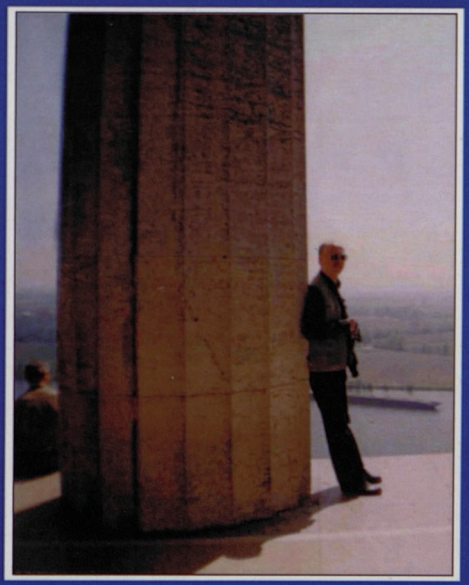
A 642404
II
BIBLIOTHECA UNIV. JAGELL. CRACOVIENSIS

ANDRZEJ KALISZEWSKI

WIECZNA GRA

artykuły i szkice



KRAKÓW 2009

ANDRZEJ KALISZEWSKI

Wieczna Gra

ANDRZEJ KALISZEWSKI

Wieczna gra
artykuły i szkice



Księgarnia Akademicka
Kraków 2009

Copyright by Andrzej Kaliszewski, 2009

Redakcja:
Jacek Chudzik

Korekta:
Justyna Wójcik

Projekt okładki:
Adam Bania

Na okładce wykorzystano zdjęcie ze zbiorów autora

Indeks:
Jacek Chudzik

Skład, łamanie:
Adam Bania

ISBN 978-83-7188-246-3

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
e-mail: akademicka@akademicka.pl
www.akademicka.pl

Spis treści

Od autora 7

I. Między literaturą a dziennikarstwem 11
Hybrydyczne i „liryzowane" reportaże Stefana Żeromskiego 13
Od socrealizmu do metafizyki – poezja Ryszarda Kapuścińskiego. 39
Poezja faktu. Próba typologii 62
www.poezja.com (o poezji i poetach w Internecie) 86

II. Między literaturą a aksjologią 91
Klasycy-sny (liryka Aleksandra Wata a neoklasycyzm) 93
„Zawsze są prawdziwe rzeczy mniej ogólne" (o poezji Jana Twardowskiego) 133
„Samotny jastrząb". Późna twórczość Jerzego Harasymowicza na tle jego wcześniejszego dorobku 143
Daleko od Montmartre'u (o poezji Tadeusza Śliwiaka) 167
„W okrutnej nocy swego serca" (o poezji Jerzego Hordyńskiego) 183
Ostatni tom Jana Bolesława Ożoga 190
Hamlet z Katowic (o twórczości Jacka Durskiego) 199

III. Między literaturą a historią 207
Niemy mnich (śladem legendy króla Bolesława II) 209

Indeks osób 233

Wszystkie święte gry sztuki
to tylko dalekie odwzorowania nieskończonej gry świata,
wiecznie siebie kształtującego dzieła sztuki.

Friedrich von Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, 1800

Od autora

Niniejszy tom jest wyborem z moich prac krytycznoliterackich i eseistycznych powstałych w latach 1977-2009. Znalazły się tu zarówno wersje (zwykle obszerniejsze, poprawione) tekstów publikowanych już kiedyś w czasopismach społeczno-kulturalnych, literackich, naukowych bądź książkach pokonferencyjnych, jak i artykuły nowe, powstałe w tym lub ubiegłym roku. Szczegóły bibliograficzne (zwłaszcza dotyczące daty pierwszej publikacji, dokonanych zmian i rozszerzeń) umieściłem – dla wiedzy Łaskawych Czytelników – w przypisach na początku każdego z tekstów.

Książka podzielona została na trzy części. Pierwsza z nich, zatytułowana *Między literaturą a dziennikarstwem*, dotyczy zajmującego mnie od lat problemu badawczego, jakim jest przenikanie się gatunków literackich i dziennikarskich. Znalazł się tu więc artykuł opisujący i analizujący wszystkie tzw. liryzowane reportaże Stefana Żeromskiego – jest to bardzo mało znany i prawie nieprzebadany jako całość wycinek bogatej twórczości autora *Przedwiośnia*, fascynujący także tematyką polityczną, z racji której objęty był w czasach PRL-u najostrzejszym cenzorskim zapisem (*Inter arma*, *Na probostwie w Wyszkowie*).

Kolejny tekst poddaje analizie twórczość poetycką jednego z największych współczesnych pisarzy-dziennikarzy, zmarłego w 2007 roku Ryszarda Kapuścińskiego; przedmiotem badań są przy tym nie tylko oba opublikowane tomy wierszy autora *Cesarza*, ale pierwszy – dziwnie dotąd zapominany – socrealistyczny okres jego twórczości.

Poezja faktu. Próba typologii to zarys – godnego znacznie szerszych oraz głębszych badań – problemu z pogranicza genologii literackiej i historii współczesnej liryki, polegającego na wykorzystywaniu technik prozy i dziennikarstwa przez lirykę w celu dostosowania swej dykcji do wymogów i wyzwań współczesności.

Część pierwszą dopełnia powstały (co należy podkreślić) w 2000 roku, a utrzymany po części w stylistyce felietonu tekst *www.poezja.com*, ukazujący nieco kontrowersyjne próby odnajdywania się poezji jako kultury wyższej (czyli niszowej?) na gruncie modnych i ekspansywnych mediów masowych, jakie reprezentuje Internet i jego gatunki. Podkreślam datę powstania mego tekstu, bo zawarte w tekście *exempla* mają dziś znaczenie głównie historyczne; ale opisane mechanizmy, symptomy są chyba wciąż godne przemyślenia.

Część druga książki (*Między literaturą a aksjologią*) stanowi skromne dopełnienie opublikowanych przeze mnie monografii (twórczości Herberta, Harasymowicza, neoklasycyzmu polskiego). Przedmiotem moich zainteresowań i badań była bowiem przeważnie liryka identyfikowalna przede wszystkim poprzez jej wymiar antropologiczny, stawiająca etykę ponad estetyką, a historię, kulturę i tożsamość europejską (tzw. kulturową spójnię i „posag Europy") przed czystą potrzebą zamanifestowania niezależnej artystycznej osobowości. Badawczym wyzwaniem stawała się dla mnie zwykle poezja dialogu z tradycją, sięgająca wyraźnie po mity, toposy i archetypy. Pisząc o niej, miałem zwykle – acz w mniejszym, to znów większym stopniu – perspektywę hermeneutyczną, jak i intertekstualną.

Do ważniejszych swoich prac zaliczam w tym zakresie dwa artykuły włączone właśnie do niniejszego tomu w części drugiej: *Klasycy-sny* (pokazujący na tle neoklasycyzmu skomplikowaną ewolucję Wata od dadaizmu do poezji kodu kulturowego i *Wierszy śródziemnomorskich*) oraz obszerną próbę reasumpcji dokonań Tadeusza Śliwiaka (*Daleko od Montmartre'u*), którego nieco niedocenianą przez krytykę poezję zinterpretowałem za pomocą archetypów Arkadii i Apokalipsy oraz klucza subiektywnego mitotwórstwa.

Monografia twórczości Jana Twardowskiego (mieszczącej się w kręgu poezji uniwersalnych wartości) była moim ważnym marzeniem i projektem pisarskim przez kilka lat. Z różnych względów jak na razie do jej powstania nie doszło. Opracowałem natomiast (kilkakrotnie potem wznawiany) pierwszy obszerny i chronologiczny wybór jego utworów (*Który stwarzasz jagody*). Zamieszczony tu z niewielkimi zmianami szkic o Twardowskim opublikowałem w krakowskim „Piśmie" w roku 1981 – był on próbą omówienia i interpretacji poezji autora tuż po ukazaniu się moim zdaniem najlepszego (także z dzisiejszej perspektywy) jego tomu: *Niebieskie okulary*.

Przechodząc do następnych artykułów: kolejnym z moich niezrealizowanych na razie projektów krytycznych jest książka o trochę zapoznanym poecie zbliżonym do neoklasycyzmu – Jerzym Hordyńskim. Postanowiłem

więc na razie w tej książeczce przypomnieć fragmenty moich starszych tekstów poświęconych autorowi *Epitafium dla kota* (artykuł „W okrutnej nocy swego serca"). Z kolei tekst *Ostatni tom Jana Bolesława Ożoga* stanowi wersję przedmowy do pośmiertnego zbiorku ineditów (*Chlebowy dom*) tego współtwórcy polskiego autentyzmu. Wybierając i układając przed paroma laty wiersze do tamtego tomiku, byłem zaskoczony ewolucją tematyczną, stylistyczną i ideową, jaka dokonała się pod koniec życia w twórczości tego piewcy polskiej wsi i krajobrazu – dramatycznie negującego nagle swe dawne etosy, sięgającego też oryginalnie po polskie mity historyczne, próbującego odkłamywać najnowszą historię.

Ostatni tekst drugiej części stanowi – powiem przekornie – wyjątek potwierdzający regułę, bo traktuje nie o poezji, jak pozostałe, lecz o prozie. Czytajmy go jako próbkę mojej – dość obszernej na przestrzeni lat – twórczości recenzenckiej. Jacek Durski to jeden z najoryginalniejszych debiutantów-prozaików przełomu stuleci, wpisujący się w nurt postmodernizmu.

Najnowszym artykułem prezentowanym w niniejszym tomie jest *Samotny jastrząb* – próba dopełnienia wydanej w 1988 roku mojej monografii twórczości Harasymowicza (*Książę z Kraju Łagodności*) o analizę ostatniej dekady twórczości zmarłego w 1999 roku poety. To także syntetyczne przypomnienie, uporządkowanie dokonań tego jednego z najwybitniejszych polskich liryków minionego stulecia.

I wreszcie część trzecia, ostatnia: *Między literaturą a historią*, zawierająca jeden tylko, ale bardzo ważny dla mnie esej. Zdradza on moją drugą obok literatury pasję, jaką jest historia. Stylistycznie wyrósł on z fascynacji twórczością Pawła Jasienicy i Mariana Brandysa. Tematycznie jest próbą osobistej podróży w świat tajemnic: dzieciństwa, Galicji, Krakowa, w świat mitu i religii.

I jeszcze słów parę o tytule tej książki. Kategoria gry była i jest dla mnie ważnym narzędziem badawczym, jak i metaforą podejścia podmiotów pisarskich do uniwersalnych tematów, problemów, mitów. To nie gra przypadku, ale strategia, logika, „gra ludzka", gra „w imieniu", która ma własność „celotwórczą" (określenie Hansa-Georga Gadamera) i porządkującą (jak np. szachy). Taki dyskurs-grę, „wieczną grę" ze światem o najwyższe stawki prowadzą od wieków pokolenia tych artystów (pisarzy), którym (jak m.in. neoklasykom) przyświeca jakiś cel ponadjednostkowy.

maj 2009
Andrzej Kaliszewski

I. Między literaturą a dziennikarstwem

Hybrydyczne i „liryzowane" reportaże Stefana Żeromskiego[1]

Stefan Żeromski pozostawił po sobie dość bogatą twórczość publicystyczną, jak i polityczną. Składają się na nią eseje, artykuły, polemiki, odezwy, odczyty, programy społeczno-polityczne oraz listy. Znane są zwłaszcza: tom esejów *Snobizm i postęp*, polemiczny artykuł *W odpowiedzi Arcybaszewowi* (dotyczący *Przedwiośnia*), artykuły *Początek świata pracy*, *Organizacja inteligencji zawodowej*, *Drożyzna i Zamojszczyzna*, *Nowa Warszawa*, *Port w Gdyni*.

Jednak najbardziej „tajemniczy" wątek publicystyki Żeromskiego stanowi twórczość reportażowa, zebrana w skromnym z pozoru tomiku *Inter arma* (wydanym w 1920 roku u Mortkowicza i wznowionym w całości tylko raz jeszcze – w 1929)[2]. Otóż jeden z pięciu tekstów książeczki (*Na probostwie w Wyszkowie*) to najbardziej niecenzuralny z punktu widzenia polityki PRL-u utwór autora *Popiołów*, nie tylko – jak to określały dosadnie odpowiednie paragrafy – „godzący" w „sojusz z ZSRR", ale też budzący niepożądane skojarzenia z kulisami powstawania Polski Ludowej. Z tych samych powodów nie był też notabene wznawiany cały *Snobizm i postęp*, poddający krytyce – wprawdzie marginalnie – rewolu-

---

[1] Artykuł ten stanowi rozwinięcie wcześniejszego, a poświęconego tylko jednemu – najobszerniejszemu – reportażowi Żeromskiego – *Na probostwie w Wyszkowie*; A. Kaliszewski, *Reportaż Stefana Żeromskiego „Na probostwie w Wyszkowie" – po latach*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. K. Stępniak, M. Piechota, Lublin 2004.

[2] Zob. S. Żeromski, *Bicze z piasku. Projekt Akademji Literatury Polskiej. Inter arma*, Warszawa–Kraków 1929. *Utwory publicystyczne Stefana Żeromskiego. Wydane w dziesiątą rocznicę odrodzenia państwa polskiego*, t. 2.

cję październikową i jej przywódcę – Lenina. W konsekwencji powyższe książki nie weszły do obu serii *Dzieł zebranych* pisarza[3] i to mimo interwencji takich autorytetów, jak Henryk Markiewicz czy Tadeusz Kotarbiński. Nie ma reportaży Żeromskiego w obszernej antologii reportażu dwudziestolecia: *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej. Antologia reportażu międzywojennego* w opracowaniu Ewy Sabelanki i Kazimierza Koźniewskiego[4].

Z tych samych powodów cenzuralnych (autocenzuralnych?) *Na probostwie...*, jak i cały *Inter arma* nie były omawiane (nie były nawet wymieniane) w monografiach, syntezach, podręcznikach, encyklopediach czasu PRL-u bądź też pojawiały się o nich informacje cząstkowe, zakamuflowane[5]. Chlubnym wyjątkiem w informowaniu o *Inter arma* jest kalendarium życia i twórczości Żeromskiego, autorstwa Eilego i Kasztelowicza[6].

Trudno się dziwić, że tom *Inter arma* stał się „hitem" i legendą podziemnych wydawnictw: ukazał się w drugim obiegu już w 1981 roku (Biblioteka Literacka i Historyczna, Warszawa), zaś sam reportaż *Na probostwie...* miał w latach 1978-1990 około trzydziestu edycji w drukach zwartych, a także w prasie związkowej („solidarnościowej")[7]. Reportaż

---

[3] Por. idem, *Pisma*, red. S. Pigoń, Warszawa 1947-1956 oraz idem, *Dzieła*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1955-1973. Od 1981 roku ukazują się *Pisma zebrane* Żeromskiego pod redakcją Zbigniewa Golińskiego – po raz pierwszy ma to być pełna edycja utworów pisarza. Czy będzie?

[4] *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej. Antologia reportażu międzywojennego*, oprac. E. Sabelanka, K. Koźniewski, Warszawa 1983.

[5] Por. J. Kleiner, W. Maciąg, *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław 1985; J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1970; A. Milska, *Pisarze polscy. Wybór sylwetek (1543-1970)*, Warszawa 1965 (ale autorka wymienia przynajmniej tom *Inter arma*!). Encyklopedia *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski *et al.*, Warszawa 1984-1985 – wymienia tom *Inter arma* bez omawiania zawartości.

[6] S. Eile, S. Kasztelowicz, *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, Kraków 1976.

[7] Pierwsza była edycja warszawskiej Niezależnej Oficyny Wydawniczej (1978, z przedmową Jana Józefa Lipskiego). Kolejna to druk Biblioteki Literackiej (b.m.w. 1979). Następnych kilku wydawców to: NOW (1980?), NSZZ „Solidarność" Region Mazowsze (1981), Wydawnictwo ABC (Kraków 1981), Niezależna Oficyna Studentów (Kraków 1981), ZR NSZZ „Solidarność" Łódź (1981) czy wydawnictwo Świt (Wrocław 1981). Ukazał się też rzeczony tekst w obszerniejszych podziemnych przedrukach publicystyki Żeromskiego, np.: *Bicze z piasku* (ABC, 1981).

ten, jak i niektóre inne teksty publicystyczno-polityczne Żeromskiego były też stale obecne w wydawnictwach emigracyjnych[8].

Po 1989 roku tom *Inter arma* nie zostaje wprawdzie wznowiony w całości w Polsce, natomiast pojawiają się różne edycje publicystyki Żeromskiego, zawierające *Na probostwie...*[9] Ma niewątpliwie gorzką rację Jerzy Paszek, wskazujący na niepokojącą asymetrię w recepcji dzieł wielkiego pisarza: „W epoce walczącej »Solidarności« Żeromski pojawia się głównie jako antykomunista"[10].

A przecież twórczość reporterska Żeromskiego stanowi istotny wkład nie tylko w odkłamywanie historii, ale także w proces kształtowania się polskiego reportażu w dwudziestoleciu, kiedy to nastąpiło ewoluowanie prostego gatunku fabularnego (informacyjnego) w kierunku złożonej formy publicystyczno-literackiej.

Zanim przejdziemy do szczegółowego badania reportaży autora *Popiołów*, zastanówmy się nad drogami, jakie prowadziły go ku formom dziennikarskim. Po pierwsze, była to jego widoczna już w czasach młodości skłonność i zdolność do demaskatorskiego oraz dokumentującego ujmowania – w większych i mniejszych formach prozatorskich – drażliwych tematów społecznych, posiłkowanie się w budowaniu fabuł osobistym doświadczeniem, a także niezaprzeczalny talent realisty-naturalisty. Artur Hutnikiewicz w swej monografii podkreśla takie charakterystyczne wyznaczniki pisarstwa naszego autora – będące też „cnotami" dobrego reportera i publicysty – jak „dokładność wiedzy", „fotograficzność", „inwentaryzacyjna szczegółowość", upodobanie do określeń cyfrowych, geograficznych, topograficznych[11]. Aby przedstawić jakieś środowisko czy miejsce, Żeromski stara się

---

[8] Por. „Wiadomości Polskie" (Londyn) 1941, nr 14; „Zeszyty Historyczne" (Paryż) 1969, z. 15. Wydarzeniem wielkiej miary było opracowanie i wydanie publicystyki Żeromskiego przez Annę Bojarską, zawierające m.in. *Na probostwie...*, por. *Pisma polityczne Żeromskiego*, Londyn 1988.

[9] *Białe plamy*, t. 2, Warszawa 1989; *Reportesrska Aukcja Zdarzeń*: *Śladami bitwy warszawskiej 1920. Żeromski, Irzykowski, Grzymała-Siedlecki*, oprac. M. Puchalska, Z. Stefanowska, Warszawa 1990; S. Żeromski, *Opowiadania i pisma publicystyczne*, posł. J. Sztachelska, Białystok 1994 (tom zawiera kilka najbardziej znanych opowiadań pisarza oraz wybór pism publicystycznych, w tym *Na probostwie w Wyszkowie*).

[10] J. Paszek, *Żeromski*, Wrocław 2001, s. 189, *A to Polska Właśnie*.

[11] A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 2002, rozdz. *Struktura postaci i obrazów*.

zamieszkać tam na dłużej, poznać ludzi, zbadać etnografię, język. Tak odtwarza bitwy, krajobrazy Paryża, galerie sztuki, śląskie fabryki i kopalnie, architekturę militarną czy slumsy. Detale urody i stroju kobiet wyprzedzają u niego analizę psychologiczną postaci – a ta ostatnia często budowana jest właśnie poprzez dokumentację: listy, pamiętniki, zdarzenia mogące pomóc w ocenie czyjegoś wnętrza. Jak pisze Hutnikiewicz: „Tysiące szczegółów, migawkowych obserwacji, nie znaczących na pozór gestów, zasłyszanych wiadomości [...] wchodziło na stronice utworów w stanie niemal pierwotnym, zaledwie tknięte literackim retuszem"[12].

Po drugie, o ile powyższe tendencje można nazwać dobrym fundamentem rozwoju form dziennikarstwa informacyjnego, o tyle inne pierwiastki obecne w prozie Żeromskiego predestynują tego pisarza do roli wytrawnego i żarliwego publicysty – komentatora rzeczywistości. To owe – skądinąd kontrowersyjne i wyróżniające go na tle innych autorów – ideowe „wtręty i dłużyzny", te „dyskursy eseistyczne", powstałe dla realizacji narzuconych sobie przez Żeromskiego misji (wobec ojczyzny, społeczeństwa, prawdy).

Żywioł dziennikarski tkwi zatem już *in statu nascendi* w całym głównym nurcie pisarstwa naszego autora (pamiętniku, noweli, powieści), od samego początku, by od czasu do czasu z pełną i czystą siłą realizować się w gatunkach publicystycznych, o których tu mowa. Ale sprawa jest jeszcze bardziej złożona. Mamy oto do czynienia ze sprzężeniem zwrotnym: utwory publicystyczne Żeromskiego noszą bowiem z kolei zaskakująco czytelne i silne piętno stylu artystycznego, nawet lirycznego. Następuje konsekwentne, a czasem niepokojące poszerzanie konwencji dziennikarsko-publicystycznej w stronę literatury pięknej, eseju literackiego, poematu lirycznego. To słynne „komentarze liryczne"[13], obecne już w wielu utworach prozatorskich, owocujące „liryzowanymi powieściami" czy „lirycznymi poematami bólu"[14]. To także nasycenie tekstu quasi-publicystycznego symbolami, intensywnymi, ekspresyjnymi środkami artystycznymi. W konsekwencji warto mówić – szczególnie wobec *Inter arma* – o narodzinach **hybrydycznego gatunku, który można umownie nazwać „reportażem liryzowanym"**!

Reasumując, owa hybrydyczność polega w szczególności na łączeniu następujących cech genetycznych:

[12] *Ibidem*, s. 362-363.

[13] *Ibidem*, s. 361.

[14] S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949, *Biblioteka naukowa. Literatura, Sztuka, Krytyka*, nr 9.

- quasi-dziennikarska „dokładność wiedzy", „fotograficzność", dbałość o szczegóły, staranność dokumentującego ujmowania tematów, stosowanie wielu określeń cyfrowych, geograficznych, typograficznych,
- częste posiłkowanie się w budowaniu fabuł osobistym doświadczeniem, bezpośredni udział w akcji,
- wprowadzanie tzw. dyskursów eseistycznych, rozbudowanych partii komentujących,
- bycie „Wielkim Inkwizytorem duszy współczesnej" (jak metaforycznie określił Antoni Potocki polityczno-społeczne pasje pisarza), interwencyjność i agitacyjność twórczości,
- stosowanie przejaskrawień literackich (nadmiernej estetyzacji, symbolizacji, patosu, superlatywizmu, subiektywizmu),
- zabieganie o oryginalność, niepowtarzalność kompozycji,
- rozbudowa – drażniących czasem w prozie – „komentarzy lirycznych", owocujących tzw. liryzowanymi powieściami czy lirycznymi poematami bólu.

Powstałe na początku lat 20. nieliczne reportażowe teksty Żeromskiego zajmują istotne miejsce w historii polskiego reportażu[15]. Niestety brakowało już pisarzowi czasu, sił, a może i okazji, by ten nurt swojej twórczości rozwijać i doskonalić (jego pasje publicystyczne realizowały się wprawdzie jeszcze po 1920 roku w innych formach: artykułach, polemikach czy kolejnych gatunkach hybrydycznych, jak poemat prozą – *Wiatr od morza*).

Mimo to pięć powstałych w latach 1919-1920 reportaży Żeromskiego można uznać za prekursorskie wobec dziś tak cenionego reportażu zwanego literackim czy „wielkim", wobec dokonań takich pisarzy-dziennikarzy i dziennikarzy-pisarzy, jak Wańkowicz, Kapuściński, Krall.

*

Spróbujemy zweryfikować powyższe spostrzeżenia i tezy, omawiając wszystkie utwory reportażowe Żeromskiego; jest ich sześć, z czego pięć

[15] Dwudziestolecie to okres narodzin nowoczesnego polskiego reportażu, znaczonych takimi m.in. nazwiskami, jak Ksawery Pruszyński, Melchior Wańkowicz, Konrad Wrzos, Aleksander Janta-Połczyński. Por. K. Koźniewski, *Reportaż z siedmiu i pół tysiąca dni*, [w:] *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej...*; *Reportaż w dwudziestoleciu...*; K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*, Warszawa 2004, *Edukacja Medialna*.

zawarł pisarz we wspomnianym już zbiorku *Inter arma* (1920). Są to, wymieniając je w kolejności chronologicznej: *Francja*, *Iława – Kwidzyń – Malbork*, *Towarzystwo Przyjaciół Pomorza*, *Na probostwie w Wyszkowie*, *Sambor i Mestwin*. Przedstawimy je jednak w porządku innym, tj. odpowiadającym tematycznemu oraz gatunkowemu ciężarowi. Niewątpliwie na czoło wysuwają się tu dwa teksty: *Iława – Kwidzyń – Malbork* oraz *Na probostwie w Wyszkowie*. Pozostałe trzy utwory to ciekawe, acz małe quasi-reportaże – przyjrzymy się im później. Szósty z kolei tekst – także niewielki – powstał najwcześniej: to właściwie debiut publicystyczny autora, opublikowane w 1892 roku *Odgłosy krakowskie*.

Przejdźmy zatem najpierw do dwóch reportaży „wielkich", i to wielkich nie tylko objętością...

*

W 1920 roku – od maja do sierpnia – przebywał Żeromski z żoną i córką na polskim, świeżo odzyskanym skrawku wybrzeża morskiego, a konkretnie – w Orłowie. Był to jego pierwszy, wymarzony i symboliczny pobyt nad polskim morzem[16]. Odpoczynek szybko został jednak przerwany.

Historyczne miejsce Polski nad Bałtykiem, tamtejsi ludzie, krajobrazy interesowały pisarza od dawna, teraz – w 1920 – stały się częścią jego osobistego zaangażowania w przyszłość polskich granic, politykę odrodzonego państwa. Oto 20 maja – na prośbę Ministerstwa Spraw Zagranicznych – Żeromski wyrusza wraz z Janem Kasprowiczem i Władysławem Kozickim na tereny plebiscytowe Powiśla, Warmii i Mazur. Tak powstał reportaż *Iława – Kwidzyn – Malbork*. Warto odnotować, iż sama wyprawa miała charakter interwencyjny, a nawet wojenny[17], zważywszy na gwałtowny, nierzadko krwawy przebieg plebiscytowej agitacji w tych rejonach.

[16] Już w 1919 roku w liście do Bernarda Chrzanowskiego pisarz wyrażał nawet chęć osiedlenia się na Pomorzu na stałe, najlepiej na Półwyspie Helskim – szukał odpowiedniego domku do zakupu.

[17] Tuż przed – bardzo szybkim – opublikowaniem w tomiku *Inter arma* reportaż Żeromskiego ukazał się w „Rzeczpospolitej", jeszcze w czerwcu 1920 roku, w odcinkach (nr 4-8). Szło o to, aby zdążył oddziałać na Polaków przed ostatecznym plebiscytowym głosowaniem. Pobyt Kasprowicza na Mazurach, Kaszubach i Powiślu zaowocował wywiadem dla „Gazety Warszawskiej" (1920, nr 153-154), zaś Kozickiego – artykułami *O swobodny oddech Polski* (ibidem, nr 167-170).

Obszerny reportaż składa się z pięciu części. Cztery pierwsze sprawozdają kolejne etapy wyprawy-misji; narracja przerywana jest raz po raz (celowo „zakłócana") przez składniki **ujęcia komentującego**: refleksje, oceny, uwagi, retrospekcje historyczne, a także **partie liryczne, służące intensyfikacji, pogłębianiu problemów, jak i wyeksponowaniu ważnych znaczeniowo elementów rzeczywistości.**

Już pierwsze zdarzenie – przejazd pociągu z delegacją przez most na Wiśle – zostaje podsumowane dynamicznym motywem tej „wiernej rzeki", kręgosłupa Polski. Wisła jawi się reporterowi jako symbol polskich historycznych praw do plebiscytowych terenów. Jest nawet antropomorfizowana, bo mówi przejezdnym „do serca": „to ja tu jestem".

Pierwsze odwiedzone przez delegację miasta to Tczew i Grudziądz – oba powróciły już do Polski, który to fakt zyskuje potwierdzenie każdym radosnym spojrzeniem reportera: odnotowuje on nowe polskie nazwy ulic, szyldy, a nawet polskie menu w restauracji.

Następnie delegacja szybko wyrusza na tereny plebiscytowe; marszruta wiedzie przez Kwidzyn, Sztumską Wieś, Malbork, Sztum, Górki, Iławę, Prabuty, Susz, Waplewo.

Reporter umieszczany jest konsekwentnie wewnątrz akcji jako sprawozdawca, ale i uczestnik, wywiadowca, mentor, także „uzbrojony" w erudycję rekonstruktor i ekspresyjny komentator wydarzeń historycznych, rzutujących na teraźniejszość i przyszłość odwiedzanych terenów. Narracja odbywa się zarówno w 1 os. l.p., 1 os. l.mn., jak i 3 os. l.p. (narrator jest ukryty zwłaszcza wtedy, gdy sięgnąć trzeba po dokumentację historyczną).

Teza reportażu jest następująca: niełatwo będzie odzyskać cokolwiek z rąk materialnych i ideowych spadkobierców krzyżackiego zakonu, niegdysiejszego zdradzieckiego pana tych ziem, pana, który jak dokumentuje właśnie nasz reporter – przez samego Kopernika nazywany był *latrones, praedones et homines scelerati* (rabusie, łupieżcy, hańbiący ród ludzki). Tezie tej służy konsekwentnie liryczna intensyfikacja obrazów, opisów, a nawet komentarzy do nich. W efekcie otrzymujemy przejmującą polaryzację całego świata przedstawionego. W każdym odwiedzanym miejscu pełno jest śladów zbiorowego bohatera negatywnego – to przede wszystkim krzyżacko-germańska kultura materialna: ponure zamki, scementowane krwią pruskich, warmińskich i mazurskich niewolników. Żeromski sięga w opisach po swój słynny słowny ekstremizm: afektowane epitety, bardzo ekspresyjne metafory i hiperbole, „mocne" rzeczowniki i czasowniki. Zamek Kwidzyn

to „wiekowa zbójecka czatownia na litwiny, prusy, słowiany" (!), „monument manii wielkości", „murowany rynsztunek zbója", „ponury kształt", stojący na brzydkich, „kolosalnych murowanych nogach".

Dla urealnienia germańskich zagrożeń dziś – pisarz-reporter udatnie stosuje animizację zamków jako krwiożerczych monstrów: Kwidzyń „zdaje się przyklękać do skoku na daleką płaską ziemię Powiśla, czyhać do napadu i niepowstrzymanego marszu". Od północy zaś z kolei sam Gdańsk pokazuje Polsce – ni mniej, ni więcej, tylko... „zęby i kopyta".

Zamek malborski – obiektywnie rzecz biorąc perła średniowiecznej architektury europejskiej – ukazany jest jako twór pozbawiony cech dzieła sztuki, to dawne „gniazdo krzyżaków", „pruska katownia", ale zarazem „symbol dzisiejszej pruskiej duszy, jej łapczywości na cudze dobro".

Z pewnym niedowierzaniem i zakłopotaniem czytamy reporterskie sprawozdanie z wizytacji zamku malborskiego. Nie można nie zastanowić się, czy nasz pisarz nie posunął się za daleko w demaskacji „nowoczesnych krzyżaków", jak ich nazywa w reportażu. Na przykład pietyzm i kompleksowość niedawnej (wówczas) renowacji obiektu zostają szyderczo odczytane jako perfidny germański podstęp, gwałt na naturze: zamek jest tak „wyszorowany, wymieciony, wyświechtany i wypucowany z pruską dokładnością, jak stary szyszak, który by się chciało wsadzić sobie na głowę"; a ta głowa należy przecież do współczesnego junkra o „pruskiej duszy". Taki „wyczesany" zamek nadaje się tylko do przechowywania w pudełku z watą – kpi nasz publicysta. Jeszcze gorzej, że, jak konstatuje reporter, dodano zamkowi nowe butne niemieckie tablice, natomiast „wymieciono [...] wszelkie wspomnienie o Polsce". Wyjątek stanowi zapomniana widać przez „nowoczesnych krzyżaków", a utkwiona w zamkowym murze armatnia polska kula (to jeden z ładniejszych motywów dynamicznych w tym reportażu).

Indywidualni bohaterowie niemieccy również pokazani są dynamicznie i także jako postacie negatywne. To kierowca powodujący rzekomą awarię samochodu, by utrudnić delegacji polskiej dojazd do Iławy, to fałszujący historię przewodnik po zamku i – umieszczony w retrospekcji – niemiecki nauczyciel bijący polskie dzieci za używanie ojczystej mowy. W retrospekcjach – pochodzących z dziennikarskiego wywiadu z polskimi mieszkańcami – pojawiają się jeszcze inne epizodyczne postaci Niemców: to rozbijacze polskich wieców, księża-Polakożercy, pruscy magnaci, czyli „ostoja prusko-niemieckiej reakcji", oraz niemieccy fabrykanci-wyzyskiwacze.

Znany z wyczulenia na językowy egzotyzm Żeromski obficie inkrustuje swój tekst oryginalnym niemieckim nazewnictwem, tytułami, frazeologią. Ma to być chyba dodatkowy oręż przestrzegania przed starym a prężnym niemieckim żywiołem. Reporter przypomina więc skwapliwie złowrogo brzmiące w uszach Polaków niemieckie nazwy Tczewa, Kwidzyna czy Iławy (Dirschau, Marienwerder, Eilau), tytułuje ironicznie Niemców: „Herren in Preussen", cytuje nazwiska junkrów z dołączoną przestrogą, że to oni na plebiscytowych terenach od wieków „knują zamach na Europę i jej kulturę", a nie tylko na Polskę.

Wracając do kultury materialnej – reporter odnotowuje jeden raz, jakby z ociąganiem, że niemiecka gospodarka to niewątpliwie wzór do naśladowania: imponujący porządek, wytrwałość w pracy, wysoka technika. Mimo wszystko – konkluduje – zawsze w historii ważniejszy okazuje się „duch", a ten jest w niemieckich fabrykach, włościach i miastach zdecydowanie „zły"!

W przeciwieństwie do niemieckiego – bohater polski postrzegany jest w reportażu zdecydowanie pozytywnie. Ustępujący Niemcom na polu kultury materialnej żywioł polski jest domeną wielkich wartości duchowych, cnót wspólnotowych, wnosi też – co cieszy – energię młodości. Sięgając po narzędzia **lirycznego superlatywizmu,** Żeromski charakteryzuje ośrodki plebiscytowe Polaków jako: „sprawne biuro odkupicieli polskości", „ogniska polskości", miejsca pracy „ludzi młodych, inteligentnych". Za polskim żywiołem przemawiają też zdecydowanie cnoty patriotyczne: „zapisane tablice krzywd", „strumień podziemny", „tajemnicza święta Polska". Niemieckim materialnym śladom przeszłości Polacy przeciwstawiają, wprawdzie skromniejsze od niemieckich, ale pełne ciepła „gościnne domy" (polskie dworki, chaty, stodoły kryte strzechą), pielęgnowaną na każdym kroku kulturę ludową, a przede wszystkim język, który przetrwał okres germanizacji, mimo że nie stały za nim pałace, armaty i katownie.

Wśród indywidualnych polskich bohaterów na czoło wysuwa się niewątpliwie dziesięcioletnia Wilhelmina o „bławatkowych oczach" – okaz zdrowia, gibkości, humoru. Charakteryzowana jest przez reportera jako „zupełna z ruchów i barwy młoda sarenka", do tego mówiąca dobrze po polsku, mimo wysiłków niemieckiego nauczyciela „dręczącego dzieci za polskość". Wywiad z dzieckiem i jej ojcem to krótka a dowcipna (zapewne by rozbrajać strach przed Niemcami w przededniu plebiscytu) rekonstrukcja germanizacyjnych przygód dziewczynki, połączona ze znakomitą dynamiczną charakterystyką Wilhelminy. Oto reporter znalazł

w „Stuhmsdorfie" (celowo ironicznie atakuje nas tą nazwą Sztumskiej Wsi) dowód, iż polskość może wygrać z germańską machiną; bo na pewno zwycięży młodość, witalność, niewinność, a przede wszystkim prawda. Wilhelmina – jej uśmiech – jest tego symbolem, a właściwie symbolem całej polskiej racji plebiscytowej:

> Wilhelmina przestępuje z nogi na nogę, zaplata i rozplata drobne swe palce i nie może udźwignąć głowy, gdy ją tam mordujemy pytaniami o te nasze zatracone sprawy: czy chodzi do szkoły, ile w szkole dzieci, jak uczą, po jakiemu gadają... Nie wie, biedactwo, że to ona właśnie jest tym skarbem naszego zjednoczonego narodu, którego wydać na zniemczenie nie możemy. I nie wydamy! Mocarstwa musiały walić się, trony w drzazgi druzgotać, moc piekła musiała pęknąć i runąć, ażeby Wilhelmina mogła się uczyć w tym „Stuhmsdorfie" po polsku.

Z krótkiego wywiadu wynika, iż nauczyciel Niemiec nie tylko wbrew prawu nie wprowadził godzin polskiego, ale nawet używać tego języka nie pozwala! Ojciec zabrał więc Wilhelminę ze szkoły. W tym momencie do relacji reportera wkrada się znów charakterystyczny dla Żeromskiego zmysł dowcipnej i zwięzłej charakterystyki pośredniej, złączony tu z kapitalną pisarską autoironią. Reporter domyśla się oto, że dziecko, jak wszystkie dzieci, wcale nie martwi się swą szkolną absencją na tle politycznym, zapewne nawet nie rozumie szczytnych idei plebiscytu. Wilhelmina na razie **jest szczęśliwa**, że nie chodzi do szkoły ani do ochronki:

> I tak oto lata przed domem, po drodze, po miedzach. Co prawda każdy z nas robiłby na jej miejscu to samo, gdyby tak jeszcze raz mógł przeżyć szczęście jej radosnego dzieciństwa! Lecz my, starzy nienawistnicy przemocy, musimy jednak zapędzić Wilhelminę do szkoły. Już ów pan nauczyciel przestanie dręczyć dzieci. „Nie damy ziemi skąd nasz ród, nie damy pogrześć mowy".

Wątek Wilhelminy stanowi prawdziwą perełkę reporterską i stylistyczną, daje też ciekawe zróżnicowanie nastroju w zestawieniu z otaczającymi go sekwencjami ponurych zamków krzyżackich i niegodziwości „Pruskich Panów". Uznać go można nawet za punkt kulminacyjny całej podróży i utworu. Znak nadziei.

Inni polscy bohaterowie reportażu to przede wszystkim „szarzy", prości ludzie, pokrzywdzeni, ale wierzący w Polskę i sprawiedliwość. Zalicza się do nich staruszka: „wychudła stara kobieta w czerni, z rękoma obwiniętymi czarnemi splotami różańca, które się ku mówcy raz wraz ekstatycznie i nabożnie wznosiły, oczy zaszklone łzami dziękczynienia za tę

wieść o wszechpotężnym mścicielu, polskim rządzie". Reporter przedstawia też w epizodach innych reprezentantów polskości: robotnika-Kaszuba oraz przywódcę demonstracji, który właśnie wyszedł z niemieckiego więzienia. W ich dynamicznej charakterystyce akcent pada na barwy polszczyzny: to nieporadnej, wspomaganej germanizmami, to znów „prześlicznej" albo „pieściwej i miękkiej", tak „jakby poświst wiatru morskiego", i tej będącej „zmatowieniem szorstkości i twardzizny naszej mowy". W całej swej twórczości wyczulony na bogactwo języka, badający je (por. *Snobizm i postęp*), będący odnowicielem „żywosłowu" (określenie Adamczewskiego), teraz – trafiwszy na swej reporterskiej drodze na tyle odcieni gwar, stylów – Żeromski chłonie je i opisuje jako autentyczne i nieśmiertelne życie Polski na spornych obszarach, jako siłę, która przecież oparła się ponadstuletnim zmasowanym atakom zaborców. Tym bardziej więc teraz stać się może mowa fundamentem zwycięstwa Polski na Powiślu, Warmii i Mazurach. Nawet ten język nieporadny, „nasycony niemczyzną jak gąbka wodą" (ileż poetyckich środków służy w utworze oddaniu tego fenomenu trwania) jest fortecą, gdy dodatkowo wspiera go wiara i entuzjazm, a tych, jak to pokazuje nam reporter, powiślańskim czy mazurskim Polakom nie brakuje.

Ciekawą grupkę bohaterów stanowią też przyjezdni i miejscowi działacze plebiscytowi. Żeromski charakteryzuje ich dynamicznie, pośrednio bądź poprzez wywiady i retrospekcje. Styl oscyluje tu zwykle wokół ciepłego patosu. Działacze propolscy to w charakterystyce Żeromskiego ludzie szlachetni, nie dysponujący wielką, w porównaniu z Niemcami, bazą materialną i zapleczem organizacyjnym, ale rekompensujący to zapałem, uporem, pomysłowości, solidarnością. Przybyli z różnych stron Polski: „Z odległych krańców kraju spotkali się tu ludzie charakteru. Ten z Poznańskiego, tamten z Galicyi, ten z Ameryki, a tamten »ze świata«, kupiec i ksiądz, posiadacz i biedak, dziennikarz i urzędnik tworzą tu sprawne biuro odkupicieli polskości". To np. konsul hr. Sierakowski, przewodniczący komitetu plebiscytowego w Kwidzynie, czy poseł ks. Ludwiczak. To od nich reporter czerpie wiedzę (którą wplata w tekst w formie rzeczowego sprawozdania w formie narracji 3 os. l.p.) np. o liczbie otwieranych ich wysiłkiem polskich szkółek oraz ochronek, ale i o przykładach niemieckich szykan, nawet napadów na ludność deklarującą polskość.

Co ciekawe, reporter tłumaczy się, iż nie charakteryzuje polskich działaczy oraz ich inicjatyw odpowiednio obszernie do ich roli, ale postępuje tak celowo, bo nakazuje mu to wzgląd na bezpieczeństwo – wszak taki

tekst mógłby być przydatny przeciwnikom. To ważny dowód na wspomniany już „wojenny", „frontowy" charakter reportażu Żeromskiego.

Pojawia się jednakże wyjątek od tej strategii „ukrywania" zagrożonych: to charakterystyka ks. Rudolfa Nowowiejskiego, brata autora *Roty*. Reporter nie może sobie odmówić poświęcenia mu ponad strony książki. Ten polski duchowny, podobnie jak mała Wilhelmina, jest symbolem nadziei, ogniskowanej tym razem nie w młodości i języku codziennym, ale w kulturze i religii. Ks. Nowowiejski to erudyta, poeta, podróżnik, wytrawny mówca i duszpasterz, a przy tym osoba niezwykle skromna i odważna. Mając takich ludzi – polskość zwycięży. Oto wpisana w reportaż piękna charakterystyka księdza:

> jest to bowiem człowiek tamtejszy, Warmiak urodzony. Wielorakie i rozległe wykształcenie, znajomość dziewięciu języków aż do arabskiego, odbyte dalekie podróże, wrażliwość, bystrość, energia, śmiałość, a nade wszystko prostota i szczerość czynią z tego człowieka postać nadzwyczajnie zajmującą i sympatyczną. Na licznych wiecach ks. Nowowiejski staje do walki właśnie z księżmi niemieckimi [...] Dziś jest tutaj, jutro o setki kilometrów, nie doje, i nie dośpi, wciąż w drodze i wśród ognia pracy... Jego mowy, apostrofy, wielojęzyczne wystąpienia do władz koalicyjnych cechuje oryginalność i trafność. Poezje łacińskie, niemieckie i polskie sypie jak z rękawa.

Co ciekawe, na zakończenie charakterystyki i jako dokumentację wyprawy przytacza nawet Żeromski patriotyczny wiersz Nowowiejskiego poświęcony Warmii.

Polskich bohaterów – zbiorowych i indywidualnych – odnajduje też reporter celowo zbaczając z wyznaczonej wcześniej marszruty. To na tych, jak mówi, „szlakach bocznych", na polnych drogach i w małych wioskach odkrywa wspaniałe przykłady polskiego trwania i niezłomnego ducha. Tam żyją ludzie, którzy jak poetycko to wyraża: „uczepili się do jednego palca ojczyzny" i już go nie puszczą. Na Mazurach – w Zajezierzu i Buchwałdzie – stoją też i tętnią życiem „ukryte w ogrodach" arkadyjskie polskie dwory jak z *Pana Tadeusza*, a ich właściciele, np. pp. Donimirscy, są doskonałymi gospodarzami, strażnikami tradycji; ich majątki to prawdziwe rodzinne gniazda pełne pamiątek i domowego ciepła.

Za symboliczny i bardzo agitacyjny zarazem można uznać opis polskich, wiejskich korowodów, udających się na zjazd kółek rolniczych do Sztumu. Reporter – w podtekście polemizując zapewne z niemiecką propagandą typu „polnische Wirschaft" – wyraźnie podkreśla porządek prze-

jazdu, staranne ubiory, wesoły śpiew, dorodność koni, piękno i wystrój powozów.

Na koniec wyprawy delegacja odwiedza jeszcze zabytkowy pałac w Waplewie. Reporter rejestruje zgromadzone tam „dzieła sztuki, istotnie bezcenne" – to znów kolejna aluzja do tamtych wielkich, „wylizanych", a pozbawionych ducha ceglanych zamkowych budowli – symboli „hakaty".

Dobiegłszy do końca czwartej części reportażu, jesteśmy zaskoczeni brakiem zamknięcia, podsumowania podróży i zarazem sprawozdania. Ostatnia sekwencja to – znów symboliczny – obraz szkatułki z listami Zygmunta Krasińskiego. Nazywa reporter-liryk te przedmioty „pięknym snem z dalekiego regionu", a więc zapewne snem o Polsce, która powinna wrócić do tego pałacu i do tego całego regionu. To symboliczne wołanie za Macierzą wyrażone w imieniu tęskniących za nią rodaków pozostaje w zawieszeniu. Żeromski nie przebywał wszak na terenach plebiscytowych do czasu rozstrzygnięcia. Odjeżdżał, zabierając tylko notatki do tekstu, który miał zdążyć oddziałać na postawę i konkretne działania wpływowych osób w kraju, w Warszawie. Miał zwrócić uwagę na szanse, jakie daje plebiscyt całej Polsce i jakich nie wolno zmarnować.

Dlatego też część piąta jest w całości – podsumowaniem i prognozą. Udowodnione w poprzednich częściach tezy: [1] o realnej groźbie powrotu „krzyżactwa" do swej potęgi, przynajmniej tej sprzed I wojny oraz [2] o wiernych i udręczonych masach polskich, czekających na wyzwolenie i powrót do macierzy – przeplata publicysta z [3] wizjami materialnych korzyści, jakie przysporzy Polsce powrót na Powiśle, Warmię, Mazury (czekają tam cukrownie, fabryki, ziemia, wyuczeni robotnicy). Z kolei przegrana może [4] odbić się na całej Polsce, co widać namacalnie, jeśli prześledzi się zawarte w reportażu dowody na pierwszą tezę. Chcąc przerazić raz jeszcze Polaków faktycznymi i przyszłymi knowaniami „pruskich panów" i „junkrów", publicysta posuwa się jednak chyba zbyt daleko w retorycznym zapale. Po pierwsze, dość niesprawiedliwie dyskredytuje jedną hiperbolą główny i zasłużony polski obóz polityczny: „Tam, gdzie potrzeba pracy ofiarnej i zuchwałej głucho dziś o PPS". Po drugie, niespodziewanie idealizuje drugiego odwiecznego wroga, widząc w nim rzekomo bardziej pokojowo nastawionego sąsiada (!):

> Jakiekolwiek są zasady i zbrodnie Moskwy dzisiejszej, jest faktem niezaprzeczonym, że ta Moskwa dzisiejsza złożyła uroczystą deklarację niepodległości Polski. Panowanie Niemiec nad nami grozi nam na każdym kroku.

Cóż, z tej ostatniej publicystyczno-politycznej omyłki pisarz musiał wycofać się już za dwa miesiące, gdy Armia Czerwona ruszyła „za Wisłę", chcąc przy okazji utworzyć Polską Republikę Rad.

Reasumując, piękny oraz głęboki treściami, reportaż *Iława – Kwidzyń – Malbork* nie na wiele zdał się w sensie agitacyjnym i politycznym. Jak wiadomo, Polska plebiscyty na Powiślu, Warmii i Mazurach sromotnie przegrała...

I jeszcze jedna, osobista, porażka, a przy tym – jednak – diabelski dowód na siłę sprawczą tekstu: to takie utwory jak *Iława – Kwidzyń – Malbork* czy późniejszy *Wiatr od morza* sprawiły, iż wpływowe zachodnie ośrodki krytycznoliterackie zarzuciły Żeromskiemu uporczywą „germanofobię" i ostatecznie zagrodziły pisarzowi drogę do Nagrody Nobla...

*

Kolejny z dużych reportaży Żeromskiego dotyczy, jak już powiedzieliśmy, „drugiego wroga" odradzającej się Rzeczypospolitej. Niewielki odstęp czasowy między obydwoma tekstami pokazuje, jak dynamiczna i zaskakująca była sytuacja polityczna roku 1920 oraz jak wielką inwencją i siłą mobilizacji dysponował nasz niemłody już wtedy, doświadczony przez życie i schorowany pisarz. Rok ten był w ogóle okresem wyjątkowej aktywności politycznej, społecznej, publicystycznej Żeromskiego. Jednym z jej przejawów okazał się kolejny niebezpieczny wyjazd, tym razem na front polsko-sowiecki.

Przypomnijmy bliskie konteksty tej wyprawy. W lipcu i sierpniu 1920 roku prowadzona była przez stronę polską akcja propagandowa z inicjatywy Drugiego Oddziału Sztabu oraz tzw. Centralnego Komitetu Propagandy (utworzonego przez stowarzyszenia twórcze). Chodziło o podniesienie na duchu obrońców, zwiększenie zaciągów ochotniczych oraz dokumentowanie zbrodni sowieckich. Artyści wykonywali więc m.in. plakaty, dawali patriotyczne przedstawienia, a także próbowali angażować się w charakterze korespondentów wojennych. Tę ostatnią trudną rolę postanowił odegrać m.in. Żeromski. Tak powstał słynny reportaż publicystyczny (wojenny) *Na probostwie w Wyszkowie.*

Kilka słów o tematycznej genezie tekstu. Gdy bolszewicy podchodzą pod Warszawę i szykują się do ostatecznego na nią szturmu, 14 lub 15 sierpnia, do niewielkiego budynku probostwa w Wyszkowie „wprowadza się" Polrewkom – Tymczasowy Komitet Rewolucyjny Polski, czyli po-

wstały w Moskwie agenturalny rząd komunistyczny, szykujący się już do objęcia władzy nad Warszawą i całym krajem. Ów przyszły czerwony rząd tworzą: Julian Marchlewski (przewodniczący), Feliks Dzierżyński, Feliks Kon, Edward Próchnik, Józef Unszlicht (członkowie). Gdy staje się pewne, że niespodziewana polska kontrofensywa udała się, a Sowieci są w panicznym odwrocie – Polrewkom w popłochu ucieka nocą z Wyszkowa, w kierunku Białegostoku. Temat jak widać wielki i frapujący dla dziennikarza, dziś powiedzielibyśmy: supernews, jeden z tych rzadko spotykanych, które niosą w sobie nie tylko polityczną sensację, ale i wyjątkowo przejmujący, szyderczy rechot historii... Nie ma więc nic dziwnego w tym, iż o wydarzeniu wyszkowskim pisały zaraz najważniejsze światowe agencje i dzienniki. Plebanię w Wyszkowie wnet odwiedziło – jak pisze jej gospodarz ks. Mieczkowski[18] – wiele osobistości, dygnitarzy, duchownych; w ich liczbie byli gen. Haller, gen. Weygand, ambasadorowie: francuski, norweski i angielski; przyjechali szybko amerykańscy dziennikarze.

Żeromski opuścił Orłowo już w pierwszych dniach sierpnia i przybył do Warszawy, szykującej się do beznadziejnej, jak się wydawało, obrony. Po bitwie warszawskiej, zwanej „cudem nad Wisłą", i po otrzymaniu informacji o pobycie oraz ucieczce „czerwonego rządu" próbuje pisarz (20 sierpnia) pierwszej wyprawy do Radzymina i Wyszkowa[19]. Niestety, zawraca z powodu awarii samochodu. 22 sierpnia rusza druga, tym razem udana już wyprawa; Żeromskiemu towarzyszą Ferdynand Ruszczyc, Adam Grzymała-Siedlecki oraz operator filmowy Eugeniusz Modzelewski.

Powstały utwór-reportaż podzielony został (gwiazdkami) na trzy nierówne części, z których pierwsza jest głównie fabularna. Przestrzeń i czas reportażu są wyznaczone drogą Warszawa – Praga – Radzymin – Wyszków. Reporter jest zrazu bohaterem z wewnątrz akcji: jedzie oto ze współtowarzyszami na miejsca wydarzeń (mija niedawną linię frontu i Radzymin, wjeżdża do Wyszkowa). Akcja jest wartka, dramatyczna. Samochód i pasażerowie walczą z wybojami, awariami, deszczami, zerwanymi mostami; widać mijane pasy okopów, jeszcze dymiące zgliszcza domów, suną pochody wracających zwycięzców i jadą wozy z rannymi. Żeromski dba w tych partiach tekstu nie tylko o topografię, główne fakty,

[18] Ks. W. Mieczkowski, *Bolszewicy w polskiej plebanii*; idem, *Wyszków, ziemia warszawska*, [w:] *Śladami bitwy warszawskiej 1920...*

[19] Z dziennikarzami: francuskim Gentym i polskimi – Romanem Pilarzem, Stanisławem Mierzyńskim, Karolem Irzykowskim.

nazwiska, ale nawet o techniczne szczegóły swej podróży (np. wydobywanie samochodu z błota za pomocą lewara i podrzucanych stopniowo desek; przemoczenie ubrań i wyziębienie podróżnych, których na nogi stawia dopiero gorzałka).

Wraz z przybyciem do Wyszkowa właściwie ustaje akcja fabularna, a reporter przedzierzga się w słuchacza i komentatora. Odtąd na razie głównym bohaterem czasu rzeczywistego jest gospodarz, ks. kanonik Mieczkowski, który przy gościnnie zastawionym stole dzieli się swymi przeżyciami i spostrzeżeniami z dostojniejszymi niż nasi reporterzy gośćmi, bo przy stole siedzą już od jakiegoś czasu generał Haller i francuski ambasador. Gdy przybywa grupa Żeromskiego – relacja kanonika o pobycie słynnego czerwonego rządu jest już „w środku". Pisarz z racji wrodzonej grzeczności, a może przemęczenia, nie próbuje dopytywać się, zawracać biegu relacji, nie wprowadza własnych pytań: słucha tego, co jeszcze do opowiedzenia księdzu pozostało, nam zaś usiłuje zrekompensować tę stratę zabawnymi i autoironicznymi wstawkami, pointującymi wcześniej przedstawioną podróż: oto „przemarźlaki" rzucają się przede wszystkim nie na słowa księdza, ale na uczynnie proponowaną przez wikarego wódkę, na gorącą herbatę i kostki prawdziwego cukru, który był wtedy w Polsce – i nie tylko – prawdziwym rarytasem!

Pojawienie się owego cukru to niespodziewane wybawienie dla naszego reportera. Cukier okazuje się bezcennym **motywem dynamicznym**, gdy kanonik Mieczkowski z dumą i ironią stwierdza: „Proszę brać, proszę śmiało!... To cukier p. Marchlewskiego zostawiony przezeń w popłochu ucieczki..." Od tej chwili nasz reporter znów staje się panem narracji – wyzwala własną retrospekcję i ponownie czyni siebie ważnym uczestnikiem spotkania, a nawet sędzią niedawnych ważkich wydarzeń na probostwie i w Polsce. Jak to możliwe? Okazuje się, że Żeromski znał wcześniej Marchlewskiego i Kona, ma o nich zdanie, które teraz może skonfrontować z niedawnymi zdarzeniami i opowieścią księdza. Zaczyna więc swoje wspomnienie: poznał się z Marchlewskim (i Różą Luksemburg) w Raperswilu; w rezultacie czego przyszły bolszewicki komisarz, a wtedy ceniony działacz lewicowy i wydawca zaproponował Żeromskiemu promocję jego książek na terenie Niemiec; książki wydał, ale pisarzowi nie wręczył za to ani feniga![20] Teraz oto – tu nasz reporter wraca do czasu rzeczywistego – jest czas groteskowej „zemsty":

[20] Por. J. Paszek, *op. cit.*, s. 105-106.

poczułem się, jak powiadam, prawowitym właścicielem cukru zostawionego przezeń w Wyszkowie i, na rachunek ewentualnych, da Bóg doczekać, honorariów, wpakowałem do drugiej szklanicy herbaty łaskawie podanej przez domowników księdza Mieczkowskiego nowe trzy kawały bolszewickie.

„Zemsta" na cukrze staje się czymś więcej. Zgodnie z omawianą już tendencją pisarza do liryzacji i symbolizacji całych fragmentów reportaży, cukier jest widomym znakiem fałszu populistycznej ideologii, którą komisarze chcieli oczarować Polaków:

[...] jeździli znakomitym i wytwornym automobilem, jedli i pili doskonale, spali wygodnie. Zawsze zadaję sobie pytanie, czym też ludzie tego rodzaju zarabiają na to dostatnie życie? Głosząc zasady prawa opartego jedynie na pracy, sami stoją na poziomie wszystkich zwyczajnych władców, którzy swe stanowisko odziedziczyli lub posiedli na mocy takiej lub innej intrygi.

Jeśli chodzi o charakterystyki bezpośrednie komisarzy – nasz reporter również poprzestaje na odległych epizodach wydobytych z własnej pamięci. Marchlewski to człowiek „uczony", ale przebiegły, nieuczciwy, a z wyglądu „niepokaźny". Kon – którego Żeromski poznał na procesie Brzozowskiego w Krakowie – to „Postać wywiędła, zniszczona, człowiek jak gdyby ze mgły, o twarzy sympatycznej nerwowego utopisty – bohater warszawskiego »Proletariatu«". Dzierżyńskiego nigdy nasz reporter nie znał ani nie widział, ale i jego diabelską sylwetkę narysował ekspresyjnie i plakatowo, osiągając wyżyny negatywnej hiperbolizacji: „Trzeciego – Feliksa Dzierżyńskiego – mam szczęście nie znać osobiście. Nigdy nie byłem w promieniu jego jurysdykcji i cieszę się świadomością, iż nigdy nie widziałem ani jego twarzy, ani nie dotykałem ręki krwią obmazanej po łokieć". Taka pobieżna, a wręcz kiczowata „charakterystyka" musi wystarczyć.

Pisarz-reporter szybko przechodzi do drugiej, stricte publicystyczno-politycznej, części reportażu, jaką jest sąd nad trzema „nieproszonymi gośćmi". Żeromski precyzyjnie, ale znów z użyciem swej liryzowanej dykcji (pełnej patosu, afektu, uniesienia, kawalkady wyliczeń) – przypomina i ocenia polityczne zbrodnie trzech członków niedoszłego komunistycznego rządu. Po pierwsze przyprowadzili, niejako legitymizowali znowu na polskiej ziemi, odwiecznego wroga, tyle że pod inną skórą: „[...] przyprowadzili [...] obcą armię. [...] W pierwszym dniu wolności, kiedyśmy po tak strasznie długiej niewoli ledwie głowy podnieśli, całą Moskwę na nas zwalili. [...] Na ich sumieniu leżą zgwałcenia przez dzicz

sołdacką naszych dziewcząt i kobiet [...] Na ich sumieniu leży zniweczenie [...] zabytków przeszłości, unikatów, pamiątek po pradziadach, ojcach, dzieciach, potłuczenie kulami witraży i dzieł sztuki bezmiernym trudem artystów wykonanych [...] które rzesza ciemna z moskiewskich rozłogów tutaj przygnana zdruzgotała, rozkradła, uszkodziła i uniosła".

Najcięższy zarzut wyprowadza jednak pisarz z polskości „trzech gości" – są jednak Polakami, a więc **zdrajcami** narodu, kimś gorszym niż najeźdźcy, tj. sowiecka czy carska armia. „Lud polski czy naród polski [...] nie naznaczał żadnego z nich na godność" – powtarza pisarz w paru różnych konfiguracjach syntaktycznych.

Ale nieoczekiwanie w tym doskonałym retorycznie i propagandowo wywodzie pojawia się kolejny zbiorowy bohater i oskarżony, wobec którego pisarz przyjmuje postawę bardziej jeszcze bezwzględnego prokuratora. To nie sowiecka armia najbardziej zagroziła Polsce i zagraża nadal, to nie pięciu komisarzy, ale polska wewnętrzna „reakcja", „wszelkie gałgaństwo, paskarstwo, łapownictwo, dorobkiewiczostwo kosztem ogółu", „jałowy biurokratyzm, dążenie do kariery i nieodpowiedzialnej władzy". Za tymi ekspresyjnymi omówieniami kryją się dokładnie już za chwilę nazwane grupy: „panowie i szlachta", „urzędnicy", „paskarze", jak też – uwaga – „pismacy" (czyli dziennikarze służący grupom interesów i reakcji). To oni znów, jak dawniej, nie zechcieli zatroszczyć się o naprawienie krzywd, o sprawiedliwość społeczną, o ludzi bezrobotnych, odrzuconych, głodnych; wręcz przeciwnie, niejako wepchnęli biedaków w ręce nadchodzących Sowietów, deklarujących podstępnie poprawę losu wszystkich pokrzywdzonych.

Ta robiąca wrażenie zbyt może demagogicznej i lewacko-propagandowej kulminacja oskarżeń doprowadza publicystę nieoczekiwanie do kolejnej konkluzji i tezy, natury wręcz historiozoficznej: winne jest też odwieczne „lenistwo ducha polskiego", które nieraz doprowadziło nas, Polaków, do zguby, stało się przyczyną zmarnowania wyjątkowych dziejowych szans. To, że ostrzeżenia pisarza są słuszne – znalazło bolesne potwierdzenie tuż przed bitwą warszawską. Chodzi o wynik plebiscytów na Pomorzu. To tu, w tym tekście o Wyszkowie, z bólem dopisuje Żeromski brakujące zakończenie swojego reportażu plebiscytowego omówionego przez nas wyżej: „Stracone Mazury, stracona Warmia, Pomezania i Śląsk Cieszyński [...] I odwraca się od nas Kaszuba".

Pojawienie się tezy o „lenistwie ducha" powoduje też nieoczekiwany powrót – marginalizowanego w pierwszej części reportażu – tematu bitwy warszawskiej. Publicysta rozważa – w kontekście wyżej wydanych wyro-

ków – kwestię faktycznego autorstwa zwycięstwa i perspektywę właściwego spożytkowania tej wielkiej wiktorii. To nie „panowie i szlachta" wygrali na polach Radzymina, to nie „biała armia Piłsudskiego" – grzmi pisarz, znany wcześniej z niegodzenia się z polityką Marszałka. „Cały bowiem lud polski poszedł w bój za ojczyznę. Opasali się pasem żołnierskim nędzarze, którzy na własność w ojczyźnie mają tylko grób" – grzmi Żeromski tym samym patetycznym tonem. Wprawdzie to do nich, do biedaków, przyszli ze swą nęcącą ideologią, z rozdawnictwem ziemi i dóbr „trzej komisarze wyszkowcy". Ale oni odmówili, nie ulegli w większości pokusom[21]. Ich masowy zryw, tak jak poświęcenie harcerzy, młodzieży szkolnej, kleryków, księży, przechylił szalę zwycięstwa. To im należy się przede wszystkim nagroda i podziw, i o to apeluje publicysta: „Nie możemy dopuścić do tego, że pokonanie czerwonej armii [...] stało się triumfem bogaczów, panów, posiedzicieli, a klęską ludzi ubogich i pognębieniem szybkości postępu świata". Na miejsce dawnej „Polski strupieszałej", „nasyconej jadami", jak i niedoszłego „bolszewizmu" należy teraz – apeluje w uniesieniu pisarz-reporter – „postawić zasady wyższe [...] sprawiedliwsze, mądrzejsze i doskonalsze". To ma być nauka wyniesiona z bolszewickiego najazdu i cudownego odparcia agresora.

Kończy Żeromski swój wywód – płomienny i pełen ideowo-stylistycznych ekstremów – wezwaniem do pracy organicznej, do reform, do zgody narodowej, do nowoczesnego rządzenia. Dla ostatecznego przekonania opornych i leniwych do pracy, pisarz roztacza zbudowaną na zasadzie tak lubianych przez niego hiperboli, nagromadzeń i wyliczeń przerażającą wizję Polski powojennej:

> Wewnątrz kraju, gdzie tylko spojrzeć, wszystko popsute, obniżone, znędzniałe. Tyfus, czerwonka, wszy, brud, niechlujstwo, brutalstwo, kradzież, przedpotopowe obyczaje, prapiastowskie zabobony, zniszczone drogi, popalone mosty, na stacjach kolejowych, jak w chlewach, w wozach dla ludzi bestialskie walki o miejsca stojące. W dobie gdy młode rycerstwo polskie szło po nocy w bój z Warszawy, w Warszawie paskarz podnosił cenę chleba...

Te niemal masochistyczne „rozdrapywania ran" i pełne naiwnego idealizmu apele, przypominają dokładnie Żeromskiego z wcześniejszych powieści, jak i z mającego jeszcze powstać *Przedwiośnia*.

[21] Historycy zarejestrowali wcale nie pojedyncze przykłady tego, iż propaganda sowiecka trafiała w Polsce w 1920 roku na podatny grunt. Dochodziło do napadów na dwory, sklepy, urzędy, były przypadki sabotażu. Por. N. Davies, *Orzeł biały, czerwona gwiazda. Wojna polsko-bolszewicka 1919-1920*, tłum. A Pawelec, Kraków 2002.

Bardzo literackie, wręcz „liryzowane", jest też króciutkie a zaskakujące zakończenie reportażu, w którym pisarz trawestuje przesłania słynnej strofy z *Wesela* Wyspiańskiego: „Miałeś, chamie, złoty róg...". (Podobno Marchlewski szeptał sobie ten tekst, uciekając z plebanii). Porównując symbole z dramatu narodowego do marzeń komisarza o władzy w Polsce, odmawia pisarz Marchlewskiemu prawa nie tylko do Rogu i czapki krakowskiej, ale nawet do sznura, bo te słynne rekwizyty mogą być brane tylko w polskie ręce. „Złoty Róg Polski trzyma w ręku z przepotężnej swej siły młode pokolenie narodu" – tym patetycznym głosem nadziei kończy Żeromski swój głośny reportaż, radząc jeszcze każdemu prosowieckiemu rządowi polskiemu używanie „aksamitnej czapeczki moskiewskiej".

Ostatecznie historia dopisała i do tego reportażu swoje gorzkie zakończenie, które potwierdziło zawarte w nim kasandryczne tony: dwadzieścia cztery lata później inny powstały w Moskwie polski rząd zaczął działać w Lublinie i czekał na – tym razem pomyślne – wkroczenie do Warszawy...

Przyjrzyjmy się jeszcze bliżej warstwie stylistycznej tego niezwykłego reportażu. Powtarzają się w nim w znacznym nagromadzeniu środki i chwyty znane już z *Iławy*..., a dające się ogarnąć terminem „liryzacja". Rzuca się więc w oczy silna **intensyfikacja obrazów**, niezależnie od tego, czy będą to tylko epitety, metafory, uosobienia, wyliczenia czy skomplikowane porównania, np.: „srogi deszcz", „szerokie błotne rozlewiska", „najzacieklejsza nawałnica", „pokaźna obfitość kawałków", „nieskończone wozy trenu", [samochód jechał] „skacząc jak piłka po kamiennych bulwach Pragi", „Radzymin z domami poprzewiercanymi od pocisków i cmentarną pustką, która legła w zbombardowanych placach i zaułkach", „most w stanie opłakanego zniszczenia", „przepaściste wyboje", „cukiernica jak ziszczenie pięknego marzenia", [pili] „nasycając się niezrównanym gorącem".

Indywidualny rys artystyczny nadaje też reportażowi – zamierzony zapewne – kontrast używanych nierzadko archaizmów i słownictwa potocznego. Dla przykładu: „tęga gorzałka", „dyskurs", „tłomaczenia", „szklanica", „lokucje", „przemarźlaki" czy „dać drapaka". Barbara Bartnicka[22] zwraca uwagę na obecność w reportażu zamierzonej zapewne stylizacji na styl kancelaryjny („wyżej wzmiankowany kieliszek" „niżej podpisanemu" „zarządził postawienie szklanki"), łączonej z „ironicznymi konstrukcjami modalnymi o charakterze etykietalno-grzecznościowym": „Miałem już był

[22] B. Bartnicka, *Analiza stylistyczna tekstu „Na probostwie w Wyszkowie"*, „Przegląd Humanistyczny" 1995, nr 6.

zaszczyt poznać tę drogę przed dwoma dniami", „ślad walk można było dostrzec". Te stylizacje wzmagają efekt ironii współgrającej z autoironią, np.: „Gdy wreszcie ruszyliśmy dalej, dosyć zgodnym chórem mimo przekonaniowych różnic szczękaliśmy zębami". Oryginalną „niekonsekwencją" jest też zamienne używanie narracji w 1os. l.p., 1 os. l.mn., w 3 os. lp. i l.mn.

Stylistyka części drugiej i trzeciej wydaje się jeszcze bardziej patetyczna, ekspresyjna, emocjonalna, zwłaszcza jak na reportaż i publicystykę w ogóle: pojawia się tu nagromadzenie pytań retorycznych, apostrof, zdań rozkazujących, wykrzyknień, antytez, przesadni, mających poruszyć sumienia Polaków; archaizmy i patetyzmy sąsiadują z kolokwializmami; rzucają się w oczy liczne powtórzenia: począwszy od paralelizmów składniowych, po ciągi wyliczeń.

*

Jak widać, oba „wielkie" reportaże Żeromskiego wykazują duże podobieństwo tematyczne, kompozycyjne, stylistyczne. Pozostałe trzy utwory tomu *Inter arma* łączy całkiem inna cecha – są niewspółmiernie krótsze (można nazwać je quasi-reportażami, minireportażami), ich wątki fabularne mają wręcz wymiar „pretekstowy", natomiast części publicystyczne poruszają podobną do obu „wielkich" tematykę, dającą się zamknąć tytułem całej książeczki („Podczas wojny"): to również reasumpcja dopiero co pomyślnie zakończonej dla Polski wojny oraz przedstawianie szans i wyzwań, jakie przed Ojczyzną stoją.

Najstarszy z trzech krótkich tekstów zbioru *Inter arma – Francja*[23] – powstał w 1919 roku, zaraz po podpisaniu traktatu wersalskiego[24], a dedykowany został zmarłemu przyjacielowi z Zakopanego, malarzowi M. Jachimowiczowi, który nie doczekał zwycięstwa Francji, choć bardzo w nie wierzył (jak wielu Polaków). Tekstowi brakuje właściwie reporterskich konkretów, choć znajdziemy w nim, owszem, kilka statycznych motywów (groby, cmentarze) kontrapunktowo wpisanych w publicystyczny wywód, jako jego wzmocnienie, dokumentowanie. Żeromski przebywał długo we Francji, ale przed wojną (w latach 1909-1912), mógł nawet widzieć niektóre miejsca, w tym cmentarze, ale teraz w 1919 buduje pewną

[23] Eile i Kasztelowicz nazywają go: „artykuł", „utwór", por. S. Eile, S. Kasztelowicz, *op. cit.*, s. 436.

