Zamyka ją od dołu:

gdzie mgła noga za nogą
wlecze się w ciemny zakąt

oraz ogarnia od góry:

i wzbija się w szare niebo
mgła z nieznanego oblicza

Jej dwuznaczny, tyleż atmosferyczny, co metafizyczny charakter jest kolejnym dowodem na przenikanie się sfer. Tej i tamtej strony nie oddziela żadna linia demarkacyjna. Doczesność spowija zaświatowa mgła. Nie rozjaśnimy jej tajemnic światłem poznania. Słowa „[...] nic już nie wiem” z pierwszego wersu zyskują swą kontynuację w epitetach wiersza: „czarne okna”, „ciemny zakąt”, „szare niebo”, „[głos] nieodgadniony”, „nieznane oblicze”. Świat jest nie-

poznawalny. Trudno się dziwić, że ambicje poznawcze względem niego już na początku utworu zastąpiła rezygnacja agnostyka.

We mgle nicości

Rzeczywistość przedstawiona w wierszu nosi jeszcze jedną znamionną cechę. Jest nią swoista jednorodność klimatu, barw oraz kolorytu emocjonalnego. Szarość i czerń, smutek i boleść to jej dominujące wyznaczniki. Mgła wypełniająca zarówno górę, jak i dół obrazu, nie tylko zamazuje kontury zjawisk, ale również znosi przestrzenne podziały aksjologiczne. Przestrzeń wiersza nie została uporządkowana według kulturowo przyjętych kategorii. Spojrzenie w zaświaty nie rejestruje miejsc kary i nagrody, potępienia ani wiecznej szczęśliwości. W górze i w dole rozciąga się to samo – mgła. Klasyczna ballada o ludowym rodowodzie potrzebowała wyraźnego kośca etycznych ustaleń. Tam dobro musiało zwyciężyć, a zło ponieść karę. W *balladzie z tamtej strony* Czechowicza nie toczy się już walka dobra ze złem, tutaj istnienie roztopia się we mgle nicości. Dramatyczną rozgrywkę, wartką akcję balladowej opowieści zastąpił ruch zamazywania wyrazistych konturów świata.

Mimo tak zdecydowanej różnicy, związanej z nieobecnością w wierszu zdarzeń, w jednej ze strof sięgnie Czechowicz po dramatyczną konstrukcję. To oczywiście strofa czwarta, w której pojawiają się tajemnicze głosy. Ten wyraźny ukłon w stronę balladowej tradycji w niczym nie naruszy jednak jednorodnego charakteru wiersza, odmiennie ukształtowana strofa nie okaże się hybrydycznym dodatkiem. Dlaczego? Bo i tutaj nic się nie zdarzy. Scena przedstawiona w *balladzie z tamtej strony* jest całkowicie statyczna. Jej istotą jest powtórzenie:

życie jest snem krótkim
mówi głos z prawej strony
życie snem krótkim

wtórnie ze smutkiem
głos lewy przyciszony
życie snem krótkim
to trzeci nieodgadniony

Rozpisanie sceny na głosy nie wprowadza żadnych napięć czy opozycji, ponieważ wszystkie one powtarzają to samo. Skłonność ballady do formułowania sentencji¹⁴ u Czechowicza ulega hiperbolizacji. Zwielokrotnienie nadaje wygłoszanej formule moc dowodu. Warto podkreślić, że powtórzenie owo nie dotyczy wyłącznie interesującej nas strofy, lecz wykracza poza ramy wiersza. Przywołuje znaną łacińską sentencję¹⁵, ale także pobrzmiewa nawiązaniem do sceny *Improwizacji* z III części Mickiewiczowskich *Dziadów*. W strofie Czechowicza usłyszeć można dalekie echo zawołania Konrada:

Czym jest me życie?
Ach, jedną chwilką!

Nade wszystko jednak z dramatu Mickiewicza przeniknęły do wiersza głosy z prawej i lewej strony. To szczególnie znamienne nawiązanie. Czechowicz przywołuje bowiem stronę lewą i prawą, lecz – inaczej niż autor *Dziadów* – nie łączy ich z planem wartości. W *balladzie z tamtej strony* nie dojdzie zatem do psychomachii, nie usłyszymy w niej głosu diabła ani anioła. Różnice między stronami świata zostały zniwelowane, z każdej z nich dociera to samo rozpoznanie. Na wielkiej scenie nie ścierają się siły dobra i zła, kulturowe podziały nie mają dla niej znaczenia. Prawa strona niczym się od lewej nie różni, podobnie jak nie stwierdziliśmy różnicy między górą i dołem. Aksjologiczne znaczenie przestrzeni i tym razem zostało zakwestionowane.

¹⁴ Por. I. Opacki: *Ballada literacka...*, s. 310–311.

¹⁵ Tadeusz Kłak (*Czechowicz...*, s. 50) odnotowuje: „Ekslibris poety z tamtego czasu wyobraża postać śmierci z kosą, obok widnieje napis: *Vita somnium breve*. »Życie snem krótkim« będzie także refrenem tytułowego wiersza tomiku”.

Zasadność modelowego uporządkowania świata podważa także obecność w wierszu trzeciego głosu. Jego charakterystyka jest znacząca – wymowna pauza w wersie i epitet „nieodgadniony”. Czy to głos pustki, śmierci? Nieuchronnie wchodzimy w sferę mgły, z którą zresztą ów głos bezpośrednio sąsiaduje. Jego pojawienie się zaciera wyrazistość strony prawej i lewej, ostatecznie unieważnia potencjalną przestrzeń psychomachii. Pamiętamy? To trwa ruch zamazywania konturów, niwelowania różnic. Między głosami nie ma zatem sporu. Głoszona przez nie prawda jest powszechna i atakuje z bezwzględną konsekwencją z każdej strony. Życie jest krótkie jak sen i jak on niepewne rozpoznania, co jest rzeczywistością, a co złudzeniem. *Vita somnium breve* – nie ma wyjścia poza tę formułę. Scena niczym pułapka zamyka się ze wszystkich stron. Po zostawiony na niej człowiek zostaje osaczony przez napierającą ze wsząd nicość.

Płomyk i skrzynka

Zamknięta scena świata przywodzi na myśl skojarzenie ze skrzynką, o której w wierszu mowa kilkakrotnie. „Skrzynka zamknięta jak boleść” nieuchronnie kojarzy się z trumną, zwłaszcza że jej niedosłowną zapowiedź przynosił już zapach modrzewia i sośniny. Trop ten nie jest jednak wyłączny. Zagadkowa skrzynka znać o wiele więcej i o wiele pełniej. Tym bardziej, że towarzyszy jej tajemniczy „niebieskawy akord”, jedyny barwny akcent, delikatnie odbijający się od szarości świata. Synestezyjna zawartość skrzynki łączy w sobie kolor smutku o charakterystycznym nie-nasyconym odcieniu oraz muzyczny akord, zbyt krótki, by rozwinąć się w melodię. W drewnianej skrzynce spoczywać może zatem trup, ale skrzynka zamyka w sobie także życie – niepewny muzyczny płomyczek. Może być ona trumną, ale może być także szkatułą, chroniącą w swym wnętrzu skarb.

Skrzynkę z niebieskawym akordem umieszczono w wierszu w rękę śmierci, bo to ona jest domyślnym podmiotem zdania:

trzyma w skrzynce niebieskawy akord
skrzynki otworzyć nie mogąc

Dotąd w Czechowiczowskiej *balladzie z tamtej strony* śmierć jawiła się jako problem epistemologiczny („o śmierci nic już nie wiem”) oraz jako wszechobecność w przestrzeni. W interesującej nas strofie zyskuje ona wymiar osobowy. Do przedstawienia śmierci jako postaci dyskretnie nawiąże także metafora „mgła z nieznanego oblicza” oraz gest uczynienia z niej adresatki ostatniej strofy wiersza i obdarzenie atrybutem wzroku:

o dlaczego
wzrok twój nie schodzi

Tutaj śmierć trzyma pudełko z „niebieskawym akordem” niczym zabawkę z pozytywką¹⁶. Życie poddane zostało jej władaniu, lecz władzę tę coś ogranicza. Ściany skrzynki wyznaczają jedyne twarde i pewne granice w wierszu. Śmierć trzyma nas w rękę, nie może jednak przeniknąć do wnętrza szkatuły, nie może stłumić błękitnego akordu życia, zanim nadejdzie właściwy czas. Tajemnicza skrzynka to zatem pułapka, ale także schronienie. Śmierć jest nieuchronna i pewna, a mimo to jej wszechwładzy opiera się delikatny płomyczek, chwilowy niczym muzyczny akord. Ruch nicości nie może go unieważnić, chociaż osacza człowieka ze wszystkich stron. Mimo uderzającej przewagi sił, drobina życia wrzucona w mgłę nicości przez chwilę trwa. Ta chwila pozostanie na zawsze w bezmiernym oceanie czasu, tak samo jak trwają w nim zarówno graniczne punkty ludzkiego doświadczenia („godzina w której

¹⁶ Skrzynka z ukrytym w niej muzycznym akordem przywodzi na myśl także skojarzenie z patefonem, serynetką, fonolą. Ewentualność takiej interpretacji podsunął mi prof. Wojciech Ligęza. W wierszu Czechowicza motyw muzyczny jest krótki i nagle przerywany, chociaż zapisany w kształcie już niezmiennym.

żem się rodził” i „skrzynka zamknięta jak boleść”), jak i zwykle, prozaiczne drobiazgi życia („przedmioty pod oknem leżące na stole”). Trwają pod czujnym okiem śmierci, lecz nawet ona nie jest w stanie całkowicie wymazać faktu ich istnienia.

„zamknięta jak boleść”

„Skrzynka zamknięta jak boleść” ma w wierszu jeszcze jeden istotny aspekt. Wiąże się on z bolesnym przeświadczeniem, że z perspektywy dokonanego życia nie można już niczego zmienić, niczego naprawić, nie można powrócić do życia jeszcze raz. Skrzynka została zamknięta przed trzymającą ją w rękę personifikowaną śmiercią, ale także przed sobą – umarłym. Uporczywy wzrok z ostatniej strofy wiersza również nabiera dwuznacznej treści:

o dlaczego
wzrok twój nie schodzi
z przedmiotów pod oknem leżących na stole
z godziny w której żem się rodził
ze skrzynki zamkniętej jak boleść
z umarłych rąk czechowicza

Możemy go połączyć z nieustępliwym okiem śmierci, lecz w równym stopniu wzrok ten jest spojrzeniem zmarłego, który z tamtej strony jednakowo jasno widzi wszystkie zdarzenia swojego życia i oczu od nich nie może oderwać. Oglądane z zaświatowej perspektywy stają się one zarazem drogie i ważne (nawet zwykłe „przedmioty pod oknem leżące na stole”), a – jednocześnie – odległe i boleśnie obce. Dystans pozwala wprawdzie zobaczyć całość własnego życia, ale nie dopuszcza już żadnej ingerencji. To, co się zdarzyło, pozostanie na zawsze w niezmienionej formie, zamknięte niby w skrzynce w raz dokonany kształcie. Nie można powrócić do życia i nie można na powrót być sobą. W *balladzie z tam-*

tej strony Czechowicza nie ma miejsca dla Mickiewiczowskich upiórów. „Lodowatej piersi” nie ożywi tu ni „duch nadziei”, ni „gwiazda pamięci”. Własne martwe ciało jest już ciałem całkowicie obcym, czego przejmującym świadectwem są „umarłe ręce czechowicza”. O ile z godziną narodzin istnieje jeszcze wyraźny związek osobowy („[...] w której żem się rodził”), o tyle śmierć niesie z sobą zerwanie tej więzi. „Ja” staje się „czymś” obcym, następuje utrata tożsamości.

Pomiędzy

Pora na ostatnie już ustalenia. Warto chyba na koniec poruszyć kwestię bytowego statusu podmiotu, a zarazem bohatera *ballady z tamtej strony*. I w tym wypadku sprawa wymyka się jednoznacznym rozstrzygnięciom. Nie wiadomo do końca, czy to postać żyjąca, czy zmarła, czy należy sytuować ją w doczesności, czy raczej w zaświatach. Przywołanie Mickiewiczowskiego *Upióra* nie jest tylko przypadkowym skojarzeniem. Podmiot wiersza Czechowicza ma wprawdzie odmienne od romantycznego bohatera zaświatowe doświadczenia, coś jednak ich łączy. Status obydwu jest niepewny, obaj naruszają granice między życiem i śmiercią, obaj błędzą w sferze „pomiędzy”.

