



# INTERPRETOWAĆ DALEJ

Najważniejsze polskie książki poetyckie  
lat 1945–1989

KRYTYKA  
XX I XXI  
WIEKU

universitas

INTERPRETOWAĆ  
DALEJ

UNIwersytet Jagielloński  
Wydział Polonistyki



seria pod redakcją  
DOROTY KOZICKIEJ  
MACIEJA URBANOWSKIEGO  
MARTY WYKI

---

W przygotowaniu:

Lidia Burska. **Szkice krytyczne**  
oprac. Marek Zaleski

# INTERPRETOWAĆ DALEJ

Najważniejsze polskie książki poetyckie  
lat 1945–1989

KRYTYKA  
XX i XXI  
WIEKU

redakcja  
Anna Kałuża  
Alina Świeściak

Kraków

---

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Śląski  
z projektu badawczego MNiSW

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych  
UNIVERSITAS, Kraków 2011

**ISBN 97883-242-1539-3**

TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Sepielak*

---

[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

## Wstęp

Kiedy zastanawialiśmy się nad metaforą najlepiej oddającą istotę pomysłu realizowanego w tym tomie, przypomniła nam się przygoda, jaka spotkała *Wielką szybę* Duchampa. Podczas transportu z pierwszej publicznej wystawy tego dzieła w Brooklyn Museum (listopad 1926 rok) *Szyba* została stłuczona. Katherine Dreier, właścicielka obiektu, zauważyła to dopiero po pięciu latach. Stłuczenia naprawiono jednak wiele lat później, a właściwie, jak podaje Maria Poprzęcka, „zakonserwowano [*Wielką szybę*] w swej destrukcji poprzez ujęcie w zabezpieczające szyby i aluminiowe ramy”<sup>1</sup>. Warto jeszcze wspomnieć o tym, że *Wielka szyba* funkcjonowała od zawsze w zmiennych, pozornie „zakłócających” ją kontekstach: na fotografiach Man Raya – zakurzona, u Berenice Abbot – stłuczona, w muzeum filadelfijskim na tle okna, przez które widać nagą kobietą figurę z brązu; inscenizacja specjalnie na zamówienie Duchampa. Historyczne przygody tego dzieła pokazują dobitnie sens interpretacji; to nie „mnożenie” kolejnych warstw znaczeń i przykładanie ich do istniejących już obiektów, ale część procesu – polegającego na nadawaniu znaczeń, przywracaniu tekstów do obiegu, różnicowaniu i powtarzaniu – poza którym dzieła nie funkcjonują. Proces ten uwyrażnia nieautonomiczny charakter tekstów – zawsze są one nierozzerwalnie związane ze swoimi interpretacjami.

---

<sup>1</sup> M. Poprzęcka, „*Wielka szyba*” – *alegoria nierzęczywista*, w: *Wielkie dzieła. Wielkie interpretacje*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 236.

Koncepcja tomu, który proponujemy czytelnikom – *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989* – opiera się na założeniu, że historia polskiej poezji powojennej domaga się ciągle nowych odczytań, uwzględniających nie tylko zmiany historyczne, ale również nieustanne przekształcenia świadomości estetycznej i metodologicznej. Dla polskiej świadomości historycznej wyraźną cezurą tego rodzaju rekonfiguracji metodologicznej przestrzeni jest oczywiście rok 1989, on też stanowi umowną granicę, od której zaczyna się tzw. literatura najnowsza, toteż nie dziwi zapewne, że uznaliśmy go za „moment” graniczny. Chciałyśmy podkreślić, że to dzięki interpretacyjnej aktywności historia literatury może być rozumiana jako „wieczny powrót” – jednak nie „tego samego”, ale tego, co posiada moc aktualizacji różnicy i co ujawnia swój potencjał w horyzoncie przyszłości.

Zależało nam na tym, by autorzy poszczególnych części książki, będących interpretacjami konkretnych tomów poetyckich, jako punkt wyjścia przyjęli dzisiejszą, po-modernistyczną perspektywę badawczą, która nie tyle pomijałaby macierzysty kontekst, właściwy dla każdego z analizowanych zbiorów poetyckich, ile usiłowałaby obie perspektywy wyostrzyć i zantagonizować, wydobywając to, co sprawia, że analizowane książki odznaczają się potencjałem intelektualnym i artystycznym przekraczającym czas ich powstania. Omawiane tu tomy poetyckie są zatem prezentowane jako całościowe projekty, skończone dzieła, a nie zbiory pojedynczych wierszy. Mamy wrażenie, że dotychczasowe publikacje albo zwracały uwagę na mistrzowskie interpretacje pojedynczych tekstów, albo skupiały się na całościowym opracowaniu twórczości danego poety; chcąc wyjść poza ujęcia monograficzne i te, które w centrum zainteresowania sytuują wiersz, zaproponowałyśmy autorom zaprezentowanie historii poetyckiego języka, idei, różnych koncepcji poezji przez pryzmat książek, które dziś wzbudzają kontrowersje, zachwyt, w dalszym ciągu ekscytują.

Wybrałyśmy trzydziestu czterech poetów, bez których naszym zdaniem polska poezja powojenna nie może się obyć i którzy wydatnie wpłynęli na kształtowanie się polskiej świadomości kulturowej. Chcąc uzyskać efekt polifonii i zwiększyć szanse odczytań poza utrwalonymi już w świadomości sposobami lektury, zaprosiłyśmy do współpracy nie tylko naukowców akademickich, polonistów, ale również osoby spoza tego kręgu: poetów, krytyków, niekoniecznie zajmujących się poezją polską specjalistycznie i zawodowo. To ba-

dacze – najczęściej zresztą nieuchodzący za specjalistów „od” danego autora – wybierali książki, które uznali z dzisiejszej perspektywy za najważniejsze w twórczości omawianego poety.

Tom *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989* jest wynikiem pewnego eksperymentu – na wzór zbioru opowiadań *On with the Story* Johna Bartha (*Opowiadać dalej*, w tłumaczeniu Macieja Świerkockiego) chcemy „interpretować dalej”. Przejęty przez nas spolszczony tytuł Bartha w pełni oddaje zamysł tej antologii: chcemy podjąć próbę czytania „znanych” rzeczy „inaczej” i sprawdzenia, na ile to „inaczej” modyfikuje utrwalony już obraz twórczości danego autora oraz poetycki układ w latach 1945–1989. Dlatego postawiłyśmy na zindywidualizowane, osobiste wybory poszczególnych książek, mając nadzieję, że taki punkt wyjścia umożliwi ujawnienie innych kontekstów niż te potwierdzone już przez historię literatury.

Kilku słów komentarza wymaga kompozycja tomu. Teksty ułożone są zgodnie z chronologią powstawania omawianych w nim książek poetyckich, tak więc całość otwiera pochodzące z 1945 roku *Drzewo rozpaczające* Władysława Broniewskiego, a zamyka *Widokówka z tego świata* Barańczaka, opublikowana w roku 1988. Poza chronologią, na końcu tomu, znalazły się dwa artykuły – poświęcony Andrzejowi Bursie, który za życia nie zdążył wydać żadnej książki, a zatem jego komentator korzysta ze zbiorów wydanych pośmiertnie i, jak pisze, „wyprojektowuje” z nich tom, którego autorem mógłby być sam Bursa, i tekst na temat Stanisława Dróżdża, który nie pozostawił po sobie żadnej „książki poetyckiej”, a tylko katalogi wystaw mogące pełnić tę rolę zastępczo. Mimo że twórcy ci nie do końca spełniają przyjęte przez nas kryteria, uznaliśmy, że bez nich wybór „najważniejszych książek poetyckich lat 1945–1989” byłby niekompletny w większym stopniu, niż może wydać się teraz, czyli w kształcie, jaki proponujemy. Jesteśmy jednocześnie przekonane, że to nie o „kompletny” korpus dzieł toczy się interpretacyjna gra, jej stawką jest raczej „gotowość na wszystko”, zarówno tekstów, jak i interpretatorów. Cytując te słowa, parafrazujemy narratora *Opowiadać dalej* rozpoczynającego swoją opowieść w przekonaniu, że będzie ona trwać „bez końca”, bo chodzi o to, żeby „odwlec koniec”, by nieustannie podtrzymywać opowieść i tym samym interpretację.





Grzegorz Jankowicz

„Bunt roślin”?  
Ekopoetyka w *Drzewie rozpaczającym*  
Władysława Broniewskiego

Owijam się wierszem, jak mumia w tkaniny,  
żeby przez wieczność drzemać,  
szukam rytmu do szumu kaliny –  
i nie ma.

Władysław Broniewski, *Beźradność*<sup>4</sup>

Tło ma znaczenie (czyli kilka słów o metodzie)

Jedna z najsłynniejszych scen Hitchcockowskiego *Zawrotu głowy* rozgrywa się w restauracji u Ernie’ego. Scottie siedzi przy kontuarze, obserwując drugą salę, wypełnioną stolami i gośćmi. Kamera pokazuje nam całe pomieszczenie w długim, ciągłym ujęciu, którego zwieńczeniem jest najazd na plecy kobiety – punkt, który pełni funkcję magnetyczną (przyciąga kamerę, uwagę bohatera i pobudza percepcję widza). Kiedy kobieta (czyli Madeleine) wychodzi z restauracji ze swym partnerem, Scottie odwraca się do kontuaru, by ukryć zainteresowanie jej osobą. Widzimy wówczas znajdującą się w tle ścianę, która zaczyna pulsować intensywną czerwienią. Hitchcock prezentuje widzowi uczucia Scottie’ego, które ten skrywa przed spojrzeniem Madeleine (i naszym). Tło odgrywa w tej

---

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty pochodzące z wierszy Władysława Broniewskiego podaję za wydaniem: W. Broniewski, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1972.

scenie kluczową rolę – jest ekranem, na którym oglądamy emocje postaci.

Opisane ujęcia nie zostały nakręcone z perspektywy Scottie'ego, a jednak – dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu scenografii – potrafimy bezbłędnie zidentyfikować jego punkt widzenia. Jesteśmy w stanie określić postawę bohatera wobec Madeleine, jej partnera, a także otaczających go osób i przedmiotów. Ale tło pełni inną jeszcze rolę – jest rodzajem protezy, za pomocą której podmiot próbuje poradzić sobie z nadmiarem uczuć. Pulsująca czerwień ściany to, rzecz jasna, figura podniecenia, które ogarnia Scottie'ego na widok Madeleine. Na jego twarzy maluje się spokój, ale we wnętrzu – którego ekranem jest tło – buzują emocje. Jednak pulsowanie sygnalizuje także reakcję psychiczną, która może doprowadzić do rozpadu podmiotu. Uczucia są zbyt silne, by dało się je utrzymać w granicach psychiki. Zatem ściana pełni również funkcję ekranu ochronnego: stanowi zewnętrzny parawan osłaniający Scottie'ego przed źródłem „promieniowania”, którym jest jego własne wnętrze<sup>2</sup>.

Wyobraźmy sobie teraz inną scenerię tej samej gry uczuć: jesteśmy w parku, otaczają nas drzewa i spacerujący ludzie. Scottie znów spotyka Madeleine, zasłania twarz gazetą, by ukryć gwałtowny afekt, ale kamera pokazuje nam tło – tym razem nie ścianę, lecz szpaler drzew lub krzewów. Dzięki temu możemy śledzić każdą reakcję psychiczną bohatera. Wystarczy, by reżyser wprowadził owe drzewa w ruch za pomocą nagłego porywu wiatru (Hitchcock nie stronił od takiego wykorzystania natury). Komentując scenę spotkania w restauracji u Ernie'ego, Slavoj Žižek zwraca uwagę na fakt, że mamy w niej do czynienia z klasycznym przykładem oka-kamery (kino-oko, *kino-glaz*)<sup>3</sup>. Obiektyw obserwuje rzeczywistość, swobodnie krążąc wokół ludzi i przedmiotów, tak jakby ręka kamerzysty nie ograniczała jego ruchu. Słoweński filozof przyrównuje kino-oko do „organu bez ciała”, czyli części ciała, która uwolniła się od całości i wiecie autonomiczny „żywot”, porusza się – niczym obce stworzenie – bez podpórki, którą zapewniał jej organizm. Wyemancypowany organ – dzięki ciągłym i nieprzewidywalnym

---

<sup>2</sup> Na temat sceny u Ernie'ego zob. J.-P. Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*, Paris 2001, s. 123–126.

<sup>3</sup> S. Žižek, *Gadające głowy*, przeł. G. Jankowicz, w: tegoż, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda, P. Mościcki, przedm. K. Mikurda, Kraków 2007, s. 143–145.

zmianom położenia – pozwala nam inaczej spojrzeć na podmiot. Śledząc ruch kamery, możemy zajrzeć za parawan, którym podmiot zasłania się przed nami i przed samym sobą.

Zróbmy teraz Hitchcockowskie cięcie i skierujmy obiektyw krytycznej kamery na inny punkt: tom wierszy Władysława Broniewskiego *Drzewo rozpaczające*. Poświęcam tyle miejsca scenie z *Zawrotu głowy*, gdyż stanowi ona w moim przekonaniu doskonałą figurę relacji między bohaterem utworów Broniewskiego a scenografią, w której ów bohater jest zazwyczaj prezentowany. Wyjściowa teza jest następująca: Broniewski – podobnie jak Hitchcock – czyni z tła ekran, na którym wyświetlane są uczucia bohatera jego wierszy. Drugi plan składa się z elementów, które przynależą do dwóch porządków: naturalnego (przyroda Bliskiego Wschodu i Polski) oraz urbanistycznego (odwiedzane miasta Palestyny, Iranu, Iraku, a także przywoływane we wspomnieniu miasta polskie). Ekran należy w tym kontekście rozumieć zarówno jako medium służące do wyświetlania obrazów, jak i narzędzie (*apparatus*) ochraniające podmiot przed siłami (głównie wewnętrznymi), nad którymi nie potrafi zapanować.

Bohaterowi tego tomu – zmuszonemu do emigracji, tułającemu się po świecie, trawionemu rozdzierającą tęsknotą za Polską, niecierpliwie wyczekującemu chwili powrotu – grozi rozpad. W niektórych wierszach ów rozpad jest przedstawiany jako jedyne rozwiązanie alternatywne wobec losu wygnańca, który utknął w labiryncie historii i polityki. Napięcie, które wywołuje ta sytuacja, jest tak duże, a oczekiwanie na zmianę tak bolesne, że destrukcja wydaje się jedynym rozwiązaniem (lepszą apokalipsa niż niepewność losu). Utwór *Homo Sapiens* przynosi wizję bombardowania, które niszczy istniejący porządek świata, grzebiąc pod gruzami wszelkie zło: jego ludzkie i nieludzkie źródła, a także tych, którzy je czynią. To radykalna tęsknota za innym rodzajem człowieczeństwa – w miejsce skorumpowanego człowieka współczesności pojawia się „dobry, spokojny – Homo Sapiens”. Plan zniszczenia przedstawiany jest jako ostatnia możliwość wyjścia z impasu:

Ja lecę ku nim, mściwy lotnik,  
i świecę reflektorem serca,  
bombami słów złowieszco zbrojny,  
ciskam je w zaciemnienie wojny  
jak jeden z Czterech, co uśmierca.