[24] Zob. „Tygodnik Ilustrowany" 1919, nr 30. *Francja* została od razu przetłumaczona na francuski i opublikowana nad Sekwaną w: „Journal de Pologne" 1919, nr 2.

fikcję wizji lokalnej, opierając się raczej na tekstach francuskiego pisarza Georges'a Duhamela, piewcy żołnierskiego poświecenia i braterstwa, autora *Vie de Martyrs*. Reporter jako sprawozdawca jest tu ukryty (3 os. l.p.) i właściwie wirtualny, umowny. To daleki, intuicyjny i literacki rekonstruktor wydarzeń, branych z drugiej ręki. Opisy cmentarzy wojennych pełne są patosu, intensywnych przymiotników, epitetów metaforycznych, zrostów, paralelizmów, co czyni z tej niby-wizyty quasi-poemat, np.:

> Obojętna murawa i kwiat niczego niepamiętny – bardziej i wymyślniej bez litości niż glina jałowa – tam, gdzie płomienne biło serce, gdzie się ogień wzroku palił i uśmiech radosny ozdabiał usta rumiane.
> [...]
> Gruby pokład ziemi czarnej i kamień nieudźwigniony zaciska i dusi na wieki żywotwórczość oddechu.

W tekście pojawiają się też liczne hiperbole i metafory męczeństwa oraz bohaterstwa wojennego: „rzeki krwi", „stosy ofiarne", „rewie straszliwe", „geniusz francuskiego ludu" „martwe łono głazów", „praca potężna".

Po poetyckim ukazaniu bezmiaru francuskiej ofiarności dla Europy i świata, mierzonego przelaną krwią żołnierzy, autor nasz przechodzi do części dominującej, tj. publicystyczno-refleksyjnej. Tłem dla niej jest od początku słynny spór Żeromskiego z Piłsudskim (spotkanie w 1916 roku) związany z problemem wytypowania głównego sojusznika dla Polski: Żeromski był zdecydowanie za Francją, Marszałek za państwami centralnymi. Teraz, po zakończeniu wojny, na odwiedzanych w lirycznej wizji cmentarzach żołnierskich pisarz składa w imieniu Polski hołd i wygłasza hymn wdzięczności dla Francji i jej poległych synów, jako zasłużonych zwycięzców, a przy tym gwarantów polskiej niepodległości na przyszłość. Francja ma też być inspiracją dla demokratycznych przemian i twórczej pracy w Polsce. Ogrom wdzięczności wyrażony zostaje – zgodnie z idiolektem liryzmu Żeromskiego – znów poprzez przemieszanie patosu, powtórzeń, tonów hymnicznych, przejmujących apostrof, swoistego językowego egzotyzmu:

> W piersiach tych żyć będziesz wiecznie, o nieśmiertelna, przednia legio człowieczeństwa odrodzonego w duchu, nad którą rosną murawy i kwiaty, łzami matek polewane
> [...]
> Przenigdy już nie rozraduje duszy ich nowa wiosna, ni wino ziemskie zapomnienia, ni wino niebiańskiej modlitwy

[...]
Sława nową krynicę łez odnajduje w duszy [...] ciężkie powieki nad krynicą łez zapadłe [...] O, matki Francji, co przez krynice łez patrzycie na murawę wiosn".

„Nie pójdzie już Niemiec na zachód" – sumuje publicysta z przekonaniem, które niestety okazało się płonną nadzieją już za lat dwadzieścia...

*

Kolejny króciutki quasi-reportaż (mikroreportaż?) problemowy (publicystyczny) pt. *Towarzystwo Przyjaciół Pomorza* powstał w lipcu 1920 roku, podczas kolejnej przerwy we wspominanym już tu urlopie pisarza nad Bałtykiem. W lipcu wziął oto Żeromski udział w wiecu w Gdyni, który przekształcił się następnie w zebranie organizacyjne nowego Towarzystwa. Pisarz wygłosił podczas wiecu odczyt, następnie został wybrany na Przewodniczącego organizacji, a całe wydarzenie za dni parę przedstawił w małym reportażu[25].

Część pierwsza tekstu ma wymiar zaledwie epizodu i szybko przechodzi w część refleksyjną. Obecność reportera jako świadka i zarazem uczestnika ukryta zostaje w dodatku za formą bezosobową lub liczbą mnogą:

Na wielkim wiecu w Gdyni, zorganizowanym w d. 8 lipca b.r. przez Polaków stale lub czasowo na Pomorzu przebywających, z ust uprawnionych przedstawicieli kaszubskiego ludu padały pod adresem polskich władz i urzędów oskarżenia o przekupstwo, bezmyślność rozporządzeń, o brutalną soldateskę wojskowości i biurokratyczny bezrząd. Słuchaliśmy tych inwektyw z zaciśniętymi zębami;

i dalej:

stali mieszkańcy Pomorza i czasowo bawiący tutaj przybysze z kraju zawiązali się na wiecu w Gdyni w nieprzerwanie działające Towarzystwo Przyjaciół Pomorza.

Występuje też niewielka a ciekawa część dokumentacyjna (typowa dla reportażu), tj. streszczenie dyskusji i pierwszego zarysu programu Towarzystwa, mającego na celu przede wszystkim aktywizację handlu macierzy z Pomorzem oraz świadczenie mu przez tą pierwszą wymiernej pomocy oświatowej, kulturalnej, materialnej.

Kilka kolejnych zdań dotyczy planu historycznego: to dość ogólnikowo-sentymentalna retrospekcja wydarzeń z czasów przedwojennej

[25] Zob. „Kurier Warszawski" 1920, nr 202.

germańskiej hegemonii, której czoła stawiać musiały biedne słomą kryte chałupy i słowiańska mowa...

Odważna interwencyjność niewielkiego reportażu ogniskuje się wszakże dopiero w końcowej tezie, iż przyczyny żalów wyrażonych na wiecu leżą po obu stronach: zarówno polskich władz, które dają owszem powód do postrzegania ich jako aroganckich, pozbawionych politycznej wizji, jak i po stronie samych Kaszubów – zbyt nieufnych w stosunku do Warszawy, drwiących, stawiających zbyt wysokie jak na początek żądania.

Pisarz-reporter idzie tu – jak zwykle to czynił – drogą wypominania jakiejś ukrywanej, a nawet bolesnej, prawdy w imię przyszłości, tu: „wiekuistego bytu całej ojczyzny". Ostatecznie więc i ten tekścik objawia silną troskę o wyzwolenie Polaków spod owego „lenistwa ducha" niweczącego najśmielsze i najsłuszniejsze plany.

*

W trakcie urlopu 1920 roku pisarz opiekował się też przebywającym w Orłowie Leszkiem Serafinowiczem (Jan Lechoń), który miał leczyć tam depresję. Prawdopodobnie to wspólne spacery pisarzy po wybrzeżu dostarczyły pomysłu na kolejny niewielki reportaż pomorski, *Sambor i Mestwin*, którego antropomorfizowanymi bohaterami są dwa potężne buki rosnące pod Witominem.

Tekst zaczyna się jak zwykły reportaż podróżniczy: „Skądkolwiek objąć całość gdańskiego wybrzeża, z Brzeźna czy z Oksywskiej Kępy, z pełni morza czy z wysokiego radłowskiego szczytu, zewsząd ponad modremi smugami lasów i pozłotą zbóż na falistych pagórkach, ukazuje się wspólna wyniosła korona dwu buków pod Witominem". Dalej następuje zwięzły, ale pełen pietyzmu opis pni, gałęzi, kory i inicjałów serc przebitych strzałą, rytych w korze przez całe pokolenia. Ciekawe jest to, iż krajobraz (drzewa są jego częścią), zwykle stanowiący tło ludzkich poczynań, tutaj sam zostaje mianowany głównym bohaterem wraz ze swoją wertykalną dominantą, potężnymi bukami. Ów pejzaż nie tylko dominuje nad problematyką historyczną, ale zawiera ją w sobie i symbolizuje. Antropomorfizowane (wzdychają, czują, rozmawiają) i hiperbolizowane drzewa stają się zamiennią [1] wiecznej niezmiennej natury jako jedynej gwarantki harmonii, trwania, zgody i prawdy, [2] polskiej bytności nad Bałtykiem (po to reporter symbolicznie „ochrzcił" je imionami prasłowiańskich książąt).

Dęby „śpiewają" dumnie pod uderzeniami okrutnego wichru (symbol wojen, historii), a „w ich pieśni zawiera się wszystko" (znów peryfrastyczna hiperbola). Wobec ich trwania człowiek jest tylko „zwierzęciem człowieczym", a ludzkie waśnie, widziane z wysokości koron dumnych drzew, wydają się tylko „śmieszne", względne.

Liryzowany reportaż kończy się wszakże bardzo aktualnym politycznym apelem – o zgodę na Pomorzu między podzielonymi historią narodami. Gdyby człowiek zrozumiał sens bukowych pieśni, wywodzi pisarz, to: „Może wtedy stałby się zdolnym do tego, by spojrzeć w oczy wroga, zalane krwią nienawiści, wyciągnąć ramiona i po wiekach wieków wymówić wyraz, zapomniany w języku człowieczym: – o bracie!" By nie było wątpliwości co do adresatów przesłania, Żeromski wprowadza raz jeszcze plan historyczny, a więc wplata zwrotkę kaszubskiej pieśni o dziecku, którego ojciec zamordowany został w Raduni przez Niemców, czyni też aluzje do wielowiekowych polsko-niemieckich wojennych konfrontacji na Pomorzu.

Styl tego minireportażu jest, jak poprzednich, afektowany, patetyczny, budowany zwłaszcza poprzez archaizmy i metafory: „pomroka czasów", „dziejowy dokument", „chichot zagłady", „przepych płomieni", „żytnia pawłoka", „śniaty tajemne", „odmęt", „gładа morskiej topieli". Skłania to – jak i w przypadku pozostałych tekstów – do nazwania utworu „liryzowanym reportażem".

*

Istnieje – jak już wspomnieliśmy – jeszcze jeden tekst Żeromskiego, który uznać należy za reportaż, i to znacznie starszy od tych zawartych w *Inter arma*. To debiut publicystyczny pisarza. Mowa o *Odgłosach krakowskich*[26], stanowiących zjadliwą krytykę myśli politycznej i społecznej stańczyków, w szczególności hr. Tarnowskiego i Józefa Szujskiego, krytykę opartą na empirycznym zderzeniu idei z faktami (a te to: analfabetyzm, głód, bigoteria), badanymi po reportersku, tj. na miejscu, w Krakowie, i w dodatku z rocznikami statystycznymi w ręku. *Odgłosy* wprowadzają typową dla reportażu fabularnego (dynamicznego) postać reportera jako świadka. Opowiada on o wertowaniu dokumentów, o nocy w zimnej kwaterze, następnie dowcipnie sprawozdaje swój poranny dialog z mało roz-

[26] „Głos" 1892, nr 11.

garniętą służącą, by poprzez rozmowę z odwiedzającym go w tejże kwaterze Zygmuntem Wasilewskim przejść do „rozprawy" z „hańbą słowa", jaką jawi się broszura *Doświadczeń i rozmyślań* Tarnowskiego, polecona przez tegoż Wasilewskiego jako wykładnia prawdy o Galicji. Nie tylko więc reporter, służąca, Wasilewski, ale i wspomniana książka stają się naturalnymi uczestnikami wydarzeń, przedstawionymi w dynamicznym związku przyczynowo-skutkowym, prowadzącym do demaskacji obłudnych – jak sugeruje reporter-publicysta – tez stańczyków, zwłaszcza w kwestii oświaty i wychowania.

*

Podsumowując nasz rekonesans po świecie reportaży Stefana Żeromskiego, można rzec, że sięgnięcie przez Żeromskiego po ten gatunek dziennikarski było niejako naturalne z uwagi na jego wcześniejsze doświadczenia literackie i społeczno-polityczne pasje. Wykazana tu przez nas hybrydyczność, niekonsekwencja gatunkowo-stylistyczna i kompozycyjna reportażowych tekstów Żeromskiego, sprowadzająca się do nadmiernej, jak na ten gatunek dziennikarski, literackości, liryczności, estetyzacji, z drugiej strony – rozbudowy problemowego, komentującego, wręcz agitacyjnego ujęcia tematu czasem kosztem drobiazgowych ujęć – prowadziła ostatecznie do wzbogacenia dość schematycznego w 1920 roku gatunku dziennikarskiego, a konkretne teksty stały się niepowtarzalnymi dziełkami z pogranicza literatury pięknej i rodzajów dziennikarskich. Oba zaś omówione tu wielkie reportaże Żeromskiego są frapującym po dziś dzień i zaskakującym dokumentem historii, także o walorach historiozoficznych.

2003, 2008

Od socrealizmu do metafizyki – poezja Ryszarda Kapuścińskiego[1]

Ryszard Kapuściński – zmarły w 2007 roku jeden z najwybitniejszych współczesnych dziennikarzy – zasłynął między innymi tym, co nazywa się „podnoszeniem reportażu do rangi literatury". Nazywany nie tylko reporterem, teoretykiem dziennikarstwa, ale także pisarzem, prozaikiem, poetą, filozofem, humanistą – Kapuściński istotnie wielekroć wyrażał swój szacunek i przywiązanie do kultury wysokiej, a zwłaszcza poezji. Dobitnym na to dowodem są wszystkie tomy *Lapidariów*. Pisze tam konsekwentnie i przez lata m.in. o tym, iż poezja to „poszukiwanie czegoś więcej", niż dają pragmatycznie, relatywistycznie i doraźnie nastawione środki masowego przekazu – „jest w niej niepokój", „jest coś serio" i „jest wysiłek".

Ważne i ciekawe są zawarte w *Lapidariach* rozważania Kapuścińskiego dotyczące zdolności epistemologicznych poezji i prozy, także ich szans na przetrwanie w rywalizacji z agresywnymi środkami masowego przekazu. Na przykład: „Poezja poszukuje, jest świadoma kryzysu literatury, stara się znaleźć rozwiązania, znaleźć wyjście. Przede wszystkim szuka wyjścia w języku – w strukturze języka, w jego możliwościach. Jest w niej niepokój, jest coś serio, jest wysiłek. Niewiele z tych zmagań widać w prozie – powieści pisane są sprawnie, ale w sposób bardzo tradycyjny, proza nie jest tu polem walki, polem napięć. W prozie najważniejsze jest *to have story i* zręcznie ją opisać. Telewizja zniszczyła prozę znacznie bardziej niż poezję"[2]. Wyższość

[1] Niniejszy artykuł jest rozwinięciem wcześniejszego, krótszego, napisanego w roku 2008, nieobejmującego tomu *Prawa natury* oraz obecnego stanu badań: A. Kaliszewski, *„Nauczyć się myśleć o człowieku". Poezja Ryszarda Kapuścińskiego*, [w:] *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela*, red. K. Wolny-Zmorzyński *et al.*, Opole 2008.

[2] R. Kapuściński, *Lapidaria*, Warszawa 2007, s. 177.

poezji więc – dowodzi – to także to, że nie jest tekstem *stricte* praktycznym, konkretnym, że nadal otwiera się na piękno, na sztukę.

Wielekroć podkreślał Kapuściński niezastąpioną rolę poezji jako ćwiczenia językowego, sztuki zwięzłego opisu, puentowania, nauki myślenia. Nie dziwi w tym kontekście, że wpływ technik poetyckich widoczny jest zarówno w jego reportażach, powieściach reportażowych, jak i w samych *Lapidariach* właśnie.

Jednakże publikując w 1986 roku (w renomowanej serii wydawnictwa Czytelnik) swój debiutancki tom poetycki *Notes*, Ryszard Kapuściński zaskoczył zarówno entuzjastów jego reportersko-prozatorskiej twórczości, jak i środowiska krytycznoliterackie oraz literaturoznawcze.

Wobec recepcji *Notesu* można nawet mówić o zjawisku, które nazwałbym umownie „syndromem niespodziewanego debiutu".

1. „Syndrom niespodziewanego debiutu"

Najpierw parę przykładów: wybitny profesor nagle zapragnął u szczytu naukowej kariery zostać modnym prozaikiem. Prominentny polityk zaczął pisać bajki. Emerytowana, zasłużona aktorka ostro rywalizuje ze środowiskiem nowopoetyckim, publikując w krótkim czasie trzy tomy wierszy. Istotą syndromu niespodziewanego debiutu jest tyleż zaskoczenie, co osobliwa recepcja. Polega ona na niezwykle silnej polaryzacji licznych i natychmiastowych ocen, na przemian miażdżących i entuzjastycznych, przy prawie zupełnym braku zobiektywizowanego, analitycznego „środka". Po pierwsze więc dla jednych niespodziewany debiutant w nie swojej dyscyplinie z góry postrzegany jest jako amator, ignorant, manipulant. Nasuwa się pytanie: po co on to robi? I tak nie wejdzie na ten Parnas, a ma już ugruntowaną sławę gdzie indziej. Niech robi to, co umie najlepiej. Drugi biegun to (również aprioryczne) „zagłaskiwanie" ze względu na niepodważalne zasługi na innych obszarach. Przykłady skrajne znajdujemy w biografiach polityków, uczonych, duchownych. Na przykład Stalin w latach swej chwały „musiał" zostać nie tylko wielkim językoznawcą, ale i wielkim felietonistą, gdy napisał nagle parę tekstów tego typu... Mao okazał się światowej – rzekomo – klasy poetą. O poezjach Ojca Świętego strach nawet pomyśleć cokolwiek krytycznego...

Tom poezji Kapuścińskiego ukazał się w drugiej połowie dekady, która jak dziś widać, stanowiła apogeum jego twórczości w ogóle: wydał już wtedy najważniejsze tomy (*Cesarz*, *Szachinszach*), uzyskał potężną – w tym i międzynarodową – sławę, stał się ikoną wielkiego dziennikarstwa, a także kimś w rodzaju moralnego autorytetu. Opisany wyżej syndrom zadziałał więc znów znakomicie.

Przyjrzyjmy się najpierw kilku przykładom „zagłaskiwania", bo ich było zdecydowanie więcej.

Dariusz Tomasz Lebioda podkreśla wielki talent poetycki Kapuścińskiego, dowodzi, iż wcześniejsze przemyślenia autora *Cesarza* („wykład na temat ludzkiej natury") teraz zostały oto „pogłębione w swoim wyrazie przez umieszczenie ich w perspektywie tradycji mitycznej czy biblijnej"[3]. Krytyk konstatuje prostotę, przypominającą Różewicza, ale i „mądrą zadumę" jakby z Miłosza. Lebioda nie widzi wierszy mniej udanych, a we wpisanej już w tytuł tomiku regule szkicowości, wprawki, marginalności (*Notes*) widzi przeciwnie – sposób na doskonałość.

Podobnie Konstanty Pieńkosz zauważa w tych wierszach tylko „jednolitość warsztatową", „stan dojrzałego skupienia lirycznego", „skromność", „uogólnianie powszedniego doświadczenia", „język niezafałszowany", „osobistą metafizykę i teodyceę" oraz „rozwiązywanie zagadek bytu"[4]. Podkreślić warto, iż krytyk wrzucił jednak mały kamyczek do tego klasycznego ogrodu, nazywając jedynie „szkicami wierszy" *Druty* oraz *Ludzi na przystanku...*

Z kolei Krzysztof Derdowski komplementuje tom Kapuścińskiego za pomocą tezy o orientacji genetycznej[5]. *Notes* – według niego – wręcz wyrasta z dziennikarskich doświadczeń, to niezbędne dopełnienie prozy, zwłaszcza *Chrystusa z karabinem* i *Buszu po polsku*; *Notes* to „książka, która **musiała** [podkr. – A.K.] powstać"! Podobnie jak inni apologeci debiutu Kapuścińskiego, Derdowski próbuje zdefiniować wielkimi słowami filozoficzno-etyczną postawę poety: „humanizm trudny, pozbawiony efekciarstwa i zwyczajnej łatwizny", „wyczulenie na polityczną krzywdę, ludzkie przywary i słabości, wreszcie na niepokoje osobiste i te tyczące uniwersaliów", podkreśla też – przesadnie – oryginalność stylistyczną: Kapuściński więc wypowiada się „szeptem, unikając pa-

[3] Por. D. T. Lebioda, *Płacz nad ludzką biedą*, „Poezja" 1987, nr 8.

[4] Por. K. Pieńkosz, *Wiersze z notesu*, „Literatura" 1987, nr 4.

[5] Por. K. Derdowski, *Trud trwania*, „Odra" 1987, nr 7-8.

tosu, mentorstwa". Słabości czy choćby jakiejś amorficzności poetyki krytyk nie zauważa.

Przykładem apologii płynącym ze środowiska dziennikarskiego jest drukowany w „Polityce" tekst Adama Krzemińskiego[6]. Autor wmontowuje tomik poetycki w ciąg twórczości reportażowo-prozatorskiej, nazywając go nie tylko niezbędnym „przerywnikiem", pozwalającym na „zebranie myśli przed następną książką", ale i narzędziem dystansu filozoficzno-eschatologicznego. Niespodziewanie, jak na dziennikarza, Krzemiński rozpoznaje też w naszym autorze reprezentanta nurtu katastroficznego-historiozoficznego. Cały tom tytułuje metaforycznie „jeszcze jedną wersją apokaliptycznej katastrofy luksusowego statku", odczytując go jako symbol dryfowania cywilizacji zachodnioeuropejskiej – oraz „kondycji ludzkiej" – ku nieuchronnej katastrofie. Słabszych miejsc według tej oceny – brak.

Krytyk najmłodszego wówczas pokolenia literackiego, Piotr Cielesz, chwali zbiór *en bloc*, nazywa go „wielkim wyzwaniem dla czytelników, jak i poetów", książką, obok której „nie można przejść obojętnie"![7] Jeśli chodzi o „wejście na nowe tereny", to oznajmia, że Kapuściński przecież „poetą był od dawna" (co ma krytyk na myśli?), a *Busz po polsku* to wręcz „małe poematy". Tak samo hiperbolizuje Cielesz ocenę stylu i tematów: nawet z wyeksploatowanego motywu (jak róża) nasz mistrz zrobił arcydzieło; wiersze skłaniające się jednak ku banalnej refleksji egzystencjalnej (przemijanie, śmierć) nazywa krytyk „mądrą melancholią", „dyskursem etycznym" wreszcie.

Nawet poeta i satyryk Ryszard Marek Groński w „Szpilkach" nazywa *Notes* patetycznie a górnolotnie: „notatkami z wyobraźni i snów", „podsumowaniem gatunku nazywanego literaturą faktu"[8]. Z kolei wręcz hipokryzją zalatuje ocena: „w tych frazach pozornie banalnych zawarty jest program".

Wnikliwy badacz twórczości Kapuścińskiego i autor monografii mu poświęconych – Kazimierz Wolny-Zmorzyński – podkreśla „wierność" pisarza wobec twórczości poetyckiej, zaczynającej się debiutem w „Dziś i Jutro"[9], a trwającej aż po *Notes*. Tytułowy cykl tomu uważa badacz nawet za *credo* całej twórczości. Wolny-Zmorzyński formułuje ciekawą tezę, podobną nieco do wyżej przedstawionych superlatywnych ocen, iż to proza jest echem twórczości poetyckiej Kapuścińskiego, stawiającej niejako

[6] Por. A. Krzemiński, *Jeszcze jedna zagłada „Titanica"*, „Polityka" 1987, nr 1.

[7] Por. P. Cielesz, *Poezja*, „Fakty" 1986, nr 48.

[8] R. M. Groński, *Zapiski ze świata*, „Szpilki" 1987, nr 29.

[9] Wiersze: *Pisane szybkością* oraz *Uzdrowienie*, zob. „Dziś i Jutro" 1949, nr 32.

na wyższym piętrze pytania o istotę zła w świecie, tajemnice egzystencji, ślady obecności Boga[10].

Przykładem krytyki totalnie „na nie" jest tekst Jana Marxa *Zielona głowa w czerwonym kapturku*[11]. Wpływowy ten krytyk chwali twórczość reportażową Kapuścińskiego po to tylko, by postawić zaraz złowrogie pytanie: „czy to oznacza, że wszystko, cokolwiek wyjdzie spod pióra autora *Buszu po polsku*, jest wybitne"? Otóż nie – odpowiada Marx. Choć – jak przyznaje na wstępie – powszechnie działa „automatyzm superlatywnych ocen" oraz „inercja sądów" wobec zasłużonych debiutantów, to on, Marx, ustrzega się tego. Przechodząc do konkretniejszych ocen, zadaje dramatyczne pytanie: „czy może być coś gorszego od dziennikarskich wierszydełek Kapuścińskiego"? Okazuje się, że nie może, chyba że przytoczyć zamieszczoną na skrzydełku tomiku rekomendację pióra Krzysztofa Karaska, który czyni z autora *Szachinszacha* „drugiego Szekspira". Marx punktuje liryczne potknięcia Kapuścińskiego, np. wiersz *Ludzie na przystanku* nazywając „nieprawdą społeczną". Godna uwagi jest złośliwa konstatacja dotycząca *Wiersza o jesieni*: „łatwiej jest napisać książkę o afrykańskim królu czy perskim szachu niż wiersz o jesieni". Warto jeszcze podkreślić, że miażdżąca recenzja Marxa ukazała się w rubryce z nadtytułem: *Książki najgorsze...*

Demaskatorski, ale i bardziej merytoryczny ton miała recenzja pióra Stanisława Stanucha, prozaika należącego do tego samego pokolenia co autor *Buszu po polsku*. Pisarz skupił się na odkrywaniu „manipulacji", jaka towarzyszyła wydaniu *Notesu*. Nie był on bowiem w gruncie rzeczy poetyckim debiutem. Kapuściński rozpoczynał całą swą twórczość właśnie jako poeta i w latach 1949-1953 jako poeta był dobrze znany. Autor *Cesarza* należał (wraz z Woroszylskim, Mandalianem, A. Braunem i Hołdą) do „grupy pryszczatych", a więc szczególnie walecznego młodego odłamu socrealizmu. Stanuch sugeruje, że zarówno pisarz, jak sprzyjający mu krytycy, badacze, a nawet wydawnictwo – celowo ukryli ten wstydliwy (?) rozdział twórczości[12]. Zdaniem Stanucha, to w kontekście tamtego do-

[10] K. Wolny-Zmorzyński, *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1998, s. 21-25.

[11] Por. J. Marx, *Zielona głowa w czerwonym kapturku*, „Kultura" 1987, nr 26.

[12] Istotnie, zastanawia, że nawet tak renomowane kompendia wiedzy o literaturze, jak *Polscy pisarze współcześni 1939-1991. Leksykon* L. M. Bartelskiego (Warszawa 1995) albo *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski *et al.*, Warszawa 1984-1985 – datują tylko debiut publicystyczny (odpowiednio: 1950 i 1962), poezję (od 1949) przemilczając.

robku czytać należy *Notes* i to jako dowód potężnej przemiany „naiwnego młodzieńczego poezjowania" (czytaj: socrealistycznego) w „dojrzały styl reportaży", a następnie w „inną poezję".

Śladem Stanucha poszedł B.S. Kunda, przypominając owo nieporozumienie z podwójnym debiutem. Kunda starał się jednak wyabstrahować pozytywy poezji Kapuścińskiego zawartej w *Notesie*. Są to mianowicie próby „ujmowania świata w system kategorii, który odbija wewnętrzne sprzeczności", a także – ukazywania „filozoficznego rdzenia jego prozy"[13].

W świetle powyższych badań potwierdza się zaistnienie w przypadku tomu *Notes* „syndromu niespodziewanego debiutu". Ale znacznie ważniejsze i niepokojące wydaje się odkrycie przemilczania (za sprawą manipulacji, niewiedzy, ignorancji?) poetyckiego dorobku Kapuścińskiego z lat 1949-1953, dorobku, który czyni go przecież jeśli nie „pełnym" socrealistą, to typowym przedstawicielem generacji „podwójnych debiutantów" (jak np. Szymborska, Karpowicz, Śliwiak, Nowak).

*

Prześledzimy twórczość poetycką Kapuścińskiego, dzieląc ją zatem na trzy etapy-okresy: I okres – debiutancki i socrealistyczny (po roku 1956 jakby zapomniany, utajony), II okres „główny", zogniskowany wokół „późnego debiutu", tj. *Notesu*, III okres, ostatni – dojrzały i zamykający – związany z wydanym pod koniec życia zbiorem *Prawa natury*. Wspólnym mianownikiem tych trzech okresów uczynimy, zgodnie z dominantą tematyczną zawartą w wielu wierszach autora *Cesarza*, aspekt antropologiczny i aksjologiczny. Poezja i pisarstwo jawi się bowiem Kapuścińskiemu jako „nauka myślenia o człowieku". W okresie pierwszym będzie to człowiek kolektywny i dialektyczny, w drugim – człowiek egzystencjalistów uparcie szukający jednak w świecie znaków obiektywnej prawdy, w ostatnim zaś – człowiek etycznego ładu i transcendencji, kierujący się ku metafizyce i konfesji.

[13] Por. B. S. Kunda, *Poeta Kapuściński*, „Życie Literackie" 1987, nr 15.

2. Okres pierwszy – tom, którego nie było

Pierwszy okres poetyckiej twórczości Kapuścińskiego (1949-1953) to coś znacznie więcej niż juwenilia[14]. Wystarczy powiedzieć, że liczbą, objętością, ale i ideowo-artystyczną wyrazistością publikowanych wierszy przewyższa on późniejszy *Notes*.

Kapuściński debiutował w 1949 roku w „katolickim tygodniku społecznym" „Dziś i Jutro"[15], organie PAX-u Bolesława Piaseckiego (*notabene* w tym samym tygodniku rok później debiutował Zbigniew Herbert). Dwa debiutanckie wiersze Kapuścińskiego zaskakują (autor miał wtedy zaledwie 17 lat!) artystyczną dojrzałością, spójnością i kompozycją: świetne metafory, dynamiczne obrazy o awangardowej proweniencji (Przyboś, Peiper), wypracowana rytmika i rymy. *Pisane szybkością* to współczesna oda na cześć postępu, symbolizowanego pędem pociągu, w rytm kół którego wdziera się jednak jakaś „niepewność", czyżby burząca socjalistyczny optymizm?

[...]
Szyny dłuższe niż semaforu ramię
Z budynku stacji wyrastają stukotem,
Dróżnik lampą otwiera zmroku bramę,
Między zderzakami niepewność jazgocze
[...]

[14] Oto tytuły i miejsca publikacji najważniejszych utworów poetyckich Kapuścińskiego z lat 1949-1955: *Pisane szybkością*, „Dziś i Jutro" 1949, nr 32; *Uzdrowienie*, „Dziś i Jutro" 1949, nr 32; *Marzenia naiwne*, „Dziś i Jutro" 1950, nr 6; *Różowe jabłka*, „Odrodzenie" 1950, nr 6; *Obrazy (pamięci J. Lieberta)*, „Dziś i Jutro" 1950, nr 6; *Chleb powszedni*, „Prawo Człowieka" 1950, nr 7; *W sprawie zobowiązań*, „Odrodzenie" 1950, nr 10; *Liryka*, „Pokolenia" 1950, nr 23; *Droga prowadzi naprzód* [Dr – skróty te posłużą dalej do lokalizacji cytatów], „Sztandar Młodych" 1950, nr 89, „Twórczość" 1950, nr 11; *Depesza bydgoskiej załodze parowozu PM 25* [Dp], „Sztandar Młodych" 1950, nr 12; *Poemat o Nowej Hucie* [PNH], „Nowa Kultura" 1950, nr 32, „Sztandar Młodych" 1950, nr 113, „Pokolenia" 1950, nr 43; *W czas pokoju*, „Po prostu" 1950, nr 34; *II Światowy Kongres Pokoju*, „Sztandar Młodych" 1950, nr 173; *Perły Wschodu*, „Sztandar Młodych" 1950, nr 205; *Brygada Dzierżyńskiego* [B], „Sztandar Młodych" 1951, nr 172; *Ochotnicy zaciągu pionierskiego* [O], „Nowa Wieś" 1953, nr 19; *Noc w Magdeburgu*, „Sztandar Młodych" 1953, nr 215; *Brzoza*, „Przedpole" 1954, nr 4.

[15] Dokładne lokalizacje omawianych poniżej utworów znajdują się w przypisie 14.

Również odą – na cześć powojennego powrotu do życia, odbudowy, triumfu racji poległych i odradzania się humanizmu – jest drugi utwór debiutanta, *Uzdrowienie*, zakończony znakomitą, zdobioną błyskotliwymi, dynamicznymi metaforami strofą:

[...]
A dzisiaj pośród drzew dachówki kwitną
I słońce brukuje ulice radośnie.
Nocą gwiazdy wędrują w ciemność płytką,
Ludzie wyżsi niż domy. Bo Prawda w nich rośnie.

W niecały rok później w „Dziś i Jutro" ukazują kolejne trzy utwory Kapuścińskiego (*Marzenia naiwne*, *Obrazy (pamięci J. Lieberta)*, *Pora zmierzchu*). I tym razem zaskakują nas dojrzałą formą. To elegijno-melancholijne studia pejzażu i pór dnia, przywodzące skojarzenia z katastroficznymi nurtami liryki Czechowicza i Lieberta. Zacytujmy znakomitą *Porę zmierzchu*, zwracając osobną uwagę na pointę, nasuwającą skojarzenie z poetyką imażyzmu:

Szelest liści – jak niepokój
rozsypał się w porze zmierzchu.
Godziny przysiadły na stoku
oczekiwania. I wiatr pierzchał.

Szły stawiać z cieni szańce,
milczeniem niebo mościć,
robaczki świętojańskie –
przecinki długiej ciemności.

W 1950 roku młody poeta opublikował w „Sztandarze Młodych" dwa utwory z cyklu *Perły Wschodu. Z nowej serii aforyzmów i sentencji wschodnich* (prawdopodobnie cykl nie wyszedł nigdy poza te dwa wiersze[16]). Są to kunsztowne ośmiowersowe utwory, zbudowane według skomplikowanego wzorca klamer i powtórzeń, wywołujące skojarzenia z parnasizmem raczej niż socrealizmem.

Warto podkreślić, iż pierwszy okres poetyckiej twórczości Kapuścińskiego zamyka opublikowana w 1953 roku w „Sztandarze Młodych" *Noc w Magdeburgu*, wiersz zawierający wprawdzie internacjonalistyczno-socjalistyczną tezę o przyjaźni Polaków z dobrymi Niemcami z NRD, ale

[16] Ich tytuły to: *Prawdą i pracą idź przez życie*, *Wojna to zmierzch a pokój to świt*.

zbudowany na oryginalnym eliptycznym toku wypowiedzi, dalekim od socrealistycznej retoryki i emfazy:

[...]
Jakby skrawek Śląska...
i oddech ciszy. Nie czyhanie.
przywraca ufność spokój ziemi,
jej ciepły dotyk...
To za ramię
uścisnął mnie przyjaźnie. Niemiec.

W roku 1950 (w „Sztandarze Młodych") zaczyna się nurt stricte socrealistyczny poezji Kapuścińskiego, trwający do roku 1953 (publikacje w „Nowej Wsi"). To m.in. znaczące i obszerne publikacje (poematy) w „Sztandarze Młodych", „Pokoleniach", „Odrodzeniu", „Twórczości". Utwory Kapuścińskiego znalazły się też w prestiżowych wówczas antologiach: Drewnowskiego *Zrodził nas czyn*[17] *i Praca radosna, wiersze o pracy*[18], a także w antologiach poezji polskiej wydanych w bratnich socjalistycznych krajach: NRD i CSRS[19]. W tym świetle opublikowany w 1986 roku *Notes* należałoby raczej zaliczyć do kategorii powtórnego debiutu.

Przyjrzyjmy się bliżej socrealistycznej poezji Kapuścińskiego. W szóstym numerze „Odrodzenia" z roku 1950 ukazują się *Różowe jabłka*. Ten niepokojący wiersz zawiera w sobie istotę przełomu, jaki nastąpił w świadomości i poetyce młodego autora. Piękny i czysty, sielski obraz różowych jabłek wyrastających na białym śniegu zostaje nagle sfunkcjonalizowany dla potrzeb groźnego politycznego przesłania. Owe „jabłka" to „radosne twarzyczki" dzieci górników – elity robotniczej klasy:

Górników – najpiękniejszych zwycięzców.
Świat jest biały, jak gołąb pokoju,
który unosi w dziobie skrawek czerwonego płótna.

[17] *Zrodził nas czyn. Zbiór wierszy i pieśni*, oprac. T. Drewnowski, A. Słucki, Warszawa 1953. Poemat *Brygada Dzierżyńskiego* znalazł się tam w części *Robotnicza, chłopska, ludowa*, obok utworów Broniewskiego, Woroszylskiego, Urgacza, Mandaliana.

[18] *Praca radosna. Wiersze o pracy*, wyb. W. Jedlicki, Warszawa 1951.

[19] *Nova polska poesie*, wyb. J. Pilar *et al.*, Praha 1952; *Polnische Lyrik*, wstęp R. Matuszewski, Berlin 1953.

To dzieci wciągają na maszt
czerwoną flagę
rączkami ciepłymi od ufności.

Koronę socrealistycznego dorobku Kapuścińskiego stanowią dwa obszerne poematy: *Droga prowadzi naprzód* oraz *Poemat o Nowej Hucie.* Mniejszych utworów jest około dwadzieścia. Przeważają tematy okolicznościowe, związane z sukcesami na drodze do komunizmu, a realizowane są w szeroko rozumianej konwencji ody. Dominuje wiersz nieregularny, oparty na strofoidach bądź schodkach *á la* Majakowski. Wszędzie panuje rym, często asonansowy.

Podmiot przedstawia w nich pisarza zgodnie z wymogami doktryny socrealizmu jako pomocnika rewolucji, inżyniera proletariacko-chłopskich dusz: „jesteś / i robotnikiem zwycięstw / i planów potężnych poetą" (*Droga...*).

Świat wierszy jest, jak nakazuje doktryna, czarno-biały. Z jednej strony stoją „ludzie bojowi i piękni", natchnieni wizją „kroczącego socjalizmu" i nieustający w wysiłkach współzawodnictwa pracy. Sięgając po proste narzędzia realizmu i poezji opisowej, Kapuściński ukazuje schematycznie stosunki produkcji: są więc utwory na cześć ZMP-owskiego zespołu murarskiego, młodzieżowej brygady traktorzystów, załogi giserni, pionierskiego oddziału górników. Aby osiągnąć zamierzony cel propagandowy, do prostych akcesoriów poezji opisowej dodaje autor podobną do alegorii metaforę, kilka hiperboli, szczyptę panegiryzmu, a nawet, co ciekawe, patriotyzmu. Oto parę charakterystycznych przykładów obrazowania:

„Parowozem PM 2-5 / Przeorali historii połać". (D20)
„to tędy / brygado traktorów/ do socjalizmu dotrzesz" (Dr)
„Niech / pędzą stalowe maszyny/ przeszkody ciemnoty znosząc" (tamże)
„Pas transmisyjny rąk gra na powierzchni muru" (PNH)
„Zwykle para tłoki naciska, / Tutaj para cisnęła i myśl" (D)
„W tym / chodniku ciasnym, / gdy staniesz / ujrzysz całą wielkość Ojczyzny." (O)

To świat idealny, socjalistyczny, kolektywny. Ale przeciw niemu w cieniu czają się wrogowie – burżuj, podżegacz, kułak, zachodni kapitalista i jego sługusi, którzy nocą przebijają w traktorach zbiorniki paliwa. Trwa walka o pokój i dobrobyt – walka, w której słuszność zwycięży:

[20] Pełne brzmienie tytułów – por. przyp. 14.

„A przeciw podżegaczom jeszcze jeden blok stanie" (PNH)
„wróg gęby opuchłej kłamstwem / nie ozdobi żadnym uśmiechem (Dr)
„Nie chce / wróg / w słabości swej martwieć / Niszczy to / co jak ciało bliskie.
Ale / w słowach Sekretarza Partii / przyszedł – Towarzysz Dzierżyński" (B)

Zgodnie ze schematami serwilistycznej poetyki obok takich postaci, jak wspomniany właśnie towarzysz Dzierżyński, w utworach Kapuścińskiego występują *en bloc* towarzysze radzieccy i ZSRR jako gwarant zwycięstwa idei komunistycznej w Polsce. I tak w *Na spółdzielczych polach* (część poematu *Droga...*) polskim „traktorom-zetorom" przychodzi na odsiecz „czerwony kombajn", „ten ze Związku Rad", to jest „z ojczyzny / która uczy nas / jak człowiek ziemię ma zwyciężać", kolejarze polscy ślą kolejarzom radzieckim depeszę z meldunkiem o toczącym się właśnie współzawodnictwie pracy (*Depesza...*), a wzorem dla zetempowskiej brygady traktorów jest radziecka kolektywizacja wsi. Przesłaniem *II Światowego Kongresu Obrońców Pokoju* jest zaś hiperboliczna deklaracja: „My silniejsi miliardem dłoni / potężniejsi myślą Stalina" potrafimy „zdławić imperializm i mordy"...

*

W tym bulwersującym dziś literackim i historycznym kłamstwie, jakich wtedy powstawało wiele, godne podkreślenia są nieliczne miejsca, gdzie pisarz wychodzi poza socrealistyczny schemat, a dobywa własnego głosu, posługując się rzeczową obserwacją.

Odnajdujemy oto w utworach drobne opisy pracy jako trudu niekoniecznie radosnego i niemitologizowanego zaraz leninowską ideą. Na przykład: „Teraz pot i cement płynie" (*Poemat o Nowej Hucie*). W *Naszych dniach* (*Droga...*) robotników trapi znów upał, ich bluzy połyskują smarem, „plecy / ciężar zmęczenia wygina", a jedzenie od upału „topnieje w miskach". Budowa Nowej Huty „To / nie tylko ciężar taczek, / to także / zmęczenie uwiera. / I czasem/ niechęć gdzieś tam / głęboko ci się odzywa"; albo „Ale zęby / zęby są twarde – / i można je silnie zagryzać".

Te drobne obrazki, niepasujące do socrealistycznego lakiernictwa, zwiastują rozwinięte później reporterskie pasje autora i każą zawahać się przy wydawaniu jednoznacznie negatywnej oceny dorobku poety z lat 1950-1953, jak czynił to np. Stanuch.

Niewątpliwie najciekawszym artystycznie utworem Kapuścińskiego z tego okresu jest trzyczęściowy poemat *Droga prowadzi naprzód*, zawie-

rający – obok wspomnianych już tu głównych deklaratywno-agitacyjnych wątków – ciekawe fragmenty, wpisujące się raczej w starszy nurt poezji pracy[21], jak i polskiej sielanki *á la* Szymonowic (tylko żeńcy przeobrazili się w natchnionych dziewięciu traktorzystów!). Poemat ten kryje jednakże dziwny lapsus: jak to możliwe, że żniwa odbywają się wiosną? Chyba że takie możliwości zakładała myśl Stalina:

Bo na spółdzielczej ziemi
Pachnie wiosna i radość.
Plon bogaty wieziemy –
My, zetempowska brygada.

Główną prawdą o człowieku, jaką odnalazł i pokazał Kapuściński na swej pierwszej poetyckiej (socrealistycznej) drodze, jest imperatyw przeobrażającej wszystko potęgi kolektywu, kolektywu, w którym nawet poeta – z natury indywidualista – odnajduje sens życia i radość pisania.

3. Okres drugi – *Notes* – ku wewnętrznej transcendencji

Poeta-Kapuściński z lat 1950-1953 wierzył w moc sprawczą sztuki, w jej funkcje poznawcze i wychowawcze, zgodnie z filozofią marksizmu-leninizmu i doktryną socrealizmu. Tej wierze podporządkowane były tematy, przesłania, forma utworów. Ten sam poeta trzydzieści lat później zgłębia już prawdę o człowieku jako jednostce, a ideową bazą zdaje się dla niego głównie egzystencjalizm, choć odnajdziemy też tu filozofię wartości i wątki konfesyjne, zogniskowane na szukaniu Boga.

Forma tomu[22] jest dość polimorficzna. Dominuje typowy wiersz różewiczowski, skupieniowy, oparty na elipsach, mamy tu do czynienia z zanikiem metafor, ich miejsce zajmują sytuacje liryczne; ale trafiamy też na utwór pisany kwartyną, rymowany, znajdziemy także opisowy poemat i kilkanaście miniatur-epigramatów. Obok wprawiającej nawet w zakłopotanie skrajnej powściągliwości występuje aż nazbyt retoryczny słowotok.

Szukając odpowiedzi na pytanie o jakąś wyłaniającą się z lektury owych trzydziestu utworów wspólną poetykę, można stwierdzić, iż co

[21] Por. M. Braun, *Rzemiosła. Poezje*, Warszawa 1926; idem, *Przemysły. Poezje*, Warszawa 1928.

[22] R. Kapuściński, *Notes*, Warszawa 1986.

najmniej dziesięć z nich posiada neoklasyczne inklinacje. Typowe – widoczne tam – elementy neoklasycznego normatywizmu to: spora dyskursywność, oszczędność i prostota słowa, funkcjonalność środków artystycznych, czasem skłonność do „tonu wysokiego" i erudycyjnego cytatu, próby szukania uniwersalnych prawd i przesłań, pasja etyczna (zbliżona chyba w zamyśle do Herbertowskiej).

Za wiersz „programowy" należy w tym kontekście uznać *** (*Znaleźć słowo trafne*), gdzie padają takie imperatywy (w zamyśle chyba nie tylko artystyczne!), jak opanowanie, „czystość" (w znaczeniu etycznym) oraz wznoszenie się ponad codzienność.

Typowo klasycystyczną (a nawet parnasistowską) receptę – jak to osiągnąć – zawiera piękny i precyzyjnie zbudowany liryk *** (*Przetrwa ten, kto stworzył świat*). To niewątpliwie najlepszy utwór tomu. Przedstawia on sugestywnie idę ocalenia cywilizacji poprzez wielką sztukę, która w poincie nazwana zostaje nawet „Drugą Arką Noego". Artyści, tacy jak Homer, Michał Anioł czy Mozart, istnieją bowiem wiecznie, są demiurgami, ich światy nie przemijają, jak zwykły byt ludzki.

Neoparnasistowskie tony pobrzmiewają z zaskakującego konceptem, słownictwem i kunsztowną strofiką ironicznego hymnu na cześć potęgi śmierci *** (*Już wyglądamy ciebie nieustannie*). „Bohaterka" wiersza nie zostaje wcale wymieniona ani nawet bliżej opisana, domyślamy się jednak, o kogo chodzi na podstawie mrocznych a patetycznych obrazów i peryfrastycznej pointy: „nie jesteś księżną ani archaniołem / tylko mocniejszym uderzeniem serca".

Udały się także dwa inne utwory mówiące o Rzeczach Naprawę Wielkich (by użyć wyrażenia Herberta z *Kuszenia Spinozy*) za pomocą kulturowej anegdoty, erudycyjnego cytatu, eseizacji toku lirycznej wypowiedzi. I tak *** (*Profesor Kant*) podejmuje tezę filozofa z Królewca, iż człowiek musi być uważany za cel sam w sobie. To właśnie szukanie i obrona owej nieograniczonej podmiotowości, jak i idea neohumanizacji globalnego i zmaterializowanego świata zdają się najważniejszymi przesłaniami, jakie próbował wpisać poeta w ten wiersz, jak i w cały swój niewielki zbiorek. Idee te są także mocno zakorzenione w jego prozie.

Obok wiersza o Kancie umieszczony jest *Zapis pewnej idei*, będący quasi-eseistycznym wywodem na temat istoty człowieczeństwa. Człowieczeństwo bowiem – według poety – ukryte jest głęboko wewnątrz każdej istoty ludzkiej, stanowi o jej niepowtarzalności. Znika tamten członek kolektywu, znany z młodzieńczych utworów, a na jego miejsce pojawia się

człowiek z *Bycia i czasu* Heideggera, który w warunkach masowego społeczeństwa i otaczających go zachłannych ideologii z jednej, a poczucia nicości z drugiej strony – szuka swej „autentyczności". Kapuściński daje najpierw krótki katalog przykładowych właściwości i insygniów ludzkich, które choć wyznaczają pozycję, społeczne role, zdradzają poglądy – nie powinny być jednak ważne przy jego generalnej ocenie (jak kolor skóry, moda, „nalepki oznaki chorągiewki", „tomahawk", „pióropusz", „trąbka"). Uświadomienie sobie tego prowadzi do prostej, ale ważnej konkluzji: „i odtąd zacząłem szukać go / w jego odrębności / w jego wyłączności / chciałem się zbliżyć / przede wszystkim do niego w sobie".

Za nurt neoklasyczny uznaje się zwykle imażyzm. Istotą imażyzmu jest rezygnacja z każdego słowa, które można uznać za zbędne, unikanie przymiotników, jak i abstrakcji, a przede wszystkim skupienie się na obrazie, który ma stanowić intelektualno-emocjonalny kompleks. Słynny teoretyk imażyzmu T.E. Hulme lapidarnie definiuje program „odrodzenia klasycznego" jako mariaż intelektu i zwięzłości z fantazją[23]. Imażyści wskazywali na dwie – z pozoru dziwnie odległe – bezpośrednie tradycje dla swej koncepcji wiersza: to grecki epigramat oraz japoński wiersz haiku. Istotą pierwszego jest skrajna zwięzłość, nierzadko ukoronowana zaskakującą aforystyczną pointą. Drugi zadziwia, a czasem wręcz szokuje, skupianiem się na jednym przedmiocie czy obrazie (zwłaszcza zjawisku przyrody), stającym się źródłem swoistej iluminacji, niosącej oryginalną wiedzę o świecie. Oto przykład takiego utworu E.L. Pounda, *Na stacji metra*: „Pojawienie się tych twarzy w tłumie; / Płatki na mokrej czarnej gałęzi". I właśnie w poetykę imażyzmu dobrze wpisują się naszym zdaniem krótkie utwory Kapuścińskiego, stanowiące tytułowy cykl zbiorku: *Notes*.

Spośród siedmiu epigramatów składających się na *Notes* dwa wzorowo realizują imażystyczny sposób przedstawiania natury. Zacytujmy w całości znakomity *Śnieg*:

Idąc słyszysz śpiew butów
Nagły promień słońca
Który umknął chmurom
Przemienia się w ptaka

[23] T. E. Hulme, *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, London–New York 1987.

Osią kompozycyjną – nieco dłuższej – *Jesieni w parku* jest, sakralizujące potęgę i nieodwołalność przemijania, oksymoroniczne zestawienie spadania liści z podniesieniem w kościele:

Czerwienie takie że za chwilę ogień
Złota i ochry że tuż-tuż Sahara
A jednak chłodno
I zamiast hosanny
Szelest
Stąpanie

Odchodzenie czasu

Kolejne trzy utwory *Notesu* odznaczają się podobną perfekcją i lapidarnością oraz poznawczą wagą obrazu, tyle że tematyka zogniskowana została teraz na treściach społeczno-egzystencjalnych. To więc dwa poruszające studia bólu i śmierci: *Rak* oraz *Ból oszalały*. W tym samym kręgu umieścić trzeba mikrostudium socjologiczne miejskiego proletariatu – *Ludzie na przystanku przy ulicy Wolskiej*. Brzmi ono w całości:

Bieda
Bieda
Wieczorem
Bieda podpita

Leksykalno-składniowy ascetyzm tego wiersza zdaje się prześcigać najskrajniejsze dokonania Różewicza, który znacznie wcześniej zasłynął „mówieniem przez zaciśnięte zęby", chłodem uczuć, atrofią obrazu. Nasuwają się też nieuchronne skojarzenia z tradycją „nagiej poezji" i „poetyckiego reportażu" (*objectivist school*) Williama Carlosa Williamsa i najbardziej chyba ascetycznym tomem polskim drugiej połowy XX wieku – *Wiatrem* Anny Świrszczyńskiej. Ów surowy pięciowyrazowy obraz „podpitej biedy" drzemiącej wieczorem na przystanku tramwajowym stanowi niejako poetycki emblemat całej pracy reportera, penetrującego szarą społeczną rzeczywistość, niekoniecznie tę z czasów PRL-u.

Do tematyki *stricte* politycznej sięga poeta w *Podsumowaniu*, otwierającym cykl *Notes*. Niestety, chcąc powiedzieć lapidarnie o konformizmie i zniewoleniu, Kapuściński sięga po trzy wyświechtane banały, rażące płytką dosłownością: „zniszczone twarze", „połamane kręgosłupy", „życiorysy darte na strzępy".

Z kolei do najlepszych wierszy z omawianego tomu zaliczyć należy utwór zatytułowany *Druty*. Poeta buduje w nim efektowną antytezę opartą na symbolicznym znaczeniu drutów kolczastych jako uwięzienia, ograniczenia, cierpienia:

Ty piszesz o człowieku w obozie
Ja o obozie w człowieku
U ciebie druty kolczaste są na zewnątrz
U mnie kłębią się wewnątrz każdego z nas

– Myślisz że ta różnica jest taka wielka?
To są dwie strony tej samej męki

W poetyckim obrazie postawiony zostaje więc znak równości między zniewoleniem mas ludzkich przez systemy a cierpieniem z powodu trudnych imperatywów, sprzecznych interesów uczuć, myśli i racji, jakie kłębią się w duszy każdego człowieka.

Mniej udaną kontynuacją cyklu *Notes* są krótkie i aforystyczne w formie wiersze z końca tomiku: *** (*I nie zostało mi nic prócz Boga*), *** (*Pierwszy:*), *** (*Starszy pan*), *** (*Kiedy wchodzą na tę drogę*) – wykazujące tylko zauroczenie prozaizacją języka i elipsą, nieprzekładające się zaś na znaczące obrazy i niebanalne przesłania.

Tematykę polityczną prezentuje w tomie utrzymany w stylu Herbertowskiego *Powrotu prokonsula* (ale bez użycia historycznej maski) monolog partyjnego dygnitarza, odsłaniający mechanizmy awansu, walki o władzę, potęgę kryminogennych układów skrywanych za ideologią. Mamy na myśli wiersz *Język*, zbudowany na środowiskowej semantyce, kolokwialnej składni, pragmatycznym dialogu, np.:

[...]
potem ściągniemy Heńka i Władka
porządne chłopaki niech coś mają jakieś życie
kiedy będzie nas więcej to się przepchniemy
tylko trzeba dokopać tamtemu
wskazał palcem kogoś za ścianą
miał zachmurzoną minę

widać tamten był ciągle mocny
jeszcze potrafił rzucić na łopatki
[...]

Niestety, trzeba z żalem powiedzieć, że widoczne u Kapuścińskiego neoklasyczne i proherbertowskie upodobanie do stylu attyckiego przeradza się kilkakrotnie w płytką historiozofię i banalną retorykę, jak w *Ekologach*, gdzie czytamy:

A kiedy już ugrzęźniemy w koleinach polskiej drogi
to znaczy
gdy ugrzęźniemy na dobre w piaskach historii
i nawet popędzane batem konie naszych marzeń
nie będą zdolne uczynić ni kroku

i dalej w tym duchu, by dojść do jeszcze banalniejszej pointy: „życie trwa / istniejemy". Podobnie jest w „hamletycznym" *Wyborze*: „Odejść / zatrzasnąć za sobą wieko milczenia / czy ciągle / podejmować wysiłek od nowa".

Znacznie lepszą próbą historiozofii jest *Pustynia Tatarów*, nawiązująca zapewne do paraboliczno-fantastycznej powieści Dino Buzzatiego pod takim samym tytułem, a zawierająca sugestywne elegijne obrazy:

tam został tylko gnat i rupieć
i pleśń i kurz i liszaj rdzy
i cisza / którą przerwie czasem
żelaza szczęk i komend krzyk.

Słabo raczej wypadły widoczne w tomie konfesyjno-eschatologiczne poszukiwania poety, obecne w wierszach o Bogu i śmierci, takich jak *** (*I nie zostało mi nic prócz Boga*), *** (*Nasi umarli*), *** (*Puste miejsce*), *** (*Dlaczego*). Zamierzona zapewne prostota i asceza słowna nie zaowocowała „wiarą najprostszą" w stylu Twardowskiego, a raczej banalnymi konstatacjami, iż umarli nie chcą do nas przemówić, że Bóg zapewne jest, a życie przemija nie wiedzieć kiedy...

Bardzo rozczarowuje poemat *Sen*, najdłuższy (więc i główny?) utwór tomu. Zastosowany tu symbol góry lodowej i czepiających się jej rozbitków utonął szybko w wielosłowiu, retoryce i opisowości, jak „Titanic" w Atlantyku. Zaś samo wątpliwe przesłanie (że nieszczęśnicy w końcu przywykną do swej tragedii) nazbyt przypomina *Mit Syzyfa* Alberta Camus.

Na koniec jeszcze jeden wątek do analizy. Piszący o *Notesie* krytycy chętnie podkreślali obecność wierszy wyraźnie, zwłaszcza genetycznie, związanych z głównym nurtem twórczości Kapuścińskiego. Chodzi o utwory zasługujące na miano poetyckich quasi-reportaży: *Rzeźbiarz z Ashanti*, *Na wystawie „Fotografia chłopów polskich do 1944 r."*, *Rozmowa z J.*, *Poeta Arnold Słucki na Nowym Świecie*, ***** (*Jogin Ramamurti*). Ich umiarkowane walory polegają na prostej referencyjności oraz obecności sytuacji lirycznej „branej wprost z życia", a przekładającej się na – w zamierzeniu zapewne wielką – metaforę, jak w wypadku opowieści o Joginie, który żył ze sztuczki polegającej na publicznym udawaniu śmierci. Ów jogin wypowiada paradoksalną sentencję, mająca służyć za – wątpliwą filozoficznie – pointę wiersza: „wracam do grobu / mówi / tylko w śmierci / życie".

Reasumując, pierwszy formalnie tom poetycki Kapuścińskiego zawiera wszystkie typowe wady i zalety debiutu, takie jak synkretyzm artystyczny, dysproporcje jakościowe, szkicowość zamysłów. Pozytywną dominantą, wyróżniającą *Notes* na tle wielu innych ówczesnych debiutów, jest wyraźna pasja aksjologiczna autora oraz w dużej mierze udany wysiłek wpisywania się w tradycję poezji obiektywnej, dyskursywnej, dążącej do choćby cząstkowego wyjaśniania egzystencjalnych lęków i wątpliwości współczesnego człowieka, rozdartego między doczesnością i transcendencją.

4. Okres trzeci – przez prawa natury ku metafizyce

Okres ostatni, zwieńczony wydanym na rok przed śmiercią pisarza tomem *Prawa natury*[24], stanowi rozwinięcie etapu drugiego, ugruntowanie go poprzez szereg bardziej klarownych – niż te zawarte w *Notesie* – tekstów.

Jeśli jakiś poeta nadaje tomikowi tytuł pochodzący od tytułu jednego z wierszy – a tak jest w przypadku ostatniego zbioru Kapuścińskiego – to ten wiersz prawdopodobnie stanowi główne przesłanie, *credo* autora, może nawet wspólny mianownik dla pozostałych utworów. *Prawa natury* to liryk mówiący o (stoickim?) godzeniu się podmiotu z koncepcją świata, wyjaśniającą całość zjawisk i zdarzeń zachodzących w świecie,

[24] R. Kapuściński, *Prawa natury*, Kraków 2006.

działaniem niezmiennych praw przyrody, co przypomina też panteizm naturalistyczny:

ostaną te same prawa natury
po życiu – śmierć
na końcu słonecznej doliny
Styks i mrok lodowaty

jakaś następna rzeka tonie
w przepaści oceanu

Ten wiersz stanowi też obowiązujący w tomie wzorcowy model liryki zbudowany na odwołaniach do prostych archetypów i mitów naszej tradycji; pojawiają się one w wielu utworach, tak samo jak najprostsze symbole Natury: las, rzeka, woda, łąka, góra – będące zarazem znakami trwania ponad zgiełkiem codzienności, na którą składają się z kolei żywioły reportera: polityka, ideologia, propaganda, ekonomia, wojna.

Gloryfikowane w tytułowym wierszu tomu „prawa natury" stanowią też poetycką furtkę do świata sielanki (arkadii) z jednej, a elegii (wieczności) z drugiej strony. Podmiot wierszy „leży na łące", „wsłuchuje się w ciszę", w „piosnkę pasterki", studiuje fizykę spadających liści, wspomina minione chwile, szuka w świecie doczesnym jakichś cząstek wieczności.

Obserwowanie Natury prowadzi do potwierdzenia ludzkich poznawczych imperatywów, np. potrzeby nieustannego zgłębiania prawdy, sięgania istoty każdej rzeczy. Tak jest w pięknym i dwuznacznym wierszu bez tytułu *** (*Korzenie mają kierunek pionowy*), będącym hymnem na cześć upartego racjonalizmu, ale też aluzją do gnozy czy Kabały jako innych źródeł poznania:

Korzenie mają kierunek pionowy
znikają w ziemi
zagłębiają się drążą
ich byt niewidoczny i ciemny
[...]
ich sękate palce wyciągnięte do nieba
ich modlitwa splątana i nieprzetłumaczalna
doświadczenie korzenia:
życie jest z przenikania w głąb

Kilka kolejnych wierszy tomu opisuje, odkrywa, interpretuje różne humanistyczne – umownie nazwane – „prawa", takie jak natura cierpie-

nia, bólu, współczucia, walki, władzy, jak zanik więzi międzyludzkich, hegemonia tłumu, a także tajemnica śmierci i wiary. Epistemologicznym zapleczem tych tekstów są niewątpliwie dziennikarskie doświadczenia, obserwacje, rozmowy, podróże, także lektury – składające się na całe życie Kapuścińskiego.

Podobnie jak w *Notesie*, tak i tu znajdujemy utwory będące lirycznymi reportażami, ascetycznymi zapisami tropionych wszędzie wokół sytuacji lirycznych: raz jest to zapis wystawy fotografii, to znowuż uliczna scenka z Oxfordu, opis podróży koleją czy pejzaż Amsterdamu, sprawozdanie liryczne z jazzowego koncertu. Wszystko – w przekonaniu poety – może kryć w sobie ziarno transcendencji.

Obok wiersza tytułowego znajdujemy jeszcze przynajmniej dwa utwory noszące cechy *ars poetica*. Jest to po pierwsze przejmujący wiersz-samooskarżenie *** (*Odszedłem tak daleko od siebie*), w którym podmiot poddaje krytyce siebie jako typowy twór kultury masowej, dehumanizacji i reifikacji. „Odejść od siebie" to zatracić się w doraźności, materializmie, zgiełku medialnym; stracić dystans, refleksję, przestać być osobowym, uduchowionym, unikatowym tworem Boga:

Odszedłem tak daleko od siebie
że już nie umiem nic powiedzieć
na swój temat
ani co czuję
kiedy moknę na deszczu
ani kiedy zamieniam się
w źdźbło suchej trawy
wypalonej słońcem
nie umiem odnaleźć
samego siebie
opisać tej postaci
nazwać jej
zapewnić
że istnieje

W tym kontekście jednoznaczny staje się w swej konfesyjnej wymowie trzeci ważny liryk tomu: *** (*Odkąd jesteś*). Zamyka on skomplikowaną drogę, jaką przeszedł nasz pisarz od młodzieńczej naiwnej wiary w bożki marksizmu do obiektywnego idealizmu, wyrażonego pełnym klasycznej prostoty hymnem na cześć boskiego porządku (*oeconomia divina*), jak i odkrywanych w świecie „znaków obecności Boga":

Odkąd jesteś
wszystko zmienia barwę
ma dodatkowy odcień – ciebie

odkąd jesteś
zmieniają się dźwięki –
są nasycone twoim głosem

odkąd jesteś
lasy i drzewa
pachną tobą

odkąd jesteś
dotykam świat
świat cały
i jedyny.

Wiersz ten koresponduje też z grupą innych utworów, także dotykających kwestii konfesji, ale już nie tak hymnicznych. Szczególnie przejmujący jest więc liryk *Bóg patrzy milczy*, zawierający pytania o boską omnipotencję, o teodyceę, także o manipulowanie imieniem Boga w celach partykularnych (np. politycznych). Czytamy:

Bóg patrzy milczy
pozwala byśmy myśleli w jego imieniu
mówili w jego imieniu
jest wielką biernością tylko
możliwym kształtem naszej wyobraźni

Staremu i naiwnemu wizerunkowi Boga, jako sędziwego starca na obłoku, przeciwstawiony zostaje bluźnierczy, stylistycznie jakby quasi-medialny wizerunek Boga-supermana, nowoczesnego, „pełnego pomysłów", „ruchliwego", „gotowego eksperymentować", „wymyślającego najkrwawsze gry" dla umęczonej ludzkości. A może to Antychryst? Mimo wszystko ten intrygujący wiersz kończy się modlitewną apostrofą: „Zmiłuj się nad nami!"...

W nurt metafizyczny wpisuje się też parokrotne stosowanie w wierszach Wielkiego Kodu (by użyć określenia N. Frye'a) – chodzi o biblijne glosy, nawiązania, toposy, mające pomóc zrozumieć świat. Znajdziemy je w takich utworach, jak: *Przypowieść biblijna*, *** (*Marzec drzewa czekają...*), *Pochodzenie źródła*.

Tematykę metafizyczną prezentuje również w tomie kilka wierszy traktujących o śmierci przyjaciół, o starzeniu się, przemijaniu. Kapuściński wypróbowuje tu różne stylistyki: od małego sprozaizowanego epitafium (*Dwaj poeci*) przez alegorie śmierci jako silnej kobiety, zimnej profesjonalistki (*Śmierć*, *** [*jak ona chodzi między nami*]), nieco sentymentalne elegie (*Na odejście poety*, *Na pożegnanie B.J.*), po eseizowany, inkrustowany cytatami poetycki traktat o przemijaniu i czyśćcu (*** [*To błądzenie po zakamarkach pamięci*]).

W *Prawach natury* niepokoi pewna jakościowa „nierówność", polimorficzność tej liryki, niewolnej nawet od banału. Podobne zjawisko występowało już – na większą skalę – w *Notesie*. Może być ono traktowane dwojako. Po pierwsze jako ciągłe utrzymywanie się dykcji poety na poziomie – właściwego debiutantom – szukania własnego głosu. Albo przeciwnie – jest to teraz wynik głębokiej, a utrwalanej latami „podejrzliwości wobec słów", obawy przed formą zamkniętą, rutyną, pewnością formułowanych prawd. O czymś takim jest mowa w otwierającym *Prawa natury* liryku *** (*Może to największe wypowiada się milczeniem*):

[...]
słowo
to pozór?
próba uchwycenia
nieuchwyconego?

podejrzliwość wobec słów
że stawiają fałszywe drogowskazy
prowadzą w ślepe zaułki
wodzą na pokuszenie

A przecież w nieufności do gładkich prawd i łatwych diagnoz – zdaniem autora *Szachinszacha* – przoduje w całym piśmiennictwie właśnie poezja.

*

Jak napisał Kapuściński w *Lapidariach* – poezja winna być „polem walki, polem napięć", nigdy nie może jednak stać się pewnością, że udało się coś wypowiedzieć do końca. Ale zarazem musi nieustannie próbo-

wać... I takie – otwarte – jest chyba właśnie ostatnie poetyckie przesłanie zmarłego w 2007 roku pisarza i dziennikarza.

Stosunkowo skromny objętościowo liryczny dorobek Kapuścińskiego przekonuje do siebie przede wszystkim autentycznością poszukiwań tych wartości, przed którymi wielu znacznie bardziej doświadczonych i utytułowanych poetów wolało uciekać w estetyczne eksperymenty i azyle outsiderstwa.

2007-2009

Poezja faktu

Próba typologii[1]

1. Kult faktu a proza

Kwestię relacji między gatunkami literackimi i dziennikarskimi w dziedzinie poznania i refleksji nad światem trafnie ujął Kazimierz Wyka, mówiąc o reportażu, iż jest on wyprzedzeniem prozy powieściowej ku tematom, które jeszcze nie podlegają literackiemu przetworzeniu z racji swej świeżości, potrzeby większego dystansu. Uogólniając tę myśl, można stwierdzić, iż dla pisarza XX wieku gatunki dziennikarskie stały się ważnym, wręcz niezbędnym przedłużeniem zmysłów przy zgłębianiu każdego tematu – przy dokumentalizacji, jak również kreacji rzeczywistości. Tak jak ongiś prawdziwe podróże, tak dziś wirtualne wędrówki po świecie mediów dodatkowo wzbogacają, a nawet determinują pisarską wyobraźnię.

Oczywisty jest wpływ gatunków literackich oraz wypracowanych dla ich potrzeb środków stylistycznych i retorycznych na takie gatunki publicystyczne, jak: esej, felieton, reportaż problemowy czy informacyjny (reportaż fabularny). Jednak ciekawsza, choć mniej oczywista, jest obserwowana stosunkowo od niedawna presja w drugą stronę. Mamy na myśli swoiste „prasowienie" prozy (beletrystycznej, psychologicznej, popularnonaukowej), owocujące ostatecznie tzw. literaturą faktu, zajmującą coraz ważniejszą pozycję na rynku książki.

---

[1] Pierwsza wersja tego artykułu ukazała się pod tytułem: *Poezja faktu. Wpływ gatunków dziennikarskich na gatunki literackie na przykładzie liryki współczesnej*, [w:] *Poetyka i pragmatyka gatunków dziennikarskich*, red. W. Furman, K. Wolny-Zmorzyński, Rzeszów 1999.

Przyczyn tego ostatniego zjawiska jest wiele: dewaluacja i wyczerpanie się awangardy, tempo życia, sceptycyzm odbiorcy i – ogólnie – wysoki poziom jego wykształcenia, szybki dostęp do informacji w globalnej wiosce, skutkujący kultem konkretu, zaś dezawuujący eteryczne programy oraz – arbitralne z natury – fikcje i przypuszczenia. Notabene wspomniany kult faktu nie ominął także teatru, gdzie objawia się wychodzeniem ze sceny i widowni na ulicę czy próbami uwspółcześniania klasycznych dramatów.

2. *Casus* liryki

Liryka wydaje się ostatnim bastionem tradycyjnej literackości wobec wszechobecnej „prasowości". Literackość utworu poetyckiego to przecież jego subiektywizm, emotywność, redundancja, zagęszczony, często hermetyczny język, *mimesis* (ograniczona do niektórych tylko gatunków). Z pozoru ma się to nijak do kryteriów „prasowości", takich jak: obiektywnie weryfikowalna prawdziwość komunikatu, asertoryczność, szczegółowość, zwięzłość, komunikatywność, utożsamienie autora z osobą mówiącą.

Znamienne, iż Artur Hutnikiewicz w swej znanej pracy *Od czystej formy do literatury faktu* tę ostatnią widzi głównie poprzez pryzmat prozy. Z liryki wybiera jako inklinujący ku poetyce faktu jedynie wiejski nurt autentyzmu spod znaku J.B. Ożoga i S. Czernika[2].

Jednakże najważniejszą barierę między liryką a literaturą obiektywną stanowi, jak się wydaje, forma. To dzięki niej powstaje najmniej przejrzysta pośród kodów estetycznych warstwa znacząca wypowiedzi lirycznej. Warstwa z założenia sztuczna, głęboko skonwencjonalizowana, ale i zindywidualizowana. Niezależnie, czy będą to bogate w orientalizmy i inwersje strofy Mickiewiczowskiego sonetu, bezinterpunkcyjne, eliptyczne wiersze awangardzisty Czechowicza, czy rozbijająca materię słów twórczość lingwistów. Nawet gatunki poezji opisowej nigdy nie dopuszczały się profanacji sztuki (czytaj: sztuczności) na rzecz czystego faktu. Posłużmy się przykładem epoki, która wiele zrobiła dla komunikatywności, uniwersalizacji języków oraz łączenia w jedno poezji i „wymowy", zaś w liryce i tak chętnie uciekała w rekwizytornię erudycji bądź mitu: mamy na myśli renesans. Nawet w uchodzącym za przodka nowoczesnego repor-

[2] Por. A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974.

tażu *Flisie* (1595) Sebastiana Fabiana Klonowica[3] znajdujemy sekwencje, które trudno nazwać tylko relacjami, np. taki oto opis ptactwa:

Tam wodne ptastwo ma swoje noclegi,
Przy rogozinie okrywa więc brzegi,
A przy sitowiu i przy gęstej trzcinie
Ni się przeminie.
Cyranek, łysek niezliczona tłuszcza
Coraz się nurkiem po płocinę puszcza,
Dłoniatonogie gąski każdą tonią
Rybę ugonią.
I czapla, chocia nie stawia więcierzy,
kiedy swą brodnią na brzegu rozszerzy,
Wyciąga mnóstwo ryb do swojej kuchnie,
Aż nimi cuchnie.
(w. 121-132)

Pozostając przy epokach nawiązujących do klasycyzmu (z racji znaczenia, jakie przywiązywano do tak czy inaczej pojmowanej kategorii *mimesis*), szybko natrafiamy na rygorystyczne programy, a w nich – o dziwo – znajdujemy stwierdzenia typu: „fikcja duszą jest poezji", choć i zakładało się, owszem, niezbędność „zdrowego rozsądku" i „wiadomości rzeczy"[4].