Bohater Mickiewicza porusza się jednak w świecie uporządkowanym, jest wędrowcem między światem i zaświatami, jego sytuację łatwiej sprecyzować („Na świecie znowu, ale nie dla świata; / Czymże ten człowiek? – Upiorem”¹⁷). Przypadek bohatera *ballady z tamtej strony* komplikuje natomiast specyfika rzeczywistości, w której postać ta tkwi. Znamienne przenikanie się antynomicznych właściwości w sposób istotny dotyczy także jego kondycji. Tutaj błędzenie nie odbywa się w przestrzeni fantastycznej, lecz

¹⁷ A. Mickiewicz: *Upiór*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1955, s. 7.

jest dotkliwą przygodą świadomości. Jej migotanie łączy w sobie jednoczesność życia i śmierci. Po stronie życia nasz podmiot doświadcza nieustannej obecności śmierci, ze strony śmierci natomiast widzi już tylko sprawy życia. Inicjalne wyznanie: „o śmierci nic już nie wiem” w zależności od kontekstu, w którym je umieszcimy, oznacza zatem albo kapitulację wobec nieuchwytności i problematyczności śmierci, albo jej unieważnienie. Po tamtej stronie śmierć nie ma już znaczenia, naprawdę ważna okazuje się tylko chwila trwania – nikły „niebieskawy akord”.

Podmiot wiersza nie przynależy tu jednoznacznie do żadnej ze stron. Jego przygoda świadomości błąka się między życiem i śmiercią. Migotanie sfer, przenikanie się jakości, zatarcie konturów zjawisk zamazuje także wyrazistość statusu i sytuacji bohatera Czechowiczowskiej *ballady z tamtej strony*. I pod tym względem wiersz wykazuje zadziwiającą jednorodność. Zarówno świat przedstawiony, jak i podmiot-bohater wymykają się jednoznacznym rozstrzygnięciom.

Mimo wyraźnego wskazania tytułu, nieoczywista okazuje się także genologiczna przynależność utworu. Wiersz przywołuje wprawdzie tropy romantycznej ballady, przypomina jej scenerię, założenia, pomysły i preferencje, jednak równie konsekwentnie zaciera specyficzne właściwości gatunku. Nade wszystko odrzuca jej epickie, fabularne jądro na rzecz zdecydowanej liryczności, a w uniwersalną „opowieść o człowieczeństwie wpłątany w sieć wrogiego mu świata”¹⁸ wprowadza niezwykle silne akcenty indywidualizujące przedstawionego bohatera (nazwisko poety). *ballada z tamtej strony* Czechowicza jest utworem o silnie zatartej specyfice gatunkowej. Zamazywanie konturów zjawisk nie ma tu granic...

¹⁸ Por. I. Opacki: *Ballada literacka...*, s. 312.

Doświadczenie nocy bezsennej O trzech wierszach Jarosława Iwaszkiewicza

Poezja nocy

Gdy podejmujemy trop rozważań o nocy bezsennej w poezji międzywojennej, na myśl przychodzą początkowe słowa znanego wiersza Jana Lechonia: „Dzisiaj nocą samotną, spędzoną bezsenność”... Lekki i jakże prosty wers inicjalny *Spotkania* wylicza najważniejsze składniki interesującego nas doświadczenia. Wskazuje na jego istotę – zwielokrotniony brak (snu, bliskiej osoby, światła), przywołuje nocną scenerię świata oraz akcentuje czasową bliskość relacjonowanych doświadczeń i przeżyć. Przedstawić noc bezsenność to zapisać ją niejako na gorąco, uchwycić ulotność jej niepowtarzalnej atmosfery. Bohatera *Spotkania* tamta noc – poprzez pełne niezwyklego czaru marzenie – doprowadziła na skraj metafizycznej przepaści. Lekkość marzenia i metafizyczna tajemnica wyznaczają granice Lechoniowej nocy, granice jakże płynne, niepewne, nietrwałe.

Tom *Srebrne i czarne* (1924) był bodaj pierwszą poetycką „monografią” nocy bezsennej w międzywojniu. Ilu poetów tamtego czasu poszło tropem tego samego tematu? Jerzy Kwiatkowski obok bohatera swej książki – Jarosława Iwaszkiewicza – wskazuje także Mieczysława Jastruna (*Inna młodość*, 1933; *Dzieje nieostygłe*, 1935), Władysława Sebyłę (*Koncert egotyczny*, 1934; *Obszary my-*

śli, 1938), Kazimierza Wierzyńskiego oraz Józefa Łobodowskiego (*Demon nocy*, 1936), Włodzimierza Słobodnika (*Niepokój wieczorny*, 1937), Adolfa Sowińskiego (*Gospoda zmierzchu*, 1939), Pawła Hertz (Nocna muzyka, 1935), Stanisława Rogowskiego (*Wieczór oczekujących*, 1938), Henryka Balka (*Rozmowa z nocą*, 1936), Mariana Niżyńskiego (*Więciarz wieczorny*, 1937)¹. Niewątpliwie katastroficzne niepokoje lat trzydziestych spotęgowały poetycką skłonność do nocnej strony życia. Urokowi nocy ulegli wówczas twórcy o rozmaitych literackich korzeniach. Ciekawe realizacje tego tematu odnajdziemy w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, dla którego pasja nocy wyznaczyła ważny biegun lirycznych poszukiwań.

W powieści Iwaszkiewicza *Księżyc wschodzi* (1925) jej bohater Antoni snuje refleksje o wzajemnych relacjach poezji i nocy:

Ach, nocy, po tylekroć mówiono o tobie, a nikt cię naprawdę nie nazwał własnym imieniem. Poszukiwania właściwego imienia dla nocy to dzieje poezji².

Owo właściwe imię nocy pozostaje zatem nieuchwytnie, dzięki temu pościg za nim wciąż trwa. Noce bezsenne zapisane w międzywojennej poezji mają wiele imion. Spośród tej różnorodności dość arbitralnie wybieram trzy wiersze Jarosława Iwaszkiewicza z tomu *Lato 1932*.

Noc ekstatyczna

Fascynacja Iwaszkiewicza nocą przychodzi z czasem. Sygnalizuje ją *Księga dnia i księga nocy* (1929), akcentująca wprawdzie

¹ Por. J. Kwiatkowski: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 449–451.

² J. Iwaszkiewicz: *Księżyc wschodzi*. Warszawa 1958, s. 44. Jerzy Kwiatkowski stwierdza, że słowa te „mogłyby posłużyć jako motto *Lata 1932*” (Idem: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 395).

pewną równoległość i równowagę dziennej i nocnej strony życia³, lecz wkrótce przychodzi czas na tomik jednego tematu, poetycką syntezę nocy. To oczywiście *Lato 1932* (1933). Jak pamiętamy, monotematyczność nie idzie tu w parze z monotonią. Różnoimienność Iwaszkiewiczowskich nocy jest uderzająca. Spośród wielu przedstawień uwagę przykuwa typ w polskiej liryce stosunkowo rzadki, poetycka specjalność Iwaszkiewicza – noc ekstatyczna. Ona wyznacza pozytywny biegun emocjonalnego przeżycia, ona też niepokoi swym dwuznacznym sensem.

Sięgnijmy po przykład:

XXV

Orion wbity w zieleń nieba
Niby bukiet sztywnych róż,
Bystre gwiazdy drżą w powietrzu:
Strzały wypuszczone z kusz.

Spadną? czy też się rozproszą,
Żłotopszczelny tworząc rój?
W co uderzą? Gdzie pospieszą?
W mleczny się rozwiną zwój?

Niechże jeden z kwiatów nieba,
Lecąc ostrą strzałą w dół,
W tarczę piersi mej uderzy
I przekroi ją na pół:

Serce spłynie czarną smugą,
Ręce się odrzucą wstecz –
I spragniony dawno nocy,
Nieb poczuje w ustach mlecz⁴.

Cóż, widok nocnego nieba nie jest niewinny. Wyzwała dziwne stany, potęguje emocje, popycha ku przekraczaniu granic. Spojrze-

³ Por. J. Kwiatkowski: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 173.

⁴ J. Iwaszkiewicz: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1977, s. 339. Cytując liryki Iwaszkiewicza, odwołuję się do tej edycji, oznaczając ją literą W. Cyfra arabska wskazuje odpowiednią stronę.

nie w niebo bywa niebezpieczne. Gwałtowna ekstatyczna reakcja, którą może wywołać, odsłania niepokojące strony ludzkiej natury, uwalnia pragnienie śmierci i tęsknotę do innych światów (innych „nieb”)⁵. To prawdziwa Pasja Nocy. O niej pisze Karl Jaspers, że

[...] utrzymuje ze śmiercią stosunek przyjazny lub wrogi, miłości lub grozy. Tęskni do śmierci, usiłując jednocześnie ją powstrzymać, śmierć ją wzywa, a ona czyni z niej swą najbliższą towarzyszkę. [...] Namietność przeczuwa w śmierci triumfującą egzaltację, a ostateczne unicestwienie tej egzaltacji będzie jeszcze tak oczekiwanym wytnieniem w grobie, po wszystkich błędzeniach i wszystkich cierpieniach. Namietność ta jest w każdym razie zdradą życia, zdradą wielkiej rzeczywistości wszystkiego, co widzialne. Królestwo cieni staje się jej prawdziwą ojczyzną, w której naprawdę żyje⁶.

A zatem, miłosny stosunek do śmierci i zdrada życia. Pragnienie podmiotu wiersza nosi znamiona perwersji, odsłania zatrute korzenie piękna świata. Modernistyczny patronat utworu nie budzi wątpliwości. „O, przyjdź!” Iwaszkiewicza nie jest jednak następstwem znużenia czy dekadencej apatii, lecz skutkiem intensywnego przeżywania chwili. Jej piękno potęguje tęsknotę za czymś więcej, sprawia, że zwykłe życie ulega banalizacji. Pozostaje więc śmierć niezwykła, gwałtowna, teatralna i być może szansa na smak innych, lepszych światów („Nieb poczuje w ustach mlecz”).

Nienasycone pragnienie („[...] spragniony dawno nocy”) wyzwala w wierszu ciemne siły, zrywa ograniczenia i normy, budzi bunt i mąci umysł pokusą nadmiaru i rozpasania. Ekstatyczna wizja własnej śmierci jest miarą tego pragnienia. Niedosyt i przepełnienie trwają złączone z sobą w paradoksalnym uścisku, są dwiema stronami tego samego doświadczenia.

⁵ Jerzy Kwiakowski dostrzeże tu przejaw freudowskiego popędu autodestrukcji. Por. Idem: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 403.

⁶ K. Jaspers: *Antynomia dnia i nocy*. W: *Panorama myśli współczesnej*. Red. G. Picon. Paryż 1967, s. 94.

Niepowszedniość zapisanych w liryku emocji przekłada się na niezwykłość poetyckiej scenerii. W gruncie rzeczy to jej przypadnie w udziale główny plan wiersza: rozbudowana ornamentyka, wyrafinowana dekoracja, efektowne koncepty. Nieskończone pragnienie pochwycone zostało w karby estetycznych reguł. To trochę niepokoi, bo czy pozostało choć trochę miejsca na liryczną intymność? Wyznanie starannie ukryte w głębi dopracowanego w każdym szczególe literackiego kostiumu jest w większym stopniu kreacją niż wyznaniem. Prawdę o niezwykłym doświadczeniu jedynej w swoim rodzaju nocy kryją konceptualne szaty. Kryją i – jednocześnie – ją demaskują.