Mamy tu do czynienia z czymś na kształt psychoanalitycznego *passage à l'acte*, czyli przejścia do działania w obliczu ogromnego napięcia emocjonalnego, które grozi rozpadem. By ów rozpad wewnętrzny zatrzymać, podmiot „odreagowuje”, mając nadzieję, że dzięki temu uda mu się zatrzymać proces zniszczenia. Ciska bomby w „zaciemnienie wojny” (kapitałna figura chaotycznej natury walki), by tę ciemność rozświetlić. W rzeczywistości zaś zwiększa tylko jej rozmiary.

To rozwiązanie radykalne – w sytuacji, w której nie może zapanować nad rozrastającym się fantazmatem alienacji i lęku, bohater Broniewskiego sięga po ekstremalne środki poetyckie (bomby są zrobione ze słów). Nie jest to jego jedyna strategia ochronna. Częściej zdarza mu się projektować nadmiar negatywnych uczuć na zewnątrz, przerzucając je na otaczającą go przyrodę i odwiedzane miejsca. Do złudzenia przypomina w tym Hitchcockowskiego Scottie'ego, który wyświeśla podrygi duszy na ekranie ściany.

Stan emocjonalny podmiotu tych wierszy był wielokrotnie opisywany. To istotny element wojennego projektu poetyckiego autora *Troski i pieśni* (o ile można w tym kontekście mówić o „projekcie”)<sup>4</sup>. Bardziej jednak ciekawi mnie to, co dzieje się pod wpływem przedstawionego wyżej psychopoetyckiego zabiegu projekcji z samą przyrodą<sup>5</sup>. W jaki sposób zaciąga się ją na służbę, by przechwytywała destruktywne uczucia i zarazem chroniła przed ich zgubnym wpływem? Co zmienia się w jej strukturze, znaczeniu i funkcji? Mówiąc inaczej: zależy mi na tym, by zmienić relację między pierwszym i drugim planem, by wyciągnąć z ukrycia tło, które do tej pory traktowano (mowa nie tylko o Broniewskim, ale także o krytykach, którzy pisali o *Drzewie rozpaczającym*) służebnie. Chciałbym przyjrzeć się naturze z perspektywy czegoś w rodzaju krytycznego oka-kamery, które zrywa (albo przynajmniej na chwilę zawiesza) istniejące więzy pomiędzy poszczególnymi elementami wiersza (tropami, figurami, motywami, toposami *etc.*), by odsłonić przed naszym okiem znaczenia literalne.

Na tym w istocie polega gest ekokrytyczny. Terry Eagleton określa cel analizy językowo-literackiej jako obserwację i opis efek-

---

<sup>4</sup> Zob. T. Bujnicki, *Pielgrzym i żołnierz tulacz (Wokół tomików „Bagiet na broń” i „Drzewo rozpaczające”)*, w: tegoż, *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*, Katowice 1978.

<sup>5</sup> Zadanie to podejmę z inspiracji tekstem Grega Garrarda *Radical Pastoral?* („Studies in Romanticism”, vol. 35, nr 3, s. 451–465), gdzie znajduje się instruktywny dla kontekstowej analizy literackiej rozdział *How to Refer to a Mountain*, w którym autor zastanawia się nad statusem ontologicznym i epistemologicznym przyrody.

tów wytwarzanych przez różne dyskursy (chodzi również o analizę sposobów wytwarzania owych efektów). Weźmy np. podręcznik zoologii, powiada Eagleton. Czytając go po to, by poszerzyć naszą wiedzę z zakresu nauki o zwierzętach, zwracamy uwagę na przedstawione w nim informacje o świecie zwierzęcym. Jednak możemy również zbadać sposób, w jaki ustrukturyzowany został dyskurs zoologiczny zawarty w owym podręczniku. Na tym polega klasyczna analiza retoryczna i/lub strukturalna<sup>6</sup>. Spróbujmy odwrócić przykład Eagletona. Wyobraźmy sobie wiersz – czyli tekst, który posiada nacechowaną retorycznie strukturę – opowiadający o środowisku naturalnym. Jasne jest, że musimy go czytać z dyskursywnym mikroskopem w oku, by dowiedzieć się, jak został zbudowany. Ale możemy także (a nawet powinniśmy – jak powiadają ekokrytycy) wziąć pod uwagę, co dany wiersz ma nam do powiedzenia o samej naturze. W takim ujęciu róża przestaje być figurą miłości i zamienia się – jak u Gertrudy Stein – w... różę, która jest różą, jest różą *etc.* Chodzi o to, by krytyczne oko-kamery wydobyło z drugiego planu elementy, które do tej pory pełniły drugorzędną (choć wcale istotną) rolę.

W wierszu zatytułowanym *Sen* bohater Broniewskiego utożsamia się z drzewem, które rośnie na podwórzu:

Jerozolimskie male podwórze.  
Białe kamienie. Ileż tu dnia!  
Drzewko kwitnące rośnie przy murze.  
Patrzysz wzruszona. Widok cię urzekł  
kwieciami wiosennym. (Drzewko – to ja).

Fraza, za pomocą której poeta wyraża ontologiczne zjednoczenie z naturą, jest parafrazą i zarazem odwróceniem Rimbaudowskiego hasła „Ja to ktoś inny” (nawiązania do Rimbauda kilkakrotnie pojawiają się w innych wierszach z tego tomu – najwyraźniej w utworze *Jean Arthur*). Jeśli u Rimbauda chodziło o rozbitcie jednolitej struktury podmiotu, by wprowadzić do jego wnętrza innorodne elementy, to w utożsamieniu Broniewskiego mamy do czynienia z antropomorfizacją przyrody – pełnym podporządkowaniem natury, która pełni rolę nośnika i „wzmacniacza” uczuć. „Nie dbam o to, co pisze Freud na ten temat / Co mi tam prawdy znane od lat” – pisze dalej poeta. Najważniejszy okazuje się odczuwany przez podmiot „ból serca” (wyrażony za pomocą zgranej do szczętu językowej kliszy). Reszta

---

<sup>6</sup> T. Eagleton, *Literary Theory: an Introduction*, Oxford 1996, s. 205.

zostaje zmieciona ze sceny wiersza, wypchnięta poza kadr, a jeśli się w nim mieści, to tylko dlatego, że ma do odegrania służebną względem podmiotu rolę. Broniewski wypiera przyrodę do nieświadomości tekstu. I właśnie tam musimy wysłać krytyczne oko-kamery, by przyrzeć się naturze z innej perspektywy. Lawrence Buell wymyślił termin „ekologiczna nieświadomość” (*environmental unconscious*)<sup>7</sup>, który odpowiada Jamesonowskiej „politycznej nieświadomości”<sup>8</sup>. Według tego ostatniego każdy tekst mówi o polityce i ideologii nawet wtedy, gdy na pierwszy rzut oka jego tematem jest coś innego. Nie chodzi mi zatem o analizę „motywu przyrody” w tomie *Drzewo rozpaczające* Władysława Broniewskiego, lecz o zmianę przedstawionej w wierszach relacji między bohaterem a światem. Przedmiotem mojej analizy będą: 1) związek między podmiotem a naturą; 2) rola tej ostatniej w ukazywaniu przeżyć wewnętrznych podmiotu; 3) a także sposób, w jaki autor *Krzyku ostatecznego* prezentuje zależności między człowiekiem a jego środowiskiem naturalnym.

Gest ekokrytyczny nie jest zatem gestem neutralnym. *Quod erat demonstrandum*.

### Broniewski na Bliskim Wschodzie (czyli dlaczego eukaliptus to brzoza)

Gdybyśmy ułożyli listę chwytów retorycznych, za pomocą których autor *Drzewa rozpaczającego* opisuje przyrodę, okazałoby się, że do najczęściej stosowanych przezeń środków należą personifikacja i antropomorfizacja. Natura zostaje wyposażona w cechy ludzkie, które mają charakter bardziej (personifikacja) lub mniej (antropomorfizacja) skonwencjonalizowany. Zaczyna się od wysokiego C, czyli od tytułowego wiersza *Drzewo rozpaczające*, w którym spotykamy – a jakże! – „brzozę płaczącą”.

W synopsie całego tomu Broniewski daje nam przegląd poetyckich narzędzi, za pomocą których będzie próbował okiełznać coraz silniejsze poczucie wyobcowania z historii, a także coraz dotkliwszą tęsknotę za krajem. Bohater tych wierszy – podobnie jak sam poeta – w wyniku działań wojennych znalazł się na Bliskim

<sup>7</sup> L. Buell, *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the United States of America and Beyond*, Cambridge 2001, s. 18–27.

<sup>8</sup> F. Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca 1981.

Wschodzie, gdzie zmuszony jest „przebywać” (bodaj nigdy nie mówi o „zamieszkiwaniu” tego miejsca). Dookolna rzeczywistość jawi mu się jako miejsce nieprzyjazne i nieciekawe (mimo historycznego i symbolicznego wymiaru). Niestety nic nie wskazuje na to, że ów pobyt będzie miał charakter tymczasowy, dlatego bohater próbuje przebić się do Polski, wykorzystując pamięć i wyobraźnię. Żeby to zrobić, musi odrzucić otaczający go świat i wysiłkiem wyobraźni, wzmocnionej poetyckim słowem, zastąpić go wspomnieniem. Wywołuje to ciekawy efekt: otóż Bliski Wschód – jego miasta, ludzie i przede wszystkim przyroda – zaczyna funkcjonować jak system znaków, których ukryte znaczenia to zarazem ślady innej rzeczywistości. Każdy z tych znaków odbija uczucia podmiotu, a jednocześnie odsyła do innej sceny, która rozgrywa się już w sferze pamięci i wyobraźni. Kiedy w wierszu pojawia się element bliskowschodniej przyrody, natychmiast zostaje przemieniony w metaftonimię, czyli taki środek stylistyczny, który łączy w sobie cechy metafory i metonimii<sup>9</sup>. Zazwyczaj zaczyna się od metonimicznej przyległości między podmiotem a rośliną (drzewem, krzewem, gałązką):

Kolo mnie cyprys, niby mroku stróż,  
stoi posepny, głową w gwiazdach tonie,  
jam też posepny, gdy wiem wszystko już  
i ręce łamiąc stoję na balkonie.  
[...]  
Na wschodzie różą zapłonil się świt  
i słońce pełną wylało się misą.  
Szkłanka stłuczona. Mgielny prysnął mit.  
Ręką dotknęła mnie gałąź cyprysu.

Wprawione w ruch znaki określające cechy ludzkie i roślinne zamiennie nazywają elementy opisywanej sceny. Przyroda zostaje „zarażona” smutkiem bohatera (cyprys wchłania emocje podmiotu i stanowi ich potwierdzenie – jak gdyby bez tej konfirmacji i gry utożsamień nie można było owych uczuć wytrzymać). Trudno wyznaczyć punkt, w którym metonimia przekształca się w metaforę, metafora zaś na powrót w metonimię. A trzeba pamiętać, że

---

<sup>9</sup> Zob. L. Goossens, *Metaphonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Expressions for Linguistic Action*, „Cognitive Linguistics” 1990, nr 1, s. 323–340; D. Geeraerts, *The Interaction of Metaphor and Metonymy in Composite Expressions*, w: *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, red. R. Dirven, R. Pörrings, Berlin 2002, s. 435–465.



ostatecznie przyroda ma do spełnienia jeszcze jedną funkcję: alegoryczną. Cyprysy i eukaliptusy są alegoriami brzoź i topól, które bohater *Drzewa rozpaczającego* przechowuje w pamięci. Przyroda – jak się rzekło – to sieć tropów i figur, które przechowują ślady nieobecnego świata i minionego czasu (doświadczenia podmiotu przedstawiane są w kontekście przestrzennym i czasowym). Natura nie jest jedynie liryczną scenografią wiersza (choć i w tym celu bywa przez Broniewskiego wykorzystywana), lecz stanowi nieodzowny retoryczny komponent rozpisanej na kilkadziesiąt wierszy historii upadku (podmiotu i świata), wygnania, wędrówki, utraty i wyczekiwanego powrotu.

Broniewski rozwija przed czytelnikiem kobierzec nostalgicznych tropów, figur i trybów wypowiedzi. Nie zawsze jest konwencjonalny, choć trzeba przyznać, że jeśli ma do wyboru kliszę językową i nową metaforę, często wybiera kliszę, jakby zależało mu na bezpośredniej, szybkiej i pewnej komunikacji z czytelnikiem. Słowem – dokłada wszelkich starań, by odbiorca nie miał wątpliwości, o jakich emocjach mowa. Greg Garrard pisze, że nostalgia bywa wyrażana za pomocą trzech gatunków lub trybów pisarskich: idylli, elegii i utopii<sup>10</sup>. Tworzą one prosty model dialektyczny, w którym idylla odpowiada tezie, elegia – antytezie, a utopia – syntezie, w której odzyskuje się – na poziomie literackim – utracony element rzeczywistości. W idylli opiewa się sielski obraz przeszłości, której cechą główną jest harmonia. Za pomocą trybu elegijnego poeci wyrażają doświadczenie utraty, wygnania, oddzielenia od świata przeszłości. Utopia natomiast – która u Broniewskiego występuje bardzo rzadko – prezentuje drogi wyjścia z impasu, w jakim znalazł się podmiot.

Broniewski najczęściej posługuje się elegią i idyllą, mieszając je ze sobą i wygrywając wynikające z tego napięcia liryczne. Przywołany już wiersz *Drzewo rozpaczające* zaczyna się od burzy, która szaleje nad pogrążoną w mroku nocy Jerozolimą. Od czasu do czasu błyskawice rozświetlają miasto, wydobywając z ciemności budynki i drzewa. Poeta – co znamienne – przywołuje topografię biblijną: ogród Getsemani, Górę Oliwną, Dolinę Jozafata. „Kulminacyjne momenty biblijnego dramatu ludzkości – pisze w swym studium o ogrodach romantyków Ryszard Przybylski – rozegrały się w ogrodach. Upadek człowieczeństwa miał miejsce w ogrodzie

---

<sup>10</sup> G. Garrard, *Ecocritics*, London, New York 2008, s. 33–58 (rozdział poświęcony literaturze pastoralnej i jej gatunkom).

w Edenie, w raju podarowanym naszemu rodzajowi przez Boga. Początek odkupienia – męka Chrystusa – nastąpił w Sadzie Oliwnym zwanym Getsemani. Grób odkupiciela ludzkości znajdował się z kolei w ogrodzie Józefa z Arymatei, nie opodal Golgoty, gdzie wznosiło się drzewo zbawienia, krzyż”<sup>11</sup>. Widać od razu, do jakiej tradycji nawiązuje Broniewski, łącząc biblijne toposy z romantycznym sztafażem lirycznym. Pograżonemu w rozpacz bohaterowi wiersza przychodzi w sukurs cmentarny eukaliptus, który dzielnie opiera się zawierusze. Doświadczenie wyobcowania, które trawi podmiot, znajduje swe odbicie w walce samotnego drzewa:

To drzewo, bite przez deszcz i wiatr,  
szamoce się w strasznej męce,  
wyciągając bezradnie w świat  
rozchwiane, zielone ręce.