Sprawa rozstrzygnęła się definitywnie w XX wieku, gdy po sukcesach powieści psychologicznej i naturalistycznej czołowi badacze i teoretycy odrzucili raczej zgodnie zdolność literatury do budowania sądów o świecie w stopniu zbliżonym do stwierdzeń obiektywnych, tj. naukowych (R. Ingarden i jego quasi-sądy), utożsamili literackość z fikcją (R. Wellek), twierdzili, iż dane poznawcze w literaturze są fikcyjne jednostkowo, a prawdziwe ogólnie (H. Markiewicz)[5]. Nie da się jednakże zaprzeczyć, że teorie i praktyka weryzmu, behawioryzmu czy auten-

[3] S. F. Klonowic, *Flis to jest Spuszczanie statków Wisłą i inszymi rzekami do niej przypadającymi*, oprac. A. Karpiński, Warszawa 1984.

[4] F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, Warszawa 1786. Por. także F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, Warszawa 1788.

[5] Pojawiają się ciekawe opinie o asertoryczności, np. głęboko egotycznej, pisanej życiem liryki romantycznej, czy też o odzwierciedlaniu przez lirykę kreacyjno-symboliczną „pewnej rzeczywistości literackiej" – por. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978, *Biblioteka Krytyki Współczesnej*.

tyzmu wyraźnie uwiarygodniły prozę poznawczo. Sprzeczać można się natomiast, w jakim stopniu i czy w ogóle czyniła to np. metoda strumienia świadomości i monologu wewnętrznego. Programy poetyckie, te pokoleniowo-grupowe, jak i indywidualne, długo nie decydowały się na zanegowanie metaforyzacji świata przedstawionego z jednej, a melodii i rytmizacji wiersza z drugiej strony (choćby był to już tylko rytm paralelnych obrazów).

Mimo wszystko jednak już na początku wieku da się zauważyć rosnące zainteresowanie poetów lirycznych formami wypowiedzi kolokwialnej i prasowej.

Zawdzięczać to należy niewątpliwie kubistom, Apollinaire'owi, Cendrarsowi, akmeistom, skamandrytom, futurystom. Ciekawe, iż w XX wieku obserwuje się progresywny i gwałtowny zanik tradycyjnych podziałów gatunkowych w liryce; prawie już nie pisze się sonetów, fraszek, trenów, elegii itd., wszystkie tematy oraz nastroje zamykając w dość amorficznej formie liryku współczesnego wiersza stychicznego, quasi-poematu, ewentualnie nowoczesnego epigramatu lub prozy poetyckiej.

Trudno byłoby wyliczyć wszystkie przyczyny owego „obsuwania się" kanonów liryki ku brukom ulicy. Była to na pewno forma kontestowania coraz bardziej oderwanego od życia normatywnego stylu wysokiego, przejaw wyczerpywania się tradycji, jak i poszerzanie granic eksperymentu na potrzeby modernizmu i awangardy (granic, za którymi może być już tylko powrót). Niewątpliwie też niemogący się wyrzec społecznego uwiarygodnienia poeta zdaje się odwracać od niegdysiejszych swych ról charyzmatycznego kapłana i wodza. Z zaciekawieniem patrzy na „rosnącą w siłę", potężniejącą „czwartą władzę", która swymi wytworami, tj. płachtami gazet, wyparła z saloników tomy wierszy i narodowe epopeje.

Spróbujemy rozważyć te zjawiska na przykładach, proponując też kilka rozwiązań typologicznych.

3. Reportaż liryczny, wywiad liryczny

Apollinaire i Cendrars są tymi, którzy głosząc hasła nowej sztuki, zbliżyli lirykę do realności, wyzwolili z redundantnych rygorów. Wiersz stał się dla nich asocjacją dość surowych („kubistycznych"), chropawych obrazów, łapanych jakby okiem fotoaparatu czy kamery.

W naszych rozważaniach przydatne są zwłaszcza wiersze Cendrarsa z tomów *Kodak. Dokumentalne* oraz *Kartki z podróży*. Ich tłumacz – A. Ważyk – zwie je „fotografiami słownymi"[6].

Przypominają one jednak również swą materią „zwykłe" prasowe reportaże. Wszak Cendrars zasłynął w historii jako jeden z największych podróżników wśród pisarzy, jego wiersze tworzone były „na gorąco", a układały się w całe cykle, których oś stanowiła prawdziwa wędrówka i związane z nią bezpośrednie obserwacje. Pietyzm dla konkretu, ukrycie się podmiotu za nim idą w parze z lekceważeniem indywidualno-refleksyjnych części struktury wiersza. Także H. Friedrich, nawiązując do roli Cendrarsa w kształtowaniu nowoczesnej liryki, mówi, iż zjawiska występują u tego autora „w swej brutalnej faktyczności", „referowane po reportersku", „nie znajdujemy już niemal [u Cendrarsa – A.K.] wcale liryki pośredniczącej, która w rzeczach i krajobrazach pozwala przemawiać duszy, po ludzku bliskiej. I tak jak w powieści niegdyś Flaubert, później Hemingway, Sartre, Butor i inni, liryka traktuje [tu – A.K.] świat zewnętrzny jako nie przetworzony jeszcze opór wobec człowieka. Przedmiotowości poszukuje się przede wszystkim w tym, co banalne i niskie [...] Odpadki wielkiego miasta, podłe trunki, szyny tramwajowe, piwiarnie, dziedzińce fabryk, strzępy gazet i temu podobne pojawiają się w tekstach, a w tych najlepszych przeniknięte są owym »galwanicznym dreszczem«, jaki już u Poego i Baudelaire'a był pożądanym czynnikiem liryzującym nowoczesną powszedniość"[7].

Jako ilustrację tych diagnoz przytoczmy charakterystyczny liryk Cendrarsa – *Missisipi*:

W tym miejscu rzeka jest niemal tak szeroka jak jezioro
Toczy żółtawe i błotniste wody między dwoma bagnistymi brzegami
Rośliny wodne łączą się z plantacjami hodowców bawełny
Tu i tam ukazują się skulone w głębi małych zatok
miasta i wsie ze swoimi fabrykami ze swoimi wysokimi
czarnymi kominami ze swoimi długimi wysuniętymi
pomostami swoimi długimi pomostami na palach
wysuniętych daleko w wodę
Nieznośny upał
Dzwon z pokładu wzywa na lunch
Pasażerowie obnoszą z dumą swoje ubrania w kratkę

[6] A. Ważyk, *Przedmowa*, [w:] B. Cendrars, *Poezje wybrane*, Warszawa 1977, s. 5-19, *Biblioteka Poetów – Exlibris*.

[7] H. Friedrich, *op. cit.*, s. 270-271.

wrzeszczące krawaty kamizelki ogniste jak palące
cocktaile i gryzące sosy
Spotyka się dużo krokodyli
Młode są żwawe i rozigrane
Stare o grzbietach pokrytych zielonkawą pianą poddają się bezwolnie chybotaniu fali
Bujna roślinność zwiastuje bliską strefę tropikalną
Olbrzymie bambusy palmy tulipanowce laury cedry
Nawet rzeka podwoiła swoją szerokość
Jest gęsto usiana pływającymi wysepkami z których przy
zbliżeniu się statku podnoszą się chmury wodnego
ptactwa
Parostatki żaglowce berlinki wszelkiego rodzaju łodzie
i ogromne tratwy

Teraz już setki krokodyli swawolą wokół nas
Słychać suchy klekot ich szczęk i wyraźnie widać ich
małe dzikie oczko
Pasażerowie zabawiają się strzelaniem do nich
z precyzyjnych karabinów
Kiedy jakiś emerytowany strzelec złoży dowód swej
zręczności zabijając lub śmiertelnie raniąc zwierzę
Współtowarzysze tego samego gatunku rzucają się na nie
I rozdzierają je dziko
Wydając głosy podobne do kwilenia noworodka

(przeł. J. Hartwig)

Lirykę poszukującą prawdy poprzez dykcję zbliżoną do reportażu odnajdujemy u wielu poetów amerykańskich. Zwiastunem tego nurtu wydaje się tom Walta Whitmana[8] – *Źdźbła trawy*. Tą samą ścieżką podążył C. Sandburg, który pracował jako dziennikarz i wędrował po całych Stanach w poszukiwaniu tematu. Plonem jego podróży były tomy *Chicago poems* i *Zbieracze kukurydzy*.

Ważną kontynuacją tej tradycji jest „naga poezja" W.C. Williamsa, nadająca brzydocie codziennych realiów i brutalnych nierzadko faktów – czerpanych bodaj z kronik policyjnych lub szpitalnych gabinetów (Williams był lekarzem) – walor nowej poetyckiej ekspresji, rozwiniętej potem w tzw. *objectivist school*. Jego, publikowany w tomie *Collected earlier Poems* (1951), wiersz *Gwałciciel z Passenack*[9] jest znakomitym prekursorem

[8] Por. J. Żuławski, *Wielka podróż Walta Whitmana*, Warszawa 1971, s. 56-104, *Ludzie Żywi*, 21.

[9] W. C. Williams, *Poezje*, tłum. L. Elektrowicz, Warszawa 1972, s. 16-17.

wielu podobnych utworów różnych poetów: dotychczasowa wieloznaczna, emocjonalna i esencjonalna (lub przeciwnie: eliptyczna, powściągliwa do nienaturalności) materia zostaje zastąpiona przez tworzywo jakby wprost brane z czyjegoś monologu bądź magnetofonowej taśmy. Na ten idiolekt składa się zwięzły, to znów zawiły, sensualny opis, drastyczność, a nawet wulgarność słownictwa, całkowity zanik, typowej dla liryki, estetycznej redundancji, rezygnacja z jakiejś choćby skromnej puenty czy przesłania:

Gwałciciel z Passenack

był bardzo grzeczny. Kiedy odzyskała
przytomność, powiedział: W porządku, dziecino,
zająłem się tobą.
O, jak wpadła paskudnie! A potem rzekł jeszcze:
Teraz będziesz mnie długo pamiętać.
I pod dom ją podwiózł.

Tylko chory, rzekła,
mógłby tak postąpić.
Na pewno był chory.

Któż nie zarażony
byłby tak szaleńczo okrutny. Chciał
oddać to komu innemu –

by usprawiedliwić siebie. Lecz
jeśli złapałam od niego wenerę,
niech mnie nikt nie leczy.

Wypraszam to sobie. Wpierw martwą znajdziecie
mnie w łóżku. A jakże! W ten
sposób mówiła.

Zastrzeliłabym drania. Lecz jak
znaleźć sprawcę?
Zdolnam jest do tego.
W tym tygodniu wszystkiego się dowiem.
Nie będę płakała. Pogryzłam go
trochę,
ale za silny był dla mnie.
Dotąd nie mogę zrozumieć. Wszak
nie mdleję tak łatwo.

Gdy oprzytomniałam i
w pełni pojęłam, co zaszło,
mogłam już tylko przeklinać

i najgorsze nań rzucać
wyzwiska. Dobrze przynajmniej, że
mnie odwiózł do domu.

Najgorsze te myśli – strach
przed zarażeniem. Już bym milion razy
wolała zajść w ciążę.

Ale ta ohyda, z niej się
nic uleczę. Z nienawiści do mężczyzn, z nienawiści
– i wstrętu.

(przeł. L. Elektorowicz)

Utwory podobne do tego przeszły gwałtowną falą przez lirykę współczesną, okazały się pokrewne turpizmowi, ale i tym próbom poezji społecznej, które u nas nie powiodły się w pozytywizmie i socrealizmie, od Konopnickiej i Kasprowicza, po Ważyka i Mandaliana.

Z polskich poetów warto w tym miejscu wspomnieć A. Bursę, który w swoim krótkim życiu łączył zaangażowane społecznie dziennikarstwo z sarkastyczno-groteskową czarną liryką. Wiele z jego wierszy wywołuje skojarzenia z reportażem. Możemy wskazać dwie ich grupy. Pierwsza to utwory przedstawiające w sposób skrajnie sprozaizowany konkretne, w miarę rozbudowane reporterskie sytuacje, np. *W tramwaju*, *Opowiadanie oprawcy*, *Warszawa-Fantom*, *Oświęcim-wycieczka*. W drugiej, ciekawszej grupie znajdziemy utwory, które budowane są na krótkim, lecz gwałtownym zderzeniu quasi-reportażowego tła i narracji z jakimś surrealnym wydarzeniem (np. wiersz *W barze*, w którym mężczyzna nagle zajada pluskiewki) czy nazbyt konwencjonalną, jakby pseudoballadową formą (*Waluciarze*, *Zbrodnia w pomorskim miasteczku*, *Rakarz*). Zwrócenie się poety ku „nagim faktom" często idzie więc w parze z ośmieszeniem wysokiego stylu, języka uświęconej tradycją konwencji.

Ciekawą i ważną z naszego punktu widzenia formacją poetycką jest Nowa Fala, która swoje programy i praktykę zbudowała właśnie w nawiązaniu do języka mediów. Z jednej strony chodziło o postulat aktualności, zaangażowania, szczególnego socjologizmu, hasła „tu i teraz" oraz „mowy wprost", odrzucanie sztuki kreacyjnej (np. Gałczyńskiego, Harasymowi-

cza), ale i intelektualno-aluzyjnej (np. Herberta), jako zbyt dalekich od świata czekającego na „przedstawienie". Domagano się ujawnienia całej „prawdy" o współczesności.

W almanachu-programie, otwierającym działalność grupy „Teraz", czytamy: „Jeśli poezja ma być krytyczna i odważna, nie może być tylko pełną aluzji przypowieścią, w której każdy znajdzie to, co już i tak wiedział. Oznacza to potrzebę dosłowności i jasności, na tyle, na ile język literatury dopuszcza dosłowność"[10].

Literaturze zagraża, zdaniem A. Zagajewskiego, panowanie tzw. „kultury abstrakcyjnej", „symbolicznej", za której sprawą „schematy i ideały górują nad żywym doświadczeniem", a „strefa postulatów przytłacza realną samowiedzę"[11].

Ideałem wiersza staje się więc „komunikat", atakowanie konkretem, który jednak w praktyce i tak okaże się w końcu często aluzją bądź symbolem, a nie tylko informacją, którą wiersz udaje. Tak jest na przykład w słynnej *Niecce* A. Zagajewskiego, gdzie niby-reportaż o budzeniu się miasta do życia wyostrzać ma dysonans polityczny: partia–naród. Daje się tu zauważyć słabość tej poetyki: po latach ponad dwudziestu wiersz wymaga chyba przypisu, wyjaśniającego, kim był Władysław Machejek, a co symbolizował w latach PRL-u samochód marki Wołga:

Salwator godzina dziesiąta rano
ulubiona trasa spacerowa krakowian
którzy dzisiaj zamiast przyjemnego
ciepła napotkali dotkliwy chłód
Brązowa wołga jedzie po Władysława Machejka
Kupuję „Dziennik Polski" znajdujemy się
w sercu bajkowej dzielnicy tylekroć
opisywanej przez Jerzego Harasymowicza
zwierzynieccy apasze śpią
matki liczą butelki po denaturacie
[...][12].

Zaobserwować zatem możemy tu zarówno fascynację językiem konkretu, bliskim wprawdzie rzeczywistości, ale i tę rzeczywistość na swój sposób zaciemniającym, subiektywnie modelującym.

[10] *„Teraz"* (almanach grupy), suplement do publikacji: *Kronika Kulturalna. 1950--1970*, red. J. Leszin *et al.*, Warszawa 1971.

[11] A. Zagajewski, *Walka konkretu z symbolem*, [w:] A. Zagajewski, J. Kornhauser, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 132-159.

[12] A. Zagajewski, *Niecka*, [w:] idem, *Sklepy mięsne*, Kraków 1975, s. 41.

Stosunkowo indywidualną drogą idzie, jako poeta Nowej Fali, J. Kornhauser, zafascynowany konkretem jako swoistą poetycką ikoną, członem uwspółcześnionej metafory czy quasi-surrealistycznego obrazu:

[...]
ja który dostałem legitymację
czy legitymacja która dostała mnie
na zdjęciu jestem podobny do kilku polskich pisarzy
a najbardziej do Narcyzy Żmichowskiej
dlatego wszyscy mi gratulują
no no mówią taki młody a już taki podobny
(Janusz Kaczorowski mówi, że kiedy był
podobny do Engelsa, zamknął się ze strachu
na kilka tygodni w domu)
[...]

(*Rośnie mi legitymacja*) [13]

W 1982 roku Kornhauser publikuje tom *Hurrraaa*, będący erupcją szczególnego hiperrealizmu, gdzie szereg wierszy jest zapewne fingowanymi mikrowywiadami z tzw. szarymi ludźmi, w których słowach i losach zapisana zostaje przez poetę, mimo czujnego oka cenzury, ogólniejsza społeczna i polityczna diagnoza. W wierszach tych zaskakuje dokładność stylizacji językowej, także asertoryczność rzadka u lirycznego poety. Jako przykład przytoczmy utwór *Ciepło w rurach*:

Mam roboty na dwudziestu ludzi
a pracuję ósemką
i to bardziej skłonną do ślusarki niż do hydrauliki
przyjdą rozbabrzą swojego nie zrobią
co się dziwić
zamiast wodą elektrociepłownie błotem grzeją
rurki poprzerastane
a takie wąskie że narzędź nie wchodzi
aby grzbiet żeberka ciepły
reszta grzejnika zimna
jest zasada po napełnieniu instalacji należy się odpowietrzyć
a oni czekają aż się samo przepchnie
i dopiero jak trzaśnie
to bęc[14]

[13] J. Kornhauser, *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*, Kraków 1973, s. 48.

[14] Idem, *148 wierszy*, Kraków 1982, s. 166.

4. Sprawozdanie liryczne

Silne inspiracje kulturą masową, w tym prasą i jej formami wypowiedzi, widać u poetów amerykańskich kręgu Beat Generation. Charyzmatyczny przywódca ruchu A. Ginsberg jest autorem niezwykłego liryku *Dziennik: 22 listopada 1963*. Wiersz mówi o jednym z najważniejszych wydarzeń XX wieku i jednym z najboleśniejszych fragmentów historii USA: o zabójstwie prezydenta J.F. Kennedy'ego. I oto poeta współczesny wyrzeka się całych wieków tradycji liryki funebralnej, trenu, elegii, rapsodu, wiersza politycznego. Uznaje, iż odpowiedniejsze czy może po prostu bardziej oryginalne lub – na zasadzie odwróconych znaków – bardziej szokujące będzie poetyckie przetransponowanie na wiersz relacji z telewizyjnego dziennika. W utworze nie pada w ogóle nazwisko ofiary, poszczególne obrazy są jak błyski fleszy w ciemności skrywającej lotnisko, a podmiot wcielony w dziennikarza radiowego lub telewizyjnego wcale nie próbuje z tej ciemności czynić symbolu historii – zostawia to nam, jak przystało czynić dostawcy rzetelnych, gorących informacji:

Dziennik: 22 listopada 1963

Czarno-białe światło rozbłyskujące w atramentowej lotniczej nocy
gdy helikopter unosi się na telewizyjnym ekranie
wioząc prezydenta Johnsona do Białego Domu
Obok olbrzymi ogon potężnego odrzutowca USA
spoczywa na lotnisku samotny w blasku reflektorów
Roje policjantów dygnitarzy fotoreporterów punkciki mikrofonów
Mc Namary chłód
Długonosy Oswald w Dallas podejrzany o procastrowskie morderstwo

(przeł. T. Rybowski)[15]

I jeszcze jeden wiersz, o tym samym wydarzeniu, oparty na podobnym quasi-dziennikarskim koncepcie stylizacyjnym, tyle że tym razem niby-sprawozdawca stoi na początku trasy wizyty w Dallas, która tak zaważyła na historii współczesnej. Autor: Charles Wright, tytuł: *22 listopada 1963*:

Ranek; powoli wschodzi zimne słońce.
Przedmieścia Dallas, rozproszone i blade,

[15] A. Ginsberg, *Dziennik: 22 listopada 1963*, [w:] *Wśród amerykańskich poetów*, tłum. i wyb. T. Rybowski, Wrocław 1972, s. 31.

leżą rozpostarte jak palce jakiejś dłoni. W
jednym z nich, nowym i bez wyrazu, rusza samochód.
Zatrzaskują się drzwi, człowiek odjeżdża. Bramy
w sztandarach, ulice wymiecione i pełne flag. Miasto czeka.

(przeł. T. Rybowski)[16]

Ciekawe, iż od nawiązań do stylu niskiego, także i od stylizacji na formy dziennikarskie, nie stroni mistrz liryki intelektualnej i moralizatorskiej Z. Herbert. Szeroko znany jest jeden z jego liryków: *U wrót doliny* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*). To wiersz eschatologiczno-filozoficzny, ale oparty na nieadekwatności stylu użytego do realizacji podniosłego i tajemniczego tematu. Podmiot przeistacza się tu w przeciętnego radiowca. Dzień Sądu Ostatecznego relacjonowany jest w czasie teraźniejszym, z precyzją, odpowiednim tempem, ale i dbałością o plastyczny przekaz, wyławiający też najbardziej sensacyjne (czytaj: drastyczne) momenty. Dużą rolę odgrywają tu charakterystyczne dziennikarskie zwroty: „ale dość tych rozważań / przenieśmy się wzrokiem / do gardła doliny", „jest to jak nam wyjaśniają", „gdyż jak się okazuje", „jak się zdaje". Ważną rolę, jak w każdym sprawozdaniu, relacji czy reportażu, odgrywa tu mowa niezależna:

Ona prosi
– schowaj mnie w oku
w dłoni w ramionach
zawsze byliśmy razem
nie możesz mnie teraz opuścić

był taki miły – mówi z płaczem
wszystko rozumiał
kiedy powiedziałam –[17]

Podobnie skonstruowane zostało *Sprawozdanie z raju*, w czasie teraźniejszym, rzeczowo, a przez to trywialnie opisujące absolut, jako szczęśliwe miasto-utopię, gdzie „pensje są wyższe ceny stale zniżkują", a fabryczne „syreny ryczą słodko". Użycie tej dziennikarskiej konwencji i nawiązenie do określonego gatunku już w tytule było tu – poprzez uwspółcześnienie – także narzędziem aluzji politycznej do komunistycznego raju na ziemi i tzw. reportaży produkcyjnych.

[16] Ch. Wright, *22 listopada 1963*, [w:] *Wśród amerykańskich...*, s. 106.

[17] Ten i kolejne cytaty z wierszy Herberta pochodzą z tomu: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982.

Mylący z naszego punktu widzenia jest natomiast tytuł słynnego liryku o stanie wojennym *Raport z oblężonego miasta*. Wiersz jest parabolą, dochodzi w nim do przemieszania czasów, pojawia się bolesny patos, a dostojna fraza anonimowego kronikarza, w którego wciela się podmiot, czyni z wiersza raczej coś pomiędzy rapsodem a elegią, nie zaś nawiązanie do informacyjnego gatunku dziennikarskiego.

Temperament i język sprawozdawcy bądź reportera ma natomiast podmiot liryczny *Jonasza* Herberta. Przedstawia on ucieczki bohatera w sposób sensacyjny i w telegraficznym niemal skrócie, krótkimi, potocznymi frazami, używając czasem dla zdynamizowania akcji – *praesens historicum*:

Jonasz syn Amittaja
uciekając od niebezpiecznej misji
wsiadł na okręt jadący
z Joppen do Tarszisz
potem były rzeczy wiadome
wiatr wielki burza
załoga wyrzuca Jonasza w głębokości

Stary, „dobry" reportaż produkcyjny przypomina – na przekór swemu barokowemu tytułowi – *Męczeństwo Pana naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich*:

ręce sprawne, przywykłe do młota i gwoździa, żelaza i drzewa. Właśnie przybijają Jezusa Chrystusa Pana naszego do krzyża. Roboty huk, spieszyć się trzeba, żeby na południe wszystko było gotowe.

Ta stylizacja na język reportażu posłużyła jak widać odbrązowieniu konwencjonalnych przedstawień najważniejszej ze scen biblijnych, tj. pasji.

Herbert lubi też stylizować swe teksty, mówiące przecież o „rzeczach naprawdę wielkich", na bezosobowe, quasi-nowoczesne instrukcje, poradniki, przepisy, teksty użytkowe, od których roi się w mediach i życiu codziennym. Tak jest z *Praktycznymi przepisami na wypadek katastrofy* (idzie zapewne o koniec świata):

Należy natychmiast opuścić dom i nie zabierać nikogo z bliskich. Wziąć parę niezbędnych przedmiotów. Ulokować się jak najdalej od centrum (...) Trzymać się mocno obwodu zewnętrznego. Głowę nosić nisko. Mieć stale wolne obie ręce. Pielęgnować mięśnie nóg.

Z wierszy Herberta można wypisać niemało zwrotów stereotypowych, zaczerpniętych z języka mediów, np.: „wbrew późniejszym plotkom" (*Historia Minotaura*), „wyczerpawszy wszystkie środki" (tamże), „Był wielokrotnie karany za przemyt grzeszników" (*Siódmy anioł*).

Rubryki kryminalne gazet przypominają z kolei *Próba rozwiązania mitologii* czy *Koniec dynastii*. Oto fragment tego pierwszego utworu:

> Wracali do miasta późnym wieczorem, z fałszywymi dokumentami w kieszeni i garścią miedziaków. Kiedy przechodzili przez most, Hermes skoczył do rzeki. Widzieli jak tonął, ale nikt go nie ratował.

Sięganie po gatunki informacyjne, szczególnie po sprawozdanie i reportaż, w celu odnowienia poetyckiej dykcji, obecne jest jak widać u poetów różnych generacji.

5. Tom wierszy jako liryczny reportaż

Do najdziwniejszych książek w historii liryki zalicza się *Antologię Spoon River* (1915) E.L. Mastersa, amerykańskiego adwokata i poety, któremu to dzieło przyniosło tyleż zaszczytów i sławy, co zgryzoty (z racji tego, iż sukcesu tego tomu nie udało mu się już potem mimo wysiłków powtórzyć). Niezwykłość pomysłu Mastersa polega na opisaniu prowincjonalnego cmentarza poprzez oddanie głosu 225 leżącym tam osobom, które w 244 monologach, posługując się bardzo zindywidualizowanym językiem, opowiadają koleje swego życia i śmierci. Tytuł każdego wiersza jest zarazem nazwiskiem zwierzającego się nieboszczyka. Na przykład:

Doktor Meyers

Nikt inny poza doktorem Hillem
nie zrobił więcej dla ludzi tutaj niż ja.
Tłoczyli się do mnie słabi, chromi, rozrzutni,
wszyscy bez grosza.
Byłem dobrego serca, zacnym doktorem Meyersem.
Miałem zdrowie, szczęście i godziwą fortunę,
los pobłogosławił najlepszą żoną, rosły dzieci,
zakładały rodziny, czyniły dobrze ludziom.
I nagle, pewnej nocy, poetka Minerwa
przyszła ze swoim kłopotem, płacząc.
Chciałem jej ulżyć — umarła –

oskarżyli mnie, oczerniła mnie prasa,
żona zmarniała ze złamanym sercem.
Mnie wykończyło zapalenie płuc.

(przeł. M. Sprusiński)[18]

Ów „kłopot", z jakim przyszła do doktora Minerwa Jones, miasteczkowa poetka, poznajemy parę utworów wcześniej, to gwałt dokonany na niej przez „Rzeźnika" Weldy'ego i wynikła z tego ciąża. Tak to właśnie splatają się losy mieszkańców Spoon River. Każdy ma nieco inny kąt widzenia tych samych wydarzeń, niesie inną prawdę o życiu, każdy wyjawia nam jakiś ukryty powód, dla którego warto mu współczuć, a przynajmniej go wysłuchać. Tak jak „Rzeźnika" Weldy'ego, który w końcu ustatkował się, a po jakimś czasie zginął okropną śmiercią. Nam, Polakom, *Antologia* może przypominać głosy duchów z *Dziadów* cz. II, tyle że wykonanie i optyka są tu zgoła inne.

Masters, przechadzając się między mogiłami, zbiera pisane życiem krótkie monologi, czyniąc to w następującym porządku: straceńcy, szaleńcy, samobójcy, ludzie wykolejeni, następnie ludzie „zwykli", wreszcie jednostki nieprzeciętne w swoim i nie tylko swoim środowisku. Samego cmentarza Spoon River nie ma i nie było naprawdę w takim dokładnie kształcie, ale nazwiska i daty zebrał Masters na dwóch innych nekropoliach. Prawdziwa jest też ponoć spora część biografii wpisanych w monologi. Koniec książki przynosi kolejne, po samej poetyce utworów, zaskoczenie: to alfabetyczne indeksy wszystkich występujących w wierszach bohaterów. Mają one ułatwiać nam poruszanie się po tej swoistej „komedii ludzkiej", dodatkowo ją uprawdopodobniając, poprzez taki quasi-naukowy aparat. Tłumacz Mastersa, M. Sprusiński, przypomina, jak wielkie kontrowersje wzbudził zrazu cykl wśród krytyki: jedni nazywali Mastersa Balzakiem poezji, inni porównywali tom z „brukową dziennikarszczyzną"[19]. Sam autor mówił o ukazywaniu przez siebie „makrokosmosu przez mikrokosmos". Wszystkie te diagnozy potwierdzają słuszność umieszczenia *Antologii w* obszarze naszych zainteresowań.

Podobnie niezwykłym przypadkiem jest tom A. Świrszczyńskiej zatytułowany *Budowałam barykadę* (1974). Tak jak klasyczny już dla pogranicza prozy powieściowej i literatury faktu *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, książka Świrszczyńskiej jest

[18] E. L. Masters, *Antologia Spoon River*, tłum. M. Sprusiński, Warszawa 1981, s. 42.

[19] M. Sprusiński, *Milczenie mądrości*, [w:] E. L. Masters, *op. cit.*, s. 5-18.

spóźnionym quasi-reportażem z roku 1944, tyle że... poetyckim. Autorka, pracująca przed wojną jako dziennikarka, wśród której zainteresowań znajdowało się także malarstwo, była przez 63 dni w centrum walk – od pierwszego dnia powstania, aż po kapitulację. Jej tom składa się z małych wierszy-reportaży, ułożony jest z topograficzną i chronologiczną wiernością. Książka stanowi najdojrzalszy może przykład tego, co nazwać można poezją faktu. Oto mały przykład:

Harcerka

Kiedy umierała w szpitalu
powiedziała koleżankom że się wstydzi
że jest wojna że ona jest żołnierzem
więc się bardzo wstydzi ale prosi
ona nigdy nie była na zabawie
żeby ją ubrały po śmierci
w tę sukienkę
z koronką.

Gdy umarła ubrały ją w sukienkę
i stanęły we cztery na baczność
przy jej łóżku i stały godzinę[20].

Świrszczyńska wyrzeka się metafory na rzecz prostoty opisu, ekspresji na rzecz „krzyczących" faktów, pisze tylko o ludziach, których widziała, poznała w traumatycznej sytuacji powstania, patosu zaś przydała wszystkiemu historia. Z typowych cech mowy wiązanej pozostaje tu jedynie wersyfikacja (mogłoby jednak i jej nie być), ważna okazuje się mowa niezależna, pozostawiono też, w większości utworów, interpunkcję i płynną, acz potoczną składnię.

Podmiot wierszy Świrszczyńskiej, podobnie jak reporter, zbiera strzępki zdań, podsłuchuje, przeprowadza swoiste mikrowywiady, nie dba o patos gniewu, współczucia czy choćby filozoficzno-refleksyjne uogólnienia. Można zapytać: co więc jest tu poezją w sensie tradycyjnym? Otóż o poetyckości stanowią tu – jednak – liczne jak na tak mały obszar tekstu anafory i epifory, paralelizmy, antytezy, peryfrazy, powtórzenia, odstępy między wersami, nadające przedstawionym sytuacjom jakąś bolesną symetrię – symbol bezwzględności losu:

[20] A. Świrszczyńska, *Budowałam barykadę*, Warszawa 1974, s. 54.

Oni mieli dwanaście lat

Dwu ich poszło rozbrajać żandarma,
jeden sypnął piaskiem w oczy, drugi
do kabury skoczył po pistolet.
Tylko jeden wrócił wieczór do mamy
z pistoletem[21].

Paradoks tej poezji, pełnej prostoty, ale i humanistycznej głębi, zachwycił tak bardzo Cz. Miłosza, że w swoich esejach i wykładach zaliczył Świrszczyńską do największych poetów XX wieku. Nie jest jednak do końca pewny, czy ta „najbardziej pokorna sztuka mimesis" jest mikroreportażem, czy bardziej jednak nawiązuje do dawnego gatunku miniatury[22].

Warto w tym miejscu jeszcze podkreślić, iż w roku 1984 ukazało się wznowienie tomu Świrszczyńskiej w formie albumu, z fotografiami innego uczestnika powstania, J. Tomaszewskiego, oficjalnego fotoreportera AK. To połączenie daje jeszcze większą siłę wyrazu książce, czyniąc z niej jeden wielki dwugłos reportażowy.

6. Notatka, wzmianka

Można by zapytać, jaki jest rodowód tak licznych w ostatnich dziesięcioleciach mikroliryków, tworzonych na przykład w Polsce przez Jasnorzewską, Staffa, Świrszczyńską, Hillar, Różewicza, Krynickiego i innych? Czy wywodzą się ze starożytnego epigramatu, czy z otaczających poetów (jak i każdego z nas) tysięcy wzmianek, notatek, plansz, reklam, ogłoszeń, plakatów, o porażającej lakoniczności i zwięzłości? Sprzeczność tych źródeł (starożytność a nowożytność zdominowana przez kulturę masową) może być jednak uznana za częściowo pozorną. Czym były bowiem epigramaty zebrane w *Antologii palatyńskiej*, jeśli nie pierwocinami dzisiejszej informacji medialnej? Czym były napisy na murach, epitafia ryte w kamieniu, doniesienia o ważnych aktualnych wydarzeniach wygłaszane na placach, reklamy na murze? Oto dwa przykłady, właśnie z *Antologii*, w przekładzie Z. Kubiaka:

[21] A. Świrszczyńska, *Budowałam barykadę*, Kraków 1984, s. 33.

[22] Por. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwości naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 82.

[Bianor, poeta z czasów Augusta i Tyberiusza: *Zmaganie z rzeką*]
Trumnę, w której spoczywały szczątki rodziców, ujrzał syn poniewieraną nurtem rzeki. Ból go natchnął odwagą. Wskoczył chłopiec w nurt bezlitosny i gorzko zapłacił za to zmaganie. Kości ocalił z rzeki, ale zamiast nich on sam został porwany jej straszliwym prądem.

[Kallimach z Cyreny, pierwsza poł. III w.: *Epitafium dla pijaka*]

Do dna pijał, Erasiksenos! I toast go sprzątnął ze świata, kiedy za jednym zamachem opróżnił dwa kielichy[23].

A oto współczesny wiersz T. Różewicza *Białe groszki*:

20 sierpnia wyszła z domu
i nie powróciła
osiemdziesięcioletnia staruszka
chora na zanik pamięci
ubrana w granatową sukienkę
w białe groszki

ktokolwiek wiedziałby
o losie zaginionej
proszony jest[24]

O tym, iż wiersz ten jest czymś innym niż prasowe ogłoszenie, notatka ze strony kryminalnej decydują zaledwie: elipsa ostatniego zdania oraz tytuł, niezgodny z tzw. piramidą informacyjną, mówiącą o konieczności zachowania odpowiedniej hierarchii ważności pomiędzy bitami informacji (abstrahujemy od samego zapisu w wersach, gdyż nie jest on uchwytny podczas głośnego czytania, więc jako kryterium: nieostry).

Byłoby nieuczciwe twierdzenie, iż widoczne w liryce współczesnej dążenie do powściągania uczuć, kondensacji wypowiedzi owocuje li tylko sensualnym, quasi-informacyjnym opisem, że jest to zwycięstwo mimesis nad kreacją, deformacją, fikcją czy fantazją. Od tego samego starożytnego epigramatu wiedzie przecież ścieżka ku aforyzmowi filozoficznemu czy wierszowi-iluminacji, gdzie nagie odwzorowanie świata, szukanie zewnętrznej prawdy jest celem niewystarczającym, zastępowanym dlate-

[23] *Antologia palatyńska*, wyb., tłum. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1977, por. też na temat *Antologii*: Z. Kubiak, *Szkoła stylu. Eseje o tradycji poezji europejskiej*, Warszawa 1972.

[24] T. Różewicz, *Białe groszki*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 443.

go przez obraz symboliczny i zderzanie obrazów. Pewne jest natomiast, że wyraźne w nowoczesnej liryce zagęszczenie przekazu odbywa się kosztem funkcji estetycznej, która kiedyś była głównym wyróżnikiem poetyckości.

7. Kolaż prasowo-liryczny

M. Gołaszewska w swej rozprawie *Poetyka faktu* dokonuje systematyzacji związków między sztuką a rzeczywistością obiektywną. Okres największych fascynacji poezji tą ostatnią przypada jej zdaniem na czas futurystów. Umieszcza ich w granicach trzeciej z wydzielonych przez nią tendencji-poetyk: poetyka idei, poetyka struktur artystycznych, poetyka faktu[25].

Rozbijanie konwencji i walka z tradycją prowadzi u futurystów do fascynacji nie tylko mową potoczną, techniką, urbanizacją, ale także np. kinem jako „sztuką faktu", teatralnym „faktomontażem", fotografią i właśnie prasą, jako ideałem nowoczesnego poematu symultanicznego, o prawdziwych bohaterach i brutalnych nierzadko faktach. Z drugiej strony musimy zgłosić zastrzeżenie: z prasowością koliduje podstawowa u futurystów zasada „słów na wolności", burzenie związków przyczynowo-skutkowych, nadmiar neologizmów, pogarda dla ortografii, fascynacje gwarami[26].

Bliższe naszym poszukiwaniom będą niektóre utwory Awangardy Krakowskiej. Zwłaszcza zaskakujący poemat T. Peipera *Kronika dnia* z tomu *Raz: poezje*. W tym właśnie utworze obszerne cytaty z prasy codziennej przeplatają się ze stylizacjami udającymi serwis informacyjny fikcyjnej Agencji P.O.E.T. (aluzja do PAT – Państwowa Agencja Telegraficzna – oraz słowa „poeta"):

Wilno. W sprawie tajemniczej zbrodni
dokonanej we wsi Zalesie, gdzie
na strychu jednej z chałup znaleziono czworo powieszonych dzieci,
świadkowie, w zeznaniach zgodni,
dopomogli śledztwu ustalić, że

[25] Por. M. Gołaszewska, *Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury*, Kraków-Wrocław 1984, *Nauka dla Wszystkich*, nr 374.

[26] Por. H. Zaworska, *O Nową Sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Warszawa 1963, *Historia i Teoria Literatury. Studia. Historia Literatury*, 9; A. Hutnikiewicz, *op. cit.*; A. Kowalczykowa, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, Warszawa 1981.

po śmierci
ojca powieszonych
brat jego, Władysław Kużel,
dążył do zagarnięcia jego trzech morgów ziemi.
Morderca liczył na samobójstwo pozostałej po bracie żony,
samobójstwo do którego miał ją pchnąć widok dzieci wiszących na sznurze.
Mordercę osadzono w więzieniu.

Ajencja P.O.E.T. informuje: Zofia Dyziówna, vulgo Dolarówka,
była w magazynie mód panną do posyłek.
Rzemień kapeluszowego pudła
tarł jej obnażone ramiona, jak przechodniów słówka,
gdy ulicami miasta szła, by zaopatrywać w głowy panie otyłe.
Wiatr wciskał suknię w jej nogi i wydłużał ją, jakby wstępowała na szczudła,
a pasek, nisko spięty, wygładzał suknię na biodrach.
Sfilmował ją tak operator filmowy,
potem malował cudnych przygód stocznie,
potem wywodził jak to ręka szczodra
na śmiałe, a fotogeniczne głowy
rzuca kilkaset tysięcy dolarów rocznie.

Zofia słuchała z rozszerzonymi ustami,
z kantu pudła opadał jej mały palec,
kciuk przyciskał się mocno do wskaźnika,
a oczy ginęły wśród aut wzdętych pięknymi sukniami
lub cofały się w schorzałej matki żale.

I tak dalej, aż Zofia zostaje „gwiazdą trotuaru", potem znów następują dalsze losy Kużela i wiele innych mrożących krew w żyłach historii rodem z kroniki kryminalnej oraz agencji P.O.E.T. (Autentyczność fragmentów agencyjnych sprawdzał S. Jaworski[27]).

Gra poety z odbiorcą polega u Peipera jak widać na tym, iż rzeczowe, krótkie, typowo informacyjne zdania „Ajencji" stopniowo, zgodnie z jego teorią, zmieniają się, rozwijają, „rozkwitają", w coraz dłuższe i piękniejsze okresy, a walor faktu jest skrywany, by nagle, niespodziewanie znów wypłynąć nowym potokiem codzienności.

Po wojnie z metody kolażu – z użyciem autentycznych tekstów prasowych – korzystają chętnie m.in.: T. Różewicz, J. Harasymowicz, M. Bia-

[27] Por. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, Kraków 1968, *Monografie Historycznoliterackie*.

łoszewski, A. Ważyk. Najbogatszy pod tym względem jest chyba dorobek Różewicza, by wymienić poematy: *Świat 1906 – Collage*, *Fragmenty z dwudziestolecia*, *Spadanie*, *Non-Stop-Shows*.

Poematy te są próbą szukania prawdy o człowieku współczesnym poza granicami sztuki jako narzędzia poznania. Istota rzeczywistości jest tu upatrywana w kakofonii i rozkładzie form, także w mowie ułomnej, niskiej, w naiwnej narracji rodem z popkultury, reklamy i prasy bulwarowej. Naśladowaniu języka mass mediów towarzyszą dokładne cytaty (w cudzysłowach lub bez). Autor poematów staje się redaktorem nieistniejącej, lecz prawdziwej gazety-świata, „rzeczy bez początku i końca", reklamującej wielkie targowisko pospolitości, próżności i – zdewaluowanych idei.

W poemacie *Fragmenty z dwudziestolecia* kolejne sekwencje, czasem kolejne wersy – choć zespolone składniowo, stylistycznie, graficznie – prezentują odrębne, logicznie niespójne fakty, o różnym ciężarze gatunkowym, a przede wszystkim o różnej stylistyce. Odnosi się wrażenie, że ktoś odczytuje przekaz gazetowy, skacząc wzrokiem po sąsiadujących notatkach, reklamach, ogłoszeniach, po powieściach w odcinkach, wstępnych artykułach (tak czynią zresztą nieraz czytelnicy):

Złote serce, pogodny, domator,
w stopniu służbowym, lat 33,
ożeni się z panną
posiadającą mały kapitał.
Kto poda silne ramię
maleńkiej, biednej, udręczonej
życiem, tęskniącej do miłości
prawdziwie szlachetnego człowieka
zakopane pensjonat „Liberałów"
pod zarządem właścicielki
tylko dla chrześcijan.
Duży ogród basen kąpielowy,
bieżąca woda gorąca i zimna.
Pięcioraczki kanadyjskie
myją się mydłem „Palmolive".
Rotmistrz Sulima obudził się nagle
i otworzył szeroko oczy.
Leżał w pidżamie na pluszowej
otomanie w małym, gustownie
urządzonym numerze hotelowym.
Które z pań mogą młodej

panience pożyczyć 10 zł na
opłacenie nauki kroju i szycia,
a może które z pań zechcą
zamówić u mnie wszelkie wzory.
Motywy roślinne stylizowane
futurystycznie.
Każdy z nas nosi w sobie zarodź
nowych warunków współżycia
społecznego. Dla urzeczywistnienia
wartości najwyższej Potęgi
Rzeczypospolitej trzeba, by wrósł
w polską Młodą duszę nowy
kościec ideowy,
nowe ideowe tworzywo...[28]

8. Fetysz liczby

Za próbę niwelowania swoistego kompleksu niekonkretności przez lirykę współczesną można by uznać postawangardową modę na przesycanie wiersza lirycznego typową dla gatunków informacyjnych liczbą, datą, skrótem, wieloma nazwami własnymi (przez wieki były to w liryce elementy raczej zakazane i „w złym guście"). Służy to też parodiowaniu stylu wysokiego, jak na przykład w słynnym wierszu Bursy, gdzie tytułowy bohater, poeta,

[...] cierpi za miliony
od 10 do 13.20
O 11.10 uwiera go pęcherz
[...][29]

albo w *Drożdżie 7* K. Karaska, gdzie podmiot przedstawia się tak:

Jestem humanistą
określmy to bliżej. Więc?

[28] T. Różewicz, *Fragmenty z dwudziestolecia*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, s. 529-530.

[29] A. Bursa, *Poeta*, [w:] idem, *Utwory wierszem i prozą*, wyb. S. Stanuch, Kraków 1973, s. 280.

Wzrost 180 centymetrów, ciężar 72 kilogramy
oczy niebieskie włosy blond. Numer
dowodu osobistego BCW 647256. Numer książeczki
wojskowej
stopień znaki szczególne[30]

Podobnie – znacznie wcześniej – w *Sądzie Ostatecznym* A. Wata tak oto przedstawiało się plemiona przypadające w Apokalipsie do ręki Chrystusa:

[...]
Wtedy wyciągnął lewą rękę na Zachód
i pociągnęły wszystkie narody Zachodu:
Frankowie, Obotryci i liczne narody słowiańskie
Baskowie, Luksemburczycy, Celtowie walijscy,
Albanowie, Maltańczycy i Andaluzyjczycy
i wiele innych szczepów
a było ich razem sześćset sześćdziesiąt sześć milionów sześć tysięcy i siedmiu
i utworzyli łańcuch
przez pół kuli ziemskiej
aż uchwycili Jego rękę.

Wtedy Matka Jego wyciągnęła prawą rękę na Północ
i puściły się w drogę wszystkie narody Północy:
Eskimosi, Wotiacy, Samojedzi i Jakuci
Finowie, Estowie jako też Inkasi
Irokezi, Komańcza oraz Maskoki
i było ich dwieście milionów siedemset siedemdziesiąt tysięcy i jeden
razem z żonami, dziećmi i domownikami
i utworzyli łańcuch
przez pół ziemi
aż przypadli do Jej ręki.
[...]
Wtedy Oboje zawirowali
i razem z nimi zawirowały owe cztery łańcuchy
wszystkich narodów świata, mężowie, żony, dzieci i domownicy
i było tych narodów sto osiemdziesiąt tysięcy dwieście dwadzieścia jeden
wszyscy w swoich najlepszych strojach narodowych

[...]

[30] K. Karasek, *Drozd. Część trzecia*, [w:] idem, *Poezje*, Kraków 1975, s. 65.

I były jeszcze inne dni i noce
o których nikt nic nie pamięta bo wszyscy byli zamroczeni
aż o godzinie szóstej rano minut szesnaście
ptaszek zwany czyżyk usiadł Mu na ramieniu
i zatrąbił na małej blaszanej trąbce
którą dostał na św. Mikołaja
zapraszając wszystkich obecnych na Sąd Ostateczny[31].

9. Zamiast zakończenia

Przeprowadzone tu rozpoznanie oraz wstępne próby typizacji zdołały, mamy nadzieję, pokazać, iż wpływ kultury masowej, zwłaszcza mediów, takich jak prasa, radio i telewizja, na sztukę elitarną może dotyczyć nawet sfery tak zamkniętej i zindywidualizowanej, jak liryka, i że niekoniecznie musi to być wpływ jedynie destrukcyjny.

Oczywiście nie do końca dało się wydobyć i zróżnicować motywacje zapożyczeń stylistycznych czy gatunkowych: zapewne raz bywają czymś naturalnym i przypadkowym, nawet podświadomym, innym razem – wynikały ze świadomych antyestetycznych zapędów pisarzy-kontestatorów, jeszcze innym – miały może głęboko uświadamiane przez podmiot autorski podłoże, wynikające z niewyczerpanych pasji poznawczych i potrzeby eksperymentu.

Nie chcieliśmy sugerować, że cytowane tu utwory winny być interpretowane li tylko jako dowód znaczenia i ekspansji gatunków dziennikarskich na literaturę, aczkolwiek winno to zjawisko powinowactwa gatunków lirycznych i dziennikarskich dać wszystkim konsumentom kultury do myślenia.

1999, 2009

[31] A. Wat, *Sąd Ostateczny*, [w:] idem, *Poezje*, Warszawa 1997, s. 254, *Pisma zebrane*, 1.

www.poezja.com[1]
(o poezji i poetach w Internecie)

[Tekst ten powstał w momencie przełomowym i trudnym dla polskiej poezji, jak i polskiego ruchu wydawniczego, który stanąć musiał przed wyzwaniami transformacji ustrojowej i urynkowienia gospodarki. Zawarte w artykule oceny pewnych aspektów socjalistycznego mecenatu oraz perspektyw rozwoju poezji w niepodległej Rzeczypospolitej mają charakter ironiczny, wyrażają obawy, które na szczęście nie w całości, a może nawet nie w większości się spełniły. Także ukazany poniżej obraz poezji w Internecie jest już w znacznej mierze nieaktualny; internetowa oferta w zakresie kultury wyższej jest dziś znacznie obszerniejsza i różnorodna, a dostępność i popularność tego medium nieporównywalna z sytuacją sprzed dziesięciu lat, kiedy powstawał ten materiał. Mimo to uważam, iż jest on wart przypomnienia, ze względu na zasygnalizowane w nim procesy, o których niektórzy starsi może już nie pamiętają, a młodzi ich po prostu nie znają bądź ich nie rozumieją.]

Zaproszenie do „akantowej" dyskusji pt. „Jaka jesteś współczesna poezjo?" przyjąłem z satysfakcją, ale i zakłopotaniem. Otóż wzięło się ono z pierwszej cisnącej mi się pod pióro odpowiedzi: a skąd ja mam wiedzieć, jaka ty jesteś naprawdę, poezjo? I w ogóle gdzie ty jesteś?!

Na pewno nie ma cię jak dawniej w księgarniach, ewentualnie bywasz tam przypadkowo, niereprezentatywnie, schowana w ciemnych kątach (chyba że to akurat rozreklamowany przez elektroniczne media najnowszy tomik noblistki). Nie chcą cię raczej hurtownie książek, sam nieraz tego doświadczyłem, będąc też wydawcą poezji. Nie ma cię właściwie w „ważnych" czasopismach, bo te, które cię drukują, to różne lokalne efemerydy bądź ogólnopolskie pisma subskrypcyjne, przeważnie trudno

[1] Pierwodruk w: „Akant" 2000, nr 1.

osiągalne nawet w księgarniach naukowych i empikach dużych wojewódzkich miast. Tzw. kioskarze nie tylko nie mają na ladach owych czasopism, ale zapytani o nie (np. o „Twórczość", „Odrę", „Poezję dzisiaj"), zwykle nie orientują się, czy takowe w ogóle istnieją.

Przez wiele lat pracy jako krytyk literacki (w tym bardzo aktywny badacz młodej poezji!) dysponowałem bogatą bazą danych. Źródłem wiedzy o tym, co, gdzie, kiedy wyszło drukiem, były ogólnopolskie pisma kulturalne, stałe rubryki recenzenckie, zapowiedzi wydawnicze, gratisy otrzymywane od wydawców, a przede wszystkim księgarnie, do których książki niskonakładowe trafiały według pewnego obligatoryjnego rozdzielnika. Powie ktoś: no tak, „komuna" przymuszała nawet wydawców do wydawania nierentownych produktów, księgarzy do ich wystawiania, a czytelników do kupowania. Może częściowo i tak, ale dzięki temu każda książka miała jednak szansę szerszego zaprezentowania się odbiorcy i krytykowi, stanięcia do rywalizacji. Nakład tomiku debiutanta wynosił 600-1000 egzemplarzy. I za jego wydanie płaciło państwo – chlubiące się swą rolą mecenasa kultury. W dodatku ów debiutant otrzymywał honorarium! Cóż z tego, iż spora część tych tomików szła potem na przemiał... Widać ludowe państwo było na to stać w ramach ustrojowej propagandy. O zgrozo, dobrze pamiętam te czasy, gdy tomiki niektórych wydawnictw stały w witrynach kiosków „Ruchu", tam gdzie teraz królują szampony i papierosy, kolorowe magazyny dla kobiet oraz pisma erotyczne. Owszem, w owych „baśniowych" dla poezji czasach, kiedy nie było jeszcze np. gier komputerowych i brakowało mydła, narzekanie na nadmiar poezji stało na porządku dziennym, należało do dobrego tonu, nawet w środowiskach literackich. Ale dzięki temu „nadmiarowi" czy odgórnemu nasyceniu mogła następować jakaś w miarę obiektywna i – paradoksalnie – właśnie rynkowa selekcja. (Oczywiście – pamiętajmy – pierwsze selekcyjne sito stanowiła niewidoczna a sprawna cenzura).

Dziś rolę arbitra, sprawcy powołania tomu wierszy do społeczno-kulturalnego życia objął nie recenzent wydawnictwa, nie krytyk i nie czytelnik, ale pieniądz (wydaje sobie ten, kto pieniądze ma lub umie je „wydreptać") oraz hurtownik, który jeszcze wczoraj handlował na przykład używaną odzieżą. Książki niskonakładowe przynoszą deficyt, który więc wydawca pójdzie na takie ryzyko? Dawne potężne państwowe wydawnictwa-molochy ulegają likwidacji, prywatyzacji bądź podlegają po prostu tym samym prawom rynku, co prywatne. I tak mamy, owszem, wcale nie-

mało autorów poezji, którzy dumnie obnoszą po dziesięć tomików wydanych w przeciągu trzech lat, odbywają tzw. promocje, zapisują się do związków pisarzy. Bo mają pieniądze na realizację swego artystycznego hobby. Recenzje i opinie o ich wielkości piszą im działający przeważnie na podobnych zasadach zaprzyjaźnieni krytycy. Albo nie pisze nikt...

Ale nie bądźmy takimi pesymistami. Przecież **cała** twórczość piśmiennicza, linearna, przeżywa dziś kryzys, ustępując na rzecz obrazu, McLuhanowskiej mozaiki przekazów multimedialnych. Może więc, rozumuję dalej, poezja uciekła na infostradę, może żyje sobie całkiem dobrze i za darmo (!) w labiryncie Internetu, bo skoro tam może się pomieścić każdy absurd, kicz, obłęd, skoro jest tam cały śmietnik świata – czemu nie poezja współczesna? Od czasu do czasu sprawdzam więc przeglądarkami to, co odpowiada np. hasłu „poezja polska współczesna". Podzielę się z Państwem paroma spostrzeżeniami. Udało mi się bowiem dotrzeć do kilkudziesięciu stron mających poszukiwane hasło w nazwie lub słowach kluczowych.

Najbardziej komplementarną stroną o ambicjach obiektywizmu jest „Poezja w sieci" (www.poezja.prv.pl). Nowocześnie skonstruowana, zawiera indeks, obejmujący zarówno starszych, jak i kilku młodszych autorów. W sumie jest to jednak tylko kilkadziesiąt nazwisk, wśród których przeważa klasyka – po jednym lub po kilka wierszy poszczególnych autorów. Wejście do ramki prezentującej danego poetę jest związane z zapytaniem: „czy znasz stronę poświęconą danemu autorowi", jeśli tak, to możemy podać jej adres internetowy i wzbogacić tym samym ofertę witryny, która zapewne w ten sposób powstaje. Projektanci słusznie postanowili wykorzystać interaktywność Internetu do rozbudowy bazy i linków poetyckich, ale jak widzę, idzie to dość marnie. W każdym razie tu jest przyszłość, zachęcam do odwiedzin.

Obiecująco wygląda też tytuł strony „Poezja – koniec XX wieku" (www.poezja.okonet.com.pl), niestety – otwiera się tylko samo czarne tło – czyżby to odpowiedź metaforyczna na pytanie o przyszłość liryki?

Swoiste *signum temporis* stanowią strony pojmujące przedmiotowy problem (to jest pisanie wierszy) na zasadzie... disco polo. A więc „Wiersze i poezja śpiewana – Wiesława Falińska (www.felinska.xxl.pl), gdzie autorka, pięknie uśmiechając się ze zdjęcia, proponuje nam (drogą e-mailową) napisanie dowolnego wiersza na zadany temat, najlepiej ślub, chrzciny. No cóż, może jest to słuszny powrót do źródeł mecenatu? Podobny koloryt dają: „Prowizje – czyli poezja inżynierska (śmieszne wierszyki)"

czy „Poezja (odlotowe wierszyki, jakich nie ma w żadnym elementarzu)" (http://kki.net.pl/bratwkkl) bądź „Marcin Mały – poezja i biseksualizm" (www.malutki.prv.pl), prezentująca się jako twórczość „grandżowa". Strona, na której istota poezji najboleśniej uległa etykiecie internetowej, jest „Forum Literackie Poezja" (http://rhea.ids.pl/proj/msw/forum/poezja), gdzie każdy uczestnik sieci może wysłać swój utwór lub komentarz do tekstów tam zamieszczonych. Już w nagłówku autorzy uprzedzają, że nie obowiązują u nich żadne ograniczenia, zwłaszcza estetyczno-profesjonalne: „Witamy w Krainie Liryki i Satyry, Piękna i Szpetoty", a dość kiczowate logo przedstawia dwóch tajniaków i skrót „MSW" jako nazwę właściciela strony. Po chwili orientujemy się, że to „Międzyszkolna Sieć Wymiany", a wszystko przygotowuje dowcipna młodzież uczniowska. Na podstawie zamieszczonych tekstów trudno wyrobić sobie zdanie, kto z około 10 (zaledwie) zamieszczonych autorów pisze dla zgrywy, kogo dręczy talent, a kogo nieszczęśliwa miłość.

Dziwi, iż tak nieliczne są strony autorskie poetów znanych już szerzej w drukowanym obiegu, a niebędących Miłoszem czy Szymborską. Niewątpliwie najciekawszą taką stroną jest (chwalony zresztą przez „Enter"): „Serwis poetycki – Poezja" (www.poezja-polska.art.pl). To wyważona prezentacja twórczości i biografii artystycznej Józefa Barana, Adama Ziemianina, Juliana Kawalca i Karola Maliszewskiego. Rzecz znamienna, że od dawna żadnych nazwisk nie przybyło, choć autorzy strony proponują dołączanie się innym autorom.

Prawdziwi poeci być może nie „serfują" po Internecie, bo ponowoczesność i elektroniczny bazar płoszą im Muzę i Pegaza. Może. Co ciekawe, ja sam, kilkakrotnie sprawdzając tę stronę, znając tamtejszych autorów, nie zdobyłem się jednak na zaproponowanie swoich utworów... Rzecz znamienna, strona ta posiada połączenia z witrynami tzw. poezji śpiewanej (jak „Przyjaciele Krainy Łagodności"), która podobnie jak szanty czy teksty rockowe nieomal każdego zespołu ma w odróżnieniu od prawdziwej liryki bardzo bogatą internetową prezentację, ze zdjęciami, filmami, nagraniami w mp3 i trybie rzeczywistym włącznie.

Wiersze poetów „bruLionu" można poczytać na nieaktualnej już stronie pisma w wersji on-line (konkretnie numerze 28/96).

Cóż, jest też witryna „Poezja miłości", która okazuje się własnością Krzysztofa Lechowicza (kapłana, członka ZLP).

*

Reasumując. Choć strony poetyckie pojawiają się i znikają, choć z wieloma nie da się połączyć lub są w notorycznej budowie, to generalnie jest ich i tak na razie naprawdę niewiele. Liryka internetowa może nie jest miarą zupełnego upadku subtelności i autorytetu najstarszego i najszlachetniejszego rodzaju literackiego, ale jest świetnym odbiciem tego, co dzieje się w świecie mediów papierowych. Warto wspomnieć tu o jeszcze jednym aspekcie. Wprawdzie istnieją (w znacznie szerszym zakresie niż polskie) obcojęzyczne strony poświęcone autorom wierszy i trafiają się tam całe sieciowe antologie, ale nie spełniła się przewodnia myśl zawarta w *Trzeciej fali* Alvina Tofflera: o rychłym internetowym i bezpłatnym dostępie do pełnych księgozbiorów głównych bibliotek, co czyniłoby także zgromadzone tam tomiki dostępniejszymi – na przeszkodzie staje tu zresztą i prawo autorskie, to samo, które zakazuje kserowania całych woluminów.

Wnioski z takich jak ten rekonesansów są raczej przygnębiające, choć nie zaskakujące. Zakończę więc apelem: młodzi (i średniowiekowi) poeci! Twórzcie swe strony WWW, a nadawajcie im przy tym tytuły gamblerskie, pornograficzne czy heavymetalowe. Zakładajcie też może więcej kapel rockowych, a wtedy ja, stary krytyk, na pewno o was dowiem się więcej, niż w księgarni, bo czasem i ja gram, czytam „Vivę" i oglądam MTV...

1999

II. Między literaturą a aksjologią

„Klasycy-sny"
(liryka Aleksandra Wata a neoklasycyzm)[1]

Hołdując **klasycy-snowi**, można spać i być modnym.
Tadeusz Peiper

Jasność klasyczna? Jasność Greków? Jeśli wam to wydaje się jasne, to dlatego, że jesteście ślepi. Idźcie w pełne południe przypatrzyć się dobrze najbardziej klasycznej Wenus, a zobaczycie najczarniejszą noc.
Witold Gombrowicz

1. O spójniku „a"

Użyte w tytule tego szkicu przeciwstawienie zdaje się sugerować hipotezę, która może od razu wzbudzić zastrzeżenia. Brzmiałaby ona: Aleksander Wat jest neoklasykiem. Pragnę zatem pospieszyć z zastrzeżeniem natury logicznej: ów spójnik „a" użyty w tytule, zwany przeciwstawnym, równie dobrze może oznaczać: Wat neoklasykiem nie jest albo nawet: Wat z neoklasycyzmem walczył. Właśnie owa dwuznaczność językowa przełożona na wątpliwości badawczo-poznawcze będzie podstawą naszych rozważań.

[1] Artykuł ten jest znacznie szerszą wersją tekstu: *„Wiersze śródziemnomorskie" Aleksandra Wata a neoklasycyzm*, „Ruch Literacki" 2000, nr 2, dotąd niepublikowaną.

2. Czym jest neoklasycyzm?

Sądzę, że próba opisu i oceny czy chociażby skatalogowania związków liryki Wata z neoklasycyzmem powinna być poprzedzona zarysowaniem istoty sporu wokół tego nurtu czy lepiej „zespołu tendencji" w poezji XX wieku.

Rene Wellek pisze, iż pierwotnie terminu „neoklasycyzm" używano wobec każdej literatury nawiązującej do wzorów starożytnych, a więc i do klasycznej literatury angielskiej czy francuskiej[2]. Brian Wilkie i James Hurt drugiemu tomowi swej monumentalnej pracy *Literature of the Western World* dają nawet podtytuł *Neoclassicism Through the Modern Period* i neoklasycyzmem nazywają to wszystko, co u nas zwie się klasycyzmem francuskim XVII wieku oraz klasycyzmem w Anglii, neoklasycyzmu XX-wiecznego zaś wcale nie wyodrębniają, choć omawiają kojarzonych u nas z tym prądem pisarzy (np. Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Osip Mandelsztam)[3].

Z kolei w historii sztuk plastycznych i architektury termin „neoklasycyzm" jest konsekwentnie używany wobec stylu pojawiającego się u schyłku XVIII wieku w różnych krajach, a nawiązującego do antyku[4]. Neoklasycyzm zrównany z klasycyzmem historycznym (grecko-rzymskim, francuskim, stanisławowskim) jest mało przydatny na gruncie poezji i krytyki współczesnej. Podobnie jest z Eliotowskim pojęciem klasycyzmu jako punktu szczytowego danego okresu czy danej literatury narodowej[5].

Jest więc współczesny neoklasycyzm literacki tylko przejawem swoistej nostalgii pisarzy (a może jeszcze bardziej nostalgii krytyków) za porządkiem i klarownością formy? Jeśli tak, to początków tej nostalgii upatrywać należy w parnasizmie jako reakcji na romantyzm. Ale zaraz po nim już zaczyna się na dobre awangardowy przełom w liryce, otwarty przez symbolizm francuski. Jednak prawie jednocześnie z burzącym kanony Rimbaudem, nazywającym poezję „uświęceniem nieporządku", pojawia się symbolizm w neoklasycznym wydaniu Valéry'ego; wraz z początkami

[2] Por. R. Wellek, *Termin i pojęcie klasycyzmu w historii literatury*, [w:] idem, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, tłum. A. Jaraczewski *et al.*, Warszawa 1979, s. 140, *Biblioteka Studiów Literackich*.

[3] Por. P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Wrocław 1981.

[4] Por. H. Honour, *Neoklasycyzm*, tłum. W. Juszczak, Warszawa 1972.

[5] Por. T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk*, [w:] idem, *Szkice literackie*, wyb. W. Chwalewik, tłum. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963.

futuryzmu, surrealizmu, lingwizmu – rozkwita twórczość akmeistów, imażystów, uważanych za kolejną falę neoklasyczną. W Polsce z kolei słabą alternatywą dla awangardowych wystąpień mogłaby być grupa „Museionu", z czołowym i chyba jedynym liczącym się zadeklarowanym neoklasykiem dwudziestolecia, Ludwikiem Hieronimem Morstinem. Istnieją też próby uczynienia ugrupowania quasi-neoklasycznego ze Skamandra[6].

W gruncie rzeczy słowo neoklasycyzm nie weszło do programu żadnej z czołowych polskich grup, tym bardziej pokoleń, a po słynnym sporze z początku XIX wieku pozostał szelest kartek. Owszem, klasycyzm powraca jako wcielenie ducha romantycznego w wersji *à rebours*, jest zapleczem antytez „duch-rozum", „indywidualność-zbiorowość", „chaos-ład". Nawet w czasach triumfującej awangardy nie giną bowiem skłonności do typizacji wszystkiego i jest to paradoksalnie jeszcze jeden dowód na trwałość pewnych klasycznych mitów. Dlatego to po dziś dzień uznanie wzbudza Nietzscheański podział sztuki na apollińską i dionizyjską czy też tzw. sinusoida Krzyżanowskiego, nakazująca widzieć romantyzm po stronie średniowiecza i baroku, a pozytywizm po stronie renesansu i oświecenia (będące konsekwencją tego myślenia zapisanie dwudziestolecia po stronie klasycyzmu czy neorealizmu, a literatury wojny i okupacji po stronie romantyzmu musi budzić wątpliwości).

Ciekawą próbą rekonstrukcji starej klasyczno-romantycznej opozycji w czasach „późnego Wata" jest artykuł Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu*, ze znamiennym podtytułem *Nowa walka romantyków z klasykami*[7]. Krytyk nazywa „Współczesność" nowym romantyzmem, w opozycji do klasycznego socrealizmu, a także – przedwojennej awangardy. Co ciekawe, po stronie romantycznych antenatów „pokolenia 56" Kwiatkowski wymienia Czesława Miłosza, Jerzego Zagórskiego, Aleksandra Rymkiewicza – poetów, których twórczość zaanektować można by raczej do neoklasycyzmu. Choć Kwiatkowski nie wymienia Wata, to jednak jego awangardowi współdebiutanci, Julian Przyboś i Tadeusz Peiper, wskazani są jako przykład typowego „sklasycznienia" liryki. Okrzyknięcie Wata neoklasykiem na podstawie jego wkładu w dorobek awangar-

[6] Jarosław Marek Rymkiewicz wyróżnia w Skamandrze nurt parnasistowski (Kazimierz Wierzyński, Antoni Słonimski, Maria Jasnorzewska) i klasycyzujący (Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Liebert). Por. J. M. Rymkiewicz, *Skamander*, [w:] *Literatura polska 1918-1975*, t. 1: *1918-1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1991, *Z Prac Instytutu Badań Literackich PAN*.

[7] J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka klasyków z romantykami*, „Życie Literackie" 1958, nr 3.

dy (pojęcie to podaję w szerokim rozumieniu, mając na uwadze zarówno Awangardę Krakowską, jak formizm i futuryzm) byłoby raczej wkładem w dorobek surrealizmu. Jednak zaskakujących dowodów na potwierdzenie tezy Kwiatkowskiego dostarczają pisma samego Peipera, który po wyłożeniu, czym jest „nowe zdanie" i dlaczego poemat ma być przemyślaną budową, stwierdza: „niewątpliwie postulat budowy, otoczony ideami harmonii, metody, dyscypliny, z którymi stale obcuje, zbliża nas do klasycyzmu. Jednakże czynić z klasycyzmu hasło dnia znaczy nie rozumieć ani klasycyzmu, ani dnia. Jakiekolwiek znaczenie zechcemy nadać temu terminowi, nabijanie go na drzewce sztandarowe uważam za szkodliwe. Klasycyzm jest pojęciem historycznym; te jego dążenia, które nawet mogłyby być dla nas aktualne, z konieczności ukazują się w towarzystwie dążeń anachronicznych. [...] **Hołdując klasycy-snowi, można spać i być modnym**. Nazwa dezorientująca. Ale gdyby nawet było inaczej; gdyby nawet. **Po co?** Po co stare wyłogi narzucać na nowe ubiory? Nie ulega wątpliwości, że ci, którzy twórczo przeciwstawiają się romantyzmowi, już tym samym zbliżają się do pewnych stanowisk klasycznych"[8].

Solidne podwaliny pod neoklasycyzm położył w 1944 roku T.S. Eliot w referacie *Kto to jest klasyk*, wygłoszonym w Towarzystwie Wergiliańskim. Klasycyzm to dojrzałość umysłu, dojrzałość obyczaju, dojrzałość języka i pospolitego stylu, świadomość historii, a przede wszystkim unikanie prowincjonalizmu przestrzeni i prowincjonalizmu czasu[9].

Jedną z najsłynniejszych prób kreowania współczesnej formacji neoklasycznej są eseje Ryszarda Przybylskiego zgromadzone w książce *To jest klasycyzm*[10]. Wyodrębnia on dwie fazy neoklasycyzmu XX-wiecznego w Polsce. Pierwsza to tzw. odrodzenie klasyczne w liryce Leopolda Staffa (*Wysokie drzewa*) i wspomniany już tu krąg „Museionu". Oba zjawiska nie zasługują zdaniem Przybylskiego na głębszą uwagę, podobnie jak parnasistowska twórczość Iwaszkiewicza, są jednak faktem. Prawdziwie nowoczesnym klasycyzmem jest natomiast, według Przybylskiego, twórczość poetów „Kolumbów": Artura Międzyrzeckiego i Julii Hartwig

[8] T. Peiper, *Nowe usta*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 218-219, *Biblioteka Narodowa*, seria 1, nr 235.

[9] Uniknięcie prowincjonalizmu przestrzeni (etnicznego, narodowego, kulturowego) równoznaczne jest z odwołaniem się do literatury co najmniej jednego, innego niż własny, narodu. Prowincjonalizm czasu to fetyszystyczne pojmowanie postępu i patrzenie na historię jako na katalog ludzkich wynalazków.

[10] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

oraz przedstawicieli „Współczesności": Zbigniewa Herberta, Jarosława Marka Rymkiewicza, Jerzego S. Sito.