Noc przedstawiona w wierszu Iwaszkiewicza jest zatem nocą paradoksu. Niedosyt i nadmiar – to jeden z jego wymiarów. Kolejny – niezwykle ważny – wyznacza konsekwentnie organizująca świat przedstawiony utworu opozycja ruchu i statyczności. Sytuacja wyjściowa jest, oczywiście, statyczna – człowiek patrzy w nocne niebo, lecz ono w jego spojrzeniu staje się lotem strzał. Konstelacja Oriona pozornie tkwi niewzruszona na firmamencie, lecz mityczny myśliwy wypuścił już swoje lotne pociski. O ich ruchu wiemy tyle, ile o słynnej eleackiej strzale i trudno coś tu jednoznacznie rozstrzygnąć. Świat przedstawiony wiersza spełnia się w przestrzeni paradoksu. Nic nie jest w nim takie, jakie się wydaje. Skoro gwiazdy, które zdają się trwać w miejscu, w istocie przemierzają bezkresne przestrzenie w niewyobrażalnym pędzie, dlaczego nie miałyby zmierzać do nas jak śmierć, która z każdą chwilą się zbliża, choć przecież nie potrafimy dostrzec jej ruchu. Nocne niebo najwyraźniej jest z nią w zмовie. Jego piękno demaskują elementy martwoty. Orion nie przebiega niebieskich lasów, lecz tkwi „wbity w zieleń nieba”, gwiazdy jego konstelacji są zaś niby „bukiet sztywnych róż”. Owe pozornie nieruchome ciała niebieskie to pędząca ku nam śmierć. I tak kiedyś osiągnie cel, niech więc stanie się to już. Ekstatyczne wzywanie śmierci w wierszu ma co najmniej dwa powody. Jest odpowiedzią na niezwykle piękno wyjątkowo intensywnie przeżywanej nocy, ale jest także konsekwencją rozszyfrowania jej sensu. Noc to nieuchronnie zbliżająca się śmierć. Jej smak w ustach („Nieb poczuję w ustach mlecz”) także domaga się podwójnej wykładni.

To *pharmakon*. Jest lekiem na niezaspokojone pragnienie, obietnicą zwielokrotnionych doznań, życiodajnym pokarmem. Ale jednocześnie okazać się może tylko gorzkim kwiatowym mleczkiem, które nie nasyci pragnienia, lecz zwiedzie je i zatrue.

Noc ekstatyczna jest doznaniem dwuznacznym. Odrzuca wszelkie miary, narusza normy, przekracza granice. Wyzwalając ogromną energię, daje szansę odrodzenia lub przeobrażenia. W wierszu o nocy miłosnej czytamy:

Przez cały biały dzionek czekam,
Aż stanie wieczór w wieńcu gwiazd,
Kiedy mnie zawsze z półczłowieka
Zmienia w półboga syпки czas.

XXX, inc. *Przez cały biały dzionek czekam...*; W, 344

Sytuacja jest tu trochę inna niż w utworze poprzednim, bo noc nie jest samotna, a powtarzalność jej rytmu sytuuje ją bliżej bieguna powszedniości niż święta. Z tą samą jednak stanowczością odrzucone zostaną tutaj sprawy dnia, wobec którego noc jest „nieufna i niewierna”⁷:

I zatre zbeđne dnia wspomnienie
Zgniecionej rosy słodki miał

XXX, inc. *Przez cały biały dzionek czekam...*; W, 344

Podobnie też paroksyzm ekstazy w tym przypadku przybliży człowiekowi wymiar transgresji. Noc ekstatyczna jest nocą zraty. Narusza granice podmiotowej tożsamości, obiecuje wyzwolenie z jej więzów, lecz w sposób nieuchronny wiąże się z ryzykiem niebytu i śmierci. Píše Jaspers:

Pasja Nocy przebija wszelkie nakazy. Rzuca się w ponadczasową otchłań Niebytu, która wciąga wszystko w swoje wiry. [...] Nie przemawiają do niej powinności ani cele; jest zatra-

⁷ Por. ibidem, s. 94.

cenieniem i pragnieniem unicestwiania się w świecie, aby siebie zrealizować w głębi unicestwienia świata⁸.

Owa realizacja siebie w przypominanych wierszach Iwaszkiewicza ściśle wiąże się z gestem negacji. Może okazać się jednak, że w głębi zaprzeczonego świata pojawi się tęsknota za dniem, jak w tej zapewne nazbyt konwencjonalnie modernistycznej strofie:

Czekamy dnia, co jest podobny
Do twoich różozłotych rąk,
Zakłęci w ptactwa jęk żałobny,
Zakuci w nocy czarny krąg.

XXX, inc. *Przez cały biały dzień czekam...*; W, 344

Pragnienie zerwania więzów prowadzi w sposób nieuchronny do kolejnego więzienia. „Ekstaza w obliczu pustki – pisze Georges Bataille – jest zawsze czymś ulotnym, umykającym i niewiele tylko troszczy się o przetrwanie w bycie”⁹. Niepewna ulotność ekstatycznej chwili zanurza ją w nicości, wydaje ją na łup śmierci. Z ekstazą w ścisłym związku pozostaje trwoga¹⁰. Jej ukryta twarz czai się w głębi ekstatycznego doświadczenia, kiedyś wszakże wyłonić musi się z mroku.

Nocne lęki

Gdyby szukać w poezji Iwaszkiewicza przeciwwagi dla przedstawień ekstatycznej nocy, niechybnie natknijemy się w niej na jeden z najbardziej znanych wierszy z tomu *Lato 1932*:

⁸ Ibidem.

⁹ G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedemann. Warszawa 1998, s. 207.

¹⁰ Por. ibidem, s. 206.

XXXVII

Ja tylko tak udaję,
 Że się nocy nie boję,
 Kiedy w moim pokoju
 Przed czarnym oknem stoję.

Aby spojrzeć na niebo,
 Siłą przymuszam siebie –
 I widzę straszne obłoki
 I straszne gwiazdy na niebie.

I drzewo takie czarne,
 Co rośnie niedaleko,
 Gdy schowam się do łóżka,
 Zostaje pod powieką.

Przyciskam się do piersi
 Twojej, gdzie serce śpiewa,
 A w nim prawdziwie szemrzą
 Spokojne noce i drzewa.

inc. *Ja tylko tak udaję...*; W, 351

Od liryku o ***inc. *Orion wbity w zieleń nieba...* wiersz ten jest niemal biegunowo różny. Inna noc, inne stany, inny język. Tam patos, tu – ściszenie głosu, tam konceptualizacja, tu – prostota, tam modernistyczna kreacja, tu – szczerość wyznania. Chwilom niezwykłych uniesień pod otwartym niebem wiersz ten przeciwstawia noc niejako pomniejszoną do granic prywatnego pokoju. Obcowanie z bezkresną przestrzenią tu zredukowane zostaje do spojrzenia w okno, przez które wdziera się noc. Wybujałość transgresyjnych pragnień zastąpiły w wierszu emocje też jakby pomniejszone – dziecięcy lęk przed nocą z dziecięcą „bezpośredniością i prostotą wyrażony”¹¹. Inna sprawa, że owemu „baniu się” w ciemnościach ławiej dajemy wiarę niż rozpasanym, bardziej „literackim” uniesieniom. Natężenie emocji w tym przypadku nie przekłada się bezpośrednio na siłę poetyckiego oddziaływania.

¹¹ J. Kwiatkowski: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza...*, s. 397–400. Badacz interpretuje ów lęk w kontekście straty matki.

W wierszach Iwaszkiewicza i ekstaza, i lęk zostały w wyraźny sposób oswojone. Ekstazę przykrojono do ram literackiego konceptu, wrażenie na czytelnika wywiera zatem jego efektowna realizacja, a siła uczuć schodzi na dalszy plan. W wierszu o lęku natomiast poeta przyjął strategię całkowicie odwrotną, jakby wymienił bieguny. Zrezygnował z efektów formalnych, by uwypuklić biegun autentycznych emocji. Tu oswojenie lęku ma swoją pozaliteracką motywację. Nie przenika on całej istoty doświadczającego go podmiotu, lecz zostaje w jakimś sensie przez niego zdiagnozowany. To w ciemnościach drży z przerażenia przebudzone w człowieku dziecko, wobec którego dorosła część jego natury zachowuje pełen zrozumienia łagodny dystans. Ujawnia go tak charakterystyczna dykcja wiersza, która zarówno owo przerażone dziecko demaskuje, jak i przyznaje mu prawo głosu. O ile w przypadku wiersza o ekstazie jej oswojenie miało czysto estetyczny charakter, o tyle tutaj wybór reguł poetyckiego mówienia wynika z rozpoznania natury przedstawionego lęku, ma zatem raczej poznawcze źródła.

Zestawione przeze mnie wiersze różni właściwie wszystko – temat, język, wybór poetyckiej strategii. Literacka ekstaza i dziecięcy lęk – dwa spośród Iwaszkiewiczowskich imion nocy – prezentują także całkowicie odmienne sposoby zachowań człowieka wobec niej, dwa graniczne przypadki jej doświadczania. Liryk ewokujący pragnienie śmierci jest próbą zdobycia władzy nad nocą, narzucenia jej swojej woli, formułowaniem pod jej adresem żądań:

Niechże jeden z kwiatów nieba,
Lecąc ostrą strzałą w dół,
W tarczę piersi mej uderzy
I przekroi ją na pół:

Wiersz o nocnym lęku przynosi z kolei pokorne uznanie jej potęgi i przyjmuje strategię szukania przed nią schronienia. I znów dyrektywa zachowań wobec nocy przekłada się na wybór reguł poetyckiego języka. Dyspozycja do władzy owocuje wirtuozerią formalną wiersza, błyskotliwym panowaniem nad poetyckim słowem, natomiast poczucie zagrożenia skłania do sięgnięcia po pro-

sty, wolny od ozdobników, niemal naiwny sposób mówienia, przywodzący na myśl mowę dziecka.

Z perspektywy dwóch całkowicie odmiennych sposobów doświadczenia nocy Iwaszkiewicz proponuje dwie różne poetyckie recepty na nocne dolegliwości ludzkiej kondycji. Niezaspokojone pragnienie uleczyć może jedynie – jak pamiętamy – marzenie o gwałtownej śmierci, w przypadku ataku lęku pomaga natomiast dawka ciepła i bliskości drugiej osoby. Zmagania człowieka z nocą ujawniają nieuchronnie paradoksalność jego wobec niej zachowań. Pragnienie zapanowania nad nocą prowadzi w istocie do podporządkowania się jej władzy, namiętne wzywanie śmierci jest właściwie tylko zgodą na niezależny od ludzkiej woli lot śmiertelnych strzał. W tym kontekście bardziej skuteczna okazuje się druga strategia: uznać potęgę nocy i zbudować sobie przed nią schron, azyl miłości, bliskości i wspólnoty.

W wierszu Iwaszkiewicza wartości te mają moc przemieniania świata. Zmieniają nocne lęki w arkadyjską krainę, w której „prawdziwie szemrzą / spokojne noce i drzewa”, budują przeciwwagę dla strasznych nocy i czarnych drzew. Na dziecięce lęki z pomocą przychodzą sposoby znane z dzieciństwa:

Przyciskam się do piersi
Twojej, gdzie serce śpiewa,

Wiersz Iwaszkiewicza to wyraz ufności w skuteczność takiej terapii.

Nocna udręka

Pavor nocturnus nie zawsze pozwala się jednak uciszyć macierzyńskim gestem. Ciepły dotyk bliskiej osoby skutecznie płoszy wprowadzając dziecięce strachy, nie ma wszakże mocy przemieniania każdej nocnej udręki w błogość wspólnie przeżytej chwili.

W jednym z bardziej znanych wierszy z tomu *Lato 1932*, będącym liryczną dyskusją z Immanuelem Kantem, nocne przerażenie trwa:

XXXII

...niebo gwiazdziste nade mną,
prawo moralne we mnie...

I.K.

Widzę co nocy bezdeń czarniawą
W górze nad nami,
Niebo ogromne z mgławic kurzawą,
Drżące gwiazdami.

Strachem przejmuje głębina wieczna,
Czarny jar Boga,
W wichrze tworzenia rozwiana mleczna
Słoneczna droga.

Lecz przerażenie większe porywa,
Gdy spojrzę w siebie,
Bezprawnych orbit spieniona grzywa
Jaźń mą kolebie.