Drzewo szumi – to jego płacz,  
zawodzenie, jęk wniebogłosy.  
Tak samo płaczka rozdziera płaszcz  
i popiołem posypuje włosy.

Drzewo włosy tarza po ziemi  
i znów podnosi ramiona,  
aby się modlić słowami bluźnierczemi,  
kląć modlitewnie: „Adonaj!...”

Najciekawsza jest końcówka tego trzystrofowego opisu zmagania słabej rośliny z potężnymi żywiołami. Chodzi o bluźnierczą modlitwę „Adonaj”. To hebrajskie słowo oznacza – jak wiadomo – „Pana”, czyli tytuł należny wszechmocnemu Bogu. Co ciekawe, jego użycie wiąże się ściśle z zakazem wypowiadania boskiego imienia, który obowiązuje w judaizmie. Podczas głośnej lektury Biblii nie można wymówić tetragramu JHWH. Zastępuje się go słowem „Adonaj”. Eukaliptus w wierszu Broniewskiego unika boskiego imienia, przestrzega zakazu. Można ten znak potraktować jako figurę narodu wybranego, który najdotkliwiej doświadczył wojennej przemocy. W kolejnej strofie poeta utożsamia się z drzewem:

Drzewo, po ziemi tarzające łbem  
i w buncie rozpaczające,

---

<sup>11</sup> R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 80.

ja z tobą, drzewo, szumię jednym tchem,  
najsamotniejszy pod słońcem.

Wiersz zamyka wyobrażenie śmierci, która nie wydaje się tak straszna dzięki obecności owego „śpiewającego” eukaliptusa. Broniewski pisze o buncie rośliny, która przeciwstawiła się burzy, dając do zrozumienia, że jej rebelia odpowiada wewnętrznej rewolucji, w wyniku której podmiot zamierza wyrwać się z polityczno-wojennej maszyny mielącej jego słowa.

W trybie elegijnym i idyllicznym poeta dokonuje przewartościowania w obrębie zmysłów, zmienia parametry percepcji. Wspominałem wcześniej, że dookólna rzeczywistość Bliskiego Wschodu zostaje odrzucona, ponieważ nie jest w stanie wypełnić pustki po utracie polskiego krajobrazu. Broniewski przekreśla ją zamaszystym gestem, a następnie (jak w wierszu *Rysunek*) próbuje naszkicować kontury dawnego świata. Kiedy uświadamia sobie, że wzrok przeszkadza w realizacji zadania, wybiera słuch<sup>12</sup>:

Potrzeba mi wielkiej ciszy  
wśród gór i niebios ogromu,  
żebym raz jeszcze usłyszał  
głos z domu.

(*W górach Libanu*)

I ktoś zawoła z cicha,  
tak że ledwo usłyszę,  
głos przypomni ojczyznę.

(*Wieczorem*)

Ja nie, żeby pisać „Sonety”,  
nie, żeby „Króla Ducha” –  
sercem poety  
pragnę posłuchać...

(*Po co żyjemy?*)

W tej ciszy, która jest potrzebna, by do ucha doszły odgłosy z przeszłości, wyraźniej słyhać (przynajmniej wydaje się, że słyhać) rośliny. W pierwszym utworze z cyklu *Pejzaże palestyńskie* pojawia się samotny cyprys, który nazywany jest „wykrzyknikiem smutku”. W *Fedonie* Platon potępia zmysł wzroku, pisząc: „Więc wydało

<sup>12</sup> Zob. na ten temat M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Katowice 2010, s. 249–252.

mi się, że trzeba uciec do słów i w nich rozpatrywać prawdę tego, co istnieje”<sup>13</sup>. Broniewski mógłby to zdanie sparafrazować w następujący sposób: „Więc wydało mi się, że trzeba uciec do dźwięków i śpiewu przyrody, przywołując za ich pomocą to, co naprawdę istnieje, czyli przeszłość i kraj ojczysty”.

Śpiew roślin jest w istocie kolejną antropomorfizacją, ponownym upodrzednieniem natury, która w ciszy, na оголоconej scenie, prezentuje przed podmiotem swe „wdzięki”. Uderzająca jest ślepotą bohatera tych wierszy. W kawalku zatytułowanym *Targowisko* poeta i jego muza trafiają na targ, gdzie – jak nagie niewolnice – zostają wystawieni na sprzedaż. To sugestywny obraz uprzedmiotowienia wiersza i jego twórcy – uprzedmiotowienia, które dokonało się za sprawą wojny, zmieniającej układy wartości i wywracającej do góry nogami niegdysiejsze hierarchie. Jak to możliwe, że ktoś, kto jest tak wrażliwy na doświadczenie poniżenia, nie dostrzega poniżającego gestu, który wykonuje wobec natury?

### Natura nie istnieje

Sytuację bohatera *Drzewa rozpaczającego* najlepiej oddaje zdekonstruowane przez Grega Garrarda słowo *belonging*. W wersji rzeczownikowej wyraz ten oznacza „przynależność” (np. do miejsca lub do kogoś). Garrard odrywa przedrostek – *(be)longing* – wydobywając ukryte znaczenie rdzenia *longing* (tęsknota, pragnienie, potrzeba)<sup>14</sup>. Bohater Broniewskiego nie potrafi zakorzenić się w miejscu, w które wrzuciła go wojna. Ilekroć próbuje nawiązać z tym miejscem bliższą relację, pojawia się tęsknota za Polską, która niweczy jego wysiłki.

Zostawmy jednak podmiot i skoncentrujmy się na samej naturze. Tytuł niniejszej części nawiązuje do słynnego (i wielokrotnie poddawanego krytyce, głównie przez feministki) zdania Jacques’a Lacana: „La femme n’existe pas” („Kobieta nie istnieje”). Co ono oznacza? W jakim sensie kobieta nie istnieje? Chodzi o relację między podmiotem a porządkiem symbolicznym, w którym ów pod-

<sup>13</sup> Platon, *Fedon*, w: tegoż, *Uczta, Eutryfon, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, przeł., wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1982, s. 451 (99 d–e).

<sup>14</sup> G. Garrard, *Radical Pastoral?*..., s. 463.

miot się konstituuje. Centralnym znaczącym porządku symbolicznego jest fallus, który organizuje wokół siebie pozostałe znaczące – jest ich regulatorem i głównym relatorem (porządkuje znaczące; jest także gwarantem czysto arbitralnej relacji między nimi). Porządek symboliczny – język, prawa, konwencje – zorganizowany jest wokół pustki. Mówiąc inaczej: pustka wkracza w nasze życie (czyli jest możliwa do uchwycenia) za sprawą łańcucha znaczących, który wije się wokół symbolicznej dziury. Jeśli Lacan powiada, że kobieta nie istnieje, to ma na myśli jej status w porządku symbolicznym, którego – jak pisałem przed chwilą – centralnym elementem jest znaczące fallusa. Binarną opozycję między kobietą a mężczyzną Lacan definiuje za pomocą kategorii kastracji: mężczyzna jest po stronie znaczącego fallusa, kobieta zaś jest symbolicznie wykastrowana (określa ją „brak fallusa”). Kiedy tę samą relację rozpatrujemy na poziomie Realnego, wówczas hierarchiczna opozycja znika, a w jej miejsce pojawia się zwykła różnica. Kobieta nie jest wcale wykastrowana, lecz nie posiada penisa.

Zróbmy kolejne cięcie i wróćmy do Broniewskiego. Wspomniałem wcześniej, że poeta rozwija przed czytelnikiem kobierzec nostalgicznych tropów, figur i trybów wypowiedzi. Pisałem także o przyrodzie Bliskiego Wschodu, która stanowi system znaków odsyłających z jednej strony do stanów emocjonalnych podmiotu, z drugiej zaś – do przeszłości. W poetyckim porządku symbolicznym, który stworzył autor *Drzewa rozpaczającego*, w centralnym punkcie znajduje się podmiot. Prawda, że jest to podmiot zarażony brakiem, targany silnymi namiętnościami, umęczony wędrowką i wyniszczany przez tęsknotę. Niemniej to właśnie on znajduje się w pozycji regulatora i relatora. Natura stanowi albo tło, na którym rozgrywa się jego dramat, albo protezę, za pomocą której próbuje się uporać z emocjami, albo ekran, który chroni przed rozpadem. W porządku znaczących drzewo nigdy nie zajmie u Broniewskiego uprzywilejowanej pozycji, mimo że tryb idylliczno-elegijny zdaje się stawiać naturę w centrum lirycznego teatryku. Skądinąd autor *Bani z poezją* był tego doskonale świadom. W tomie *Krzyk ostateczny* umieścił wiersz *Brzoza*, w którym opowiada o „zamordowaniu drzewa”:

Podszedłem do brzozy z nożem  
i zatopiłem ostrze w białej brzozowej korze,  
chciwie wypilem z rany sok młody – krew brzozową

i upadłem. I sen mnie zmorzył. A brzoza szumiała nad głową.  
Śniłem o tym, co stracił i o tym do czego tęsknię,  
a wtedy – o brzozo! brzozo! – tyś zaszumiała najpiękniej...  
Obudziłem się z nożem w rękę, świadomy krzywdy okrutnej.  
W niebie mogło być jeszcze błękitniej, ale nie mogło być smutniej.

Po raz kolejny przyroda spełnia zapotrzebowanie podmiotu. Dzięki niej można do woli śnić o tym, co utracone, albo o tym, co wywołuje tęsknotę. Drzewo jest zatem nieodzownym elementem trybu elegijnego: stanowi rekwizyt, część scenografii, nośnik uczuć, ochronny parawan i figurę przeszłości.

Lacan nie dopuszczał możliwości zmiany struktury porządku symbolicznego. Według niego łańcuch znaczących zawsze będzie wybrakowany, co oznacza, że wszyscy, którzy wkraczają w porządek symboliczny, doświadczają jego alienującej mocy. Wydaje mi się jednak, że w wyniku pracy poetyckiej łańcuch znaczących można rozluźnić, uwalniając to, co w hierarchii (ontologicznej, aksjologicznej i politycznej) zajmowało niższą pozycję. W *Drzewie rozpaczającym* Broniewski nie jest w stanie tej pracy wykonać. Już w tomie *Krzyk i pieśń* znajdujemy kapitalny wiersz *Żywioły*, który przedstawia walkę człowieka z nieopanowaną naturą:

Osaczają mnie piaski pustyń,  
wody prą strasliwym zalewem,  
wyją wichry po stepie pustym:  
wichrom, wodom, pustyniom śpiewam!  
Śpiewam radość człowieczej mocy,  
kiedy tworzy, kiedy wyzwała,  
kiedy dumnie światu wśród nocy  
prometejskie ognie zapala.

Trzeba iść i budować miasta,  
bo dla żywych odwrotu nie ma,  
bo za nami śmiercią narasta  
wieczność ślepa, noc głuchoniema.

Pieśń poety, ale także urbanistyczne osiągnięcia ludzkości stanowią tutaj przeciwwagę dla przerażającej natury. W utworze 63 z *Drzewa rozpaczającego* poeta powiada, że „nie jest urbanistą”, ale jego słowa posiadają moc, która sprawi, że miasto powstanie z ruin. Bohater Broniewskiego (ale także sam Broniewski jako pisarz) wybiera stronę cywilizacyjnego porządku i potępia przyrodę. Nie jest

to, rzecz jasna, potępienie całkowite. Wiemy już, że natura może być bardzo przydatna błądzącemu podmiotowi.

W *Drzewie rozpaczającym* przyroda nigdy jednak w pełni nie dochodzi do głosu, albowiem to nie jej rozpacz słychać od pierwszych wersów tomu. Dlatego gest ekokrytyczny jest potrzebny, pozwala bowiem ujrzeć relację między człowiekiem a jego środowiskiem w realnej sytuacji, w której symboliczne hierarchie tracą swą moc, a drzewo jest drzewem jest drzewem jest drzewem.

Beata Mytych-Forajter, Wacław Forajter

Ballada o smutnym kataryniarzu.  
O *Zaczarowanej drodze*  
Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Twórczość Gałczyńskiego, z racji swojego czasopiśmienniczego charakteru<sup>1</sup>, z trudem wpisuje się w schemat tzw. dorobku poety. Składają się na nią dziesiątki wierszy rozsianych na stronach gazet, a nie – przemyślane konstrukcje lirycznych książek. Jednak nawet on, wielbiciel szybkiego kontaktu z odbiorcą, „popęłnił” kilka mniej lub bardziej rozwichrzonych zbiorów wierszy. Opublikowana w roku 1948 *Zaczarowana droga* może być poszukiwanym asem w rękawie (płaszczka poety). Potwierdzają to głosy czytelników profesjonalnych i amatorów: wszyscy oni twierdzą, że to „najlepszy zbiór poezji K.I.G., jaki ukazał się za jego życia. Tom zawiera najcenniejsze utwory z dobrych, szczęśliwych lat Krupniczej”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Edward Balcerzan ten sposób upowszechniania własnej twórczości nazwał „strategią korespondenta”. Zob. E. Balcerzan, *Strategia korespondenta*, w: tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część I*, Warszawa 1984, s. 107–138.

<sup>2</sup> K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty czyli opowieść o życiu i poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Warszawa 2000, s. 255. Warto odnotować także niezwykle prywatny ton wprowadzony do tego zbiorku za sprawą licznych dedykacji. Wśród „obdarowanych” wierszami znaleźli się m.in.: Natalia i Kira Gałczyńskie, Stanisław Maria Saliński, Andrzej Stawar, Marian Eile, Włodzimierz Słobodnik, Stanisław Pięgoń, Kazimierz Wyka, Stefan Flukowski, Kornel Makuszyński, Artur Chojecki, Anna Iwaszkiewiczowa, Jerzy Waldorff, Flora i Władysław Bieńkowski, Helena i Henryk Ładoszowie.