Znacznie ważniejsze dla nas niż rozważanie zasadności takiego formowania grup i nurtów *ex cathedra*, będzie przyjrzenie się, jaki według Przybylskiego jest nowoczesny neoklasycyzm. Otóż jest to tzw. **klasycyzm tragiczny**. Wiąże się on z poczuciem wygnania z mitu, z kompleksem „demuzykalizacji świata" jako przeciwieństwa harmonii, która na zawsze odeszła za sprawą „oświęcimskiej nocy, współczesnego relatywizmu, spodlenia powszedniością"[11]. Po dawnych absolutnych ideach i ich uniwersalnych przetrwalnikach pozostała jedynie u niektórych (neoklasycy) chęć „obrony języka przodków", pod którym to pojęciem rozumie Przybylski twórcze weryfikowanie, odbudowywanie, ale już w innej formie, śródziemnomorskich archetypów, toposów, mitów, z nikłą nadzieją na odnalezienie jakiejś generalnej idei, scalającej człowieka dziś i jutra z tradycją, historią, kulturą. Koncepcja Przybylskiego, głęboko przemyślana i efektowna, podszyta niechęcią do wszelkiej stylizacji, niweluje jednakże jedną z fundamentalnych różnic między klasycyzmem i romantyzmem, sankcjonując w neoklasycyzmie amorficzność, formę otwartą, postawangardowy język we wszelkich odmianach. Ze stanu zagubienia i rozdarcia, z owego tragizmu poetów ciążących ku tradycji, czyni on jeden z filarów neoklasycznej liryki. Zdaniem Przybylskiego każde świadome podjęcie mitu, nawet w celu jego deprecjacji bądź konstatowania jego śmierci, jak często bywa np. u Herberta, jest przejawem neoklasycyzmu.

Problem w tym, iż tak pojęty neoklasycyzm tragiczny jest w gruncie rzeczy tylko **klasycyzmem tematu**, a takowy da się obalić jako kategorię bardzo nieostrą. Tematów antycznych, historycznych i kulturowych występujących w różnych epokach (także w romantyzmie) jest niemało, trzeba by więc powołać dla wyodrębnienia neoklasyków dodatkowe kryterium, np. jakościowo-ilościowe. Poszukiwaniem, obliczaniem różnorakich motywów kulturowych, toposów, zapożyczeń zajmują się z powodzeniem szkoły mitograficzne, tematyczne, komparatyści, filolodzy klasyczni i robią to, nie uciekając się do wyodrębniania neoklasycznych grup i prądów[12]. Dla tego typu badań szczególnie ważna okazała się kon-

[11] *Ibidem*, s. 20.

[12] Por. np. G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1949; S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983; N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Toronto 1957.

cepcja Northropa Frye'a, według której to cała literatura jest „przemieszczoną mitologią"[13]. Także piszący te słowa, badając twórczość Zbigniewa Herberta, skłaniał się do określenia jej mianem kulturowej czy intelektualnej, co związane było nie tylko z prymatem rozumu nad uczuciem w tej poezji, z ironią, stoickim dystansem, dyskursywnością, ale także – „klasycznym" (czytaj: kulturowym) tematem oraz szczególnym uwrażliwieniem na mit. To samo można powiedzieć o sporej części twórczości Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej, Roberta Gravesa czy Konstandinosa Kawafisa.

Właściwie jedynym obszernym i świadomym sformułowanym programem neoklasycyzmu po wojnie była teoria ponowień Jarosława Marka Rymkiewicza[14]. Nawiązując do Carla Gustava Junga i Ernsta Curtiusa, Rymkiewicz postuluje klasycyzm estetyczny, idący dalej niż niegdysiejszy parnasizm, bo dotyczący naśladownictwa nie tylko form, ale i obrazów, fraz. Neoklasyczne to tyle, co nieoryginalne, oryginalności bowiem jako takiej nie ma – zawsze mówią przez nas głosy minionych pokoleń artystów, pozwólmy więc, by było to jeszcze pełniejsze, świadome. Takie literackie wywoływanie duchów Jan Błoński nazwał romantycznym klasycyzmem.

Manifestem neoklasycyzmu był też – moim zdaniem – *Traktat poetycki* Miłosza z jego nawrotem do logiczno-dyskursywnej budowy zdania, szukaniem słów „czystych i dostojnych", etosem łączenia „ducha dziejów" z „duchem natury". Notabene Miłosz, podobnie jak Rymkiewicz, nie boi się „świadomej destylacji tego, co przekazali poprzednicy" (Wykład na Uniwersytecie Kalifornijskim). Świetnie korespondować to potem będzie z jego koncepcją „formy bardziej pojemnej".

Lata sześćdziesiąte to działalność jedynej chyba po wojnie formacji opowiadającej się – acz dość niejasno – za „jakąś" odmianą neoklasycyzmu (w tym wypadku: Eliotowską). Mam na myśli Orientację Poetycką Hybrydy (Andrzej K. Waśkiewicz, Janusz Żernicki, Krzysztof Gąsiorowski, Zbigniew Jerzyna, Mieczysław Stanclik i in.). Proponują oni poezję archetypu, „poezję wzoru", tzw. **formulizm**, polegający na połączeniu Eliotowskiej koncepcji „rozszerzania i poprawiania języka ojczystego" z Peiperowską wizją poezji jako szczególnego języka

[13] N. Frye, *Mith, Fiction and Displacement*, [w:] idem, *Anatomy of Criticism*.

[14] Zob. J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.

w języku. Każde słowo ma więc nieść świadome odniesienie do tradycji, ale też ma ono tę naszą wiedzę o tradycji wzbogacać, poszerzać (Waśkiewicz powołuje się tu na Peiperowską ideę „rozbijania tworzydeł", anektując ją dla neoklasycyzmu). Widać, że ta ciekawa, ale dość hermetyczna teoria zmierza w kierunku wyzwolenia liryki zarówno od tzw. aktualności, jak i od tradycji, broni języka klarownego, ale boi się jego konwencjonalizacji[15]. Rezultatem takich założeń była liryka tyleż oryginalna, co hermetyczna, gęsta od podbudowanych archetypami metafor, nieostra zaś na płaszczyźnie filozoficzno-etycznej, którą zwykle tak u neoklasyków cenimy. Nieprzypadkowo zarzucano formulizmowi egotyzm, estetyzm, eskapizm.

W tym samym, mniej więcej, czasie rozwój przeżywa podejmująca dyskurs z tradycją twórczość Jerzego Hordyńskiego[16], pewnym kuriozum są parnasistowskie tomy Stanisława Skonecznego, ukazują się najbardziej intelektualne tomy Mieczysława Jastruna. Na emigracji tworzą Bolesław Taborski, Adam Czerniawski i Bogdan Czaykowski, poszerzający listę klasyków-erudytów, przy czym Czerniawski występuje też z tomem esejów *Liryka i druk*, próbując sumować niektóre neoklasyczne dokonania swoje i kolegów po piórze[17]. Lata siedemdziesiąte przynoszą wystąpienia pojedynczych poetów, którym raczej przyklejano łatkę neoklasycyzmu, niż sami z takim programem się identyfikowali. W ich twórczości odnaleźć można, owszem, pewną odmianę tragicznego klasycyzmu Przybylskiego, połączonego z pełną umiaru, acz jednak postawangardową dykcją (Bogdan Zadura, Stanisław Zajączek, Witold Maj). Swego quasi-neoklasyka ma nawet Nowa Fala – to Stanisław Stabro, umiejętnie łączący klasycyzm kultury i tradycji literackiej z nowymi mitami kontestacji. Ostatnie dostrzeżone przez badaczy i krytykę emanacje stylu neoklasycznego dotyczą pokolenia Nowych Roczników. Przywiązanie do neoklasycyzmu udowadniano np. Krzysztofowi Lisowskiemu, Andrzejowi Kaliszewskiemu, później, w latach osiemdziesiątych – Piotrowi Cieleszowi.

---

[15] Zob A. K. Waśkiewicz, *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1978.

[16] Zob. A. Kaliszewski, *„W okrutnej nocy swego serca" (o twórczości J. Hordyńskiego)*, „Życie Literackie" 1977, nr 5.

[17] Zob. A. Czerniawski, *Liryka i druk. Szkice i eseje*, Londyn 1972. Autor ukuł tam ciekawe określenie „barokowego klasyka" w odniesieniu do Grochowiaka. Przypomina to późniejsze diagnozy innych krytyków wobec Wata, w którym odkrywają pokłady barokowości i nie bardzo wiedzą, jak to się godzi z quasi-intelektualną pasją i erudycją.

Reasumując, neoklasycyzm dziś to:

- wierność tradycji nie jako stylowi, ale tematowi kulturowemu (mitowi, anegdocie, tekstowi); nawiązywanie do niej to zarówno ponowienie, idealizacja, jak i demitologizacja, uwspółcześnienie, glosa;
- traktowanie mitu jako szczególnego języka znaków, gdzie znaczone staje się znów znaczącym, na wyższym już, współczesnym piętrze, w szczególnym rozszerzonym systemie semiologicznym (by użyć terminologii Rolanda Barthesa[18]);
- rezygnacja z symbolu, ekwiwalentyzującej metafory, podświadomości na rzecz dyskursywności, anegdoty, przesłania, wielkiej metafory;
- korzystanie ze zdobyczy awangardy w zakresie minimum słów – maksimum znaczeń i wiersza nieregularnego;
- skłonność do podporządkowania wywodu procesowi logicznemu;
- dominacja erudycji, ironii, dystansu nad emocją, deklaratywnością, egotyzmem.

W porównaniu z dawnym klasycyzmem historycznym pomijane dziś są: klasyczne paradygmaty i hierarchie gatunkowe[19], poczucie obiektywnego piękna, zasada *decorum*, czystości stylu[20].

*

Niektóre refleksje Wata na temat kondycji liryki współczesnej, także autooceny jego dorobku, brzmią w kontekście omawianego tu prądu dość znajomo. Na przykład jego refleksje o poezji metonimicznej (przypominające notabene Miłoszowskie postulaty dyskursywności jako drogi do odrodzenia liryki):

> W dalszym ciągu będzie mnie interesować poezja metonimiczna. Poezja bowiem metaforyczna doszła do impasu. Rozluźniwszy do krańców dalszych kryteria, podobieństwa, doprowadziła do sytuacji, w której wszystko może być przyrównane do wszystkiego i tym samym akt przyrównywania staje się bezwartościowy. W poezji bowiem, jak w każdej sztuce, właściwe jest tylko to, co w ostatecznej instancji niezbędne. Natu-

[18] Por. R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, tłum. W. Błońska *et. al.*, Warszawa 1970, *Biblioteka Krytyki Współczesnej*.

[19] Dzisiejszy wiersz neoklasycyzmu to krótki liryk, prawie nie pojawiają się zaś typowo klasyczne gatunki: traktaty, poematy opisowe, satyry, bajki.

[20] Omówienie stanu badań nad współczesnym klasycyzmem: por. A. Kaliszewski, *Gry pana Cogito*, Kraków 1982, Łódź 1990. Rozdz. *Nowy tryumf czy requiem dla klasycyzmu*.

ralnie i tu poeta może pakować i uszeregować obok siebie wszystko, co mu przyjdzie na myśl, ale wtedy zdradzi się od razu, jego rzeczy (obrazy, słowa, pojęcia) postawione obok siebie okażą się zbiorem *démarche*, będą pisane bez kierunku [21].

Oczywiście, jak wiemy, w praktyce dykcja Wata wygląda nieco inaczej – w ostatnich tomach sporo jest postawangardowych i postsurrealnych ozdobników, zawęźleń, „seniliów", tradycji ciemnej mowy Norwida. Poprzednią deklarację warto więc zrównoważyć innym cytatem:

Paryż 9.11.1963.
Rozmowa z Miłoszem ciekawa i pouczająca, chyba dla niego szczególnie [...] Ja: istotne jest uchwycenie momentu właściwego między dyscypliną swoistą dla każdego poety a snem, czyli folgowanie głosom. Znamy już wszystkie dyscypliny i obmierzły nam. My w naszym wieku już bardziej musimy słuchać głosów, przebić się poprzez wrzawę głosów-pasożytów, usłyszeć te, które są może samą zasadą jak w baroku [...] Miłosz notabene podaje jako przykład moich wierszy zdyscyplinowanych, które najwyżej ceni, choć trudne, *Sen flaminga* i parabole perskie. Mówimy oboje z Olą: Ty narzucasz sobie zbytek dyscypliny, rygory poetyki – to dobre i konieczne dla młodych poetów [...][22].

3. Przesłanki „za" neoklasycyzmem Wata

a) Widać w liryce Wata wyraźną czasową cezurę, dzielącą twórczość na tę przedwojenną, spod znaku futuryzmu, dadaizmu (*JA z jednej i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka*, *Wiersze z lat 1920--1926*) i na tę otwartą tomem *Wiersze* (1957), a zakończoną *Naszeptami*. Najbardziej czytelna różnica między tymi okresami to wyschnięcie radosnego futurystycznego potoku „słów na wolności" na rzecz mozolnego, pełnego odpowiedzialności i zawęźleń języka, opartego w znacznej mierze na archetypach kultury[23].

[21] A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, Kraków 1987, s. 108.

[22] *Ibidem*, s. 71-72.

[23] Na bezdroża *Piecyka*... wypuszczają się dziś właściwie tylko uparci badacze kierunków artystycznych. Natomiast począwszy od tomu *Wiersze*, mówi się o liryce Wata jako o zjawisku ponadczasowym, ważkim intelektualnie, niepowtarzalnym. Czy aby nie ta zmiana dykcji, obok świeżego bagażu tragicznych doświadczeń wojennych, przyczyniła się do sukcesu pisarstwa Wata po wojnie?

b) Niewielu jest w panteonie liryki polskiej pisarzy, którzy w tak niewielu książkach potrafili zawrzeć taki ładunek ilościowy i jakościowy wszelakich cytatów, nawiązań, mott, przypisów *à la* Eliot, o mitach i toposach już nie wspominając. To wprawdzie raczej powierzchowna cecha, ale będąca ważnym wyznacznikiem neoklasycyzmu erudycyjno-intelektualnego, kontynuującego tradycję poety doctusa na gruncie formy postawangardowej.

c) Wiele zjawisk współczesnych, także przeżyć *stricte* osobistych, w tym somatyczno-bólowych, pokazywanych jest poprzez tonujący filtr mitów, branych przeważnie z tradycji grecko-rzymskiej i judeochrześcijańskiej.

d) Jeden z tomów Wata poświęcony jest prawie w całości filtrowaniu własnych przeżyć przez siatkę kluczowego mitu neoklasycyzmu - Śródziemnomorza (*Wiersze śródziemnomorskie*).

e) Twórczość Wata od początku, to jest od *Piecyka...*, nosi znamiona quasi-klasycystycznego cyzelatorstwa: zarówno sam Wat, jak i jego przyjaciele (Miłosz) podkreślali żmudną pracę poety nad każdą linijką, znana jest wariantowość utworów, odkładanie ich i powracanie do nich, mozolne, chłodne szukanie właściwego wyrazu. Godne podziwu jest to racjonalizowanie pokładów niewymiernych zrazu, amorficznych przeżyć, ran, obsesji[24].

f) Neoklasycznej optyce sprzyja cała mozaika kultur, z jaką spotkał się w swym życiu i jaką przejął Wat w swym skomplikowanym rodowodzie. Często niejasne dla nas czy niezrozumiałe w pierwszej chwili znaki kulturowe dla samego poety mogły być prostymi pomostami. Obiektywnie ten paradoks właśnie przydaje liryce Wata klimatu *stricte* erudycyjnego wywodu.

g) Mimo stwierdzonej już nieraz amorficzności, fragmentaryczności form liryki Wata (nie było to raczej zamierzeniem, ale jak wiemy, wynikało często ze stanów chorobowych) – nie brak utworów o założeniach naśladowczych wobec tradycji form czy gatunków: to Watowskie ody, hymny, quasi-traktaty, piosnki, ballady, wiersze będące transpozycją czy interpretacją dzieł plastycznych.

h) Choć nie było zamiarem naszego poety konkurowanie z Miłoszem w dziedzinie traktatów poetyckich czy moralnych, to poprzez awangardyzm jego wierszy przebijał się przecież wyraźnie nurt typowych dla poezji kulturowej czy intelektualnej pytań o powinowactwa czasu,

[24] Zob. też notę wydawcy w: A. Wat, *Poezje zebrane*, Kraków 1992.

historyczne korzenie wydarzeń, przyszłość cywilizacji śródziemnomorskiej u progu cybernetycznego świata.

i) Twórczość Wata, podobnie jak wielu klasyków, jest w sposób widoczny podbudowana jego pasją do nauk ścisłych, filozofii i religii.

4. Przesłanki „przeciw" neoklasycyzmowi Wata

a) Daleko posunięty autobiografizm liryki autora *Ciemnego świecidła*. Miłosz podkreśla na przykład, że zawsze u Wata istnieje rzeczywiste miejsce i rzeczywiste zdarzenie, „przeniesione, podniesione, często udostojnione humorem", a stanowiące genezę utworu. „Można by było napisać komentarz do wierszy Wata, odnosząc każdy z nich do tego, co się działo danego dnia danego roku"[25]. Z pewnością żaden neoklasyk nie lubi ujawniać tak jednostkowych źródeł swych przesłań, choć z drugiej strony nie każdy poeta ma takiego Miłosza, który opisał wszystkie co ciekawsze genezy jego utworów w swoich esejach[26].

b) Gros krytycznych omówień liryki Wata ogniskuje się wokół kluczowego tematu-obsesji, jakim jest studium bólu, owe „ciemne esencje", poprzez które podmiot nie tylko rysuje „portret własnego umysłu i ciała"[27], ale którymi także subiektywizuje, deformuje uniwersum filozofii i kultury, z którego korzysta.

c) Rodowód artystyczny liryki Wata wydaje się na wskroś antyklasyczny. Nie trzeba tłumaczyć, jak się ma futuryzm, dadaizm, nadrealizm, których Wat był w Polsce pionierem, do wszelkiej tradycji, konwencji, intelektualizmu, harmonii.

d) Biografia artystyczna, jak i polityczna naszego poety sytuuje go bardziej po stronie wyklętych aniołów literatury, burzycieli, ciemnych proroków, kaskaderów, duchów romantycznych, „płomiennych", by użyć określenia autora *Nowej Heloizy*, nie zaś po stronie encyklopedystów, rzemieślników słów, reformatorów...

---

[25] Cz. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, [w:] idem, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 57.

[26] Ten sam Miłosz, który o wierszach Wata mówi „bezwstydnie prywatne", zaraz dodaje: „przez tę prywatność powszechne"...

[27] Por. W. Karpiński, *Aleksander Wat – krajobrazy poezji*, „Zeszyty Literackie" 1987, nr 18.

e) Antyklasycystyczna wydaje się na pierwszy rzut oka dykcja wielu utworów Wata: chimeryczna i hybrydyczna, nigdy nie stroniąca np. od neologizmów, rozpięta między konwencjami i stylami, od niemal automatycznego zapisu po wyważone epigramaty. Sam Wat pisze: „Moja ogólna trudność pisania: nie jestem w stanie kontrolować tempa myślenia. Albo jest tak szybkie, że nieprawdopodobieństwem staje się zafiksowanie myśli [...] albo odwrotnie – stan zupełnego zastoju, senność, letarg myśli i towarzyszące mu poczucie jałowości, pustyni własnego nicestwa"[28].

f) Kontekst i geneza liryki Wata sprawiają, że ciąży na niej, jak na mało której od czasów romantyzmu, przekleństwo heroiczno-martyrologiczne, wszyscy i wszystko wstawia ją w szeregi Anhellich oraz Konradów i mówienie o niej w kontekście neoklasycyzmu wydawać się może już na wstępie czymś niestosownym.

g) Pozostałe Watowi z czasów dadaistyczno-surrealnych postfreudowskie przywiązanie do poetyki snu, także traktowanie snu jako źródła tematu i natchnienia – raczej przeczy neoklasycznym proweniencjom, a kojarzy się z romantycznymi wizjami i improwizacjami.

h) Zarówno biografia, jak i twórczość Wata ponawiają ważny w naszej tradycji romantycznej mit pielgrzyma, zaś obecne motywy i nawiązania kulturowe da się w jej ramach „oswoić", tak jak analogiczne motywy w twórczości Słowackiego czy Byrona.

5. Neoklasycyzm Wata w opiniach badaczy

Chciałbym teraz krótko przypomnieć niektóre teksty (poza cytowanym już Miłoszem), których autorzy odnieśli się do kwestii związków Wata z neoklasycyzmem lub zjawisk pokrewnych, przydatnych w naszych badaniach.

Super flumina Babylonis to jeden z pierwszych i najobszerniejszych esejów poświęconych *Wierszom*[29]. Kazimierz Wyka nazywa drugi, zapoczątkowany *Wierszami*, okres twórczości Wata „dokumentem moralno-filozoficznym", ale zaraz oburza się na „brulionowość" tej twórczości, zwie ją „miazgą" słowną i kompozycyjną, choć „miazgą służebną". Zauważając nadmiar

[28] Cyt. za: A. Wat, *Poezje zebrane*, s. 55.

[29] Zob. K. Wyka, *Super flumina Babylonis*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, *Z pism Kazimierza Wyki*.

podświadomości, wspomnień i „krajobrazu" (co Wyce nie wystarcza widać do docenienia wartości tych liryków), krytyk stwierdza, że nad tą „płynącą ciemnością" są jednak „tematy-mosty filozoficzne", które nadają utworom sens i ład. Wyka wylicza te utwory z tomu *Wiersze*[30], które mówią o problemach filozoficznych (głównie egzystencjalnych) w sposób dyskursywny; dalej dokładnie bada tropy kulturowe, szuka kontekstów interpretacyjnych w malarstwie, wskazuje na „dwa utwory mitotwórcze", czyli poświęcone w całości ważnym archetypom: *Odjazd na Sycylię*, *Wieczór-Noc-Ranek*.

Ostatecznie Wyka zajmuje bardziej ugodowe stanowisko wobec brulionowości tomu, przyznając, że – ta wielekroć potem przez innych kwestionowana (np. Czesław Miłosz, Aleksander Wilkoń) – forma właśnie prowokuje do dyskusji. Rzecz w tym, że dla rozwoju poezji potrzeba prób nowej mowy, a te próby zaczynają się tym, że najpierw „bełkoczemy". Jeśli zaś od początku jesteśmy ułożeni i lakoniczni, to przypominamy awangardę i Przybosia i... „więdniemy". Choć Wyka nie nazywa Wata neoklasykiem, to cały jego esej jest właściwie antycypacją tego, co potem będzie Ryszard Przybylski zlepiał w neoklasycyzm tragiczny, a piszący te słowa w „klasycyzm tematu, mitu".

Do dziś jednym z najobszerniejszych i kompetentniejszych syntetycznych ujęć poezji Wata jest szkic Jacka Łukasiewicza *W dwudziestoleciu*[31]. Już na wstępie krytyk stwierdza: „Był bowiem poetą jakby z natury »kulturowym«, zwracającym się ku dziedzictwu przeszłości, poetą intelektualistą, mającym przy tym – co później miało się wyraźnie okazać – tendencje do tworzenia zamkniętych konstrukcji. Ale ze swoim pokoleniem radośnie przeżył szok załamania się dawnego układu świata". A więc, dopowiedzmy, mamy do czynienia nie z awangardystą o nagłych skłonnościach do zabaw w klasycyzm, ale z naturą stateczną, logiczną, która najpierw przeżyła przygodę futurystyczno-surrealną, a potem przez chorobę była odciągana od kultury w głąb siebie. Łukasiewicz przytacza zdanie z *Mojego wieku*, w którym Wat mówi o *Piecyku*... jako o świadomym „gnieceniu", „niszczeniu" słowa, a nie jakiejś erupcji podświadomości. Autor *Szmaciarzy i bohaterów* trójcę: *Wiersze*, *Wiersze śródziemnomorskie* i *Ciemne świecidło* nazywa *opus magnum* Wata, zachęca także do zbadania wpływu

[30] Będą to: *** (*Być myszą*...), *Widzenie*, *** (*Czemu mnie z trumny wyciągasz*...), *Trzy sonety*, *** (*Tu nie istnieje przestrzeń*...), *Arytmetyka*, *Przed weimarskim autoportretem Dürera*, czwarty z *Nokturnów*, *Czym jest? Czymże?*, *Sen, podróż*, *Kaligrafie*, *** (*Jeżeli wyraz „istnienie" ma mieć sens*), *Przypomnienie*, *Wiersze somatyczne*.

[31] J. Łukasiewicz, *W dwudziestoleciu*, „Pismo" 1981, nr 5-6.

Wata na „teorię naszego neoklasycyzmu" (jest to zadanie trochę naiwne, co Łukasiewicz sam na końcu szkicu przyznaje, jeszcze do niedawna przecież Wat był poetą bardzo mało znanym). Dalej Łukasiewicz mówi, jak wcześniej Wyka, o chaosie u Wata jako obrazie chaosu zewnętrznego oraz o dwóch dążeniach: do pełnego unaocznienia tego chaosu oraz do harmonii, do układów zamkniętych. W Watowskich opisach, na przykład w wierszu *Potępiony*, dostrzega Łukasiewicz przemyślane stylizacje, a w *Snach* stworzone racjonalnie, z premedytacją „scenariusze snów". Tam, gdzie nie ma nawet wyraźnej struktury wiersza, jest zdaniem Łukasiewicza głęboko prawdziwa struktura moralna.

Ważnym, bo najbardziej krytycznym w ocenach poety, tekstem jest recenzja *Wierszy śródziemnomorskich* pióra Aleksandra Wilkonia[32]. Główne zarzuty wykluczają właściwie w ogóle talent Wata, ale i poprzez pewne krytyczne argumenty widać paradoksalnie – neoklasyczne cnoty. A więc rozlewność, nieumiejętność dyscypliny, brak filozofii, ograniczanie się do opisu przyrody i miejscowości. Wat to według Wilkonia „kopista rzeczywistości": „kiedy już jest naszkicowana sytuacja liryczna, trzeba ją jeszcze zgłębić, np. poprzez pytanie retoryczne, refleksję, symbol. Wat taką sztukę zgłębiania płynącej bez składu i ładu magmy [...] opanował sprawnie".

Z kolei Konstanty A. Jeleński, stwierdzając polimorficzność liryki Wata[33], podkreśla, że poeta chętnie ubiera swe polityczne przypowieści w mitologiczne szaty, że nawet pisząc o swym bólu, używa odniesień, które czynią go „demonicznie spotężniałym, mocnym, powtórzonym z Hadesu", że posiadając szerokie wykształcenie, w tym w naukach ścisłych, wyraża nostalgię do tradycji Pitagorejskiej i kult Empedoklesa. I wreszcie najciekawsza dla nas myśl i punkt odniesienia: „Podobnie jak Borges, Wat jest jednak kustoszem Wielkiej Biblioteki, aleksandryjczykiem".

Również Marian Stala[34], rozważając oksymoron ciemnego słońca, przytacza zaskakująco bogaty wachlarz mitów, archetypów, cytatów, aluzji, kontekstów („archikonteksty"), w które obfituje poezja Wata.

Najwięcej odpowiedzi na pytanie o neoklasycyzm Wata udzielił jednak Wojciech Ligęza w tekście *Poezja jako czytanie znaków*[35]. Mówiąc o odbio-

[32] Por. A. Wilkoń, *Wata pieśni rozlewne*, „Życie Literackie" 1963, nr 18.

[33] Por. K. A. Jeleński, *Lumen obscurum*, [w:] idem, *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982, *Biblioteka „Kultury"*, t. 352.

[34] Por. M. Stala, *Od Ciemnego świecidła...*, „Teksty" 1980, nr 6.

[35] Por. W. Ligęza, *Poezja jako czytanie znaków*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata. Studia*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.

rze liryki Wata, pisze on o „komplikacji semantycznej wypowiedzi", „niejasnym kodzie autobiograficznym", „fragmentaryczności", o poezji jako „echu głosów kultury", „neobaroku". Najważniejsza jednak jest z naszego punktu widzenia diagnoza „obecności mitu". „Według Wata – pisze Ligęza – mit zostaje obniżony przez realia trywialnej i strasznej historii naszego stulecia. Ulatniają się przesłania, pożytki dla duchowości, całościowe interpretacje świata. Opowieści mityczne zarażają się złem, brzydotą, nijakością. Właściwie mit zostaje unicestwiony. Ale z drugiej strony umieszczenie w czasie wiecznym tego, co się zdarza, przywraca ludzkiej egzystencji sens i godność. Człowiek otwiera się ponownie na świat wartości. W poezji Wata »ja« zniewolone, zdezintegrowane pragnie na powrót stać się »ja« podmiotowym". Wat – udowadnia Ligęza – szuka więc „powtórnej integracji".

Zdzisław Łapiński, pisząc o *Wierszach śródziemnomorskich*[36], podobnie jak Wilkoń niepokoił się przepaścią między realistycznymi anegdotami a warstwą filozoficzną, których związek jest trudny do uchwycenia, chwalił jednak „patetyczną wielkość" tych utworów.

Ciekawe diagnozy stawia tekst *Jak czytano „Wiersze śródziemnomorskie" Wata* Juliana Kornhausera[37]. W kwestiach, które nas interesują, Kornhauser uważa, że krytycy za mało sprzeciwiają się „ciemnej mowie" Wata, że zbyt ufają erudycyjności, która „jest tu poetycka" i „tak eksponowana przez krytyków, najczęściej sprowadza się do mieszania faktów z różnych rzeczywistości (aluzji, cytatów, informacji historycznych, zwrotów obcojęzycznych, nazwisk, mott) i wtłaczania ich do warstwy metaforycznej, gdzie natychmiast gubią swe pierwotne przeznaczenia". W rezultacie recenzenci – zdaniem Kornhausera – nie potrafią „ustosunkować się do wartości tak zbudowanego utworu". Nie jest to jasny zarzut, bo o ile dobrze rozumieć wątpliwości Kornhausera, to zachęca on do pomijania tego, co stanowi nośnik całej warstwy znaczeniowej utworu, szyfr, którym podmiot przemawia. A jak bez żmudnego i długotrwałego badania szyfru (często wyglądającego na pozór bezsensownie czy nie do złamania) dotrzeć do całej i jedynej prawdy?

W tekście Krystyny Pietrych *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata*[38] autorkę zastanawia w *Piecyku...* mnogość „okru-

[36] Por. Z. Łapiński, *Sny nasze powszednie*, „Tygodnik Powszechny" 1963, nr 11.

[37] J. Kornhauser, *Jak czytano „Wiersze śródziemnomorskie" Wata*, [w:] *Pamięć głosów...*

[38] *Ibidem*.

chów" z różnych archiwów kulturowych, z kluczowym dla utworu mitem Tristana i Izoldy. Skłania to w pewnym momencie autorkę do konkluzji: „Wat, zagorzały antytradycjonalista, uparcie do tradycji, choć przez negację, nawiązuje". Rozwijając tę myśl w interesującym nas kierunku, trzeba dodać, iż w nowoczesnym, na przykład Herbertowskim, neoklasycyzmie demitologizacja występuje przecież o wiele częściej niż ponowienie czy glosa.

6. Syn Marnotrawny

Wydany w 1962 roku tom *Wiersze śródziemnomorskie*, a zwłaszcza pierwszy z dwu zawartych w nim poematów, *Pieśni wędrowca*, wydają się najlepiej pasować do hipotetycznych założeń neoklasycyzmu XX wieku.

Uwidacznia się w nich przede wszystkim klasycyzm tematu. Śródziemnomorze stanowi jeden z najważniejszych mitów neoklasycznych, mit wspólnoty i trwałości w Europie znaków kultury antycznej, korzeni sztuki, religii, demokracji. Zrazu nad Śródziemnomorzem świeci wieczne słońce, ale coraz częściej gromadzą się chmury i na coraz dłużej pozostają. Mimo wszystko mijają wieki i kolejne apokalipsy zostają wchłonięte, spożytkowane nawet dla rozwoju mitu (jak ongiś upadek Aten, Rzymu, wojny reformacji czy rewolucja francuska). Czy jest to możliwe także po Hiroszimie i Oświęcimiu, czy mit zdoła wchłonąć i przetworzyć wszystkie swe klęski i wynaturzenia, np. dzisiejszą ekspansję kultury masowej, cały tzw. McŚwiat, by użyć słynnego określenia Benjamina R. Barbera[39], czy przeżyje – z drugiej strony – kolejne próby decentralizacji, indywidualizacji, etnicyzacji ery postmodernizmu, jak ongiś zdołał zasymilować, wykorzystać podbój Afryki czy Ameryk? Te pytania stawiane są przez neoklasyków nie od dziś[40].

Wat zmaga się z mitem śródziemnomorskim w tym samym czasie, gdy inni polscy pisarze usiłują porównać ruiny Warszawy i prochy Oświęcimia z ocalałą świetnością katedr, muzeów Francji i Włoch, ruinami na setkach greckich wysp, a partyzanckie biografie z żywotami Hektora czy Katona. Pojawia się antyteza Polska–Śródziemnomorze, czyli brutalna prawda kontra piękne kłamstwo. Czy sztuka zawsze jest, czy tylko bywa po stro-

[39] B. R. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 1997, *Spectrum*.

[40] Por. M. Jastrun, *Chmura nad Śródziemnomorzem*, [w:] idem, *Eseje*, Warszawa 1973.

nie prawdy, czy w ogóle jest jeszcze prawdą? Na ten problem nakłada się dodatkowo kompleks żelaznej kurtyny: mit śródziemnomorski przybiera postać kuszącej bogini Wenus, na której sukni nie chciałoby się widzieć krwawych plam Jałty i Teheranu.

W tym samym roku, w którym ukazał się tom *Wiersze śródziemnomorskie* Wata, Herbert ogłasza *Barbarzyńcę w ogrodzie*. W tych esejach przybysz z Północy nieomal obwąchuje ślady krwi na marmurze, tropi skazy i tłuste zapachy, zapuszcza się w boczne uliczki miast-mitów, próbuje tropić fałsz i małość, by ocalić to, co – już nie według dawnych mistrzów, ale według nas, tu i teraz – zasługuje na wieczność (albo na chwilę wieczności). W wydanym w 1961 roku *Studium przedmiotu* Herberta znajduje się słynna *Mona Liza*. Tam także akt powrotu do Europy nie dokonuje się w pełnym wymiarze, gdyż statyczność mitu nie nadąża już za meandrami życia. Tło staje się ważniejsze niż pierwszy, uroczysty plan, zmieniają się też kanony piękna. Oby nie – dobra.

Podobnie u Wata. Jego podmiot również przychodzi z Północy, jeszcze dalszej, i to nie tylko metaforycznej. Również, jak partyzanci Herberta w *Mona Lizie*, niesie ciężar ran i urazów. Demaskacja mitu, acz podobna, idzie nawet nieco dalej niż u Herberta. Bagaż kultury i tradycji, jaki niesie z sobą pielgrzym, jest bardziej przypadkowy (budzi skojarzenie z awangardowymi kolażami raczej). To jakby rzeczy zebrane w pośpiechu do walizki w chwili ucieczki z płonącego mieszkania: owe mało zborne motta i cytaty, drażniące krytyków inkrustacje, przypisy, stylizacje na nostalgiczne pieśni – jak ta otwierająca tom, będąca zrazu przywołaniem motywu arkadyjskiego, jednego z najsłynniejszych w Śródziemnomorzu:

Komu gaj sądzony?
Komu w gaju miło?

z którym zaraz ściera się inny mit, apokalipsy:

Co zapada w otchłań?
Skąd się krzyk rozniesie?

Arkadia broni się mitem cyteryjskim:

W czyich oczach tonąć?
Żono patrz mi w oczy
podaj rękę synu

Te proste a dramatyczne wołania, występujące w części I, X i XI poematu, są jego klamrą liryczną. Notabene w przypisie dość nietypowo porównuje Wat swą trójcę rodzinną (poeta, żona, syn) do „złotego podziału"; przywołany zostaje też mit pitagorejski i mit klasycznych proporcji, absolut liczb (bliski Watowskim pasjom matematycznym) nakłada się na absolut uczuć.

Mit Cytery za sprawą motta z Baudelaire'a obecny jest w części VI. Nie na Cyterę, nie do Arkadii dociera jednak nasz podmiot, nie szuka on też toposu domu, który dopiero co z politycznej konieczności opuścił na Północy. Przybywa w świat „kamienny", „prealpejski".

Arkadia śródziemnomorska, warto przypomnieć, przybiera w czasach urbanizacji i rewolucji technicznej raczej postać abstraktu filozoficznego, cudownej tynktury, często tylko tynktury słów, łączącej najprostsze obrazy, zapachy, smaki z przeczuciem metafizycznej nieskończoności. Tak jest z Naturą w *Traktacie poetyckim* Miłosza (wyzwoloną notabene dopiero dziewiczym pejzażem amerykańskim), tak też jest z estetycznie chłodnym światem *Cmentarza morskiego* Paula Valéry, *Wśród wzgórz Pierii* Mandelsztama czy *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego.

Podróż Wata mogłaby być kontynuacją początku podróży kończącego traktat poetycki Miłosza, gdzie po stwierdzeniu dezintegracji i dewaluacji sztuki poetyckiej, po odzie na cześć Natury, duchów powietrza, wody i ognia, ma miejsce odpłynięcie na Cyterę (przywołaną w cytowanym jako pointa wersie horacjańskim, niestety – o ironio – zapamiętanym jako napis wyryty scyzorykiem na szkolnej ławce). Mimo wszystko owa podróż ku Arkadii, Cyterze czy Pierii zarówno u Miłosza (żegluga), jak i u Wata (wędrówka) jest – niezależnie od efektu – obroną klasyczności, antytezą podróży jako buntu i wyzwolenia z kręgu tradycji Śródziemnomorza, symbolizowanej *Statkiem pijanym* Rimbauda.

Prześledźmy, jak u Wata przebiega ta podróż po obszarze mitu i do czego prowadzi. Podmiot przybywa (w sensie geograficznym, historycznym, ale i chyba estetycznym, jako eks-futurysta) „zbrzydzony wszystkim co żywe", także „tamtych rzeczy zwichrzeniem" (odnoszące się do biografii, powściągliwe eufemistyczne omówienie). Czego szuka? Ukojenia, alternatywy (znajdzie śmierć-kolebkę, jak ongiś Daniel Naborowski w *Krótkości żywota*). Watowskie ocalenie poprzez mit nagle i nieoczekiwanie zostaje związane z symbolem kamienia. I nie jest to ten kamień świątyni, Akropolu, rzymskich amfiteatrów, nie jest to nawet kamień, o którym pisze Herbert w eseju *Kamień z katedry*, gdzie opiewa „kamień ociosany", który był znakiem potęgi ducha i udręki ramion zarazem. Kamień u Wata zachowuje

raczej pierwotny sens symbolu, mniej jest tu tworzywem kultury. To kość matki-Ziemi, trwałość, której brakuje ludziom, niezmienność i spoistość, ideał pierwotnej harmonii. Właśnie to, że nie dotknęła go jeszcze ręka ludzka, jest gwarancją jego arkadyjskiej czystości, dzikości (pamiętajmy, że „prawdziwa" Arkadia to był tylko kamienisty kraik). Stopniowo, w części II, symbol nabiera coraz to nowych znaczeń, staje się antytezą ludzkiej małości i upadku. Kamień to „oko", „czułość", dusza, serce. Ten kamień zaczyna przypominać magiczne kamienie z pradawnych obrzędów, święte kamienne kręgi, kamień z Rosetty czy kamień filozofów[41]. W rosnącym zachwycie wędrowca, wywyższającym kamień jako taki, łatwo można rozpoznać tęsknotę za stałością, zakorzenieniem, domem (warto w tym kontekście przypomnieć podziw Mickiewiczowskiego pielgrzyma dla „opok" kamiennych w liryku lozańskim *Nad wodą wielką i czystą*). To tęsknota za naturą (wszak kamień to szkielet Ziemi), ale ma też ona postać typowego dla klasyków zachwytu umiarem i statycznym porządkiem:

[...] Poddany
zatem rytmom wyłącznie dnia i nocy. Ale –
nic w nich z tańca, nic z wirowań, nic z frenezji: reguła tylko, i milczenie.
Nie stają się, są.

Rzecz znamienna, solidny i klasyczny, ale też „czujący" kamień przewyższa u Wata jako symbol mistyczną różę, rekwizyt raczej romantyczny, symbol wieczności, zmartwychwstania, miłości, delikatnego piękna, alchemii słowa.

Kamień to czystość, której podmiot mało spotkał na drogach życia.

Ale wszystko tam znaczące i czyste, wszystko tam wszystkim.
Tylko tam. Jeśli jest Bóg, tam jest. W sercu kamieni. Także w ich snach.

Przypomnijmy niektóre religijne i mityczne funkcje kamienia. To pierwszy ołtarz, to symbol falliczny, to tablice Mojżeszowe, to z kamieni rzucanych przez Deukaliona i Pyrrę wyrósł nowy ród ludzi. Z takich kamieni chce się odrodzić nasz podmiot. (Koncept ten przypomina też dwa inne słynne utwory „poetów kultury": *Kamyk* Zbigniewa Herberta ze *Studium przedmiotu* (1961) i *Rozmowę z kamieniem* Wisławy Szymborskiej z *Soli*, 1962).

[41] To znaczenie kamienia jest też dokładną antytezą „kamiennego świata" Tadeusza Borowskiego z opowiadania i zbioru pod takim właśnie tytułem.

Nie można nie wspomnieć, że kamienność to w neoklasycyzmie topos łatwo nadający się do zabiegów demitologizacyjnych. To więc posągowa martwota, zatarte kształty, okruchy posągów, także chłód klasycznych reguł i proporcji, surowość etyki, niemożność obronienia się śródziemnomorskim etosem przed barbarzyńskim światem. Jak w wierszu Herberta *Do Apollina* (*Struna światła*, 1956), gdzie bóg Apollo idzie „w szumie szat kamiennych", „kamienny od sandałów do wstążki we włosach", „kamienna biała głowa". I właśnie po pierwszych nadziejach i zachwytach kamień zostaje u Wata poddany demitologizacji, a wraz z nim mit Śródziemnomorza. Oto, o zgrozo, kamień okazuje się na wskroś ludzki, bo śmiertelny: kruszy go erozja, niszczy egzema, próchnica, łuszczenie – zachowuje tylko szczątkową uniwersalność, obrazując wszystkie chyba odmiany rozkładu-śmierci. Ucieczka w świat kamienny kończy się straszliwym odkryciem:

> Bo w jego naturze
> próchnienie. Próchnieć, łuszczyć się, rozpadać: tak założono w prawie
> minerałów. W prawie mięczaków. W prawie człowieka.

Jest więc harmonia, ale jaka! Harmonia rozkładu i przemijania. Ciekawe, iż rozkładowi ulega i drugi żywioł opisywany przez poetę – woda: „także woda, nawet woda", z bólem oznajmia podmiot. Przypomnijmy, że klasyczny topos heraklitejski też bywał optymistycznym fundamentem trwałości poprzez planową zmienność. Przy okazji tego stwierdzenia Wat wprowadza jeden z piękniejszych swoich konceptów poetyckich: porównanie bytu do banknotu. Otóż tylko naiwny człowiek cieszy oko cyfrą (właściwie liczbą) na bankowym bilecie. Ważniejszy dla uwierzytelnienia waloru jest wszak znak wodny, tajemniczy, na pierwszy rzut oka niedostrzegalny. W sensie filozoficznym nominał to prosta ułuda realności, znak wodny to istota bytu, w którą wpisane jest przemijanie.

Co niszczy kamień jako „Arkadię Natury", wolnej od ludzkiej małości, bólu, lęku, co powoduje ów rozkład, egzemę życia? Po pierwsze – odpowiada Wat wprost – stworzona przez ludzi aktualizacja mitu Apokalipsy:

> zgiełk tych, których przeżyłem
> Pamiętaj! Pamiętaj! krzyczą [...]
> Nasze piekło –
> w pamięci tych, którzy przeżyją

Głosy przeszłości, duchy, zjawy – romantyczne panoptikum miłości i zbrodni burzyło nieraz klasyczny porządek. Wat ma w sobie pamięć tych głosów, która rywalizuje z pamięcią kulturową. Szczególnie holocaust.

Po drugie: to świadomość istnienia lustrzanego do Arkadii toposu królestwa śmierci, zwanego od czasu słynnego obrazu Poussina – *Et in Arcadia ego*. Na obrazie topos przybiera kształt grobowca, odkrytego nagle wśród nieśmiertelnej z pozoru zieleni przez przerażonych tym faktem wiecznie młodych pasterzy. Inne wcielenie wymieniane przez Przybylskiego to obraz Francesca Barbieri (Guercina), gdzie po ludzkiej czaszce przechadza się mucha. Przybylski wymienia też jako poetyckie realizacje tego toposu wiersze Mandelsztama, a także *Środę Popielcową* Eliota, w której, przypomnijmy, podobnie jak u Wata pielgrzym opłakuje „znikomą moc zwykłego królestwa", gdzie

> Pod jałowcem śpiewały kości, rozproszone i świecące
> [...]
> To jest ziemia którą
> poczniecie losem dzielić. A nie znaczy nic
> podział ni połączenie. To jest ziemia. Jam dziedzictwo ich[42].

U Różewicza zaś w poemacie *Et in Arcadia ego* (*Głos Anonima*, 1961) nowe królestwo śmierci to huk motorów, tandeta wielkoprzemysłowa, kultura masowa, militaryzm. To one zagroziły Arkadii – nie możemy do niej wrócić, chyba że stanie się nią paradoksalnie właśnie ostateczne śmiertelne uspokojenie, wieczny azyl (jak w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*, 1970).

Wat w części IV poematu wprowadza ciekawy obraz odwołujący się do toposu *Et in Arcadia ego*. O ile świat prealpejski, stający się[43], dawał nadzieję, o tyle świat prowansalski jest już tej nadziei pozbawiony (w tym momencie pojawia się antyarkadyjska metonimia, obrazująca zwycięstwo *Et in Arcadia ego* nad Arkadią). A świat pozbawiony nadziei podobny jest do tej starej kobiety, „której szczęki kruszą kamień". Wykorzystuje w tym obrazie Wat swe realistyczne obserwacje z południa Francji – dymy z gospodarstw, opustoszałe uliczki, po których przechodzą tylko stare brzyd-

[42] T. S. Eliot, *Poezje*,. tłum. J. M. Rymkiewicz, Kraków 1978.

[43] Na opozycyjność Prealp i Prowansji w poemacie zwraca uwagę Jan Zieliński, ale nie przenosi tego znaczenia na sensy symboliczne czy archetypiczne. Por. J. Zieliński, *Spowiedź syna królewskiego*, [w:] A. Wat, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1987.

kie kobiety, gdy młodzi pracują. Matki czekające na synów wracających z pracy stają się figurą powrotu, ale nie tego radosnego. Następuje kontaminacja Starej Kobiety w Szarym Kapeluszu z matką Ziemią (Mat' Syra Ziemla), do której wraca podmiot w swym akcie oddania Śródziemnomorzu, jakim jest cały poemat.

Erde... mat' Syra Ziemla. Czeka
powrotu syna. Kto
mnie czeka? Ludzi
poza nią nie widać

Śmierć jest więc i w Arkadii, ale w przeciwieństwie nawet do wersji Poussina, jest już tylko ona.

Doszliśmy do kolejnego toposu, do tytułowego wędrowca, który może być zarazem Synem Marnotrawnym (tożsamość tych dwu znaczeń jest widoczna na przykład w podwójnym tytule obrazu Hieronima Boscha, sugeruje ją też Kopaliński (*Słownik mitów i tradycji kultury*)). Ów powracający do Matki Szarej Ziemi syn nie jest li tylko samym Watem, symbolizuje on także tych wszystkich, którzy w mitach czy poprzez mity próbowali uciec, znaleźć radość, uspokojenie. Albo inaczej – tych, którzy zawierzyli wolności egzystencji, którzy widzieli tylko jej młodą, jasną twarz Afrodyty i myśleli, że mogą być równi bogom.

W części ostatniej, XI, poematu znajdujemy ślad jeszcze jednego klasycznego mitu: podróży na Cyterę. W regularnej czterozgłoskowcem pisanej strofie – apostrofie do ziemi – zostaje ta ostania nazwana oblubienicą i siostrą. Jest to ostateczne zburzenie mitu cyteryjskiego, o którym, jako o wersji Watowskiej Arkadii, mówiliśmy wcześniej. Miłość (znamienne, że ta część poematu dedykowana jest żonie poety, Oli) również okazuje się linearna, a przeistacza się ostatecznie, przepoczwarza, w pociąg ku ziemi (Starej Kobiecie, Siostrze, Oblubienicy).

Części V-IX poematu to kolejne odsłony demitologizacji „kamiennego snu" jako ukojenia w świecie śródziemnomorskim. Wprowadzeniem do nich jest groteskowe motto z *Alicji w krainie czarów*, które stając się refrenem, ma pogłębiać zapewne poczucie irracjonalności historii („Hopla, uciąć mu głowę") pozbawionej scalającego ducha porządku, odpowiedzialności, sprawiedliwości (fundamentów śródziemnomorskich demokracji). Monolit śródziemnomorski burzony jest raz po raz obrazami brzydkich kobiet, kalek, młodych śmierdzących żołnierzy

wpadających w tryby jakiejś kolejnej wojny, stetryczałych starców. Karczmarka ma psa imieniem Diana (oczywista aluzja do bogini łowów), czyta kryminał, a tymczasem inna Diana, łowczyni (to zarazem krwiożercza Hekata i Luna) pędzi za maruderem, by – oczywiście – uciąć mu głowę. W tym świecie jakiś pan Ferrard odjeżdża z kochanką (cóż za mieszczańskie banały), a filozofami bywają tylko kot i pijak. Tak skrzeczy, według Wata, rzeczywistość w dzisiejszych Arkadiach. Część VI to stylizowana, groteskowo-naturalistyczna powiastka demitologizująca Heglowski ideał wielkich jednostek kierujących historią. Tu historia przybiera postać zapitego, wulgarnego enkawudzisty, sięgającego po wódkę i ogórki, lubiącego plask spadających kart (Miłosz podkreślał genezę tej części: to Stalin, Woroszyłow i Kaganowicz podpisujący wyrok na generała Jakira[44]). Fragment ten, co ciekawe, przypomina też *Rzeźnię* Andrzeja Bursy. Część VII to metafizyczne poszerzenie części VI, w której pojawia się pytanie o zło uosobione. Znajdziemy tu fachowe rozważanie różnic między szatanem – groźnym przeciwnikiem, konkurentem, a diabłem – wykonawcą boskiej woli, także prześmiewcą. Czy szatan i diabeł mieszczą się w porządku świata, a jeśli tak, to jakim? Czy obecność zła osobowego to koniec teodycei, a także klasycznego porządku? Ten erudycyjny fragment w stylu nowoczesnej *poesis docta* kończy się nagle niespodziewaną demitologizacją wiedzy (Arkadii filozofów) – bo rozkład musi być pełny, od kamieni po filozofię i teologię:

> abo ja wiem [...]
> Pogmatwane, jak to u filozofów

Część VIII poematu to jeszcze jedna, heroiczna próba obudzenia mitu arkadyjskiego w urokach powszedniości pejzażu Cabris, które to miasteczko ma swe prowincjonalne Akropolis, ma ciepło życia, klasyczny senny stoicyzm Południa (cóż, że „ze starości przełęczą"). Iluż poetów – od Reja po Gałczyńskiego u nas – w takim rodzinno-prowincjonalnym cieple widziało szczyty szczęścia i piękna? Ale marzenie nie wystarczy, by coś się spełniło: „marzysz, stary grzybie" – kończy podmiot sarkastycznie, burząc mit małej Arkadii codzienności. Również w części IX mamy do czynienia z niespełnionym marzeniem związanym z rubieżami Arkadii. Odnajdziemy w niej quasi-sielankę z południowej Francji, pełną

[44] Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*.

obrazów zapatrzenia i zasłuchania w świat przyrody. I można przez chwilę uwierzyć, że to nie śmierć się nieuchronnie zbliża, ale my trafiliśmy do Arkadii. Dosłowność opisu, klasyczna prostota budzą skojarzenia z Owidiuszem, Wergiliuszem czy liryką starogrecką:

Niebiesko. Szczyty w zaróżowionym
złocie. Kobiety tej ziemi –
małe oliwki. Na spodku rozległym
dymy, domy, pastwiska, drogi,
przeploty dróg, święta pilności
człowieka. Jak gorąco! Powraca
cud cienia. Pastuch, owce, owczarek, baran
w dzwoneczkach pozłacanych.

Niestety i tu do głosu dochodzi szybko topos *Et in Arcadia ego*:

Gorzko umierać na obcym.
Słodko jest żyć we Francji.

To dziwne odwrócenie porządku biologicznego nie jest przypadkowe, wszak nie tylko śmiertelnie choremu Watowi nieuchronność bliskiej śmierci zdominowała sens życia. Wolno też na tę pointę spojrzeć jeszcze inaczej: nie można urodzić się ani umrzeć obywatelem Arkadii czy Śródziemnomorza. Narodowość, etniczność, religia – to są granice, których nie złamie żaden uniwersalny mit. Urodzeniem i śmiercią żądzą prowincje. Boleśnie czuli to na własnej skórze romantycy. Ale nie tylko oni...

Spore kontrowersje wywołał wśród recenzentów[45] język poematu, jak i niejednorodność jego stylu. Jest to pewne nieporozumienie, jako że mamy tu do czynienia z językiem poematu quasi-opisowego. Łatwo odnajdziemy u Wata klasyczne cechy tego właśnie gatunku: w mnogości epitetów, plastyczności opisu, składni o długich, rozbudowanych zdaniach, wersyfikacji z przerzutniami, regularnej interpunkcji. Ale są tu i rysy innego stylu, w postaci kolokwializmów („szatanowi nie kum, w żadnym wypadku ni brat ni swat"), zdań eliptycznych, obok starannych stylizacji biblijnych („tutaj, myślałem Wyzwolon, z góry a bez pychy będę"), efektownych retoryzmów. Są konstrukcje przypominające Peiperowskie zdania rozkwitające i jest zapis dwugłosowy *à la* Apollinaire. To trochę odsuwa poemat od ideałów neoklasycyzmu, ale z drugiej strony pokazanie indywidualnej

[45] Por. J. Kornhauser, *op. cit.*

i oficjalnej twarzy języka, rozdarcia między konwencją a erupcją ciemnej osobowości dobrze współgra z demitologizacją Arkadii.

Mówiąc o neoklasycyzmie *Pieśni wędrowca*, nie sposób nie zauważyć analogii między tym poematem a *Ziemią jałową* Eliota (przekład polski w 1936 roku). W części III Wat nazywa swą kamienną krainę „krajobrazem jałowym", ale to nie wszystko. Podobna jest w obu utworach sytuacja niepewności oraz szukania sensu w żywiole (u Wata będzie to kamień-ziemia, u Eliota – woda). Podobne jest nagromadzenie archetypów, toposów, cytatów, przemieszanie ich z obrazkami realnej szarej współczesności (miasta południa Francji – Londyn, Prealpy – Tamiza), skłonność do nadmiaru przypisów, erudycyjnych ciemnych odniesień, zawikłanej składni. Można powiedzieć, że z wszystkich poetów polskich to właśnie Wat jako autor *Wierszy śródziemnomorskich* najbardziej przypomina mistrza światowych neoklasyków i poetów kultury.

*

Drugi poemat tomu *Wiersze śródziemnomorskie – Sny sponad Morza Śródziemnego* – bliższy jest dawnym futurystyczno-surrealnym utworom Wata, ale choć w pierwszych wersach podmiot zwraca się do „doktora", bynajmniej nie Freud patronuje tym strofom. To sny bardzo „kulturowe", niejako fabularnie dopracowane, z następstwem zdarzeń dość logicznym. Trafnie ujmuje to Jan Zieliński: „uczony Wat na Sycylii śni ucieczkę Orestesa, a w Warszawie zagładę narodu. Zejście w głąb siebie jest tu zejściem w głąb kultury, w głąb historii pojmowanej nie jako chronologicznie uporządkowany zbiór faktów, lecz jako poetycko uporządkowany ciąg obrazów"[46]. To więc kolejne – przypomnijmy cytowanego tu Peipera – „**klasycy-sny**".

I tak sen pierwszy, będący nawiązaniem do mitu Żyda Wiecznego Tułacza, jest poetyckim pytaniem o kategorie wolności i uwięzienia, pytaniem wzmacnianym przez ciemne, jakby kabalistyczne, symbole: klatki, latarni, motyla.

Kolejne odsłony-sny zawierają liczne śródziemnomorskie inkrustacje. Część 2., rzeklibyśmy „portowa", mimo początkowego nawiązania nie może być raczej uznana za demitologizację Księgi Jonasza. Śródziemnomorskie porty z dawno minionych wieków nakładają się tu na jakieś

[46] J. Zieliński, *op. cit.*

współczesne miasto, wszystko połączone dość tajemniczymi obsesjami seksualnymi (port jako przystań różnych wyuzdanych uciech).

W części 4. rekwizyty śródziemnomorskie: grecki sklep, owoce morza, gąbki, stają się katalizatorem wspomnień z młodości: nagle Grek wydaje kopiejkami (zapewne w dawnej Warszawie nazwisko czy przezwisko jakiegoś sklepikarza brzmiało „Grek"), pojawiają się siostry poety, akcja przenosi się znów nad morze, które jest zarazem Parkiem Ujazdowskim. Mamy tu takie jakby Schulzowskie odnogi czasu.

Część 8., dedykowana Miłoszowi, zaczyna się podniosłym, stylizowanym na język biblijny retorycznym pytaniem:

> Którzy trzymają pod ręce, czy aromat zatrzyma ich
> winnic?

Ten patos utrzymany zostaje do końca, wyjaśniającego, iż wiersz to swoista autoelegia:

> to śpiewają moi grabarze

Podmiot prowadzony pod ręce przez dwóch aniołów-stróżów (ciekawa demitologizacja tychże jako aparatu przemocy, oprawców jak z *Procesu* Franza Kafki) ulega ostatnim zachwytom nad naturą, ale ta nie jest w stanie zmienić instrukcji bezwzględnej eskorty:

> Tylko wysłannicy, nic nad to, od zarania wytyczona ich trasa.

Ta ostatnia droga czy metafora egzystencjalna życia nabiera uniwersalności poprzez mijane przez podmiot postacie: Greczynki, Judejki, Artemidy (Diana Artemida to bogini łowów, ale też sprawczyni szybkiej śmierci – aluzja do udręki spowodowanej przewlekłą chorobą?). Jeszcze ciekawsza jest inna występująca tu postać mityczna. Otóż podmiot nazywa Naturę, z którą się żegna, „córą Dione", a jak wiadomo, córką Dione i Zeusa była Afrodyta:

> chwali córę Dione, która wiekuiście
> wyłania się z mórz, promiennie utrefiona

To utożsamianie widoczne już w *Pieśniach wędrowca* (Arkadia-Cytera, Ziemia-oblubienica) nadaje żegnaniu świata wymiar heroiczny,

jak ongiś było w monologu Antygony: „Grobie, ty moja łożnico miłości". Natury nie posiadamy tak po prostu, jesteśmy z nią zaślubieni bolesną miłością, odejście oznacza cierpienie większe niż pozbycie się przedmiotu czy choćby „tylko" życia. Natura żegna podmiot dostojnym milczeniem: wszystko ucichło, pawie przestały krzyczeć. Ale podmiot ma uszy „zatkane na ciszę", zatkane gwarem świata, tym, co należy do sfery *profanum* (to „chamskie głosy", „głosy nieuczone", turkot wozu, rozmowy grabarzy gotujących się do posługi). Tak oto na koniec poeta opowiada się gwałtownie po stronie *sacrum* idealizowanej Natury i ducha tradycji, w której widzi swego ostatniego żałobnika, jedyny godny orszak.

Część 8. *Snów...* należy niewątpliwie do najbardziej klarownych neoklasycznych utworów Wata. Podobnie jest z *Poezją*, wierszem kończącym tomik, który to utwór, choć dedykowany wielkiemu eksperymentatorowi teatru, Gordonowi Craigowi, utrzymany jest w konwencji quasi-klasycznego hymnu (jest dość regularny rytmicznie i spójny stylistycznie). Ukazany tu model poezji jako kuli ciemnej po wierzchu, a wewnątrz „wyiskrzonej racicami światła" odpowiada ideałowi *poesis docta*, kojarzy się też z tradycją Williama Blake'a, Fryderyka Holderlina, czy Cypriana Norwida, których Wat tak cenił. Dalej następuje nawiązanie do Arielowego lotu, który funkcjonuje tu jako metonimia buntu (romantycznego). Z kolei porównanie do mandragory, wrośniętej w ziemię i o sile tytanów, budzi raczej skojarzenia klasyczne. Dalej mamy w tekście znów dwa opozycyjne odniesienia: *cumulonimbus* – ciemna chmura deszczowa – i *cirrus* – niedeszczowa, delikatna chmura pierzasta. Tak więc istoty poezji upatruje Wat w *coegsistentia oppositorum*, bo i taka jest też natura rzeczy, które poezja utrwala. Podkreśla tę myśl typowo neoklasyczna pointa utworu – nawiązanie do „szalonego Alfejosa", który dogania Aretusę (Alfejos, bóstwo rzeczne, nawet pod ziemią ścigał ukochaną nimfę, dopóki się z nią nie połączył w morzu; inna wersja mitu mówi, że gdy Aretusa została zamieniona w źródło, Alfejos połączył się z jej wodami). Tak właśnie poezja, także taka jak Wata, zrazu niełączliwa z klasyczna ideą, podziemnymi, często niewidocznymi drogami powraca do swego początku, czyli Śródziemnomorza.

7. Nieco „statystyki"

Omówiliśmy dość szczegółowo najważniejszy, jeśli idzie o neoklasyczne proweniencje, tom Wata. Zobaczmy teraz, jak wyglądają te związki w innych zbiorach.

W *Wierszach* czy *Ciemnym świecidle* poeta nie jest tak podporządkowany zamysłowi ogniskującemu się wokół jakiegoś jednego mitu czy koncepcji filozoficznej. Szuka w bogatej skarbnicy kulturowo-filozoficznych tematów, ale też nie wyrzeka się dawnych futurystyczno-surrealnych narzędzi. To samo dotyczy autobiografizmu utworów: wyraźnego, ale łączonego z próbą znalezienia dla swej sytuacji jakiejś uniwersalizującej (ale i może krzepiącej prawidłowością losu) wykładni, przypowieści, często czerpanej właśnie z mitów, jak w słynnym wierszu o bólu, zatytułowanym *Trochę mitologii*:

Ja nie jestem Heraklesem
ani Ola Dejanirą,
wrogi moje nie centaury,
lecz koszuli ja Nessosa
już się nie pozbędę nigdy.
Ona wlewa w żyły ołów,
limf rysunek, nerwów deseń
ona trawi w wolnym ogniu.
Ona tkankę miażdży żywą. Kość rozkrusza, mózg zaciska.
Żeby wyżąć krwawym potem
słowa słowa słowa.

To jeden z najlepszych przykładów Watowskiej poezji metonimicznej, neoklasycznej poprzez powściąganie uczuć, uniwersalizację sytuacji egzystencjalnej, a zarazem odczytywanie współczesności w kulturowo-filozoficznym uniwersum.

Łatwo zauważyć w omawianych tomach dążność do ładu, zamknięcia formy. Po pierwsze jest to więc stosowanie w tytułach utworów tradycyjnych, przedawangardowych nazw gatunków liryki. I tak w tomie *Wiersze* mamy trzy sonety, cztery nokturny, echolalia, hymn, dytyramb, dwie ballady, cykl *Kaligrafie*, będący właściwie zbiorkiem epigramatów. Co najmniej 10 utworów napisanych jest regularną strofą, przeważnie kwartyną, rzadziej tercyną, kwintyną, a np. *Perły* mają staranne rymy przeplatane. Panuje generalnie interpunkcja, zgodna z pisownią polską.

Ciemne świecidło zawiera odę, hymn, inwokację, ewokację, regularny wiersz *Śród nocy. Naszepty* można traktować jako epigramaty lub haiku. W bardzo futurystycznych *Wierszach z lat 1920-1926* pięć utworów wykazuje przywiązanie do kwartyny.

Podobnie rzucają się w oczy neoklasyczne inkrustacje *à la* Eliot. W *Wierszach* znajdujemy 11 różnojęzycznych cytatów, dwa utwory mają własne przypisy. W *Ciemnym świecidle* jest 11 mott, 5 utworów ma – czasem obszerne – przypisy.

Na osobną uwagę zasługuje jednak obecność mitu. Rozumiemy pod tym pojęciem konkretne (poprzez nazwy własne) i wyraźne, zwykle obszerne, nawiązanie do tradycji grecko-rzymskiej, judeochrześcijańskiej, do wielkich mitów literatury, sztuki, filozofii, historii, często stanowiące oś tematyczną całego utworu (jako demitologizacja, ponowienie, uwspółcześnienie, glosa, reinterpretacja). I tak w tomie *Wiersze* na 89 utworów 50 zawiera takie nawiązania. W *Ciemnym świecidle* dotyczy to 31 z 51 wierszy.

8. Mit grecko-rzymski

Jeśli idzie o mit grecko-rzymski, Wata interesuje zwłaszcza mieszanie się znaków Śródziemnomorza ze współczesnością, a także mitów i pamiątek z czasów przed Chrystusem z tradycją chrześcijańską.

Tak jest na przykład w wierszu *W Rzymie*, gdzie w zestawieniu kościółka Kuźmy i Damiana oraz świątyni Kastora i Polluksa łącznikiem jest „gołąb z trwogi ocalały". To akcent katastroficzny, mroczny i tajemniczy, kładący na tradycję ponurą pieczęć współczesności. W *Nieszporach w Notre Dame* zachwyt nad uduchowioną muzyką sakralną Bacha, tysiącami świec i „chorałem witraży" sprawia, że dusza podmiotu, wychowanego na „laicyzujących malarzach post-impresjonistycznych" odradza się jak „Feniks umarły" – mit odzyskuje więc nowy poetycki żywot, siłę uniwersalnej metafory. Wiersz *W Tourrettes sur Loup* jest opisem uśpionego miasteczka, gdzie sielankę skutecznie podtrzymuje piękno codzienności niewiele zmienione od wieków. W dodatku jakaś, przypadkowo zauważona w drzwiach starego domu, kotara urasta do godności kurtyny w Świątyni Salomona. Ciszy miasteczka patronuje Matka Boska, a całości tego obrazu powszedniej Arkadii Południa dopełnia malowniczy spokojny księżyc. Zastosowanie kilku mitów do analizy sytuacji współczesnej jest

osnową wiersza *W barze, gdzieś w okolicach Sevres-Babylon*. Barowa prostytutka to bowiem zarazem Sybilla Kumejska, modelka Lautreca, jak i babilońska wszetecznica, zaś bure koty są dwoma sfinksami na straży grobowca... W tej poetyckiej wizji, przypominającej tak lubianą przez Wata konwencję snu, dziedzictwo tradycji ma więc wymiar nie tyle demitologizacyjny, co deterministyczny. Choć z pozoru niewiele już mamy z nią na co dzień wspólnego, jesteśmy nią dziedzicznie dotknięci, jesteśmy na nią skazani. Czasem więc zupełnie jakby przypadkowo ta tradycja wlewa się do współczesności przez jakieś dziury pamięci (jednostkowej czy może zbiorowej?), tworząc piękne lub banalne kolaże. W *Potępionym* na przykład cyrkowe woltyżerki zmieniają się w Sabinki, bo podmiot w dzieciństwie kochał się w pewnej Sabinie. Przypomina to też czas i przestrzeń Schulzowską, z drugiej strony awangardowe widzenie związków tradycji i kultury masowej u Różewicza (por. *Et in Arcadia ego*, *Non-Stop-Shows*).

W innych utworach tradycja to szczególny werniks utrwalający śmierć w wymiarze patetycznym, nie pozwalający o niej nigdzie i nigdy zapomnieć. I tak w *Przypomnieniu Wenecji* całe miasto jest jakby trumiennym konterfektem: pełno śmierdzących rozkładem alg, rdza na murach, zachód słońca, czerń gondoli na czarnych wodach, przypominających Styks[47].

Jak u większości poetów, nie tylko neoklasyków, obecność konkretnych tematów i motywów śródziemnomorskich jest u Wata pochodną rzeczywistej podróży-pielgrzymki do Arkadii artystów: Włoch, Grecji, Francji. Wat potrafi wznieść się więc ku poetyckiej ogólności mitu, ale nigdy nie odchodzi od zachwytu nad detalem, nawet w micie tropi realność. Wat z większym pietyzmem, niż do muzeów czy poglądów filozofów odnosi się do elementów pejzażu czy języka, które mitologizuje:

Niebo jest antracytowe. A pod miedzianym księżycem
ostro rysują się w górze płowe chimery skalne.
Szczyt tam podnosi głowę niczym marzenie o niczem,
które zanadto jest piękne, aby było realne.

Tu drzewa mnie strzegą oliwne, szare symbole ciemne.
Ha, każda rzecz tu symbolem każdej innej rzeczy,
każda każdą potwierdza, każda każdej przeczy,
wszystko jest małopewne, wszystko jest wymienne

[47] Por. wiersz *** (*O Wenecjo prześliczna i posępna*) Osipa Mandelsztama.

wszystko jest substytutem czegoś zgoła innego.
Nawet to małe ego – zwłaszcza to marne ego!
[...]
(*Noc jesienna w górach. Z oliwkami i pełnią księżyca*)

Ten rys liryki Wata dobrze odpowiada wyodrębnionemu przez Ortegę y Gasseta typowi sztuki zwanemu podrealizmem, który w odróżnieniu od surrealizmu, będącego przeciwnym biegunem, „zamiast wznosić się na poetyczne wyżyny, [...] schodzi poniżej poziomu określającego naturalną perspektywę". Przezwycięża on też realizm „poprzez położenie nań zbyt wielkiego nacisku i badanie z soczewką w ręku mikrostruktury życia"[48].

W cytowanym wyżej wierszu Wat definiuje też swą postawę wobec Śródziemnomorza. Właściwie nie jest to pasja demitologizacyjna bądź nieufność, ale też nie jest to chęć podtrzymywania ideału za wszelką cenę. Tradycja to piękno, które zbyt jest piękne, by je odrzucić, ale i – by w nie uwierzyć tak, aby nie stało się ciężarem, wyrzutem, lękiem, by nie czuć jego sztuczności, fałszu.

W pięknym *Dytyrambie* daje poeta rejestr wyłącznie tego, czego już nie ma w Śródziemnomorzu, od bogów po „tamten" płacz, krzyk, zapach winogradu; idee, marzenia, wspomnienia. Lektury nie zastąpią niepowtarzalności życia, muzeum nie będzie nawet namiastką rzeczywistości. W tym sensie Wat jest typowym klasykiem tragicznym i nostalgicznym.

Paradoksalnie – stwierdzenie przemijalności mitów czyni je bliższymi nam, bo podobnymi do nas, łączy jakąś więzią serdeczną, nadaje mitowi egzystencjalny wymiar. I tak ruiny Wiecznego Rzymu (topos horacjański) są bliskie ruinom Warszawy, kozy gryzące trawę na Awentynie są prawie takie same, jak te nad Wisłą[49].

[...]
Tak więc po chwale człowieka
po dziełach jego i klęskach
przychodzą kozy. Kozy
poczciwe śmieszne śmierdzące
by szukać śród szczątków chwały
ziół leczniczych i płodów
ziemskiego pożywienia

(*Do przyjaciela Rzymianina I*)

[48] J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 306.

[49] Koza to symbol biedy, głupoty, ale i płodności.

Na uwagę zasługuje też demitologizacja Wiecznego Miasta w wierszu *Na melodie hebrajskie*, dokonana za pomocą innego mitu – Świętego Jeruzalem. Stylizowany na pieśń żydowską wiersz okazuje się właściwie przekleństwem starozakonnego rzucanym na Bramę Tytusa (cesarza, który prześladował Żydów i zburzył ich świątynię). Mit Rzymu odsłania więc swe drugie oblicze, barbarzyńskie, totalitarne, nietolerancyjne – ten mit jest żywy i w czasach Wata. Typowo dla neoklasycyzmu, wiersz wyprowadzony został z konkretnej, kulturowej anegdoty, podanej w przypisie: Żydzi rzymscy na znak protestu przeciw krzywdom przeszłości nie przechodzili przez bramę Tytusa do czasu odrodzenia państwa Izrael.