Tam nie wirują mgławice, ziarna
Narodzin wielu,
Noc nieprzejrzana, bez dna i czarna
Immanuelu!

inc. *Widzę co nocy bezdeń czarniawą...*; W, 346

Słynne słowa Kanta o nocy gwiazdzistej i prawie moralnym wywołały tę poetycką polemikę. U Iwaszkiewicza myśl o nich nie daje poczucia oparcia i pewności, lecz jest źródłem przerażenia. W li-ryku precyzyjnie zbudowanym na zasadzie lustra przeglądają się w sobie dwie przepaście: kosmiczna i wewnętrzna. Paralelizm znaczeniowy wersów:

Widzę co nocy bezdeń czarniawą
[...]
Noc nieprzejrzana, bez dna i czarna

wyznacza klamrę tego porównania. Inicjalne „widzę” niepostrzeżenie przechodzi jednak w „noc nieprzejrzaną”, zakreślając przestrzeń poznawczego doświadczenia. Czarna przepaść „nade mną” i „we mnie” to jego początek i koniec. Każda noc („Widzę co nocy”) odsłania obszar nieprzeniknionej tajemnicy, jest samotną podróżą do piekieł. Widok nocnego nieba przywodzi na myśl wyobrażenie otchłani:

Strachem przejmuje głębina wieczna,
Czarny jar Boga,

Jego bliźniaczą wersję człowiek nosi w sobie.

W samotnym spotkaniu z nocą pozostanie on unieruchomiony między dwiema otchłaniami niby w kapsule mroku. Nieprzeniknione głębie dwóch przepaści paradoksalnie nie tworzą bowiem przestrzeni otwartej. Nocna aktywność podmiotu, zamieniona w spojrzenie, nie jest w stanie ich przeniknąć i zatrzymuje się na granicy ciemności. Bezkresna przestrzeń nie niesie z sobą zatem żadnej obietnicy, zacieśnia się i zamyka. Okrutna symetria nocnego świata skazuje na przerażenie i udrękę.

Analogia między mrokiem w człowieku i poza nim nie jest wszakże pełna ani dokładna. Nocne niebo daje wprawdzie pewne wyobrażenie o obszarach ciemności w ludzkim wnętrzu, lecz relacja między tymi dwiema przepaściami podlega stopniowaniu, podobnie jak stopniowalne są wywoływane przez nie emocje. Spojrzenie w czarne niebo budzi lęk, ale wyłaniające się z niego kształty niosą z sobą sugestię niejasnego kosmicznego celu:

W wichrze tworzenia rozwiana mleczna
Słoneczna droga.

Ów twórczy zamysł pozostanie jednak zapewne całkowicie obojętny wobec losu ludzkiej drobiny. W jej wewnętrznym mroku trudno natomiast dopatrzeć się jakiegokolwiek ładu. Subtelna analogia łącząca obrazy dwu bezdennych ciemności, nakazująca szukać w ich wirach zarysu końskiego karku:

W wicherze tworzenia **rozwi**ana mleczna
Słoneczna droga.

[...]

Bezprawnych orbit **spieniona** grzywa
Jaźń mą kolebie.

podkr. – J.K.

– to tylko podstawa wyraźnego rozróżnienia. W ciemności ludzkiego wnętrza kosmiczny wicher tworzenia nie odnajduje swojego odpowiednika, lecz zaprzeczenie:

Tam nie wirują mgławice, ziarna
Narodzin wielu,

O ile noc kosmiczna odsłaniała przed człowiekiem „bezdeń czarniawą”, o tyle noc jego wnętrza jest zdecydowanie „nieprzejrzana, bez dna i czarna”. Z dwu otchłani bardziej przerażająca i obca jest zatem ta, którą człowiek nosi w sobie, ta, która w nim rośnie.

Z Kantowskich olśnień i obietnic w wierszu Iwaszkiewicza pozostały jedynie zniekształcone obrazy. Zamiast „nieba gwiazdzistego” – „Niebo ogromne [...] / Drżące gwiazdami” niczym zapowiedź lęku; zamiast „prawa moralnego” – „Bezprawnych orbit spieniona grzywa”. Zamiast oparcia i zachwyty zatem – pełne bólu i przerażenia zagubienie w kosmosie i w sobie.

Opisane w liryku doświadczenie nosi znamiona nocy saturnicznej. To noc bez nadziei, noc zagubionego sensu. Spośród licznych imion Iwaszkiewiczowskich nocy, to nie łączy się z żadną receptą i niesie z sobą największe egzystencjalne ryzyko. Na skraju dwóch przepaści pozostaje jedynie zawrót głowy i krzyk.

Fascynacja nocą w liryce Iwaszkiewicza odsłania przed nami niezwykle różnorodność doświadczeń i emocji związanych z nocną stroną życia. Ekstaza, lęk i metafizyczna udręka rysują jedynie pewien kontur możliwości zapisanych w poetyckiej twórczości autora *Lata 1932*. Bezsenna noc nie ma tu jednego imienia, odsłania się w wielości imion. Istotą nocnych doświadczeń jest wyciszenie „dziennej aktywności” i spojrzenie we własne wnętrze, dla którego

swoistym zwierciadłem staje się nocne niebo. Gwiazdy mogą być wówczas postrzegane jako „bystre”, jak w wierszu o Orionie, jako „straszne”, jak w liryku o dziecięcych lękach, bądź jako „drżące”, jak w utworze o metafizycznej udręce. Każdorazowo wejście w swój własny wewnętrzny świat przynosi gwałtowne zderzenie ze światem nieoswojonym i obcym. Wewnętrzny drapieżca podsyca dionizyjskie pragnienia i niejasne niepokoje, budzi lęk, wciąga w wir metafizycznej męki. Bezsenna noc przynosi pytanie, czy „ja to ktoś znany” czy „ja to ktoś inny”? To spotkanie z obcym we mnie jest – jak sądzę – niezwykle istotnym składnikiem doświadczenia bezsennej nocy.

Element obcości dochodzi do głosu podczas różnych jej stanów i przygód. Ekstaza, lęk, udręka – wszystkie one niosą z sobą egzystencjalne ryzyko utraty wewnętrznej integralności, rozprężenia i rozmycia granic podmiotu. O tę zagrożoną podmiotową tożsamość toczy się nocna gra.

Pośmiertna maska Jana Lechonia O *Lechoniu* Stanisława Balińskiego

Fascynacja i świadectwo przyjaźni

Pamięci Jana Lechonia poświęcono wiele wierszy. Powstawały one w różnym czasie, pisane były przez poetów odmiennych generacji i orientacji poetyckich¹. W 1981 roku, dwadzieścia pięć lat po śmierci autora *Karmazynowego poematu*, został opublikowany wiersz *Lechoń* Stanisława Balińskiego:

Nie dla ciebie ojczyzny własne ani cudze,
Mój zagubiony Leszku, biedny emigrancie,
Swoi są tam dla swoich, obcy tu – dla obcych,
Stoisz sam w nowojorskim mieszkaniu i słuchasz
Moniuszkowskiej nostalgii, zakłętej w kurancie,
Który cię już pocieszyć nie może... Wybiegasz!

¹ Por. *Strofy o Janie Lechoni*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Kaszyński. Łódź 1985. Z tego wyboru, opartego na pierwodrukach, cytuję wiersz Balińskiego. Utwór po raz pierwszy ukazał się w londyńskich „Wiadomościach” (1981, nr 2, s. 1), a następnie w tomie poety *Wiersze emigracyjne* (Londyn 1981, s. 7). W wydaniu krajowym (zob. S. Baliński: *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928–1981*. Wybrał, posłowiem i notą edytorską opatrzył P. Hertz. Warszawa 1982, s. 228–229) tekst w kilku przypadkach ma inną interpunkcję.

Jak ty się spieszysz, Leszku. Zabrakło ci celu,
 Prócz drogi do jakiegoś obcego hotelu.
 Wszystkie lęki się zbiegły, wróżby, przepowiednie –
 Biegniesz teraz po schodach, nie tęsknisz, nie płaczesz...
 Leszku, uważaj Leszku, bo za tobą biegnie
 Twój cień w starym żakiecie, dopadł cię u szczytu,
 Dotyka twoich ramion, woła: „Skacz”...

I skaczesz.

Są skoki w dół finalne, na bruk i kamienie,
 Są skoki w górę lekkie, jak obłok i cienie,
 Są także skoki w przeszłość. I ty właśnie, Leszku,
 Skoczyłeś w śpiewną przeszłość, w sam środek wieczoru,
 W salę z czwartego aktu ze *Strasznego dworu*.
 Pan miecznik wznosi kielich, młodzież krzyczy „hura”
 I płyną w takt na zawsze polskiego mazura.
 Patrzą, Leszku, zdumiony. Za oknami sanna,
 A tu wstążki, kontusze, złociste lustrywa,
 Operowe lampiony w barwach pomarańczy
 I bieżąca do ciebie melodia, jak panna,
 Wyciąga obie ręce, woła: „Tańcz”...

I tańczysz.

Wiersze przypisane poetom uznanym i uwielbianym mają tę szczególną właściwość, że niemal zawsze można w nich usłyszeć nutę poezji uhonorowanego twórcy. Naśladują one charakterystyczne elementy jego stylu, żywią się motywami liryki i faktami literackiej biografii, wyławiają słowa klucze. Czy sprawia to konwencja pisania tego rodzaju utworów, czy spotkanie silnej indywidualności twórczej z fascynacją innego poety – nie wiadomo. Faktem jest, że wiersze o Słowackim częstokroć „pisane bywają Słowackim”, wiersze o Lechoni – Lechoniem.

Gdy mamy do czynienia ze świadectwem fascynacji czysto literackiej – ta właściwość tekstu nie dziwi. Podjęcie tematu wielkiego twórcy staje się podjęciem wyzwania: Czy potrafię napisać tak jak on? Wiersz nabiera charakteru pastiszowego, co w niczym nie umniejsza jego wartości. Zmaganie się z obcym, choć aprobo-

wanym tworzywem poetyckim, zmienia jednakże tematykę utworu. Tylko pozornie jest to wiersz o znanym poecie, w rzeczywistości – istotę jego znaczenia stanowi zagadnienie metapoetyckie.

Sytuację nieco inną spotykamy wówczas, gdy poeta – bohater wiersza – znany jest autorowi jako człowiek, gdy łączą ich więzy koleżeństwa czy przyjaźni. W wierszu poświęconym poecie i przyjacielowi zarazem chcemy znaleźć świadectwo osobistego kontaktu, spodziewamy się, że będzie to zapis relacji międzyludzkiej. Takie nastawienie odbiorcze utwierdza zwłaszcza fakt śmierci przywołwanego w utworze poety. Pojawiają się pytania, w jaki sposób pozostaje on w pamięci przyjaciół i jako kto zostaje utrwalony w literackim wspomnieniu: jako poeta czy człowiek? Czy wiersz o poecie-przyjacielu jest w większym stopniu zmaganiem się z tematem, czy z tworzywem? Jaką zachowano proporcję między udziałem biografii i literatury w poetyckim wizerunku? Pytania te oczywiście nie oczekują jednoznacznej odpowiedzi, wyznaczają raczej kierunek interpretacyjnej refleksji.

Prywatność i oficjalność

Gdy spróbujemy odnaleźć miejsce wiersza pomiędzy wypowiedziami prywatnymi i oficjalnymi, napotkamy w nim sprzeczne wskazówki. Wydaje się, że w utwór Balińskiego wpisane zostały obydwie, wykluczające się przecież możliwości odczytań.

Sytuacja pozatekstowa – wieloletnia więź między dwoma poetami – nastawia naszą lekturę na śledzenie w tekście sygnałów prywatności. Najsilniej świadczą za nią gramatyczna forma 2. osoby czasu teraźniejszego, połączona z aż sześciokrotnym powtórzeniem rzeczywistego imienia poety w przypadku wołacza „Leszku” oraz dwa zwroty z emocjonalnie nacechowanymi epitetami: „mój zagubiony Leszku” i „biedny emigrancie”. Także temat wiersza – podjęcie próby odtworzenia sytuacji i zarazem stworzenia własnej

wizji śmierci przyjaciela – nie pozostaje bez znaczenia dla osobistego nacechowania utworu. Silnie zaznaczona obecność podmiotu lirycznego wiersza podczas unaocznionego w nim faktu samobójstwa Lechonia stanowi symboliczne zadośćuczynienie, nosi znamiona gestu przeznaczonego dla bohatera i – dla autora tekstu. Dla autora – bo zaspokaja pragnienie bycia z przyjacielem wówczas, gdy on tego potrzebuje; dla bohatera – bo znów symbolicznie rozjaśnia swą obecnością chwilę dramatycznej samotności. W poetyckiej relacji ujawnia się emocjonalne zaangażowanie podmiotu lirycznego oraz próba interwencji w rozgrywające się wypadki, zawarta w ostrzeżeniu:

Leszku, uważaj Leszku, bo za tobą biegnie
Twój cień w starym zakiecie [...].