Sklada się on z czterdziestu jeden utworów, w większości pochodzących z tzw. epoki „Przekroju”, pośród których znalazła się parodia stylu ortodoksyjnego awangardysty (*Okulary szydery*), prześmiewczy, złożony z charakterystycznych dla epoki komunalów pastisz quizu prasowego (*Przechodniu, zapnij guzik*) czy sentymentalna epistoła (*List z fiołkiem*). Całość otwiera dedykacja, powtórzona później przed tekstem utworu *Zaczarowanej drożki*, „Natalii – / która jest latarnią / zaczarowanej drożki”<sup>3</sup>. Oprócz kodu małżeńsko-mitologicznego<sup>4</sup> poeta uruchamia tutaj, za sprawą rymu niedokładnego (Natalia-latarnia), symbolikę światła, które ściśle wiąże się z obrazem drożki („latarnia” pojazdu), krakowskiej ulicy (*Pożegnanie z latarniami*), ale także odsyła ku mitologii *laterna magica*. Latarnia czarnoksięska to prototyp projektora filmowego, jej działanie opierało się na wytwarzaniu złudzenia, kreowaniu świata pozorów i fantazji za pomocą ruchomych obrazów. Składała się z soczewki oraz źródła światła, dzięki któremu barwne przedstawienia pojawiały się na ekranie. W wierszach zamkniętych w tomie *Zaczarowana drożka* poetyka, odwołująca się do zasady łączenia realistycznego z fantastycznym, przypomina właśnie obrazy generowane przez *laterna magica*. Zapewne nieprzypadkowo scenerię wielu poetyckich historii stanowi tu magiczna i oniryczna nocna pora – czas ciemności i czarodziejstwa. W tomiku odnaleźć można także utwór, który o rzeczywistości snu na jawie, wytwarzanej przez ruchome obrazy, traktuje wprost. *Małe kino*, czwarty z kolei wiersz w zbiorze *Zaczarowana drożka*, to opowieść o, by tak rzec, terapii kinem. Galczyński niezwykle silnie akcentuje sztuczność miejsca, w którym generowane są te ruchome obrazy<sup>5</sup>, oraz jego uzdrowicielski charakter. „Sztuczne światła”, kraina „szeleszczących kinowych gajów palmowych” oraz „srebrnego dymu”, do której „przepustkę” wydaje „królująca w budce zlocistej kasjerka”

---

<sup>3</sup> K.I. Galczyński, *Zaczarowana drożka*, Warszawa 1948, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z pierwszego wydania tego zbioru.

<sup>4</sup> Galczyński bardzo konsekwentnie mitologizuje swą relację małżeńską z Natalią Awałow, choć skądinąd wiadomo, że ich pożycie daleko odbiegało od scenariusza sielankowego.

<sup>5</sup> W innym tekście z tomu *Zaczarowana drożka*, *Ulica Sarg*, Galczyński pisze: „było tu kino, ale nie gra, / Chaplin z tektury struł się troską – / i gwiazdy z fałszywego srebra / wciąż układają zły horoskop”.

– wszystkie te elementy stanowią niemal symboliczne wrota, przez które wchodzi się w ciemność. Zapadanie się w fotel obity pluszem to z kolei figura znikania, powrotu do cudownego świata snu na jawie. Poeta mocno podkreśla wagę milczenia w trakcie seansu kinowego:

Jakże tu miło się wtulić,  
deszcz, zawieruchę przeczekać  
i nic, i nic nie mówić,  
i trwać, i nie uciekać.

(*Małe kino*)

Kino staje się miejscem magicznym, w którym budzi się fantazmatyczne marzenie o powrocie do świata przedsymbolicznego, do żeńskiego (miękkiego, płynnego), matczynego semiotycznego, czego figuracją jest ciemność obita czerwonym pluszem, kojąca i kołysząca do snu. Ucieczka od rzeczywistości „rozterki i udręki” to w jakiejś mierze próba zapomnienia o egzystencjalnych obciążeniach, których w tym „czarodziejskim” tomie także całkiem sporo. Na plan pierwszy wysuwa się problematyka związana z trudnym mariażem pisarstwa i pieniądza.

## Sonet/kotlet

Mit Galczyńskiego jako maga, czarnoksiężnika w płaszczu z gwiazd oraz czciciela księżyca należy poddać korekcie lub chociaż ponownie przemyśleć – zbyt często poeta mówi wprost o pisaniu jako zarabianiu pieniędzy, czego figurą niech staną się spięte rymem wyrazy „sonet – kotlet” oraz „moneta – poeta”<sup>6</sup>. Problemy finan-

<sup>6</sup> Oto niektóre fragmenty tekstów, traktujące o związkach literatury z ekonomią: „O, kiedy wiersze staną się moneta, / Cóż to za rozkosz być wtedy poetą!” (*Ars poetica*, s. 86); „Bo jeśli sonet chcesz przemienić w kotlet, / Z punktualnością ożeń pracowitość [...]” (*Ars poetica*, s. 86); „Dzień pełen pracy – no i placy” (*Powrót do Euridyki*, s. 26); „Tu pewien krytyk rzekłby / Plagiat. Ściągnięte z Brzechwy. / Przepraszam, czy za tę parę «kawalków» / mam zaraz panu napisać *Księgi Narodu / i Pielgrzymstwa*?” (*Ballada o mrówkojadzie*, s. 52); „Bo chcę (za małą opłatą pieniężną, / Żebyś się z krawca w poetę przedzierzgnął” (*Ars poetica*, s. 82), „Sumkę twą

sowe rodziny Galczyńskiego obrosły w anegdoty, obecność leksyki ekonomicznej w przestrzeni poetyckiej można natomiast uznać za odważny gest nonkonformisty zarabiającego na swoje i swoich bliskich życie – pisaniem<sup>7</sup>. A co jeszcze bardziej wyjątkowe – pisać o tym bez wieszczych kompleksów.

W całym tomie z 1948 roku rozsiane zostały subtelne sygnały związku poezji z kwestiami rynkowymi. Za patrona Galczyńskiego uznać można Merkurego (Hermesa), boga kupców i złodziei, umieszczonego zresztą w tytule jednego z tekstów (*Plac Merkurego*). Utwór, o którym mowa, to „widowisko poetyckie w dziesięciu częściach z epilogiem”, czyli skrzyżowanie dramatu ze słuchowiskiem radiowym, historia nieco szalona, odsyłająca przypuszczalnie do warszawskiego Kercelaka – największego targowiska przedwojennej Warszawy, karnawałowej przestrzeni handlu, ale także życia towarzysko-artystycznego i skupiska złodziei<sup>8</sup>.

Warte przywołania wydaje się *Argumentum*, tekst o cechach diaskaliów, który dzięki zabiegowi mimetyzmu formalnego oddaje charakter opisywanego miejsca:

Kto nie widział placu merkurego ten nic nie widział ujrzyć plac merkurego i umrzeć gołębie katarynki szopenfeldziarze pająki koniki wróżbici sprzedawcy pyz gorących gramofonów perkulatorów fotografowie z tłem z brzozami nad wodą zdjęcia ślubne w samolocie założyciele sekt religijnych głupi Jasio skórka panieńska stoliki z wirującym piórkiem można wygrać sto cukierków można przegrać życie uważajcie.

Dość prosty chwyt wyliczenia powoduje spiętrzenie i nagromadzenie wielu „obiektów” w niewielkim objętościowo wierszu. Galczyń-

---

właśnie otrzymałem z rana / I przeliczyłem. *Thanks*. Zgadza się cacy” (*Ars poetica*, s. 82)

<sup>7</sup> Czesław Miłosz tak pisał o problemach finansowych Galczyńskiego: „Pióro było jedynym źródłem jego utrzymania, potrzebował pieniędzy i nigdy ich nie miał, bo honoraria natychmiast przepijał”. Cz. Miłosz, *Delta – czyli trubadur*, w: tegoż, *Zniewolony umysł*, Kraków 1989, s. 185.

<sup>8</sup> Jak wspominał piewca Warszawy Stefan Wiechecki „Wiech”: „Dostać tu można było wszystko od flaków z pulpetami do mało używanego forda, nie mówiąc już o takich specjalnościach, jak rasowe gołębie, garderoba męska, gramofony, zegarki bez werków, broń palna, pokarm dla złotych rybek. [...] Nawet bengalskiego tygrysa mógłbyś tam zamówić, ukradliby z ZOO i dostarczyli”. S. Wiechecki, *Wiech na 102!*, oprac. H. Korotyński, Warszawa 1987, s. 78.

ski tworzy niejako stos z rzeczy-słów, tak jak w stosy poukładane były przedmioty sprzedawane na Kercelaku. Wybiera z wielkomięjskiego targowiska kąski smakowite, nie pisze o sprzedawcach drobiu, tylko o handlujących sztuką (np. fotografach), wszelkiej maści hochsztaplerach (wróźbitach, założycielach sekt religijnych, graczach), przedmiotach pozwalających „doznawać” sztuki (sprzedawcy gramofonów) lub smakować materii świata (sprzedawcy pyz i „perkolatorów”, czyli urządzeń do zaparzania kawy). Żywiol karnawałowy i figura ulicznego grajka (katarzyniarza) pozwalają mieszać ze sobą opozycyjne na ogół porządki. Tym, co słyhać tu najczęściej, jest brzęk monety stanowiącej honorarium za wykonaną twórczą pracę. Tekst otwiera zdublowane wykrzyknienie opatrzone cudzysłowem („Plac Merkurego”! „Plac Merkurego”!), imitujące rzeczywiste głosy handlarzy nagabujących potencjalnych nabywców (analogia do możliwego zawołania „Plac Kercelego”!), zrymowane z wersem o charakterze parareklamowym: „Za parę złotych tyle dobrego”. To niejako wejście w tę twórczość, za chwilę Galczyński wymieni w matematycznym skrócie wszystkie składniki swojego pisarstwa:

Łezka i groteska,  
serca zawilość  
i ojczyzny miłość,  
ogień i dym.  
I pijaństwo (wodą) ze źródła Hippokrene,  
i piosenka z niesłychanym refrenem:  
Rym. Cym. Cym.

(*Plac Merkurego*)

Figura poety rozpisana została na dwa głosy – Pantofona<sup>9</sup>, który po swoim występie „poszedł zainkasować honorarium”, oraz katarzyniarza, kończącego muzyczny popis frazą:

Więc kręcę, kręcę i kręcę  
korbań mój dźwięczy bronchit.

<sup>9</sup> Pantofon to eteryczny twórca wyszukanych „symfonałów”, wyraźna parodia stereotypu poety, co dodatkowo uwypukla rama modalna narracji, w której się pojawia: w *Prorocztwie Jana z Czasomierzu* (sic!). W przeciwieństwie jednak do swojego dziewiętnastowiecznego antenata, katarzyniarza, nie zapomina o należytym mu zapłacie. Samo imię Pantofona zapowiada satyryczny wymiar tej postaci. Ma ono charakter znaczący: albo oznacza, jeśli przyjąć wykładnię etymologiczną, „słyszący wszystko”, albo odsyła do mechanicznego patefonu.

Natchnienie biorę w serce.

A forszę do kieszonki.

(*Plac Merkurego*)

To poeci-handlarze, świadomi wartości wytwarzanych przez siebie utworów-przedmiotów, zadowoleni w przestrzeni rynkowej. Plac Merkurego stanowi także przestrzeń złodziejską, świątynię pozłacanego oszustwa i pozorowanej gry. Tej wymowie odpowiada dość popularna konotacja czasownika „kręcić” – „oszukiwać”, „czarować”. Zresztą występy obu „poetów ulicy” wydają się wątpliwej jakości: Pantofon wprawia w rezonans „Mariackie wieże / i rybki u pewnego marksisty w akwarium”, natomiast dźwięk katarynki zestawiony z odgłosem uciążliwego, suchego kaszlu (bronchit) raczej drażni, niż zachwyca. Mechanicznie wytwarzana muzyka stanowi zapowiedź takich urządzeń, jak adapter, odtwarzacz kompaktowy czy innych nośników dźwięku. Ruch, w jaki wprawiona zostaje korbka katarynki, przypomina wirowanie płyt odtwarzających muzykę<sup>10</sup>, ale także pozwala ponownie czytać proste, rytmiczne teksty Głeczyńskiego o charakterze piosenek<sup>11</sup>, w których meliczność fundowana na powtórzeniu, refrenie, paraleli, wytwarza radosne złudzenie.

Według Bachtina targowisko stanowiło pierwotnie przestrzeń polifonii oraz oralności w znaczeniu „słowa żywego”, zakorzenionego w bycie, a nie całkowicie od niego oddzieloną, sterylną do-

---

<sup>10</sup> W utworze *Ulica Sarg* poeta *explicite* formułuje jedną z reguł swojej poetyki: „czarna jak płyta gramofonowa / z tą samą piosenką, od nowa, od nowa”; „Od wieków konam pod tą bramą, / w mieście bez latarni, w świecie złota – / i znów dzień, i znów to samo, / ciągle ta sama nudna nuta”. W wierszu *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich* Głeczyński pisze: „Modlitwa kręci mną / jak wiatr natchniony, wir szalony” – tutaj ruch wirowy wiąże się ze stanem modlitewnego uniesienia.

<sup>11</sup> Ta „maska” poety powraca także w narracjach Kiry Głeczyńskiej: „Włożmy kapelusze druciarskie, czarne peleryny i niebieskie okulary. W stroju tym wędrujemy od podwórza do podwórza, śpiewajmy przez nas ułożone ballady podwórzowe, a w przerwach recytujemy poszczególne rozdziały *Don Kichota*. Cóż to za rozkosz być wolnym podwórzowym artystą! Coś tam odśpiewasz, a potem do nadstawionego kapelusza sypią ci się z wszystkich pięt pieniędzy, a potem pijatki w knajpach dorożkarskich z rudowłosymi rumianymi dorożkarzami, szafy-samograje i jazda dorożką w deszcz z podniesioną budą”. K. Głeczyńska, *Zielony Konstanty...*, s. 50. Osobną kwestię stanowi popularność tekstów Głeczyńskiego na rynku muzycznym.

menę pisma. Postać kataryniarza wpisuje się w zjawisko plebejskiej wielogłosowości: to przecież nie tylko właściciel perforowanych taśm i aparatu, ale również gawędziarz, ubarwiający przerwy między kolejnymi utworami anegdotą, dowcipem lub nieco dłuższą narracją. Często oferował on odbiorcy także inne atrakcje: „wyświetlane przez latarnię magiczną na rozwieszonym ekranie przeźrocza lub wymalowane na rozwijanej płachcie cykle obrazków...”<sup>12</sup>. Zestaw utworów, prezentowany przez właściciela katarynki, był całkowicie arbitralny – *Marsz żałobny* Szopena mógł poprzedzać krakowiaka, a *Mennet* Paderewskiego następować po tańcach Wojciecha Osmańskiego. W ten sposób – swoją gatunkowo-stylistyczną hybrydycznością – urządzenie zapowiada „konsekwencje rozwoju mechanicznych form odtwarzania muzyki”<sup>13</sup>, a jako stały element twórczości dwudziestowiecznego poety objaśnia genologiczną niejednorodność tej twórczości oraz powtarzalność niektórych obrazów i motywów.

Kataryniarz-Galczyński nieprzypadkowo sięga do mitu orfickiego (*Notatki...*, *Powrót do Eurydyki*, *Ulica Sarg*). Znamcy tej problematyki podkreślają, że w tekstach poświęconych kataryniarzom „często powraca obraz plebejskiego Orfeusza – pocieszyciela biedaków i strapiionych, który wędruje ze swoją muzyką po miejskim piekle”<sup>14</sup>. Mechaniczna katarynka w mitologii wczesnego industrializmu staje się (na miarę swoich czasów) ekwiwalentem poetyckiej liry, pełniącym analogiczne funkcje: budzącym nadzieję, pozwalającym odnaleźć poczucie wspólnoty i radość. Jednocześnie, co warto podkreślić, jej dźwięk rozbrzmiewał w okresie, kiedy – jak twierdzi Benjamin – kapitalistyczny fetysz, towar, często przybierał postać fantasmagorii, sztuka wchodziła w jawne alianse z przemysłem, a kultura masowa dopiero się rodziła.

