

*Józef Czechowicz
Krzysztof Kamil
Baczyński*

Anita Jarzyna

IMAGINAUCI

PISMO WYOBRAŹNI W POEZJI

BOLESŁAWA LEŚMIANA

JÓZEFA CZECHOWICZA

KRZYSZTOFA KAMILA BACZYŃSKIEGO

TADEUSZA NOWAKA

*Bolesław Leśmian
Tadeusz Nowak*

IMAGINAUCI

Anita Jarzyna (1984) – doktor, badaczka literatury, głównie poezji XX-wiecznej, interpretatorka. W obszarze jej zainteresowań znajdują się studia nad zwierzętami oraz studia nad Zagładą. Autorka książki *Pójście za Norwidem (w polskiej poezji współczesnej)*, [Lublin 2013]; współredaktorka i redaktorka kilku numerów tematycznych czasopism („Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Polonistyka”, „Tekstualia”) oraz tomów zbiorowych, w tym *T. Nowak, Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*, [Kraków 2014]. Publikowała m.in. w czasopismach „Colloquia Litteraria”, „Slavia Occidentalis”, „Przestrzenie Teorii”, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, „Czas Kultury” oraz monografiach zbiorowych. Stypendystka m.in. Funduszu im. Rodziny Kulczyków, Ministerstwa Nauki, Funduszu im. Profesora Władysława Kuraskiewicza; wyróżniona Medalem Młodej Sztuki w dziedzinie literatura (2015).

Anita Jarzyna

IMAGINAUCI

PISMO WYOBRAŹNI W POEZJI

BOLESŁAWA LEŚMIANA

JÓZEFA CZECHOWICZA

KRZYSZTOFA KAMILA BACZYŃSKIEGO

TADEUSZA NOWAKA

Łódź–Kraków 2017

Anita Jarzyna – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/02925

Publikacja została dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego UŁ

© Copyright by Anita Jarzyna, Łódź–Kraków 2017

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź–Kraków 2017

© Copyright for this edition by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Łódź–Kraków 2017

ISBN WUŁ 978-83-8088-295-9

e-ISBN WUŁ 978-83-8088-296-6

ISBN Universitas 97883-242-3044-0

e-ISBN Universitas 97883-242-2179-0

Redaktorzy inicjujący
Urszula Dzieciatkowska
Jan Sadkiewicz

Recenzenci
Anna Czabanowska-Wróbel
Paweł Próchniak

Opracowanie redakcyjne
Margerita Krasnowolska

Skład i łamanie
Oleg Aleksejczuk

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

<https://doi.org/10.18778/8088-296-6>

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Bohaterom i Bohaterkom wyobraźni, zwłaszcza Babci Teresie

Spis treści

Wykaz skrótów	9
Podziękowania	11
Część pierwsza. Sto lat wyobraźni	13
I. Wyobraźnia i ból zębów	13
Trzy ciągi dalsze, czyli o tym, że łąki są historyczne	13
Słowa do przekładu (anakruza)	14
Wyobraźnia w tytule (rytm właściwy)	17
... i pismo (w tytule)	21
Ból zębów (i przypis do drugiego epigrafu)	22
Urodzeni 22 stycznia i inne zbiegi okoliczności	23
Płyną. Wskazówki nawigacyjne	26
II. Wynurzenia wyobraźni	30
Rozdział I. Leśmian, czyli początek	31
Za duzi	31
Marzenie i wyobraźnia	32
Listy (do) marzyciela	35
Ogród zaniechany	44
Za duży na marzyciela	45
Sad i znój	61
Klechda jako reguła	64
Rosnący	68
Leśmian – „patriarcha” wyobraźni?	69
Rozdział II. Opisanie wyobraźni	71
Kamień	71
Mądrość imiesłowu	75
Poemat z kluczem	88
Rozdział III. „Wyobraźnia – oskarża(m)” (Baczyński)	94
Klucz do wyobraźni	98
W głąb baśń	99
Rozdział IV. Psalm wyobraźni	102
Pierwsza strata i proteza	102
Doświadczenie nawiasu	110
Mneme	122
Kulejąc. Psalm wyobraźni	132

Część druga. (Prze)Moc imienia	135
Rozdział V. Bez-imię (Dziewczyni)	136
Rozdział VI. Czechowicz. Czytanie (z) imienia	155
Rozdział VII. Imiona (Baczyńskiego) czyniące	179
Przypuszczenie.....	179
Baczyński i Basia.....	179
„Porom na opak”	181
Bugaj i Barbaryzm.....	186
Dar	192
Większe imię	198
Rozdział VIII. Wołanie po imieniu	201
Imię obce, imię złowróbnne, biedne imię.....	201
Jedno imię żydowskiego losu	202
Związani imieniem	213
Imię odziedziczone – po trzykroć	214
Część trzecia. Cztery fiaty	217
Rozdział IX. Leśmian: „z tamtej strony” wiersza	218
Rozdział X. Czechowicz: „wszystko, co z liter”	230
Rozdział XI. Baczyński: zwierzęta na dukcie (pisma)	240
Rozdział XII. Nowak: „przez kolędę” (wyobraźnia)	263
Część czwarta. Sekretne stodoły	283
Epikruza	283
Stodoła, PL.....	283
Hrubieszów, przedświat.....	284
Przy ulicy Przestrzelskiej.....	291
Lublin, rampa.....	300
Stodolenie paralelne.....	307
Sikorzyce, „obrzeża (Zagłady)”	310
„Ten biały szkielec w stodole”, w wierszu	312
Sto-doły, „ze stu światów”	314
Zakończenie. Stało się (za) sprawą wyobraźni. Prolegomena	315
Bibliografia.....	321
Streszczenie.....	345
Summary.....	349
Indeks nazwisk.....	353

Wykaz skrótów

Bolesław Leśmian

- BIUP – *Baśnie i inne utwory prozą*, zebrał i oprac. J. Trznadel, 2012.
PZ – *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, 2010.
SL – *Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, 2011.
UDL – *Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, 2012.

Józef Czechowicz

- KR – *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył, T. Kłak, 1990.
L – *Listy*, oprac. T. Kłak, 2011.
P – *Proza*, red. T. Kłak, 2005.
Sl – *Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, 2011.
WiP – *Wiersze i poematy*, oprac. J. F. Fert, 2012.

Krzysztof Kamil Baczyński

- UZ – *Utwory zebrane*, t. 1–2, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, 1994.

Tadeusz Nowak

- AJK – *A jak królem, a jak katem będziesz*, 1977.
JN – *Jasełkowe niebiosy*, 1957.
KS – *Kolędy stręczyciela*, 1962.
PD – *Psalmy na użytek domowy*, 1959.
PJO – *Prorocy już odchodzą*, 1956.
PP – *Pacierze i paciorki*, 1988.
PW – *Psalmy wszystkie*, 1980.
PWPA – *Przebudzenia. W puchu alleluja*, 1989.
Sw – *Spowiedź wyobraźni (szkice i wywiady)*, zebrała oraz wstępem i notą opatrzyła A. Jarzyna, 2014.
ŚKW – *Ślepe koła wyobraźni*, 1958.
WJ – *W jutrzni*, 1966.
ZT – *Ziarenko trawy*, 1964.

Inne

- A.Cz.W. – A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, 2009.
A.K. – A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, 2004.