To jedna z możliwości odczytań. Przywołane sygnały można przecież interpretować odmiennie. To, w czym chcielibyśmy widzieć szczere emocje, staje się wówczas grą retoryczną. Zwrot do adresata i epitety mieszczą się w konwencji okolicznościowego wiersza o śmierci osoby, rzekome zaangażowanie emocjonalne służy dramatyzacji opowiadania, zaciekawieniu słuchaczy, wywarciu na nich wrażenia. Podmiot przypisuje sobie rolę uważnego i bystrego interpretatora przedstawionego wydarzenia. Jego relacja nie dotyczy osobistej więzi łączącej obu poetów. Jest opowieścią dla słuchacza, kreacją legendotwórczą, odpowiedzią na potrzeby odbiorcy. Sytuacja pozatekstowa potwierdza i tę interpretację. Wiersz rocznicowy jest utworem na zamówienie. Ma okolicznościowy, a więc nieosobisty, charakter. Zresztą nie został nawet dedykowany poecie. Jego tytuł – *Lechoń* – jest chłodny i neutralny, jak napis na pomniku. Pomiędzy „Leszkiem” a „Lechoniem” przebiega w wierszu napięcie podobne do tego, jakie łączy oczekiwanie czytelnika z retoryczną odpowiedzią tekstu.

Istnieje także trzecia możliwość odczytania, związana z faktem, że *Lechoń* otwiera tom Balińskiego, zatytułowany *Wiersze emigracyjne* (Londyn 1981). Inicjalność interesującego nas utworu jest – jak zawsze – znacząca. W tym kontekście staje się on programo-

wym wierszem o sytuacji emigracyjnej, w którym – jak zauważa Ewa Jaskółowa:

odrzuca poeta gest rezygnacji, wyrażając jednocześnie zrozumienie dla straceńczego skoku przyjaciela – poety, emigranta, który nie potrafi podjąć swego emigracyjnego losu².

Tak odczytywany utwór byłby wówczas portretem samego Balińskiego, a przypadek Lechonia pełniłby tutaj jedynie funkcję lustra. W ukazanym w ten sposób wizerunku podmiotu główną rolę odgrywają wygnańcze niepokoje i rozterki oraz decyzja wyboru postawy egzystencjalnej.

Sytuacja graniczna: śmierć

Właśnie wtedy stajemy się sami sobą, gdy z otwartymi oczami wkracamy w sytuacje graniczne.

– pisze Karl Jaspers³. Są one momentami najsilniejszego odczuwania i najpełniejszej realizacji własnej egzystencji. Lechoń w wierszu Balińskiego zostaje ukazany w obliczu najbardziej granicznej z ludzkich sytuacji, w chwili śmierci. Wybór tragicznego i ostatecznego zarazem zdarzenia z biografii poety daje możliwość wydobycia z wizerunku Lechonia cech kluczowych dla jego osobowości. W jaki sposób autor wiersza korzysta z tej szansy?

² E. Jaskółowa: *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*. Katowice 1988, s. 78. Autorka książki daje (ibidem, s. 78–80) inną, aniżeli moja, interpretację wiersza Balińskiego. W innym jednak jej szkicu (*Rozszyfrowywanie kodów kulturowych. Norwid – Baliński*. W: E. Jaskółka, A. Opacka: *Dialog z tradycją, czyli o poezji w szkole i na maturze*. Katowice 1993, s. 67–81) ustalenia dotyczące intertekstualnego charakteru wiersza *Lechoń* (odwołania do *Arii z kulantem* i *Starej Warszawy*) są w kilku miejscach styczne z moją interpretacją.

³ K. Jaspers: *Sytuacja graniczna i egzystencjalna*. Cyt. za: R. Rudziński: *Jaspers*. Warszawa 1978, s. 189.

Baliński kreuje bohatera lirycznego na neurastenika i nadwrażliwca. Mówi o nim z dużą dozą zrozumienia oraz nieco może banalną w wyrazie nutą ciepła i współczucia: „Mój zagubiony Leszku, biedny emigrancie”. Obecność emocji nie wyklucza wszakże przenikliwości psychologicznego widzenia. Wykorzenienie i zagubienie wśród „ojczyzn własnych i cudzych”, doświadczenie emigracyjne i przejmująca samotność, nostalgia i narodowe sentymenty, które „już” nie wystarczają, emocjonalizacja działań i neurasteniczny pośpiech bez celu i powodu – te cechy charakteryzują Lechonia w decydującym punkcie jego biografii. Ich bezpośrednie nazwanie koresponduje z subtelną grą językową. Liczba mnoga rzeczownika „ojczyzna” implikuje sytuację zagubienia. Tylko jedna ojczyzna gwarantuje zakorzenienie, poczucie własnego miejsca. Ich wielość świadczy o doświadczeniu odmiennym. Mnogość i zaprzeczenie zarazem („Nie dla ciebie ojczyzny własne ani cudze”) podwajają jego ciężar. Podobną funkcję wzmocnienia stanu samotności pełni tautologia: „Swoi są tam dla swoich, obcy tu – dla obcych”. Z kolei emocjonalizację zachowań bohatera tłumaczy nie tylko wypowiedziana w wierszu obecność „lęków, wróżb, przepowiedni”, ale także zerwana linia intonacyjna i rytmiczna wersu: „Który cię już pocieszyć nie może... Wybiegasz!”

To pierwszy moment zwrotny w utworze, od tej chwili wypadki potoczą się błyskawicznie. Drugą strofę zdominuje bieg. Po zapowiedzi: „Wybiegasz!”, nastąpią kolejno: „Jak ty się spieszysz”, „Wszystkie lęki się zbiegły”, „Biegniesz teraz po schodach”, „bo za tobą biegnie”, „Twój cień [...] dopadł cię u szczytu”. Oto pośpiech neurasteniczny i dosięgający człowieka fatalizm jego losu. Bezsens działań i nieuchronność przeznaczenia. W wierszu Balińskiego portret człowieka oraz portret chwili wypadają przekonywająco. I tylko można mieć wątpliwość, czy aż czterokrotne powtórzenie rdzenia *bieg-* jest w obliczu bogatej sinonimiki języka zwykłą nieporadnością stylistyczną, czy też konsekwentnym zabiegiem hiperbolizacyjnym.

Uruchomienie świata przedstawionego, kontrastujące pierwszą – statyczną strofę z dynamizmem strofy drugiej, ma miejsce w chwili scharakteryzowanej następująco:

[...] słuchasz
Moniuszkowskiej nostalgii, zaklętej w kurancie,
Który cię już pocieszyć nie może... [...]

Słowo „już” jest tutaj ważne. Kondensując w sobie znaczenia przełomu i jednocześnie zamykającego się czasu, stanowi granicę między życiem i śmiercią. Od tego momentu spełnia się konieczność losu. Dynamizacja i dramatyzacja świata przedstawionego, wszechpanujący pęd wynikają z faktu, że nie ma „już” czasu, że czas się dopełnił.

Clinamen i tessera

Inicjalny wers otwiera co najmniej dwa porządki lektury. Pierwszy, odczytywany literalnie, rozwija się syntagmatycznie i jest opowieścią o ostatnich chwilach z życia Lechonia. Drugi natomiast wprowadza nas w paradygmat literacki. Nakazuje czytelnikowi co parę kroków zatrzymać się i sięgnąć do lektury Lechonia. Tropem wskazanym w pierwszym wersie jest *Pani Słowacka*. W słowach: „Nie dla ciebie ojczyzny własne ani cudze” nietrudno usłyszeć reminiscencję Lechoniowej strofy:

Dla nas to są te parki o zielonych wodach,
I zmurszałych posągów szeptane powieści,
Dla nas cicho staw pluszcze i trzcina szeleści,
A wiatry alejami płaczą po ogrodach.

J. Lechoń: *Pani Słowacka*; PZ⁴ 42

Inicjalność i powtórzenie w wierszu Lechonia oraz inicjalność w obrębie wiersza Balińskiego podkreślają wyrazistość odwołania

⁴ J. Lechoń: *Poezje zebrane*. Oprac. i wstępem opatrzył R. L o t h. Toruń 1995. Dalej, korzystając z tego wydania, podaję tytuł utworu, skrót PZ i cyfrę oznaczającą numer strony.

frazeologicznego, w które wprowadzony zostaje jednak ruch korygujący. U Lechonia podmiot należał do grupy („my” liryczne) i określało go optymistyczne przekonanie, że wiele mu się od świata należy. Odnajdywał on swoje miejsce i wśród ludzi, i w świecie dla niego przeznaczonym. Odwołanie Balińskiego wprowadza kilka poprawek do takiego sposobu myślenia, koryguje porządek wiersza. Zabieg ten nosi cechy clinamenu, według terminologii zaproponowanej przez Harolda Blooma⁵. „My” zostaje zredukowane do „ja” lirycznego i traci zarazem swoją grupowość oraz poczucie bezpieczeństwa, jakie mu ona daje. Co więcej – traci także uprzywilejowaną pozycję w świecie; teraz określa go brak: „Nie dla ciebie”. Świat istnieje dla innych, ale nie dla niego. Bohater zredukowany do osamotnionej jednostki nie jest już tą samą postacią. Jego literacka egzystencja została uzupełniona o nowy wymiar, antytetyczny w stosunku do tego, który znamy z wiersza Lechonia. Praktykę uzupełnienia i antytezy Bloom określa mianem tessery.

Przywołanie wiersza Lechonia ma wyraźnie antytetyczny charakter. Wobec pierwowzoru Baliński stosuje clinamen i tessere i czyni to w taki sposób, by czytelnik nie stracił z pola widzenia przywoływanego utworu. Dodajmy, że wspólna obu wierszom tematyka uwikłania w polskość stanowi dodatkowy czynnik identyfikacyjny.

Skomplikowana, palimpsestowa sytuacja, wytworzona w *Lechoni*u Balińskiego, sprzyja wydobyciu wyjątkowości momentu śmierci poety. Tytułowy Lechoń znalazł się w sytuacji granicznej, dotarł do „szczytu” w sensie dosłownym – wieżowca, i metaforycznym – cierpienia, tęsknoty, samotności. Sytuacja człowieka patrzącego w twarz śmierci zdecydowanie różni się od sytuacji człowieka wpisującego się w porządek życia. Wygląda na to, że nie ma on już innego wyjścia. Z nieuchronną koniecznością wypełnia się przeznaczenie.

⁵ Por. H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. W. Kałaga. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 4, cz. 2. Kraków 1992, s. 258.

Moniuszko: biografia i przeszłość

Okoliczności śmierci Lechonia charakteryzuje nie tylko inicjalne odwołanie frazeologiczne. Odwołanie kolejne jest jeszcze bardziej jawne. Być może właśnie ono wyznacza model lektury wiersza jako swoistego palimpsestu.

Stoisz sam w nowojorskim mieszkaniu i słuchasz
Moniuszkowskiej nostalgii, zakłętej w kurancie,
Który cię już pocieszyć nie może... Wybiegasz!

– to wyraźna aluzja do emigracyjnego tomu Jana Lechonia *Aria z kurentem* i do jego tytułowego utworu:

Cóż znajde, jeśli wyjdę takiego wieczoru?
Tu wszyscy przecież obcy, i każdy gdzieś śpieszy.
Ach, żadna mnie muzyka dzisiaj nie pocieszy,
Chyba *Aria z kurentem* ze *Strasznego dworu*.

J. Lechoń: *Aria z kurentem*; PZ, 95

Sytuacja podmiotu lirycznego z wiersza Lechonia i tym razem zostaje uzupełniona własną antytezą (*tessera*). Samotności, w której pociesza *Aria z kurentem*, poeta przeciwstawia dzień, w którym owa jedyna pociecha „już” nie wystarcza. Powtarzalny rytm życia emigranta zostaje dopełniony wyjątkiem tragicznym w skutkach.