Marta Wyka zauważyła, że w okresie debiutu Galczyńskiego sceny kultury popularnej, związane z nurtami awangardowym i katastroficznym, miały charakter wybitnie elitarystyczny<sup>15</sup>, twórca *Za-*

<sup>12</sup> S. Prószyński, *Świat mechanizmów grających*, Warszawa 1994, s. 229. Cyt. za: R. Koziół, *Co gra „Katarynka” Bolesława Prusa?*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1, s. 53.

<sup>13</sup> R. Koziół, *Co gra „Katarynka”...*, s. 54.

<sup>14</sup> Tamże, s. 55.

<sup>15</sup> Zob. M. Wyka, *Galczyński i kultura popularna*, w: *Galczyński po latach*, red. J. Żurawska, Neapol–Kraków 2004, s. 34.

*czarowanej dorożki* zaś, podobnie jak Gombrowicz, z którym bywa często zestawiany<sup>16</sup>, dopracował się autorskiej formuły „niższości”. W tym, co rzekomo gorsze, z definicji dyskredytowane, upatrywał przyczyny własnej poetyckiej oryginalności. Anachroniczna, nieco naiwna „maska” dziewiętnastowiecznego kataryniarza<sup>17</sup> pozwalała mu zdemaskować ideologiczne założenia podziału na ludzką masę i wartowniczą wieżę, z której artysta obserwuje zwyrodniały świat, w rozwarstwieniu sztuki dopatrując się jednej z zapowiedzi cywilizacyjnej katastrofy<sup>18</sup> lub nadejścia społeczeństwa nowych troglodytów.

Poeta czaruje i kręci, stawką w jego grze jest popularność stanowiąca warunek prze-życia: nie tylko dlatego, że utrzymuje siebie i rodzinę z pisania, ale także, a może przede wszystkim, ponieważ kontakt z czytelnikiem, jego akceptacja są mu niezbędne jak powietrze. „Chcę pisać takie wiersze, żeby ludzie stali w ogonku po moje książki”<sup>19</sup> – to jakże populistyczna dewiza autora *Zaczarowanej dorożki*. I chyba ten efekt osiągnął, czego dowodem są kolejne wznowienia jego tekstów oraz społeczne przeświadczenie o lekkości tej poezji, dającej hedonistyczną przyjemność<sup>20</sup>. Orientacja na czytelnika

---

<sup>16</sup> Kazimierz Wyka zestawia obu piszących, dowodząc ich pokrewieństwa: „Najbardziej zaś Galczyński przypomina *Ferdynurke* Gombrowicza. [...] Galczyński pierwszy zaczął eksploatować pokłady infantylniej fantastyki słownej, na których leży *Ferdynurka*”. K. Wyka, *Poeta i partyjnicwo*, w: tegoż, *Rzecz wyobrażeni*, Warszawa 1977, s. 74–75. Cyt. za: T. Stępień, *Galczyński i media*, Katowice 2005, s. 95.

<sup>17</sup> Kataryniarz, co ciekawe, związany był z obiegami kultury, które antycypowały w XIX wieku imperium późnego kapitalizmu: kulturą brukową i jarmarczną.

<sup>18</sup> Warto pamiętać, że jeszcze lata dwudzieste XX wieku „dopuszczały [...] możliwość, aby rozwój sztuki nowoczesnej dokonywał się w aliansie z masową rozrywką”, o czym świadczą rozprawy Gilberta Seldesa na temat wodewilu oraz teksty Siegfrieda Kracauera i Waltera Benjamina o kinie, radiu, turystyce czy powieści detektywistycznej. Dopiero w latach trzydziestych „pod wpływem ruchów totalitarnych, wojny oraz homogenizacji mediów masowych pojawiły się przesłanki, które zadecydowały o późniejszym zwycięstwie koncepcji «wielkiego podziału»”. Zob. T. Majewski, *Modernizm i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu: nowoczesność i kultura popularna*, oprac. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 16–17.

<sup>19</sup> K. Galczyńska, *Zielony Konstanty...*, s. 134.

<sup>20</sup> Marta Wyka zauważa, że „[...] z liryką Galczyńskiego związany jest, w odczuciu czytelniczym, hedonizm lektury. Kultura nie wymaga wysiłku, kultura zapewnia przyjemność. Przyjemność czytania, identyfikacja z podmiotem wiersza

zostaje wpisana w dość przewrotną *Ars poeticae*, gdzie w *Liście do krawca Teofila* czytamy:

Publiczność zasię jest tym drogowskazem,  
Czego nie mogą pojąć różni durnie.  
Jeżeli blażeństw pragnie, bądź jak blażen,  
Jeśli koturnów, stańże na koturnie.  
I na to nie ma rady, moje panie:  
Toć i szyjemy, i piszemy dla niej.

Krawiecka analogia, odsyłająca myśl w stronę ponowoczesnych konceptów definiujących teksturę wierszy za pomocą metafory tkaniny<sup>21</sup>, każe podkreślić służebny charakter pisania. Galczyński wydaje się jak najdalszy od idei „sztuki dla sztuki”, bez zbędnej kokieterii podkreśla związek ciała tekstu z gustem publiczności – twórca winien tak szyc i kroić materię wiersza, by odpowiadała na zamówienie społeczne. Takie rozumienie pisarstwa sytuuje się blisko koncepcji sztuki jako przestrzeni prymarnie oralnej, której celem jest przede wszystkim podtrzymywanie kontaktu.

Jest to jednakże „oralność wtórna”, przeznaczona na użytek współczesnych mediów: prasy, radia, telewizji<sup>22</sup>. Przestrzeń rynku, jedna z głównych scen nowoczesności, na którą pozbawiony wsparcia mecenasa artysta musiał wejść, by zaistnieć, stanowi literacki topos co najmniej od czasu Charles’a Baudelaire’a, autora *Muzy sprzedajnej*. To jednak, co było problematyczne dla niego oraz jego następców, dla Galczyńskiego w żadnej mierze nie stanowi powodu do zgryzoty. Sprawność poruszania się w przestrzeni wymiany ryn-

---

jako osobą (a nie wytworem tekstowym) powodują, że liryka Galczyńskiego jest przechwytywana przez gust popularny jako tożsama z nim”. M. Wyka, *Galczyński i kultura popularna...*, s. 32.

<sup>21</sup> Zob. np. R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996.

<sup>22</sup> Edward Kasperski stwierdził na przykład, iż groteski Galczyńskiego dążyły „usiłnie do medialnej komunikatywności, stąd przybierały czasem znamiona «form uproszczonych»: komiksu, karykatury, satyry, gatunków komicznych, a także form właściwych literaturze dziecięcej”. E. Kasperski, *Prepostmodernista? O groteskach K.I. Galczyńskiego*, w: *Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Galczyńskiego*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2004, s. 101.



kowej, gdzie „kotlet” i „sonet” stają się ekwiwalentami, stanowi raczej przyczynę jego dumy.

Proces osuwania twórcy z rzeczywistością handlowej wymiany trwał długo: z socjologicznego punktu widzenia kwestie pieniężne pojawiły się w kulturze polskiej w okresie pozytywizmu wraz ze zdeklasowanymi inteligentami pochodzenia szlacheckiego, którzy, pozbawieni zaplecza finansowego, musieli odnaleźć się na rynku, konkurując często z dziennikarzami. Problem związków między tradycyjnie pojmowanymi powinnościami pisarza i ekonomią pojawiał się jednak wówczas niemal wyłącznie w prywatnej korespondencji twórców. Od ekonomii, wbrew pozorom, nie odwraca się Młoda Polska, zajęta kwestią autonomii sztuki oraz testowaniem granic wyobraźni. Wszyscy polscy pisarze przełomu wieków doświadczali bowiem „niełatwej sytuacji twórcy w czasie, w którym Dusza, Absolut i Sztuka stają się towarem na rynku”<sup>23</sup>. Najpopularniejszym wśród młodopolan sposobem uzyskiwania funduszy były prośby o zaliczki. Rozrzutny Przybyszewski do perfekcji opanował sztukę zaciągania pożyczek. „Guldeny, reńskie i korony” całkiem sprawnie przeliczał również autor koncepcji „teatru ogromnego”<sup>24</sup>. Rozwiązaniem problemu mogło być również wżenienie się w bogatą rodzinę (przypadek Józefa Weyssenhoffa). Młodopolski cygan pieniądze wydawał szybko, bezmyślnie i fantazyjnie (alkohol, podróże itd.) lub inwestował je w przedsięwzięcia z góry skazane na niepowodzenie, tak jak miało to miejsce z krakowskim „Życiem”<sup>25</sup>. W literaturze jednak problematyka ta pojawia się incydentalnie, nie odzwierciedlając z reguły stanu faktycznego. Na przykład autor *Synagogi szatana* w powieściach posługiwał się psychoanalitycznymi mechanizmami przeniesienia i kompensacji: protagoniści jego utworów są wolni od trosk materialnych, które nękały „genialnego Polaka”<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> A.Z. Makowiecki, *Poeta a pieniądź*, w: *Pieniądź w literaturze i teatrze*, red. J. Bachórz, Sopot 2000, s. 163.

<sup>24</sup> Zob. J. Ciechowicz, *Czas to pieniądź. Pieniądź u Wyspiańskiego*, w: *Pieniądź w literaturze...*, s. 187.

<sup>25</sup> Zob. J.A. Malik, *Gdybym miał milion... Kilka uwag o finansach młodopolskiego artysty*, w: *Pieniądź w literaturze...*, s. 173–175.

<sup>26</sup> Zob. A.Z. Makowiecki, *Poeta a pieniądź...*, s. 165–166.

Nieco inaczej kwestia ta wygląda w okresie dwudziestolecia, kiedy upowszechniają się inne media: fotografia, radio, kino, kabaret, dające twórcom alternatywne możliwości zarobkowania, oddziałujące, rzecz jasna, na kształt samej twórczości. Błyskotliwa kariera pozwoliła większości skamandrytów nie martwić się o stan portfela. Oni najlepiej odnaleźli się na rynku nowych usług i potrzeb kulturalnych. Awangardy, choć często flirtujące z lewicą, zanurzone były w atmosferze potęgującej się modernizacji i przemian sztuki. Nie dziwi zatem, że sam Anatol Stern napisał około trzydziestu dobrze płatnych scenariuszy filmowych<sup>27</sup>. Problemy finansowe to znaczący wątek paraliterackiego dokumentu o środowisku „Kwadrygi”: *Wspólnego pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego. Paradoxem jest, iż z tą właśnie grupą Galczyński współpracował pod koniec lat dwudziestych. Problematyka ekonomiczna pojawia się już w jednym z juveniliów twórcy *Zaczarowanej drożki*: w wierszu *Na dziwny a niespodziewany odjazd poety Konstantego* z 1926 roku:

A kiedy przychodziły noce niepogody,  
Po Nalewkach się błakał twój kabriolet stary,  
Noc zmieniała się w strofy, a strofy w dolary...  
Hélas! Strofy są zawsze, honoraria – w środy<sup>28</sup>.

Od samego początku cechuje więc autora *Ingi Bartsch* „gotowość wchłonięcia [...] medialnego etosu i kultury popularnej (sensacji, melodramatu) oraz przemieszania z formami literatury elitarnej”<sup>29</sup>. Nie oznacza ona jednak braku wątpliwości. W *Notatkach z nienda-*

<sup>27</sup> W tej samej branży pracowali także twórcy ówczesnych bestsellerów. Na przykład Tadeusz Dołęga-Mostowicz pisał scenariusze do własnych powieści. Galczyński co prawda próbował sił w przemyśle filmowym, ale jego scenariusz do filmu o św. Andrzeju Boboli został uznany przez producentów za zbyt dziwaczny. Zob. T. Stępień, *Galczyński i media...*, s. 271.

<sup>28</sup> Cyt. za: K.I. Galczyński, *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Wrocław 2003, s. 9–10.

<sup>29</sup> E. Kasperski, *Prépostmodernista?*..., s. 99. Wspomniana cecha określa także innego literata, związanego ówczesznie z „Przekrojem” – Leopolda Tyrmanda. Autor *Złego*, podobnie jak Galczyński, odtwarza atmosferę dwudziestolecia, sięgając po emocjonalne chwytły przedwojennego kina, trzeciorzędnej prasy oraz gatunków plebejskich (na przykład ballady podwórzowej). Nieco inaczej jednak rozkłada proporcje i tworzy własną legendę dzięki udanemu połączeniu odmian literatury wyłącznie popularnej: romansu, kryminału i powieści sensacyjnej.

*nych rekolekcji paryskich* Galczyński ironizuje na temat obecności poety na rynku sztuki:

Posadę przecież mam w tej firmie  
 kłamstwa, żelaza i papieru.  
 Kiedy ją stracę, kto mnie przyjmie?  
 Kto mi da jeść? Serafin? Cherub?

A tu do wyższych pnę się grządek  
 W mej firmie „Trwoga & Żołądek”.

Niech wpisana w ten wiersz podszyta trwogą pozorna nonszalancja będzie zapowiedzią innej „maski” poety ulicy Towarowej: maski melancholijnej.

### Walizka rozpaczy

W *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich* czytamy wyznanie o charakterze eskapistycznym:

Ach, ukryć się tu w ciemnej sieni  
 Z dala od rynku, gdzie tak nudno,  
 Kędy przechodnie przerażeni  
 Pytają się, co będzie jutro;

Biorąc pod uwagę wyraźnie obecną wcześniej w wierszach Galczyńskiego przestrzeń targowiska, miejskiego rynku, dziwić może tak radykalna wolta. Oto bohater tekstów *Zaczarowanej drożki* – lubiący maskaradę i nieustanną grę w zamianę ról – wyznaje pragnienie ucieczki w ciemność, marzenie o kryjówce przed światem (i sobą). Miętko brzmiąca „ciemna sień” nie będzie obita czerwonym pluszem jak fotel w prowincjonalnym kinie (*Mała kina*), ale pozwoli choć na chwilę zniknąć w nocnym Paryżu. Zresztą noc jako pora uprzywilejowana konotuje w tym zbiorze wierszy, z jednej strony, świat fantasmagoryczny, z drugiej natomiast – czerń splinu<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Melancholia wpisana w teksty Galczyńskiego ma swoje biograficzne (medyczne) uzasadnienie, nazwane przez lekarzy poety cyklotymią. Jak wspomina Natalia Galczyńska, życie autora *Zaczarowanej drożki* dzieliło się na okresy dojmującego smutku i wielkich radości: „Nagle poznałam innego Kota. Poznałam jego złe okresy – melancholii, wewnętrznej pustki, nerwowych lęków i bezgranicznego

W *Małej symfonii „Świecznikowej”*, poetyckim wspomnieniu z wizyty u francuskiego konsula w Katowicach, bardzo czytelnie zostaje zarysowana opozycja między polskością a zachodnioeuropejską metropolią, o której podmiot „opowiada” zebranych gościom urzędnika:

bezkresne bulwary Brukseli [...]
 człowiek idzie przed siebie bez sensu,  
 [...]
 Na bulwarach Brukseli nie ma żadnych kolorów, tylko mokro.  
 Na bulwarach Brukseli jedyne wyjście to się otruć.  
 Ranek jest taki jak wieczór na tych bulwarach  
 I nigdy nie dźwięczy tu nic: ani śpiew, ani gitara –  
 Wiatr tylko wieje leniwy, lecz zapachów żadnych nie niesie –  
 i cienie mijają cienie jak w XX-wiecznym Hadesie.