- A.S. – A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, 1998.
- A.Z. – A. Zgrzywa, *Poeta i baśń. Rzecz o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim*, 2011.
- B. – E. Balcerzan, *Przygoda czwarta: wyobraźnia poety. (Z dziejów pewnej ideologii artystycznej)*, w: *Przygody człowieka książkowego*, 1990.
- CC – *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, 2003.
- CNP – E. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, 2006.
- DCz – T. Kłak, *Drogami Czechowicza*, 2010.
- D.M.O. – D.M. Osiński, *Bolesława Leśmiana kompleks żydowski*, w: *Pisarze polsko-żydowsy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski i A. Molisak, 2006.
- DWM – J. Święch, *Dylematy wiary i moralności w świetle poezji Krzysztofa Baczyńskiego*, w: *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, 2000.
- E.B. – E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana*, 2008.
- FZ – J. Leociak, *Figura Zagłady (Wokół „śmierci” Józefa Czechowicza)*, w: *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, 2003.
- IS – A. Niewiadomski, *Imiona syntez. O kluczu do systemu poetyckiego Józefa Czechowicza*, w: *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, 2004.
- J.Cz. – *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, 2004.
- J.T.B. – J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, t. 1: *Wielkie opowieści*, Kraków 2000.
- J.Z. – J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, 2000.
- LNP – *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, red. B. Grodzki i D. Trzeźniowski, 2012.
- M.A. – M. Adamiec, *Apokryficzny pentateuch. Rzecz o „Klechdach polskich” Bolesława Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe. Wydawnictwo Humanistyczne Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1989, nr 15.
- M.C. – M. Całbecki, *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni*, 2004.
- MCN – P. Próchniak, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, 2011.
- M.J. – M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, nie ma go tu, gdzie jest*, w: *Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, t. 3, red. M. Czermińska, 2001.
- ML – M. Górczyńska, *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, 2011.
- M.P.M. – M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, 2007.
- MZJ – A. Bikont, *My z Jedwabnego*, 2004.
- PCM – S. Balbus, „Poezja w czasie marnym”. *O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, 1992.
- S – J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, 2008.
- SoL – *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, 1971.
- SW – A. Lange, *Studia i wrażenia*, 1900.
- TN – *Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*, wybór, oprac. i wstęp J.Z. Brudnicki, 1981.
- WD – A. Niewiadomski, *Czechowiczowskie wyspy dyskursu. Rekonesans*, w: *Słowa i metody. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Święchowi*, red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, 2009.
- ZP – M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, 1998.
- ŻPCzK – *Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Kraków.

Podziękowania

Rozprawa doktorska, która stała się podstawą tej książki powstawała w latach 2008–2013 na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, na ostatnim etapie jako projekt badawczy nr 2011/03/N/HS2/02925, finansowany przez Narodowe Centrum Nauki. Chciałam podziękować wszystkim, którym ta książka zawdzięcza swój ostateczny kształt. Przede wszystkim prof. UAM dr hab. Katarzynie Kuczyńskiej-Koschany, Promotorce i Przyjaciółce, towarzyszącej mi zawsze z otwartą wyobraźnią i nieodmiennie inspirującej. Recenzentom: prof. dr hab. Annie Czabanowskiej-Wróbel oraz prof. dr. hab. Pawłowi Próchniakowi, wdzięczna jestem za życzliwą lekturę oraz pomocne uwagi. Podziękowania kieruję do Pracowników i Doktorantów Zakładu Poetyki i Krytyki Literackiej IFP UAM, a w szczególności do prof. dr hab. Ewy Wiegandt, prof. dr. hab. Piotra Śliwińskiego, prof. UAM dr hab. Agnieszki Czyżak oraz dr hab. Joanny Maleszyńskiej – za pomoc i krytykę. Najbliższym – Rodzinie, Przyjaciółkom i Przyjaciołom – dziękuję za wiarę i wsparcie.

Poezja przy pływa na korsarskim statku. Są tam rzeczy, których nie ma gdzie indziej. Kiedy je sobie wyobrażać, robi się ciepło. To rzeczy zrabowane: kaszmirowe szale tkane kwiatami i złotem, zwiewne jak pajęczyna, dzbany pełne drogiego tytoniu z Jamajki, rzeźbione skrzynie z kości słoniowej z rosyjską herbatą, stare skrzypce z zerwaną struną i obrazkiem na odwrotnej stronie, wielka szachownica, której figurki są z koralu i bursztynu, laska z ukrytym sztyltem, który można wyciągnąć za rączkę, cukiernica z masy perłowej, sześć pucharów o brzegach wykładanych turkusami i srebrem. I coś, czego nie można znaleźć, zgubiony klucz do zamkniętej kajuty.

[...] Poezja to przeliczanie skarbów.

Statek pijany będzie tylko repliką cudów, których woń niosły wiatry czterech stron świata. Gdzie północ to smoła, hiszpańska cebula, nafa, mokre płaszczki, zwiędłe liście bobkowe, paląca się guma, koronkowe firanki rozwieszane do suszenia na sznurze i lisy, setki młodych lisów. A jeśli natężyć węż, to jeszcze i stare żółte cegły kruszące w ogrodowym murze, słodka woń młodych cieląt stojących w górskim potoku, blaszany dach gołębnika lub może spichlerza, a na nim południowe słońce, czarne skórkowe rękawiczki w szufladzie biurka z orzechowego drzewa, droga pełna kurzu i koryta do pojenia koni pod platanami i małe grzyby, przebijające się przez zwiędłe liście.

Jan Gondowicz

Bohater *Kalewailii*, bard siwowłosa, pragnąc łódź sobie i falom zbudować, głosi ponad wodami pieśń złożoną ze zwrotek w ten sposób, iż każda zwrotka zawiera w sobie kolejne a stosowne ku powstaniu innej części łodzi zaklęcie.

W miarę narastania pieśni – i łódź narasta. Pieśń dobiega końca – i łódź do reszty się wciela. I któż by odgadnął, że nie tyle w łodzi, ile w pieśni o łodzi bard ów za chwilę głębiny morza przebędzie? Pieśń jego milknie na wieki, lecz łódź trwa nadal widoma, jako dzieło pośmiertne rozproszonych dźwięków i jako pieśni jedyne świadectwo.

Bolesław Leśmian

Część pierwsza. Sto lat wyobraźni

I. Wyobraźnia i ból zębów

Trzy ciągi dalsze, czyli o tym, że łąki są historyczne

By stworzyć rozległą łąkę –
pszczoła i koniczyna zda się na początek.
Jedna pszczoła, koniczyna
I marzenie.
Ono samo już by wystarczyło –
Jeśli pszczół mało¹.

W stajni była koza, na której furman gotował. I siano, i stare rzemie-
nie, i odświętna uprząż, i kapota kuczera z metalowymi guzami. Skóra
starych rzemieni pachniała dziegiem, smołą, sianem i czymś jeszcze,
a siano prawdziwą łąką.
– Nie wiesz, co to łąka?
– Nie wiem, co to łąka – mówił Lejbuś
– A ja pamiętam².

Napisz to. Napisz. Zwykłym atramentem
na zwykłym papierze: nie dano im jeść,
wszyscy pomarli z głodu. *Wszyscy. Ilu?*
To duża łąka. Ile trawy
przypadło na jednego? Napisz: nie wiem. [...]

Jesteśmy na tej łące, gdzie stało się ciałem.
A ona milczy jak kupiony świadek.
W słońcu. Zielona³.

Bez Leśmiana nie byłoby przekładu, który uczyniłam mottem otwierającym pierwszą część tej książki. Bez Leśmiana i jego obrazów łąki, znanych na pamięć w literaturze polskiej,

¹ E. Dickinson, *Przeczcucie. Ostatnie przekłady L. Marjańskiej*, 2005 [b.m.w.], s. 100.