Zwracając uwagę na wyjątkowość tego dnia, Baliński odwraca jeszcze jeden porządek z autocharakterystyki Lechonia (*clinamen*). Dotyczy on relacji: Lechoń – świat zewnętrzny. Cechy przypisywane przez Lechonia nowojorskiej rzeczywistości („Tu wszyscy przecież obcy, i każdy gdzieś śpieszy”) stają się u Balińskiego elementem charakteryzującym lirycznego bohatera. Przejmując właściwości obcego świata: obcość właśnie i pośpiech, wierszowy Lechoń „zaraża się” śmiertelną chorobą. Ludzie „stamtąd” żyją z nią od zawsze, są na nią uodpornieni. Dla przybysza natomiast

choroba ta okazuje się zabójcza. Dopóki jeszcze kieruje się on ku swemu wnętrzu, budując i wzmacniając prywatny świat pamiątek, ma szansę na zachowanie własnej integralności. Symboliczne wyjście z domu („Wybiegasz!”) prowadzi do nieuniknionej dezintegracji osobowości.

Osią korespondencji między zestawionymi wierszami jest motyw arii Moniuszki. W obu utworach przypisano jej funkcję terapeutyczną, tyle że u Balińskiego jest ona już nieskuteczna. Pocięszająca rola muzyki i narodowych pamiątek odsyła nie tylko do wiersza *Aria z kurentem*. Przytoczmy dwa inne fragmenty:

Szczęście jest jak słyszana zza ściany muzyka,
Po której, kiedy zmlknie, znów szarość się zaczyna.

J. Lechoń: ***inc. *To jeszcze się należy...*; PZ, 243

Od żalu nie uciekniesz, nie ujdiesz goryczy,
I każda twa pociecha – to widmo przeszłości.

J. Lechoń: ***inc. *Od żalu nie uciekniesz...*; PZ, 85

Pierwszy przykład dotyczy muzyki i pośród niezliczonych motywów muzycznych w poezji Lechonia wyraźnie artykułuje jej funkcję, drugi w analogiczny sposób odnosi się do pamiątek przeszłości. Moniuszkowska aria łączy w sobie cechy tych dwu elementów, stąd tak dobrze spełnia swą funkcję aż do krytycznego dnia, zdominowanego przez wszechwładne „już”.

Drugi z przytoczonych przykładów otwiera jeszcze jeden kierunek odczytań. Cytat bowiem pochodzi z wiersza „przypisanego Stanisławowi Balińskiemu”. Z kolei w innym utworze Lechoń napisze:

A ja, z Stasiem Balińskim, obaj siedmioletni,
Śpiewamy w chórze dzieci piosenkę Moniuszki.

J. Lechoń: *Stara Warszawa*; PZ, 137

Otóż wydaje się, że niektóre słowa z wiersza poświęconego Lechoniowi mają swoją literacką biografię w Lechoniowej poezji. Niewątpliwie są nimi słowa: „pociecha” i „Moniuszko”, oświetlone perspektywą przeszłości i urokiem wspomnień. Odnajdujemy je w wier-

szach przywołujących nazwisko Stanisława Balińskiego. Pomiedzy Lechoniem a Balińskim występuje szczególna łączność, swoista więź, dla której podstawę stanowią motywy „pociechy” i muzyki Moniuszki. Powtórzenie ich przez Balińskiego nadaje jego utworowi charakter osobistej korespondencji poetyckiej z poświęconymi mu fragmentami poezji Lechonia.

Zaproponowany porządek lektury, zestawiający utwory obu poetów, pozwala jak dotąd sformułować dwa wnioski. Pierwszy dotyczy świata przedstawionego wiersza, który dzięki przywołaniu intertekstów zyskuje swoją biografię, swoją przeszłość. Lirykę Lechonia i wiersz o Lechoniu łączy w pewnym sensie zależność fabularna. Utwór Balińskiego stanowi zdarzenie późniejsze w stosunku do wierszy Lechonia – nie tylko w rozumieniu dosłownym jako następstwo w czasie historycznym, ale także w planie zapisu literackiej biografii autora *Lutni po Bekwarku*. Podjęta gra intertekstualna sprawia, że w czasie teraźniejszym wiersza obecna jest przeszłość świata przedstawionego, zapisana w przywołanych utworach poetyckich Lechonia. Baliński dodaje więc tylko ostatnie słowo do wierszowej autobiografii wybitnego skamandryty. Związek między utworem o Lechniu a jego poezją jest bardzo silny.

Wniosek drugi dotyczy przebiegu procesu twórczego, pozwala odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Baliński wybiera te, a nie inne motywy z poezji Lechonia. Częściową odpowiedź już znamy: zdecydował o tym klucz osobisty, personalny. Nie jest to wszakże odpowiedź pełna.

Zapowiedź śmierci własnej

Zwróćmy uwagę na bohatera lirycznego. Zapowiedź własnej śmierci nosi on w sobie, zanim stanie z nią twarzą w twarz. Stanowi ją skondensowane poczucie braku, wyraz doświadczenia i przeczuwania niebytu: „Nie dla ciebie ojczyzny”, „Zabrakło ci celu”. To uwewnętrznienie śmierci będzie miało paradoksalną konsekwencję.

cję w sposobie przedstawienia jej spotkania z bohaterem. Śmierć jest częścią osoby, a jednocześnie czymś obcym i wrogim, przy-
czajonym w granicach jej integralności. Nie milczy na ten temat
sam Lechoń:

Agamemnon – Klitemnestry
A ty siebie sam się strzeż.

W tobie samym tylko zguba
Kleopatry w tobie wąż.

J. Lechoń: ***inc. *Języki smętnych trąb orkiestry...*; PZ, 220

Zagrożenie tkwi w człowieku. Instynktowi życia towarzyszy
przeciwnie skierowana siła autodestrukcyjna. Uśpiona stanowi za-
grożenie potencjalne. Naprawdę zabójcza staje się wówczas, gdy
wydostanie się na zewnątrz. Śmierć to bolesne rozdwojenie i uze-
wnętrznienie obcego we mnie. Śmierć to także spotkanie i przy-
mus. Te dwa wątki wydają się ważne: spotkanie z sobowtorem
i zadany przez niego gwałt⁶. Na zaznaczoną wcześniej interioryzac-
ję śmierci swoistą odpowiedzią jest eksterioryzacja części własnej
osobowości i zdobycie przez tę część autonomii. Zabieg tyleż lite-
racki, co psychologicznie prawdopodobny i psychoanalitycznie zba-
dany. Psychoanalityk dostrzegłby w nim próbę obrony przed samo-
bójstwem. Przychodzi ono z zewnątrz, jest działaniem pod przy-
musem. Jako takie łatwiej je przyjąć. Do głosu dochodzi koniecz-
ność. Tylko – jak już wskazałam – owa „zewnętrżność” ma swe
źródło we wnętrzu człowieka. Cień, który zagraża, osacza i przy-
nosi śmierć, to sobowtór, zautonomizowana część jaźni, ale także
hipostaza osobowego losu. „Los jest świadomością samego siebie,
ale jako czegoś wrogiego”⁷. Wszystko się więc zgadza. Los jest

⁶ W odniesieniu do literatury młodopolskiej pisze na ten temat w głębokim
studium M. Podraza-Kwiatkowska: *Młodopolskie konstrukcje sobo-
wórowe*. W: Eadem: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje
o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985, s. 79–116.

⁷ G.W.F. Hegel: [*Los jest świadomością siebie samego, ale jako czegoś
wrogiego*]. Cyt. za: *Transgresje*. T. 3: *Osoby*. Wybór, oprac., red. M. Janion,
S. Rosiek. Gdańsk 1984, s. 84.

w nas i jednocześnie nam zagraża. Stanowi część, a może funkcję naszej osobowości. Uświadomienie sobie prawdy o sobie jest poznaniem własnego losu. W wierszu los jest pułapką zastawioną na człowieka przez siebie samego. Stąd bierze swój początek wewnętrzne rozdarcie, przymus i autodestrukcja u szczytu doświadczeń. Osaczony wpada w końcu w sidła własnego losu:

Leszku, uważaj Leszku, bo za tobą biegnie
Twój cień w starym żakiecie, dopadł cię u szczytu,
Dotyka twoich ramion, woła: „Skacz”...
I skaczesz.

Stary żakiet winowajcy, sugerujący, że mamy do czynienia z dawnym towarzyszem bohatera lirycznego, kieruje naszą uwagę na lekturę intertekstów – pretekstów takiego przedstawienia zdarzeń. Być może, nauczeni poprzednim doświadczeniem, i tym razem odnajdziemy w nich historię bohatera i jego sobowtóra.

Wkoło ta sama co zawsze ulica,
Koło mnie codzienny mój cień.
Do domu idę w księżycowej smudze,
Ale to nie jest mój dom, ja wiem:
J. Lechoń: *Poniedziałek*, PZ, 212

W przywoływanym przykładzie z wczesnej twórczości Lechońa dwa elementy wykazują podobieństwo z wierszem Balińskiego: obecność cienia i bezdomność. To charakterystyczne, że doświadczenie obecności sobowtóra dokonuje się zawsze podczas odczuwania samotności i zagubienia, tu sugerowanych motywem braku domu. Różnica polega natomiast na tym, że cień z wiersza Lechońa nie ujawnia jeszcze swego wrogiego charakteru. Jest towarzyszem, wiernym druhem. Zależność łącząca wiersz Lechońa z utworem Balińskiego jest zatem podobna do opisaną wcześniej. Układają się one w strukturę fabularną, rozwijającą się w czasie: pierwszy dzieje się przedtem, drugi – potem. Wiersz późniejszy przejmuje motywy wcześniejszego, jednocześnie koryguje ich znacze-

nie (*clinamen*) i dopisuje drugi człon antytezy: cień przyjaciel – cień wróg (*tessera*).

Liryka Lechonia obfituje w sytuacje sobowótrowe, których ze względu na ich wielość tu przytoczyć i omówić nie sposób. Ograniczam się zatem do dwóch przykładów, odmiennie wykorzystujących te same motywy. Pierwszy już poznaliśmy, drugi pochodzi z wiersza *Don Juan*. W tytułową postać wpisana jest klasyczna sytuacja spotkania z Kamiennym Gościem:

Stoję w oknie i laurami
Na ten wieczór zdobię skroń.
Uciekajcie! Cień za wami
Wyciągniętą wznosi dłoń!

J. Lechoń: *Don Juan*; PZ, 80

Podobieństwo utworu Balińskiego jest w tym wypadku bezsporne. Dramatyzacja sytuacji, sygnał ostrzeżenia („Uciekajcie” – „uważaj”), ten sam układ i znaczenie motywów. Gdyby jeszcze raz sięgnąć do tekstu Harolda Blooma, ten rodzaj odwołania i wpływu musielibyśmy skomentować terminem *apophrades*⁸, oznaczającym powrót zmarłych. Późniejszy poeta powraca tu bowiem do poprzednika, „koło zatacza pełny obrót”. W tym przypadku relacja między utworami Lechonia i Balińskiego nie układa się w ciąg fabularny, lecz cykliczny. Wiersz Balińskiego powraca do wiersza Lechonia. Opowiada o tym samym tak samo. Zależność między utworami jest niejako metaforyczna, oparta na podobieństwach, podczas gdy w poprzednich przypadkach miała ona raczej charakter metonimiczny, oparty na przyległościach – rozwijających się w czasie sytuacji. Rozróżnienie Jakobsona zastosowane do przeciwstawienia języka poezji językowi prozy odnajduje tu nowe – jak sądzę uprawnione – zastosowanie. Migocące metonimicznie i metaforycznie wewnętrzne warstwy palimpsestu wprowadzają nas w lekturę łączącą poezję Lechonia z wierszem o Lechoni. Wiersz Balińskiego jest w pewnym sensie propozycją lektury liryki autora *Karmazynowego poematu*.

⁸ H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 259.