Taki sposób przedstawiania świata Zachodu stanowi jeden z podstawowych semantycznych trybów *Zaczarowanej drożki*. I choć przywołanie postaci *flâneura*<sup>31</sup> mogłoby się wydawać wyborem najprostszej drogi, obejściem tego, co kłopotliwe, właśnie ta figura w znaczący sposób objaśnia poetycką strategię Galczyńskiego w odniesieniu do obrazów cywilizacji europejskiej. Spacerujący po Brukseli i Paryżu bohater jego wierszy zagłębia się w podziemny świat europejskich metropolii:

Barman ma głębię trupa,  
 żona życie złamane,  
 wykolejeńcy lupią  
 w karty zasmarowane  
 (*Café-Bar „Océan”*)

Odwiedza miejsca, gdzie żywioł saturniczny ogarnia wszystkie przejawy życia, grożąc im entropijnym rozpadem:

---

znudzenia. W późniejszych latach wiedziałam, że te okresy wracają raz albo dwa razy do roku, że przychodzą zawsze po długich miesiącach pracy, inspiracji, wielkich uniesień i wzruszeń”. K. Galczyńska, *Zielony Konstanty...*, s. 102.

<sup>31</sup> Imię *flâneura* w teorii (po)nowoczesnej kultury brzmi „Legion”; szukając imienia odpowiedniego dla bohatera tej poezji, należy zatem dokonać między nimi wyboru. Najwłaściwszym wydaje się bodajże „malarz życia nowoczesnego” Baudelaire’a, któremu Walter Benjamin nadał rysy alegorysty i melancholika.

Od rana stoje, jak kwiat wędne  
 pod bramą knajpy albo piekła  
 i patrzą na mnie oczy błędne  
 strachów z plakatów, ludzi z reklam.

(*Ulica Sarg*)

Tym tekstem patronuje Benjaminowski „anioł historii” z obrazu Paula Klee, widzący wszędzie zwaliska i ruiny. Historia jest dla niego wyłącznie ciągiem katastrof, które piętrzą się za, przed i w nim samym:

Ziemia i niebo przemijają,  
 chwieją się fundamenty światów,  
 ostatni slogan snuje pajak:

*Vanitas vanitatum* –

[...]

z trwogą spogląda w niebo karzeł,  
 co nuty sprzedaje nad rzeką.  
 I w tłumach ciągle te twarze:  
 oszusta i potępionego.

(*Notatki z niendanych rekolekcji paryskich*)

Benjamin, akcentując kontrast między bezinteresownością tego rodzaju przechadzek a czasem ekonomii, podkreślał istnienie alienacyjnych procesów wczesnego kapitalizmu, które wiek dziewiętnasty chciał przesłonić za pomocą fantasmagorii. Podlegał im także sam *flâneur*, „współczesna reinkarnacja Odyseusza”<sup>32</sup>, którego Itaką staje się pasaż, prototyp dzisiejszego centrum handlowego. Bohater Galczyńskiego – kataryniarz, dostawca masowej rozrywki – to dwudziestowieczna, spełniona wersja tej popularnej figury moderny. Odziedziczona po awangardzie lat trzydziestych pesymistyczna, odrealniona wizja rzeczywistości Europy Zachodniej skutkuje jego twórczą niemocą. Skazuje na błędne rozpoznania, poetycki liczman i trwanie poza historią. Jej kontrapunktem jest „polskość” pojmowana jako zadanie przyszłości.

*Zaczarowana dorożka* to przestrzeń, w której Galczyński szuka nowej językowej formuły dla oddania tej różnicy; gdzie wyraźnie ujawnia się pragnienie demitologizacji polskiej literatury. Poeta chce ją odebrać sferze, w której rządzą komunały i panuje nieład, czyli rekwizytorni społecznej wyobraźni, ukształtowanej przez epigonów

<sup>32</sup> R. Różanowski, *Pasażę Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 77.

polskiego romantyzmu. Intencja ta zbliża go do Gombrowicza. Podobnie jak autor *Trans-Atlantyku*, Galczyński, usiłując wykazać bezcelowość dalszego istnienia tego śmietnika idei, dokonuje operacji na języku. Często posługuje się w tym celu figurami: onomatopcją, kalamburem czy neosemantyzmem. W dłuższych, dostosowanych do wymogu kabaretu tekstach mnoży kolejnych mówców, gra wielogłosowością umożliwiającą konfrontację sprzecznych poglądów (*Kolczyki Izoldy*). Mowa zostaje tu postawiona w stan podejrzenia. Jest wypróbowywana „w sytuacjach skrajnych, zarówno prześmiewczych, jak wysoko lirycznych”<sup>33</sup>. Różne stanowiska wzajemnie się naświetlają, a ich niecodzienne, często absurdalne zestawienie, podobnie jak przemieszanie tonów, intonacji, „gatunków mowy”, gatunków literackich itd., budzi rozbawienie odbiorcy.

Śmiech, zdaniem Baudelaire’a, bierze się z poczucia wyższości. Ma charakter demoniczny, ustanawia bowiem relacje „pana” i „nie-wolnika”. Dla zrozumienia istoty zjawiska komizmu w pop-sztuce Galczyńskiego przydatniejsze wydają się refleksje Henriego Bergsona. Śmiech w tym ujęciu stoi po stronie życia, kierując swoją siłą przeciwko temu, co zbyt sztywne, spetryfikowane, konwencjonalne. Pozwala naprawiać zepsute mechanizmy, demaskuje fasadowość ideologii i fikcyjny charakter przyjętych ogólnie mniemań. Parodia i satyra z reguły ujawniają w *Zaczarowanej drodze* nieadekwatność istniejących modeli polskiej tożsamości, rozryw między rzeczywistością a powszechnie znanym zbiorem narodowych symboli: figurami wygnańca, wieszczka, ułana, konspiratora, inteligenta (skarykaturowanego w *Transporcie* w postaci Hermenegildy Kociubińskiej) i innych. Śmiech nie oszczędza nikogo, nawet twórcy tych komicznych, groteskowych figur. Hagiografie Galczyńskiego są niemal zawsze „błuźniercze” i prześmiewcze<sup>34</sup>. Zamieniają się w parodie, czyli w grymas, minę, przedrzeźnianie.

Klucz do zrozumienia demaskatorskich zapędów Galczyńskiego stanowi słowo „profanacja” w rozumieniu nadanym mu nie tak dawno przez Giorgia Agambena: intencjonalnie zmierza ona do przywrócenia swobodnemu użytkownikowi człowieka tego, co zostało mu odebrane

<sup>33</sup> A. Lam, *Inkrustacja, parodia i parafraza w liryce Galczyńskiego*, w: *Mag w cylindrze...*, s. 12.

<sup>34</sup> Zob. M. Wyka, *Wstęp*, w: K.I. Galczyński, *Wybór poezji...*, s. XXV.

i umieszczone w odseparowanej sferze, znajdującej się poza kontrolą społeczną. Jak zauważył polski tłumacz esejów autora *Homo sacer*, definicja ta odnosi się do Marksowskiego pojęcia „alienacji” – wyobcowywania się tworu ludzkiej pracy, który – rzucony w warunki spontanicznego rozwoju społecznego – zyskuje autonomię, zaczyna działać wbrew intencjom swoich twórców, obracając się w skrajnych wypadkach przeciw nim samym. Profanacja oznacza jego przeciwieństwo: „dezalienację”. Nowoczesność, odżegnując się od religii, nie rozbroiła anonimowych, potężnych sił wpływających na ludzkie życie, przeniosła je jedynie w sfery ekonomii, polityki i spektaklu<sup>35</sup>. Demaskatorskim zapędem nie podlegają u Galczyńskiego tylko dwa rodzaje narracji: dotycząca miłości – obiektu, historycznie rzecz ujmując, pierwszych parodii – oraz związana z formą patriotyzmu promowanego przez socrealizm, całkowicie odmienna od wzorców romantycznych, zwulgaryzowanych przez ikonografię i drugorzędną literaturę lat późniejszych. Próby stworzenia przez „zielonego Konstantego” własnej, patriotycznej dykcji pozornie wyglądają na chybione. Wyjęte z kontekstu frazy wydają się zapowiedzią poetyki socrealizmu, który oficjalnie został zadekretowany w rok po ukazaniu się tomiku dedykowanego Natalii. W wierszu *Spotkanie w Szczecinie* poeta, mówiąc o Polsce, nawiązuje do ekspresji Majakowskiego:

dla niej chcę wierszem plonąć.  
Za Szczecin. Za Pierwszą Armie.  
Za wolność.

Wiersz ów, jak zresztą wszystkie inne zahaczające o tę problematykę, nie przypomina jednak nieskomplikowanego *credo* wstępującego pokolenia „pryszczatych”. Alegorią Polski okazuje się bowiem ukochana kobieta, a rewolucyjny patos stapia się ze zmysłową przyjemnością: „Na nią czekały usta” (*Spotkanie w Szczecinie*). W *Małej symfonii „Świecznikowej”*, tworze autotematycznym, podmiot dzieli się wątpliwościami. Domaga się dla „polskości” innego gatunku niż

---

<sup>35</sup> Literatura, patrząc z tego punktu widzenia, posiada, jak się wydaje, ambiwalentny status: z jednej strony dekonstruuje ona istniejący porządek, przywracając człowiekowi pierwotną wolność, z drugiej zaś, przede wszystkim w przypadku dzieł wtórnych i konserwatywnych – podtrzymuje żywioł alienacji. Właśnie drugi z biegunów tej opozycji stanowi główny przedmiot krytyki Galczyńskiego.

„słotny walc”. Sam proponuje poetykę hymnu, ale podważa ją groteskową miną, uobecnioną w planie retoryki litotą:

[...]

hymnem warczę nad twymi portami, szumię wietrzną, wiejską muzyką,  
a w nocy, jak krasnoludek, wsparty na piórze, pilnuje  
twojego żelaza i cynku.

I w tym pozornie dziwacznym obrazie powinności polskiego poety Galczyński odsyła do literatury: do popularnych w Niemczech legend o skarbach pilnowanych przez koboldy. Bajeczność spotyka się w tym miejscu z przemysłem ciężkim, a literatura – z ciężarem metali. Bez zmysłu ironii – bez oka puszczanego do czytelnika ponad głowami przyszłych „inżynierów dusz” – takie zestawienie momentalnie obsunęłoby się w kicz. Na szczęście Galczyński posiadał obie umiejętności: nadal „czaruje” i budzi śmiech – w przeciwieństwie do śmiertelnie poważnych rzeczników nadchodzącego porządku.

Maska (społeczna *persona*) socrealisty nie miała w sobie bowiem nic komicznego, wręcz przeciwnie – sugerowała ona „wymaganie, groźbę, presję”<sup>36</sup>. Na twarzach „pryszczatych” i ich bohaterów, posagowych robotników, rzadko nawet gości uśmiech. Jest on bowiem „tym punktem, w którym zło przenika w stronę dobra [...]”. Staje się zaprzeczeniem schematu i nieruchomej formy. Koncentruje wokół siebie szereg opozycji, nie zostaje jednak przez żadną z nich zaanektowany”<sup>37</sup>. Zarzuty socrealistów, po których Galczyński został objęty półtorarocznym zakazem druku (1950–1951), akcentowały przede wszystkim formalizm, barokowość i schlebienie gustom „lumpenmieszczaństwa” (sic!)<sup>38</sup>. Żaden z „inżynierów dusz” nie zarzucił mu wprost przesadnego komizmu, ale popularność Galczyńskiego właśnie z groteskowego przejawskawienia czerpała swoją moc (fenomen *Zielonej Gęsi*). Można zatem przypuszczać,

<sup>36</sup> M. Bachtin, „Retoryka, o ile jest kłamliwa...”, przeł. T. Brzostowska, „Przestrzenie Teorii” 2001, nr 1, s. 228.

<sup>37</sup> M. Piekara, *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001, s. 134.

<sup>38</sup> Zob. K. Galczyńska, *Zielony Konstanty...*, s. 269–270, 294–296.



że także ono stanowiło niewyrażony *explicite*, ale istotny przedmiot ataku twórców literatury produkcyjnej. Zanim jednak nad twórcą *Zaczarowanej drożki* zaśmieje się diabeł historii, jego młodszy brat cień będzie straszył go nocami w Paryżu:

Gdy wróci noc, znów pójde sam  
na pusty plac przed Notre-Dame  
i cień mój pomknie za mną tam  
z wielką walizką rozpacz.

(*Notatki z nieudanych rekolacji paryskich*)

Jacek Łukasiewicz

## Na przedwiośniu. O *Wiklinie* Leopolda Staffa

Tom Leopolda Staffa *Wiklina* wyszedł w roku 1954 nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Niedługo potem ukazało się drugie wydanie. Książkę oprawiono w popielate płótno z wytłoczoną delikatną podwójną ramką w odcieniu ciepłego brązu. Przed stroną tytułową fotografia siedemdziesięciosześcioletniego poety. Niewielkie przerywniki – ilustracje Olgi Siemaszkowej – oddzielają wiersze, drukowane jeden pod drugim.

Czytali wówczas *Wiklinę* odbiorcy należący do różnych pokoleń: siedemdziesięcioletni, którzy w latach dojrzewania napawali się *Dniem duszy* i *Galęzią kwitnącą*; czterdziestoletni, którzy poznawali Staffa z „Wiadomości Literackich”; trzydziestolatkowie z pokolenia Różewicza i my – „piękni dwudziestoletni” – którzy żartowaliśmy niedawno w szkole z miarowo i jesiennie dzwoniącego o szyby deszczu i znaliśmy *Martwą pogodę*.

Panował wtedy system mający ambicję podporządkowania sobie wszystkiego, narzucający jedynie słuszną interpretację przeszłości i teraźniejszości. Nawet czytając wbrew systemowi, nie można było o nim zapomnieć. Takie były okoliczności recepcji. *Wiklinę* rozpoczynają trzy wiersze-przypowieści, pisane wolnym bezrymowym wierszem. W dwu z nich, *Astrologu* i *Rzęsie*, łatwo wskazać morał. W *Astrologu* jest to pochwała pełni życia; trzeba się w tę pełnię zanurzyć, by doświadczyć piękna świata. W *Rzęsie* chodzi o wartość prostych, użytecznych czynności (odgarnianie rzęsy z lustra stawu, aby woda była przejrzysta). Trzeci z tych utworów, *Kregi*, rodzi py-

tania o sytuację przedstawionej w nim postaci. Znalazła się ona na arenie, unoszona aplauzem widzów, a gdy widzowie się odwrócili, zajęci innymi sprawami, spadła, „rozbijając się w kręgi” – „na dno, poza dno, / W lej Disa”. Kim jest ów człowiek w leju, o którego próżno walczą anioły i diabły? Podczas gdy on zapada się głową w nicość, a resztą ciała tkwi w „cości”, one odgrywają komedię (?) psychomachii. Czy znajdzie się ktoś, kto na powrót wciągnie bohatera do świata, gdzie odbywa się psychomachia? I z kogo w zakończeniu śmieją się diabły i aniołowie – „do rozpuku”, tańcząc „wariackim kręgiem”? Z tego, który im umyka i umknąć nie może? Z naiwności czytelnika przyjmującego fałszywy ład świata? Z siebie samych? Ten śmiech nie jest śmieszny ani dobrotliwy, nie wyzwała, przeciwnie – pogrąża.