² B. Wojdowski, *Chleb rzucony umarłym*, Warszawa 1990, s. 88–89.

³ W. Szymborska, *Obóz głodowy pod Jasłem*, w: *Wiersze wybrane*, wybór i układ autorki, wyd. nowe, uzupełnione, Kraków 2010, s. 80.

w dwóch pozostałych epigrafach nie rozbrzmiewałby tak dojmujący dysonans. Zostawiam na razie te fragmenty, by uważniej przyjrzeć się spolszczeniu wiersza Emily Dickinson pióra Ludmiły Marjańskiej, najdoskonalszej spośród znanych mi wersji tego utworu, najlepszej za sprawą nadużycia tłumaczkki, które zawdzięcza ona, świadomie bądź nie, właśnie wyobraźni autora *Łąki*.

Słowa do przekładu (anakruza)

Późny wiersz Emily Dickinson, oznaczony numerem 1755, brzmi:

To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do,
If bees are few⁴.

Stanisław Barańczak ma rację, przekładając go tak:

By stworzyć prerię, starczy jeden zgoła
Kwiat koniczyny,
Marzenie
I pszczoła.
Jeśli pszczoł nie ma ani na lekarstwo,
Same rojenia wystarczą⁵.

Barańczak jest oczywiście wierny oryginałowi, kiedy nie zastępuje „prerii” „łąką”. Jednocześnie popełnia w tym krótkim wierszu kilka grzechów. Wynikają one z tendencji do lekkiej archaizacji (zaskakującej u komentatora głoszącego nowoczesność Dickinson) i dopowiedzeń, stąd przysłówki „zgoła” oraz nadmiernie rozbudowane frazy: „kwiat koniczyny”, „pszczoł na lekarstwo”. Dziwi też zastąpienie w ostatnim wersie „marzenia” nacechowanymi „rojeniami”, które umniejszają znaczenie tego doświadczenia. Oszczędny styl amerykańskiej poetki oddała raczej Marjańska, jedyna spośród czterech polskich tłumaczy uniknęła pokusy „ozdabiania” utworu, choć również przekroczyła rozmiar wiersza Dickinson o jedną linijkę. Nieparzysta liczba wersów sprzyjała podkreśleniu centralnego miejsca „marzenia” w utworze, dokładanie w środku, na końcu wyliczenia, w którym Barańczak w swojej wersji zmienił kolejność. Ciekawe, że rozwiązania przyjęte w tych przekładach znaczenie odbiegają od właściwości translatorskich warsztatów obojga twórców. Autor *Ocalonego w tłumaczeniu* stwierdzał: „Cokolwiek byśmy sądzili o prymacie funkcji poetyckiej w utworze lirycznym, są jednak przypadki, kiedy słuszniejszym wyjściem wydaje się zrezygnowanie z jej pełnej ekwiwalentyzacji dla ocalenia pełni poznawczych sensów utworu”⁶. Z kolei przekłady Marjańskiej uchodzą za najbardziej dosłowne⁷.

⁴ E. Dickinson, *100 wierszy*, wybór, wstęp i przekł. S. Barańczak, Kraków 1990, s. 128.

⁵ Tamże, s. 128.

⁶ Cyt za: E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007, s. 286.

⁷ Tamże, s. 113.

Dlaczego więc „łąka”? Albo: co polszczyźnie po „prerii” z amerykańskiej wyobraźni i krajobrazu? Skoro nie zna tego słowa dobrze, „łąka” zaś funkcjonuje w niej poetycko przynajmniej od Leśmiana, na pewno jest idiomatyczna od odkrycia jego *Łąki*, powiem łagodnie: jednego z najważniejszych XX-wiecznych tomów. I to Leśmian – zaryzykuję śmiało hipotezę – jest autorem tego zapadającego w wyobraźnię skojarzenia – marzenia i łąki. Innymi słowy, kiedy myśli się po polsku o poetyckiej kreatywności jako pierwszy nasuwa się Leśmian ze swoim imaginariem. Wiersz Emily Dickinson nie rozgranicza marzenia i wyobraźni, różnice między nimi są zresztą od niego młodsze, pochodzą z przełomu XIX i XX w.; autor *Łąki* swego czasu często posługiwał się słowem „marzenie”, „wyobraźni” raczej nie tematyzował w poezji.

Trafność intuicji Marjańskiej potwierdzają dwie inne wersje przekładów. Kazimierzy Iłakowiczówny:

By łąkę stworzyć, jednej koniczynki dość i jednej pszczoły,
jednej pszczoły i kwiatka
dla zadumy.
Zresztą, samej zadumy starczy
jeśli pszczoły – to rzadkość⁸.

I Artura Międzyrzeckiego:

By zrobić łąkę, starczy kwiat koniczyny
I jedna pszczoła –
Jeden kwiat koniczyny i pszczoła,
I marzenie, co je przywoła.
Wystarczy, byś marzenie snuł,
Jeśli jest mało pszczół⁹.

Kilka słów o nich¹⁰: niewątpliwą zasługą Iłakowiczówny było zmieszczenie się w rozmiarze wiersza Dickinson, niezbyt szczęśliwe wydaje się jednak zastąpienie „marzenia” „zadumą”. Wprawdzie angielskie „revery” (część niej – „reverie”) jest raczej nacechowane (w stosunku do powszechnie używanego „dream”, jednocześnie nie tak dwuznaczne – „dream” to również „sen”), ale „zaduma” nie oddaje twórczego charakteru czynności, o której mowa w wierszu. Podobnie nie najlepszym rozwiązaniem było zrezygnowanie ze współbrzmień. Charakterystyczna skłonność autorki przekładu do archaizowania i upodobanie do zdrobnień („kwiatek” jest w przeciwieństwie do „koniczyny” nie tylko niekonkretny, przede wszystkim pretensjonalny) zmieniają tonację utworu¹¹, który okazuje się – trzeba przyznać rację Barańczakowi krytykującemu koncepcję Iłakowiczówny – konwencjonalny, wiktoriański¹². Z kolei wersja Międzyrzeckiego wydaje się w porównaniu z oryginałem

⁸ E. Dickinson, *Poezje*, przeł. K. Iłakowiczówna, Warszawa 1965, s. 61.

⁹ „...opiewam nowoczesnego człowieka”. *Antologia poezji amerykańskiej*, wybór i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Warszawa 1992, s. 19.

¹⁰ Szczegółowo różnice w przekładach Dickinson omawia E. Rajewska (dz. cyt., s. 69–119).

¹¹ Tamże, s. 10, 96.

¹² S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem Małej antologii przekładów-problemów*, wyd. 3 poprawione i rozszerzone, Poznań 2004, s. 56.

przegadana (na przykład przez zwrot do „ty” w przedostatnim wersie); banalne rymy (nie ma ich u Dickinson – tu rozwiązanie Marjańskiej okazuje się najtrafniejsze), a także czytelna parafraza Mickiewicza – „snuć marzenie”, zdają się niepotrzebne. Wywołująca Leśmiana „łąka” jest jako reminiscencja bardziej dyskretna od narzucających się skojarzeń z *Lirykami lozańskimi*, nie dominuje nad wyobraźnią Dickinson.

Decyzje (i wyobraźnie) trzech z czterech tłumaczy poświadczają, że łąka nigdy nie jest przypadkowa, zawsze jest miejscem cudów. Szczególnie ważna w imaginariach bohaterów tej książki. Spośród wielu wybrałam pojedyncze przykłady.