Skok

Finalne wydarzenie zamykające biografię Jana Lechonia stało się jednym z najsilniejszych punktów jego literackiej legendy⁹. Skok z dziesiątego piętra Hudson Hotel – wszedł do literatury. Wiele wierszy poświęconych poecie nawiązuje do motywu skoku, postrzeżanego przez analogię do upadku Ikara czy sięgającego bruku fortepianu Chopina. Samobójczy skok obrósł w literackie interpretacje¹⁰. Legendotwórcza propozycja Balińskiego sięga także po motyw skoku, najbardziej wyeksploatowany poetycko element biografii Lechonia. Sięga z pełną świadomością ograniczeń wokół niego narosłych, skoro sposobi przeciwko nim broń retoryczną.

Trzecia strofa wiersza rozpoczyna się właśnie od retorycznego wywodu. Jego pojawienie się jest dodatkowo ważnym sygnałem segmentacyjnym. Wiersz bowiem wyraźnie dzieli się na dwie części: pierwszą, która zawiera relację o zdarzeniach, i drugą – przynoszącą ich interpretację. Treścią retorycznej figury jest trójdzielna typologia skoków. Dwa pierwsze rodzaje zasadzają się na ruchu wertykalnym i obydwie presuponują znaczenie śmierci. Skok w dół „na bruk i kamienie”, wyraża pochodną wydarzenia biograficznego, wiąże się z upadkiem ciała podległego prawom grawitacji. Z kolei skok w górę, poprzez porównanie do ulotnej materii – „jak obłok i cienie”, sugeruje wędrówkę odłączonej od ciała duszy, której ruchem rządzą zgoła inne prawa. Otóż żadna z tych wykładni nie przystaje do skoku Lechonia – ani dosłowna, ani metaforyczna. Nietrudno odczuć tu prowokację wymierzoną zarówno przeciw

⁹ Wspomina o tym Z. Marcinów w: „*Poeta ludzki i boski*”. O składnikach legendy Jana Lechonia. *Rekonesans*. W: Skamander. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki. Katowice 1991, s. 108–110. Por. także szkice zebrane w księdze wspomnieniowej: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958.

¹⁰ Zob. wiersze zebrane w tomie *Strofy o Janie Lechoni*... Późna twórczość Lechonia bardzo często zawierała odwołania do motywu skoku. Pisz o tym A. Nawarecki: *Skok-inscenizacja. Sonda wyobraźni poetyckiej wierszy ostatnich Jana Lechonia*. W: *Skamander...*, s. 37–55.

wydarzeniom faktycznym, jak i ich literackim portretem, traktującym o upadku z okna hotelu. Pozostaje trzeci typ skoków, który od dwóch poprzednich różni to, że przestrzenność zastępuje temporalnością.

„Skok w przeszłość” podejmuje skomplikowaną kwestię czasu. Czas życia przebiega linearnie: przeszłość – teraźniejszość – przyszłość, i jest ciągły. Dla bohatera wiersza ten naturalny bieg czasu (to, że nie ma powrotu) jest właśnie nie do zniesienia. Koniec życia natomiast oznacza likwidację zasady ciągłości, jest wypadnięciem (skokiem?) z czasu, powrotem, odnalezieniem przeszłości w wiecznym teraz. Jest zatem przejściem w mit. W tym miejscu mity budowane przez Lechonia – mit narodowej przeszłości i mit samego poety – spotykają się ze sobą. Śmierć poety oznacza wejście w wyznawaną przez niego mitologię.

Taka wizja śmierci Lechonia jest odpowiedzią na jego pragnienia:

Cóż ja jestem? Liść tylko, liść, co z drzewa leci.
Com czynił – wszystko było pisane na wodzie.
Liść jestem, co spadł z drzewa w dalekim ogrodzie,
Wiatr niesie go aleją, w której księżyc świeci.

Jednego pragnę dzisiaj: was, zimne powiewy!
Więc nieś mnie, wietrze chłodny, nie pytając po co,
Pomiędzy stare ścieżki, zapomniane krzewy,
Które wszystkie rozpoznam i odnajdę nocą.

J. Lechoń: *Nokturn*; PZ, 110

Upadek z drzewa i przeniesienie w krajobraz przeszłości mają swoje odpowiedniki w „skoku w przeszłość”. Baliński obdarza Lechonia rajem, do którego najpewniej on tęsknił. Rajem emigranta jest przeszłość. Zachowując najbardziej wyraziste elementy z wizji Lechonia (upadek i przeniesienie), *clinamen* w wierszu Balińskiego koryguje miejsce przeniesienia. Staje się nim usytuowana poza przestrzenią i czasem opera Moniuszki. Lechoń nie jest wszakże lirykiem krajobrazu, lecz poetą narodowych pamiątek. Raj, do którego wchodzi, jest rajem, na jaki sobie zasłużył.

Wizja śmierci Lechonia w wierszu Balińskiego przywodzi na myśl także inny utwór. Chodzi mi o Lechoniową *Śmierć Mickiewicza*, w której wizerunek wieszczki ukazany zostaje z perspektywy dopełnionego życia. Tę praktykę o romantycznym rodowodzie przejmuje Baliński. Piszac o Lechoni, pisze o jego śmierci.

Ostatnia strofa wiersza Lechonia o Mickiewiczu brzmi tak:

A on w tej samej chwili myślał: „Jak to blisko!
Słyszę pieśń, co śpiewano nad moją kołyską,
Widzę zioła i kwiaty nad Świtezi tonią,
I jeszcze tylko chwila a dotknę je dłonią”.

J. Lechoń: *Śmierć Mickiewicza*; PZ, 138

O strofie tej Ireneusz Opacki napisał, że

stanowi [ona – J.K.] sytuacyjną trawestację jego [Mickiewicza – J.K.] przejmującego wiersza [*Gdy tu mój trup*]: to samo jakby „rozdwójenie w sobie”, to samo manifestacyjne zerwanie kontaktu ze światem aktualnie bohatera otaczającym, to samo zanurzenie się w marzonym „świecie lat dziecińczych”, tak głębokie, że aż dające iluzję autentycznego, zmysłowego z nim obcowania¹¹.

To samo – dopowiedzmy – odnajdziemy u Balińskiego. *Śmierć* jako przeniesienie, zanurzenie się w świecie marzonym – ten pomysł zaczerpnął Baliński z utworu Lechonia. To jeszcze jedno *apophrades*, tym razem dotyczące głównego motywu organizującego świat przedstawiony wiersza. Baliński powraca do swego poprzednika, pisze tak, jak być może sam Lechoń by o swej śmierci napisał. I śmierć ma zatem Lechoń taką, jaką ją sobie wymyślił.

¹¹ I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 328.

Świat realny i wymarzony

Świat realny i świat wymarzony w wierszu Balińskiego łączy, odmiennie niż u Lechonia i Mickiewicza, nie tylko osoba bohatera lirycznego. Wyraźnie spaja ją również motyw muzyczny, stanowiący klamrę kompozycyjną wiersza. „Moniuszkowska nostalgia zaklęta w kurancie”, występująca w granicach obcej rzeczywistości, traci swą zdolność rozpraszania smutków i tęsknot emigranta. Odzykuje ją dopiero w świecie, do którego przenosi poetę śmierć. Opera Moniuszki organizuje wymarzony przez Lechonia raj. W jego opisie zwraca szczególną uwagę personifikacja melodii, ze względu na swój wyraznie literacki, aluzyjny charakter:

I biegnąca do ciebie melodia, jak panna,
Wyciąga obie ręce, woła: „Tańcz”...

I tańczysz.

Przypomnijmy dwie słynne personifikacje – Lechonia i Mickiewicza:

Ile tylko w tym Polski, tyle jest nam prawie,
I mamy ją u siebie, nocą zachłyśnięci:
[...]
Będzie z wolna szła ku nam [...]
[...]
Lecz nie wiem, czy to ona, czy pani Słowacka.

J. Lechoń: *Pani Słowacka*; PZ, 43

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las wśród łąk zielonych leci,
I wśród zbóż jak w toni wód się kąpa,
I ku nam z gór jako jutrzienka świeci.

A. Mickiewicz: ***inc. *Gdy tu mój trup...*¹²

¹² A. Mickiewicz: *Wybór poezji*. T. 2. Oprac. C. Zgorzelski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 342.

Żeńska postać zbliżająca się do bohatera utworu stanowi o sugestywnym podobieństwie zestawionych przykładów. Dla Balińskiego ma ono konsekwencje znaczeniowe. Dopiero dostrzeżenie w wierszu reminiscencji lekturowych powoduje, że personifikowana postać zyskuje sens niejednoznaczny i zagadkowy: melodia, ale także i Polska, Pani Słowacka, Maryla, „ojczyzna myśli mojej” i pewnie jeszcze więcej. Wypada powtórzyć za Lechoniem: „nie wiem czy to ona, czy pani Słowacka”.

Obcość emigranta

Jest wszakże w raju Lechonia jeden element, który budzi niepokój. Jest nim sam bohater liryczny, nadal zagubiony i obcy w świecie, do którego przenosi go samobójczy skok. W miejscu sensualnego, radosnego zachłyśnięcia się „ojczyzną myśli” z wierszy Mickiewicza i Lechonia – w wierszu Balińskiego panuje zdumienie i bezwolałość. Paralela: „I skaczesz” – „I tańczysz” wskazuje na podobieństwo egzystowania bohatera lirycznego w świecie rzeczywistym i wymarzonem. Tu i tam – zagubienie, bezwonne podporządkowanie się nakazom, ograniczona podmiotowość, obcość. Kto raz był emigrantem, w pewnym sensie pozostaje nim na zawsze. Doświadczenie wyobcowania człowiek nosi w sobie i nie wymazuje go nawet śmierć. Do figury przeniesienia, powtórzonej za Lechoniem i Mickiewiczem, Baliński dorzuca swoje ziarno gorczy.

Zakończenie

Lechoń Stanisława Balińskiego migoce wielością znaczeń, o które nie podejrzewalibyśmy go w toku lektury immanentnej. Naprawdę

interesujący staje się dopiero wówczas, gdy „zanurzamy go” w literackim paradygmacie. Lektura staje się wtedy podobna do próby myślowego zatrzymywania ruchomych zasłon. Tekst bowiem podejmuje z czytelnikiem grę. Na przemian odsłania przed nim fragmenty Lechoniowej poezji i zasłania je, włączając w swoją strukturę. „Nowe” żywi się „starym”. Toczy się gra znanego z nieznanym.

Wiersz o Lechoni jest zarazem wierszem o jego poezji, swoistą propozycją lektury. Baliński bardzo wiele przejmuje z Lechoniowych rozwiązań, powraca do nich (*apophrades*), lecz równie często podejmuje z nimi dyskusję (*clinamen*) lub je dopełnia (*tessera*). Wobec przywoływanych tematów i motywów – wiersz sytuuje się metonimicznie, gdy włącza je w swoisty ciąg fabularny, bądź metaforycznie, gdy przejmuje rozwiązanie poetyckie, modyfikuje je, lecz nie dopisuje kolejnego etapu jego rozwoju w czasie.

Lechoń w pewnym sensie „napisany Lechoniem”, nie jest jego naśladownictwem. W wykuwaniu pośmiertnej maski przyjaciela Baliński mierzy się z twórczym poety i jednocześnie skutecznie się przed nim broni. Interpretuje pozostawione dzieło, podsuwa „kluczowe interpretacyjne”, którymi dysponuje tylko ktoś bliski. Ale ostatecznie – wiersz pozostaje wierszem Balińskiego. Maską pośmiertną zachowuje rysy zmarłego, lecz jej twórcą jest już kto inny.

Nota bibliograficzna

Szkice składające się na niniejszą książkę były już wcześniej drukowane w tomach zbiorowych. Niektóre z nich poddano drobnym zmianom i aktualizacji (w przypisach). Poniżej podaję miejsca pierwodruków.

Podszewka niepokoju. O wierszach Tytusa Czyżewskiego. W: *Godność i styl. Prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi.* Red. M. Kisiel przy współudziale P. Majerskiego i Z. Marciniowa. Katowice 2003, s. 94–112.

„Chcę morze zarzucić na głowę”. *O fantazmacie samobójstwa w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.* W: *Czytanie Dwudziestolecia.* Red. E. Hurnikowa i A. Wypych-Gawrońska. Częstochowa 2005, s. 75–84.