Przemijalność mitów wiąże się oczywiście u Wata z filozofią Heraklita. Motyw rzeki śmierci pojawia się więc w *Wierszach somatycznych*, które podobnie jak *Trochę mitologii* są próbą racjonalizowania osobistych cierpień poprzez mit. Wiersz łączy motyw heraklitejski ze znaną myślą filozofii egzystencjalnej: życie człowieka to punkt w nicości (a nie w wieczności, jak chce filozofia chrześcijańska):

A to co nazywamy ruchem dzianiem się życiem
to przerwy między nicościami, wieloma nicościami pewno tożsamymi

Towarzyszem na tej drodze ku nicości staje się dla podmiotu Orfeusz, szukający Eurydyki i w poszukiwaniu tym zatracający się ostatecznie:

jak piękna może być nicość Orfeuszu
Ile dobroci ile czułości ile słodyczy w nicości Orfeuszu
Dobranoc Orfeuszu
Dobra jest noc Orfeuszu

Najdosadniejszym chyba (by nie powiedzieć: najbardziej trywialnym) uwspółcześnieniem mitu u Wata jest *Biografia*. Historia Edypa zostaje oto dokładnie przełożona na realia komunistycznej Rosji. Matka to słynna dojarka, ojca zabija Edyp w śledztwie itp. Ale od połowy utworu chodzi o coś więcej niż podmienianie realiów: sekretarz Edyp, zesłany na Krym, żyje tam szczęśliwie z emerytury, nie napiszą o nim tragedii, „nie ma znaku", „katharsis", bo „nieubłagana jest dialektyka towarzyszki Ananke". A więc demitologizacja dotyczy oczyszczającego porządku tragedii, symetrycznych i pewnych wyroków losu. W życiu wszystko może być pogmatwane, króluje przypadek i nieobliczalność. Wiersz używa też

typowej np. dla Herberta czy Szymborskiej nieadekwatności stylu przy relacjonowaniu starej mitycznej fabuły: kolokwializmy, krótkie dosadne zdania pozbawione urody epitetu (podobne bardzo utwory to *Brak węzła* czy *Jonasz* Herberta).

Odjazd na Sycylię zaczyna się od przedstawienia antytezy Arkadii, tj. świata współczesnego, w którym żyje podmiot (nazywaliśmy tę antyutopię *Et in Arcadia ego*). Następnie pojawia się jednak niespodziewanie piękny obraz krainy „gdzie kamień zakwita". To miejsce, gdzie rosną „ogrody Hesperyd", ale i ono już umiera, bo „cień z Północy zmroził zawiązki" i grozi „ślad mongolskiego konia" (tu do Arkadii wkracza wyraźnie klimat zimnej wojny, aluzja, przypominająca notabene powojenne wiersze Wierzyńskiego, w których np. barbarzyńcy ze Wschodu strzelają do chimer z katiuszy). W strofie 6. świat arkadyjski ożywa za sprawą mitu dzieciństwa utraconego. Ale zarówno w wymiarze ogólnym, jak i indywidualnym topos ten jest określony jako „chory i delikatny". Cóż z tego, że tęskni się, opłakuje go nawet nad wyłonioną ze wspomnień „rzeką moją wiślaną". Zachwyt nad światem utraconym przybiera wręcz postać absurdu, gdy podmiot tęskni za jakimiś swoimi „słodkimi Sodomami". *Odjazd na Sycylię*, nasycony toposami, zbudowany na dostojnej klarownej frazie, jest interesującym utworem o neoklasycznej proweniencji.

Podobnie polityczny charakter jak *Biografia* ma uwspółcześnienie mitu Ofiru w wierszu *** (*Panienki z Ofiru...*), gdzie mityczne piękności wtrącone zostają do jakiegoś łagru, jawią się zgwałconymi półtrupami, mają na nogach żylaki od ciężkiej pracy. Ich Ofirem jest we wspomnieniu „aż" zwyczajność, którą utraciły. Także w *Ewokacji* – ciężarówki wiozą Eurydykę po prostu... na Sybir.

Wieczór-Noc-Ranek to poemat mówiący raz jeszcze o podróży na Sycylię. Na wyspie podmiot nieomal potyka się o mity i toposy. Ale pod ich znaczenia i postacie zaraz podszywają się współczesne, pozbawione piękności obrazy-sobowtóry, tandetne ponowienia. Ścigające Orestesa Erynie kojarzą się z pędzącymi samochodami. Wilk chce być Minotaurem (choć to nie ta wyspa!), krawiec nawleka nić jak Parki, miejscowe panny łkają niczym Persefona, Orestes prześpi się z czarnoskórą turystką, nie blask relikwii oślepia ludzi, ale elektryczne żarówki, zamiast bitew są jatki zwierząt, zaś dziewczyna z music-hallu marnie ponawia mit Demeter, bo szuka grobu jakieś zmarłej w wypadku („nagabuje księżyka o trupy", „przegląda rejestry").

„Wszechświat się kurczy, ale królestwo nocy się rozkurcza" – mówi poeta i ma zapewne na myśli tyleż mit, co śmierć, która przypomina

o sobie wszędzie. Bo nawet sen to „Śmierć w ratach", „rosa Śmierci kapie na usta czarnej piękności", a „ze stadnin pamięci czarne wybiegają konie". Substytuty tradycji mitycznej, wprawdzie wyczuwalne i obecne, uległy drastycznemu przemodelowaniu, przemieszaniu. Zostały chaotycznie ułożone obrazy (np. Orestes czy Demeter nie byli wcale na Sycylii), przepadł klasyczny spokój i umiar. „Boże uwolnij od grozy istnienia" – woła podmiot głosem egzystencjalistów, choć zwraca się jeszcze do Boga, nie do nicości. Ważnym symbolem egzystencji okazuje się płótno, na którym ludzie są poczynani, rodzą się i pod którym są chowani. Z kolei motyw rybaków wypływających na połów nie może być chyba czytany inaczej niż demitologizacyjne nawiązanie biblijne. Ów rejs w noc to ledwie polowanie na własną śmierć: na początku utworu podmiot stwierdza, że jakiś 74-letni Luigi „łódź do ostatniej szykuje posługi", i rzeczywiście w poincie następuje peryfraza śmierci: „Luigi na połów już nigdy nie wyjedzie". Ta śmierć niejako mimochodem, niezauważona, banalna – jest nasza naprawdę, jest też w Arkadii, choć Erynie nie dopadają nas z rykiem, jak niegdyś Orestesa. W ogóle – nie ma już bohaterów.

Na neoklasycyzm tego poematu składają się również erudycyjne przypisy, jak i nawiązania do filozofii Empedoklesa (z Sycylii!) w części dotyczącej ustroju świata, to jest kolejnych okresów Chaosu, Zgody i Niezgody. W przedmowie do *Objaśnień* Wat opowiada się też nieomal wprost za neoklasyczną dykcją, deklarując, że „znaki, obrazy, skojarzenia nie są tu ani dowolne, ani przypadkowe".

W *Ciemnym świecidle* temat antyczny obecny jest w kilku ważnych wierszach. I tak utwór tytułowy jest glosą do *Republiki* Platona. Poezja to antyteza Mądrości utożsamionej w poincie ze Zmorą, rządzącej z Wieży z Kości ludzkich (odwrócenie toposu Wieży z Kości Słoniowej). Wygnany poeta uchodzi w stronę Arkadii, bo tam, gdzie „kwiaty szczęściem oddychają / chmura ciepło deszczem pachnie". To rozdzielenie mądrości i dobra, brzydoty (ta zostaje w mieście) i piękna jest niewątpliwie demitologizacją starej sokratejskiej zasady mądrości prowadzącej do cnoty i piękna. Sam tytuł utworu budzi jednak zastrzeżenia co do jasności konceptu: Platońskie „wyświecić" to archaizm znaczący „wypędzić", natomiast „świecidło" to „światło", inna jest więc etymologia tych słów, choć powinny się – nie tylko brzmieniowo, ale i logicznie – łączyć[50].

[50] Kontekst oksymoronu „ciemne świecidło" szeroko analizuje Marian Stala (*op. cit.*).

9. Świat Biblii

Topika biblijna pojawia się w równie wielu utworach, co antyczna. Wat chętnie przetwarza judeochrześcijańskie fabuły, używa biblijnych postaci do metonimizowania swej choroby, posługuje się mitem Apokalipsy, opisując współczesność. Różni badacze (Wyka, Zieliński, Łukaszewicz, Micińska) wielokrotnie wskazywali na religijne kompleksy i przemiany Wata, określając ich wpływ na twórczość. Był Wat – jak przypomina Miłosz – „dziedzicem kasty kapłańskiej", to znaczy: miał w rodzinie rabinów. To może tłumaczyć zamiłowanie poety do starotestamentowych stylizacji (*** [*Weźmij lutnię, obejdź miasto...*], *** [*Nad brzegami Babilonu...*], *Sługa królowej Kandaki*). Z drugiej strony kompleks chrześcijanina i niechrześcijanina, wpływ katoliczki – służącej Anusi, późniejszy ateizm, mistyczne religijne przebudzenie na zesłaniu – wszystko to, wielekroć omówione przez samego Wata, Olę Watową, przyjaciół i krytyków, dla nas jest sygnałem, iż podejście do tradycji religijnej nie będzie tu typowo konfesyjne (wyjątek stanowi ładny liryk przypominający wiersze Lieberta, *Długo broniłem się przed Tobą*) ani jednorodne.

Po pierwsze więc, podobnie jak mity Heraklesa, Demeter czy Orfeusza, Biblia dostarcza poecie gotową figurę cierpienia. Na pierwszy plan wysuwa się tu postać Chrystusa. Najbardziej znane są piękne *Trzy sonety*, w których demitologizacja ma genezę biograficzną, jest rodzajem samopocieszenia czy samouspokajania. Oto Chrystus nie chce zmartwychwstać

[...]
dopóki i człowiek będzie wyzwolon
od śmierci i bolu

Typowa dla neoklasycznej poezji opisowej jest drobiazgowość, z jaką podmiot kolekcjonuje rekwizyty męki: rzucone kości, gąbka, sen strażnika, przyjście Marii, Józef z Arymatei, ciosowy kamień grobu, słowa wypowiedziane przez Chrystusa, fakt rozdarcia się zasłony Arki w świątyni jerozolimskiej w chwili zgonu Chrystusa...

Również wiersz *** (*Długo broniłem się...*) zawiera demitologizację, polegającą na odwróceniu ról: to Zbawiciel krzyżuje metaforycznie podmiot-człowieka, a następnie ten zwraca się do Boga słynnym zdaniem „Ojcze, czemuś mnie opuścił". Ta peryfraza cierpienia ludzkiego (wiersz

powstał w czasie uwięzienia i zesłania) służy ostatecznie nie licytowaniu się bólem z Chrystusem, co byłoby bluźnierstwem, ale raczej dowodzi, jak własne cierpienie pozwala Boga lepiej zrozumieć, ułatwić powrót do niego wątpiącym (podobna sytuacja ma miejsce w liryku *** [*Umył ręce i włócznią...*]).

Najciekawszą chyba Watowską próbą wykorzystania toposu Męki Pańskiej jest wiersz *** (*Druhowie jedli...*) z *Ciemnego świecidła*. To rzadka u Wata, chętnie trzymającego się raczej archaizującej stylizacji podczas operowania mitami, próba języka nowoczesnego, quasi-reporterskiego, celowo nieadekwatnego. Koncept demitologizacyjny polega na przesunięciu akcentów (na transakcentacji) z centralnego wydarzenia (przemiana chleba i wina, ukrzyżowanie) na opis posiłku apostołów, domniemaną troskę o naczynia, które pospadały ze stołu, gdy przed samą śmiercią Chrystusa zapadła słynna ciemność. Demitologizacja jest daleko posunięta, wierzący mógłby powiedzieć, że nawet niesmaczna:

druhowie pili z centurionami
Było pogodnie i sielankowo w okolicy pagórków,
które nazywano wzgórzem Trupich Główek

Sam pomysł wiersza przypomina nieco słynny obraz Brueghela o Ikarze, a zwłaszcza późniejsze demitologizacje Herberta *Męczeństwo Pana Naszego...* i *Hakeldama*.

Brutalną aluzję do zagłady getta kryje wiersz *Wielkanoc*, gdzie Jahwe wybiera z tłumu Żydów jednego starozakonnego, zdziera mu z głowy cylinder i nasadza cierniową koronę, a ten wjeżdża „prosto do nieba", gdy tu, na ziemi

[...]
Dzieci wieszanych girlandy
Kobiety leżą na bruku
Żandarmi stoją szpalerem

Motywy i toposy starotestamentowe są wykorzystywane w paru innych wierszach. *Sługa królowej Kandaki* to poetycko wystylizowane przetworzenie fragmentu Dziejów Apostolskich (8, 25-40), mówiącego o nawróceniu dworzanina przez św. Filipa. Wat zbiera w wierszu dokładnie wszystkie ogniwa tej niewielkiej opowieści (podróż, Księga Izajasza, tłumaczenie męki Baranka, wygląd postaci, nazwy miejscowości), używa też cytatu.

Nagły dysonans, jaki wprowadza zakończenie wiersza, wyrywa czytelnika z uśpienia i czyni z utworu demitologizację świętych ksiąg:

[..]
Na pewno się stało! –
Lecz ja tam nie byłem

Więc – w domyśle – nie potwierdzam, a może nie wierzę...

Na spacerze jest z kolei ciekawą glosą do historii Kaina i Abla, napisaną prowokacyjnie współczesnym, reporterskim językiem. Kanwę stanowi rozmowa żon obu braci, którzy siedzą w obozie. Panie rozmawiają o „TAMTEJ awanturze" (tak zdegradowany zostaje mit), poza tym Pan Bóg tworzący Ewę z żebra nazwany jest tu Chirurgiem, zaś sama Ewa tęskni na starość za „wężem który był jeszcze młody, piękny". Anioły to „uskrzydleni sołdaci". Precyzja tego przełożenia jest pełna, a nawet zabawna. Pytanie, czemu ona służy tak naprawdę. Ośmieszeniu uniwersalnych, ale niedzisiejszych opowieści, a może pokazaniu, że mityczne struktury nie tylko drzemią w księgach, ale mogą przypominać życie, choćby w takich karykaturalnych formach (uwspółcześnienie to bliskie jest *U wrót doliny* Herberta).

Inne sposób wykorzystania tradycji judeochrześcijańskiej przynosi niezbyt udany cykl *Przypisy do Starego Testamentu* – poeta nie zdecydował się w nich ani na konsekwentną glosę, ani na demitologizację, wiersze oscylują tu przeważnie między chaotycznym streszczaniem a naśladowaniem biblijnego stylu.

Poeta to przywołanie mitu Samsona, jako metonimii hartu, godności, przywiązania do ojczyzny (w poincie jest niespodziewana aluzja do Mickiewicza – „wody czyste ojczyste").

Sen wykorzystuje mało znany mit oślicy Balaama. Ta jest tu rybą (!) utopioną w Wiśle (przypominają się przy tej reinterpretacji dawne surrealne pasje Wata). Brak oślicy, która jak wiadomo otworzyła prorokowi oczy na prawdę, to brak dostępu do prostych prawd, wskazówek, znaków, za którymi czasem my – ludzie mądrzy i wolni – tęsknimy (por. *Oeconomia divina* Miłosza).

Sąd Ostateczny[51] i *Motywy saraceńskie* przynoszą demitologizacje Apokalipsy jako finalizmu połączonego z oficjalnym porządkiem, pato-

[51] Obszerną analizę tego wiersza zawiera artykuł: A. Kaliszewski, *Śmiech Apokalipsy*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.

sem, „stylem". Okazuje się, że tymczasem skazani jesteśmy na pospolitość i wyroki małych lub większych tyranów:

Anioł stróż już mnie odbiegł, anioł śmierci mnie przeklnie
[...]
tam mi na sąd ostatni dzikie zatrąbią osły

Na szczególne uznanie za stylizację gatunkową zasługuje *Hymn*, będący formalnie naśladowaniem podniosłej pieśni do Boga, tyle że owym bogiem jest tu antyneutron, świeżo odkryte ogniwo antymaterii. Wysławianie, ironiczne, kończy się groźną zapowiedzią triumfalnego pochodu nie Baranka i nie Szatana, ale Kata Cybernetycznego, „dyktatora lądów, wód i przestworzy", co czyni z tego wiersza, napisanego w latach pięćdziesiątych, tekst niemal proroczy wobec realnych dziś zagrożeń internetowym śmietnikiem, buntem maszyn, wirtualizacją rzeczywistości, elektronicznymi sztucznymi rajami:

[...] Dalej
dywizje Elektronowych Mątw
gdy poprzedzony kapelą janczarów-tranzystorów
jawi się On sam, dyktator lądów, wód i przestworzy
wspaniały Kat Cybernetyczny z odkażonym sznurem.
I rozpocznie swoje zbożne dzieło.
[...]

Tak oto Wat staje się nie tylko badaczem starych mitów, ale i prubuje tropić współczesne, przewidywać narodziny nowych.

10. Sztuki plastyczne

Ciekawą grupę stanowią u Wata typowe dla neoklasycyzmu wiersze będące w całości transpozycją jakiegoś dzieła malarskiego bądź rzeźbiarskiego na sztukę słowa. Znaleźliśmy sześć takich utworów: *Przed weimarskim autoportretem Dürera*, *Przed Breughelem starszym*, *Przed Bonardem*, *Na wystawie Odilon Redona*, *Przed wystawą*, *Przed ostatnią Pietą Michała Anioła*. Ten rodzaj poezjotwórstwa łatwo jest atakować np. za opisowość, ale dla neoklasyków to cenna możliwość jeszcze jednego ponowienia tradycji, także szukania ważnej spójni kulturowej i historycz-

nej. Tym bardziej, że Wat nie poprzestaje na opisie czy, jak pisze Mario Praz (badacz tej strategii twórczej u różnych innych pisarzy), na „przełożeniu obrazu czy też innego dzieła sztuki figuratywnej na język utworu literackiego"[52], ani na spisaniu swych odczuć związanych z kontemplacją np. *Ostatniej wieczerzy*. Dla niego dzieło plastyczne jest kolejnym mitem, można wniknąć w jego fabułę, poddać zabiegom transformującym, interpretacyjnym, przetwarzać kontekst historyczny, rozwijać przesłanie... Dla Wata, jak i wielu innych twórczych neoklasyków dzieło plastyczne jest obiektem tak samo żywym jak ptaki czy ludzie...

I tak *Przed weimarskim autoportretem Dürera* jest próbą odczytywania wpisanych w obraz przesłań: lęku przed nicością i śmiercią. Dobrym, dramatyzującym utwór pomysłem jest wprowadzenie dialogu artysty-Dürera z własnych wizerunkiem. *Przed ostatnią Pietą Michała Anioła* również zawiera piękny, hipotetyczny monolog artysty, w którym zwraca się on do swego „modela" – Jezusa Chrystusa. Cierpienia Michała Anioła (twórcze, ale i życiowe) są hiperbolizowane przez poetę i bluźnierczo porównywane do męki samego Zbawiciela. Michał Anioł zwie nawet Chrystusa – swym Synem. *Na wystawie Odilon Redona* to rozważania nad symboliką czerni (u Redona, Rembrandta, poetów). Czerń – dowiadujemy się z wiersza – to „esencja" kolorów, przeciwieństwo „drogi szmaragdowej życia", także więc symbol śmierci.

Przed wystawą opisuje jakiś nieokreślony bliżej obraz z gitarą. Autor koncentruje się na ukazywaniu miłości, która nie jest namalowana na płótnie, ale jest zapewne emanującym z niego wrażeniem-tematem, „jest obecna".

Glosą do obrazu-mitu Petera Breughela *Upadek Ikara* jest wiersz *Przed Breughelem starszym*. To monolog wieśniaka ukazanego na obrazie, ironiczna apologia pracy, która uwalnia od myśli o śmierci, zamyka oczy na część choćby tych rzeczy „trudnych" i „bolesnych", których nadmiar nas otacza.

11. Podsumowanie

Stosunek Wata do mitów i tradycji Śródziemnomorza najbardziej przypomina to, co za Przybylskim nazwaliśmy neoklasycyzmem tragicznym. U naszego autora ma on dodatkowy wymiar nostalgii, objawiający się

[52] M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 42.

stylizacją, uwikłaniem w liczne detale (infrarealizm), studiowaniem przyrody jako wiecznej natury, także dużą erudycją, jakby czasem zbyt „na pokaz". Z drugiej strony widać bardzo nowoczesne, podobne na przykład do Herbertowskich, demitologizacje, glosy, uwspółcześnienia, oparte na prozaizacji mitu, elipsie, nieadekwatności stylu – te wszystkie osiągnięcia formalne, które wypracowała awangarda i sam Wat w dwudziestoleciu.

W tomie *Wiersze śródziemnomorskie* znalazło się rozliczenie z najważniejszym chyba w kręgu tradycji śródziemnomorskiej mitem – arkadyjskim, podjętym w różnych aspektach: jako marzenie o nieśmiertelności, znak uniwersalnej i soterycznej kultury, symbol wiecznej przyrody, ojczyzna filozofów i artystów, wreszcie mała Arkadia codzienności. Wyraźnie zarysowany został konflikt tych wartości z siłami destrukcji, prezentowanymi przez obrazy i symbole śmierci, próchnienia oraz kamiennego snu. Alter ego poety okazuje się tytułowa postać poematu, wędrowiec – Syn Marnotrawny. Jest to kolejna cecha omawianej twórczości, która zbliża ją do neoklasycyzmu tragicznego, z jego kompleksem wydziedziczenia i „demuzykalizacji świata" jako przeciwieństw harmonii, która odeszła za sprawą „oświęcimskiej nocy", „współczesnego relatywizmu", „spodlenia powszedniością"[53]. Neoklasycyzm Wata to także *poesis docta*, zawierająca spory ładunek cytatów, aluzji, intertekstualnych powiązań.

Podkreślać trzeba jednak, iż poeta nie zerwał ze swą awangardową przeszłością. Objawia się ona w nawiązywaniu do techniki kolażu czy postfreudowskiej poetyki snu. To optyka zbieżna *notabene* z modnymi na Zachodzie w latach pięćdziesiątych nurtami pop-artu czy nouveau roman.

W historii współczesnej polskiej liryki tom *Wiersze śródziemnomorskie* oraz inne utwory neoklasycyzujące Wata rozrzucone w poszczególnych tomikach – stanowią ważny i mocny głos w kwestii ciągłości tradycji europejskiej kultury, są przy tym oryginalną próbą połączenia nostalgii za harmonią z poetyckimi i filozoficznymi konsekwencjami zmian, jakie około połowy XX wieku dokonały się w świadomości społeczeństw „ery atomu", jak i w samej sztuce.

Jeśli istnieje polski neoklasycyzm, Wat, począwszy od tomu *Wiersze*, stał się jego ważnym sojusznikiem.

1998, 2000, 2009

[53] Por. R. Przybylski, *op. cit.*, s. 20.

„Zawsze są prawdziwe rzeczy mniej ogólne" (o poezji Jana Twardowskiego)[1]

Prawda jest punktem, w którym wiara i wiedza wzajemnie się neutralizują.
Fryderyk Hebbel

Jan Twardowski nie umieszcza przeważnie przed swym imieniem literek „ks." ani na tytułowych stronach książek, ani w prasie, gdy publikuje swoje wiersze. Tytuł kapłański widniał co prawda na pierwszym tomiku (*Wiersze*, 1959), ale na wyraźne życzenie wydawcy, jak przyznał sam poeta w wywiadzie. Byłby jednak w błędzie ten, kto nie znając dobrze poezji autora *Znaków ufności* (1970), sądziłby, że między posłannictwem poetyckim i kapłańskim przebiega w osobowości Twardowskiego jakaś istotna granica. Tak nie jest. Niemniej poezja Twardowskiego skłania wyraźnie do refleksji nad obydwoma tymi posłannictwami.

Kiedyś mówiono o podobieństwie ról wodza, kapłana i poety. W tym ciągu pojęć prestiż pisarza był zwykle nieco sztucznie podciągany do omnipotencji dwóch pozostałych: nie stała wszak za nim żadna siła budząca strach czy konfesję. Nie wiadomo, ilu poetów śmiałoby myśleć dziś w ogóle o takim porównaniu, nie marzy im się raczej „rząd dusz". Jednak Twardowski skupia w sobie dwie role. Mógłby je – jedną na drugą – rzutować, wzmacniając na przykład rolę poety powagą kapłaństwa i na odwrót, co zresztą bywało w przypadku innych księży-poetów i bywa. Lecz cóż się okazuje? Nasz kapłan-poeta nie wierzy w tradycyjny model kapłaństwa *alter Christu* – jest za kapłaństwem służebnym. Jak słusznie zauważył Jan

[1] W niewielkim stopniu zmieniona wersja szkicu, który ukazał się w: „Pismo" 1981, nr 6.

Turnau – Twardowski schodzi z wysokości ambony i ołtarza pomiędzy wiernych, gdyż boi się, że mógłby sobą zasłaniać Boga. Ta postawa zostaje przeniesiona także na sztukę słowa. Motyw kapłana „zasłaniającego", bardzo ciekawy i ważny, wraca aż w kilku utworach tomu *Niebieskie okulary* (1980). I tak w wierszu *O ludzkim sercu pod wielkim baldachimem* kapłan powtarza następujące credo swej skromności i pokory:

Cóż że albą przy ołtarzach jaśnieję
drży ornatów grubo tkanych złoto

Msza się skończy w zakrystii na klęczkach
będę szary maleńki potem

Cóż że wielki mi niosą baldachim
w dzwony hucząc w procesjach nad głową

To dla Boga. Sam na sam zostanę
z swoim ludzkim sercem na nowo

Kapłan przy ołtarzu boi się, by nie oddzielać sobą Boga od ludzi, ale też – by Bogu nie przesłaniać ludzkiego świata. Mowa o tym w pięknym liryku *Przeźroczystość*:

Modlę się Panie żebym nie zasłaniał
był byle jaki ale przeźroczysty
żebyś widział przeze mnie kaczkę z płaskim nosem
[...]
miłość jak odległość trudną do przebycia
zło z którym biegnie cierpienie niewinne
[...]

Wiersz ten wymierzony jest nie tyle w instytucjonalne sfunkcjonalizowanie religii, ale dalej – w ciasną absolutyzację wszelkich idei. Twardowski broni Boga zaczynającego się za granicą myślenia, a zarazem zespolonego z całym światem i przez to nigdy niewypowiedzianego do końca, także żadną celebrą. Podobnie jest z poezją: nie może ona wytyczać sobie (i rzeczywistości) jakichkolwiek „sprawdzalnych" granic:

[...]
wreszcie napisał tylko „Bóg". Nic więcej
Jeszcze za dużo napisał.

Posłannictwo poety jest więc – zdaniem Twardowskiego – zbieżne z tym posłannictwem kapłana, które stanowi przejaw służebności,

skromności, nie władzy. Poeta nie może zasłaniać świata pewnością siebie i swoją profecją. Ani też awangardowością i eksperymentami, które zawsze mają coś z egotyzmu i narcyzmu. Ma przede wszystkim uczyć, jak przeżywać i rozumieć świat, jak współczuć. Ma dążyć do prawdy, do spajających świat sensów, choćby to były sensy dramatyczne czy paradoksalne.

*

Utwory Twardowskiego – autora „tylko" trzech tomików (przy czym pierwszy był bardzo mało znany, wręcz niezauważony przez wielbicieli poezji)[2] – zdobyły spore uznanie, szybko weszły nawet do krajowych i zagranicznych antologii. Wydarzyło się to, czego poeta chyba najbardziej pragnął: jego poezja trafiła nie tylko do wiernych, ale przede wszystkim do czytelników, do ich gustów i wrażliwości – niezależnie od światopoglądu. Zastanawiano się w różnych omówieniach nad źródłami popularności tej liryki. Warto przypomnieć efektowne sformułowania Juliana Rogozińskiego, iż Twardowski „przyniósł nam baranka śniegu" (metafora z jednego z wierszy poety), a nie „jagniątko z cukru przystrojone chorągiewką wetkniętą w comber". Mówiąc równie obrazowo, Twardowski wyniósł problemy wiary i niewiary z chłodnych kościołów i umieścił w słońcu, wstawił pomiędzy jesiony, osły, mrówki i osy, o których tak chętnie pisze. Wypróbowując wiarę w szerokim, a zarazem *stricte* naturalnym kontekście, dotknął niewidzialnych nici łączących katolika, agnostyka i ateistę. Mówiąc o cierpieniu, przemijaniu, zagrożeniu złem i brakiem miłości, nie stracił z oczu podmiotów, które napełnić trzeba odnowionymi wartościami. I tu tkwi sukces tej poezji. Jest on bardzo pokrewny sukcesowi Zbigniewa Herberta, rozcinającego tkanki mitów, by spomiędzy nich wydobyć niezbywalną prawdę, stary, ale odrodzony, zmieniony etos, nie zaś jego przestarzałą atrapę. O ile jednak świat, który opisuje Herbert, cierpi na pogłębiającą się chorobę dominacji bezdusznych form nad duchową treścią, o tyle Twardowski widzi rzeczywistość optymistycznie – jako spokojną, progresywną (acz opartą na paradoksach) strukturę. Poeta wy-

[2] J. Twardowski, *Wiersze*, Poznań 1959; idem, *Znaki ufności*, Kraków 1970; idem, *Niebieskie okulary*, Kraków 1980. Pierwszy tomik ukazał się w Wydawnictwie Pallotinum, dwa kolejne w Społecznym Instytucie Wydawniczym „Znak".

chodzi ku niej z franciszkańską ufnością, pokorą[3]. Ten wznoszony uparcie optymizm, oparty na frapującym paradoksie życia i wiary, jest ważnym – acz trudnym do osiągnięcia przez innych twórców – atutem liryki Twardowskiego. Wiersze kapłana-poety proponują ład, apelują do obiektywnych i uniwersalnych wartości, których to brak w wielu współcześnie powstających dziełach, wyrosłych z filozofii egzystencjalizmu, relatywizmu bądź materialistycznego determinizmu.

Kolejnym źródłem popularności Twardowskiego jest funkcjonalna nowoczesność (zwłaszcza dyskursywność, prozaizacja) poetyckiego języka, różniąca go istotnie od wielu piszących księży-poetów, hołdujących quasi-teologicznej wzniosłości i retoryce. Twardowski pisze przeważnie wierszem wolnym, nieregularnym, często różewiczowskim, wyzbytym interpunkcji, stosuje z umiarem elipsę oraz ekwiwalentyzującą metaforę. Jest zwięzły i nie stroni od języka potocznego, zaskakuje przy tym subtelnie dopracowanymi, a zarazem czytelnymi puentami.

Świetnie zna anatomię współczesnej liryki. Sięgając po tematy poważne i uniwersalne, chętnie stosuje styl niski, mówiąc jakby tylko „od siebie", kameralnie. Nawiązując do Biblii – styl biblijny zostawia stylizatorom. Podobnie postępuje na gruncie homilii. Z kolei w wydanym trzy lata po *Znakach ufności* zbiorze powiastek na temat wątków ewangelii oraz zasad wiary – *Zeszyt w kratkę* – dokonuje niezwykłej, wzbogacającej i oryginalnej literacko transpozycji motywów z pozoru skostniałych, na pełen piękna i humoru język czerpiący z codzienności i wyobraźni dziecięcej.

W 1980 roku otrzymaliśmy najdoskonalszy chyba jak dotąd tom księdza Twardowskiego: *Niebieskie okulary*. Słowo „tom" znaczy tu więcej niż zwyczajowe określenie kolejnego zbiorku liryki. Tomiki Twardowskiego to przeważnie książki liczące po sto kilkadziesiąt wierszy, obejmujące zestaw utworów starych, jak i nowych. Poezja Twardowskiego nie objawia się małymi, przypadkowymi etapami. Czytelnik dostaje zwykle całość, prawie spójną tematycznie, równą, przemyślaną artystycznie. Powstawanie kolejnej książki można by porównać do rozbudowywania i udoskonalania olejnego obrazu, pracy nad kolejnymi warstwami, laserunkami, ale bez zmiany płótna, pędzla, palety, modela. Tak właśnie w *Niebieskich okularach* wiersze ze *Znaków ufności* przeplatają się z nowymi. Niektóre teksty są zmienionymi wersjami starszych utworów, dawne pomysły zyskują nowe, czasem ob-

[3] Istnieje notabene wyraźna zbieżność aksjomatów i immanentnej poetyki Twardowskiego z tęsknotami XX-wiecznych neoklasycystów, nie tylko Herberta.

szemiejsze, czasem dowcipniejsze czy dramatyczniejsze – ale zawsze odwołujące się do tych samych pokładów ducha – egzemplifikacje.

*

Podziw budzi wykazywana przez poetę znajomość i wyczucie przyrody, zdolność widzenia szczegółów. Kolory koguciego ogona, oczy pasikonika, ukryte pod ziemią kłącza konwalii – wszystkie te małe tajemnice świata służą przywracaniu, dowodzeniu jego harmonii. „Współcześni poeci – ubolewa Twardowski – operują z uporem znakami: ptak, zwierzę, ryba, liść, kwiat. Ja natomiast widzę dzięcioła, kosa, bociana, słonia, pstrąga, ślaz, borsuka [...] Wiem, że liść wiązu drapie, że gryka rośnie na czerwonej łodydze, że gile mają nosy grube, a dudki krzywe"[4].

Zwracano uwagę na paralelność tych wątków poezji Twardowskiego z ideami św. Franciszka z Asyżu. Ogólnie mówiono też o zbieżnościach z panteistycznym, agnostycznym czy antropologicznym punktem widzenia. Bardziej celowe wydaje się jednak prześledzenie pewnych podobieństw między wewnątrzpoetycką filozofią Twardowskiego a koncepcjami Teilharda de Chardin. Uderza podobny punkt wyjścia: Teilhard de Chardin zaczął przygodę z filozofią od studiowania nauk przyrodniczych i prowadzenia własnych badań naukowych w tej dziedzinie. Również Twardowski interesował się przyrodą, uczył się jej z pasją (choć studiował polonistykę), zakładał zielniki. U Teilharda de Chardin synteza wiary, pasji filozoficznych oraz empirii dała efekt w postaci niezwykłego systemu, łączącego religijność z usankcjonowaniem postępu w obiektywnej rzeczywistości, zwłaszcza w dziedzinie nauk ścisłych. Słynnej wypadkowej Teilharda de Chardin – pomiędzy „dwoma rodzajami wiary w sercu człowieka współczesnego: wiary tylko w świat (naprzód) i wiary tylko w Boga (wzwyż)" – odpowiada u Twardowskiego owo zasłuchanie i zapatrzenie w świat, jaki jest, będące punktem wyjścia do pogłębienia idei. Wszak elementy świata to rodzaj alfabetu Braille'a, „którego nie znają teologowie, bo za bardzo widzą" (*Niewidoma dziewczynka*). Myśl Twardowskiego wybiera więc ptaka zamiast ornitologii, Boga zamiast teologii, egzystencję człowieka – zamiast egzystencjalnej filozofii. Nie jest to oczywiście równoznaczne z odrzuceniem racji nauki i teologii z jednej, a bólu i niepokoju ludzkiego

[4] Por. „Polityka" 1978, nr 34 (z Janem Twardowskim rozmawiała Krystyna Nastulanka).

z drugiej strony. Idzie natomiast o przekonanie, iż ani rozum, ani intuicja niedefiniowalności absolutu (Boga) nie przybliżają prawdy świata. Trzeba szukać innych sojuszników poznania. Są nimi miłość, ufność, cierpienie, ale też wiara, w tym ta najprostsza – franciszkańska. „Za bardzo kocham wszechświat, który mnie otacza, bym miał mu ufać" – pisał Teilhard de Chardin i zdanie to bardzo pasuje do liryki Twardowskiego.

Bóg z wierszy autora *Niebieskich okularów* to Wielki Nieobecny. W świecie, który jest sumą wielu paradoksów, małe piękno osy i zielonego kaczora jest możliwe – dowodzi Twardowski – nie tylko dlatego, że Bóg je kiedyś stworzył, ale zwłaszcza dzięki temu, że stwórca „ukrył się, by świat było widać" – wszak jego wielka obecność przysłoniłaby wszystko inne. Również w wierszu *Niewidzialne* wydobycie konfliktu między empirią i transcendencją służy zwróceniu uwagi na jakąś siłę sprawczą spoza zasięgu zmysłów, a może i rozumu. Jest to niewątpliwie jeden z najpiękniejszych polskich wierszy religijnych.

Studiowanie świata (przedmiotów, przyrody, ziemi) wyrabia i ukonkretnia w nas poczucie sensu życia, ale – zdaniem poety – nie może jednak doprowadzić do poczucia pełni, znalezienia właściwego miejsca w czasie. Pod mikroskopem naszego poznania „śmierć i miłość jednako ciemne". Trzeba w końcu:

[...]
nie widzieć
nie słyszeć
nie dotykać
nie wiedzieć
i dopiero wtedy uwierzyć

(*Przez mikroskop*)

Rodzi się pytanie: czy w poetyckim świecie Twardowskiego jest teodycea? Czy to nieuchwytne, co przeważa, jeśli w ogóle przeważa, jest tak potężne, że o złu nie warto wspominać? Czy prawdziwa jest ta pogoda ducha emanująca ze wszystkich wierszy, nawet tych o śmierci? Czy świat jest tylko „zły bo do końca niedobry", jak za św. Augustynem powtarza nasz poeta? Jacek Trznadel pisał w tym kontekście o dialektyce postawy Twardowskiego, o aktywności poznawczej, złączonej ściśle z odsłonięciem się na zło, niezakrywaniem go filozoficzno-scholastyczną spekulacją. I choć ta „dialektyka" w naszej rzeczywistości może kojarzyć się z zu-

pełnie innym, obcym Twardowskiemu materialistycznym rodowodem, to warto się z Trznadlem zgodzić. Twardowski – dramatycznie – przyjmuje do wiadomości wszelkie paradoksy i trudności życia za istotę tego życia w ogóle. A wiara jest właśnie syntezą cierpienia i ufności. Świat zbudowany i rozwijający się całkiem po myśli człowieka tym bardziej byłby nie do zaakceptowania. Mowa o tym w przewrotnym wierszu *Gdybyśmy sami wymyślili*. I podobnie Pierre Teilhard de Chardin, mówiąc o znojach i lękach jako cenie życia, stwierdza, iż „jedyną rekompensatą, jaka mogłaby nas zadowolić [...] byłaby pewność, że konkretne wyniki naszych trudów, dzięki czemuś, co tkwi w nich samych, wchodzą w skład Rzeczywistości, której nie zniszczy »ani robak, ani rdza«".

*

Jest w twórczości Twardowskiego kilka innych wątków, które zostają w pamięci, zwłaszcza ze względu na doskonałość i wdzięk poetyckiego wykonania, a także z uwagi na humor i koncept. Wymienić trzeba grupę wierszy, w których dokonuje się uczłowieczenie aniołów, czuła desakralizacja świętych, a nawet Matki Boskiej. Podobny zabieg, znany choćby z twórczości Herberta i Harasymowicza, nie ma tu bynajmniej na celu profanacji czy zwykłej demitologizacji. Chodzi raczej o przybliżenie ukazanych postaci, wyzbycie ich pomnikowej sztuczności, a przydanie drobnych ludzkich ułomności. Np.:

Aniele Boży Stróżu mój
ty właśnie nie stój przy mnie
jak malowana lala
ale ruszaj w te pędy
niczym zając po zachodzie słońca
[...]

(*Aniele Boży*)

Anioł Stróż z wierszy Twardowskiego (podobnie jak siódmy anioł Herberta) to przyjaciel „tak dobry, że niedoskonały". Obraz Matki Boskiej przedstawionej w okularach implikuje wspomnienie matki poety, nakłada się na nie. Natomiast błogosławiona Jadwiga jest po prostu zwykłą dziewczyną, „przestraszoną Jagiełłą" – starszym o lat kilkadziesiąt pretendentem na męża. Ukoronowaniem tej demitologizacji jest pogodny wiersz *W niebie* (bardzo przypominający *Sprawozdanie z raju* Zbignie-

wa Herberta). Oto drogę ku wieczności zaludniają postaci bynajmniej nie z czystej pneumy:

Trzeba minąć świętego Piotra z ciężkim kluczem
Agnieszkę z barankiem przy twarzy
Teresę co jeszcze kaszle
bo marzła w klasztorze
trzeba przepychać się przez męczenników
co stanęli z krzyżami i utworzyli korek
[...]

Osobną, dającą się wyodrębnić grupę stanowią wiersze o przemijaniu, ale nie w sensie dramatu przemijalności, ale właśnie w aspekcie realnej obecności (w pamięci, w rzeczach) tego, „co widać choć go nie ma". Nie jest to więc nostalgia, ale raczej przypomnienie złączone z podziwem dla form istnienia przeszłości w tu i teraz. Istnienie to jest związane nie tylko z działaniem aparatu pamięci, ale też z tożsamością ludzkiej osoby, jej działań, związków, przeżyć. Sygnałami istnienia paralelnego świata są między innymi zapiski, fotografie, krzyże na cmentarzach, smak herbaty, stare monety, nazwiska. Wszystkie miejsca, w których na teraźniejszość nakładają się odległe obrazy, treści, nastroje:

Dlaczego dom rodzinny widać choć go nie ma
i lampę zgaszono trzydzieści lat temu
i psa co szczekał groźnie a chciał nas przywitać
wciąż rzeczywiste to co niemożliwe
czemu to co nie jest chlebem ważniejsze od chleba
czemu ci co odeszli są bardziej obecni

(*Wszystko co dawne*)

(Należy tu wymienić również utwory: *Stare fotografie*, *Koło domu*, *Na biurku*, *Przeszłość*, *Odszukany w cieniu*, *Czas niedokończony*, *Nie mogę trafić*, *Skąd przyszło*, *O spacerze po cmentarzu wojskowym*).

Jedną z wartości nadrzędnych wpisanych w poezję Twardowskiego jest miłość. Jest to miłość czysta, nieskończona, będąca tym, czego nie da się raz na zawsze posiąść. Nie można też jej opisać, zmierzyć. Da się ją więc zestawić z Teilhardowskim „przyrostem duchowości" w świecie. Z wielu wierszy można też wyczytać sens tego uczucia jako syntezę radości, cierpienia oraz wyrzeczenia siebie na rzecz drugiej istoty (bo „od samego siebie najdalej do nieba").

W poezję Twardowskiego jest też wprost wpisana głęboka myśl św. Jana od Krzyża, iż „mądrość przychodzi przez miłość" – ale nie przez każdą miłość. I to nie tylko, bynajmniej, przez miłość do Boga:

Jest miłość trudna
jak sól czy po prostu kamień do zjedzenia
jest przewidująca
taka co grób zamawia wciąż na dwie osoby
niedokładna jak uczeń co czyta po łebkach
jest cienka jak opłatek bo wewnątrz wzruszenie
jest miłość wariatka egoistka gapa
jest jesień lekko chora z księżycem kłamczuchem
jest miłość co była ciałem a stała się duchem
i ta co nie odejdzie – bo znów niemożliwa

(*Miłość*)

*

Dużo można by pisać o środkach artystycznych składających się na styl autora *Niebieskich okularów*. Ale we wszystkich jego książkach poetyckich dominuje przede wszystkim technika nakładania paralelnych fraz, kumulowania przykładów, a sytuacje liryczne często zmierzają w kierunku puenty (zwykle poprzez jukstapozycję). U niektórych poetów metoda ta razi monotonią i rozlewnością. Ale Twardowski potrafi budować frazy zwięzłe, słownikowo oryginalne, uderzające przy tym zmysłowością i swoistą egzotyką. Choćby jego słynne podglądanie przyrody:

Ty który stwarzasz jagody
królika z marchewką
lato chrabąszczowi
cień wielkich małych liści
zawilec półobecny bo uwiędnie zanim go się przyniesie do domu
smutek roślin
wydrę na krótkich nogach
ślimaka co zasypia na sześć miesięcy
[...]

(*Który stwarzasz jagody*)

Charakterystyczne jest perfekcyjne łączenie żywiołu metafory i paradoksu ze skłonnością do aforyzmu, na przykład: „żenić się by po kwiatach

kupować jarzyny", „długopis karierowicz nieboszczyk atrament", „krajobraz już dawno przeszedł w geografię".

Twardowski podejmuje udane próby związane z wykorzystaniem wielości znaczeń, kryjącej się za poszczególnymi słowami i idiomami. Poeta z umiarem, ale i fachowością używa tej podstawowej broni lingwistów, nie wyrzekając się zarazem prostoty i dyskursywności, na przykład: „serce chuligan bo bije po ciemku", „trawa co zawsze wykręci się sianem".

Mówiono nieraz o roli ciepłego humoru i quasi-dziecięcej naiwności w wierszach Twardowskiego. Ciągle jest to jeden z głównych atutów naszego poety na tle ponurej, nierzadko też brutalnej liryki współczesnej. Twardowski głęboko wierzy w „sakrament uśmiechu"[5] (także jako probierz wartości i postaw), przed którego przyjęciem on sam nigdy się nie bronił, mimo poczucia niedoskonałości – siebie i świata – a także wielu łez, jakie przychodzi wylać w drodze przez życie:

Przyjdź to co ni w pięć ni w dziewięć
i to co trzy po trzy
przyjdź dwa razy dwa wcale nie cztery
nie tak i tak dalej, ale tak i nie tak dalej
przyjdź wszystko do góry nogami
całkiem inaczej
piąte przez dziesiąte
przyjdź godzino dwunasta szukana w południe
przyjdź serce razem z drugim i nagle osobno
pokaż naszej biednej logicznej głowie jak kotce przyuczonej do porządku
to co niemożliwe i konieczne

(*Biedna logiczna głowa*).

1998, 2000, 2009

[5] Został notabene uhonorowany m.in. słynnym, przyznawanym przez dzieci Orderem Uśmiechu.

„Samotny jastrząb"

Późna twórczość Jerzego Harasymowicza na tle jego wcześniejszego dorobku

W 1988 roku opublikowałem (po latach analiz, godzinach rozmów z poetą, tygodniach wypraw do miejsc „akcji" kolejnych jego tomików) pierwszą i jak dotąd jedyną monografię twórczości Jerzego Harasymowicza (1933-1999), zatytułowaną *Książę z Kraju Łagodności*[1]. Przedmiotem moich obecnych badań jest ostatni, 10-letni (1989-1999) okres twórczości tego autora. Artykuł niniejszy ma też niejako dopełnić tamtą książkę, podsumować dorobek Harasymowicza w dziesiątą rocznicę jego śmierci.

Ostatni okres twórczości poety ma wymiar wyjątkowy, a nawet dramatyczny. Popularny i ceniony przez ponad trzy dekady pisarz musiał oto stanąć pod koniec życia do rywalizacji w nowych warunkach: komercjalizacji rynku książki oraz braku państwowego mecenatu, który pomagał mu przez lata żyć z poezji. Musiał zetrzeć się z nową hierarchią literackich (i nie tylko) wartości. Jak się w tej rzeczywistości odnalazł, jakie były jego ostatnie dokonania?

Przypomnijmy krótko, z jakiej pozycji startował do ostatniego etapu. Jeśli chodzi o obfitość dorobku i jego rezonans – Harasymowicz to „poeta totalny", jak nazwał go jeden z krytyków (L. Żuliński). Wydał, począwszy od słynnego debiutu *Cuda* (1956), blisko sześćdziesiąt tomików. Łączny nakład jego książek – nie licząc przekładów, udziału w antologiach itp. – przekracza 800 tys. egzemplarzy. Polskim rekordem były też nakłady pojedynczych zbiorów, sięgające 20 tys. egzemplarzy (np. *Wiersze miłosne*).

---

[1] A. Kaliszewski, *Książę z Kraju Łagodności (o twórczości Jerzego Harasymowicza)*, Kraków 1988.

Na niepowtarzalne zjawisko „Harasymowicz" składają się również jego prowokacje artystyczne, jak i liczne i kontrowersyjne, czasem może nazbyt impulsywne i szczere, wypowiedzi w mediach na różne, nie tylko *stricte* literackie tematy. Stale „Księcia Poetów" darzyli uznaniem wykonawcy poezji śpiewanej, a także harcerze oraz miłośnicy gór.

*

Po debiucie widziano w nim godnego kontynuatora Gałczyńskiego. Ale uczeń nawet chyba poetycko przerósł mistrza. Zadziwia potężny żywioł metaforyzacji i autokreacji, zmienność masek, które przywdziewał, za każdym razem zapewniając, iż ta ostatnia jest jego prawdziwą twarzą, alter ego autora. Dla zobrazowania tej cechy użyłem w monografii poezji Harasymowicza cytatu z jego wiersza *Księga zgody*, w którym mówi o sobie, iż ma „więcej twarzy niż Światowid". Motorem tej pasji przemian było mitotwórcze i zmienne podejście poety do własnej biografii, ciągłe odkrywanie jej „białych plam". Manifestował kolejno pochodzenie polskie, ukraińskie, niemieckie, ormiańskie, zaś w wymiarze społecznym: szlachecko-inteligenckie, a także kozackie. Bywał autor *Cudów* Rusinem-Harasymowiczem po dziadku, polskim patriotą-kresowiakiem po ojcu, potem szlachcicem-Broniuszycem po lekturze starodruków Biblioteki Jagiellońskiej. Czasem przywdziewał czapkę krakowskiego andrusa, czasem – szalik kibica Cracovii. Dziś powiedzielibyśmy, że były to może dobrze przemyślane prowokacje PR-owskie. I faktycznie – przyciągały one media oraz czytelników, a przecież nie jest istotne dobrze czy źle, ale ważne, że się o nas w ogóle mówi...

Oscylowały też poglądy polityczne podmiotów wierszy (podobnie jak poglądy samego autora wyrażane w wywiadach) między: anarchią, demokracją, nacjonalizmem, a nawet socjalizmem naukowym. Można by nieco złośliwie powiedzieć, iż Harasymowicz był nie tylko „zagończykiem słów", jak o sobie mawiał, ale i zagończykiem idei...

*

Tomy Harasymowicza wydane między 1989 a 1999 rokiem stanowią w znacznej mierze kontynuację wcześniej rozwijanych wątków, rozrachunek z nimi bądź ich „zamykanie". Przypomnijmy zatem w wielkim skró-

cie owe charakterystyczne wątki poezji i artystyczne dokonania Harasymowicza z lat 1956-1989[2].

1. Pierwszym nurtem jego liryki był **nadrealizm** (trzy słynne tomy: *Cuda*, *Powrót do Kraju Łagodności*, *Wieża melancholii*). Wiersze te, arcytrafnie nazwane przez K. Wykę „baśnią animizacyjno-antropomorfizacyjną", łączą sielankę z makabrą, dziecięcą naiwność i zadziwienie światem z czarną ekspresyjno-turpistyczną fabulacją. To za sprawą tego nurtu stał się w oczach krytyków (K. Wyka, J. Kwiatkowski) nawet liderem całego pokolenia „Współczesności".
2. Domem, „matecznikiem", dalszej twórczości Harasymowicza stały się **Karpaty** (szczególnie Beskidy i Bieszczady), zaś sam poeta okazał się **mistrzem oryginalnej bukoliki**, prawie niemającym sobie równych w naszej współczesnej liryce twórcą całych cykli **wierszy o przyrodzie**, o jej rozumieniu, przeżywaniu, ochronie. Karpaty to jego górska Arkadia, Kraj Łagodności, do którego **uciekał, pielgrzymował** (jako tramp, kronikarz, wyznawca – znalazł tam licznych przyjaciół, tam też odnalazł sztukę i religię). W wyobraźni rozbudował ten świat w liryczno-panteistyczny kościół, gdzie „śpiewają chóry gór", gdzie świeci „jesieni lichtarz złoty", gdzie ożywają przydrożne figurki świętych i madonny, ale pojawiają się też prasłowiańskie bożki. Z drugiej strony Karpaty jako temat to także „odkłamywanie" tradycyjnej estetyki: na

[2] *Cuda*, Warszawa 1956; *Powrót do Kraju Łagodności*, Kraków 1957; *Wieża melancholii*, Kraków 1958; *Przejęcie kopii*, Kraków 1958; *Genealogia instrumentów*, Kraków 1959; *Mit o świętym Jerzym*, Kraków 1960; *Ma się pod jesień*, Warszawa 1962; *Podsumowanie zieleni*, Warszawa 1964; *Budowanie lasu*, Warszawa 1965; *Pastorałki polskie*, Kraków 1966, 1980; *Wybór wierszy*, Warszawa 1967; *Madonny polskie*, Warszawa 1969, Kraków 1973; *Zielony majerz*, Warszawa 1969; *Poezje wybrane*, Warszawa 1971; *Znaki nad domem*, Warszawa 1972; *Bar Na Stawach*, Warszawa 1972, Kraków 1974; *Zielnik, czyli wiersze dla wszystkich*, Kraków 1973; *Polska weranda*, Kraków 1973; *Córka rzeźnika*, Warszawa 1974; *Żaglowiec i inne wiersze*, Warszawa 1974; *Wybór wierszy 1955-1973*, Kraków 1975; *Barokowe czasy*, Kraków 1975; *Banderia Prutenorum...*, Kraków 1976; *Polowanie z sokołem*, Kraków 1977; *Madonny polskie i inne wiersze*, Kraków 1977; *Cudnów*, Kraków 1979; *Z nogami na stole*, Kraków 1981; *Wiersze miłosne*, Kraków 1982, 1983; *Wesele rusałek*, Warszawa 1982; *Wiersze na Igrzyska*, Warszawa 1982; *Dronsky*, Kraków 1983; *Wiersze sarmackie*, Kraków 1983; *Cała góra barwinków*, Kraków 1983; *Klękajcie narody*, Warszawa 1984; *Na cały regulator*, Kraków 1985; *Poezje wybrane*, Warszawa 1985; *Wiersze beskidzkie*, Kraków 1986; *Wybór wierszy*, t. 1-2, Kraków 1986; *Lichtarz ruski*, Warszawa 1987; *Ubrana tylko w trawy połonin*, Kraków 1988. (Nie wymieniono tu tomików wierszy dla dzieci).

plan pierwszy wysuwa się więc „proletariat roślin", piołuny, rumianki, barwinki. Urzekają zaniedbane ogrody, leśne ostępy, zarośnięte przez chwasty cmentarze... Warto w tym kontekście zwrócić uwagę szczególnie na tomy *Mit o świętym Jerzym*, *Podsumowanie zieleni*, *Budowanie lasu*, *Zielony majerz*, *Zielnik*.

3. Z karpackiej tematyki wywodzi się najważniejszy historyczny wątek liryki Harasymowicza. Chodzi o pamięć o krwawych walkach Ludowego Wojska Polskiego z oddziałami UPA, zakończonych wysiedleniem – w wyniku brutalnie zastosowanej odpowiedzialności zbiorowej – całych wsi łemkowskich i bojkowskich na Ziemie Zachodnie i Północne. Harasymowicz, odkrywszy w latach 50. i 60. materialne ślady tych częściowo ukrywanych przed opinią publiczną wydarzeń, stał się Strażnikiem Pamięci i samozwańczym „adwokatem" pokrzywdzonych mniejszości i ich kultury. Tak powstał m.in. słynny cykl *Elegii łemkowskich*, a przede wszystkim poemat *Lichtarz ruski*. Temat „Apokalipsy Karpat" przewija się obsesyjnie przez wszystkie prawie zbiory autora *Lichtarza...* (m.in. *Budowanie lasu*, *Podsumowanie zieleni*, *Ma się pod jesień*, *Zielony majerz*, *Wesele rusałek*). Polityczna odwaga i oryginalność poematu *Lichtarz...* – moim zdaniem najważniejszego utworu Harasymowicza – polegały na próbach sprawiedliwego rozkładania win, niezgodnego z ówczesną polską, jak i radziecką (a dziś: ukraińską) wykładnią historii. Wprawdzie w ponurych majakach, jakimi są kolejne odsłony poematu, zjawia się wódz UPA – Stepan Bandera – jako „Kain w cywilu", człowiek z płonącą żagwią, hańbiący wielowiekową wiarę, także historyczną więź narodów, ale równie oskarżycielskie zdania padają pod adresem polskiego wojska, i to zarówno tego prosowieckiego, z lat 1944--1947, jak i przedwrześniowego (ułani Piłsudskiego określani są jako „Połowcy Zachodu", co jest aluzją do pacyfikacji wsi na wschodzie Polski w latach 30.). Przesłaniem i dramatycznym zwieńczeniem poematu jest apel o zmazanie „wspólnego grzechu", o nowe otwarcie w historii sąsiadujących narodów.
4. Tematy karpackie i łemkowskie, jak i mitologizowana w tym kontekście osobista genealogia zaprowadziły poetę na kozackie stepy, Ukrainę, Krym. **Temat kozacki** to oryginalna próba ponowienia polskiej „szkoły kresowej" i „ukraińskiej". W opisie, jak i metaforyce czołową rolę odgrywają tu więc kresowo-kozackie rekwizyty: połoniny, stepy, kurhany, majdany, buńczuki, tabory, bandury, sokoły

i – oczywiście – cerkwie, ikonostasy. Z czasem przeniknęły one do wszystkich innych wątków, stały się znakiem firmowym Harasymowiczowskiej dykcji (czasem zaś przedmiotem krytyki – por. Nowa Fala). Interpretowany i rozwijany **mit Kozaczyzny** dawał też poezji Harasymowicza szerszy, nawet historiozoficzny wymiar: był przyczynkiem do rozrachunku z historią Europy Środkowo-Wschodniej, podejmował poeta za jego pomocą temat zmarnowanej idei Rzeczypospolitej Trojga Narodów, tragicznych skutków utraty zaufania „braci Kozaków" do narodu polskiego, mimo tylu wspólnych triumfów, jak również cementujących przyjaźń klęsk (m.in. tomy *Cudnów*, *Polowanie z sokołem*, *Barokowe czasy*). Bohaterami konkretnych wierszy i poematów historycznych Harasymowicza byli zwłaszcza Kozacy rejestrowi i ich hetmani: Sahajdaczny, Wyhowski, Tetera, a potem także watażkowie-anarchiści, jak Machno i Dronsky. W sposób iście szekspirowski przedstawia poeta Bohdana Chmielnickiego – jako symbol całych skomplikowanych stosunków polsko-ukraińskich. Dodatkowo Kozak stał się u Harasymowicza ważną maską poety: to człowiek wolny, dumny, choć czasem anarchiczny i nieprzewidywalny – „zagończyk".

5. Kolejny wątek historyczny realizują **serie tzw. wierszy sarmackich i barokowych**. Często przypominają one Rymkiewiczowską teorię i praktykę ponowień. Słyszymy poprzez nie ks. Bakę, Wacława Potockiego i anonimowe szlacheckie pamiętniki oraz listy z XVII i XVIII wieku. To także przykłady oryginalnej stylizacji gatunkowej (dumka ukraińska, panegiryk, poemat bohaterski). Poeta posiadł w tym zakresie spory zasób erudycji. Mamy też pieczołowite w rekonstrukcji wydarzeń oraz realiów epoki, czasem groteskowe „reportaże" poetyckie z dawnych pól bitewnych, z sejmów i elekcji. Do tego dochodzą sarmackie scenki obyczajowe zabarwione staropolskim językiem. Harasymowicz starał się zarówno grać konwencjami poezji barokowej (np. znakomita i dowcipna *Kolekcja landszaftów*), jak i – całkiem na poważnie – poddawać wiwisekcji narodowe mity i wady (archaiczna rycerskość, ostentacyjna religijność, szlachecka megalomania, rubaszność, słomiany zapał, anarchia). Oryginalnie interpretował mit swego ulubionego władcy – pogromcy Moskwy – Władysława IV, co w czasach PRL-u miało też wyraźny wydźwięk polityczny.
6. Wraz z tematyką łemkowsko-karpacką oraz kozacką pojawia się w poezji Harasymowicza **religia greckokatolicka i prawosławna**,

a także wyrażające je – pełne duchowości, uroku i tajemnic – architektura oraz sztuka. Poeta opiewa w tonie elegijnym zrujnowane cerkwie i zbezczeszczone cmentarze w południowo-wschodniej Polsce. Równolegle powstają też liryki o głodujących i cierpiących ikonach, o samotności kryjących się w ostępach Karpat ruskich świętych, których opuścić musiał wierny lud. Stopniowo symbolika wschodniego chrześcijaństwa (ikona, kosmologiczny układ cerkwi) staje się sposobem metaforyzacji, a nawet sakralizacji całego świata (zwłaszcza przyrody i miłości).

7. Harasymowicz to także **najwybitniejszy ze współczesnych poetów Krakowa**, panegirysta Wawelu, jako Domu-Ojczyzny, ale zarazem błyskotliwy podglądacz tych – jak je nazywa – „Aten czynszowych": przedmieść, półwsi, oficyn, dzielnicy żydowskiej, andrusowskich barów, miejskiej gwary, aż po życie nowoczesnych blokowisk, tj. – „cywilizację wielkiej płyty" i „cywilizację windy" (m.in. w świetnych tomach *Na cały regulator*, *Z nogami na stole*). Poematy *Kraków*, *Central Harasymowicz Park*, *Bar Na Stawach*, *Córka rzeźnika* uderzają bogactwem obserwacji obyczajowych, jak i użytych konwencji, od naturalizmu po nadrealizm, od klasycznego patosu po groteskę.
8. Ważny składnik jego twórczości stanowią też **wiersze miłosne** – liczne cykle pisane przez całe życie, a poświęcone żonie poety. Są one łagodną idealizacją miłości, także kobiecego ciała, jako źródła harmonii i dobra. Harasymowicza można nazwać – obok Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Poświatowskiej, Hillar – jednym z odnowicieli polskiego erotyku w XX wieku. W czasach turpizmu i sensualizmu przywrócił mu on dawną duchowość, delikatność i subtelność.
9. Osobny a osobliwy wątek stanowi to, co nazwać można **„publicystyką Harasymowicza"**: udzielał dużo wywiadów, pisał felietony, recenzje, wypowiadał się chętnie w telewizji na różne tematy, nawet jako „dyżurny" autorytet. Zwiększało to jego popularność, ale, koniec końców, przyniosło więcej szkód. Na teksty publicystyczne przenosił niepotrzebnie swoją poetycką pasję mitotwórstwa i prowokacji. Przykład: nawet o Herbercie i Białoszewskim, których twórczość wyjątkowo cenił, napisał złośliwie, że są tak wielcy, iż już siedzą „w gumiakach na Parnasie". Co gorsza szarżował też w tematyce politycznej, czego potem żałował. Wspomnieć tu należy zwłaszcza chwilową akceptację stanu wojennego czy współtworzenie nowego ZLP, do którego swym autorytetem wciągnął wielu wahających się pisarzy, a potem... sam się

wypisał. Po latach nazwał to wszystko „nabieraniem się na politykę", ale faktów cofnąć się już nie dało[3].

*

W ostatnim dziesięcioleciu twórczości (1989-1999) Harasymowicz wydał sporo, bo dziewięć zbiorków: *Za co jutro kupimy chleb* (1991), *Kozackie buńczuki* (1991), *W Botanicznym. Wiersze ZEN* (1992), *Czeremszanik* (1993), *Zimownik* (1994), *Samotny jastrząb* (1995), *Miłość w górach* (1997), *Srebrne wesele* (1997), *Dom z wiatru i mgieł* (1999). W tym okresie ukazał się także wybór wierszy miłosnych (*Erotyki*, 1992), zaś tuż po śmierci poety obszerny nowy *Wybór liryków* w wydawnictwie Muza (1992, przygotowany przez samego poetę, który już go nie ujrzał w druku).

Ostatnie tomy Harasymowicza cechuje wariantowość oraz cykliczność. Kolejne zbiorki zawierają więc zarówno nowe, jak i (w mniejszości) starsze utwory, dodatkowo niektóre tomiki częściowo się wzajemnie powielają.

Omawiając ostatnie dziesięciolecie twórczości autora *Lichtarza ruskiego* za cel badawczy uznaję przede wszystkim wyeksplikowanie i opisanie nowych wątków oraz prześledzenie sposobu kontynuacji, jak i zamknięcia tych wcześniej znanych.

*

A) Temat łemkowsko-bojkowski i kozacki – trudny epilog

Dramatyczny przebieg miał rozrachunek pisarza ze światem łemkowsko-bojkowskim, ukraińskim i kozackim. Wcześniej, przez prawie pięć dekad, rozwijał Harasymowicz (w swoich wierszach, jak i poprzez współpracę z ośrodkami kulturalnymi i religijnymi ocalałych ruskich mniejszości w Polsce) swoją „politykę historyczną", mającą prowadzić do wybaczenia oraz zgody narodów. Tymczasem skończyło się to rozdźwiękiem, a nawet konfliktem między pisarzem a odrodzonymi środowiskami tych mniejszo-

[3] Por. J. Harasymowicz, *Dom nad chmurami*, „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 42.

ści. Wydaje się, że pod koniec życia stracił poeta wiarę w sens swej misji i w znacznym stopniu wycofał się z ulubionych tematów. Dlaczego?

Po 1989 roku oraz po powstaniu niepodległej Ukrainy (1991, *notabene* państwo polskie uznało ją jako pierwsze w świecie) publikuje Harasymowicz *Kozackie buńczuki* (1991) oraz *Zimownik* (1994), których trzonem są stylizacje na ukraińskie dumki, nazywane tu *Piosenkami*. Sięga w nich poeta zarówno po nawiązania językowe, słynne cytaty (np. wielokrotnie: „Pugu, pugu, Kozak z Ługu"), jak i używa wypróbowanego wcześniej arsenału metafor zbudowanych na rzeczownikach: step, tabor, sotnia, cerkiew, kurhan, buńczuk, trombita, sokół itp. Mistrzowsko stosuje proste – ludowe – rymy, rytmy, refreny. Ideowo przeważa w tych „piosenkach" nuta spełnienia i nadziei, np.:

Przyjechała do mnie w gości
Ej wielka nowina
Przyjechała wozem – domem
Matka Ukraina

(*Piosenka III*)

Sięga też poeta we wspomnianych tomach po jeden ze swych ulubionych genealogiczno-historycznych kostiumów – Kozaka:

Pozdrawiam Pradziadów w siodłach
Swą kozacką czapką

Ale w radosny ton raz po raz wplata się i ciemna nuta, pojawiają się wątpliwości. Po pierwsze rysuje się ostro dramat tożsamości: już nie ma dawnej, nieco beztroskiej narodowościowej mieszanki krwi. W wierszu *Dylemat* (*Kozackie buńczuki*) padają bolesne pytania: „Po jakiemu szepcze strych stary i dom / I komu naprawdę wieją buńczuki moje". I jeszcze: „Jak kurhan rozkopano mój świat". W *** (*Sam idę brzegiem Osławy*) mowa o „pochodzenia zawiłych sprawach", o rozdwojeniu narodowym. W utworach tych znajdujemy zarówno aluzję do „służby u Lachów", „posiwienia" od tej służby, jak i przeciwną peryfrazę, dotyczącą uczestnictwa w hajdamackich buntach. Przejmujący ton samotności, imperatyw „wyboru" przesączają kolejne wiersze, znajdując piękny wyraz poetycki w dumce *Komu bandurę stroić* (w tomie *Zimownik*): „Swoi – kogo tu swoimi zwać / I komu bandurę uroczyście stroić". Podobnie w *Srebrnym weselu* brzmi jak *ostinato* motyw „rozchodzenia się dróg", także coraz trud-

niejszego „rozeznania się w świecie". Pojawia się w nowych tomikach konkluzja o zmarnowanych wysiłkach na rzecz prawdziwego pojednania polsko-ukraińskiego, wysiłkach stanowiących przecież w poprzednich dekadach kręgosłup Harasymowiczowskiej poezji historycznej, a symbolizowanych jego podwójnym rodowodem. Poeta konstatuje teraz z żalem: „Całe życie w cudzej sprawie / Konno kiedyś teraz wierszem / Nie siadły jakoś na stawie / Pojednania łabędzie" (*Piosenka VII*).

W *Nocy urodzinowej* (w tomie *Zimownik*) mówi poeta, że jest „Ciężko pobity pięściami krzywd", że wrogowie „wycierają gębę kozackim nazwiskiem", że przewrócony został „domu wóz" (ów dom to rodowód, podwójna tożsamość oparta na nadziejach zgody i zrozumienia).

Jak to możliwe, że po 1989 poeta z takim dystansem, frustracją, a nawet złością podchodzi do swych dawnych przekonań? Że w jednym z wywiadów mówi, iż jego poezja nadmiernie się „zacerkwiła" i musi to teraz koniecznie zmienić? Kwintesencję żalów wobec środowisk ukraińskich w Polsce i wobec nowego otwarcia w stosunkach polsko-ukraińskich stanowi felieton *Ogniem, mieczem i Michnikiem*[4]. Poeta przedstawia się tam już nie jako Kozak czy Rusin, ale jako „kresowiak", którego ojciec brał udział w obronie Lwowa w 1919 przed Ukraińcami, potem jako major polski był komendantem obrony Stryja w 1939, by następnie doświadczyć z całą rodziną gehenny prześladowań Polaków przez grupy ukraińskich nacjonalistów.

Co więcej, z tej właśnie pozycji autor *Cudów* podsumowuje asymetrię dzisiejszych stosunków polsko-ukraińskich. Kolejne polskie rządy nie dopominają się prawdy o tysiącach polskich ofiar Wołynia (1942/1943), tymczasem zaś stawiamy w Polsce pomnik 165 Ukraińcom zmarłym w obozie w Jaworznie. Pozwalamy na tablice czczące banderowców, ale – zapewne z przyczyn poprawności politycznej – odbieramy sobie historyczną chwałę. W filmie Hoffmana nie zostaje umieszczona bitwa pod Beresteczkiem, by „nie drażnić", „nie prowokować" sąsiadów, a tymczasem – wytyka dalej Harasymowicz – Ukraińcy czynią z tradycji UPA i OUN fundament swej demokracji, nie tłumaczą się też z etnicznych ukraińskich oddziałów Waffen SS, znanych ze swych zbrodni na Polakach (idzie o dywizję SS Galizien czy batalion Nachtigall). Poza tym wciąż środowiska mniejszości ukraińskich w Polsce domagają się nowych i co raz to na wyższych szczeblach potępień akcji „Wisła", a także usunięcia z obiegu wszelkich dzieł literackich i filmowych mówiących o zbrodniach banderowców. Nie

[4] Por. i d e m, *Ogniem, mieczem i Michnikiem*, „Trybuna" 1998, nr 232.

o taką zgodę Harasymowiczowi chodziło... Rozumiemy w tym kontekście wymowę umieszczenia na końcu *Zimownika* elegijnego cyklu *Dymy nad dzieciństwem*, dokumentującego w poetycki sposób właśnie gehennę rodziny polskiego oficera Harasymowicza po wrześniu 1939 roku.

Szczególnie bolała jednak poetę zmiana postawy środowisk łemkowsko-bojkowskich w Polsce, które to po powstaniu wolnej Ukrainy ochoczo zaczęły jeździć do Kijowa „kłaniać się [tam] do ziemi ikonom" w Peczerskiej Ławrze, które wkładają „wyszywaną koszulę", „nazywają dzieci ukraińskimi imionami", wyrzekają się swojego „zniekształconego" (tj. łemkowskiego – A.K.) języka na rzecz „najczystszego" ukraińskiego, wzdychają do ukraińskich poetów i duchowych przywódców (Szewczenki, Franko, Chmielnickiego), śpiewają dumki[5], mniej ceniąc – w domyśle – swego niedawnego przyjaciela i obrońcę. Jest to, jak stwierdza Harasymowicz swym niedyplomatycznym językiem, „nieprzytomny nacjonalistyczny czad". Oburza się też poeta na uporczywe używanie w środowiskach ukraińskich wymyślonej przez Austriaków nazwy „Galicja", zamiast „Małopolska Wschodnia", co służy – według Harasymowicza – zacieraniu jakiegokolwiek polskiego historycznego prawa do tych ziem. Nie tak wyobrażał sobie poeta zgodę i prostowanie krętych polsko-ukraińskich i polsko-kozackich ścieżek...