Leśmian: „Ani z mora z jeziora, ani sen skrzydlaty, / Lec Łąka nawiedziła wnętrze mojej chaty! / Trwała ze mną na tej ławie, / Rozmawiając głośno prawie – / Na ścianach moich – rosa, na podłodze – kwiaty...” [*Łąka*, PZ, 291]. Pojawia się ten obraz po wcześniejszych ćwiczeniach z wyobraźni: płynącej łące z cyklu *Ubóstwo miłości* (1899) i z klechdy *Majka*.

Czechowicz: „Lublin nad łąką przysiadł [...] // Mgły nad sadami czarnymi. / Znad łąki mgły. / Zamknęły się oczy ziemi / powiekami z mgły” [*Lublin z dala*, WiP, 283].

Baczyński: we wczesnych wierszach np. „Na pokładzie łąki odpływam” [*W górach*, UZ, I, 401] i rok starsza (1938) „malachitowa łąka morza” [*Piosenka*, UZ, I, 146].

Nowak: „W łąkę zieloną w zielone zaświaty / łatwiej jest odejść i z trawą być na ty” [*Psalm o wiosnie*, PW, 70]; „nagie ciało śni się sennie łące” [*Psalm o wierze i miłości*, PW, 76].

Łąka w języku poetyckim istnieje inaczej: personifikowana, a co najmniej animizowana, często aliteracyjna, łączliwa – u Leśmiana, transakcentowana w metonimii u Nowaka; w innym porządku: u Wojdowskiego w retrospekcji, u Szyborskiej – antyfrastyczna w porównaniu z tą nagłosową.

Wiersz to łąka, możliwość trochę innej łąki. Cztery interesujące mnie wyobraźnie nie rezygnują, mówiąc opozycją Marii Janion, z „tu” na rzecz „gdzie indziej” [M.J., 185], ale „tu” wciąż interpretują, wciąż zapisują w swoim języku. Więc choć „preria” oddaje rozmach krótkiego utworu Emily Dickinson, to „łąka” (u Marjańskiej celowo „rozległa”) z potencjałem znaczeń, jakie niesie, sygnalizuje nieograniczone możliwości marzenia (resp. wyobraźni – przyjmijmy na chwilę takie utożsamienie, dające się wyczytać z wiersza). Poetka stawia je przed „Wszystkim”, tym „Wszystkim”, którego mieć nie mogła, którego nie rekompensowały „mniejsze Rzeczy” („Skoro nie mogłam mieć Wszystkiego – / Nie dbałam o brak mniejszych Rzeczy”¹³).

Powyższe wyliczenie przykładów pozwala już w tym miejscu zasygnalizować decyzje kompozycyjne: nie podporządkowuję książki porównaniu wybranych obrazów poetyckich. Takie postępowanie przypominałoby to, co Józef Tischner w nieco innym kontekście nazywa „rzuceniem na cudzą łąkę”, wyobcowaniem¹⁴. Pracę podzieliłam na cztery części, na każdą z nich składają się osobne, poświęcone poetom rozdziały (odnotowuję w nich podobieństwa czy ciągi dalsze, ale nie tropię relacji recepcyjnych). Opowiadam, jak przedstawiali doświadczenie formowania się wyobraźni kreacyjnej, nie skupiam się przy tym na jednoznacznie autotematycznych utworach, choć tak – w podobnej sytuacji – radziła postępować Agata Stankowska [A.S., 8]. W kolejnych partiach zależy mi najpierw na przedstawieniu twórczości poetyckiej i eiseistycznej czterech autorów na tle – żeby sparafrazować formułę

¹³ E. Dickinson, *100 wierszy*, s. 109. Por. S. Barańczak, *Skoro nie można mieć wszystkiego*, w: tamże, s. 18–20; E. Rajewska, dz. cyt., s. 76.

¹⁴ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 193.

Jeana Starobinskiego – historii kategorii wyobraźni w XX w. w Polsce¹⁵, a dalej już na pokazaniu, że ta poezja opowiada o własnej kreacyjności właśnie przez tej kreacyjności efekty.

Kiedy mowa o „wyobraźni w przekładzie”, ich twórczość – zarówno oryginalna, jak i podejmowane próby spolszczania obcych autorów, wydają się bardzo istotne. Jednak te translologiczne wątki, już tylko problemy tworzenia i odtwarzania w tłumaczeniu, wymagałyby osobnych studiów. Na marginesie kreślonych tu ograniczeń dodam jeszcze, że również do prozy i utworów dramatycznych moich bohaterów będą sięgać jedynie kontekstowo w związku z wyobraźnią poetycką.

Wyobraźnia w tytule (rytm właściwy)

„Wyobraźnia wiedzie w polszczyźnie żywot niefrasobliwy” – zauważył Edward Balcerzan¹⁶. Trafność spostrzeżenia uczonego potwierdza się na przestrzeni nawet nie dziesięcioleci, a stuleci. Zaglądam do kolejnych słowników języka polskiego, szukam w nich hasel: „fantazja”, „imaginacja” i „wyobraźnia”.

W dykjonariuszu Samuela Bogumiła Lindego pierwsze znaczenia tych trzech słów są w zasadzie tożsame: „siła albo zmysł wewnętrzny u człowieka i zwierząt, [...] dzielność umysłu, przez którą człowiek stawia sobie w wyobrażeniu rzeczy pojęte”, w przypadku fantazji autor dodaje jeszcze, że to również „humor, skłonność myśli”¹⁷. W młodszym o półwiecze słowniku pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego „fantazja” objaśniona jest w pierwszej kolejności jako: „a) władza duszy tworząca i odtwarzająca wyobrażenia; zdolność kombinowania nowych wyobrażeń [...] b) władza duszy, pojmująca przedmioty rzeczywiste [...] c) zasada wszechświata”¹⁸ – i tu autorzy odsyłają do „wyobraźni”; „imaginację” z kolei tłumaczą następująco: „siła duszy, która wszystkim pojęciom daje ubiór mocno zmysłowy”¹⁹. Wreszcie wymieniony zostaje szereg innych znaczeń jak: „urojenie, kaprys, dziwactwo, humor, rezon, oryginalne ubranie, duma, pycha, uniesienie, szal, dłuższy utwór muzyczny”.

Najciekawsze wydaje się hasło „wyobraźnia” zamieszczone w słowniku Maurycego Orgelbranda (1861), do niego odsyła autor zarówno przy „imaginacji”, jak i „fantazji”; pozwalam sobie przytoczyć je w całości, także jako przykład nieposkromionego słowotwórstwa:

1) Czynność ducha ludzkiego, przez którą ten zdolen jest *samowolnie*, bez pomocy zewnętrznej wydobyć z głębi swojej wyobrażenia w nim spoczywające; stopniami jej są: a) *Wyobraźnia właściwa v. odtwarzająca*, na której zawołanie uśpione obrazy cuca się w duchu, lecz te obrazy nie są jej dziełem, pochodzą z zewnętrznego świata – matką jest improwizacji, dowcipu b) *Wyobraźnia twórcza v. Fantazja*, która treść duchową, nieskończoną, wiekuiącą przelewa w formę z natury

¹⁵ J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4. W związku z tym, co Leśmian pisał o pojęciu i terminie, lepiej mówić o wyobraźni jako kategorii. Por. R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 58–59.