„Przed pustką stygnę w grozie”. *O poezji Władysława Sebyły.* W: *Literackie Zagłębie. Materiały I Sesji Zagłębiowskiej.* Red. M. Kisiel i P. Majerski. Sosnowiec 2003, s. 47–62.

Co było „pod popiołem”? *O jednym wierszu Józefa Czechowicza.* W: *Więzy tradycji.* Red. A. Węgrzyniak i M. Kopczyk. Bielsko-Biała 2005, s. 191–198.

Wobec śmierci. O „balladzie z tamtej strony” Józefa Czechowicza. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje.* Seria 3. Red. W. Wójcik, przy współudziale J. Kisiel. Katowice 2005, s. 32–44.

Doświadczenie nocy bezsennej. O trzech wierszach Jarosława Iwaszkiewicza. W: *Nasz XX wiek. Style – tematy – postawy pisarskie.* Red. A. Opacka i M. Kisiel. Katowice 2006, s. 21–31.

Gra znanego z nieznanym. O „Lechoni” Stanisława Balińskiego. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje.* Red. W. Wójcik przy współudziale E. Tułaj. Katowice 1994, s. 64–78.

Indeks nazwisk

Ariès Philippe 97
Auden Wystan Hugh 17

Balcerzan Edward 89
Baliński Stanisław 16, 121–140, 142
Balk Henryk 108
Baluch Alicja 20, 30, 31
Bataille Georges 94, 113
Baudelaire Charles 15
Bąkowska Eligia 97
Bednarek Henryk 10
Białoszewski Miron 30, 46
Bloom Harold 128, 134
Błoński Jan 67
Boccioni Umberto 37
Brodzka Alina 21, 90

Carusio Enrico 47
Chopin Fryderyk 135
Chwistek Leon 21
Chrystus zob. Jezus Chrystus
Cirlot Juan Eduardo 81
Courtois Martine 98
Czaplewicz Edward 59
Czechowicz Józef 11, 16, 77–88, 89–106, 141
Czerwiński Maciej 37
Czyżewski Tytus 15, 19–44, 141

Dante Alighieri 92
Duse Eleonora 47

Ernst Gilles 94

Faryno Jerzy 8
Freud Siegmund 110

Głowiński Michał 93
Grzegółowska Helena 7

Hedemann Oskar 113
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 132
Hertz Paweł 108, 121
Homer 92
Horacy (Kwintus Horacjusz Flakus, Quintus Horatius Flaccus) 79
Horney Karen 7, 12
Hulewicz Jerzy 21
Hurnikowa Elżbieta 45, 141

Iwaszkiewicz Jarosław 14, 15, 16, 107–120, 141

J.K. zob. Kisiel Joanna
Jakobson Roman 134
Janion Maria 46, 47, 58, 132
Janus Elżbieta 8
Jarosiński Zbigniew 31, 36, 37–38, 43

- Jaskóła Ewa 125
Jaskółowa Ewa zob. Jaskóła Ewa
Jaspers Karl 110, 112, 125
Jastrun Mieczysław 107
Jezus Chrystus 87
Jurewicz Oktawiusz 79
- K**
Kalaga Wojciech 128
Kalinowski Marian Leon 94
Kania Ireneusz 81
Kant Immanuel 117, 119
Karasek Krzysztof 21
Kasperski Edward 11–12
Kasprowicz Jan 62
Kaszyński Stefan 121
Kepiński Antoni 8, 9
Kisiel Joanna 118, 137, 141
Kisiel Marian 141
Klak Tadeusz 61, 63, 78, 81, 87, 90, 91, 95, 101
Konopnicka Maria 62
Kopaliński Władysław (właśc. Władysław Jan Stefczyk) 81, 84
Kopczyk Michał 141
Kubiak Zygmunt 11
Kwiatkowski Jerzy 45, 48, 107, 108, 109, 110, 114
- L**
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 16, 68, 75, 107, 121–140, 142
Leśmian Bolesław 73, 93
Ligęza Wojciech 103
Lipski Jan Józef 20–21, 26, 29, 63, 66
Loth Roman 127
- Ł**
Łobodowski Józef 108
Lotman Jurij M. 8
Łukasz, św. 82
- M**
Maciejewska Irena 20, 62, 63
Madyda Aleksander 46
Majerski Paweł 141
Makowiecki Andrzej Z. 62
Maliszewski Aleksander 61
Marcinów Zdzisław 92, 135, 141
Maria Magdalena, św. 47
Markiewicz Henryk 128
Marx Jan 61
Mayenowa Maria Renata 8
Micińska Anna 67
Miciński Bolesław 67
Miciński Tadeusz 83
Mickiewicz Adam 96, 101, 105, 137, 138, 139
Miłosz Czesław 9
Młodożeniec Stanisław 19, 28
Moniuszko Stanisław 127, 128, 129, 130, 131, 136, 138
- N**
Nawarecki Aleksander 135
Niżyński Marian 108
Norwid Cyprian Kamil 69, 80
Nyczek Tadeusz 62, 64
- O**
Ochab Maryna 98
Opacka Anna 125, 141
Opacki Ireneusz 92, 101, 106, 135, 137
- P**
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 15, 45–60, 141
Picon Gaëtan 110
Piotrowiak Jan 68, 72, 76
Podraza-Kwiatkowska Maria 50, 132
Pokrasenowa Maria 63
Polakówna Joanna 29–30, 31
Poprawska Urszula 7
Porębski Mieczysław 23
Prokulski Walenty 82
Przyboś Julian 74
Puccini Giacomo 53, 56

Quignard Pascal 8–9

Reimann Fritz 7, 13–14

Rogowski Stanisław 108

Rosiek Stanisław 94, 132

Rudziński Roman 125

Rutkowski Krzysztof 8

Safona 52, 59

Sebyła Władysław 15, 61–76, 107,
141

Sienkiewicz Henryk 51

Sikorski Dariusz K. 12

Słobodnik Włodzimierz 108

Słowacki Juliusz 122

Sowiński Adolf 108

Sucharski Tadeusz 12

Szczepański Władysław 82

Szturc Włodzimierz 15

Szymański Wiesław Paweł 67, 72

Tillich Paul 10, 11, 13

Tutaj Ewa 142

Trznadel Jacek 63

Ważyk Adam 79

Wierzyński Kazimierz 108

Wójcik Włodzimierz 141, 142

Wyka Kazimierz 19, 83, 86

Wyka Marta 20

Wypych-Gawrońska Anna 141

Zaworska Helena 21, 30, 31, 34, 37,
90, 95

Zgorzelski Czesław 92, 138

Żółkiewski Stefan 8, 21, 90

Joanna Kisiel

Names of fear. Drafts on poets and poems

S u m m a r y

The book constitutes a proposal for a thematic reading. It consists of seven dissertations devoted to poems by poets connected with the Interwar Period, writing about the experience of finiteness of existence. The awareness of death inevitability, the feeling of endangering the integrity of a person by nothingness, and instinct experiences of fear constitute the themes of this volume of drafts.

The introduction preceding it, reflects on the presence of the experience of fear, in the light of the contemporary psychological and cultural image of the issue in question. The specificity of literature highlights its individual aspects, hidden in a unique style of lyrics of works, elements of poetics, peculiarity of picturing or thematic choices. A lyrical recording of the strategy of being for and against fear gains the significance of an unquestionable signature of a literary personality.

In poems by Tytus Czyżewski, fear remains hidden and reveals itself totally unexpectedly from behind an exotic composition of colours, an everyday-life image or a recording of a modern town noise in the shape of an unremovable existential fear.

In lyrics by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, it takes on the form of fear from commonness and evokes phantasmas of love and death which, with their violent intensity, overcome all traditional borders.

Władysław Sebyła, in his poetry, deals with the issue of man's brave confrontation with cosmic emptiness and records a drama of metaphysical torment from the experience of danger to mature acceptance of one's own insignificance in the light of time infiniteness and the empty sky.

In poems by Józef Czechowicz, a metaphysical fear leads to the broadening of the borders of human experience in both ways, and the feeling of a dramatic trap by nothingness which is juxtaposed with just an individual desire of duration and leaving a trace behind oneself.

In lyrics by Jarosław Iwaszkiewicz from *Lato 1932*, night experiences of charm and extasy are accompanied by an integral *pavor nocturnus* which increases the feeling of danger in someone experiencing it by means of nothingness beyond it and alienation inside it.

In a poem by Stanisław Baliński devoted to Jan Lechoń, the drama of alienation and losing oneself leads the main character to a suicidal jump into the eternity, it being the only way out from the space of terror.

Man's confrontation with his/her own finiteness recorded in the very poems of the volume shows different possibilities and shades of a lyrical means of encoding fear which finally escapes any definitions and specifications.

Joanna Kisiel

Les noms du peur. Esquisses sur les poètes et les poèmes

Résumé

Le livre est une proposition de lecture thématique. Il contient sept études, consacrées aux poèmes des poètes de l'entre-deux-guerres où l'expérience de finitude de l'existence est inscrite sous plusieurs formes. La conscience de l'inexorabilité de la mort, le sentiment de menace de l'intégralité de la personne par le néant, une sensation instinctive de peur sont des motifs récurrents de ce volume.

L'introduction aborde la problématique de la présence de l'expérience de la peur en poésie, vue dans l'optique de l'image psychologique et culturelle contemporaine de ce problème. La spécificité de la littérature fait ressortir ses aspects individuels, camouflés dans le style inimitable de la poésie des auteurs analysés, dans les éléments de la poétique, dans la symbolisation ou dans des choix thématiques. L'enregistrement lyrique de la stratégie d'existence face à la peur et contre elle, gagne le statut d'une signature incontestable de l'individualité littéraire.

Dans les poésies de Tytus Czyżewski la peur est cachée et surgit inopinément derrière une composition exotique des couleurs, d'une scène quotidienne ou un enregistrement du bruit d'une ville moderne en forme d'une inquiétude existentielle inamovible.

Dans la poésie de Maria Pawlikowska-Jasnorzewska la peur habille la forme d'une crainte de la banalité et évoque des fantasmâtes de l'amour et de la mort qui dépassent toutes frontières habituelles par son intensité violente.

L'oeuvre de Władysław Sebyła touche à son tour le thème d'une confrontation courageuse de l'homme avec un néant cosmique et note le drame d'une souffrance métaphysique dès la sensation d'effroi jusqu'à une acceptation mûre pour sa propre insignifiance face à l'immensité du temps et au ciel vide.

Dans les poèmes de Józef Czechowicz une inquiétude métaphysique mène à un élargissement des limites de l'expérience humaine touchant les deux pôles opposés, et à une sensation de traque dramatique par le néant, que brave seulement un désir individuel de persister et de laisser une trace.

Les poésies de Jarosław Iwaszkiewicz du tome *Lato 1932* démontrent des sensations nocturnes d'un charme et de l'extase, accompagnées d'un *pavor nocturnus* inséparable qui renforce le sentiment de menace de la personne qui le ressent par le néant à l'extérieur et par une étrangeté intérieure.

Dans le poème de Stanisław Baliński, consacré à Jan Lechoń, le drame de l'étrangeté et de la perte de soi-même mène le héros du poème à un geste suicidaire – un saut dans l'éternité, en devenant la seule voie de l'échappatoire de l'espace d'effroi.

La confrontation de l'homme avec sa propre finitude, inscrite dans les poèmes analysés dans ce volume, évoque des possibilités très variées et nuancées du codage lyrique de la peur, qui fuit finalement à toutes définitions et toutes précisions.

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Projektant okładki
Wojciech Łuka

Zdjęcie autorki
Beata Dżianowicz

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Mirosława Żłobińska

Copyright © 2009 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1842-4

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
[e-mail: wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wydanie I. Ark. druk. 9,5. Ark. wyd. 8,5. Papier offset. kl. III,
90 g Cena 13 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89
88-100 Inowrocław



Joanna Kisiel jest adiunktem w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Badaczka poezji polskiej XX wieku. Jej uwagę zajmuje głównie problematyka zmienności lirycznych form gatunkowych, sztuka interpretacji oraz zapisane w literaturze doświadczenie skończoności. Opublikowała studium *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia* (2000) oraz szkic *Chwile ulotne. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego* (2009).

Cena 13 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1842-4