Przeważają jednak w *Wiklinie* wiersze krótsze, często rymowane. Niektóre z nich ewokują obrazy malarskie. *Zły pejzaż* jest syntetyczny, sprowadzony do horyzontalnych pasm przecinających pionowe (prostopadłe czy ukośne) elementy. Przychodzą na myśl o blisko pół wieku młodszy od Staffa Hałas czy Gierowski, lub urodzony w roku śmierci poety Tarasewicz (choć Staff zapewne pamiętał też *Orkę* Ruszczyca)... W wierszu malarzem jest Bóg – jakby to On, niezadowolony ze swego dzieła, nim „Znudzony, / Wytarł o płótno nieba pędzel / I rzucił obraz nie skończony”... Owo „jakby”, sygnał porównania, sprawia, że zakończenie utworu skłonni jesteśmy przyjmować raczej jako żartobliwą pointę niż jego główną ideę. Najważniejszy jednak pozostaje – w takiej a nie innej konwencji zobaczony – krajobraz.

O konwencji związane z postrzeganiem chodzi również w wierszu *Fale*. To obrazek impresjonistyczny. A może to kapiści malowali? Kolory wydobywają falujący akt śpiącej nad źródłem Nimfy: „Daremnie platan liści swych ruchomą plamą / sili się ukryć w cieniu jej powab widmowy. // Fale zmienne, igrając / słoneczne pierścionki / Nawlekają na chwiejne kędziory jej włosów / I w cielistą mozaikę łamią płynne członki, / Stopione drzew szmaragdem z turkusem niebiosów”. Wiersz kończy się konceptem (w innej już technice): „Na brzegu porzucona leży fletnia z kory. / Z śmiercią pasterza zmiłkły w niej miłosne duchy / I złote pszczoły w nieme wglądając otwory / Próżno w głębi szukają miodu pieśni głuchej”. To jakby zarys fabuły, dodanej do wcześniejszego obrazka, ale go nieogarniającej. Nie wiemy, czy Nimfa zasnęła dopiero po śmierci pasterza? Czy przyczyniła się do tej śmierci? Wiemy, że jest powab-

na i ludzająca, jak każdy twór impresjonizmu. Klucza do tego wiersza szukano w symbolice złotych pszczoł, podczas gdy jest nim tytuł: *Fale* (fale światła na ciele leżącej dziewczyny). Konwencjonalna postać pasterza oddala wprawdzie ten wiersz od współczesności, ale nie do końca. Wcześniejszy bowiem obraz śpiącej to ani włoski mnieryzm, ani frywolny Fragonard, lecz konwencja malarska Staffowi współczesna.

Z *Falami* kontrastuje następujący po nich wiersz *Flet*. W pierwszej chwili wydaje się, że to tylko pokrewieństwo motywu (tam była „fletnia z kory”, tu tytułowy flet). Ale czy na pewno? „Głucha fletnia” stawiała się znakiem śmierci, a może nicości. Tu zaś „człowiek bardzo święty i pobożny” chce bez powodzenia wyrazić pragnienie mistycznego zjednoczenia z Bogiem: „Trudził się przez czas długi, / Wreszcie dał temu pokój. / Doszedł do przekonania, / Że łatwiej to wygrać na flecie”. Dopiero muzyka jest w stanie wyrazić przeżycie religijne (w *Wiklinie* wszystko jest zapośredniczone).

Jaka mogła być przyczyna „sprozaizowania” *Fletu*? Możliwe, iż poeta doszedł do wniosku, że o sprawach najważniejszych należy mówić najprościej. A ponieważ – jak podkreślano – Leopold Staff zwykle był w zgodzie z konwencjami każdej epoki, w której przyszło mu żyć (w tych konwencjach szukał możliwości „uteraźniejszenia” swego poetyckiego dystansu), to „wziął” formę (wziął, nie naśladując) od młodszego o mniej więcej pół wieku Różewicza. Tej sugestii ówczesnej krytyki nie kwestionuje się do dzisiaj. Ale można też spojrzeć inaczej: *Fale* to wiersz „wykończony” na wszystkich poziomach, zapośredniczony przez sztukę (cudzą – przywłaszczoną, jak obraz malarski, i własną – poetycką), *Flet* zaś to dwuzdaniowa notatka, podzielona na wersy, by zaznaczyć, że to (dopiero) materiał na poezję. Z notatki może powstać wiersz, ale tymczasem w kompozycji tomu ma ona własną wymowę. Jej podmiot mówi: nie stać mnie na wiersz, na ten najważniejszy temat, w tym bowiem momencie poczułem naprawdę brak „miodu pieśni głuchej”.

Zatrzymałem się nad wierszami zapośredniczonymi przez malarstwo, gdyż wprowadzają one konkret i zwracają uwagę na sposób postrzegania (postrzegania, a nie abstrakcyjnej refleksji), określający sens widzianego. Był to dla Staffa problem już w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową. Odrzucał wtedy emfaticzną retorykę z czasu swego debiutu, owe, jak pisał Leśmian (w recenzji z *W cieniu mieczy*), „zasadniczo gromkie, zasadniczo potężne i zasadniczo olbrzymie słowa”, które „przestały budzić dawny zapal

i dawną ciekawość w nim samym [...] zapragnął prostoty, ciszy, śpiewności i słońca – nie w przenośni i nie w idei, lecz w rzeczywistym jego blasku i cieple”. Leśmian wątpił, czy Staffowi się to uda. „Nie każde bowiem usta prostota ku pieśni rozchyła...”, a obrazowość oparta na zmysłowej prawdzie nie jest temu poecie dostępna: „Nawet takie słowa, jak słońce, miłość, serce, ciało, mięśnie – brzmią w jego ustach jak śpiewne alegorie”, oderwały się od natury, przedzierzgnęły w pojęcia. Przypadła mu w udziale „cudowna konieczność skrzętnego i pilnego budowania własnych przywidzeń, klecenia tęczowego gniazda w próżni, której szum i ochłoda zastąpić muszą drzewo, prawdziwe drzewo wraz z jego cieniem i szumem”<sup>1</sup>. Słowem, niedostatek talentu skazujący na pozostawanie we wrażliwości irrealnego, poezji, w której substancjalne – wyrażane przez epitety i czasowniki – są cechy i stany, a nie rzeczy. Sam Leśmian nie miał takich kłopotów, z umocnionym w swojej substancjalności konkretem potrafił zrobić wszystko, wyczyniał z nim językowe i filozoficzne (ontologiczne) cuda.

Teraz, na starość, Staff po swoich „późnych” doświadczeniach z konkretem: po „franciszkanizmie”, po socjologicznych obrazkach ze *Ścieżek polnych*, po swym okresie „skamandryckim” – *Wysokich drzewach* i *Barnie Miodu* – korzystając z dawnych swoich dokonań, szukał wzbogacającego je, czy dopełniającego, typu prostoty. Zwracał się ku młodym, ku ich doświadczeniom. O tych doświadczeniach mówi też w *Wiklinie*. „Jestem w latach, w których się umiera” – napisał. „Niech zboże rośnie na cmentarzach” – wzywał w wierszu *Droga*:

Umierali, umierają, umierać będą,  
Jak żyć będą, i żyją, i żyli.  
Długą rosną i ścielą się grzędą  
Groby tych, co się pracą strudzili.

A potężny to szlak, pełen siły,  
Zagon krwią napojony obfitą.  
Na te groby, na te żyźne mogiły  
Siejmy żyto, siejmy żyto, siejmy żyto.

Tytuł *Droga* sugeruje linearność („szlak pełen siły”), w wierszu natomiast mowa o cykliczności. Pokolenia mijają, tak jak mijają ge-

<sup>1</sup> B. Leśmian, *Na drogach prostoty*, w: tegoż, *Szkieł literackie*, opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 326–333.

neracje zbóż. Groby wpisują się w obydwa porządki: linearnie rozprzestrzeniają się, a zarazem wpisują się w naturalną, świadczącą o cykliczności wegetatywność („zagon krwią napelniony obfitą”). Funkcjonują w czasie historycznym i czasie mitycznym ciąglego powrotu. Są to groby „tych, co się pracą strudzili”. Dopiero co zakończyła się wojna i owo „pracą strudzili” odnosi się też do walczących. Przecież o grobach umarłych na raka czy tyfus albo o grobach zmarłych ze starości nie powiedzielibyśmy, że są „krwią napelnione obfitą”. Tak mówi się o grobach poległych. Wiersz dotyczy kondycji ludzkiej w ogóle, ale ma formę apelu, który powstał w konkretnej sytuacji komunikacyjnej. Droga została tu zobaczona w określonym punkcie własnego życia. Przy tym to, co przeszłe, a więc odcinek przebyty – ma wymiar linearny, historyczny. To zaś, co dopiero ma nastąpić, odnoszone jest do czasu cyklicznego. Czas cykliczny uspokaja, daje właściwszą perspektywę moralną. Przypomina się Zaratustra Nietzschego – „nauczyciel wiecznego wrotu” (w przekładzie Berenta). Mniej więcej w tym czasie, gdy powstawała *Droga*, Martin Heidegger wygłosił w Bremie przelomowy odczyt *Kim jest Zaratustra Nietzschego?*<sup>2</sup> (8 maja 1953 roku), gdzie tłumaczył, że „wieczny wrot” jest byciem bytu i że myśl Nietzschego przekraczała metafizykę, choć on sam o tym nie wiedział. Również takie konteksty można brać pod uwagę, analizując *Wiklinę*.

Wiersz *Ogrodnicy* również można odczytywać w odniesieniu do czasu historycznego – do pokolenia Różewicza i Borowskiego. Zaczyna się on żartem o „łagodnych ogrodnikach”, którzy „rozpylaczami koszą grządki”, dobrze pamiętając, że nie tak dawno „Kropili z lepszej broni / W kamienne koronki / Gotyckich wież i wieżyczek”. „Rozpylacz” oznacza tu zarówno przyrząd do rozpylania wody w ogrodzie, jak i broń, tak bowiem nazywano w partyzantce i w Powstaniu Warszawskim pistolety maszynowe<sup>3</sup>. Bohater również przeżył wojnę. Jest, domyślamy się, dużo starszy od „koszących grządki” i, w jego ocenie, o wiele więcej dzieli go od wojny niż ich – „wiele drzew, / Wśród których szedłem przez ogrody”.

---

<sup>2</sup> Przel. J. Mizera, w: M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, Kraków 2002, s. 89–112.

<sup>3</sup> Staff już w dwudziestoleciu operował „dwuznacznością homonimu. Charakterystyczne przy tym, że zabiegi te pojawiają się u Staffa w tonacji lekkiej, w aurze poetyckiego żartu” (I. Maciejewska, *Leopold Staff. Warszawski okres twórczości*, Warszawa 1973, s. 344). Dopiero pod piórami niektórych „poetów lingwistycznych” stały się gry homonimami śmiertelnie poważne.

Drzewa są tu miarą odległości i miarą czasu, podobnie jak woda: „I upłynęło tyle wody, / Jakby to była ludzka krew”. Można by sądzić, że tej krwi było tak wiele, iż – by odwołać się do sformułowania Gombrowicza – „potaniała” i teraz woda użyźniająca (więc dająca życie) to coś drogocenniejszego od (użyźniającej tylko przeżnośnie) wylanej ludzkiej krwi.

„Łagodni ogrodnicy” kosili seriami z rozpylaczy – jakby trzymali prawdziwą broń – „grządki hiacyntów i storczyków”, pięknych kwiatów wiosennych (o własnej bogatej symbolice). Ale w ich wyobraźni jawił się też ogród zrealizowanej przyszłości (czy: snu o tej przyszłości): „Tymczasem nawodniona Sahara / Rozkwitła cała jak jeden sad” i tancerka „wśród kwiatów sama jak kwiat”. Ten marzący się „łagodnym ogrodnikiem” ogród miał sankcję naukową w marksizmie, przedstawiał się im więc jako raj komunizmu. Ale Staff na to nie zważa, w każdym razie nie to ma na myśli. Trzeba połączyć ostatni obraz („W słońcu opala się mój brat. / Ale ma trupa oczodoly”) z pierwszym obrazem tego wiersza. W młodych ludziach jest zarazem myśl o szczęściu i pamięć o śmierci, podatność na utopię i niemożność zapomnienia groźnych przeżyć<sup>4</sup>. Staff w 1954 roku nie wysyłał „łagodnych ogrodników” (tak ich postrzegał, z lekkim odcieniem ironii), chłopców z „rozpylaczami”, nad kojące Morze Śródziemne, co po paru latach proponuje im jako terapię Przyboś w *Odzie do turpistów*. Mają dalej uprawiać ogród, w którym są, uprawiać go starannie. Zobaczycie – powiedział do nich stary poeta – prędzej czy później to was uleczy. Podobne wezwanie znajdziemy w wygłosie *Slany i chwały* Iwaszkiewicza, gdzie szklarnie-inspekty są odpowiednikiem Staffowskiego ogrodu; w tym epickim, pesymistycznym dziele pełnią one rolę terapeutyczną, a zarazem są synekdochą odbudowy świata i siebie.

Wiersze z *Wikliny*, które zaczęły ukazywać się w prasie w końcu lat czterdziestych, swoją miarowością, a przede wszystkim „sprozaizowaniem” – dającym czasem efekt notatki, a czasem aforyzmu – wychodziły naprzeciw dążeniom młodych, a zarazem uderzały bezinteresownością. Po doświadczeniu wojny, a szczególnie po traumie warszawskiego powstania szukanie prostoty – rekonstruowanie obrazu świata na nowych podstawach – wydawało się konieczne. Do prostoty, tyle że ideologicznie ukierunkowanej, nawoły-

---

<sup>4</sup> Jarosław Marek Rymkiewicz dał inną interpretację tego wiersza (J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968, s. 228–229).

wali też marksistowsy redaktorzy. Poeci próbowali temu sprostać, ale czuli fałsz proponowanych im rozwiązań. Kiedy czytali nowe wiersze Staffa, szczególnie w kontekście tekstów ukazujących się w ówczesnych czasopismach, zazdrościli mu, jeśli byli mądrzy. To wtedy utwory Staffa spotkały się z wierszami Różewicza. I w jakiś przedziwny sposób zaprzyjaźniły się z nimi.