¹⁶ Podczas konferencji „Wyobraźnia w przekładzie” Poznań, 23–24 kwietnia 2012.

¹⁷ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, wyd. 2, Lwów 1857, s. 642 [„fantazja”].

¹⁸ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 1, Warszawa 1902, s. 719 [„fantazja”].

¹⁹ Tamże, t. 2, s. 80 [„imaginacja”].

wziętą, lecz własną potęgą tak przerobioną i uwolnioną od wszelkiej ułomkowości, iż utworzona przez nie forma, postać staje się taką, jakiej nie ma w rzeczywistości, dokładną osłoną wiekuistej prawdy, – jest matką sztuki pięknej, (Kremer) 2) = jedna z trójcy władz, czyli potęg ducha, z kolei druga tworząca ciała, obrazy, kształty, formy treściom ducha rozumowym, wprowadzająca je do bytu, pojawu, „matka wszystkich pomysłów z ojca rozumu spółdzonych”, równa zupełnie i współistotna rozumowi i woli, z którymi wszystko troje jest jednym duchem; uważa się: a) jako najwyższa potęga bezwzględna w Bogu, wyprowadzająca zarazem świat ducha i świat materji do bytu, stwarzająca wewnętrzności i zewnętrzności, i zowie się *Obraźnią*; b) = jako potęga względna w duchu ludzkim, która raz w dziełach upostacia myśl człowieka, daje obraz duchowej istoty jego, a przez to, odbicie obrazu ducha nieskończonego i zowie się *Wyobraźnią* w znaczeniu szczególnym, czyli *fantazją*, drugi raz wrażenia tego świata przeobraża na wyobrażenia, czyli własność obcą na własność ducha naszego zamieia, i zowie się *Przeobraźnią*, *imaginacją*; wreszcie c) jako potęga w naturze organicznej i nieorganicznej, sprawiąca tworzenie się form samych przez się w materiale stworzonym, obrazowanie się przedmiotowości, którym utrzymuje się żywot form, kształtów i postaci w ciągłym przeobrażaniu się, i zowie się wyłącznie *Przeobraźnią*. (Libelt) 3) = perceptio, die Worstellungskraft) jest wewnętrzne wszech zmysłów w jaźni ognisko. Dziełem jęj są *wyobrażenia*. Nie jest to *fantazya*, *imaginacya*, lub po polsku *um*, ale raczej *zmysł wewnętrzny* (sensus internus). Co zmysł chwyta, wiedzie do ogniska swego ostatecznego, lub do wyobraźni, kędy *wrażenia* przeistaczają się w *wyobrażenia*. Wyobraźnia nie jest władzą twórczą, jako *um*, lecz bierną i empiryczną. Ona, nie stworzycielka myśli, lecz kształciicielka wyobrażeń (Trentowski)²⁰.

Definicja umieszczona we współczesnym słowniku okazuje się – w porównaniu z przytoczonym wyżej hasłem – skromna: „zdolność tworzenia w myśli pewnych obrazów (czasem fikcyjnych), zdolność obrazowego myślenia o czym”²¹. Kuriozalna jest natomiast (i warta odnotowania) przestroga zapisana w *Encyklopedii katolickiej*: „Fantazja mimowolna i nie kierowana prowadzić może do kłamliwych zmysłów [...]; może być skutkiem stanu chorobowego”²².

Będę posługiwała się raczej słowem „wyobraźnia”, bo pojawia się ono najczęściej w języku poetów. „Fantazja” dziś sytuuje się bliżej fantastyki²³, zresztą dzieje rozróżniania ich to w zasadzie osobny problem, dość szeroko już omówiony, dla mnie ważny jest aspekt przeciwstawienia „wyobraźni” i „fantazji”. Zrazu to fantazję – pisze Agnieszka Fulińska – „uważano za wyższą i doskonalszą w hierarchii władz duszy”, jej funkcją miało być „tworzenie obrazów dzięki swobodzie i oderwaniu od zmysłów”, rola wyobraźni natomiast polegała na „odbiorze wrażeń zmysłowych i zapamiętywaniu ich w postaci wewnętrznych obrazów”²⁴. Dopiero później Paracelsus przyczynił się do odwrócenia tego wartościowania, utrzymanego również po przełomie romantycznym, w wyobraźni do-

²⁰ *Słownik języka polskiego*, cz. 2, wydał M. Orgelbrand, Wilno 1861, s. 1987–1988 [„wyobraźnia”].

²¹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 10, Warszawa 1968, s. 127 [„wyobraźnia”].

²² C. Walesa, *Fantazja*, w: *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. 5, Lublin 1989, s. 43. Por. P. Jaroszyński, *Wyobraźnia*, w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 9, Lublin 2008, s. 874; L. Teusz, *Erozja wyobraźni religijnej we współczesnej kulturze*, w: *Obcowanie z wolnością 2*, red. B. Chrzastowska, Poznań–Berlin 2001, s. 83–100.

²³ Zob. M. Delaperrière, *Fantastyka czy cudowność (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki” 1990, nr 1, s. 1–18.

²⁴ A. Fulińska, *Komentarz*, w: G. Pico della Mirandola, *O wyobraźni*, przekł. i komentarz A. Fulińska, Kraków 1995, s. 67.

strzeżono duchową siłę, za sprawą której człowiek kontaktuje się z kosmosem, fantazję zaś uznano za niezakorzenioną we wszechświecie, więc tylko tej pierwszej przyznano rolę kreacyjną²⁵.

Czym (nie) jest wyobraźnia? Skoro samorozpoznanie Juliana Tuwima, z pisanego w środku wojny listu do siostry, o „skamieniałej wyobraźni”²⁶ (jako reakcji na Zagładę, uniemożliwiającej mu pisanie *Kwiatów polskich*) można uznać za przejaw pracy wyobraźni. Na pewno wie, czym jest wyobraźnia Maria Janion, kiedy określa się jako „historyczka wyobraźni”²⁷. Ale wciąż najtrafniejsza pozostaje formuła Baudelaire’owska:

Tajemniczą zdolnością jest ta królowa zdolności! Dotyka wszystkich innych; pobudza je, śle do walki. Niekiedy tak bardzo je przypomina, że można ją z nimi pomylić, a przecież zawsze jest sobą; ludzi, których nie ożywia, łatwo rozpoznać po ciężącym na nich przekleństwie: dzieła ich usychają jak drzewo figowe z Ewangelii.

Wyobraźnia jest analizą i jest syntezą; mimo to ludzie biegli w analizie i dostatecznie zdolni do syntezy mogą być pozbawieni wyobraźni. Jest analizą i syntezą, a przecież niezupełnie. Jest wrażliwością, istnieją jednak osoby bardzo wrażliwe, zbyt wrażliwe może, a pozbawione wyobraźni. To ona nauczyła człowieka sensu moralnego barwy, linii, dźwięku i zapachu. Ona, na początku świata, stworzyła analogię i metaforę. Dzieli na elementy wszelką rzecz i posługując się tworzywem zgromadzonym i ułożonym według zasad, których źródło można znaleźć tylko w głębi duszy, tworzy świat nowy i doznanie nowości. Ponieważ stworzyła świat (sądzę, że wolno tak powiedzieć, nawet w sensie religijnym), jest rzeczą słuszną, że w nim rządzi. [...] Wyobraźnia jest królową prawdy, a m o ż l i w e to jedna z prowincji prawdy. Jest rzeczywiście spokrewniona z nieskończonością²⁸.