Dobrym przykładem żalów i ripost z drugiej strony może być tekst Michała Łazarewskiego *Łemkowie zawiedli Jerzego Harasymowicza*, zamieszczony w tomie *Problemy Ukraińców w Polsce po wysiedleńczej akcji Wisła 1947 roku*[6]. Cały ten tom zawiera notabene także inne dowody „moralnej i politycznej ślepoty" Polaków w temacie: Ukraina i Ukraińcy. Harasymowicz – dowodzi Łazarewski – widział Łemków tylko w „kolorowym ikonostasie", kierował się „poetycką przesadą" i „nigdy nie był i nie będzie patronem Łemków", a teraz „utwardza serca" obu stron.

Z kolei tekst Andrzeja Ksenicza to dobry przykład przewartościowania twórczości Harasymowicza z pozycji odrodzonej kultury ukraińskiej[7]. W kontekście aprecjacji zamieszkałych na polskich terenach twórców

[5] Por. wywiad udzielony Piotrowi Łuczce, „Nurt" 1993, nr 7. Szło szczególnie o koncert w Krakowie ku czci Tarasa Szewczenki, gdzie Łemkowie występowali ponoć w kozackich strojach i recytowali modlitwę do tego poety.

[6] *Problemy Ukraińców w Polsce po wysiedleńczej akcji „Wisła" 1947 roku*, red. W. Mokry, Kraków 1997, *Biblioteka Fundacji św. Włodzimierza*, t. 1.

[7] Por. A. Ksenicz, *Słowiański wielogłos czyli od Antona Czechowa do Jerzego Harasymowicza*, Zielona Góra 1999, rozdz. *Od Oleksandra Duchnowicza do Jerzego Harasymowicza – czyli w zaczarowanym beskidzkim kręgu*.

piszących po ukraińsku (jak Bohdan-Ihor Antonycz, Ołeksandr Duchnowicz) przedstawiony zostaje Harasymowicz jako ktoś zaledwie powierzchownie „zafascynowany" ruskością i Ukrainą, jako piszący po polsku „zajadły narodowiec" (polski!). Ksenicz kilkakrotnie nazywa też Harasymowicza „poetą krakowskim", co ma zapewne sugerować jego niekompetencje w temacie łemkowskim czy ukraińskim. Z drugiej strony literaturoznawstwo ukraińskie szczyci się czasem naszym poetą jako wręcz ukraińskim „wieszczem" piszącym wprawdzie po polsku, bo w diasporze (nieco przypomina to litewsko-polski spór o Mickiewicza!).

Można w tym kontekście rozumieć, co miał na myśli poeta, gdy pod koniec życia nazywał siebie przesadnie tym, który opacznie „Ukrainę silnie fałszywymi kredkami mocno kolorował", który niepotrzebnie „zecerkwił" swą poezję. Teraz spostrzegł, iż praca jego po części poszła na marne, a jemu przyniosła wątpliwą sławę i wrogów. Przestał być autorytetem dla tych, z którymi się kiedyś identyfikował, przyjaźnił. Zrezygnowany schował się więc w inne swe poetyckie krainy, zwłaszcza w tak ważny zawsze wątek Natury, teraz z kolei wysublimowanej, oczyszczonej z bagażu historii, polityki, poszerzanej za to o wymiar metafizyczny...

B) Księga Natury – Ucieczka i Zamknięcie

Sięgnijmy znów po publicystykę Harasymowicza. Tak poeta podsumowywał swą twórczość na około cztery miesiące przed śmiercią: „Nic, co zwykłe, nie poszło na marne. Śmieci manifestów uleciały. Śmieci polityki uleciały. Wiersze pozostały [...] Wszystko, co »niezwykłe« i krzykliwe, rozsypało się. Wszystko, co proste i zwykłe, pozostało. I tylko powiem, że wszystkie wzorce brałem wyłącznie z Księgi Natury"[8]. Albo rok wcześniej: „Tak, moje wiersze są służebne wobec zwierząt i ptaków, wobec Księżyca nad Bieszczadami, wobec naszego domku w górach, wobec ciała kobiety, którą kocham. Reszta nie ma większego sensu"[9].

W wywiadzie z 1996 roku[10] w ciekawy sposób polaryzował ocenę wszelkiej poezji. Z jednej strony jest zły biegun: „nabieranie się na po-

[8] Por. J. Harasymowicz, *Z wysokiej połoniny*, „Trybuna", 1999, nr 83.

[9] Por. idem, *Chwasty literatury*, „Trybuna" 1998, nr 137.

[10] Idem, *Dom nad chmurami*.

litykę" (tu sam zbłądził), także „poezja kultury", moralistyka, retoryka (nazywał to „wierszami spiżowymi", „dostało się" przy okazji Herbertowi i Miłoszowi). Na drugim – dobrym – biegunie plasuje się właśnie liryka ucieczki do natury, poezja opisowo-kontemplacyjna, wolna od stylizacji.

Harasymowicz kreuje się w ostatnim okresie przede wszystkim na samotnika, outsidera, nawiązując do swej dawnej, młodzieńczej postawy trampa, jak i „pana" na zapomnianym przez cywilizację „księstwie muszyńskim". To teraz „samotny jastrząb"[11], wyruszający (z żoną Marią), o ile zdrowie oraz finanse pozwalają, do swych ostatnich samotni – do domu w Bieszczadach i na połoniny.

Począwszy od około 1990 roku, przyroda Harasymowicza została poddana radykalnemu oczyszczaniu z historycznych kontekstów. Pozostała charakterystyczna dla tych wierszy topografia (różne, głównie bieszczadzkie, miejscowości, góry, połoniny – w tytułach i w treści – a także cerkwie), ale to tylko narzędzie uwiarygodnienia opisu. Liczy się teraz przede wszystkim wieczna natura, jej obiektywne piękno, jak i cykliczna zmienność (częste motywy tematyczne to: wieczory, zmierzchy, poranki, burze, deszcze, przesilenia pór roku). Z kolei Ukraina, Kozacy, kurhany, tabory, piki, święty Ilja, Ławry, pradziad Rusin – pozostały w wierszach głównie w funkcji metaforotwórczej czy dynamizującej obrazy, np.:

Na drodze do Dwernika

Osty! Osty! Osty! Nad pustą drogą
leci puch darty z nieba darty z ikon
darty z lasów naszych
na drodze kurz czy to wojska idą
to sine sotnie łubinu wychodzą z Sanu

I włosy buńczuków jak włosy kobiet
zasłonią mi twarz

Tak bywa w całym doskonałym tomie „ucieczki do Natury", tj. *Czeremszaniku*, także w bukolicznych, krótkich utworach *Zimownika* czy *Samotnego jastrzębia*. Podkreślmy, że widoczna w powyższym cytacie

[11] Por. też *Samotny jastrząb*, rozm. M. Lubaś-Harny, „Gazeta Krakowska" 1998, 30 IV-1 V. Przedstawia tam siebie jako wyleczonego z polityki, niemającego gdzie drukować w czasach kryzysu kultury, zwalczanego przez układy, czekającego tylko na „koniec".

kondensacja obrazu, powściągliwość słowa nie są w twórczości poety całkowitym *novum* – wraca tu dobra tradycja *Zielnika* (1973), tomu, który kiedyś zaskoczył krytykę i czytelników okiełznaniem wolnej, a nawet niesfornej dotąd wyobraźni. Także i teraz, podobnie jak w *Zielniku*, przeważa forma zwięzłego 5-10-wersowego utworu, o układzie strofoidalnym. Ale byłby w błędzie ten, kto by pomyślał, że poeta całkiem odszedł od swej dawnej lirycznej specjalizacji „budowniczego cudowności". Wciąż obecna jest w nowych wierszach mitotwórcza funkcja metafory, opartej na ciągłym napięciu między animizacją (i antropomorfizacją) a deanimizacją (i depersonifikacją). Mechanizm ten został przez poetę dawniej już sprawdzony, więc teraz mógł być umiejętnie dawkowany. To już nie ulewa, burza, trąba powietrzna metafor, porywająca wszystko – jak kiedyś – anarchicznie, w Harasymowiczowskie „wewnętrzne światy"[12]. To rygor i funkcjonalność wyobraźni. Oto parę przykładów: sikorka siedząca na parapecie „czyta gazetę nieba", „góra niesie / srebrne piki deszczu / ukośnie jak do bitwy", mech ma „miękkie stopy" a „cumulus to Kniaź Włodzimierz na białym rumaku". Wraca też, jakby innymi drzwiami, dawna baśń animizacyjna i antropomorfizacyjna : np. góry, obłoki, lasy, potoki, domy i cerkwie przypominają legendę o górach-rycerzach śpiących w Tatrach – budzą się, wędrują, rozmawiają, zaś w trawach szepczą duchy przodków. Odnowiona zostaje harmonia świata, w który chce wejść autor, by ukryć się czy rozpłynąć w nim na zawsze jako w swej panteistycznej świątyni:

***

Kiedy jak buki na mróz serce mi pęknie
połóżcie mnie na wóz z widokiem na Bieszczady
na wielki pożar gór na wielką jesień
którą sam roznieciłem pisaniem
niech ten wóz wjedzie w zawieję liści
niech tam na wieki zostanie

[12] Do liryki Harasymowicza dobrze czasami pasowała niestety słynna diagnoza zastosowana u schyłku dwudziestolecia międzywojennego przez Zawodzińskiego do niektórych Skamandrytów: *metaphoritis*, czyli brak rygoru, atrofia metafory stawianej ponad sensem, przesłaniem. Por. K. W. Zawodziński, *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, „Przegląd Współczesny" 1939, nr 206.

C) Wiersze miłosne – epilog. Żona

Tomiki wierszy miłosnych odegrały istotną rolę w czytelniczym sukcesie naszego poety (ukazały się w łącznym nakładzie ponad 100 tys. egzemplarzy). W 1997 roku opublikował Harasymowicz dwa zbiorki kontynuujące ten wątek: *Srebrne wesele* oraz *Miłość w górach*. Na początku *Srebrnego wesela* znalazł się na nowo skomponowany cykl dawniejszych wierszy miłosnych, zaś cały tomik został zadedykowany żonie poety na 25. rocznicę ich związku. Te kilkanaście wierszy pokazuje w poetyckim kalejdoskopie różne etapy i różne wymiary miłości, od „spotkań ikonostasu" – po materializm wspólnej domowej egzystencji, od śmiechu – po łzy. Harasymowiczowi udało się w tym cyklu mistrzowsko pokazać cały diapazon uczuć, wspólnych fascynacji, przygód, trosk. Opisując poetycko (także idealizując) ukochaną, raz sadza ją „na diamentowym tronie metafor", ubiera w bluzkę „wyszytą krajobrazami", które tak kochał, innym razem zachwyca się – z pozoru tylko nieważnymi – scenami ścierania przez żonę kurzu czy układania kwiatów w wazonie. Z prostych sytuacji potrafi Harasymowicz uczynić ciekawy wiersz, taki jak *Brzezina*, gdzie podmiot komplementuje żonę, mówiąc, iż do twarzy jest jej nawet „w czarnej sukni kłopotów". Miłość ma tu często kształt ckliwych wspomnień, jak w uroczym i smutnym liryku *** (*Kto by to powiedział...*):

Kto by to powiedział
Patrząc na tę stertę materacy
na pościel zmiętą już i nie potrzebną
i na nich którzy byli już tak daleko

Kto by to powiedział
że leżeli w hamaku
wyplatanym
z zielonej leszczyny

Kołysało ich niebo

Z kolei tom *Miłość w górach* to reasumpcja dawniejszej podstawowej i niejako „firmowej" Harasymowiczowskiej metody sakralizacji miłości i partnerki poprzez ukazywanie ich w zwierciadłach beskidzkiej przyrody oraz wschodnio-cerkiewnej symboliki. Aby przypomnieć, jak działa ten poetycki

mechanizm, zacytujmy pierwszy z brzegu wers: „Leżała na wznak i w jej oczach sunęły obłoki" (*Lato*). Ale i w tym tomie da się usłyszeć smutną nutę przemijania, np. w doskonałym liryku *** (*Przeleciało zaszumiało*): „ledwie zdjęłaś / poranne skrzydła mgieł / ledwie wzięliśmy się za ręce / Już szepce wieczorne modlitwy / listek bukowego lasu [...] Podobno był jakiś dzień...".

Drugim, obok potęgi miłości, przewodnim tematem obu ostatnich tomów wierszy miłosnych Harasymowicza jest poetycka refleksja nad wspólnym małżeńskim dorobkiem oraz spadkiem, jaki poeta pozostawia. Majątek cenniejszy i trwalszy niż pieniądze, których czasem małżonkom brakowało, to wspomnienie gór, wspólne wyprawy, wakacje, dyskusje o poezji. I przede wszystkim wiersze. Ten skarb zostanie, a ona – Żona – stanie się jego zarządcą (nie idzie tu bynajmniej o same banalne prawa autorskie: Maria Harasymowicz istotnie pokazała przez ostatnie dziewięć lat, że potrafi „zarządzać" pamięcią o mężu, inicjować reedycje tomików, konferencje, imprezy, stowarzyszenie imienia Poety...).

W klimacie przemijania, przeczucia rychłego rozstania z najbliższymi powstało zapewne kilka ostatnich wierszy miłosnych zamieszczonych w zbiorku *Późne lato* (2003). Rzuca się tu w oczy obecność poetyckiego realizmu *à la* Różewicz. To ostatnie hymny dla Żony, która nie jest już tamtą „ubraną tylko w trawy połonin" kresową muzą, ale również bliską powierniczką, towarzyszką, opiekunką. Jeden z najpiękniejszych ostatnich liryków Harasymowicza zatytułowany jest *Ile ta żona wydeptała dróg*. Wieloletnia krzątanina kobiety-gospodyni w mikrokosmosie domu zostaje tu podniesiona (przez niegdysiejszego poetę-trampa, zdobywcę połonin) do rangi jednej z ważniejszych chwil życia:

Ile ta żona wydeptała dróg

Ile wydeptała ścieżek dróg
w naszym mieszkaniu
droga do stolnicy
droga do maszyny do szycia
ścieżka do lustra
droga do szafy
droga do kufra
droga do kwiatów
nasturcji bratków i bławatków
i ta ścieżka najważniejsza
do serca

Także wiersz *Starość. Sen żony* to łagodnie ironiczna, mała oda na cześć marzeń partnerki, jej zapobiegliwości, gospodarności. Chodzi konkretnie o zakup nowej szafy, który poeta hiperbolizuje, porównując żartobliwie mebel do Luwru – tak „piękna" i kosztowna (tj. nieosiągalna) jest to inwestycja.

Za arcypodniosłe, mimo swej formalnej prostoty, zamknięcie nurtu miłosnego liryki Harasymowicza można uznać wiersz *Nasza miłość siwa.* Antropomorfizowane uczucie z pozoru tylko (tj. zewnętrznie, na co dzień) nosi znamiona ludzkiej starości i wyczerpania, ale w rzeczywistości jest wieczne, młode:

[...]
nasza miłość w małym domku w brzozach
już tyle lat tak samo młoda i biała
Nasza ławka na której zostaniemy oparci o góry
Nasza miłość biała w brzozowym zagajniku
Będzie zbierać poziomki do końca świata
Nawet gdy nas już nie będzie
Nasza miłość siwa jak czapla

Reasumując, wątek miłosny poezji Harasymowicza stanowi oryginalną i wieloaspektową aktualizację romantycznego modelu uczucia. Słusznie zatem Jerzy Kwiatkowski już w latach 50. (*Wizja przeciw równaniu*) dopatrywał się w autorze *Cudów* prekursora nowego (nowoczesnego) romantyzmu w literaturze polskiej XX wieku – romantyzmu odradzającego i powtórnie humanizującego poezję, wyzwalającego ją z formalizmu awangardy.

D) „Za co jutro kupimy chleb", czyli biedny, chory poeta patrzy na dziki kapitalizm

Harasymowicz, podobnie zresztą jak Herbert (acz z innych powodów), źle się odnajdywał w nowej rzeczywistości po roku 1989. Nie podobała mu się na przykład: dominacja i triumfalizm prawicy, mcdonaldyzacja kultury, zamienienie jednego „starszego brata" na drugiego (ZSRR na USA), irytowała go postawa społeczeństwa, które „dziczeje z głową

uwięzłą w telewizorze". Dawał temu niezadowoleniu parokrotnie wyraz w wywiadach i felietonach[13].

Posługując się metaforą, stosując obficie hiperbolę, poeta skarżył się w *Kozackich buńczukach* i *Zimowniku* na spadek – w wyniku powyższych przemian – swej pozycji na literackiej giełdzie, na trudności wydawnicze, usuwanie go z podręczników i antologii (bliżej wyjaśniał to w wywiadach). Pisał:

Tak biało od księżyca
lecz to biało od noży
którymi grożą wierszom
w przenajświętszym Krakowie
[...]
Wydrapują!
wydrapują moje pejzaże z cerkwią
jak rubin z każdej księgi
przenajświętszym nożem
podpisarze z nosem wyżartym
syfilisem pychy

Należy podkreślić, że lata 80. i 90. to okres ciągle pogarszającego się stanu zdrowia poety (dwa zawały, potem choroba nowotworowa). Z drugiej strony, choć coraz trudniej mu ze względów zdrowotnych, jak i finansowych podróżować – możliwie długo nie rezygnuje z wypraw do swego „matecznika" (Bieszczadów), stara się ignorować choroby, być jak dawniej twórczym, aktywnym, także operatywnym w nowej, trudnej sytuacji wydawniczej (z godnym podziwu uporem zabiega o wydanie kolejnych tomików, o nowe publikacje). Z konieczności „matecznik" zostaje jednak coraz częściej zamieniany na „zimownik": mieszkanie w bloku, które jego żywa wyobraźnia nazywa „pokojem uczepionym nieba / jak gniazdo jaskółki" i czyni z niego kolejne „księstwo wewnętrzne".

Powstają też wiersze-scenki z osiedlowego skweru, studia kolejek w sklepie, opisy bezdomnych zbieraczy butelek. Skazany na codzienność biednej egzystencji, przysłowiowe trudne wiązanie końca z końcem, stara się poeta ten świat oswoić humorem, upiększyć poezją. Tak powstaje tom *Za co jutro kupimy chleb.*

Wraca w nim wypracowany w dawnych wierszach „osiedlowych", opisujących „cywilizację wielkiej płyty" (tom *Na cały regulator*) zmysł

[13] Por. J. Harasymowicz, *Chwasty literatury*; idem, *Dlaczego będę głosował na lewicę*, „Trybuna" 1993, nr 167.

karykaturującej, socjologicznej obserwacji, wspomagany dodatkowo przez arsenał środków lingwistycznych *à la* Białoszewski (Harasymowicz potrafił dorównać temu poecie zapisem komunikacyjnych „szumów", osobniczych idiolektów, grą frazeologizmów). Poeta nadal dysponuje nieprzeciętnym talentem wyszukiwania lirycznych sytuacji, wydobywania, z pozornie przeciętnej scenki rodzajowej, poetyckich diamentów. W wierszu *Ławka* przeczytamy:

Kiedy siedziałem było w porządku
Kiedy położyłem się z rękami pod głową
Żeby ujrzeć liście
Przynajmniej tego wieczoru

Matki zaczęły wołać swe pociechy
Porywam dzieci razem z rowerkami
Starsza pani sprawdziła czy ma wszystko

Emeryci w sześciu na ławce
Dwóch siedziało innym na kolanach
Mówili że
Nie ma milicji na leżących
Cóż było robić
Wziąłem gazetę do ręki
I do góry nogami i jednak
Zająłem miejsce w społeczeństwie

Mimo wszystkich podejmowanych przez poetę wysiłków jego świat zawęża się, zamyka – banalnieje. Triumfuje proza życia. Kiedyś było szukanie zapomnianych cerkwi – teraz okularów, butów. Kiedyś do snu usypiał bukowy las, teraz busz zieleńca lub pejzaż wydrukowany na tapecie w pokoju. Kiedyś przechodziło się kilometry, teraz wyprawą jest przejście z pokoju małego do dużego. Słuchało się dzikich ptaków, obserwowało niedźwiedzia, teraz hoduje się bluszcz na balkonie, by zamieszkał w nim świerszcz. Ale i tu poeta potrafił zaskoczyć świeżością wyobraźni, konceptem, metaforą, poetyką snu, antropomorfizacją. „Dom z betonu" potrafi przeistoczyć niespodzianie w „dom z chmur":

Mieszkam wysoko w dużym bloku

Łóżko w lesie
każdej nocy śpię na polanie
zewsząd trwa jesień tapet

W snach zjawiają się lasy
czarne graby ze świecącymi kagankami liści
jesienne procesje świateł

Wstaję spuszczam nogi w głęboki śnieg
lub prosto w trawy

W podobnej stylistyce utrzymane są też krótkie i piękne liryki cyklu *Starość*. Można je nazwać „małymi odami" na cześć codziennej egzystencji, np.:

Szkoda go szukać
Pod łóżkiem
Pod stołem
Dopiero nocą
Wychyli się z trzcin mroku

Żerujący przy księżycu
Zgubiony pantofel

Godny odrębnego omówienia jest przewijający się przez kilka tomików cykl wierszy o chorobach, pobycie w szpitalu, operacjach (*Po operacji*, *Transfuzja*, *Stół operacyjny*, [w:] *Za co kupimy...*; *Moje prace*, *Skrzydła*, *Wrak*, [w:] *Samotny jastrząb*; *Wakacje*, [w:] *Miłość w górach*). W obliczu zaglądającej w oczy Największej z Tajemnic – zachowuje poeta oswajającą wszystko moc wyobraźni, dającą mu nawet teraz stoicki spokój, nadzieję powrotu do zdrowia (*Po operacji*):

Po operacji
po zastrzyku
w kręgosłup
nie mam nóg
nogi gdzieś pobiegły
szukaj nóg w lesie nóg
i w prawdziwym

Nie ruszę nogami

Boże żeby chodzić
ludzie chodzą
i nie mają nawet
o tym pojęcia
[...]

Z kolei w wierszu *Skrzydła* przeczytamy:

Po każdym zawale odrastają skrzydła
i pióro od ręki
i nogi stołu od podłogi

Jestem coraz młodszy
chodzę na spacery

Ej rup ej rup
przenoszę już góry

Piętrzy się na niebie
składowisko gór

E) Jeszcze jedno odkrycie – wiersze zen

W ostatniej dekadzie twórczości otwiera poeta jeden nowy obszar dla swojej niespokojnej i niepokornej wyobraźni. Ten nowy świat, a zarazem nowe – ostatnie – wcielenie Mistrza to wiersze i filozofia zen. Jak pamiętamy, dawniej Harasymowicz nieraz już szedł „na całość" w swych fascynacjach i autokreacjach, nawet zmieniał nagle styl życia lub ubiór w myśl rytmu swej poezji. Tak było i teraz – co prawda nie został w latach 90. buddystą, ale duchowo był temu bliski, co wyraził dobitnie w wywiadzie z 1993 roku[14]. Mówił tam, iż chce teraz poezji „bez protez", a takimi są kultura, filozoficzne cytaty, nawet Biblia i tradycja śródziemnomorska. Chciał pisać teraz – po prostu – o „pięknie świata", a ideałem tego podejścia jawiła mu się właśnie sztuka zen i medytacja.

„Dzisiaj, chociaż jest mi ogromnie ciężko – pisał Harasymowicz – jestem przecież bardzo szczęśliwy. Pod koniec życia, kiedy wychodzi się na tę ostatnią prostą, która dla mnie, po dwóch przeżytych zawałach serca, już nadeszła, osiągnąłem oświecenie. Znalazłem prawdę i w poezji, i w życiu, Przebudzenie – mówią na to buddyści"[15].

Co ciekawe, katalizatorem tego nowego spojrzenia na świat oraz nowej dykcji stał się dla poety krakowski Ogród Botaniczny. Mając coraz

[14] Por. idem, *Nie można być sukinsynem i poetą*, „Wieści" 1993, nr 10.
[15] *Ibidem*.

większe kłopoty zdrowotne, poeta zastępuje sobie ucieczkę w Karpaty wyprawami do Ogrodu położonego trzy przystanki od jego mieszkania. To nowa Arkadia, ale i – jak się okazuje – klucz do nowej metafizyki.

Zgodnie z filozofią zen nie liczy się przeszłość ani przyszłość, ani myślenie, ani jakiekolwiek podziały świata, obiektywne uwarunkowania, uprzedzenia. Poezja zen (ukształtowana i zdefiniowana przez buddyjskich mnichów) podobna jest do japońskiego haiku i tanka, opiera się na sakralizacji natury, olśnieniu (satori) pięknem prostych rzeczy i wrażeń, szukaniu irracjonalnego, czystego sensu każdego zjawiska[16]. W ogrodach zen kontempluje się nie tyle kamienie czy rośliny, co przestrzeń (pustkę) między nimi. Wydaje się, że Harasymowicz dobrze to zrozumiał, przeanalizował i wcielił w swe nowe kilkuwersowe utwory, powstałe głównie w Ogrodzie Botanicznym. Zawierają one przykłady takiej właśnie iluminacji, wyrażanej przez spięcie kilku słów, obrazów.

***

Nie mówią całej prawdy
nagie drzewa bez liści

***

Wierzba nie rośnie
to tylko splot powietrza
pusty w środku

Pałac

Sześć pięter motyli
chwieje się
nad trawnikiem

Motyle, ptaki, magnolie, chmury, deszcz, pory roku – setki bytów Natury objawiają się teraz poecie w ich wzajemnych, alogicznych i absolutnych relacjach, np.:

Stary parasol

Na wszystkie strony
Wyrastają druty deszczu

[16] Por. na ten temat: J. Szczepaniak, *Poezja zen*, „Akant" 2008, 4 IX; A. Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2004, *Biblioteka Fundacji im. Takashimy*.

***

Każda droga
biegnie w dwie
przeciwne strony

Nie sposób zacytować tu większej liczby tych pięknych utworów, ale trzeba podkreślić, że wszystkie wiersze zen Harasymowicza zawierają podobny ładunek skondensowanej obserwacji i iluminacji. Wydaje się, iż to z tego spojrzenia wyprowadził też poeta swe wiersze-testamenty, ukazujące pewien panteistyczny, a może właśnie buddyjski scenariusz opuszczenia ziemskiego bytu (wcielenia?). I tak już rok później w *Czeremszaniku* znajdujemy przejmujący epigramat *** (*Kiedy jak buki na mróz serce mi pęknie*), gdzie ostatnim życzeniem poety jest złożenie jego ciała na wóz „z widokiem na Bieszczady" i dalej: „Niech ten wóz sam wjedzie w zawieję liści / niech tam na wieki zostanie".

W *Samotnym jastrzębiu* (trzy lata po wierszach zen) poeta tak dysponuje symbolicznie swoimi ziemskimi szczątkami:

***

Gdy serce pęknie na mróz
Jak w zimie buki pękają
Połóżcie mnie na wóz
Niech jedzie furka pejzażu
[...]
Za wozem nikt nie pójdzie
Deszczyk wszystko pokropi
I konie same ruszą
Bo znają moje drogi

Także w paru innych tekstach ostatniej dekady twórczości Harasymowicza odnajdujemy tony nietypowe dla wcześniejszej jego twórczości, tony metafizyczne, eschatologiczne, konfesyjne. Tak jest na przykład w tajemniczym wierszu *Spacer* (*Samotny jastrząb*). Jest w nim scena wchodzenia do ciemnego lasu (las Dantejski?), gdzie „zwalone pnie / tworzą fortece porosłe mchem / i bladymi duszyczkami stojącymi / na cienkich nóżkach jak grzyby". W tym lesie – mówi podmiot – „wiele moich twarzy zostanie już". Kawałek dalej przeczytamy: „szukam doliny porosłej bukami / tam gdzie samotność buduje swe szałasy". Podobnie w *Gajowcu* (tamże) podmiot po polowaniu „na wielkie krajobrazy" trafia do „biało

przybranego lasku grabowego", gdzie „wszystkie dawne zdarzenia żyją" i „wszystko się w siny zamienia horyzont". W dalszej części wiersza znajdziemy ujętą w przejmująco proste słowa myśl eschatologiczną: „Bez nas świat istniał będzie po staremu / i pory roku będą wolno postępować / ścieżkami swymi pośród trzcin i śniegu / Ktoś inny kielich rozchyli słowa". Wielokrotnie w ostatnich tomach pojawiają się też motywy potoku, strumienia, rzeki, „potoku grzmiącego", niewątpliwie odnoszące się do heraklitejskiego obrazu przemijania.

W *Tysiącu brzóz* (tamże) czytamy wyraźnie już konfesyjne refleksje: „Zastanawiam się w jakim lesie żyję / można iść całe życie i nie spotkać nikogo / W najdzikszej części lasu / być może spotkam kiedyś Boga / lecz nie jest to pewne / jak nie jest pewne czy spotkam niedźwiedzia / Bóg wybrał sobie najdalsze miejsca / z dala od faryzeuszy wznoszących ręce ku niebu".

W tomach *Czeremszanik* i *Srebrne wesele* poeta prorokuje swe odejście jako „zniknięcie w starym bukowym lesie" (*** [*Tak gotowymi być trzeba*]) bądź wzbicie się duszy w niebo pod postacią sokoła (*Buki stare brodate*).

[...]
Z ciała kurz rudy zostanie
Jak mgły uleci niczyje
Nad niebo nad Bieszczadem
Dusza jak sokół się wzbije

Nie dziwią w kontekście fascynacji buddyzmem i poezją zen strofy, będące jakby nadzieją na reinkarnację po rytualnym spaleniu ciała osoby zmarłej:

[...]
Zasnąłem i byłem liściem bezimiennym
miałem twarz liścia w kształcie serca
unoszony wiatrem już bez rodziny bez najbliższych

Taki będzie kiedyś mój powrót w te góry
bez wieńców i muzyki

Dobitną pointą tych testamentów poetyckich jest ostatnia wola samego poety, zgodnie z którą jego prochy zostały rozsypane nad Bieszczadami, wróciły do duchowego i poetyckiego Domu...

Podsumowanie

Postawiony pod koniec swojego życia wobec polityczno-społecznej transformacji, zaskoczony gwałtowną, dziką komercjalizacją kultury, mcdonaldyzacją życia – niemłody już i gnębiony chorobami poeta stanął do kolejnej rywalizacji o czytelnika. Choć mógł czuć się „wypalony" czy – jak sugerował w wywiadach – nawet szykanowany przez nowe opiniotwórcze ośrodki – powtórzył drogę takich poetów, jak Leopold Staff czy Ezra Pound, do końca swej ziemskiej egzystencji zaskakujących pomysłami, młodych talentem. W ostatniej dekadzie życia i twórczości poeta dokonał też odważnej – może nawet zbyt autokrytycznej – reasumpcji czołowych wątków swej poezji. Budzi przy tym uznanie fakt, iż umiał przyznać się do paru politycznych i artystycznych błędów, a przy tym zachował jednak tak obcą wielu dzisiejszym postmodernistycznym artystom wrażliwość na problemy ponadjednostkowe.

2008-2009

Daleko od Montmartre'u
(o poezji Tadeusza Śliwiaka)[1]

1. Poeta środka

Tadeusz Śliwiak (1928-1994) należał do grona najpopularniejszych i najbardziej aktywnych poetów swojego pokolenia. Ten pierwszorzędny twórca o ugruntowanej pozycji i bogatym dorobku nie miał jednak szczęścia do krytyki. Stąd zapewne wynika pewne jego niedowartościowanie. Powiedziałbym, że „wina" leży częściowo po stronie samego Śliwiaka, który od chwili debiutu konsekwentnie był „poetą środka" i apologetą codzienności, zarówno w sferze filozofii, jak i estetyki. Nie był więc nowatorem, nie współtworzył żadnego z głównych podnurtów poezji pokolenia „Współczesności" (takich jak: nadrealizm, turpizm, poezja intelektualna, neoklasycyzm, rozrachunkowa poezja polityczno-społeczna). Styl Śliwiaka opierał się na metaforze, ale zarazem autor unikał pokus fantazjotwórstwa. Takie cechy jego twórczości, jak: wrażliwość, komunikatywność, potoczność tematyki, widoczny szacunek dla poetyki Skamandra, konsekwentne unikanie wulgaryzmów – nie mogły rzucić na kolana zwolenników artystycznej rewolucji. Nie próbował też jednak nasz autor zbliżyć się do bieguna przeciwnego awangardzie – to jest podjąć to, co nazywa się „apelem do tradycji"; obce były mu raczej nawiązania do nurtów neoklasycznych. Tak więc ta – jak ją nazwaliśmy – „poezja środka" mogła niejednemu jawić się po prostu jako nijaka czy asekurancka, niewarta bliższej uwagi...

[1] Znacznie krótsza wersja tego tekstu: por. A. Kaliszewski, *Rzeźnia i ogrody*, [w:] *Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)*, t. 1, red. W. Kajtoch, Kraków 1995.

Jednak równie przesadne byłoby stwierdzenie, iż krytyka mało interesowała się Śliwiakiem. Jeśli pokusić się o liczbowe porównanie, to na przykład Herbert do roku 1982 – po którym to ukazały się dwie książki o tym poecie – nie doczekał się wcale większej liczby bardziej obszernych czy bardziej kompetentnych recenzji oraz szkiców na temat swojej twórczości niż autor *Widnokresu*. Przeważają recenzje krótkie i ogólnikowe. Podobnie było z Harasymowiczem, przez szereg lat niewątpliwym „gwiazdorem" pokolenia, drukującym zbiorki w kilkudziesięciotysięcznych nakładach. Nieszczęściem Śliwiaka stało się jednak to, że jego poezji nie omówił żaden z prawdziwych selekcjonerów „pokolenia 56". Nie zachwycili się nim w odpowiednim czasie ani Wyka, ani Kwiatkowski, ani Błoński. Nie znalazł się Śliwiak w reprezentatywnej antologii Kajtocha i Skórnickiego *Debiuty poetyckie 1944-1960*. Poza Sandauerem, Matuszewskim, Nowakiem, Szymańskim, Skwarnickim, o Śliwiaku pisali przeważnie krytycy i poeci młodsi co najmniej o jedno pokolenie (wśród nich miał też wielu przyjaciół).

Swoisty przełom w recepcji twórczości Śliwiaka zapoczątkował szkic pióra Artura Sandauera zatytułowany *Poezja tragicznego ładu*, opublikowany w 1977 roku w „Kulturze", a rok później przedrukowany w fundamentalnej dla krytyki poezji i kontrowersyjnej zarazem książce *Poeci czterech pokoleń*. Tak dokonało się „odkrycie" Śliwiaka przez wielką krytykę. Znany ze złośliwości i ironii Jan Marx napisał o tym wydarzeniu: „W ten sposób Śliwiak – poeta doctus – wykreowany został na poetę, któremu patronuje Heidegger". Marx miał rację co do tego, że zaskakujących i skrajnych opinii autora *Liryki i logiki* rzeczywiście nie można było traktować wówczas arcypoważnie. Niemniej to za Sandauerem właśnie, niegdysiejszym współtwórcą „mody" na Białoszewskiego i Szymborską, ruszyli falą pochlebcy Śliwiaka – typowa „krytyka stadna". Podkreślić warto, że w tej samej książce, co pochwałę Śliwiaka, zamieścił Sandauer swój kryptopamflet na twórczość Herberta oraz inne oryginalne „wywyższenie", tym razem poezji Ernesta Brylla. Książka Sandauera była zatem mocnym uderzeniem w poetyckie hierarchie pokolenia. Jak gdyby na potwierdzenie oceny Sandauera, Śliwiak wydał w latach 1978-1982 cztery bardzo dobre tomiki (*Dłużnicy nadziei*, *Solizman*, *Chityna*, *Odmroczenia*) oraz udany wybór wierszy w dużym nakładzie – *Płonący gołębnik*.

2. Garść faktów

Tadeusz Śliwiak urodził się 23 stycznia 1928 roku we Lwowie. Ojciec poety, Władysław, szofer z zawodu, zajmował się transportem do Polski samochodów czeskiej firmy Skoda. We Lwowie przeżył Śliwiak szczęśliwe lata dzieciństwa. Lecz w wiek chłopięcy wchodził tam już pod znakiem wojennej Apokalipsy. Wielką rolę w kształtowaniu osobowości i wyobraźni poety odegrał fakt zamieszkiwania w Miejskiej Rzeźni, gdzie ojciec Śliwiaka podjął pracę kierowcy.

Po wojnie przyszły poeta znalazł się w Warszawie. Tam w 1947 roku ukończył liceum, a potem studiował na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Warszawskiego. W kolejnych latach mieszkał we Wrocławiu i Krakowie. Właśnie pod Wawelem Śliwiak ukończył studia w Państwowej Wyższej Szkole Aktorskiej. Był członkiem zespołu Teatru Rapsodycznego Mieczysława Kotlarczyka, pracował jako aktor w Teatrze Starym, później był kierownikiem literackim Teatru Rozmaitości, a od 1967 roku – redaktorem działu poezji „Życia Literackiego" (aż do rozwiązania tego tygodnika). Nie można również pominąć „Magazynu Kulturalnego" – pisma prawdziwie literackiego i artystycznego, najpiękniej chyba wydawanego polskiego periodyku lat 70. – to właśnie Śliwiak był jego założycielem i naczelnym redaktorem.

Wykształcenie aktorskie i teatralna praktyka znacząco wpłynęły na popularyzację poezji Śliwiaka: należał on do tych twórców, którzy najlepiej, najbardziej sugestywnie przedstawiali swoje teksty na spotkaniach autorskich. Wieczorów poetyckich odbył Śliwiak rekordowo wiele, kultywując przywiązanie do żywego słowa oraz chęć kontaktu z każdym czytelnikiem.

Śliwiak zadebiutował w 1947 roku wierszem *Chaim* na łamach wrocławskiego „Słowa Polskiego". Jego dorobek obejmuje trzydzieści tomów wierszy i kilkanaście książek dla dzieci (w tym bardzo poczytną *Bajkotekę*). Za twórczość poetycką otrzymał wiele nagród, między innymi: Nagrodę Premiera, Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki oraz Nagrodę Miasta Krakowa. Piosenki z jego tekstami (napisał słowa do wielu szlagierów z muzyką Lucjana Kaszyckiego) triumfowały na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, którego później był jurorem. To wiersz Śliwaka stał się tekstem słynnego hymnu Piwnicy pod Baranami: *Ta nasza młodość*. Należał do dwóch grup literackich: „Muszyna" i „Barbarus".

Na miano bardzo ważnego epizodu w życiu Śliwiaka zasługuje – moim zdaniem – krótki okres istnienia krakowskiego pisma „Czarno

na Białym" (wkrótce tytuł zmieniono na: „Zebra"), którego poeta był redaktorem naczelnym. „Zebra" stanowi jedną z nierozwiązanych zagadek życia literackiego. W jaki sposób, dysponując niewielkimi środkami i półprofesjonalnymi siłami młodych ludzi, udało się wydawać prawdziwe profesjonalne pismo, jeszcze dziś zaskakujące poziomem literacko-artystycznym, swoistą aktualnością i przebojowością? „Czarno na Białym" wychodziło od stycznia 1957 do maja 1958 roku. W tym czasie zaprezentowało znakomite teksty młodych autorów (Bursy, Harasymowicza, Poświatowskiej, Zycha, Grochowiaka), nowe przekłady literatury zachodniej, unikatowe wówczas reprodukcje malarstwa (Boscha, Picassa, Magritte'a, Ernsta, Rouaulta, Klee). Obok cyklu *Sztuka niesamowita* w piśmie regularnie ukazywały się eseje oraz wypowiedzi starszych pisarzy na temat młodego pokolenia. Rozpoczęto również druk prowokacyjnej *Antologii knotów* (pierwszy odcinek poświęcony był Bohdanowi Drozdowskiemu). Słowem – porównania z numerami „Zebry" nie wytrzymuje nawet „Współczesność" z pierwszego okresu. Rywalizacja między tymi pismami kończy się nagle – likwidacją „Zebry" w maju 1958 roku.

3. Debiut po raz pierwszy

W grudniu 1953 roku umiera w Warszawie Gałczyński. Minie kilka lat, zanim Harasymowicz wyda *Cuda* i *Mit o świętym Jerzym*, a Jerzy Kwiatkowski będzie mógł z dumą obwieścić: „Jest Gałczyński". Ale już w 1953 roku ukazuje się debiutancki tomik Śliwiaka *Astrolabium z jodłowego drzewa*, sporo zawdzięczający szkole Mistrza Ildefonsa (zwłaszcza jako autora poematu *Wit Stwosz* i *Pieśni*).

Są książki wydane przed 1956 rokiem, których pisarze później się wstydzili. Do takich pozycji należą niektóre tomiki „powtórnych debiutantów" z lat pięćdziesiątych, w tym debiutancki tomik naszego poety. W żadnym wyborze wierszy Śliwiaka nie zostały umieszczone nawet fragmenty *Astrolabium*... W sprawie przypomnienia poematu w przygotowywanym w latach osiemdziesiątych obszernym wyborze prowadziłem z autorem długie i trudne pertraktacje. Zostały one wprawdzie uwieńczone sukcesem, ale książka i tak zakończyła swój żywot na etapie korekt (Wydawnictwo Literackie niespodziewanie wstrzymało publikację).

Wracając do *Astrolabium*... Ten powstały w okresie realizacji tez Zjazdu Szczecińskiego poemat o Koperniku znacznie przewyższa inne – deklaratywne, tendencyjne, upolitycznione, dworskie – dzieła epoki socrealizmu. Idąc śladami Gałczyńskiego, Śliwiak koncentruje się na – może nieco naiwnej – ilustracyjności, podkreśla humanistyczne zasługi wielkiego astronoma, a także jego konflikt z średniowieczną filozofią. Nie brak w poemacie ładnych lirycznych fragmentów, zwiastujących przyszłego „poetę krajobrazu", autora subtelnych wierszy miłosnych (np. części: *Nieznana konstelacja*, *Jodła i luneta*). Warto podkreślić zręczne operowanie przez Śliwiaka różnymi formami wiersza regularnego, a także sięganie po cytaty kulturowe.

Znacznie lepiej odpowiadał ówczesnym socrealistycznym prerogatywom drugi zbiór wierszy Śliwiaka – *Drogi i ulice* z 1954 roku. Jednak także w tym tomie znajdują się fragmenty, które wówczas musiały wręcz niepokoić. Półprywatne wiersze o przyjaciołach, dalekich podróżach, zabytkach czy archeologii, zapowiadają późniejsze pasje poety. Brak z kolei w tomiku *Drogi i ulice* nachalnych, poetycko-retorycznych hymnów na cześć ustroju czy legitymacji partyjnej. Zwraca uwagę najstarszy bodaj znany wiersz Śliwiaka – pisana przez siedemnastoletniego chłopca *Sosna*.

W pełni zgadzam się z Tadeuszem Nowakiem, który dwa pierwsze tomiki Śliwiaka nazwał „jaśniejszymi punktami w ówczesnej absolutnej szarości".

4. Poeta natychmiastowego wzruszenia

Opublikowany w 1959 roku ponowny debiut Śliwiaka *Co dzień umiera jeden bóg* ukazuje – jak wszystkie powtórne debiuty – wyraźną zmianę tematyki oraz postawy podmiotu wobec świata, a także sposobów konstruowania obrazu. Ciekawe, że do „powtórnego debiutu" Śliwiaka dochodzi tak późno. W 1959 roku czytelnicy znają już na przykład dwie książki Herberta, cztery Harasymowicza, cztery Grochowiaka, jedną Białoszewskiego, a ponadto trzy (po „powtórnym debiucie") Nowaka oraz jedną Szymborskiej. Świadczy to zapewne o tym, iż sam Śliwiak bardzo długo decydował się na zabranie głosu w nowej sytuacji, co dziwi o tyle, że tomiki poety z lat 1953-1954 bynajmniej nie były – jak powiedzieliśmy – szczególnie naganne. Śliwiak nie musiał dokonywać większego „prze-

strojenia dykcji", a wydawnictwa były wtedy raczej otwarte na poezję nowego pokolenia. Czyżby poetycka szuflada Śliwiaka była po październiku 1956 roku pusta?

W świetle powyższych faktów krzywdząca wydaje się opinia Andrzeja Szmidta, który wytknął Śliwiakowi „zbyt nagły odwrót od tromtadrackiego optymizmu do absolutnej negacji" – uleganie modzie narzuconej przez nieco młodszych kolegów. Czas przemawia raczej na korzyść Śliwiaka, zaś okres zwłoki należy potraktować jako porę dogłębnej refleksji poety nad swoją twórczością. Po latach do oceny Szmidta nawiązał Marian Płachecki, mówiąc o „lakiernictwie na czarno, *désintéressement* wobec wszelkiej ideologii, popisach rzemiosła *à la* Gałczyński" itp.

Jednak na tle twórczości debiutantów roku 1956 – na przykład Grochowiaka, Czycza czy Bursy – wiersze Śliwiaka są delikatne i wyważone, zaś odwrót od ideologii i poetyki sprzed „przełomu" bynajmniej nie u tego poety osiągnął swe neofickie apogeum. Autor tomiku *Co dzień umiera jeden bóg* – zauważa Nowak – powoli i rozważnie zmieniał znaki, rozszerzał własne, a nie tylko te „modne" horyzonty, aż spóźnił się na przełom. Śliwiak został na uboczu ze swoją techniką pięknego słowa („czasami ma się wrażenie, że wiersz w całości utkany jest ze złotogłowiu"), przywiązaniem do koncepcji poezji jako zapisu „natychmiastowego wzruszenia". Tym samym – dodajmy – z chwilą ponownego debiutu Śliwiak skazał się na niełatwą, samotną drogę.

Bardzo rzetelna recenzja redebiutu Śliwiaka wyszła spod pióra Barbary Biernackiej. Trafnie zidentyfikowała ona bloki tematyczne w *Co dzień umiera jeden bóg*: wiersze sensualno-uczuciowe, poetyckie portrety rzeczy, miejski pejzaż. Jest to podział charakterystyczny również dla późniejszej twórczości naszego autora. Biernacka stwierdziła, że – wbrew temu, co może się wydawać – teksty Śliwiaka nie wyrastają z ducha popularnego wówczas również w kręgach poetyckich egzystencjalizmu Jeana Paula Sartre'a, gdyż samotność człowieka jest w nich pokazana „bez ułatwionego pesymizmu". Recenzentka podkreśliła również rolę „precyzyjnej konkretnej wyobraźni" w twórczości Śliwiaka, co może być ważne w kontekście późniejszych prób zaliczania poety do nurtu współczesnego klasycyzmu czy parnasizmu. Kilkakrotnie bowiem potem zarzucano Śliwiakowi estetyzm, jak i „okazjonalność" wypowiedzi. A przecież postawa taka wynikała właśnie z przyjętego „antyświatopoglądu" poety, którym okazał się skrajny antropocentryzm, a także zakorzenienie człowieka w świecie przyrody (nie: historii, polityki), niechęć do społeczno-kultu-

rowych, a nawet literackich mitów, subiektywizacja poetyckich światów, zbliżenie doświadczenia egzystencjalnego z poetyckim, prymat relacji nad refleksją, szczegółu nad ogółem.

Manifestem tej postawy był już tytułowy wiersz zbioru *Co dzień umiera jeden bóg*, w którym czytamy: „[...] przez mroczne gąszcze mitów / szedłem po omacku / ja urodzony na śmierć / ja skazany na czas / wierzyłem w bogów / uwierzyłem w ludzi". Ten różewiczowski nie tylko poprzez formę utwór można i trzeba potraktować jako ważny głos w dialogu idei. Co pozostało po wyjściu z ognia wojny, odrzuceniu złudy socrealizmu, ale też niepewnej metafizyki i ładu transcendencji? Nieufność, zwątpienie każące rzeczy nazywać od nowa. Ład moralny jest zbyt wątłą konstrukcją, aby udźwignąć wątpliwości. Wielki poprzednik Śliwiaka, Różewicz, pisał z goryczą: „Różowe ideały poćwiartowane / wiszą w jatkach". Poszukiwanie sensu życia i Nauczyciela (Boga) doprowadziło go do negacji i poetyckiego naturalizmu – wręcz do nihlizmu, jak mówili niektórzy. Dzieła trudnej przebudowy mitów i etosów podjął się, owszem, Herbert. Jednak wielu innych poetów wybrało ostentacyjną ucieczkę od idei, od Boga czy nawet mitu: w peryferyjność, stylizację, fantazjotwórstwo, odległą historię. Śliwiak wybrał człowieka – jednostkę. Ze swoistą humanistyczną naiwnością w człowieku pokładał poeta całą swoją wiarę, budując sytuacje liryczne na podstawie bezpośredniej obserwacji i indywidualnego doświadczenia.

5. Recepcja po raz drugi

Tomem *Wyspa galerników* z 1962 roku zamyka się drugi okres twórczości Śliwiaka. Za otwarcie trzeciego okresu uznać można tomik *Żywica* z 1964, zaś za osiągnięcie szczytowe naszego autora – *Poemat o miejskiej rzeźni* (1965).

W roku 1968 Michał Sprusiński pisał: „W *Żywicy* Śliwiak darzy zaufaniem nie retoryczne tyrady, lecz metaforyczny konkret, unika werystycznego opisywactwa – konstruuje sytuacje o zwięzłej, obrazowej dramaturgii". Bardzo wysoko ocenia też Sprusiński sięganie przez Śliwiaka do swej biografii z lat wojny (rzeźnia, cykl *Antygona wołyńska*).

Andrzej K. Waśkiewicz chwali *Poemat o miejskiej rzeźni*, który zalicza do nurtu turpizmu, za konstrukcję oraz wstrząsającą tematykę. Z kolei Ryszard Matuszewski widzi w *Poemacie...* przeciwieństwo turpizmu

– jego zdaniem to raczej poetycki reportaż. Siła liryki Śliwiaka tkwi w jej dosłowności: „Poezja musi niekiedy sięgać ziemi, a dziś jest to szczególnie potrzebne. Za dużo mamy fałszywych proroków". Na temat turpizmu naszego autora trafnie wypowiedział się Jan Pieszczachowicz: turpizm to u Śliwiaka nie zabawa w ostre rekwizyty, ale realizm, naturalizm „podniesiony do rangi symbolu".

Następne, szybko wydane zbiorki Śliwiaka – *Święty wtorek* (1968), *Czytanie mrowiska* (1969), *Ruchoma przystań* (1971), *Widnokres* (1971), *Rajskie wrony* (1972) – przyjmowano z uznaniem. Szczególnie dokładnie była przy tym dyskutowana specyficzna postawa poznawcza autora wierszy (opowiedzenie się po stronie szczegółu, niechęć do uogólnień) oraz jego filozofia tragicznego ładu (jakkolwiek niezbyt dobrze definiowano, co to właściwie jest).

Iwona Smolka, pisząc o *Rajskich wronach*, podkreślała rolę zmysłowego wrażenia – szczególnie w wierszach bieszczadzkich. Jan Pieszczachowicz mówił o „oscylowaniu między liryzmem baśniowym, śpiewnym a zwięzłością i ascetyzmem formy". Stanisław Balbus ujmuje to zjawisko bardziej obrazowo: zauważa, że Śliwiak studiuje konkret, nie tracąc z oczu całości, której konkret jest integralną częścią. Tenże krytyk trafnie nazywa metodę poznawczą Śliwiaka „archeologią poetycką": „czas kumuluje się w przedmiotach, w ich kształcie utrwala się cała ich historia, czas obrasta je jak kora drzewo". Śliwiakowe podróże w czasie nazywa Balbus – od tytułu jednego wiersza poety – „osteologią" (nauką o kościach), gdyż są one niczym innym jak dochodzeniem do elementarnych praw nie poprzez operacje logiczne czy abstrahowanie, ale przez zagłębianie się w strukturę materii, jej elementarne składniki. Podobnie, znacznie później, zdefiniuje postawę poznawczą naszego autora Janusz Kryszak: jest to typ poezji faktu. „Emocja i refleksja – pisze Kryszak – ogniskuje się wokół kilku podstawowych pojęć. Śliwiak przywołuje nie tyle same pojęcia, co ich sytuacyjne odpowiedniki, obrazowe ekwiwalenty. Bowiem konkret życiowy, potoczne zdarzenie, najpełniej urzeczywistniają owe pojęcia, a tym samym pozwalają weryfikować ich znaczeniowe wartości. Dzięki temu wiersz zachowuje gęstą fakturę życiowego doświadczenia, jednostkowej obserwacji, umożliwiając zarazem włączenie owego konkretu w nurt uogólniającej refleksji i dyskursu".

Wiesław Paweł Szymański ciekawie tłumaczy sygnalizowany już szczególny szacunek Śliwiaka do rzeczy i konkretnych osób (jednostek)

jako przejaw kompleksu odebranego dzieciństwa, czasów, kiedy liczba mnoga, czyli wymiar totalitarny świata, przygniatała, eliminowała świat subiektywnych poglądów, przeżyć i ocen, eliminowała człowieka. Tęsknotę za takim widzeniem, które nie sprowadza jednostek siłą do wspólnego mianownika, wyraża znakomity wiersz *Czytanie mrowiska* z tomu pod tym samym tytułem: „Wcześniej od łąki / poznać trawy źdźbło / drzewo wcześniej od lasu / i zwierzę od stada / to jest rzeczy porządek przed morzem jest rzeka / a przed rzeką strumień / Pośpieszne dzieciństwo / odwróciło prąd / pomieszało rytmy / najpierw armię widziałem a potem żołnierza / gdy go dotknąłem / był już martwy [...]".

Piękno, sielankowość opisywanych krajobrazów, kult przyrody czy erotyzm nie wykluczają, nie tuszują u Śliwiaka świadomości istnienia zła w świecie (często pojawiające się motywy to m.in.: zabity bądź zabijający żołnierz, człowiek zabijający zwierzę albo ścinający drzewo). Wręcz przeciwnie, korzenie dobra i piękna są splecione z korzeniami okrucieństwa i brzydoty. Tak właśnie konkluduje Stanisław Balbus: zabijamy zwierzęta, ale dzięki temu mamy co jeść i w co się ubrać. Gorzej, gdy człowiek zabija ponad potrzebę czy dla przyjemności.

„Wartości ujemne i dodatnie znoszą się [w twórczości Śliwiaka – A.K.] w perspektywie nadrzędnego ładu, wzajemnego dopasowania sprzecznych objawów egzystencji" – to interpretacja Mariana Płacheckiego, który w tej optymistycznej wizji świata według Śliwiaka dostrzega jednak groźny dogmat, przysłaniający poecie widok na rzeczywistość współczesnych zjawisk społecznych i politycznych, a także wszelkich trudnych do zrównoważenia antagonizmów. Podobnych zastrzeżeń nie zgłasza Leszek Żuliński, który dowodzi, że Śliwiak „mimo prymarności tematu wojennego, pozostaje optymistą, na wyższych piętrach odbywa się budowanie wartości nie ulegających pesymistycznym konstatacjom".

Najciekawszy opis świata poetyckiego Tadeusza Śliwiaka dał Artur Sandauer we wspomnianym już eseju *Poezja tragicznego ładu*. Jednak Sandauer wywodzi światopogląd Śliwiaka aż z myśli Martina Heideggera. Mając na uwadze hermetyczność filozofii Heideggera, należałoby mówić – moim zdaniem – raczej o jakiejś analogii niż o świadomej inspiracji Śliwiaka niemieckim myślicielem. Za szczególnie ważną uznaje Sandauer poetycką zasadę „zadomowienia wśród rzeczy": powoływanie przez człowieka przedmiotów do służby, a co za tym idzie – „uczłowieczanie świata". „Nie jest to wiara ani w dobroć, ani w okrucieństwo natury, lecz raczej przeświadczenie o jej układności, czyli funkcjonalności" – pisze

Sandauer. Ład u Śliwiaka nie jest automatyczny, dany, lecz osiągany ceną wielkiego wysiłku, dlatego jest możliwy. „Nawet nieludzkość jest u Śliwiaka ludzka" – dodaje krytyk.

Maciej Krassowski, zgadzając się generalnie z Sandauerem, próbuje akcentować inne filozoficzne konteksty liryki autora *Widnokresu*: „Nie ma tu [...] apologii cierpiętnictwa ani załamywania rąk nad męką istnienia. Nie ma katastroficznych hymnów rozpisanych na różne warianty i głosy. Jest natomiast coś ze **stoickiego** [podkr. – A.K.] patrzenia na świat".

Od roku 1974 zaczynamy liczyć ostatni, czwarty okres twórczości Śliwiaka. Charakteryzuje się on, jak słusznie zauważył Marian Płachecki, pewnym obniżeniem stylu i zubożeniem tematyki, dalszym uproszczeniem metaforyki, skróceniem zdań i fraz. Dominować zaczyna wiersz różewiczowski, poeta jeszcze więcej mówi o „tym" (prywatnym) świecie, mniej o „tamtym" – totemicznym i figuratywnym (pod tymi pojęciami dość surowy dla Śliwiaka Płachecki rozumie między innymi jego poetyckie godzenie się z naturą). Istotnie, w takich tomikach, jak *Dłużnicy nadziei* (1978), *Odmroczenia* (1982), a także – częściowo – *Znaki wyobraźni* (1974), dominuje liryczny quasi-komunikat, notatka z podróży. Zwiększone zostaje tempo przepływu poetyckich obrazów.

6. Notatki z rodzinnego miasta

Stolicą ulotnych sytuacji, poetyckiej kroniki osobistej jest w twórczości Śliwiaka Kraków. Z kolei stolicą spraw poważniejszych, pamięci rodzinnej i historycznej, a także jądrem etyczno-estetycznej świadomości okazuje się Lwów. Tematyka lwowska wytyczyła ważne granice w twórczości Śliwiaka. Właśnie we Lwowie lokalizuje poeta swą Apokalipsę – Miejską Rzeźnię przy ulicy Nowej Rzeźni 51. Jednak w tym samym mieście – paradoksalnie – u zarania życia poety zrodził się mit przeciwstawny – mit osobistej Arkadii. Sam Śliwiak mówi o tym pośrednio we wstępie do *Poezji wybranych*: „Ale czyż nie wyobraźnia i pamięć jest tym, co poeta szczególnie w sobie pielęgnuje? Pamięć przybliżająca najdalsze sytuacje i doznania? Stąd blisko już do Arkadii. Do dzieciństwa, pierwszej ojczyzny każdego człowieka. Może to brzmi szokująco, ale tym miejscem była dla mnie rzeźnia [...]. Niedaleko domu rosły kasztany. Było ich dużo. Lubiliśmy je, my, tamtejsi chłopcy. Były długo zielone. Jak długie wakacje,

jakich prawdziwie zaznaliśmy dopiero po wojnie". Współobecność Apokalipsy i Arkadii w jednym topograficznym miejscu jest widoczna nawet w tym krótkim zwierzeniu. (Podobną podwójną funkcję pełnią notabene Kresy i Karpaty w twórczości Jerzego Harasymowicza).

W obrębie granic zakreślonych przez mity lwowskie zawierają się inne, już nie tak mocno emocjonalnie nacechowane światy: bieszczadzki, leśny, podróżniczy, rodzinny, metaliteracki.

Wróćmy jednak do obrazu Lwowa jako ośrodka pamięci. Pojawia się on, wprawdzie nienazwany (cenzura?), już w tomie *Drogi i ulice*, gdy mowa o rodzinnym mieście matki. W tomie *Co dzień umiera jeden bóg* aż trzy wiersze – *Ormiańska uliczka*, *Żydówka*, *Targowica zwierząt* – przynoszą bardzo konkretne, plastyczne wspomnienia lwowskich realiów, przeżyć poety związanych z tym miastem. Najciekawsze są jednak wiersze Śliwiaka zbudowane wokół refleksji nad samą anatomią pamięci, odtwarzające miasto takie, jakiego – jak podejrzewa inny lwowianin, Zbigniew Herbert w *Panu Cogito* – już dziś nie ma. W *Topografii cienia* (Zw[2]) Śliwiak z właściwym sobie pietyzmem dla konkretu odbudowuje dom po domu, ulicę po ulicy, sklep po sklepie. W *Notatce z miasta rodzinnego* (Rp) poeta odwiedza swą pierwszą szkołę: „nasze cienie na ścianach / już pod dziesiątą warstwą suchej kredy [...]".

Podobną nostalgię przeżywa wspomniany bohater Herberta w słynnych wierszach *Dom* i *Moje miasto*. Mamy prawo podejrzewać, że są to odczucia samego autora. Bohater Herberta nie decyduje się wszakże na realny powrót do rodzinnego miasta, chociaż mógłby to zapewne jako turysta uczynić (nawet jeśli nie bez trudności). Przyczyną takiej decyzji jest strach przed rozczarowaniem: „Gdybym tam wrócił / pewnie bym nie zastał / ani jednego cienia z domu mego" – mówi Pan Cogito i nie wracając ani na chwilę, na zawsze ocala *sacrum*.

Inaczej Śliwiak, który decyduje się na krótkie powroty do Lwowa, bolesne konfrontacje, a swoje doświadczenia odtwarza w wierszach (wszak nasz poeta jest – jak mówiliśmy – zwolennikiem konkretu). W efekcie powstały dwa, jedne z najlepszych, moim zdaniem, wiersze w dorobku

[2] Skróty tytułów tomów Śliwiaka: Ch – *Chityna* (Warszawa 1982), Dn – *Dłużnicy nadziei* (Warszawa 1978), Kmm – *Koń maści muzycznej* (Kraków 1986), Pg – *Płonący gołębnik* (Kraków 1978), Rp – *Ruchoma przystań* (Kraków 1971), Rw – *Rajskie wrony* (Warszawa 1972), Św – *Święty wtorek* (Kraków 1968), Wg – *Wyspa galerników* (Kraków 1962), Ww – *Wiersze wybrane* (Warszawa 1975), W – *Widnokres* (Warszawa 1971), Zw – *Znaki wyobraźni* (Kraków 1974), Ż – *Żywica* (Warszawa 1964).

Śliwiaka: *Dom* (Św) i *Pompeja* (Zw). Cóż się w nich okazuje, jeśli idzie o zamkniętą Arkadię? Odszukanie istniejących, materialnych miejsc nie oznacza materializacji pamięci. Nie da się na nowo zespolić martwych znaków z ich dawną emocjonalną treścią. „Odszukałem dom ten" – zaczyna poeta z nadzieją, by zakończyć: „Przyszedłem dom zobaczyć / nie powiem nikomu / że byłem nie zastałem / nie ma domu w domu". Miejsce, za którym tęskni podmiot liryczny, dawno odeszło w sercach tysięcy ludzi, którzy wyjechali, rozsypało się po świecie w tysiącach szczątków. Choć stoją niektóre domy, równo biegną stare ulice, są one realne tylko w niewielkim już stopniu, a przecież: „Tu się zaczęło światło moich oczu / i wklęsłość dłoni dla pierwszego jabłka [...]" (*Pompeja*, Zw).

7. Blizny pamięci

Bliznami pamięci nazwał Śliwiak zdarzenia, które zburzyły jego dzieciństwo: klęskę wrześniową, terror hitlerowski, eksterminację Żydów... Przeżywał to wszystko jako mały chłopiec, który nie uczestniczył bezpośrednio w walce. Należy do tych roczników pisarzy, u których wstrząs etyczny szedł w parze ze swoistym kompleksem wobec „starszych braci", pokolenia „Kolumbów" w szczególności. Trafnie oddaje to Herbert w swoim – mało znanym – poemacie *Życiorys*, mówiąc o nagłym dojrzewaniu jako zabawie w żandarmów i zbójów na szkolnym podwórzu, która to beztroska zabawa niespodziewanie przeradza się w realną łapankę z udziałem dorosłych uzbrojonych mężczyzn.

Śliwiakowi życie podsunęło inną wielką metaforę. To rzeźnia zawiadywana przez Niemców, mała fabryka śmierci przemysłowej, wyzbytej wszelkiej godności czy wymiaru etycznego. Wprawdzie to „tylko" fabryka śmierci zwierzęcej, ale to może być swoisty model tamtej wielkiej rzeźni ludzkiej, która mieściła się za wieloma murami i drutami okupowanych krajów. Paradoksalnie, konkretna zwierzęca rzeźnia, zatrudniająca Żydów z obozu, wcześniej już skazanych na śmierć i zrównanych w planach oprawcy ze zwierzętami, oblepiona listami rozstrzelanych – ta właśnie rzeźnia jest dla przyszłego poety nie tylko wymuszonym oswajaniem okrucieństwa, obok którego trzeba żyć, ale także dziwnym azylem przed tamtą wielką rzeźnią ludzką. Tu, w tej zwierzęcej fabryce śmierci, tak potrzebnej Rzeszy, w tej fabryce, która zatrudniała ojca,

było względnie bezpiecznie, jak w oku cyklonu. Śmierć krów i koni, śmierć wrażliwości, poczucia piękna i dobra (dla dziecka śmierć zwierzęcia nie różni się specjalnie od śmierci człowieka) – oto jest cena płacona za przyszłe życie.

Poemat o miejskiej rzeźni, najwybitniejszy chyba tom Śliwiaka i jeden z najlepszych w polskiej poezji powojennej, epatuje nas konkretem i ekspresją. Przy czym dosłownie każdy szczegół jest tu zdolny przerodzić się w metaforę. Groźny, odpychający rytuał za czerwonym murem został celowo ekspresyjnie rozbudowany, jako zamiennia całej rzeczywistości wojennej.

Ów swoisty reportaż z poligonu śmierci masowej (nasuwa się oczywiste skojarzenie, iż rzeźnia krów i koni to Oświęcim zwierząt) tworzył Śliwiak bardzo długo. Pierwsze teksty inspirowane tymi przeżyciami włączył do tomów *Co dzień umiera jeden bóg* i *Wyspa galerników*, potem powtórzył je w *Poemacie...* jako cykl *Przejście przez morze czerwone*. Cały poemat powstawał jednak jeszcze dłużej, poprzez eliminację wielu wcześniejszych pomysłów, szkiców, konspektów.

Mimo oczywistego reportażowego czy wspomnieniowego charakteru poematu, przy lekturze dostrzegamy w nim rozmaite pozarealistyczne stylizacje: formy pastorałkowe, balladowe, religijne, rytualne. Silna jest też teatralizacja niektórych scen, charakterystycznych dialogów, pojawiają się zabawy deminutiwum. Służą one zapewne podkreślaniu przepaści między sztuką i tradycją a opisywanym światem. Mitologizują zbrodnię, przydając jej wymiar totalny, coś na kształt antyreligii, czarnej mszy antyhumanizmu. Kompromitują też wiarę w istnienie wiecznie adekwatnych, spójnych stylów. „[...] Zacząłem się uczyć / nowych słów i praw / umiałem już rozróżniać / wszystkie barwy wroga [...]" – pisze Śliwiak w *Poemacie...*, co jest też z pewnością aluzją do *Ocalonego* i *Lamentu* Tadeusza Różewicza, świat lwowskiej rzeźni okazuje się bowiem nie mniej wstrząsającym przesłaniem, ostrzeżeniem, niż dwa pierwsze słynne zbiorki autora *Kartoteki*.

Jest też inny, bardzo ważny wątek poematu. To wspomniana już arkadia dzieciństwa. Śliwiak, zgodnie zresztą z osobistym doświadczeniem, pokazuje ironicznie, że arkadia jego dzieciństwa nie zniknęła wraz ze zwycięstwem apokalipsy. Raczej weszła z nią w zdrożny układ, wynaturzając się, tracąc swój idealizm i wyczulenie moralne, relatywizując wszystko wokół. Estetyka bywa przecież amoralna, co – jak wiemy – potwierdzali też hitlerowcy (kochający sztukę i piękne kobiety, hodujący rośliny i drogie zwierzęta, a wszystko to między aktami bestialstwa): „[...] to tylko

rzeźnia / hale trzy / żelazne wózki haki w murze / korytka dla odpływu krwi / i ogród dyrektora / róże [...]" – czytamy w części poematu zatytułowanej ironicznie *Ogrody*. Ogrody graniczą z rzeźniami, plenią się nawet na ich terenach, trudno je za to winić. W tej samej części opisuje Śliwiak, w stylu przypominającym płótna flamandzkich mistrzów (oraz... wiersz Herberta *Apollo i Marsjasz*): „mięs cyprysy czerwone / florę płuc i wątrób / wiszących na hakach". „Moje festyny świąteczne – mówi – to rogowe trąbki / dmuchane pęcherze / totemy dzieciństwa". Bo dzieciństwo ma swoje prawa, dziecko musi się bawić, niezależnie od sytuacji i dostępnych zabawek – te ostatnie, pamiętajmy, podsuwają dorośli. To ostrzeżenie, kojarzące się ze znacznie ostrzejszym zakończeniem *Medalionów* Zofii Nałkowskiej („Co tu robicie, dzieci? [...] My się bawimy w palenie Żydów") – wynosimy z lektury *Poematu o rzeźni miejskiej*.

Rzeźnia (jako kompleks), będąca kontaminacją obrazu Arkadii i Apokalipsy, niewinności i zła, powróci jeszcze nieraz w twórczości Śliwiaka, także jako wizja przyrody rządzącej się prawami Człowieka, króla walki o byt, mistrza zabijania: „[...] Siła podzieli głód na dzioby / i – do krwi – białe mocne kły / Przyjdzie tu człowiek z ostrzem / z ogniem sprzężonym ze źrenicą / i postawi swe znaki / na ziemi wodzie i powietrzu" (*Moce*, W).

Lwowska rzeźnia powróci także w *Świętym wtorku* i *Czytaniu mrowiska* (wiersze *Wojna*, *Ulica w rzeźni*, *Tryptyk o koniu*) – co przemawia raz jeszcze za obsesyjnością i doniosłością tego tematu w twórczości poety.

Do „blizn pamięci" zaliczyć też należy wiersze bieszczadzkie Śliwiaka, takie jak *Świt w Bieszczadach*, **** (przywoła mi na pamięć ciebie...)*, *Kopry i szaleje* (W), *Cmentarz bieszczadzki*, *Madonna Bieszczadów* (Rw), *Bieszczady* (Ch), a także cykl *Antygona wołyńska* (Ż). Śliwiak, niegdyś członek grupy „Muszyna" Jerzego Harasymowicza, wchodzi wyraźnie na teren zmonopolizowany już przez autora *Podsumowania zieleni*. Stosuje przemiennie podobny ton elegijny, to znów balladowy. Istotna jednak różnica polega na wysunięciu przez Śliwiaka na plan pierwszy motywów spalonego domu, pogorzeliska, a także matki czy siostry rozpaczającej, bratobójstwa, racji moralnych, przy jednoczesnym ograniczeniu motywów kulturowych, historycznych i religijnych (tak charakterystycznych dla poezji Harasymowicza).

8. Wędrowiec w ogrodach

Śliwiakowa arkadia już u swego początku skażona została krwią, potem hukiem toporów. Z biegiem lat dowartościowana zostanie przez wypełnienie jej przestrzeni nowymi krajobrazami, które Śliwiak opisuje w sposób pierwszorzędny.

Mimo adoracji natury nie przestaje jednak nasz poeta patrzyć na nią jako na *coincidentia oppositorum*, teren walk o byt, czas wpisywany w słoje drzew, plamy krwi, glinę, popiół, przechodzący w rdzę metal. Nie brak zabiegów idealizujących (głównie na poziomie obrazu), ale też raz po raz podmiot przypomina o okrutnej ludzkiej pragmatyce. Na przykład drzewo to zarazem – a może przede wszystkim – stół i krzesła.

Wartość, jaka tkwi w przyrodzie, to według poety także wpisany w nią antyurbanizm. Już w *Co dzień umiera jeden bóg* Śliwiak głosił „zło miasta", w wierszu pod takim właśnie tytułem. Odpowiedzią na owo zło były potem liczne ucieczki do „świątyni lasu", czyli w Bieszczady. Warto też zwrócić uwagę na to, iż na harmonii uczuć i przeżywania natury zbudowane są liczne erotyki Śliwiaka oraz poetyckie reportaże. W nich właśnie przywracany jest arkadii jej sens pierwotny, wyzwalający ją z kompleksu wojny oraz „chemii ciała".