\*\*\*

W roku 1954 można się było spodziewać interpretacji *Wikliny* jako świadectwa dojrzewania Staffa do nowej rzeczywistości. W warunkach wizualnej propagandy, w miastach oblepionych hasłami „Pokój. Pax. Mir. Paix. Frieden. Peace” oraz gołąbkami Pi-cassa – jednoznacznie czytało się wiersz *Dni i noce*: „Czas płynie i nie wraca, / Na gruzach życie nowe / Buduje młoda praca. / Pokój krzepi budowę”. Z kolei zaś wiersz *Pokój*, zaczynający się inwokacją: „O, jasne jutro świata!”, w „socrealistycznym” odbiorze musiał być jednoznaczny i podniosłą peryfrazą komunizmu, choć w dalszej części wiersza mać się owa optymistyczna jasność. A już zupełnie plakatowo przedstawiał się krótki utwór *Strofa*<sup>5</sup>. Cieszono się, że stary poeta jest po naszej stronie, że można go bez kłopotu honorować, dekorować, wysoko umieszczać w hierarchii jako wirtuoza poezji i zarazem szlachetnego towarzysza drogi, na której „imię jutra będzie śpiewem”.

Recenzji nie było wiele (bo i czasopism niedużo), za to chwaliły one wydarzenie. Zajmowały pierwsze strony (w „Życiu Literackim” recenzja Jana Błońskiego, w „Nowej Kulturze” Ryszarda Matuszewskiego). W „Dziś i Jutro” pisał o książce Stefan Lichański, a w „Twórczości”, w związku z zawirowaniami spowodowanymi zmianą redaktora, dopiero w styczniowym numerze z 1956 ukazało się omówienie pióra młodego poznańskiego krytyka Zbigniewa Pędzińskiego. Recepcja *Wikliny* przypadła na początek przełomu zwanego odwilżą. „Wydaje mi się, że urzeka nas [w *Wiklinie*] jakiś ogólny nurt uczuciowy” – pisał Matuszewski. „Nie, to nie jest tylko «znak akceptacji czasu» i czujność wobec przekształceń poezji,

---

<sup>5</sup> „Mieczem grożące ramiona / Morderczy oręż utracą. / W pokoju ludów obrona, / Co świat wolnością wzbogacą, / A dzieła przyjaźń dokona: / Gole ręce zbrojne pracą”.



to nieklamane, choć wyrażone w sposób wierny własnej stylistyce odczucie jakości «naszego» czasu, bez naciągania, bez czynienia ze Staffa barda rewolucji”. I „wcale nie było powiedziane, że Staff u schyłku swojego życia napisze takie utwory, jak *Chciałem już zamknąć dzień, Pokój*”<sup>6</sup>...

Błoński akcentował inaczej: „Nic bardziej obcego Staffowi niż poczucie tragizmu i woła buntu. Stąd obojętność jego poezji dla spraw bezpośrednio społecznych i zupełna obcość metafizycznym niepokojom. Bowiem i pierwsze, i drugie, zakładają bunt wobec czasu i niezgodę na rzeczywistość”. Dalej zaś: „Natchnienie jej [poezji Staffa] pochodzi z Goethego, jest to apogeum pojednania”<sup>7</sup>. W podobnym tonie pisał Stefan Lichański o grach słownych w *Wiklinie*: „To nie jest mały, destrukcyjny humor groteski, to jest humor epopei zdolny godzić sprzeczności w obejmującej je syntezie”; poezja Staffa „staje się socjalistyczna nie przez swoją tematykę, lecz już przez sam typ poetyckiego myślenia”<sup>8</sup>. Nie miał jednak racji Błoński (gdy go czytać literalnie, pomijając względy taktyczne). Staff w *Wiklinie* nie był obojętny na polityczną i społeczną teraźniejszość i na pewno nie były mu obce metafizyczne niepokoje. Groza i lęk, sugestywnie przedstawione w książce Jerzego Kwiatkowskiego w rozdziale *Tajemnice*<sup>9</sup>, obecne były zarówno w pierwszych tomach Staffa, jak w wierszach z *Martwej pogody*. Nigdy jego poezja nie była spokojnym wykładem filozoficznych poglądów. Dominowały w niej emocje, nadobecny był patos, zwykle zapośredniczony, „przydzielony” jakiejś personie. Sam poeta najbardziej mówił od siebie, gdy żartował, stosował koncept, paradoks, kiedy – cóż za paradoks! – był ironiczny. Za żartem, za ironią stoi bowiem w jego wierszach życiowy konkret, a za nim – realny autor. Paradoks zaś – pisał o tym Kwiatkowski – pojawiał się w wierszach Staffa już od *Snów o potędze*: wcześniej nietzscheański, potem pragmatystyczny. W dwudziestoleciu wzmożła się rola paradoksu w tej poezji. Kwiatkowski tłumaczył to osłabieniem problematyki ściśle filozoficznej, za którą „nie nadąża na ogół kreacyjna siła wyobraźni”, na rzecz „religijno-wyznawczej

<sup>6</sup> R. Matuszewski, *Wiklina*, „Nowa Kultura” 1954, nr 34, s. 7.

<sup>7</sup> J. Błoński, *Poeta wiecznej podróży*, „Życie Literackie” 1954, nr 25, s. 1.

<sup>8</sup> S. Lichański, *Niedziela krytyka*, w: tenże, *Literatura i krytyka*, Warszawa 1956, s. 358–359. Pierwodruk: „Dziś i Jutro” 1954, nr 43.

<sup>9</sup> J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.

czy intuicyjnie-mistycznej”, co powodowało „odabstrakcyjnienie i oddyskursywnienie języka”<sup>10</sup>.

„Prostota” w *Wiklinie* to równocześnie aktualizacja potencji zawartej we własnej dojrzałości i radosne pozbywanie się różnorodnych poetyckich i pozapoetyckich więzów, zaczynanie na nowo. Odczucie to wiązało się w jakimś stopniu z utratą dawnego środowiska, dóbr materialnych: przedmiotów, mieszkania, z „wyjściem z miasta”.

Podmiot-bohater wiersza *Kłeska*, gdy otrzymał wiadomość, iż nie ma księżycy, że znikł „bez śladu jak sens z życia”, poczuł się uwolniony. Nie od księżycy (bo „tego planety” nie da się ukraść, o czym przekonała powieść Makuszyńskiego; zawsze znowu pojawi się na nieboskłonie), lecz od konieczności pozostawania w społeczności, która go więzi. Sens z życia zniknął dla tych, którzy są niemądrzy i przerażeni. Tak jednak jak księżyc z nieba, tak i sens z życia zniknąć nie może. Może tylko zniknąć opuszczone polis:

Człowiek co w kłeskę nie uwierzył,  
W nos się rozśmiawszy strachom onym,  
Wyszedł na zawsze z miasta bramy  
W płaszczu przez ramię przerzuconym.

Nie szukał płaskich rąk oklasku,  
Podziwiał ranki i wieczory,  
Spisywał wiersze swe na piasku  
I nie używał metafory.

Jak interpretować zachowanie owego bohatera wychodzącego „w płaszczu przez ramię przerzuconym”? Można nań spojrzeć z perspektywy antycznej stylizacji. Wyszedł on „z miasta bramy”, a przecież współczesne miasta nie są otoczone murami, nie mają bram. Widzieć więc go trzeba jako opuszczającego Niniwę lub Teby, ze starożytnym płaszczem bez rękawów narzuconym na ramię czy ramiona. Druga możliwość: „płaszcz przez ramię przerzucony” jest jak najbardziej Staffowi współczesny. To przerzucony przez zgiętą rękę prochowiec, a wychodzący ubrany jest w letni garnitur i – być może – ma wyróżniającą go, rzadko w latach pięćdziesiątych spotykaną bródkę. Jest konkretem wśród alegorii i abstraktów, cielesnością wśród pojęć, ośrodkiem, a zarazem miejscem zerwania stylizacji. Podmiot utożsamia się z nim. O utożsamieniu nie może być nato-

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 141.

miast mowy w odniesieniu do pierwszej postaci, która pozostaje zamknięta w alegorii i/lub w przeszłości, a autor i jego tekstowa podmiotowość znajduje się w pełni poza światem przedstawianym, poza jego wyglądami.

Odpowiedź na pytanie, kim jest bohater tego wiersza, wydaje się o tyle istotna, że wychodzący „z miasta bramy” – z przerzucenym przez ramię płaszczem – czuje się poetą. Wie, co ma teraz zrobić, i formuluje to w końcowej zwrotce. Nie będzie szukał powierzchnowego aplauzu. Podziwiając „ranki i wieczory”, aprobować będzie bieg świata, jego wyglądy, ich piękno – akceptować ich przemijanie. Będzie „Spisywał wiersze swe na piasku” – świadom kruchości, tymczasowości utrwał, momentalności zjednoczeń tego, co chwilowe, z tym, co trwałe. Fragment ten odsyła też do ewangelicznych wersetów o Jezusie i cudzołożnicy, którą Prawo nakazywało ukamienować. „«...A Ty, co mówisz?» Mówili to wystawiając Go na próbę, aby mieli o co Go oskarżyć. Lecz Jezus nachyliwszy się pisał palcem po ziemi. A kiedy w dalszym ciągu Go pytali, podniósł się i rzekł do nich: «Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci na nią kamień». I powtórnie nachyliwszy się pisał na ziemi” (J. 8, 4–8). Pisać na ziemi czy pisać na piasku – to pisać coś, co ma zostać niewyjawioną tajemnicą i być może w ludzkim języku, także w języku poezji – tajemnicą niewyjawialną. Nie należy przeto – o czym mówi wers czwarty – (nad)używać „metafory”, uzurpując sobie – pysznie a głupio – zdolność do wyjawiania zakrytego.

\*\*\*

Widziano w Staffie fenomen ciągłości polskiej poezji modernistycznej (we współczesnym rozumieniu tego określenia). Ciągłość ta przejawiała się w osobliwej autonomii poetyckiego dzieła życia. Staff zmieniał konwencje stylistyczne – czasem swobodnie, wirtuozowsko, nieraz z jawnym trudem – zawsze jednak jako poeta pozostawał rozpoznawalny. Miał swój duchowy rdzeń, i ten rdzeń zachowała też jego poezja, dlatego jest nadal, mimo historycznych zmian, czytelna. Niezbyt łatwo, lecz czytelna. Pomiędzy debiutanckimi *Snami o potęgę* a *Wikliną* rozciągają się trzy ćwierci dwudziestego wieku, zaś od daty pierwszego wydania *Wikliny* dzieli nas ponad półwiecze, którego byłem świadkiem i uczestnikiem. *Wiklinę* czytam więc poprzez paradoksy młodej literatury po roku

1956 – poprzez długo trwające rehabilitacje młodopolskich stylów, „potanienie” sprozaizowanego różewiczowskiego wiersza wolnego, późniejsze cudzysłowy, pastisze, parodie we wszystkich możliwych odcieniach i znaczeniach (od poetów Nowej Fali, przez nowych klasyków, epigramaty Białoszewskiego i parodystyczno-filozoficzne polemiki ze Staffem podjęte w *Szarej strefie* Różewicza, do Sośnickiego i Foksa). Na figurę Staffa – starego poety – nakładają się autokreacje innych sędziwych twórców, którzy po nim opublikowali znakomite księgi poetyckie swoich starości: Iwaszkiewicza, Jastruna, Miłosza (Matuzalema wśród nich), Różewicza, Szymborskiej. Ale i debiutantów z lat ostatnich, w wierszach których niewiele jest ze snów o potędze, a znacznie więcej z wielofunkcyjnej wikliny.

Wiklina bowiem to krzewiasta wierzba tworząca nadwodne zarosła. Z jej giętkich i mocnych prętów robi się różgi i wypłata kosze. Kiedy kłaska słowik, „świeci ponowik księżycą wąski” – można się schować w wiklinach nad rzeką. Chyli się z wiatrem, lecz szybko się prostuje. A poza tym jest pospolita i poetycko nieopatrzona.

Właśnie pospolitość i użyteczność wikliny wydają się ważne w tytule tomu Staffa. Oprócz koszy można z wikliny pleść ploty, lekkie meble, altany. „Staff plecie mądrość z wikliny” – napisała badaczka<sup>11</sup>; analizując wiersz *Podwaliny*, przypomniała, że puentujący ten wiersz „dym z komina” wskazuje na zamieszkiwanie, a według Heideggera, by móc budować, najpierw trzeba zamieszkiwać.

„Zdaje się, że to arcydzieło”<sup>12</sup> – pisał przed pięćdziesięciu pięciu laty Błoński. Nie umiem ani potwierdzić, ani zaprzeczyć. Pół stulecia to wciąż za mały dystans. „Budować od dymu z komina” – od najważniejszego... W *Wiklinie* wpisana jest nadzieja, że się uda, jakkolwiek jest to nadzieja oparta na paradoksie, który może być też żartem, wybiegiem, ucieczką.

---

<sup>11</sup> K. Kuczyńska-Koschany, *Od dymu z komina*, w: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak i M. Stala, Kraków 2005, s. 525.

<sup>12</sup> J. Błoński, *Poeta wiecznej podróży*, „Życie Literackie” 1954, nr 25, s. 1.



Igor Stokfiszewski

## „Nieobecne zgromadzenie kamieniarzy”. O tomie *Najmniej słów* Juliana Przybosia

Julian Przyboś miał wiele szczęścia. Urodzony w 1901 roku, chłopski syn, dzięki lirycznemu talentowi szybko stał się drugim, obok Tadeusza Peipera, „przywódcą” przedwojennych nowatorów związanych z legendarną „Zwrotnicą”. A nawet – zauważają niektórzy – przewyższył Peipera poetyckim kunsztem, stając się „niewątpliwie najwybitniejszym poetą grupy nazwanej Awangardą Krakowską”<sup>1</sup>, jak pisała Helena Zaworska. Twórczość liryczną łączył z fascynacją sztuką najnowszą, przystępując do jednej z najważniejszych grup artystycznych – „a.r.” (artystów rewolucyjnych) – i wspierając aktywność Władysława Strzebińskiego i Katarzyny Kobro ambitnymi manifestami o powinnościach awangardowej sztuki. Jeszcze przed wojną otrzymał stypendium pozwalające mu przebywać w Paryżu – mieście, dzięki któremu odnalazł zupełnie nowe, dające szanse rozwoju inspiracje. Aktywny teoretyk nowej poezji i sztuki, twórca, sympatyk socjalizmu, przetrwawszy wojnę w rodzinnej Gwoźnicy, zaangażował się w kształtowanie literackiego i politycznego krajobrazu powojennej Polski jako prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich, poseł, dyplomata w Szwajcarii. Niestrudzenie brał udział w sporach literackich. Już przed wojną zasłynął artykułem *Chamuły poezji* (1926) – wystąpieniem przeciw młodopolszczyźnie Jana Kasprówicza. Po wojnie spierał się z Ada-

---

<sup>1</sup> *Literatura polska 1918–1975*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, t. I, Warszawa 1975, s. 408.