Charles Baudelaire, poeta, doskonale rozumiał, że wyobraźnia jest kategorią w stosunku do mimesis równorzędną, a nawet wobec niej nadrzędną, nie widział sensu w ich przeciwstawianiu²⁹.

Przywołuję jego słowa także po to, aby wskazać typ refleksji, który uprzywilejowuję w tej książce, właśnie tworzone przez poetów formuły wyobraźni interesują mnie w pierwszej kolejności. Rezygnuję zaś z opisu kategorii jako takiej. Poza przyswojoną w polskiej humanistyce klasyczną rozprawą Jeana Starobinskiego, powstało kilka syntetycznych studiów poświęconych historii pojęcia. Małgorzata Baranowska pokazała, jak różne pytania o wyobraźnię zadają poszczególne dziedziny humanistyczne³⁰, z drugiej strony pokrótce omówiła stosunek do kategorii na przestrzeni wieków w kolejnych prądach literackich. Inny charakter ma opracowanie Piotra Jaroszyńskiego, będące obszernym studium dziejów pojęcia w filozofii, rozprawa podporządkowana jest jednak przeciwstawieniu rozumu i wyobraźni, autor wyraźnie stara się przeforsować tezę, że nie są to władze równorzędne, rozum winien panować nad imaginacją³¹. Do tych interpretacji wyobraźni odwołuję się

²⁵ Por. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 5–13; A.S., 32. Oczywiście trudno tu o żelazną konsekwencję.

²⁶ Cyt. za: P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 325.

²⁷ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.

²⁸ Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, w: *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w przekł. J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 249–250.

²⁹ Tamże, s. 253, 255. Por. J. Starobinski, dz. cyt., s. 221.

³⁰ M. Baranowska, dz. cyt., s. 13–16.

³¹ P. Jaroszyński, *Rozum czy wyobraźnia*, w: *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002, s. 89–171.

jedynie punktowo, historia kategorii (w rozmaitych ujęciach od mitograficznego do psychologicznego) interesuje mnie jedynie w związku z twórczością poetów³².

Przyjmuję wyobraźnię za pierwszy temat dzieł Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego, Nowaka, zasadę ustanawiającą ich światy. Dokonuję więc znaczącego przewartościowania w stosunku do dotychczasowych prac poświęconych tym autorom; zwykło się bowiem podkreślać w nich rolę mitu czy baśni – pojęć wobec wyobraźni węższych; co tym bardziej każe zapytać o kontekst, o którym ta poezja sama niejako opowiada.

Wyobraźnia występuje w mojej książce w podwójnej roli: tematu poezji i kategorii interpretacyjnej. Takie postawienie kwestii wymaga choćby marginesowego odniesienia się do francuskiej krytyki tematycznej, która bada doświadczenia wyobraźni: „wyobrażenia – pisze Marek Bieńczyk – oznaczają tu pewne emocjonalne postawy, zmysłowe zachowania, spontaniczne reakcje, a nie statyczne przedstawienia, powiązane ze spekulacją filozoficzną”³³. Obrazy, tematy zdradzają charakter kluczowych doświadczeń imaginacji, nie muszą być jednak tożsame z autorefleksją. Mnie zaś będzie interesowało samo opowiedziane w wierszach doświadczenie kreacyjności, wynikające stąd przeświadczenie, że język poetycki ma moc stwarzania, powoływania do istnienia, a najdonioślejsze opowieści imaginacyjne nie są wypowiedzane wprost.

Opisanie funkcji wyobraźni w poezji Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego i Nowaka okazuje się kluczowe dla dziejów XX-wiecznej literatury polskiej, dostrzeżenie jej roli prowadzi do nowych dystynkcji, pozwala wyróżnić obok poezji mimetycznej i niererefencjonalnej, poezję, która z jednej strony opowiada o metafizycznym postrzeganiu funkcji słowa, zapisu, z drugiej strony – i jednocześnie – o tego rodzaju wierze zaświadcza, tworzy w języku osobną rzeczywistość. To język jest podstawową materią wyobraźni, jego rola nie sprowadza się do mechanizmów metaforycznych. Owo rozpoznanie należy podkreślić, istnieje bowiem w badaniach nad poezją tendencja do izolowania wyobraźni od języka, prostego utożsamiania obrazów z motywami. Moje ujęcie – polemiczne wobec takiej perspektywy – zmierza do stwierdzenia, że kreacyjność przejawia się właśnie w języku, za jego sprawą dąży do ustanowienia nierozróżnialności, rozumianej tu za Hansem-Georgiem Gadamerem³⁴.

³² W trakcie przygotowywania tej książki do druku, ukazała się praca Marty Matyldy Kani, *Żywioty wyobraźni. O wyobrażaniu i przeobrażaniu*, Kraków 2014. Rozprawa w dużej mierze poświęcona myśli Gastona Bachelarda, Jeana-Paula Sartre'a i Harolda Blooma dotyczy kształtowania się podmiotu wyobrażającego.

³³ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*, Gdańsk 2001, s. 11. O krytyce tematycznej m.in.: J.-P. Richard, *Wstęp do studium „Świat wyobraźni Mallarmégo”*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 398–425; M. Głowiński, *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2; *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak, przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998.

³⁴ Cyt. za: J.T.B., 33–53.

...i pismo (w tytule)

Jesteśmy na wskroś realistami, brak nam wiar i przesądów³⁵.

Pedion aletheias. „*Na łąkach prawdy*” to tytuł eseju Joanny Tokarskiej-Bakir, poświęconego książkom Stanisława Vincenza. Najpierw kilka cytatów:

Świat pierwotny sam jest nowy, to znaczy, że nic się w nim jeszcze nie zdążyło pogubić. Jest całością. Nie trzeba walczyć o dostęp do spraw ukrytych. Znane są prawdziwe imiona rzeczy³⁶.

[...] świat nie ze wszystkich stron ogrodzony jest ścianami, [...] od jednej strony wciąż jeszcze prawiatry wieją od chaosu [...]. Szczególnie czują to ludzie górscy: „Widzą ciągle jakby z bezkresu płynące fale ciemne, całe ich hufce, legiony istot, bądź groźnych, bądź przyjaznych, ale zawsze potężnych i tajemniczych”³⁷.

Ludzie zazwyczaj myślą, że nadane istotom i rzeczom nazwy pochodzą od Stworzyciela, a to tylko ludzkie nazwy rodzajów. Jedynych imion nikt nie zna. Chyba matka wyszeptała je czasem dziecku, chyba kochanek – kochance, przyjaciel przyjacielowi, gdy już umarli. A potem zapomną³⁸.

I może najważniejszy fragment, z zapisków Vincenza prowadzonych podczas II wojny światowej:

Tak może malarz, tak może wychowawca odsłaniać przez barwę, przez perspektywę tajemnicę, tak może dotrzeć do nas oblicze Przyjaciela, błysk jego oczu, tak usłyszymy niesłyszalne słowo Jego. **Najwięcej przez pokorę, skromność i ciszę dla przyjęcia jego znaków, ale i przez wierność, czyli domyślność, która przejawia się w fantazji**³⁹.

Tak przywołany folklor nie jest tożsamy ani z tym, co kojarzy się z potocznie rozumianą kulturą ludową (i każe myśleć o jarmarkach, dożynkach czy cepelii), ani nie odsyła do typowych narracji „badacza-szperacza, solennego etnografa”⁴⁰. Vincenz, a za nim Tokarska-Bakir mówią o prawdzie mitu, której nie należy traktować z poczuciem wyższości. Niezafalszowany dostęp do tej kultury dają właśnie wiara i wyobraźnia.