Przedłużeniem ucieczki z miasta w naturę jest ucieczka-podróż. Śliwiak należał do szczególnie wytrwałych, fanatycznych wędrowców-Odyseuszy naszej poezji i pokrewny jest pod tym względem romantykom. Podróż (pociągiem, samolotem, samochodem, statkiem, pieszo) otwierała przed nim nowe horyzonty, tematy, nie odbierając jego utworom realizmu (jak czynią to podróże introwertyków, fantazjotwórców). Możemy powiedzieć, że podróż u Śliwiaka to arkadia w ruchu. Trudno wymienić wszystkie kraje i miasta, w których był, o których napisał, z których przysłał swe – jak je zwie Płachecki – wiersze-pocztówki. Ciekawe, że już w *Co dzień umiera jeden bóg* mamy garść takich „podróżniczych" utworów, a był to tom pisany przecież dopiero co po pojawieniu się możliwości wyjazdów na Zachód i Daleki Wschód. Potem będą ten nurt jego poezji reprezentować także, oprócz studiów pejzaży i zabytków – poetycko-podróżnicze listy, dialogi, epitafia poznanych w podróży przyjaciół, także całe podróżnicze cykle (na przykład *Ruski miesiąc*, Św).

Rzecz charakterystyczna, że Śliwiak, zgodnie z predyspozycjami swej wyobraźni, nie wykorzystuje podróży do realizacji jakiejś wizji finalnej,

na przykład do demitologizacji historii i kultury. Pozostaje raczej na powierzchni zjawisk, skupiając się na impresji, indywidualnym przeżyciu, partnerstwie ze spotkanymi ludźmi. Nadaje to jego utworom bardziej ulotny wymiar. Ale też gwarantuje pewną oryginalność na tle słynnych już wtedy toposów „barbarzyńcy w ogrodzie" (Herbert) i „przybysza z Północy" (Różewicz).

9. Ewangelista codzienności

Pochodną mitu wędrownika-Odyseusza jest w poezji Śliwiaka rozproszony po wszystkich tomach nieformalny cykl wierszy okolicznościowych, upamiętniających różne wydarzenia epoki (na przykład *Na śmierć Jana XXIII*, *Człowiek na Księżycu*, utwory o trzęsieniu ziemi w Rumunii), śmierć przyjaciół (na przykład *Niedziela matki Zbyszka*, *Pojednanie*, *Śmierć Konrada*, *Daleko od Montmartre'u*), pracę w teatrze itp. Nie jest to poezja o wielkich aspiracjach artystycznych, klasycystycznych czy awangardowych. Ale nie wolno jej artyzmu bagatelizować. Wszak poezja powinna wychodzić od najczulszych miejsc. To stąd dopiero poeta – powoli zacierając ślady – zwraca się ku kreacji, abstrakcji czy eksperymentowi. Śliwiaka interesują owe drogi wyjścia, liryczne genezy: „[...] Pozuj do psalmu o radości i trwodze / mrówko / ruchliwa litero / pisanego czasu" (*Monolog dla mrówki*, Zw).

Śliwiak przeciwstawia więc powszednie, pracowite piękno konkretu – symbolizowane często przez mrówkę, mrowisko – dumnej abstrakcji, historiozofii, kulturofilii. Jego najbliższa filozofia to tylko i aż: „chlorofilologia", „liryka skrobii", epikureizm, szczególny stoicyzm.

1990, 1995

„W okrutnej nocy swego serca"
(o poezji Jerzego Hordyńskiego)[1]

Krąg tematyczny poezji Jerzego Hordyńskiego[2] zamyka się na obszarze kultury śródziemnomorskiej, jest efektem ciągłego obcowania autora ze znakami przeszłości (zabytkami, dziełami sztuki, historycznymi miastami odwiedzanymi w trakcie licznych podróży). Nie jest to jednak tylko zbiór lirycznych pocztówek, poetycki dziennik peregrynacji i pielgrzymowania. Aktywna postawa wobec tradycji nie wynika też u Hordyńskiego li tylko z chęci rekonstrukcji lub przewartościowania mitów, nie jest prostą, nostalgiczną próbą odnalezienia w nich trwałych wartości estetycznych, a zwłaszcza moralnych. Przy całej intensywnej obecności tradycji poezja autora *Egzorcyzmów* zawiera w sobie inne widzenie tego świata, odmienne zwłaszcza od – łączonej po części z neoklasycyzmem – poezji Zbigniewa Herberta, a zwłaszcza Jerzego S. Sity czy Jarosława Marka Rymkiewicza.

---

[1] Artykuł był próbą rekonesansu krytycznego po poezji Jerzego Hordyńskiego w związku z ukazaniem się obszernego tomu *Poezji wybranych* poety (Kraków 1976); pierwodruk: A. Kaliszewski, *„W okrutnej nocy swego serca" (o twórczości J. Hordyńskiego)*, „Życie Literackie" 1977, nr 5. Obecnie przedstawiam ten tekst z niewielkimi skrótami i zmianami, dołączyłem też do niego późniejszą recenzję kolejnej książki Hordyńskiego – *Epitafium dla kota* – por. A. Kaliszewski, *„Demiurg bardzo ludzki" (o twórczości J. Hordyńskiego)*, „Literatura" 1977, nr 44.

[2] Jerzy Hordyński (1919-1998) zaliczany jest do poetyckiego pokolenia „Współczesności", jako tzw. powtórny debiutant. Debiutował tomikiem *Powrót do światła* (1951). Wydał następnie: *Wędrówki* (1955), *Pod znakiem Wagi* (1959), *Rozmowy z Chopinem* (1961), *Głowa na pieńku* (1965), *Koncert włoski* (1968), *Błędne koło* (1969), *Egzorcyzmy* (1972), *Wiersze wybrane* (1976), *Epitafium dla kota* (1977), *Erotica* (1979), *Cena oddechu* (1982), *Ślad* (1985), *Oddalenia* (1989), *Seans* (1995), *Festyn* (1998). Od 1963 roku mieszkał we Włoszech.

Centralnym motywem poetyckim Jerzego Hordyńskiego okazuje się podróż – w czasie oraz w głąb siebie. Te warianty wzajemnie się przenikają, uzupełniają, metaforyzując podmiotową tragedię poznania i egzystencji.

Julian Przyboś i Jerzy Kwiatkowski uznali *Głowę na pieńku* (1965) za przełomowy, niezwykle ważny tom poety. Ale decydująca zmiana w poezji Hordyńskiego dokonała się chyba już wcześniej. Kluczowe znaczenie mają wiersze z tomu *Pod znakiem Wagi* (1959). To tutaj poeta zdecydowanie „rozkuł wiersz ze zbroi rymu", a towarzyszyła temu także inna wolność (która stała się faktem po roku 1956, acz w wymiarze bardzo ograniczonym) – właśnie wolność podróży do świata Śródziemnomorza. To w *Pod znakiem Wagi* formułowane są priorytety gnoseologiczne poety, dokonuje się zderzenie dwu sprzecznych sposobów oglądu rzeczywistości: transcendentnego i immanentnego. Poeta chciałby dostąpić tego pierwszego, ale uchwytny jest głównie ten drugi:

Gdy wszystko jest nazwane przeze mnie
i zmniejszone do moich rozmiarów,
nie wiem czy pojmę nazwy,
które dały czas, przestrzeń i pojęcia nie nazwane,
a może nie przeczuwane,
przedmiotom z mojego pokoju,
rzeczom z mojej Ziemi
i moim latom.

(*Człowiek*)

Odtąd racja i perspektywa podmiotowa, jak i przekonanie, iż świat zmienia się w zależności od tego, przez jakie okulary na niego patrzymy, staną się absolutnie dominujące. Podmiot kocha kulturę, ale nie ma wątpliwości, że nie można dziś szukać w niej uniwersalnych wskazówek (struktur) czy oparcia w jej wartościach. Świat kultury bowiem podlega zasadzie relatywizmu – przechodzą przez niego czasy, ludzie i każdy wnosi nowy, własny obraz, nowe widzenie tych samych z pozoru spraw. Tylko kolekcjoner – symbol naiwnej wiary w jakiś jeden porządek:

Zbiera mapy
[...]
Kąpie się
w papierowych rzekach,

zwiedza umarłe miasta
właściciel świata
w szafie.

(*Kolekcjoner*)

Kolekcjoner kultury i historii – uczy poeta – ze względu na swą wiarę w świat atemporalnych prawd i przesłań „nie spotyka ludzi", jego przekaz jest z góry skazany na przeszłość, martwy.

Przykładem świata nieprawdziwego, kuszącego spełnieniem, bliskością transcendencji jest też u Hordyńskiego biblijny Raj. Wyjście z Raju – czy wyrzeczenie się go – to właśnie wejście do życia, początek prawdziwego poznania, za które płaci się wprawdzie świadomością śmierci, cierpieniem i tułaczką, ale dopiero na ich tle rzeczy i fakty nabierają prawdziwych sensów i kształtów:

[...] Nie będzie więcej wytchnień
Taką cenę się płaci
za szczyptę poznania,
tyle jest wart
ogryzek świadomości.
Chwalmy grzech pierworodny,
chwalmy kuszenie węża,
chwalmy potępionych.
Wyprowadzili nas z ogródka,
ze środka zielonego tortu –
zaczęliśmy żyć.

(*Adam i Ewa*)

Jedynymi niezmiennymi „wartościami" są więc: heraklitejskie przeświadczenie o przemijaniu świata człowieka oraz stałość cyklu dnia i nocy, jawy i snu, w którym świat się odradza w coraz to nowych konfiguracjach. Podróż ziemska – tak ważną rolę odgrywająca w życiu i twórczości Hordyńskiego – jest z jednej strony „uciekaniem od otwartego [...] grobu", z drugiej zaś filozoficznym warunkiem istnienia.

Cały prawie *Koncert włoski*, jak i *Głowa na pieńku*, wszystkie „kulturowe" wiersze Hordyńskiego podważają wszelkie próby ustatycznienia rzeczywistości, negują wysiłek powrócenia do raju, zadają kłam arkadyjskim mrzonkom. Skorą naszą domeną jest odchodzić, przemijać – to jaki sens mają rzeczy, w tym dzieła sztuki? Poeta powie, że nie mają go prawie. Nawet sztuka utrwala jedynie fenomen umierania:

Jacy piękni, jacy szczęśliwi,
zabalsamowani pędzlem [...]
odbierają ostatnią defiladę,
zanim powrócą z uroczystych ścian
do pamiętników i rodzinnych kronik
jak marmurowe, zapomniane groby.

(*Wystawa portretów*)

To modelowanie jest obustronnie: z jednej strony my, ludzie, obarczamy kulturę materialną i sztukę okrutnym piętnem przemijania, z drugiej strony one pochłaniają nas, reifikują, także poprzez wspomnienia, które jedynie pomnażają ból odejścia. Jakie jest więc – choćby bolesne – uspokojenie? Należy – radzi poeta – poddać się obrotom kalejdoskopu, uparcie zaczynać co dzień od nowa, nie cofać się, żyć pędem podróży: wszak nie czeka nas nic więcej. W tragicznym, elegijnym liryku *Nic* czytamy:

Nie kupujcie kolorowych widokówek,
nie zbierajcie pamiątek, nie zapisujcie w pamiętnikach,
[...] Nie zatrzymacie nawet promienia,
nie powtórzycie ani jednej barwy.
Pójdą za wami ogrody z kamienia,
ścieżki umarłych.

(*Nic*)

W poetyckim świecie Hordyńskiego szczególną funkcję ma noc-sen (te dwa pojęcia występują wymiennie z parą dzień-jawa). Noc to świat intymny, prostszy, pozbawiony przeważnie pokus budowania uniwersum kultury czy historii. To obszar, kiedy „poza nami wszystko przestanie istnieć", czas quasi-realny, ciągle zabijany „ostrzem świtu". Noc daje także pewne nadzieje, które najlepiej odrzucić, gdyż są to co najwyżej „cofane krajobrazy", „dawne odległości", czyli formy od początku kalekie, nieudolnie pozorujące jawę. Noc jest też przede wszystkim domeną miłości niepomniejszonej stygmatem przemijania, lecz jakże iluzorycznej. Najprostszą, doskonałą formą nocy będzie śmierć. Najmniej realna, wspaniale spójna: zmierzając do nicości – otwiera się w nieskończoność. Tylko „pieczęć nocy", noc ostateczna, jest najgłębszą strukturą wszystkich rzeczy, istnieje potencjalnie, jak czaszka przykryta na razie skórą. Trzeba więc z pogodą przygotowywać się na jej przyjście:

[...] Przyzwyczajam się do kości,
w której zniknie ma twarz.
Oswajam się z niepamięcią.
Odrzucam imiona.
Uspokojenie znaczy bezimienność.
Witaj czaszeczko,
nadziejo podróżnych i bluźnierców.

(*Wróżba*)

W tomie *Epitafium dla kota* z 1977 roku dominuje perspektywa poetyckiego oglądu i interpretacji zjawisk znana już z tomów *Koncert włoski*, *Błędne koło*, *Egzorcyzmy* (stanowiących trzon wyżej omawianego *Wyboru wierszy*).

Podmiot *Epitafium*... można nazwać metaforycznie „demiurgiem bardzo ludzkim". Jest to bowiem szczególna demiurgia – wyzbyta boskości, będąca raczej pochodną przemijania, który to stan podmiot bada, celebruje, na swój sposób uświęca. Głównym czynnikiem „napędowym", dynamizującym, rozwijającym ten świat jest znów motyw i akt podróży. Podmiot zwiedza wciąż, jeździ, zmienia nieustannie miejsca zamieszkania, odchodzi skądś, dokądś po raz kolejny powraca. Są to podróże rozmaite jakościowo – te, które można dokładnie wykreślić na mapie, jak i te mniej widoczne, nieuchwytne, łączące się nierozerwalnie ze sferą uczuć bądź wręcz właśnie tylko tam mające swój obszar. Tak jak ta ostatnia, w którą wyrusza dumny kot, bohater tytułowego wiersza. Podróż przejawia się w tym tomie nawet poprzez sam relatywny sposób myślenia poetyckiego czy nawarstwianie metafory.

Poezja ta powstaje też z poczucia bolesnego rozczarowania. Pozornej wieczności kultury i sztuki raz po raz przeciwstawiany zostaje topos *vanitas*, kładący silny nacisk na ulotność, znikomość ludzkich dokonań, marzeń – całej ziemskiej podróży. Kultura (w szerokim tego słowa znaczeniu) okazuje się u Hordyńskiego (jak u poetów baroku na przykład) głazem nagrobnym urągającym marności tego, który ją tworzy, także marności jego śmierci. W tej sytuacji podmiot wierszy, idąc drogą subiektywnego idealizmu, dokonuje w swojej świadomości dramatycznego odwrócenia. W gruncie rzeczy cała grecko-rzymska baza kulturowa żyje na tyle, na ile złączy ją wątła nić skojarzeń, snuta przez konkretnych odbiorców. Podobnie ma się rzecz z innymi ważnymi elementami „świata obiektywnego". Heroicznym obowiązkiem podmiotu wierszy Hordyńskiego jest więc wędrówka – wyciągająca z mroku rzeczy i idee, aby co dzień od nowa

i jak najwięcej opisać, zrozumieć, a tym samym choćby na chwilę ożywić, wytłumaczyć, ocalić.

Każdy z nas jest zatem demiurgiem swojego prywatnego świata, swojej historii, swojej kultury, ale demiurgiem pozbawionym racji tworzenia, tym bardziej unieśmiertelniania, podróżującym w poszukiwaniu mniej bolesnego rozczarowania na widok śmierci mitów i ikon kultury, w perspektywie własnego odejścia.

Podmiot wierszy nie może jednak zrezygnować z beznadziejnej pokusy skoku do studni transcendencji, zmierzenia się z wiecznością, a właściwie pustką po niej. Ów dylemat organizuje właściwie cały system wartości poety, nierzadko dochodząc bezpośrednio do głosu w formie wyraźnie sprecyzowanego *credo*. Ma to miejsce w może najlepszym wierszu tomu, *Rady*:

Z powietrza niechaj będzie dom
i każda rzecz w zamyśle,
aby nie pozostało nic
trwalszego od nas samych.
Kamień i drzewo przeciw nam,
metal i szkło nad nami,
więc jak się przeciwstawi kość,
jeśli nie pogardzaniem?
Zważ krew i oddech, oblicz cień,
im skażesz mniej na trwanie,
tym łatwiej oddasz ziemi noc,
co w tobie pozostanie.

Chodzi więc o to, aby nie przywiązywać się, nie zbierać pamiątek, być samym ruchem, obojętnością, lekko przekraczać ostatnią granicę. To bardzo trudne. Człowiek całą swoją naturą przeczy przecież takiej postawie. Wymownym dowodem niemożności wytworzenia takiego ostatecznego dystansu jest niniejszy, mocno „kulturowy" tom. Nawet z podróży powstaje przecież zakorzenienie, jakiś „dom" (wspomnień, notatek, wierszy), który trudno potem bez żalu opuścić[3]. W wierszu *Atawizm* pada stwierdzenie: „Zamierzam osiąść..." i właściwie nie wiemy, czy tym zapowiadanym postojem jest śmierć, czy tylko chwilowy postój, przerwa w podróżach. Jakkolwiek by było – chodzi o to samo. Każdy postój to urzeczowienie, prefiguracja śmierci. Należy przyjmować taką sytuację ze stoicyzmem, dumnym spokojem. Niedościgłym wzorem-symbolem takiej

[3] Por. wiersz *Demiurg*.

postawy jest dla Hordyńskiego (i nie tylko dla niego) – kocia natura. I tu dochodzimy do wiersza tytułowego:

To był wspaniały kot
nie przyjął nawet imienia.
Przychodził i odchodził o dziwacznych porach,
nie zachęcały go do posłuszeństwa
telewizyjne prognozy pogody
ani lodówka wypełniona mięsem.
Ten kot zasłużył na śmierć.
Nie mogło być dla niego miejsca
tam, gdzie jest wszystko tylko udawaniem.

(*Epitafium dla kota*)

Ten wiersz jest w gruncie rzeczy bardzo przewrotny. Kot, inny i nieprzystosowany jakby do ludzkiego świata (tajemniczy, dumny outsider) – zdaje się chłodny, obcy także podmiotowi lirycznemu, który nie był z nim w „ludzkiej" przyjaźni. Zarazem podmiot zazdrości słynącemu z tajemniczości zwierzęciu. Kot nie zna ludzkiej wylewności, histerii, udawania, psiego przywiązania – nie zna więc i bólu odejścia, nie musi za niczym i za nikim tęsknić. Ze spokojem, a nawet pewną dozą pogardy opuszcza ziemski świat. Czy jego zachowanie jest receptą i na ludzkie życie?

Mówiąc o autorze tomu *Epitafium dla kota* nie sposób nie użyć pojęć „klasycyzm" i „neoklasycyzm". Co prawda cała ta eksploracja kulturowego kodu jest zaledwie powłoką, spod której przeziera egzystencjalny smutek, także sarkazm, z drugiej strony – iście barokowe zauroczenie śmiercią. Hordyński jest więc „neoklasykiem" poprzez to przede wszystkim, co Eliot nazwał w eseju *Kto to jest klasyk* „dojrzałością języka i pospolitego stylu". Te cechy są wyraźne w dykcji naszego poety. Kształt artystyczny podporządkowany został w jego utworach całkowicie „myśli", owej demiurgii podmiotu. Ich dyskurs jest pospieszny, ale logiczny i jednoznaczny, metaforyka oszczędna i sfunkcjonalizowana – służy opisowi, diagnozie, przesłaniu. Wyraźne są też[4] reminiscencje Eliotowskiej koncepcji czasu – we wszystkich czasach jesteśmy obecni, choć tylko przez chwilę pozwolono nam naprawdę żyć.

1977

[4] Por. wiersz *Gusła*.

Ostatni tom Jana Bolesława Ożoga[1]

Tylko nieliczni poeci potrafią po siedemdziesiątce jeszcze raz zadziwić nagłą zmianą dykcji, weryfikacją swych wcześniejszych sukcesów, są zdolni ścierać się w polemikach czy... efektownie zamilknąć. Raczej przeważa wolne zbieranie plonów z dawnych zasiewów, nudne powielanie niegdysiejszych odkryć, godna stagnacja, starczy akademizm. Do wyjątkowych matuzalemów poezji należeli m.in. Leopold Staff, Jarosław Iwaszkiewicz, Jalu Kurek.

Zmarły w 1991 roku Jan Bolesław Ożóg (ur. 1913) prezentuje swoim ostatnim dorobkiem właśnie szczególnie oryginalną i niespokojną artystyczną starość.

Przypomnijmy jednak najpierw, że i całe jego dojrzałe poetyckie życie to uparte, właśnie jakby ciągle młodzieńcze weryfikowanie ogłoszonego jeszcze przed wojną programu, zaprzeczanie sobie, wyostrzanie ideałów, zadziwianie coraz to klarowniejszą optyką – nic rutyny, samozadowolenia. Jego twórczość znamionuje ciągły niedosyt, upór dla utrzymania swej poezji w głównym nurcie, wśród zmieniających się politycznych, społecznych i estetycznych mód.

Kto oglądał Ożogowe rękopisy czy maszynopisy, ma w pamięci owe kartki – aż do półunicestwienia kreślone, drapane, wymazywane, skrobane. To palimpsesty i glosy, rosnące całymi warstwami, doklejane żmudnymi pasemkami i łatami – owoc pracy i zmagań wręcz obsesyjnych, ze słowem, z sobą, z pamięcią, z redaktorami.

Jan Bolesław Ożóg wydał – przypomnijmy – kilkadziesiąt tomów wierszy, parę wyborów, kilka zbiorów opowiadań, kilka powieści, ese-

[1] Por. A. Kaliszewski, *Posłowie*, [w:] J. B. Ożóg, *Chlebowy dom*, red. J. Lubart-Krzysica, Kraków 1997, *Seria Jubileuszowa X-lecia Konfraterii Poetów*.

je, wspomnienia. Do jego najsłynniejszych publikacji należą książki poetyckie *Wyjazd wnuka*, *W dzień, gdy noc*, *Kalectwa*, *Na święto Kaina*, *Strach*.

Istotą Ożogowej batalii, toczonej w wierszach, wywiadach, felietonach, recenzjach, esejach, listach, polemikach i sprostowaniach prasowych (z których słynął), był program **autentyzmu**, stworzony w latach 30. przez Stanisława Czernika i właśnie Ożoga w oparciu o wcześniejsze poszukiwania „nowej rzeczowości", zapoczątkowane w Niemczech i w Rosji, a także u nas – przez grupę „Przedmieście", przez Worcella, Uniłowskiego, Brzozę, Nałkowską i Boguszewską. Autentyzm to, według Ożoga, jakby wyższe stadium naturalizmu i weryzmu. To programowe odrzucenie wszelkiej fikcji na rzecz systematycznego dokumentaryzmu, rejestracji przeżyć podmiotu w naturalnym porządku. Podobnie jak naturalizm czy weryzm, autentyzm penetrował obszary peryferyjne, lekceważone przez wysoką sztukę, często uważane za wstydliwe. O ile jednak autentyzm w prozie (bliski reportażowi, faktomontażowi) mógł co najwyżej wywoływać zarzut „prasowienia" powieści czy opowiadań, o tyle przeniesienie tego programu na grunt poezji (co uczynili Czernik, Ożóg, Frasik, Pietrkiewicz, Czuchnowski, Piętak i cała grupa „Okolicy Poetów") wywołało od razu święte oburzenie środowisk twórczych, a zwłaszcza krytyków. No bo jak to? Poezja bez wyobraźni, fikcji, eksperymentów słownych, całej tej magicznej redundancji? Poezja jako opis, realizm, dokument? Poeta nie ma prawa pisać o głodzie, jeśli nie zaznał głodu, ani o życiu podbiegunowym, gdy wiedzę o biegunie czerpał tylko z oglądania szkolnych globusów – uczył Czernik. Rychło grupa krytyków rzuciła się bronić poezji przed „okoliczanami". Można przepłynąć parę oceanów i napisać taki wiersz o żegludze, że wyśmieje go nawet zwykły kajakarz znad Soły – kpił z Czernika Ignacy Fik. W gorączce sporów jakby zapomniano, że jednak już Horacy w *Liście do Pizonów* nakazywał poecie lirycznemu pisać tylko o tym, co się samemu przeżyło i widziało, a każdy temat opracowywać dokładnie, nawet przez kilka lat (!).

Ulubiona tematyka poezji autentystów od początku oscylowała wokół wsi, wiejskiego pejzażu, wiejskiego pochodzenia, ale nie tylko. Niesłusznie więc potem łączono ją z wszelkimi typowymi nurtami rustykalnymi. U Ożoga wieś była dla podmiotu od początku czymś wewnętrznym, nie tylko zewnętrznym. Była także bólem, namiętnością, pracą. Ważną rolę w poezji Ożoga odgrywają osobiste, wyniesione przeważnie z dzieciństwa i młodości mity: wiejska organistówka (jakby jego autentystyczny Eden), z której wy-

gnali chłopca źli ludzie, jakaś tajemnicza inicjacja miłosna, przerwana nauka w seminarium duchownym, śmierć brata, przymusowa emigracja do miasta i późniejsze obsesje nowoczesnego syna marnotrawnego, jakieś sympatie prokomunistyczne, walka w akowskiej partyzantce. Wszystkie one pojawiają się rozciągnięte na przestrzeni lat, gdzieś między idealizacją prawie czarnoleską a katastrofizmem jakby od Czechowicza (również przecież bliskiego autentystom). Obsesja zdrady ojcowizny, na której Ożóg nie pozostał, wybierając miasto i studia na Uniwersytecie Jagiellońskim, wyparcie się powołania kapłańskiego, będącego dla wiejskich chłopców i ich rodzin szansą na wielki społeczny awans – wszystko to łączy się w wierszach z antyurbanizmem i potęguje tragizm po utracie rzewnej i pięknej baśni:

Stanęła za stogiem nocą trumienka pieśni pastuszej
w stercie liści, gdzie – kuny, a w izbie pili rum.
W izdebce łyżnik jak flet klapkami łyżek rusza,
lipowe łyżki zmieniały okna na lipę ciemnego szumu much.

Aż podniósł mnie ranek i chłodna, bukowa wieś i dal...
Dokąd uciekasz, kraju mój, od zielonych półkoszków?
Jeszcze złotem spóźnionego sadu upominała jak żal
babusia, żółtą zapaskę śliw mi niosąc do wozu.

(w tomie: *Wyjazd wnuka*, 1937)

Po śmierci Czernika (w 1969 roku) Ożóg staje się głównym teoretykiem i promotorem autentyzmu. Widzi nadal w tym programie swoją misję, i to nie tylko literacką, ale także społeczną – występuje więc z apelami o ochronę środowiska, powrót do prawdziwych chłopskich korzeni i do tradycyjnych wartości. Autor *Strachu* modyfikuje także i pogłębia intelektualnie program Czernika, wzbogacając go o zdobycze psychoanalizy Freuda oraz teorii archetypu Junga i Adlera. Autentyzm to odtąd nie tylko proste doświadczenia i wspomnienia, ale także ukryte w człowieku pokłady podświadomości, sny, kompleksy, lęki, pogańskie mity. Ożóg zaczyna też uprawiać kulturową komparatystykę, bada różne religie, idzie śladami Eliota i Frazera, ale też (czego sam jednak nie konstatuje) Faulknera. Zwie tę swoją teorię i praktykę **autentyzmem introwertycznym**. Wieś staje się teraz w jego poezji krainą już nie sielską i rzewną, ale mroczną, drapieżną, tajemniczą, jest tym, co w nas dziwne, bolesne, niezbadane.

Do najbardziej kontrowersyjnych publikacji Ożoga należały progra-

mowe książki, zawierające eseje i recenzje: *Mój autentyzm*, *Wierność sobie i ziemi*, *Obrazy świata*. Próbował w nich za wszelką cenę wykazać żywotność swego programu, typując autentystów nawet wśród poetów stosunkowo dalekich mu i wcale się do wspólnoty z nim nie przyznających. Były to więc nadinterpretacje czy może właśnie dociekliwość tropienia prądu irracjonalnego, immanentnego?

W latach 70. poezja Ożoga nasila też swe drapieżne, społeczno-karykaturalne akcenty. Niegdysiejszy budowniczy wiejskiego „raju utraconego", typowo antyurbanistyczny wieszcz, syn marnotrawny, ale i (podobnie jak Przyboś) entuzjasta niektórych socjalistycznych przemian na wsi, naświetla teraz stare a wsteczne oblicza wiejskości, spotęgowane jeszcze właśnie w okresie PRL-u (chłopską „pazerność", egoizm, ciemnotę, pijaństwo, nowobogactwo, a nawet niechęć do pracy czy pogardę dla ojcowizny). Okazuje się, że to wieś zabijająca samą siebie, swój mit i naszą wspólną tradycję, a przy okazji niezbędną do życia przyrodę. To taka wieś – udowadnia Ożóg – tworzy też polską miejską społeczność, wnosząc w nią – jako element napływowy – swoje stare choroby. Poglądy te (poprzednio już mocno, ale marginalnie zasygnalizowane w *Poemacie dla dorosłych* Ważyka) nie przysparzały Ożogowi przyjaciół na wsi, nie pasowały też do oficjalnej doktryny epoki Gomułki i Gierka. Oto próbka takiego wiersza, w którym, jak i w innych z tego okresu, autentystyczne oraz osobiste obserwacje ustępują pierwszeństwa polityczno-społecznej tezie i ekspresjonistycznemu spotęgowaniu obrazów i uczuć:

[...]
Zachłanni kradną i rabują,
leniwi wódkę chleją, druhom siostry gwałcą –
i sędzia ze wsi rodem prosi ich na karty.
Nie ma komu podnieść młota,
Kaśka z Hrubego zapomniała sklep odemknąć,
miotłę się wstydzi podnieść pan dozorca z Kaczej Wólki.
Wiocha jak maciora ćka i stęka w chlewie Swego Miasta.
[...]

(*Tam i tu*, w tomie: *Strach*, 1976)

W galerii Ożogowych symboli na czoło wysuwają się teraz np.... Kain i Gomora. To one służą bolesnej detronizacji polskich mitów: chłopa Piasta, wsi sielskiej-anielskiej, „żywią i bronią". Autor *Strachu* – być może

nieświadomie – podejmuje tym samym groźne tony wydobywane niegdyś przez Żeromskiego i Wyspiańskiego – wcześniejszych inkwizytorów polskich sumień.

Po 1989 roku dochodzą do głosu w twórczości Ożoga inne jeszcze tematy. Oto w 1990 roku ukazuje się (w nakładzie bibliofilskim) tomik *Ziemia wojenna*. Poeta daje w nim upust dotąd skrzętnie skrywanym (ze względów cenzuralnych zapewne) obsesjom oraz opiniom. Są to wiersze historyczne i polityczne, w których pojawiają się m.in. Katyń, Sybir, NKWD, Stalin. Odnaleźć w nich także można tajone marzenia o wolności od Wielkiego Brata, a także sentymentalne przypomnienia wypraw Żółkiewskiego i Batorego na Moskwę. W tomiku odnajdziemy pamflety na euroazjatyckie imperium, autentystyczne obrazki społeczeństw Moskwy, Leningradu, Kijowa. Jest też w tomie piękny i podniosły rapsod o Piłsudskim, kończący się taką apoteozą:

[...]
Dzwoni ostrogami butów,
jedzie przez próg,
którym chodzi ciężka cerkiew czarna.
Idzie, idzie
prosto, twardo jak kamienne żarna

Idzie jeszcze raz z pułkami do Kijowa.

(*Piłsudski*, w tomie: *Ziemia wojenna*, 1990)

Nie brak też w *Ziemi wojennej stricte* osobistych wspomnień z okresu akowskiego (Ożóg był w czasie II wojny w partyzantce). Znajdziemy je na przykład w takich utworach, jak: *Kloc*, *W ucieczce*, *Nieznany*.

*

Kolejnym zaskoczeniem był dla sympatyków i przeciwników poezji Ożoga tom, który sześć lat po śmierci poety oddała w ręce czytelników krakowska Konfraternia Poetów – *Chlebowy dom*. To po części kontynuacja *Ziemi wojennej*, ale i wiersze dawne, niepublikowane, o niezwykłym rozrzucie czasowym (od wojny, aż po ostatnie dni poety).

Wiersze starsze wyróżnia szczególnie ostra, wręcz ponura tonacja, jak np. *Hadziajstwo*, w którym na czoło chłopskich wad zostaje wysunięte zło-

dziejstwo. To dzięki niemu głównie, sugeruje Ożóg, wyrastają na wsiach, jak grzyby po deszczu, chłopskie pałace, niegustowne „Wawele", za którymi dogorywają wstydliwie ostatnie szczątki ojcowizn, kochanych jak kula u nogi. Ważniejsze od roli były miejskie fabryki, z których dało się wyszabrować przydatne do prywatnej budowy zdobycze:

Ale dostrzegają sąsiedzi –
stawiasz z nie swojej zaprawy
swój polny belweder jak Wawel.
[...]
w czerwoną ci cegłę i szkło
prześciela się chlew i obórka

(*Hadziajstwo*, w tomie: *Chlebowy dom*)

Jak ongiś Potocki czy Skarga do szlachty, tak teraz – w końcu XX wieku – wołał Ożóg do tej najliczniejszej warstwy społecznej o opamiętanie, wyrzeczenie się egoizmu i bylejakości, które socjalizm tylko rozniecił i utrwalił. Apelował (w takich utworach, jak *Dolary*, *Pojednanie*, *Pole*), aby „sól ziemi" nie stała się dla nas wszystkich piołunem...

Jest też w omawianym tomie nurt polityczno-rozrachunkowy, odnoszący się wprost do genezy i historii PRL-u (np. *Białe motyle*, *Skazaniec*), także do przemian solidarnościowych (*Wałęsa*). Jednym z najdoskonalszych artystycznie utworów tego wątku jest (datowany aż na 1947 rok) wiersz *Ci* – zwięzły konterfekt zdrady jako fundamentu pojałtańskiej Polski:

Brysie. Zdrajcy.
Za ruble każdy pilnie służył drab.
Legitymacje ruskie im po polsku wypisane
Biura plugawe kładły w szpony łap.

Miliony takich
I na nic rozpacz trwa i gniew.
W butach chowają tchórzliwe mdłe legitymacje,
W kieszeni noszą naszą wykradzioną krew.

Wiersz *Odmiana* (stylizowany na ludową kantyczkę, datowany na 1960 rok) porusza kwestię kolektywizacji polskiej wsi w okresie powojennym, a dodatkowo traktuje o takich problemach, jak zanik tradycji

i wiary w państwie komunistycznym.

Jak w kalejdoskopie przemykają przez tom ulubione Ożogowskie toposy, motywy i symbole: Kain, Łazarz, nóż, kościół, organy, wygnanie, występna miłość, głód. Także i te dotąd głębiej w sercu skrywane: słynne rosyjskie czołgi, AK, trupy partyzanckich przyjaciół.

To, co jednak niepokoi w tych upolitycznionych i uspołecznionych lirykach Ożoga, to wzmocniona dyskursywnością i publicystyczną metaforą jednoznaczność ocen, agresja, wręcz agitatorska perswazja, nie znająca elipsy czy wątpliwości. Mamy czasem wrażenie, że to nie liryka, ale nagle wylane po latach tłumienia – pokłady żółci... Są jednak i inne, świadome chyba, jeśli nie ostentacyjne nawiązania stylistyczne: do profetyki i apokaliptyki biblijnej. Świat spolaryzowany, przerażający, hiperbolizacja zła, groźba kary, nawołania o opamiętanie i poprawę, wers przypominający nieco prozodię biblijną.

Profetyczna hiperbola i patos kształtują też styl wierszy nurtu ekologicznego. Oto przykład:

Ziemia!
Ziemia!
Ziemia!

Tylko się przypatrzyć –
Ani kruki, ani węże, ni pająki
Nie porwą się z kłami
I nie pożrą jej jak trawę lub złotego pawia.
Homo ludens, tłuczesz pałą Ziemię
I dobijasz jak niedojną krowę
[...]

(*Niepotrzebna*, w tomie: *Chlebowy dom*)

Swoje ogniwo ma w *Chlebowym domie* wspomniany już wcześniej autentyzm czernikowski, od którego poprzednio Ożóg uciekał w stronę własnego programu. Ujawnia się on teraz w kreacji podmiotu-autora jako człowieka starego, gnębionego cukrzycą, z konieczności i nudów kontemplującego szpitalne wnętrza, opisującego swoje i cudze choroby, starającego się jakoś oswajać śmierć, obserwując jej zwiastuny (*Zgoda*).

Obraz egzystencji emeryta (jego życia przypominającego kręgi wygasające na wodzie) – to rytuały małych przyjemności, obserwacje widoków za oknem, coraz krótsze, monotonne spacery. Ale przez zamierają-

cą codzienność przebija jednak głos pamięci, archetyp domu wiejskiego i dawno zmarłych rodziców, symboliczny głos kół wozu odjeżdżającego na zawsze. Kołaczą też w głowie autora ostatnie niepokoje o kraj, świat, przyrodę, której może ktoś jednak zdoła pomóc.

Znamienne, iż w tych ostatnich wierszach Ożóg udoskonalił poetycką frazę, opartą teraz na czystym opisie, lirycznej sytuacji, wyzbytą przeważnie powabu metafor i innych środków, a jednak poetycko piękną. Zdaje się to potwierdzać tezę, iż autentyzm także w warstwie form potrafi obyć się bez sztuczności. Co więcej, może sprawić, by powstała magia i głębia obrazu, coś na kształt japońskiego haiku nawet:

[...]
Za oknem ogród Mehoffera.
Wysokie topole. Jabłonie ubrały bielutkie sukienki.
Z krzaku magnolii
wróbel w locie strąca lampkę kwiatu,
grad zrzuca mu kaszę w kubeł ołowiany
[...]

(*Chiński czas*, w tomie: *Chlebowy dom*)

Z kolei nurt katastroficzno-ekologiczny najczęściej przybiera w *Chlebowym domu* formę podniosłej (hymnicznej, rapsodycznej) apostrofy do ziemi jako boga (może Gai?), ziemi pohańbionej, zdradzonej przez marnotrawnego syna-człowieka-chłopa. To także ekspresyjny apel do wszystkich ludzi o opamiętanie się w niepohamowanej eksploatacji natury:

[...]
Westchnij, ziemio,
żałośliwy Boże
Barucha Spinozy
i Leśmiana!
Jeśli jeszcze masz w piersiach płuca do oddechu.
Na kogo lub na co czekają
na twojej niemądrej piersi pohańbionej
reaktory atomowe i burdele chłopskie
jak pudelka z zapałkami
na łące z rozlaną benzyną?!

(*Hańba*, w tomie: *Chlebowy dom*[2])

[2] Por. *Dzieje*, *Czarnobyl*, *Niepotrzebna*, *Prawo*, [w:] J. B. Ożóg, *op. cit.*

Ostatni tom Ożoga, tom pośmiertny, choć przez niego w znacznym stopniu przygotowany i skomponowany (także wzbogacony o ciekawe rysunki jego autorstwa), pokazuje, że autentyzm, choć kontrowersyjny na początku, nie był li tylko teoretyczno-poetyckim dziwactwem, ale jednak dobrym narzędziem, pozwalającym artyście wyzwolić się spod presji mód i stylów, skupić na obrazie świata i własnej psyche, na zmiennych kontekstach i wyzwaniach. A może po prostu to dopiero późna poezja Ożoga udowodniła, że autentyzm to nie tylko spór o sielskie klimaty, ale także dyskusja o sprawach naprawdę prostych i ważnych, i to ważnych nie tylko dla podmiotu wiersza?

1997

Hamlet z Katowic
(o twórczości Jacka Durskiego)[1]

Nie zawiedzie się, kto sięgnie po *Mariacką*, prozatorski debiut śląskiego malarza i rzeźbiarza Jacka Durskiego, uhonorowany w 1999 roku I Nagrodą w Konkursie im. S. Grochowiaka. Książka atakuje czytelnika przednią mieszanką naturalistyczno-groteskowych wizji, solidną porcją erotyzmu i językowego autentyzmu, nie stroni od sytuacyjnego i słownego humoru, są w niej rozrachunki z polityką oraz historią, jak też wnikliwa i dynamiczna obserwacja obyczajowa. A czyta się to jednym tchem, dzięki żywemu dialogowi i ascetycznej narracji, opartej na krótkich potocznych zdaniach, choć stanowiącej rodzaj snu-wspomnienia głównego bohatera Jacusia.

Można powiedzieć: prężnemu nurtowi postmodernistycznej powieści spod znaku mitobiografizmu przybył ważny autor. Durski podąża wyraźnie drogą *Weisera Dawidka* Pawła Huelle czy (starszych) *Wiórów* Kofty. W tyle gdzieś – i to może najważniejsze odniesienie – patronuje mu jednak Günter Grass z *Blaszanym bębenkiem*. Uderzają analogie w obrazach polsko-niemieckich żywiołów Gdańska i Katowic-Stalinogrodu, kreacji dziwno-demonicznego, obdarzonego nieprzeciętnymi talentami dziecka, miłosny trójkąt ojca, matki i „przyjaciela domu", świat historii i polityki widziany z żabiej perspektywy. Ale zaraz dostrzegamy i różnice. Jacuś jest tu postacią cierpiącą w samotności, skrzywdzoną przez pławiącą się w rozpuście matkę, dzieckiem zaniedbanym przez zajętego wciąż pracą czy po prostu uciekającego z domu ojca. Jacuś nie chce być jak Oskar Grassa – alternatywą Jezusa, natomiast z Bogiem próbuje rozmawiać. Z drugiej strony, jak w Oskarku drzemią w nim zabójcze instynkty: to na

[1] Pierwsza, krótsza wersja tego szkicu: por. A. Kaliszewski, *Hamlet z Katowic (o twórczości Jacka Durskiego)*, „Suplement" 1999, nr 11.

przykład chęć zemsty na znienawidzonym kochanku matki Eisengraeberze, który w tym dziecięcym, ale i późniejszym, dorosłym świecie, jest dla chłopca uosobieniem największego zła.

Nieprzeciętnym wyznacznikiem oryginalności tej prozy jest niewątpliwie jej malarskość czy, szerzej – plastyczność. Z każdej linijki czerpiemy potwierdzenie, iż nie tylko powieściowy Jacuś, ale i jego twórca – Jacek Durski – to plastycy wysokiego lotu! Niezależnie od tego, co sądzilibyśmy o nadmiernej literackości malarstwa czy malarskości literatury (odpowiednio *casus* np. Matejki czy Witkacego), tu ów eksperyment z transponowaniem narzędzi poznania i opisu z jednej sztuki na drugą udał się znakomicie. Za sprawą plastycznej wyobraźni Jacka-narratora świat rozpada się oto na kubistyczne kawałki, oddając stany depresji bohatera, by zaraz połączyć się w przejmujące bądź rozśmieszające kolaże, wpadać w kolorystyczne feerie i tonacje – od czerni po czerwień i zieleń. Kolorystyka pełni tu też ciekawą i symboliczną funkcję wobec charakterów konkretnych postaci czy ich stanów emocjonalnych („niebieska matka", z której wychodzi po alkoholu „granatowy ordynus" lub „z brązowej staje się coś czarnego", „zielone świństwa" ciotek, „czerwony krzyk", „czarny świat" itp.). Ale na tym nie kończy się plastyczność tekstu. Rzeczywistość, w tym ludzkie ciała, a właściwie głównie ludzkie ciała, są materią, w której narrator nieustannie rzeźbi, którą ugniata, rozkłada na czynniki pierwsze, dekomponuje. Durski daje tej metodzie zaskakująco krótką wykładnię: ludzie to „sztuczny kamień".

Oto jak się to odbywa. Na przykład taki konterfekt zanurzonej w zabawie przyjaciółki Eisengraebera:

> Rozlana w fotelu Niusia, wypływające z rozpierdaków fety, żółtawe fuj z wycięć i rozcięć. Obok sterczająca Lucynka, czerwone skóry z peruką. Szykuje się do pierwszego dowcipu o wąsach Bieruta. Krzywi drutowate palce. Robi z palców szpotawkę. Miesza szpotawką w rozlanej Niusi – czy można zacząć mieszając?

Materiał, w jakim „rzeźbi" autor, to również strzępy rozmów, szepty i krzyki, słowa wulgarne i wzniosłe, obłudne i szczere, rodzinne mity i wyrywki z gazet, zebrane, podsłuchane przez ukrytego przeważnie w tle, przy oknie czy w drugim pokoju Jacusia. Z tych tekstów składa się przedziwny, zabawny album rodzinny:

> Ruszyli się wszyscy od zapaskudzonego stołu. Wuj za wujem, ciotka za ciotką, straszydło za straszydłem. Pociumkali twarz matki, polizali dłoń i dziękując za

taką komunię wyszli do przedpokoju. Kolejno: wuj Horacy, filozof, który wariował w areszcie. I wuj Jacek, którego żona wybrała „wolność" i jest w Austrii dyplomowaną sprzątaczką. I wuj Janusz, zakochany w czerwonych piersiach lepszej służącej. I wuj Tuchno z ładnie zarysowanym wrzodem. I wuj Jurek, który zmącił zięciowi szczęście w hotelu. I wuj „zaraz to przyniosę" ślepy z miłości, a w dodatku krótkowidz. I wuj Roman strażak, który uratował z ognia zabawkę. I wuj Marian, któremu nie udało się dopłynąć do Szwecji. I wuj Karol, który zamienił moją ciotkę metr czterdzieści dziewięć na moją kuzynkę metr osiemdziesiąt osiem i przestał się garbić. I wuj Teofil lubiący żywe kobiety, znacznie żywsze od jego stękającej Ewuńki. I wuj Xawery, któremu płaci królowa angielska. I wuj Czesio, który nasmrodził w niejednym domu. I wuj Jurek drugi, na którym opiera się czwarta żona w futrze po trzeciej i w lisach po pierwszej. I wuj Stefan, wstrząsany pomysłami. I wuj Janusz, który podpalił tę i tę ciotkę. I wuj Adam, leśny diabełek. I wuj Stasiu, który głupieje z zazdrości. I wuj Wojtek prawie na czworakach. I wuj Przemek, którego obsiadły zmarłe teściowe. I wuj Krzysiek, który otwiera oczy z przykrością. I wuj Krzysiek drugi, prezes Koła Jasnowidzów w Poznaniu. I wuj Szymon, psychiatra, zaraz widać, że porąbany. I wuj Darek, który w wojsku udawał Szwejka; a teraz udaje zasłużonego. I wuj Wicek aktor śmiejący się nawet z siebie. I wuj Andrzej, który przez różowe ciało zobaczył jej „zatkać nos duszę". I wuj Kazio, wuj nie wuj, z którym nikt się nie liczy. I ciotka Stasia z płomieniami na udach. I ciotka Zosinderek, która wyszła za mąż za czarną owcę – aktora Wicunia. I ciotka Bugi ze stosownymi myślami. I ciotka Maryla, na którą patrzą trupy córek. I ciotka Hanka, trącana przez kolegów z kadry. I ciotka Urszulka, uśmiech spod maski. I ciotka Janina, która pragnie siedmiu łotrów. I ciotka Halusia, z której wybito w więzieniu Szwecję i zęby. I ciotka Ewa, którą zamorduje żenidłem wuj Teofil. I ciotka Agata, czekająca na żabę z bajki. I ciotka Elżbieta, anioł w sukience z nieba. I ciotka Ola, smród z pyska. I ciotka Władysława, skarbnik Koła Jasnowidzów w Poznaniu. I ciotka Iwona nieprzyjemnie normalna. I ciotka Miłka w ciąży. I ciotka Janina druga, której kryminał leży na półkach i leży. I ciotka Klarcia poruszająca się tak wdzięcznie. I ciotka Janina trzecia, której coś zdechło pod sercem. I ciotka Irka, skrępowana własną urodą. I ciotka Ziuta kwadratowa. I ciotka Emilcia półżżarta przez różne choroby. I ciotka Krystyna, której wymieszały się od kochania wnętrzności. I ciotka Tola, a może wuj Tol? I schowana pod kapeluszem ciotka Hela.

Przyszli też do przedpokoju z łazienki: wujostwo Zdzisiowie, ona milczy, a on słucha. I ciotka Brygida obdarta przez Ukraińców ze skóry. I ciotka Walercia, której kapie z nosa złotem. I ciotki Walerci służąca bez nogi, ale z trzema zębami. I moja najstarsza kuzynka Joanna, którą zwyciężył wuj Karol słodkim uśmiechem i obietnicą: „Poślubię ciebie, jak tylko ukatrupię żonę".

Zwołano dzieciska i psy. A gdzie Pucek mojej chrzestnej? Zdechł w spiżarni zasraniec i leży w nadżartych kiełbasach.

Owe – nieomal barokowo – rozkwitające (a jest ich kilka) prześmiewcze litanie do wszystkich świętych rodzinnego nieba czy piekiełka stanowią koronę obyczajowo-politycznego tła przeżyć Jacusia. Pojawiają się w nich znane polskie kompleksy, powstania, zmiany ustrojowe, stalinizm, UB – wszystko to widziane oczami dziecka, w wymiarze mikro. Jesteśmy także świadkami ostro zakrapianych czy wręcz orgiastycznych imprez rodzinno-towarzyskich, mających może odsunąć na chwilę tamten zły świat Stalinogrodu stojący za oknem, martwienie się o utratę pozycji czy majątku, za którym tęskni przedwojenna jaśnie pani (to jest „niebieska" matka Jacka), czy fakt, iż Truman nie przysyła ciągle swych samolotów. Na tym tle błyszczą inne równie żałosne i śmieszne próby zapomnienia o „żelaznej kurtynce": mity erotyczne, wyolbrzymiane wojenne wyczyny, zawodowe sukcesy, wyjazdy na wieś do jakiegoś Jutrosina. Okazuje się, że Matka zmusza Jacusia do czytania Dantego i Homera, by nie czytał Wasilewskiej bądź „tylko Wasilewskiej".

Odgrywanie narodowego *teatrum* bohaterstwa i niemożności w scenerii tańca i alkoholowej libacji jest w XIX i XX wieku właściwie naszą polską literacką specjalnością, by wymienić *Wesele*, *Popiół i diament*, *Rzecz listopadową*, i wiele innych powieści oraz dramatów. A jednak Durskiemu udało się z wcale nienowej koncepcji wydobyć kilka nowych jakości. To na przykład ów przerażający, groteskowo-surrealistyczny portret rodziny-monstrum, osaczającej bohatera w rzeczywistości i w wyobraźni, bardziej jeszcze niż rzeczywistość za oknem. Mieszczański smok szarpiący się w alkoholowych drgawkach przedstawiony zostaje tu jako antymit polskiego domu, kamienicy, rodziny, społecznej solidarności, zabijany tyleż ciśnieniem polityki, co głupotą, pychą, fałszywą moralnością (główna impreza toczy się – pamiętajmy – pod pretekstem uczczenia Pierwszej Komunii Jacusia).

Obserwacje Jacka, sprytnie ujęte w zwodniczy cudzysłów pozbawionego obiektywizmu młodego wieku, kompleksów, psychozy wytworzonej przez ten, jak byśmy dziś powiedzieli, patologiczny dom rodzinny – niespodzianie przeobrażają się ostatecznie w parabolę sarmackich cech narodowych. Nasuwa się więc pytanie, czy autobiografia widziana w krzywych lustrach talentu Jacusia i dorosłego Jacka-plastyka nie jest wiecznym tu i teraz?

Minął tydzień od Wielkiego Pijaństwa, zwanego też Pierwszą Komunią. Trzasnęły trzy. A oni siedzą, jedząc i pijąc. Służącym odpadły ręce. Ojciec wyprowadził się

z fortepianem do Instytutu, Eisengraeber dostał delirki. Matka zasłabła już ileś razy. A oni politykują aż pod sufit. Tacy gniewni w pożyczonych fotelach. Schnące przegryzki, zakąski. Rozbabrane galarety. Rozciapany tatar – sinoczerwona kupa. Tąpnęło.

Poza przedstawioną tu dominującą w powieści konwencję wychodzi niespodziewanie metatekstowa pointa utworu, podejmująca już z zewnątrz, z dystansu, pytanie o sens pisania i sztuki: „Patrzę na napisaną Mariacką. Na wyjęty ze mnie Świat. Mój świat z czarnymi dziurami, w których znika każda filozofia". Jest to być może wyraz kapitulacji idei przed naturą, zamysłu przed realizacją, życia przed codziennością życia. Owymi czarnymi dziurami, pożerającymi wszystko, są kompleksy, urazy, niespełnione marzenia i uczucia. Nie wolno ich skrywać, ale nie można dać się im pochłonąć. A wydaje się, że tak jest w przypadku naszego autora, którego trzy książki (*Mariacka* i dwa wcześniejsze zbiory prozy poetyckiej *Wśród krzywych luster*) są drążeniem tego samego mitobiograficznego tematu Jacusia-Jacka.

Powiedzieć trzeba koniecznie o freudowskich aspektach utworów Durskiego. Oś dramatyczna to nienawiść chłopca do wulgarnego kochanka „niebieskiej" matki, przyjaciela domu, niejakiego Eisengraebera, którego Jacuś podgląda w scenach równie nieprzyzwoitych co odrażających, podczas gdy idealizowany przez chłopca, acz bezradny ojciec stara się przebywać jak najwięcej poza domem. Nienawiść do uzurpatora sprawia, iż Jacuś, widząc w Eisengraeberze wcielenie całego zła świata, prosi Boga o jego śmierć, sam wyobraża też sobie sposoby unicestwienia potwora, drącego od czasu do czasu Jacusiowe akwarelki, rozpijającego matkę, groźniejszego niż niedawno zakończona wojna czy przewalający się przez kraj stalinizm. Jacuś zwalcza Eisengraebera magicznie – rysowanymi karykaturami, uśmierca wyobraźnią. Co więcej, nienawiść przenosi na całe środowisko, zamyka się w sobie, wreszcie dochodzi też samodzielnie do odwiecznych pytań o istotę zła, sprawiedliwość i nieomylność boską:

Dlaczego muszę bać się Pana Boga – pomyślałem niezadowolony – przez Niego nie mogę skończyć z Eisengraeberem. Nie pozwalasz, abym pokroił diabła brzytwą, a Sam nic nie robisz. Nie jesteś sprawiedliwy, Ty mój Panie Boże. Zobacz tę kamienicę, w której muszę mieszkać, czarną, ponurą, chociaż z białymi krzyżami w oknach. [...] Zobacz Eisengraebera trawiącego bigos i Eisengraebera na mojej zdychającej matce.

Tak oto odkrywa nam się Jacuś jako mały Hamlet z Mariackiej, a utwór nabiera waloru karykaturalnego nawiązania do szekspirowskiego mitu.

W tomikach prozy poetyckiej Durskiego ramy czasowe tej samej historii miłości i nienawiści zostają dodatkowo rozszerzone i zatarte poetycko. Durski wplata między krzywe lustra wyobraźni i pamięci swe związki z podziemiem solidarnościowym, wprowadza światek śląskiej bohemy, pokazuje, jak zmieniało się życie w latach 80. Ale i tam, także po śmierci matki i Eisengraebera, straszą te same potwory, pociągają za sznurki przeznaczenia:

> Wyleciałem przez okno pracowni, goniąc Eisengraebera. Pogryzł moją matkę jak pies. Teraz wiszę na ścianie wyginany szalejącym strachem. Pode mną cztery piętra i trup Eisena. Bieleje w ciemności rękawami koszuli. Podciągam się ile sił i wreszcie jestem na parapecie okna.
>
> ...co zrobić z Eisengraeberem? Może wrzucić go w ten śmietnik sterczący na końcu podwórka, koty, szczury objedzą ciało, albo uciec do Jutrosina, zamieszkać w którymś z wiatraków...

I jeszcze parę słów o kreacjonizmie. *Mariacka* to jedna z tych powieści, które konsekwentnie zacierają granice między tzw. rzeczywistością obiektywną a snem, psychozą, fantazją. Pytanie: czy można było dokonać na tym gruncie czegoś nowego? Maria Jentys w „Twórczości" napisała, że Durski w *Krzywych lustrach* porusza się między jawą, snem, zaświatami „z jednakową swobodą", bo „te rzeczywistości stwarza". Po przeczytaniu *Mariackiej* i tomików prozy poetyckiej dochodzę do wniosku, że płynność, swoboda to za mało na określenie tej narracji. Durski porusza się między swymi światami z prędkością światła, światła odbijanego w krzywych lustrach, a raczej w kawałkach tych luster. Ze świata snu, horroru, obsesji, seksualności sączy się jad i czarny humor. Gdyby szukać jakichś analogii, najbliżej może tej stylistyce do pisarstwa Kurta Vonneguta. Przyjrzyjmy się takiemu fragmentowi:

> Brzęknął złoty ząb, zaświecił. Ruszyła Niusia z fotela. I w ścianę. Wyrwała drzwi wielkiej szafy. Pomylił się jej pokój z pokojem. Pokręciło się Niusi, jak stoją u nas landary. Zalała wódką obraz naszego mieszkania, Wie tylko, że gdzieś jest łazienka, a w łazience Lucynka. I że ma chudą przynieść do stołu. Wali cielskiem po ścianach. Rozpirzy te mury, niech nie stoją w poprzek. Ściera brudną klejówkę. – Teraz na prawo – podpowiedział Eisengraeber – a wytrzeźwiejesz z pewnością. – Wali Niusia w otwarte okno, przewala się przez parapet. Dobrze, że balkon za oknem. Leży na balkonie i wdycha czarne powietrze. Pięć minut dla zdrowia. Po

piętnastu podniesie się hałas dwóch fortepianów. Wróciło z łazienki chude i biega po klawiszach. Wyśpiewuje swoją biografię „Urodziłam się z uchem na policzku. Ojciec zgolił to ucho i dostał rok za zgolenie [...] ".

Dlatego nie zgadzam się z opinią Henryka Wańka z okładki *Mariackiej*: „A przy tym żadnej sztuczności. Żadnej pisarskiej minoderii, formalnych sztuczek, dekoracyjnego pustosłowia. Wyłącznie piękno prawdy". Bo Durski nie jest realistą. I nie istnienie obiektywnej prawdy nam udowadnia, ale coś zgoła do niej przeciwnego...

*

Zacząłem od sytuowania *Mariackiej* w nurcie polskiego postmodernizmu i tym wątkiem zakończę moje refleksje. Zwróćmy uwagę na konstrukcję powieści. Pozbawiony rozdziałów utwór posiada właściwie trzy momenty kulminacyjne: groteskowo-orgiastyczną scenę przyjęcia pierwszokomunijnego, następnie wariacyjny, kilkakrotnie podejmowany wątek „litanii" rodzinnej (prezentacji owego monstrum, gdzie zawiera się i psychologia, i historia, i polityka), wreszcie album rodzinnych portretów, owe żywoty świętych-przeklętych, których stylistyka przypomina raz naiwne horoskopy, innym razem policyjne *dossier*. Zawarty w tych ogniwach powieści walor wariacyjności, gry z czytelnikiem i słowem, prowokacji – wszystko to włącza zdecydowanie utwór w ciąg dokonań postmodernistycznej powieści.

Wskazane przeze mnie podobieństwa, nawiązania, kontynuacje miały w zamierzeniu posłużyć szerszemu odczytaniu powieści, jej dekonstrukcji. *Mariacka* jest powieścią niezwykłą, sytuującą się w ciekawej (i modnej!) siatce tematyczno-artystycznych odniesień, zachowującą przy tym walor autobiograficznego autentyku. Jest świeża, ale finezyjna, jest straszna i śmieszna zarazem. A to sprawia w sumie, że czyta się ją jednym tchem, co nie zawsze można powiedzieć o innych współczesnych postmodernistycznych produktach.

1999

III. Między literaturą a historią

Niemy mnich
(śladem legendy króla Bolesława II)

1. Ząb wieloryba

Rośliśmy w magicznym trójkącie Wawelu, Błoń i Kopca Kościuszki. Wystarczyło więc wyjść z bramy, przejść kilkadziesiąt metrów do rogu naszej uliczki i skręcić w lewo, by za chwilę ujrzeć wieże Katedry.

Nie pamiętam, kiedy po raz pierwszy przeszedłem pod „zębem wieloryba", zawieszonym u wejścia. Ten ząb spadnie kiedyś, obwieszczając koniec świata – głosi legenda. Nie pamiętam też chwili, gdy po raz pierwszy ujrzałem Konfesję św. Stanisława, wyłaniającą się z mroku, do którego stopniowo musiały się przyzwyczaić oczy. Nie pamiętam, jak wielki był wtedy kontrast między światłem dnia a mrokiem świątyni.

W każdą prawie niedzielę spotykałem się z kuzynami u stóp Zamku. Goniliśmy po stromych zboczach, obijając nogi o wapienne skały. Próbowaliśmy czasem przeleźć przez kratę Smoczej Jamy, której remont przeciągał się całe lata.

Potem z wiślanego brzegu puszczaliśmy z kolegami modele okrętów, sterowane i napędzane różnymi nieprawdopodobnymi sposobami. W końcu nasze drogi rozeszły się.

W parę lat po tym, jak w me życie wtargnął Wyspiański, Katedra stała się dla mnie celem romantycznych, wieczornych spacerów. Wszystko, co się wtedy działo, było na miarę upadku owego kła czy zęba. Gdy więc zasiadaliśmy w ławce przed Konfesją, wydawał nam się czymś pięknym i miłym wciągany nozdrzami zapach krucht i kadzideł, radował oczy obraz świeżych róż obok realistycznie rzeźbionych w kamieniu piszczeli. Zamieraliśmy w sobie, czując się jakby włączeni w odwieczny cykl życia, miłości i śmierci, wyrwani z miejsca i czasu, rzuceni na zawsze

w ten atemporalny punkt na ziemi, a może już nie na ziemi, jak dowiódł w swym dramacie nasz ukochany poeta Wyspiański, którego nigdy nie rozumieliśmy do końca.

Katedra miała też dla mnie wymiar bardzo realnej tragedii. Byłem w drugiej chyba klasie słynnego Liceum Nowodworskiego. Wieże Katedry stały paręset metrów za oknem klasy. W tamten upalny, słoneczny dzień dobiegała końca klasyfikacja. Zaproponowano nauczycielowi małą wycieczkę, na Wawel. Z gorącej jasności weszliśmy w tak dobrze znany mi chłodny półmrok. Nagle, całkiem nagle, jedna z koleżanek zbladła i osunęła się na posadzkę. Pomoc nic już nie dała. Była to cicha, drobna, przez wszystkich lubiana dziewczyna. Mało kto wiedział, że chorowała na serce. Tak jak i ona pewnie nie przeczuwała, przechodząc pod zębem wieloryba, że definitywnie już przekracza granicę, że za małą chwilę skończy się jej świat.

*

Wcześnie poznałem sens samej Konfesji i jej rolę w sercu Katedry, miasta, Kościoła, Polski. Koleje życia męczennika bardzo silnie oddziaływały na dziecięcą wyobraźnię. Wzorzec religijno-etyczny, wyprowadzony z postaci świętego, był przedmiotem żarliwego wykładu katechety. Moja dziecięca wyobraźnia sprawiała, że stojąc nad sadzawką Na Skałce, z przestrachem dostrzegałem wyłaniające się z mętnej czarnej wody białe palce Stanisława. Później dowiedziałem się, iż niemożliwe jest, by pośmiertne szczątki biskupa leżały kiedykolwiek w tej wodzie; wyczytałem też, że wielokroć zmieniało się miejsce pochówku, że przebudowywany był zarówno kościół, jak i Katedra. Historycy i artyści przez wieki rozwiązywali zagadkę translacji, kłócąc się równocześnie o szczegóły zabójstwa. Legenda obrastała mułem, a jednocześnie tężała. Rzucone do sadzawki ciało męczennika nie zrosło się w sensie dosłownym. Jednak za jego sprawą zrastało się ciało narodu na tej ziemi, której patronem stał się wkrótce właśnie biskup Stanisław.

2. Dwie miłości

Wraz z rozwojem białej legendy biskupa pojawiła się niepokojąca zagadka jego zabójcy. Posiane zostało, wywołujące dreszczyk emocji, zainteresowanie wyklętym Bolesławem.

Wzbudzeniu pewnej sympatii do króla służył i służy fakt, iż przeciętny odbiorca legendy Stanisława wyczuwa w niej nadmierną przesadę w zohydzaniu Bolesława, z którego hagiografowie świętego uczynili postać wręcz „piekielną", nieludzką...

Wystarczy raz choćby przeczytać zagadkowy akapit Galla, by zarazić się tajemnicą i zostać eksploratorem własnej prawdy o Szczodrym – budowniczym i burzycielu jednocześnie.

O ile duchowe zwycięstwo biskupa nad królem miało sens budujący dla przyszłych pokoleń, o tyle jego polityczne konsekwencje nie dają się już przyjąć jako wzorzec. Następca Bolesława, Herman, oddał kraj w zależność Niemcom i Czechom, utracił koronę, zaniedbał rozbudowy instytucji państwowych i kościelnych, tolerował samowolę wielmożów. Twórcą Polski silnej, niezależnej, ustanawiającej prawa w tej części Europy, sprzymierzonej z papiestwem przeciw Niemcom był właśnie ów zboczeniec i okrutnik, Bolesław, antagonista i oprawca biskupa, który to biskup na całe wieki stał się zwornikiem religijnej i narodowej świadomości.

Kwintesencją politycznego mitu Śmiałego może być ten fragment łacińskiego epitafium, napisanego przez Sępa-Szarzyńskiego:

Oto leży wojownik, postrach potężnej Germanii
I wódz wielki, któremu liczni Prusowie ulegli.
Który podbił po latach długich, bo siedmiu, książęcy
Kijów, miasto zasobne w złoto i konie, i wojów;
On też tobie, Pannonio, królów przywrócił wygnanych.
Jak zaś, królu potężny, wielkieś odnosił zwycięstwa
Świadczy bliska Bohemia, twymi zniszczona hufcami!

Bolesław II Śmiały jest jednym z nielicznych polskich przywódców próbujących konsekwentnie rozwijać i realizować doktrynę silnej władzy centralnej, z korzyścią dla polityki zewnętrznej i wewnętrznej. Realizując niebezpieczną a szczytną zasadę absolutnej niezawisłości państwa, a nawet prowadząc wojny na paru – na przemian – frontach, potrafił (w przeciągu lat kilkunastu) osiągnąć niemałe sukcesy terytorialne i dyplomatyczne, uwieńczone koronacją w roku 1076. Jak mało który z naszych późniejszych polityków, umiał postawić na właściwe sojusze, wykorzystać nadarzające się okazje (np. poparcie papieża w walce o inwestyturę). Tworzył podwaliny pod związek państw Środkowej Europy w opozycji do agresywnego bloku niemieckiego. Rzecz jasna, właśnie ogrom śmiałych zamierzeń wpłynął na upadek, trzeba jednakże pamiętać, iż Bolesław

zaczynał realizację swych planów w szczególnie niekorzystnej sytuacji (w zgoła odmiennej mógłby być zapewne jego następca, gdyby losy potoczyły się inaczej).

Mit Bolesława, budzący określone resentymenty, wyrosły na głęboko polskich narodowych kompleksach, stanowił odpowiedź na lata klęsk i poniżeń. Krótki okres XI-wiecznych sukcesów ujęty w atemporalną, ahistoryczną formę legendy stanowić więc zaczął w XIX wieku (zwłaszcza w Galicji) doskonały balsam na polskie rany, taki sam jak niezłomne trwanie przy tradycji Kościoła, które symbolizuje biskup.

Biała, hagiograficzna legenda św. Stanisława zespalała się więc z historyczno-politycznym mitem króla Bolesława w jeden ryt. Polaryzowały się i znosiły przeciwności, tak jak na dnie owej „polskiej duszy", gdzie zgodnie koegzystują najbardziej sprzeczne cechy i skłonności, rozum graniczy z uczuciem, a masochizm z bezgraniczną dumą.

Kluczowe zaś punkty doktryny politycznej Bolesława II odżyły raz jeszcze, po wiekach, za sprawą szczególnego momentu historycznego.

3. Wina

Dużo napisano na temat wymownej małomówności Galla w kwestii św. Stanisława. Z drugiej strony wielokroć ośmieszano koloryzujące skłonności Wincentego z Kielc czy bałamutne domniemania Kadłubka. Do dziś nie zostały rozwikłane wszystkie okoliczności oraz przyczyny zabójstwa. Czy król wymierzył karę osobiście, czy nasłał oprawców? Czy wyrok ferował w majestacie prawa, czy w napadzie furii?

Okoliczności zabójstwa ustalił na wiele wieków Wincenty z Kielc swoim *Żywotem mniejszym św. Stanisława*, służącym prawdopodobnie jako dokument przy wszczęciu procesu kanonizacyjnego (Wincenty był ponoć w grupie dominikanów, którzy jeździli w tej sprawie do Rzymu).

Wincenty tak opisuje samą scenę zbrodni: „I oto gdy święty Biskup Stanisław sprawował służbę Bożą w kościele św. Michała na Skałce i błagał świętych o opiekę, on przed ołtarzem, wśród świętych obrzędów, nie bacząc na dostojeństwo stanu miejsca ani chwili, nie lękając się świętych ani boskiego majestatu, kazał porwać biskupa, odciągnąć od ołtarza. Ale ilekroć okrutni pachołkowie próbowali rzucić się na niego, tyle razy padali, tyle razy powalała ich skrucha; a za trzecim razem upadłszy na zie-

mię zupełnie łagodnieli. Tyran zaś łając ich obelżywie, woła: O wy, tchórze wyrodni, nie potraficie porwać jednego kapłana? Następnie rzucił się jak Idumejczyk Doeg i podniósłszy zbrodniczą rękę na pomazańca Bożego, oderwał oblubieńca od łona oblubienicy [kapłana od ołtarza – A.K.], pasterza od trzody, zabił ojca w uścisku córki, a syna niemal we wnętrznościach matki [...] Tak okrutnik zbrodniczymi rękami zabija niewinnego, czyniąc go pełnym chwały męczennikiem, rozdziera go na kawałki, poszczególne członki jeszcze sieka i rozrzuca na wszystkie strony świata dzikim zwierzętom i ptakom niebieskim" (przeł. Janina Pleziowa). Dalej następowała opowieść o czterech orłach, strzegących zwłok, o niebieskich światłach, zrośnięciu się ciała i innych cudach, następujących aż do dnia kanonizacji...

Za początek naukowych ustaleń wokół „sprawy św. Stanisława" uznaje Marian Plezia przypisy Tadeusza Czackiego do drugiego wydania *Historii narodu polskiego* Niemcewicza. Trudno byłoby tu chociaż wymienić wszystkich historyków i publicystów, którzy później zabierali głos w tej kwestii. Przypomnę więc jedynie słynne i kontrowersyjne *Szkice historyczne XI wieku* Tadeusza Wojciechowskiego. Wyciągnięte przez tego badacza wnioski były, jak sam napisał, „przykre do czytania ze względu na kult świętego". W tej, jak i w innych pracach próbowano rozpatrywać problem zatargu króla z biskupem w kategoriach *stricte* politycznych – Gallowe „traditor" odegrało tu podstawową rolę (ale jednoznaczne odczytanie tego słowa jako „zdrajca" zostało w świetle współczesnych badań w znacznym stopniu zakwestionowane). Spór o źródła i ich interpretację trwał w dwudziestoleciu międzywojennym, a po II wojnie światowej rozgorzał z nie mniejszą siłą. Zbliżono się bardzo do prawdy, są jednak pytania, na które historia nigdy już zapewne nie udzieli jednoznacznej odpowiedzi...

W dziesięć lat po studium Romana Gródeckiego (*Sprawa św. Stanisława*, 1969) ukazała się dogłębna, obszerna rozprawa Mariana Plezi *Dookoła sprawy św. Stanisława* („Analecta Cracoviensia" 1979) oraz praca Henryka Łowmiańskiego *Król Bolesław II i biskup krakowski Stanisław* („Studia Historyczne" 1979, nr 22). Te właśnie publikacje uznać należy za najważniejsze (i weryfikujące wcześniejsze źródła) głosy na temat jednej z największych zagadek naszych dziejów.

Do rzadkości należą większe teksty, w których starano się prześledzić źródła i wyciągnąć wnioski na temat dalszych losów samego króla Bolesława, począwszy od tragicznego 8 maja 1079 roku. Wyjątkiem jest tu obszerna, fascynująca książka ks. Stanisława Bełcha – *Święty Stanisław* (1977), w której obu postaciom poświęcono prawie równą uwagę.

Ta właśnie praca stała się dla mnie ważnym przewodnikiem po źródłach legendy.

Z chwilą śmierci Stanisława otwiera się bowiem akt drugi wawelskiej tragedii. Akt znacznie bardziej od pierwszego niejasny. O ile akt pierwszy zwie się legendą (sprawą) biskupa Stanisława, o tyle akt drugi jest już legendą (sprawą) króla Szczodrego. Osnową pierwszej jest czarna legenda króla. Osnową drugiej nie musi być wcale odbrązowiona legenda świętego!

Wojciechowski wypowiedział ciekawe słowa na temat wygnania króla. Zwrócił on oto uwagę, że Bolesław jakoś za łatwo, jakby wbrew logice swych wcześniejszych czynów, dał się strącić. Pradziad Chrobry nie ustąpiłby tak łatwo. Dodajmy: także Krzywousty, oprawca Zbigniewa, mimo klątwy i społecznego wzburzenia utrzymał się, a odbywszy oczyszczającą pielgrzymkę, nawet umocnił swą władzę. Śmiały był chyba w momencie konfliktu dość silny, a przy tym bezwzględny i ambitny ponad miarę. Nawet przyjąwszy teorię spisku niemiecko-czeskiego, popieranego przez polską oligarchię, nie można wyzbyć się wątpliwości. Bolesław mógł przecież liczyć, choćby za cenę kompromisów, na pomoc Węgier i Rusi. Faktem jest natomiast tylko to, że z chwilą zabójstwa zniknął z pola widzenia. Mówi się ogólnie o jego przybyciu na Węgry i szybkim zgonie. Zbyt cicho i nagle spadła ta wielka gwiazda.

Może więc, jak chcą niektórzy, Bolesław przestał wierzyć w słuszność obranej drogi, przeraził się czynu i klątwy? Może on, tak dumny dotąd i butny, teraz wolał ustąpić, niż prowadzić niegodną wojnę z pozycji bratobójcy? Może nie dana mu była rola polskiego Makbeta, którą przypisał mu Kraszewski w *Boleszczycach*?

W *Śpiewach historycznych* Niemcewicza Bolesław wypowiada tuż po zabójstwie znamienne zdanie: „Ach! (...) odtąd chcę świętemi czyny / szukać w zwycięstwach przebaczenia winy". Zwycięstwa miał już, jak wiemy, za sobą. Ale może właśnie wtedy, w chwilę po dokonaniu zbrodni, zrodziło się w nim straszne poczucie winy i myśl o pokucie? Może przestał nagle wierzyć w swą szczęśliwą gwiazdę i w możliwość ucieczki przed karą? Może on, pogromca ruskich książąt, cesarza, Salomona i Wratysława postanowił odnieść swe ostatnie, najtrudniejsze zwycięstwo? Zwycięstwo nad samym sobą?

4. Król-pokutnik

Gall opisuje słynne powitanie Bolesława na Węgrzech. Nasz król oddał Władysławowi pocałunek, siedząc na koniu, więc nie jak równemu sobie, ale jak „jednemu z książąt", co ściągnęło zaraz na Bolesława „nienawiść Węgrów" i skutkiem czego (to w domyśle) nie nastąpiła węgierska interwencja w Polsce, przywracająca Bolesława na tron. Pierwsze wrażenie bywa bardzo ważne, niemniej trudno na tej, nigdzie nie potwierdzonej, scenie powitania budować hipotezę o szybkiej śmierci króla. Pewne jest natomiast, że Władysław pomocy Bolesławowi nie udzielił. Zresztą i sam pobyt na Węgrzech nie jest jasny. Brak tam jakichkolwiek jego śladów. Nie ma oczywiście i grobu. A przecież nasz król był osobą popularną. Bielski (*Kronika*, 1592) podaje, iż Bolesław uszedł nie na Węgry, lecz na Ruś. Załuski zaś (*Zebranie życia*, 1753) stwierdza, że zdaniem niektórych król udał się do Czech. Jednak większość kronikarzy i historyków jest co do Węgier zgodna z Gallem.

Różne też podawano przyczyny śmierci. Gall – zamach. Kadłubek – obłęd. *Kronika Wielkopolska* – wrzód lub obłęd. Długosz, Kromer – udręka, obłęd. Bielski – samobójstwo lub zrzucenie z konia. Co do daty polska historiografia była przeważnie zgodna. Podawano rok 1081 (rzadziej 1082). Długosz zapisał nawet datę dzienną: 21 marca. U Miechowity jest to 25 marca.

Całkiem obszerne są źródła mówiące o pokucie króla, choć różną należy im przypisać wartość historyczną. Kadłubek stwierdza więc, że Bolesław mógł uzyskać odpuszczenie winy przez ciężką pokutę. W sposób jednoznaczny mówi o pokucie *Rocznik świętokrzyski nowy*: wygnaniec przebywał 10 lat w jakimś klasztorze „contines Hungariae" jako konwers, tam zmarł i został pochowany. *Kronika o Piotrze Właście* wspomina nawet o pielgrzymce pokutnej króla do Rzymu. Wątek ten otrzymał pełniejszą wersję u Dąbrówki (*Historia Polonica Vincentii*, 1612): Bolesław udał się do papieża, który wyznaczył mu pokutę. Z Rzymu trafił nasz pielgrzym do klasztoru „gdzieś w Karyntii", tam zmarł. Dąbrówka pierwszy też podaje (choć w zmienionym brzmieniu) słynny napis na grobie króla: „Tu leży król polski Bolesław, zabójca św. Stanisława, biskupa krakowskiego". Dąbrówka uzupełnił swą relację logicznym komentarzem, dotyczącym przyczyn braku wcześniejszych przekazów na temat losów Bolesława: „U nas wszakże tego się nie rozgłasza, ani się o tym nie mówi ludziom, aby ła-

twość przebaczenia nie była zachętą do występku". Stwierdzenie to stało się zgrabnym argumentem w rękach późniejszych zwolenników legendy.

Niemniej istnieją starsze dokumenty, również mówiące o pokucie, choćby wspomniany *Rocznik*, a zwłaszcza odkryty przez Jerzego Zatheya tekst łacińskiego kazania na dzień św. Stanisława, zachowany w bernardyńskim rękopisie z drugiej połowy XV wieku. Streśćmy centralny fragment tego kazania.

Bolesław – czytamy – uzyskał na piśmie absolucję papieża i odbywał pokutę w klasztorze w Karyntii, koło „Viclak" (Villach), służąc tam w kuchni. Pokuta trwała 60 (!) lat, przez które tajemniczy przybysz nie wyrzekł ani słowa. Pokutnik przeszedł wszystkie szczeble kuchennej „kariery", aż jako brat zakonny został strażnikiem winnicy. Tam zamordowali go jacyś zbójcy. Przy ciele ofiary znaleziono papieski list, odsłaniający całą tajemnicę niemego mnicha. Bolesława pochowano więc w klasztorze... „et epitaphium posuerunt sculptum: Hic iacet Boleslaus rex Poloniae occisor sancti Stanislai Episcopi Cracoviensis" (ta sama wersja co u Dąbrówki, ale z dodanym „tu leży" na początku).

Około połowy XVI wieku, dzięki staraniom kardynała Hozjusza, odkryto prawdziwe miejsce pochówku króla w Osjaku (Ossiach), w Karyntii. Dokonał tego sekretarz kardynalski, Walenty Kuczborski. Opisał też grób i płytę. Podany przez niego tekst inskrypcji na rzekomym grobie był niecałkiem zgodny z wcześniej cytowanymi źródłami, bo nie zawierał początkowego „hic iacet" (odpowiadał za to dzisiejszej treści napisu, o czym dalej). W tymże XVI wieku, jeszcze przed wyprawą Kuczborskiego, Maciej Miechowita pierwszy podaje dokładnie miejsce pokuty i śmierci: „Ozia koło Villaku". Dodaje też, że nie znalazł tam jednak grobu! (*Chronica Polonorum*, 1521).

Po Kuczborskim przybywali do Osjaku inni. Sarnicki wspomina o jakimś znalezionym w klasztorze „ważnym piśmie" i „insygniach królewskich". Bartosz Paprocki streszcza zaś ciekawą relację biskupa kamienieckiego Marcina Białobrzeskiego (do tej relacji jeszcze powrócimy). Tymczasem polskie wzmianki o pokucie i grobie pojawiają się coraz częściej. Są też coraz konkretniejsze. Natrafiamy na nie m.in. u Skargi i Bielskiego.

W świetle powyższych i innych jeszcze zachowanych dokumentów można przypuścić, że około XVI wieku upowszechniła się już nie tylko legenda, lecz także przekonanie, iż król dzięki swoim wojennym zasługom oraz niezwykle ciężkiej pokucie zyskał przebaczenie i trafił do nieba.

Bóg nie odmawia wszak nikomu – tłumaczono – prawa do moralnej odnowy, nawet zwykłym zbrodniarzom, a cóż dopiero koronowanej głowie państwa, które w XVI wieku znów wiodło prym w Europie, jak gdyby wypełniając (przy nieco innym, niestety, nastawieniu geopolitycznym) testament Bolesławów. Liczne podróże Polaków na południe, do Italii, sprawiły, że grób króla mógł być miejscem często odwiedzanym. Aż w końcu – w XIX i na początku XX stulecia – oba groby: świętego biskupa i zabójcy-pokutnika znalazły się na obszarze jednego państwa, monarchii austro-węgierskiej, leżąc na dwu jej krańcach. Wystarczyło więc wsiąść w Krakowie do pociągu, by przez Klagenfurt trafić na małą stacyjkę nad jeziorem u podnóża Alp. Ossiach to po słoweńsku Ossoje. Na przeciwległym brzegu jeziora stoi stary pobenedyktyński klasztor i kościół...

W sierpniu 1881 przybył nad grób Bolesława Stefan Buszczyński. Nie był pierwszy ani ostatni, ale plonem jego wycieczki stała się wydana w 1882 roku w Krakowie, a w rok później w Warszawie, ważna broszurka pod niepozostawiającym wątpliwości tytułem: *Pielgrzymka do grobu Bolesława Śmiałego*. Pobudziła ona i tak już spore zainteresowanie rodaków tajemniczym miejscem. Zainicjowano wkrótce prace nad jego zabezpieczeniem. W lipcu 1886 serię rysunków osjackich wykonał na miejscu Aleksander Gierymski. W 1887 ukazał się w „Kłosach" artykuł Karola Jurkiewicza, będący reportażem z kolejnej peregrynacji do grobu, a zarazem zbiorem faktów i informacji historycznych na temat samego Osjaku. Podobny charakter miał również artykuł Grzegorza Smólskiego w „Przeglądzie Powszechnym" (1896). Bardziej naukową pracę o Osjaku opublikował Stanisław Zakrzewski w „Rozprawach" Akademii Umiejętności.

Szczyt zainteresowania legendą przypada jednak dopiero na rok 1923, kiedy to rząd polski nosił się z zamiarem przeniesienia osjackich szczątków pokutnika na Wawel. Na ostatecznie negatywną decyzję w tej sprawie wpłynął ponoć wynik ankiety rozpisanej wśród uczonych (pisze o tym Bełch). Prochów więc nie sprowadzono, postanowiono jednakże otoczyć grób szczególniejszą opieką. Kolejny etap fascynacji miejscem spoczynku króla to rok 1946, kiedy wmurowano – obok płyty grobowej Bolesława – granitową tablicę pamiątkową. Fundatorami byli żołnierze II Korpusu Polskiego.

5. „Zlitujcie się nad biednym niemym Gotszalkiem..."

Można powiedzieć, że legenda Bolesława składa się z trzech elementów, trzech stopni. Pierwszy, najsolidniejszy, to całokształt polityczno-militarnych dokonań króla. Drugi – to okres życia od ucieczki z kraju po domniemaną śmierć w benedyktyńskim klasztorze. I wreszcie trzeci, etyczno-religijny: całkowite oczyszczenie poprzez pokutę, rehabilitacja i zrównanie ze św. Stanisławem w świętości. Konsekwencją przyjęcia stopnia trzeciego jest uczynienie z życia Bolesława wzoru drogi pokutnej oraz dowodu boskiego miłosierdzia. W kategoriach pozareligijnych, czysto etycznych, jest podobnie: Bolesław przezwyciężający w sobie zło to figura ludzkich zmagań, uwieńczonych triumfem humanizmu, pokoju, miłości.

Głównym źródłem legendy Bolesława jest sama płyta nagrobna: kamienna, z rzeźbą osiodłanego konia i cytowanym już tutaj napisem, odkryta niegdyś przez Kuczborskiego. Autentyczność tablicy próbowano kwestionować, porównując ją z podobnymi – znajdowanymi w okolicy – a będącymi nagrobkami rzymskich legionistów. Udowodniono jednak, że tychże oryginalnych tablic antycznych używano często w średniowieczu do sporządzania nowych nagrobków – ryto po prostu w kamieniu kolejne napisy. Sama pisownia płyty Bolesławowej sugeruje właśnie średniowieczny rodowód. Fakt, iż w napisie użyto wobec Stanisława określenia „święty", budzi wątpliwości: albo płytę ufundowano już po kanonizacji biskupa (1253) albo użyto słowa „sancti" w znaczeniu ogólnym – świątobliwy, święty za życia, wybitny itp.

W roku 1821 kaznodzieja Meyer odkrywa w jednym z domów mieszczańskich Celowca (Klagenfurt) 153 kartki formatu „czwórkowego". Są to tak zwane *Annales Ossiacenses* pióra opata Zachariasza Gröblachera, pisane w końcu XVI wieku na podstawie starszych dokumentów, zniszczonych przy kasacie klasztoru w roku 1783. Kronikarz używa na przemian starej łaciny i niemieckiego. Jego zwięzłe informacje mają prawie wyłącznie charakter lokalny. Ale pod rokiem 1084 widnieje zdanie: „Hoc anno Boleslaus rex poloniae relinquit regnum suum his 8 i annic poenitentia acta moritur" („w tym roku Bolesław król polski porzucił królestwo swoje i został tu pochowany po 8 [»8 i«?] latach pokuty"). Niedokładność tej daty budziła rozmaite zastrzeżenia. Ale pomyłka mogła się zdarzyć przy przepisywaniu. W tymże rękopisie Zakrzewski znajduje pod datą 1148 przywilej cesarza Konrada II, nadany faktycznie rok później. Ta-

jemnicza jest też cyfra: „8 i" – jakby skądś przepisana bez zastanowienia. Tłumaczono ją jako dziewiątkę.

O pokucie Bolesława pisze też w *Annales Carinthiae* Hieronim Megiser (1612) oraz baron Valvasor w *Das Erzherzogthum Karnten* (1688). Podobne wiadomości przekazał również Gottlieb baron Ankershofen. Donosi on o odnalezieniu *Annales Ossiacenses*, a co ciekawsze – cytuje tajemniczą modlitwę z kroniki klasztornej (potem zaginionej): „Jestem król mężobójca, tułacz i w zbrodnie bogaty, tu się ukrywałem, bolałem i opłakiwałem czyn zuchwały. Aby jednak za zbrodnię szkaradną nie karał mściciel, ciebie Stanisławie, którego krew broczy gwiazdy niebieskie, błagam, bądź obrońcą sprawy ukorzonego".

W XVI wieku odbywał podróż po Europie Szkot Fynes Maryson. Zostawił po sobie dzieło *An Itinerary* (1593). O Osjaku jest w księdze mała, ale ważna dla nas wzmianka. Szkot podaje oto, iż miejscowość słynie z grobu polskiego króla-pokutnika, zabójcy biskupa.

Jest też co najmniej kilka literackich utworów niemieckich, osnutych na kanwie żywota Bolesława, m.in. poemat pióra opata Wirgiliusza Gleissenberga. Bełch wspomina o jakimś wydanym w Londynie w roku 1698 dramacie *The Penitent King*.

Najsilniej jednak chyba przemawia za legendą i kultem Bolesława ustna tradycja miejscowa. Relacje mieszkańców Osjaku cytują prawie wszyscy polscy pielgrzymi, począwszy od biskupa Białobrzeskiego, a na Smólskim i Bełchu kończąc. Legenda osjacka ma kilka wariantów, jednakże w swym głównym nurcie pozostaje niezmieniona. Oddziałała ona również na wyobraźnię wielu polskich pisarzy (Korzeniowski, Odyniec, Kraszewski, Iwaszkiewicz, Brandstaetter). Smólskiemu opowiadała ją w łodzi „bosa dziewka", przewoźniczka Liesl. Jurkiewiczowi – proboszcz Krainz. Wcześniej, Białobrzeskiemu – sam opat Gröblacher.

W opowieści Liesl pojawia się epizod węgierski. Na Węgry przybył mściciel z Polski. Usiłował zabić króla-wygnańca na polowaniu. Psy królewskie rozszarpały jednak zamachowca. Gdy Bolesław zmówił nad ciałem zabitego modlitwę, „coś stało się w jego duszy" i ukazał mu się biskup Stanisław. Święty polecił swemu oprawcy czynić pokutę. Bolesław, nie zwlekając, rusza do Rzymu. Koło Feldkirchen zabłądził jednak w lesistych górach. W nocy spał przywiązany do drzew, chroniąc się w ten sposób przed dzikimi zwierzętami. Spadł i poranił się. Znaleźli go nieprzytomnego mnisi lub leśniczy. Trafił do klasztoru. Udał niemowę. Przyjął najgorszą pracę. Stopniowo wspinał się po szczeblach mniszej kariery...

Ksiądz Krainz nieco zmienia sam początek legendy. Jego opowieść zaczyna się w momencie, gdy przed wiekami do furty klasztornej zakołatał „wysoki, silny, o bladej twarzy i szlachetnych rysach" mężczyzna. Podał furtianowi kartę z napisem: „Zlitujcie się nad biednym niemym Gotszalkiem i dajcie mu przytułek". Ofiarowano przybyszowi miejsce po zmarłym właśnie posługaczu kuchennym...

Dalej wszystkie wersje są zgodne. Niemy mnich nosił wodę, rąbał drwa, pracował w ogrodzie. Znosił różne zniewagi od przyjezdnych gości. Ponoć jeden tylko brat, spowiednik, domyślał się czegoś. Bo raz widział, jak ów tajemniczy kuchcik łatwo osadził rozszalałego konia. To znów zdradził się, iż zna pismo. Przepadał ponoć nieraz w lesie na całe godziny. Minęło wiele lat. Dziwny przybysz został bratem zakonnym. Niektórzy otaczali go już w klasztorze szczególną czcią za jego surowy, nawet jak na to miejsce, tryb życia, oparty na samych postach i umartwieniu. Pewnego razu niemy brat zaniemógł. Kazał spowiednikowi wezwać opata. Ten, jakby domyślając się czegoś, przybył szybko w asyście pozostałych braci. Na łożu śmierci pokutnik wyznał, iż jest Bolesławem, królem Polski, zabójcą biskupa Stanisława. Dał opatowi pierścień, dotąd noszony skrycie, na sznurze na szyi. Przyjął sakramenty (jedna z wersji podkreśla, że opat Osjaku, jako biskup, miał prawo rozgrzeszać zabójców na łożu śmierci), a następnie rzekł: „Cel mój spełniony, umrę jutro, bo dzień, w którym pobożny biskup Stanisław padł z ręki mojej, będzie i dniem zgonu mego. Niech będzie Najwyższemu chwała. Święty męczennik mi przebaczył, widziałem go dziś we śnie, uśmiechał się do mnie łagodnie i przywoływał znakami do siebie". Zmarł 8 maja 1089 roku (ta właśnie data widnieje dziś na grobie). Bracia pochowali Bolesława „w grubości ściany kościelnej", cztery stopy poniżej posadzki. Położono kamień z napisem. W relacji Gröblachera zakonnicy pochowali wpierw króla na miejscu niepoświęconym, a potem dopiero – uzyskawszy „absolutum" – „przyczynili cmentarza" i na grobie wystawili kaplicę, gdzie oddawano Bolesławowi cześć jak świętemu. Według tradycji ludowej benedyktyni kształcili i utrzymywali odtąd w Osjaku kilkunastu głuchoniemych – na pamiątkę „milczącego pokutnika".

Pierścień Bolesława – mówi legenda – pokazywano w zakrystii. Leżał tam ponoć do roku 1748, kiedy to podmienił go „jakiś Żyd albo Polak"... Później była wystawiona jakaś kopia (pamiątka po Bolesławie?), ale i ona zaginęła w 1848 roku w dziwnych okolicznościach.

Starsze źródła polskie inaczej przedstawiają bezpośrednią przyczynę śmierci Bolesława: zginął bohatersko w obronie klasztornej własności (winnica lub piwnica z winem) z ręki przygodnych rzezimieszków.

Różnie interpretowano też domniemaną pielgrzymkę do Rzymu. Zdaniem jednych, król zabłądził w drodze i tak trafił do klasztoru. Zdaniem innych, świadomie wybrał Osjak na miejsce wypełnienia swej ślubowanej wcześniej w Rzymie pokuty.

Nie zmienia to zasadniczego zrębu legendy, szybko przeradzającej się w kult oparty na następujących przesłankach: Bolesławowi wybaczył sam Stanisław, grzechy okupił król ciężką, poniżającą pracą, wyrzekł się całkowicie dawnej sławy i pychy; jego droga z dna upadku „na wysokości niebieskiej chwały" mogła służyć zatem za szczytny wzór dla zatwardziałych grzeszników.

Znających historię i legendę króla Bolesława nie zdziwią współczesne odkrycia historyków, szokujące może dla ludzi bazujących w swej wiedzy dotyczącej króla li tylko na *Kronice* Galla. Otóż w XIII-wiecznym kalendarzu-nekrologu kapituły krakowskiej znajduje się ponoć, wciągnięty stylem najstarszych zapisków, następujący aniwersarz (na pamiątkę śmierci znakomitej osoby modlono się w danym dniu, corocznie, za jej duszę): „3 IV – Boleslaus – rex Polonie qui constituit episcopatus per Poloniem obiit". Choć historycy nie są w tej sprawie zgodni, aniwersarz ten można odnieść do Bolesława Śmiałego.

Również w kalendarzu opactwa benedyktynów św. Jana w Ostrovie (XIII w., Czechy) znajduje się pod datą 4 kwietnia następujący zapis: „Obiit Boleslaus rex". Także w nekrologu opactwa św. Emerama w Ratyzbonie odnotowano: „2 IV – Polizlaus (! – A.K.) dux Sclavorum".

A zatem za Śmiałego modlono się w katedrach i opactwach? Nie jest to niemożliwe, zważywszy choćby na zasługi naszego króla dla benedyktynów (kontynuacja fundacji Tyńca, fundacje Mogilna, Lubinia i in.).

Najlepszym podsumowaniem refleksji nad genezą i rozwojem kultu „biednego Gotszalka" może być cytat z *Wykazu benedyktyńskich świętych, błogosławionych oraz wybitnych mężów* pióra Gabriela Bucelinusa (1655). Tenże, umieszczając pod datą 11 kwietnia komemorację „czcigodnego męża Bolesława, króla Polski", tak to uzasadnia: „ponieważ dobrowolnie podjętym męczeństwem długo się doskonalił i nim się wyniszczył". Bucelinus dodaje też, że sam oglądał grób osjacki w roku 1649 i czytał tamtejsze kroniki.

Co więc – podsumujmy – przemawia za prawdziwością legendy? A co czyni z niej jedynie piękny mit? Po pierwsze: informacja Galla o wczes-

nej śmierci na Węgrzech nie ma jakiegokolwiek potwierdzenia w innych źródłach czy choćby tradycji miejscowej. A przecież śmierć i pogrzeb słynnego monarchy musiałyby się tam odbić szerokim echem. Szybkie uznanie Bolesława za zmarłego było też bardzo potrzebne Hermanowi do uprawomocnienia swej władzy.

Po drugie: liczne wzmianki o „obłędzie" króla mogą odnosić się do depresji i wewnętrznej przemiany, poprzedzających właśnie pokutę. Sens i przebieg samej pokuty – dowodzi ks. Bełch – wyglądają prawdopodobnie na tle epoki. Przypadki tak głębokiej przemiany zna też historia (np. Teodozjusz, Fryderyk Barbarossa). Król węgierski Salomon, który spowodował napaść Hunów na kraj i wytracił własną armię, ostatnie lata spędził w klasztorze w Istrii. Kazimierz Wielki sumiennie wykonał pokutę za zabójstwo księdza Baryczki.

Po trzecie: fakt istnienia tak licznych i podobnych – acz nie najstarszych – wzmianek o pokucie przemawia za tym, iż istotnie mogła ona mieć miejsce.

Po czwarte: rezygnacja z prób powrotu do Polski i dochodzenia swego przy ewentualnym współudziale sprzymierzeńców mogła wynikać właśnie z podjęcia przez Bolesława zamiaru pokuty, a więc wyrzeczenia się rewanżu, aż po „śmierć dla świata", która była wówczas dość częstą formą ekspiacji.

Z kolei interesy dynastyczne Hermana i jego następców skutecznie mogły zamykać usta czołowych „nadwornych" kronikarzy. Podobnie – przygotowywany proces kanonizacyjny biskupa i liczne wieści o następujących cudach. Obcym dworom śmierć cywilna Bolesława była bardzo na rękę. Jego niedawni sojusznicy odeszli tuż po nim: Rudolf zmarł w 1080, w tymże roku obrano antypapieża Klemensa, co złamało pozycję Hildebranda (Grzegorza VII) – można więc było mówić nawet o jakiejś klątwie.

Przeciwko prawdzie legendy przemawia zapewne najsilniej brak prymarnego źródła z epoki. Również znaczne rozbieżności w datach, niepokrywanie się pewnych przekazów.

Jednak domniemana historia ostatnich lat życia króla ma sporo, poważnych, zwolenników. Cytowany już ks. Bełch wzywa więc w swej książce do ponownego i gruntownego przebadania wszystkich dostępnych materiałów. Sugeruje też możliwość oraz potrzebę nadania kultowi Bolesława charakteru oficjalnego (beatyfikacja?) w 900. rocznicę pokutnej śmierci. Albowiem „religia chrześcijańska uznaje świętość niewinności, ale także świętość pokuty za grzech; uznaje wielkość w obojgu".

6. Ikonografia

Źródła ikonograficzne do osjackiej legendy nie są ani bardzo liczne, ani artystycznie wybitne. Ale już sam fakt ich istnienia może niejednego zdziwić.

Z XV wieku pochodzi tryptyk malarza niemieckiego, znajdujący się w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Na jednym obrazie król zabija biskupa. Na drugim pokazany jest cud dokonujący się nad trumną świętego. Najciekawszy dla nas okazuje się obraz trzeci. Oto słynna scena śmierci w osjackim klasztorze. Król spoczywa na łożu, rozebrany do pasa, w koronie na głowie. Mówi coś do otaczających go osób. Zapewne wyjawił im właśnie swą tajemnicę. Spod korony wypływają pasma siwych włosów. Siwa jest też broda umierającego. Twarz chuda. Obok łoża stoi osiem postaci reprezentujących różne stany. Jest trzech duchownych w infułach. Na stoliku przybory do Ostatniego Sakramentu. Na posadzce pokornie przysiadł pies. W oknie na tle nieba i górzystego krajobrazu Karyntii ukazuje się Matka Boska z Dziecięciem. Obraz, dość dynamiczny w kompozycji, należy chyba do późnego średniowiecza.

W wydanym w roku 1929 *Malarstwie polskim XIX i XX wieku* Feliksa Kopery reprodukowano, będący w prywatnym posiadaniu, obraz Ignacego Gierdziejewskiego *Legenda o Bolesławie Śmiałym i duchu św. Stanisława*. Obraz, typowy dla akademickiego romantyzmu, przedstawia scenę w puszczy karyntyjskiej. Król, odziany w płaszcz pielgrzymi, z lękiem wyciąga ręce ku przemykającej między konarami białej zjawie biskupa, ubranego w strój pontyfikalny. W obramieniu obrazu namalowano motywy gotyckiej architektury – zapewne zabudowania Osjaku. Niestety wojenne i powojenne losy tego obrazu nie są znane.

W Lądzie nad Wartą w pocysterskim kościele znajdują się do dziś konfesjonały zdobione rzeźbami przedstawiającymi postaci wielkich pokutników: Piotra Apostoła, króla Dawida, Marii Magdaleny i właśnie króla Bolesława (leżący na uboczu mały Ląd jest chyba źródłem legendy najmniej znanym).

Bardziej popularny jest Szczepanów. Ta niewielka miejscowość koło Brzeska nie figuruje w głównych bedekerach czy encyklopediach. Znana jest jednakże jako domniemane miejsce urodzin biskupa Stanisława. Do Szczepanowa udał się Wincenty z Kielc, pisząc żywot świętego. Nie odnalazł tam domu rodziców Stanisława. Widział się natomiast z Turzynitami, potomkami rodziny biskupa. Odprawił też mszę w kościele Marii Magdaleny, gdzie według przekazów Stanisław był chrzczony. Szczepanów już

dawno obrano na cel pielgrzymek. Można tam więc zobaczyć tzw. miejsce urodzenia (opodal cmentarza), gdzie stać miał właśnie gródek rodziców biskupa. Kawałek łąki jest dziś ogrodzony, za ogrodzeniem – niewielka kaplica i źródło. Na skromnym ryneczku rośnie prastara lipa. Pod taką miał się ponoć bawić przyszły święty. Stoi też na rynku figura Stanisława. Druga, znacznie większa, wkomponowana została w fasadę domu parafialnego. Przy nowym kościele fundacji Stanisława Lubomirskiego wystawiono dwie kapliczki. W jednej z nich główne miejsce zajmuje Maria Magdalena, patronka szczepanowskiego kościoła. Na górze kapliczki zaś zasiadł zadumany, w mnisim habicie „Bolesław Śmiały – Król Pokutnik" – jak głosi napis. Niewielką tę współczesną rzeźbę wykonali Anatol i Bogdana Drwalowie z Tarnowa. Obecność osjackiego pokutnika tu, w Szczepanowie, jest chyba triumfem obu wielkich antagonistów. Szary kamień małej figurki Bolesława nie mniejszą też przyciąga uwagę niż potężny, jakby za ciężki i zbyt jaskrawo malowany posąg biskupa.

W roku 1065 osadził ponoć Bolesław benedyktynów w Mogilnie. Opactwo mogilnieńskie należało do najstarszych i najsłynniejszych w Polsce. W latach 1970-1975 w obrębie kościoła i byłego klasztoru, a także w samym mogilnieńskim jeziorze dokonano słynnych odkryć archeologicznych. Efekty tych prac można dziś podziwiać w urządzonym na miejscu muzeum-rezerwacie. Z punktu widzenia historyka sztuki czy archeologa nie są jednak odkryciem XIX-wieczne malowidła ścienne pod chórem, stanowiące wszakże najpełniejsze dostępne w Polsce źródło ikonograficzne do legendy króla Bolesława, fundatora klasztoru.

Do Mogilna przyjechaliśmy późnym popołudniem, w strumieniach ulewnego deszczu, już po zamknięciu ekspozycji. Uczynny kościelny zgodził się oprowadzić nas po rezerwacie i kościele. Szybko obejrzeliśmy unikatowe wykopaliska. Przeszliśmy krużgankami. Przypomniała mi się historia księżnej Salomei. W tym klasztorze przeżyła słynne widzenia, w których jej zmarły mąż, Krzywousty, kazał obdarować klasztor, mimo iż za życia sam nie dał benedyktynom ani grosza (ze względu na złą pamięć Śmiałego właśnie).

Pod chórem, naprzeciw ołtarza znajduje się sporej wielkości apoteoza Bolesława. W gronostajowym płaszczu, z mieczem u boku, stoi dumnie na tle jeziora i klasztoru, któremu ofiarował był hojną ręką dwadzieścia trzy wsie, setkę poddanych, siedem wsi na Mazowszu, dziesięcinę, prawa przewozu na Wkrze, Narwi, Orzycu, Wiśle (od Kamienia do morza). Dał też mnichom w zarząd trzy kościoły: w Płocku, Bielsku i Włocławku...

Po lewej i prawej stronie postaci króla – po trzy mniejsze scenki. Po lewej: 1) król zabija biskupa przy ołtarzu, 2) pokutnik idzie z naręczem bierwion na tle osjackiego klasztoru, 3) bracia niosą trumnę Bolesława. Po prawej: 1) Bolesław na tronie, obok biskup, 2) Bolesław z kijem pielgrzymim w puszczy, 3) Bolesław na łożu śmierci, w otoczeniu opata, biskupa i zakonników.

Między poszczególnymi scenami wpisano (dwuwierszami) następujący tekst, nie najwyższego poetyckiego lotu (podaję w oryginalnej pisowni):

Niemym, głuchym się czyni i podłe usługi
W kuchni robi, drwa nosi, by starł grzechów długi.

Pielgrzymuje do Rzymu, prosi rozgrzeszenia
Z swych zbrodni od Papieża, by nabył zbawienia.

W Osyaku umiera król Bolesław Śmiały
Opat dla niego pogrzeb sprawuje wspaniały.

Że był królem powiada i że żył złośliwie
Siedm lat pokutował i umarł szczęśliwie.

W prawym dolnym rogu apoteozy uroczy aniołek trzyma w rączkach rozwinięty pergamin. Dowiadujemy się z tego pisma, iż: „Historya ta Malowana jest za Rządu Tymczasowego Rosyjskiego Roku Pan. 1814"...

Wychodząc z kościoła, myślę, czy nie mógł w którejś z tutejszych krypt spocząć opiekun tego miejsca, co tak dobrą o nim przechowało pamięć. Stało się inaczej. W dodatku sam klasztor z potężnej fundacji przechodził wiekami systematycznie w ruinę, umierał, jak gdyby ciążyła również na nim owa klątwa, rzucona ongiś na jego fundatora.

7. „Sarmatis peregrinantibus salus"

Wybierający się do Austrii mogą przeczytać w *Wiedeńskim ABC* o austriackich polonikach, przede wszystkim o Kahlenbergu, ale także o Osjaku i związanej z nim legendzie. Do Osjaku bliżej jest z Włoch. Miejscowość leży na samej prawie granicy, daleko od Wiednia. Ze zdziwieniem stwierdzamy, że nie ma Osjaku na dość dokładnych mapach samocho-

dowych. Nie ma też na nich drogi biegnącej prawym brzegiem jeziora. Główna, ta do Wiednia, idzie z Villach, omijając jezioro z lewej strony.

Znajduję Osjak dopiero na bardzo dokładnej administracyjnej mapie Austrii, wydanej... w Związku Radzieckim. Już na miejscu, w Villach, okazuje się, że faktycznie są dwie drogi okalające jezioro: Ossiacher-See--Nord i Ossiacher-See-Süd. Aby dostać się na tę drugą, najlepiej pojechać pierwszą wzdłuż jeziora do końca, tam, gdzie się łączą, i skręcić. Oczywiście wszystko to, jeśli ktoś wybiera się do Osjaku z południa.

Karyntia, dziś kraj związkowy Austrii, graniczy ze Słowenią i Włochami. Kiedyś żyli tu Karnowie. Po chrystianizacji Karyntia była odrębnym księstwem niemieckim. Od połowy XIV wieku należała do Habsburgów. Teren górzysty i lesisty, od tzw. Hohe Tauern, czyli wysokiego pasma Alp Wschodnich, aż po Alpy Karnijskie i Karawanki, u których podnóża leży właśnie Osjak i Osjackie Jezioro.

Nocujemy na kempingu przy Ossiacher-See-Nord. Jest początek słynnego (jak się potem okazało) sierpnia 1980. Wokół wznoszą się lesiste góry. Gdzieś w tych górach, przed wiekami, Bolesław spadł ponoć z drzewa, co zadecydowało o jego dalszym pielgrzymim losie. Jednak właściciel kempingu, zapytany o grób króla w Osjaku, dziwi się. Tak więc wygląda trwałość miejscowej tradycji?

Smólski, opisując swój przyjazd do Osjaku, zwracał uwagę na „grozę krajobrazu", dzikość ciemnych lesistych szczytów, posępne szczątki klasztornych obwarowań nad groźną tonią alpejskiego jeziora, na górujący nad okolicą szczyt Dobracza, na brak większych skupisk ludzkich. Wszystko to komponuje mu się z „grozą tragedii", jaką ewokuje legenda Bolesława.

Dzisiejszy letni Osjak jest zgoła inny. Miasteczko jak z folderu. Kawiarenki, gasthausy, piękne kolorowe domki, przystanie. Jezioro nie budzi strachu ani nostalgii. Kojarzy się z letnim wypoczynkiem. Różnokolorowe żagle łodzi, śmigające motorówki. Cała ta piękna szata, jaką przywdziała tu dawna Europa. To sprawia, że i górujące nad okolicą szczyty nie są już ani posępne, ani groźne, co najwyżej dostojne. Również kościół i szczątki klasztoru (wysokiej klasy zabytek) doskonale harmonizują z otoczeniem. Gładkie, bez większych rys, na biało odmalowane ściany, złocony zegar na wieży. Fachowo zabezpieczone ruiny obwarowań obramowane zostały wypielęgnowaną zielenią. Ten kościół bardziej przypomina ratusz niż skarbnicę średniowiecznych legend. A przecież jest ich tu więcej, nie tylko nasza, Bolesławowa. Na przykład – ta o założeniu klasztoru.

Pogański graf Ozzius rezydował w zamku Tiffen. Syn zaś jego – takie to były czasy – został patriarchą Akwilei. Zaraz też wpłynął na ojca oraz matkę Irrenburgę, by przyjęli chrzest. Gdy to nastąpiło, Ozzius obiecał wystawić klasztor benedyktynom. Wahał się jednak co do lokalizacji. Aż razu pewnego, gdy jechał z małżonką brzegiem jeziora, wiatr zerwał zasłonę z głowy Irrenburgi i zaczepił na drzewie. Sługa, zdejmując tkaninę, ujrzał na pniu wizerunek Matki Boskiej. Uznano to za znak. W tym więc miejscu wystawił Ozzius kościół pod wezwaniem NMP i klasztor, który miał ponoć do kasacji (w roku 1783) sześćdziesięciu opatów. Za opata Teuzzo lub Teucho (było dwóch o podobnym imieniu, co komplikuje badania) miało miejsce wydarzenie w dziejach osjackich benedyktynów bodaj najważniejsze: do ich wrót zakołatał dziwny niemy pielgrzym...

Liczne wojny i pożary nadwerężyły opactwo w stopniu umiarkowanym. Grad ciosów spadł na niego dopiero podczas kasacji. Pierwszy czworobok gmachów przekształcono w stadninę koni. Drugi rozebrano, a z uzyskanego materiału zbudowano stajnie. Placówka podlegała Ministerstwu Wojny (ciekawy zbieg okoliczności: konie były ponoć największą pasją Bolesława, także osadzenie rozszalałego rumaka zdradziło go tutaj przed mnichami; wizerunek konia znalazł się również – przypadkowo? – na jego grobie). W 1862 roku stadninę przeniesiono. W budynkach pobenedyktyńskich zamieszkali: leśniczy, proboszcz, rządca, pocztmistrz, nauczyciel. W 1885 konie znów tu powróciły. W gmachach urządzono tym razem „stację rządową końskich reproduktorów".

Zmieniała się też sama świątynia i cmentarz. W roku 1866 ks. Józef Grath osobiście wręczył cesarzowi prośbę o wybicie w murze kościoła poprzednio zamurowanego starego wejścia. Franciszek Józef znał sprawę, bo 5 września 1856 sam wizytował osjacką świątynię oraz stadninę. Modlił się nawet ponoć wówczas nad grobem Bolesława. Przybyła z tej okazji na miejsce spora grupa Polaków...

W poklasztornych zabudowaniach dawno już nie ma stadniny. Świecą one czystością i porządkiem. Mieści się tu Stiftshotel. Na ścianie reklamy Beck's Beer. W powietrzu smakowite zapachy kuchenne. Wtajemniczonym przywodzą one na myśl „niemego mnicha", który właśnie w tutejszej kuchni rozpoczynał przed wiekami klasztorną „karierę". Oto nadjechała ciężarówka. Kilku młodych chłopców po deskach stacza z niej do piwnicy beczki z piwem. Może jest wśród tych chłopców jakiś młody Polak, przybyły w ten obcy kraj, by dorobić się nie wieczności i spokoju sumienia,

ale własnościowego mieszkania czy samochodu? W gmachu ucztują zaś pewnie potomkowie tamtych, XI-wiecznych rycerzy...

Myśląc nad niebezpieczeństwami historycznych paralel, zagłębiamy się w ów szczęśliwie przez Franciszka Józefa przywrócony przedsionek. Stoi w nim kasa – wchodzimy wszak w obiekt zabytkowy. Kasa jest zarazem sklepikiem z pamiątkami. Nie robią one dobrego wrażenia. Jakieś tandetne dewocjonalia, bezstylowe rzeźby i malunki. Po cichu spodziewamy się podobizny Bolesławowego nagrobka. Nie ma. Nie widzimy też jej na eksponowanych licznie widokówkach. Zagadnięta kasjerka wie jednak, o co nam chodzi. Tłumaczy, jak trafić na grób, choć i tak trudno byłoby go ominąć. Pokazuje też niesłychanie drogi album o Karyntii – jest w nim, a jakże, fotografia grobowej płyty. Ale największe wrażenie robi wyciągnięta skądś nagle przez kasjerkę widokówka, przedstawiająca fronton kościoła. Na odwrocie kartki wydrukowano bowiem lakoniczną a dobitną informację: „...Grabmal des Polenkönigs Boleslaw II". Po prostu, nic więcej, jakby prawdy grobu nie kwestionowano nigdy.

Wchodzimy do świątyni. Rzeczywistość mija się z oczekiwaniami. Wnętrze, dziś głównie rokokowe, po licznych zapewne przebudowach i konserwacjach, robi wrażenie kiczowatego. Krzykliwa polichromia, dziwne stiuki, bardzo kolorowe fałszywe marmury. Tu i ówdzie nowoczesna metaloplastyka, takież obrazy na szkle. Parę autentycznych starych płyt nagrobnych (opaci, jakiś sędzia) ratuje honor miejsca. Nic nie świadczy o tym, że pod tą posadzką pochowano grafa Ozziusa oraz króla Bolesława.

Wychodzimy. Bok kościoła oraz resztki umocnień zamykają się w coś jakby trzeci dziedziniec, a zarazem cmentarz. Na ścianie – przy kaplicy – cel naszej podróży. Płyta kwarcytowa, prostokątna, z wizerunkiem osiodłanego konia i napisem na obwodzie: „Rex. Boleslaus. Polonie. Occisor. Sancti. Stanislai. Epi. Cracoviensis". Płyta znajdowała się kiedyś ponoć wewnątrz kościoła. Później – nie wiadomo kiedy – przeniesiono ją na zewnątrz, stwierdzono bowiem, że grób króla musiał być pierwotnie na cmentarzu przykościelnym (później, w trakcie którejś przebudowy, wyrosła na nim ściana świątyni).

Nad płytą umieszczony jest sporych rozmiarów obraz pędzla Ignacego Daniszewskiego, będący kopią starszego, XVII-wiecznego, wiszącego kiedyś w samym kościele. Przypomina on treścią i kompozycją malowidło mogilnieńskie, jednak przewyższa tamto artystyczną jakością wykonania. W centralnym miejscu król jako rycerz. Nad nim biskup Stanisław modlący się. Po lewej trzy sceny: wyklęcie, król w szacie pielgrzyma, król-

-pielgrzym na łożu śmierci. Po prawej: zabicie świętego przy ołtarzu, praca w kuchni, pogrzeb pokutnika. Pod obrazem data MLXXXIX oraz łaciński napis cytowany w źródłach do legendy osjackiej, a będący kwintesencją Bolesławowych losów (oto jego przekład): „Zabił, do Rzymu dąży / Ossiach spodobał mu się / Nieznany służy / poznany pobożnie zamyka oczy / Ossiach więc godzi cię Stanisławie z tyranem, któregoś skruszywszy / wzniósł ku gwiazdom niebieskim". Zaskakuje owa apostrofa, nie do króla, który tu leży, lecz do świętego. To dumne piętno kultu biskupa, w którego cieniu wstydliwie dojrzewał kult rehabilitowanego zabójcy.

W dole również łacińska informacja, mówiąca, iż obraz ten odnowili obywatele Miasta Krakowa ze swym Prezydentem Drem Weiglem w roku 1884. Jak wiemy, także blaszany daszek nad grobem i obrazem ufundowali krakowianie, za sumę 400 guldenów, gdy Stefan Buszczyński przywiózł do Krakowa wiadomość, iż woda z dachu kościelnego spływa „wprost do grobu".

Teraz słynne miejsce pod murem, zarośnięte trawą, ogrodzone jest zielonymi sztachetami w kształcie włóczni. Na przymocowanej do nich opasce świeżo złocony napis: „Sarmatis Peregrinantibus Salus". Nawet ten napis i to ogrodzenie mają swą osobliwą historię. Ufundowała je hr. Izabella, małżonka Piotra Goessa, gubernatora Galicji. W roku 1817 Goessa przenoszono do Wenecji. Jechał tam z Krakowa przez Osjak. Towarzyszyła mu Izabella, która wstrząśnięta stanem grobu i zamiarem rychłej likwidacji kościoła, przedstawiła całą sprawę cesarzowi i poprosiła go o zgodę na przeniesienie szczątków królewskich do majątku rodzinnego Goessów (!). Ale cesarz się nie zgodził. Odtąd jednak hrabina osobiście opiekowała się grobem. Wyrazem jej troski jest m.in. wspomniane ogrodzenie. Słowo „Sarmatis" zamiast „Polonis" jest ściśle związane z urzędem męża fundatorki. Ponoć później miano napis zmienić, ale jakoś się na to nie zdobyto. Dziś „Sarmatis" kojarzy się przejezdnym Polakom nie z zaborami, ale raczej z potęgą szlacheckiej Rzeczypospolitej...

Po lewej stronie obrazu Daniszewskiego najnowsza, wspomniana już przeze mnie, pamiątka: tablica wmurowana w roku 1946 przez żołnierzy II Korpusu Polskiego.

Stojąc nad pół legendarnym, pół prawdziwym grobem Bolesława nie można oprzeć się pokusie rozrycia – w wyobraźni – tego miejsca za zielonymi sztachetami i rozświetlenia całej prawdy. Lecz czy kupka spróchniałych kości, ćwiek od trumny, pasmo włosów – mogą ujść za dowód? A ich brak? Prawda jest, może tu szczególnie, niematerialna: tkwi w czynach,

w ustnych przekazach. Czy była ona w dłoniach, które wzięły kiedyś młot i dłuto, by wyryć w kamieniu nie do końca sprawdzone słowa?

Owej żywej prawdy grobu, będącej źródłem tradycji i siły, prawdy budującej przyszłość, nie tylko przeszłość, szukał w Osjaku bohater Iwaszkiewiczowskich *Czerwonych tarcz*, książę Henryk Sandomierski. On pierwszy (w literackiej fikcji wprawdzie) dokonał ekshumacji:

> Noc była czarna i ciemna, prawdziwie jak w jesieni, z trudnością odnalazł Henryk pod kościelnym murem ów wzgórek, który mu w dzień pokazał opat, i rozkazał giermkom, aby kopali. Ze zgrozą wykonali ten rozkaz [...] Nie kopali długo, gdy łopaty stuknęły o drzewo [...] Zrazu nic nie rozeznawał prócz brązowego mszystego prochu, potem ujrzał w przeciwnym od siebie końcu czaszkę białawą i przykrytą kosmyczkami włosów obfitych i ciemnych. Olbrzymie oczodoły, pełne czarnej próchnicy, patrzyły, zdawało się, mimo niego ku górze, ponad kościół, ku czarnemu niebu [...] Pochylał się, chciał klęknąć, było niemożliwe; ale chciał oddać jakiś hołd, w jakikolwiek sposób zetknąć się z tym, co zostało z potężnego króla. Dotknął rękami zawartości grobu i poczuł, że była lekka i miękka. Zanurzył ręce w ten mech brązowawy, w tę ziemię urodzajną, powstałą z ciała, którym wstrząsały takie namiętności. Zanurzył obie ręce i stracił równowagę, opadł obiema rękami w głąb próchnicy, poruszył się gwałtownie i nagle natknął się na twardy przedmiot w przeraźliwej treści. Porwał się, Hercho i Wippon unieśli go pod ramiona i w ruchliwym świetle pochodni ujrzał w swej prawej ręce złotą obręcz.
>
> Przyjrzał się: nie była to korona. Obręcz tylko złota, podstawa korony zapewne; nosiła ślady gwałtownych razów, była nadłamana, a dookoła tej obręczy czerniały, jak oczodoły Szczodrego, puste miejsca po wydartych drogocennych kamieniach. Taką tylko koronę zabrał Szczodry ze sobą do grobu.

Tę koronę Bolesława – symbol tragicznego królestwa – ową obręcz, której nie wolno już było utracić, wywiózł Henryk do Polski, upatrując w niej swój glejt w walce o zjednoczenie.

Druga, a pierwsza historycznie poświadczona, ekshumacja miała miejsce „przy sposobności stawiania sztachet", 21 czerwca 1839 roku. Dokonano jej pod kierunkiem hr. Rudolfa Goessa (szwagra Izabelli), radcy górnictwa i członka Wydziału Krajowego Karyntyjskiego, w obecności proboszcza, komendanta policji, oficera i lekarza ze stadniny. Kopano pod tablicą. Znaleziono przednie i tylne kości czaszki mocno zmurszałe, kości ramieniowe i udowe silnej budowy, ścięgna rąk i stóp, kilka gwoździ oraz klamrę (spinkę) pozłacaną, z obu stron zakończoną główkami w kształcie muszli. Spisano protokół, uznając, że odkryto grób Bolesława II. Spinkę dano proboszczowi na przechowanie. Pokazywał ją jako cenną pamiątkę, razem ze słynnym pierścieniem. Tę spinkę zabrał ponoć Buszczyński do

Krakowa i ofiarował do skarbca wawelskiego 4 marca 1882 roku, na ręce ks. biskupa Dunajewskiego. Tak oto drobny szczątek z grobu tyrana trafić miał z tego słonecznego cmentarzyka w półmrok wawelskiego sanktuarium, gdzie ponad prochy królów wznosi się masyw Konfesji Stanisława.

Ostatnią ekshumację przeprowadzono w roku 1953 z inicjatywy Karoliny Lanckorońskiej. Archeolog z urzędu konserwatorskiego Karyntii, dr Walter Goerlich, stwierdził wówczas, że „nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że leży tu Bolesław". Zawartość grobu odpowiadała protokołowi ekshumacji z 1839 roku. W 1955 roku Lanckorońska przeprowadziła jeszcze dodatkowe badania muru kościelnego. Pod tynkiem, koło grobu, znalazła... nekrolog Irrenburgi, zmarłej około 30 lat przed Bolesławem. Czy poprzednie wyniki można więc było uznać za obalone? Tak i nie. W większości przekazów jest mowa o translacji grobu lub przynajmniej płyty oraz o przesuwaniu murów kościelnych. Odnaleziony nekrolog Irrenburgi nie mógł więc też być, z racji tych przebudów, pierwszym, a zapewne tylko odtworzonym. Płyta Bolesława mogła się wtedy jeszcze znajdować wewnątrz świątyni. Bodaj jako pierwszy wspomina o przesunięciu murów, dobudowie kaplicy i związanych z tym zmianach wystroju grobu Bolesławowego – biskup Białobrzeski w roku 1576. Należałoby więc zdjąć tynki z całej ściany oraz przekopać cały odcinek wzdłuż muru...

Ale i tak zapewne nigdy już nie dotrzemy do tego miejsca, gdzie prawda legendy zbiega się z tą historyczną. Zdaje się świadczyć za tym choćby obecny wygląd cmentarza. Większość grobów pochodzi z XX wieku. Stylizowane, sztucznie postarzane płyty. Z portretów patrzą poważne spokojne twarze Karyntian. Jest jakiś oficer, chyba Wehrmachtu. Pod murem krzyż i kamienny ołtarz z nazwiskami mieszkańców poległych w obu wojnach światowych. W pobliżu baszty resztki starszych płyt, zapewne z dawno zlikwidowanych grobów. Gotyk jest tu prawie zatarty, można odczytać niektóre tylko słowa: „...im Grab ist Ruh / Im Leben ist Schmerz...".

Przychodzą mi przed oczy rysunki Gierymskiego. Artysta odwiedził Osjak, a swe prace opublikował w „Kłosach". Na jednym z rysunków cmentarz i grób Bolesława widziane z miejsca, w którym stoimy. Gierymski pokazał wysokie trawy zarastające ledwie widoczne, zapadłe mogiły. Chylące się krzyże, nierówna ścieżka. W pobliżu grobu króla jakiś mężczyzna z książką. Czyta? Notuje? Może to sam nasz artysta?

Minęło około stu lat. Wielkie zaszły tu zmiany. Ile prawd o ludziach przepadło bezpowrotnie, ile tablic i krzyży przyjęła ta słoneczna ziemia od chwili lokacji klasztoru? Tylko pozornie ziemia utrwala pamięć. Czy

ktoś modlący się tu dziś za Karin, Heinzi lub Bubiego, zmarłych w 1970, 1971 i 1973, myśli lub chce myśleć, jak wygląda ta pielęgnowana i utkana marmurem ziemia tam, kilka metrów w głąb, gdzie miesza się czas? Gdzie nie ma imion, dat i nazwisk, gdzie jest tylko jedna bezwzględna prawda śmierci i narodzin?

Stoimy więc przed tym samym – i nie tym samym – kamieniem, „na który patrzyły oczy Marcina Białobrzeskiego, Biskupa Kamienieckiego, opata Mogilskiego, z Domu albo familiey Abdank", na tym – a już innym – cmentarzu, po czym odjeżdżamy szybko, jak ongiś Henryk Sandomierski, wiedząc, że nie należy już może pytać o nic więcej.

Sierpień 1980, wrzesień-październik 1983

Indeks osób

Adamczewski Stanisław 16, 23
Adler Alfred 192
Antonycz Bohdan-Ihor 153
Apollinaire Guillaume 65, 116
Augustyn, św. 138

Bach Jan Sebastian 121
Baka Józef, ks. 147
Balbus Stanisław 174-175
Balzak Honore de 76
Bandera Stepan 146
Baran Józef 89
Barbarossa Fryderyk 222
Barber Benjamin R. 108
Barbieri Francesca (Guercina) 113
Bartelski Lesław Marian 43
Barthes Roland 100
Bartnicka Barbara 32
Baryczka Marcin, ks. 222
Batory Stefan 194
Baudelaire Charles 66, 110
Bełch Stanisław, ks. 213, 217, 219, 222
Białobrzeski Marcin 216, 219, 231-232
Białoszewski Miron 76, 81, 148, 160, 168, 171
Bianor z Bitynii 79
Bielski Marcin 215-216
Biernacka Barbara 172
Blake William 119
Błońska Wanda 100
Błoński Jan 98, 168
Boguszewska Helena 191
Bojarska Anna 15
Bolesław Chrobry 214
Bolesław II Śmiały 210-231
Bolesław III Krzywousty 214, 224
Borges Jorge Luis 106
Borowski Tadeusz 111
Bosch Hieronim 114, 170
Brandstaetter Roman 219
Brandys Marian 9
Braun Andrzej 43
Braun Mieczysław 50
Brodzka Alina 95
Broniewski Władysław 47
Bruegel Peter 128, 131
Bryll Ernest 168
Brzoza Jan 191
Brzozowski Jacek 129
Brzozowski Stanisław 29
Bucelinus Gabriel 221
Bursa Andrzej 69, 83, 115, 170, 172
Buszczyński Stefan 217, 228, 230
Butor Michel 66
Buzzati Dino 55
Byron George Gordon 104

Camus Albert 55
Cendrars Blaise 65-66
Chmielnicki Bohdan 147, 152

Chrzanowski Bernard 18
Chwalewik Witold 94
Cielesz Piotr 42, 99
Craig Gordon 119
Curtius Ernst 98
Czacki Tadeusz 213
Czaykowski Bogdan 99
Czechowicz Józef 46, 63, 192
Czerniawski Adam 99
Czernik Stanisław 63, 191-192
Czuchnowski Marian 191
Czycz Stanisław 172

Daniszewski Ignacy 228-229
Dante Alighieri 164, 202
Davies Norman 31
Dawid, król 223
Dąbrówka Jan 215-216
Derdowski Krzysztof 41
Długosz Jan 215
Dmochowski Franciszek Ksawery 64
Donimierscy 24
Drewnowski Tadeusz 47
Dronsky 147
Drozdowski Bohdan 170
Drwal Anatol 224
Drwal Bogdana 224
Duchnowicz Ołeksandr 153
Duhamel Georges 33
Dunajewski Albin, bp. 231
Dürer Albrecht 131
Durski Jacek 9, 199-200, 202-205
Dzierżyński Feliks 27, 29, 49

Eile Stanisław 14, 33
Elektrowicz Leszek 67
Eliot Thomas Stearns 94, 96, 98, 102, 113, 117, 121, 189, 192
Empedokles 106
Ernst Max 170

Falińska Wiesława 88
Faulkner William 192
Felisiak Elżbieta 64
Fik Ignacy 191
Filip, św. 128
Flaubert Gustaw 66
Franciszek Józef I 227-228
Franciszek z Asyżu, św. 137
Franko Iwan 152
Frasik Józef Andrzej 191
Frazer James George 192
Freud Zygmunt 117, 192
Friedrich Hugo 64, 66
Frye Northrop 59, 97-98
Furman Wojciech 62

Gadamer Hans-Georg 9
Gall Anonim 211-213, 215, 221
Gałczyński Konstanty Ildefons 69, 115, 144, 170-172
Gąsiorowski Krzysztof 98
Genty (dziennikarz francuski) 27
Gerlich Walter 231
Gierdziejewski Ignacy 223
Gierek Edward 193
Gierymski Aleksander 217, 231
Ginsberg Allan 72
Gleissenberg Wergiliusz 219
Goess Izabela, hr. 229-230
Goess Piotr 229
Goess Rudolf 230
Golański Filip Neriusz 64
Goliński Zbigniew 14
Gołaszewska Maria 80
Gomułka Władysław 193
Gottlieb, baron Ankershofen 219
Grass Günter 199
Grath Józef, ks. 227
Graves Robert 98
Gröblacher Zachariasz 218-220
Grochowiak Stanisław 99, 170-172, 199
Groński Ryszard Marek 42
Gródecki Michał 213
Grzegorz VII 222
Grzymała-Siedlecki Adam 27

Habsburgowie 226
Haller Józef 27-28
Harasymowicz Jerzy 8-9, 69, 81, 139, 143-160, 162-164, 168, 170, 177, 180
Harasymowicz Maria 154, 156
Hartwig Julia 96
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 115
Heidegger Martin 52, 168, 175
Hemingway Ernest
Henryk Sandomierski 230, 232
Heraklit 124
Herbert Zbigniew 8, 45, 51, 54, 70, 73-75, 97-98, 108-112, 125, 128-129, 132, 135-136, 139-140, 148, 154, 158, 168, 171, 173, 177-178, 180, 182-183
Highet Gillbert 97
Hildebrand zob. Grzegorz VII
Hillar Małgorzata 78, 148
Hoffman Jerzy 151
Hölderlin Fryderyk 119
Hołda Edward 43
Homer 51, 202
Honour Hugh 94
Horacy 191
Hordyński Jerzy 8, 99, 184-187, 189
Hosjusz Stanisław 216
Huelle Paweł 199
Hume Thomas Ernest 52
Hurt James 94
Hutnikiewicz Artur 15-16, 63, 80

Ingarden Roman 64
Irrenburga, matka Ozziusa 227-228, 231
Irzykowski Karol 27
Iwaszkiewicz Jarosław 95-96, 190, 219, 230
Izabela zob. Goess Izabela, hr.

Jachimowicz Marian 33
Jadwiga Andegaweńska, św. 139
Jagiełło Władysław 139
Jakir Jona 115
Jan od Krzyża, św. 141
Jankowska Hanna 108
Janta-Połczyński Aleksander 17
Jaraczewski Andrzej 94
Jasienica Paweł 9
Jastrun Mieczysław 99, 108
Jaworski Stanisław 81, 96
Jedlicki W. 47
Jekiel Wojciech 131
Jeleński Konstanty Aleksander 106
Jerzyna Zbigniew 98
Jezus Chrystus 82, 117, 121, 123-124, 127-128, 131, 195
Józef z Arymatei, św. 127
Jung Carl Gustav 98, 192
Jurkiewicz Karol 217, 219
Juszczak Wiesław 94

Kafka Franz 118
Kaganowicz Łazar 115
Kajtoch Wojciech 167-168
Kaliszewski Andrzej 13, 39, 99-100, 129, 143, 167, 183, 190, 199
Kallimach z Cyreny 79
Kant Immanuel 51
Kapuściński Ryszard 7, 17, 39-50, 52-53, 55-56, 58, 60
Karasek Krzysztof 43, 83-84
Karpiński Adam 64
Karpiński Wojciech 103
Karpowicz Tymoteusz 44
Kasprowicz Jan 18, 69
Kasztelewicz Stanisław 14, 33
Kaszycki Lucjan 169
Kawafis Konstandinos 98
Kawalec Julian 89
Kazimierz Wielki 222
Kennedy John Fitzgerald 72
Klee Paul 170
Klemens III, antypapież 222
Klonowic Sebastian Fabian 64
Kofta Jonasz 199
Kon Feliks 27-29

Konaszewicz-Sahajdaczny Piotr 147
Konopnicka Maria 69
Konrad II, cesarz 218
Kopaliński Władysław 114
Kopera Feliks 223
Kopernik Mikołaj 19, 171
Kornhauser Julian 70-71, 107, 116
Korzeniowski Józef 219
Kościuszko Tadeusz 209
Kotarbiński Tadeusz 14
Kotlarczyk Mieczysław 169
Kowalczykowa Alina 80
Kozicki Władysław 18
Kozyra Agnieszka 163
Koźniewski Kazimierz 14, 17
Krainz, proboszcz 219-220
Krall Hanna 17
Krasiński Zygmunt 25
Krassowski Maciej 176
Kraszewski Józef Ignacy 214, 219
Kromer Marcin 215
Krynicki Ryszard 78
Kryszak Janusz 174
Krzemiński Adam 42
Krzyżanowski Julian 14, 43, 95
Ksenicz Andrzej 152-153
Kubiak Zygmunt 79
Kuczborski Walenty 216, 218
Kunda Bogusław Sławomir 44
Kurek Jalu 190
Kwiatkowski Jerzy 95-96, 145, 158, 168, 170, 184

Lanckorońska Karolina 231
Lebioda Dariusz Tomasz 41
Lechoń Jan 36
Lechowicz Krzysztof 89
Lenin Włodzimierz 13
Leszin Jerzy 70
Liebert Jerzy 46, 95 127
Liesl, przewoźniczka 219
Ligęza Wojciech 106-107
Lipski Jan Józef 14
Lisowski Krzysztof 99
Lubart-Krzysica Jacek 190
Lubaś-Harny Marek 154
Lubomirski Stanisław 224
Ludwiczak Antoni ks. 23
Luksemburg Róża 28

Łapiński Zdzisław 107
Łazarewski Michał 152
Łowmiański Henryk 213
Łuczko Piotr 152
Łukasiewicz Jacek 105-106, 127

Machejek Władysław 70
Machno Nestor 147
Magritte René 170
Maj Witold 99
Majakowski Włodzimierz 48
Maliszewski Karol 89
Mandalian Andrzej 43, 47, 69
Mandelsztam Osip 94, 110, 113, 122
Mao Tse-tung 40
Marchlewski Julian 27-29, 32
Maria Magdalena 223-224
Maria, św. 117, 127, 139, 223, 217, 227
Markiewicz Henryk 14, 64
Marx Jan 43, 168
Maryson Fynes 219
Masters Edgar Lee 75-76
Matejko Jan 200
Matuszewski Ryszard 47, 173
McLuhan Marshall 88
Megister Hieronim 219
Meyer, kaznodzieja 218
Michał Anioł 51, 131
Micińska Anna 127
Mickiewicz Adam 63, 111, 129, 153
Miechowita Maciej 215-216
Mieczkowski Wiktor ks. 27-29
Mierzyński Stanisław 27
Międzyrzecki Artur 96
Miłosz Czesław 41, 78, 89, 95, 98, 100, 102-105, 110, 115, 118, 127, 129, 154

Modzelewski Eugeniusz 27
Mojżesz 111
Mokry Włodzimierz 152
Morstin Ludwik Hieronim 95
Mortkowicz Jakub 13
Mozart Wolfgang Amadeusz 51
Mroczkowski Przemysław 94

Naborowski Daniel 110
Nałkowska Zofia 191
Nastulanka Krystyna 137
Niemcewicz Julian Ursyn 213-214
Niklewicz Piotr 123
Norwid Cyprian Kamil 101, 119
Nowak Tadeusz 44, 168, 171-172
Nowowiejski Rudolf ks. 24

Odyniec Antoni 219
Ortega y Gasset José 123
Owidiusz 116
Ozzius, graf 227
Ożóg Jan Bolesław 9, 63, 190-198

Paprocki Bartosz 216
Paszek Jerzy 15, 28
Pawelec Andrzej 31
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 78, 95, 148
Peiper Tadeusz 45, 80-81, 95-96, 99, 116-117
Piasecki Bolesław 45
Picasso Pablo 170
Piechota Magdalena 13
Pieńkosz Konstanty 41
Pieszczachowicz Jan 174
Pietrkiewicz Jerzy 191
Pietrych Krystyna 107, 129
Piętak Stanisław 191
Pigoń Stanisław 14
Pilarz Jan 47
Pilarz Roman 27
Piłsudski Józef 31, 34, 146, 194
Piotr, św. 223
Pitagoras 106
Platon 126
Plezia Marian 213
Pleziowa Janina 213
Płachecki Marian 172, 175-176, 181
Poe Edgar Allan 66
Poświatowska Halina 148, 170
Potocki Antoni 17
Potocki Wacław 147, 195
Pound Ezra 52, 94, 166
Poussin Nicolas 113-114
Praz Mario 131
Pręczkowska Helena 94
Próchnik Edward 27
Pruszyński Ksawery 17
Przyboś Julian 45, 95, 105, 184, 193
Przybylski Ryszard 96-97, 99, 105, 113, 132
Puchalska Mirosława 15

Redon Odilon 131
Rej Mikołaj 115
Rembrandt van Rijn 131
Rilke Rainer Maria 110
Rimbaud Arthur 94, 110
Rouault Georges 170
Różewicz Tadeusz 41, 53, 78-79, 81-83, 113, 122, 156, 173, 179, 182
Rudolf, książę szwabski 222
Ruszczyc Ferdynand 27
Rybowski Tadeusz 72
Rymkiewicz Aleksander 95
Rymkiewicz Jarosław Marek 95, 97-98, 147, 183

Sabelanka Ewa 14
Salomea z Bergu 224
Salomon, król Węgier 208, 222
Sandauer Artur 168, 175-176
Sandburg Carl 67
Sarnicki Stanisław 216
Sartre Jean Paul 66, 172
Schulz Bruno 118, 122

Serafinowicz Leszek zob. Lechoń Jan
Sęp-Szarzyński Mikołaj 211
Sierakowski Stanisław hr. 23
Sito Jerzy Stanisław 96, 183
Skarga Piotr 195, 216
Skoneczny Stanisław 99
Skórnicki Jerzy 168
Skwarnicki Marek 168
Słonimski Antoni 95
Słowacki Juliusz 104
Słucki Arnold 47
Smolka Iwona 174
Smólski Grzegorz 217, 219, 226
Sprusiński Michał 76, 173
Stabro Stanisław 99
Stabryła Stanisław 97
Staff Leopold 78, 96, 166, 190
Stala Marian 106, 126
Stalin Józef 40, 49-50, 115, 194
Stanisław, św. 209-216, 218-221, 223-224, 228-229, 231
Stanlick Mieczysław 98
Stanuch Stanisław 43-44, 49, 83
Stefanowska Zofia 15
Stępniak Krzysztof 13
Szczepaniak Joanna 163
Szekspir Wiliam 43
Szewczenko Taras 152
Szmidt Andrzej 172
Sztachelska Jolanta 15
Szujski Józef 37
Szymański Wiesław Paweł 168, 174
Szymborska Wisława 44, 89, 98, 111, 125, 168, 171
Szymonowic Szymon 50

Śliwiak Tadeusz 8, 44, 167-182
Śliwiak Władysław 169
Świrszczyńska Anna 53, 76-78

Taborski Bolesław 99
Tarnowski Stanisław hr. 37-38
Teilhard de Chardin Pierre 137-140
Teodozjusz, cesarz rzymski 222
Tetera Paweł 147
Teuzzo (Teucho), opat 227
Toffler Alvin 90
Tomaszewski Jerzy 78
Toulouse-Lautrec Henri de 122
Truman Harry 202
Trznadel Jacek 138
Tuwim Julian 95
Twardowski Jan 8, 55, 133-142

Uniłowski Zbigniew 191
Unszlicht Józef 27
Urgacz Tadeusz 47

Valéry Paul 94, 110
Valvasor, baron 219
Vonnegut Kurt Jr. 204

Wańka Henryk 205
Wańkowicz Melchior 17
Wasilewska Wanda 202
Wasilewski Zygmunt 38
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 98-99, 173
Wat Aleksander 8, 84-85, 93-95, 100-117, 119-124, 126-132
Watowa Ola 127
Ważyk Adam 66, 69, 82, 193
Weigel Ferdynand 228
Wellek René 64, 94
Wergiliusz 116
Weygand Maxime 27
Whitman Walt 67
Wierzyński Kazimierz 95, 115
Wilkie Brian 94
Wilkoń Aleksander 105-107
Williams William Carol 53, 67
Wincenty Kadłubek 212, 215
Wincenty z Kielc 212
Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 200

Władysław I Święty 215
Władysław II Herman 211, 222
Władysław IV Waza 147
Wojciechowski Tadeusz 213-214
Wolny-Zmorzyński Kazimierz 17, 39, 42, 62
Worcell Stanisław 191
Woroszylski Wiktor 43, 47
Woroszyłow Kliment 115
Wratysław, książę czeski 214
Wright Charles 72-73
Wrzos Konrad 17
Wyhowski Iwan 147
Wyka Kazimierz 62, 104-106, 127, 145, 168
Wyspiański Stanisław 32, 194, 209-210

Zadura Bogdan 99
Zagajewski Adam 70
Zagórski Jerzy 95
Zajączek Stanisław 99
Zakrzewski Stanisław 217-218
Załuski Józef Andrzej 215
Zathey Jerzy 216
Zawodziński Karol Wiktor 155
Zaworska Helena 80, 95
Zbigniew, książę polski, syn Władysława Hermana 214
Zieliński Jan 113, 117, 127
Ziemianin Adam 89
Zych Jan 170

Żernicki Janusz 98
Żeromski Stefan 7, 13-19, 21-35, 37-38, 194
Żuliński Leszek 143, 175
Żuławski Juliusz 67
Żółkiewski Stanisław, hetman 194
Żółkiewski Stefan, literaturoznawca 95
Żurowski Maciej 94

ANDRZEJ KALISZEWSKI

Krytyk literacki, literaturoznawca, poeta; doktor habilitowany w dziedzinie nauk humanistycznych.

Do ważniejszych jego publikacji książkowych należą: *Gry Pana Cogito* (monografia twórczości Zbigniewa Herberta, 1982, 1990), *Książę z Kraju Łagodności* (monografia twórczości Jerzego Harasymowicza, 1988), *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych* (2007), *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język* (współaut. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, 2006), *Źródła informacji dla dziennikarza* (współaut. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, K. Pokorna-Ignatowicz, 2008).

Twórczość poetycka: *Popiół* (1976), *Galop* (1978), *Paszcza* (1985), *Herezja* (1995), *Wiersze wybrane* (1995).

Za twórczość literacką i krytycznoliteracką otrzymał Nagrodę im. S. Wyspiańskiego, Nagrodę im. A. Bursy oraz Nagrodę Miasta Krakowa.

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7188-246-3