Przytaczając kolejne cytaty, chciałam niejako oddać sposób myślenia o rzeczywistości pierwotnej – „epoce sprzed czasu próby albo epoce po próbie zwycięsko przebytej”⁴¹, świecie, w którym słowo wciąż ma moc, to on jest kontekstem dla inspirującej mnie refleksji

³⁵ S. Vincenz, *Po stronie dialogu*, t. 1, przedmowa C. Miłosz, Warszawa 1983, s. 202. Cyt. za: J. Tokarska-Bakir, „*Na łąkach prawdy*”. *O książkach Stanisława Vincenza*, „Znak” 1999, nr 3, s. 103.

³⁶ Tamże, s. 106.

³⁷ Tamże, s. 108. Tokarska-Bakir cytuje: S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowy Huculskiej*, Warszawa 1979, s. 146.

³⁸ S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Listy z nieba*, Warszawa 1982, s. 108. Cyt. za: tamże, s. 108–109.

³⁹ Tenże, *Outopos. Zapiski z lat 1938–1944*, autograf odczytał A. Vincenz, porównanie z autografem, posłowie i il. J.A. Choroszy, Wrocław 1992, s. 176. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie podkreślenia w książce pochodzą ode mnie. Natomiast spacja – od autorów poszczególnych przytoczeń.

⁴⁰ J. Tokarska-Bakir, „*Na łąkach prawdy*”, s. 100.

⁴¹ Tamże, s. 105.

Joanny Tokarskiej-Bakir o piśmie. „Starowiek naprawdę był taką księgą [...], złożoną z liter świętego alfabetu, z których każda czerpała swą moc z udziału w wielkim imieniu Boga”⁴².

Wyróżnione w tytule mojej książki dookreślenie „pismo wyobraźni” wyznacza horyzont założeń interpretacyjnych, wprowadza istotny kontekst badawczy, jest nim antropologia słowa, a w szczególności antropologia pisma. Te inspiracje wymagają szerszego komentarza. Antropologia pisma rozumie „pismo” inaczej niż Jacques Derrida, kładący nacisk na jego uprzedmiotawiający charakter, na niereferencjalność i aposterioryczność⁴³. Formułę „pismo wyobraźni” tworzę w analogii do omawianego przez Joannę Tokarską-Bakir pisma sakralnego. W książce *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych* uczona rozbraja podział na oralność i pisemność, przedstawia właściwy dla religijności typu ludowego pisemny wymiar ustności, odznaczający się między innymi przyznawaniem słowu charakteru bytowego (ontologia archaiczna), zasadą nierozróżnialności (rozumianą za Gadamerem) [J.T.B., 131–171]. Te inspiracje prowadzą do przekonania, że funkcja wyobraźni w zajmującej mnie poezji jest podobna (ale podkreślam – nietożsama) do sakralnego pisma⁴⁴. Tu metafory (refleksy pracy wyobraźni) powołują rzeczywistość, jednocześnie język wypowiada tajemnicę, co tłumaczy hermetyczny charakter twórczości wskazanych autorów. Toteż będą mnie interesować poetyckie przedstawienia działające tak, jak sakralne słowa, swoiście zakamuflowane metarefleksje.

Pismo wyobraźni to, w wielu aspektach wspólne dla interesujących mnie autorów, zaplecze radykalnej pracy wyobraźni, związane z wyborem tradycji alternatywnej, raczej nieprzyswojonej w literaturze im współczesnej. Ze względu na ważne i charakterystyczne dla nich inspiracje folklorem, wyobraźnią ludową, wielokrotnie poświadczone w badaniach zainteresowania magią, zaklęciem (prace Tadeusza Kłaka o Czechowiczu, Doroty Siwor i Stanisława Balbusa o Nowaku), umieszczam te dzieła w obszarze opisanej przez Marię Janion (przedtem Vincenza) „(nie)samowitej słowiańszczyzny” – czegoś niegdyś bliskiego, dziś wypartego, co poeci odzyskują, przenoszą do własnych języków. Mówił Nowak: „do słowa pisanego miałem stosunek jak typowy chłop – śmiertelnie poważny” [Sw, 295].

Ból zębów (i przypis do drugiego epigrafu)

Ból zęba wzięłam z opowiadania Hansa Christiana Andersena pt. *Ciocia Bólzęba*⁴⁵. Bohater tej historii dowiaduje się, że dar wyobraźni poetyckiej będzie musiał okupić bólem zębów, ważniejsze jednak, że w ten sposób sam autor, cierpiący całe życie na bóle zębów, mówi o opanowywaniu ich siłą wyobraźni. Wyobraźnia bowiem nie jest równoznaczna z idyllą, ale chroni przed rozpaczą, bywa, że oswaja nicość.

Wedle tej zasady – zranionej wyobraźni – można by wykreślić linię biopoetycką: Leśmian – Czechowicz – Baczyński – Nowak. Żyd (z czasem w Polsce nie miało znacze-

⁴² Tamże, s. 109.

⁴³ Zob. J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, w: *Pismo filozofii*, wybór i przedmowa B. Banasiak, Kraków 1993; tenże, *O gramatologii*, przedmowa, posłowie i przekł. B. Banasiak, Łódź 2011.

⁴⁴ Intuicję, by tak czytać wyobraźnię poetów, potwierdza esej Wiesława Juszcza *Poeta i mit* (Wołowiec 2014), wydany na etapie ostatniej redakcji tej książki.

⁴⁵ H.Ch. Andersen, *Ciocia Bólzęba*, w: *Baśnie i opowieści*, t. 3, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006.

nia, że zasymilowany) – homoseksualista – sierota – chłop. Albo jakby wyjęci z obrazów Witolda Wojtkiewicza: prawie karzeł (mierzył podobno 153 cm; najczęściej powtarzana anegdota na jego temat brzmi: nadjechała pusta dorożka, wysiadł z niej Leśmian). Chory na oczy, syfilityk, całe dorosłe życie bał się, że podobnie jak tę chorobę, po ojcu odziedziczy również problemy psychiczne. Astmatyk, urodzony z sześcioma palcami u stóp. Kaleka bez nogi.

Albo taki klucz i jeszcze inny zestaw ułomności: hazardzista, bankrut, przez wiele lat zdradzający żonę. Wyrzucony ze Związku Nauczycieli, uwodzący młodych chłopców. Rozpieszczony przez matkę i żonę. Trochę heretyk, trochę zdrajca wsi i rodziny.

Oto Imaginauci, nie herosi. Doświadczenia krzywdy, kalekiego (dosłownie jedynie w przypadku Nowaka) losu odciskają się na ich językach poetyckich. Ale równocześnie jakkolwiek byliby schorowani, jakiegokolwiek klęski by ponieśli, ich wyobraźnie pozostały żywe, to znaczy twórcze, odporne na biorące się z frustracji czy porażek kompensacyjne rojenia⁴⁶.

Myślę, że nie pasowali, że zawsze nie pasowali i celowo wyliczam pozornie niepoetyckie świadectwa ich niedopasowania, bo naprawdę nie pasuje się w całości, bo w ich przypadku poezja nie była jednym z zatrudnień, jeśli już, to determinowała inne zatrudnienia. W XX w., kiedy literatura samą siebie traktuje sceptycznie, z ironią, oni *conditio sine qua non* swojej poezji czynili wiarę w język, w jego apotropaiczne moce, dlatego do poezji odnosili się z tak wielką powagą.

W tym kontekście trzeba zasygnalizować jeszcze jeden problem. Chodzi o drugi i trzeci epigraf, chodzi o radykalną zmianę znaczeń, o łąki, na których powstają obozy, o stodoły, które płoną. Chodzi o to, co dzieje się z wyobraźnią – zbiorową i poetycką, gdy zostaje ona postawiona wobec tak odmienionych obrazów. W ostatniej części książki pt. *Sekretne stodoły* będę pytała między innymi o perspektywy odbioru, o zranienia wyobraźni, z jakimi przychodzimy do tej poezji, więc o możliwość czytania tych imaginariów po Zagładzie, co wydaje się szczególnie ważne, ale też niebezpieczne, w przypadku wizji Leśmiana i Czechowicza ukształtowanych przed II wojną światową. Inna jest, rzecz jasna, sytuacja Baczyńskiego i Nowaka, budujących świat swojej poezji w obliczu katastrofy bądź po katastrofie.

Urodzeni 22 stycznia i inne zbiegi okoliczności

Żaden z nich nie żył długo, Leśmian i Nowak, najdłużej, ale obaj zmarli przed 61. urodzinami, Czechowicz w dniu śmierci miał 36 lat, Baczyński – 23.

Mogli się nie spotkać? Mieszkający w Warszawie Leśmian i Czechowicz, pierwszy od 1935 r., drugi nieco dłużej. Chyba zetknęli się wcześniej, zachowało się zdjęcie autora *nuty człowieczej* zrobione w słynnym, często odwiedzanym przez Leśmiana, zamojskim ogrodzie zoologicznym, miał podobno prosić starszego poetę o akces do tworzonego wówczas lubelskiego oddziału Związku Literatów⁴⁷. Był Leśmian nawet, co prawda – błędnie, wymieniany

⁴⁶ Zob. J. Tischner, *W krainie schorowanej wyobraźni*, Kraków 1998, s. 5–12.

⁴⁷ W. Gralewski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 212. Do tych wypowiedzi krytycznie odnosi się T. Kłak, *Wokół „Stalowej tęczy” Wacława Gralewskiego*, DCz, 269.

wśród członków-założycieli tej filii⁴⁸. Warto może jeszcze zaznaczyć, że w nigdy nie wydanym *Almanachu lubelskim* z 1933 r., opracowywanym między innymi przez Czechowicza, wśród autorów miał znaleźć się Leśmian⁴⁹. Ale młodszy poeta nie cenił go specjalnie⁵⁰. Pisał w artykule poświęconym grupie „Reflektor”, że pierwszy numer periodyku wydawanego przez jej członków „miał charakter wystąpienia epigonów młodopolsko-leśmianowskich” [Sl, 150]⁵¹, i co znamienne – w jego wczesnym wierszu pt. *Zabawa*, wydrukowanym właśnie w „Reflektorze” (1924, nr 1), pojawiają się wyraźne nawiązania do Leśmiana. Wśród drobnych śladów jest jeszcze kartka z podobizną autora *Łąki*, którą Czechowicz posłał Kazimierzowi Andrzejowi Jaworskiemu [L, 289].

Autor *ballady z tamtej strony* nie mógł nie wiedzieć o wyborze starszego poety do Polskiej Akademii Literatury (1933), a Leśmian, który wprawdzie nie cenił młodych poetów⁵², nie mógł nie słyszeć o zorganizowanym przez Czechowicza w 1934 r. „najeździe awangardy” na Warszawę. W bliskim temu drugiemu „Pionie” ukazał się nekrolog Leśmiana, który rok wcześniej, w 39. numerze pisma opublikował poemat *Dwaj Macieje*. Trudno w tej sytuacji stwierdzić, czy Czechowicz w istocie był autorem przenikliwej interpretacji poezji Leśmiana, jaką przypisuje mu w swoim wspomnieniu Alfred Łaszowski⁵³.

Rzeczywiście połączyli ich krytycy: Ludwik Fryde – współpracownik autora *nic więcej*, który chętnie u niego terminował, podsłuchiwał, posługując się podobnymi opozycjami, jakich używał Czechowicz w swych szkicach literackich, pisał o Leśmianie – romantyku, przeciwstawiając mu Staffa – klasyka⁵⁴. Z kolei wrogi Czechowiczowi Karol Wiktor Zawodziński wywodził jego twórczość od Leśmiana⁵⁵.

W jeszcze innym trybie – poszukiwania nowego języka dla historii literatury, języka niezależnego od rytmu wytyczanego „literackimi przełomami lub pokoleniowymi debiutami i manifestami”, Józef Olejniczak podkreśla znaczenie oddziaływania Leśmiana na poezję tak zwanej Drugiej Awangardy, przez którą badacz rozumie całą poezję „powstającą w auzie katastroficznej i apokaliptycznej”⁵⁶.

W domu cenionego krytyka literackiego Stanisława Baczyńskiego na pewno mówiono o nagłej śmierci Leśmiana. Urodzony tego samego dnia, co autor *Łąki*⁵⁷, Krzysztof Kamil,

⁴⁸ Informacja pojawia się w nocie, sporządzonej prawdopodobnie przez Józefa Łobodowskiego, zamieszczonej na łamach „Trybuny” 1 czerwca 1932. Cyt. za: „Scriptores”: *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta*, t. 2, 2007, nr 31, s. 202.

⁴⁹ Zob. T. Kłak, *Związek Literatów w Lublinie (1932–1947). Szkic historii*, DCz, 219.

⁵⁰ Tenże, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 231.

⁵¹ W innych środowiskach, kilkanaście lat później był Leśmian postrzegany jako patron awangardy. Zob. K. Troczyński, *Umarł Bolesław Leśmian*, „Dziennik Poznański” 1937, nr 260.

⁵² Zob. *Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, zebrane przez A.W. Kulika, Gdańsk 2008, s. 173.

⁵³ A. Łaszowski, *Czechowicza filozofia sztuki*, w: *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, wybór i oprac. S. Pollak, Lublin 1971, s. 458.

⁵⁴ L. Fryde, *Klasyk i dwaj romantycy (Staff – Leśmian – Tuwim)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 12.

⁵⁵ K.W. Zawodziński, *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, Warszawa 1939, s. 34.

⁵⁶ J. Olejniczak *Druga? Awangarda? Czechowicz – Miłosz*, w: *Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wieczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011, s. 46–47; tenże, *Czechowicz nowoczesny?*, J.Cz., 81. Por. G. Bojnicky, *Pierwsze krople burzy*, „Kresy” 2000, nr 1; A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1995, s. 108. Z kolei Grzegorz Gazda twierdzi, że autora *Łąki* szczególnym szacunkiem darzyli wówczas członkowie grupy Prom; tenże, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 522 [„Prom”].

⁵⁷ Kontrowersje związane z ustaleniem daty urodzenia Leśmiana omawia J.M. Rymkiewicz (*Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 55–60 [„data urodzenia”]), przychyłając się do 22 stycznia 1877 r.

szesnastoletni, gdy umarł poeta, może parę lat wcześniej czytał jego książki dla dzieci⁵⁸. Musiał znać też twórczość Czechowicza, choćby przez kontakty matki⁵⁹. Co potwierdza Tadeusz Sołtan, gdy wspomina zimę 1939 r.:

Któregoś lutowego wieczora spotkaliśmy się [z Baczyńskim] w alejach Ujazdowskich, w nie-dużej cukierce. [...] Rozmowa była o wszystkim. O zbierających się nad Polską ciężkich chmurach faszyzmu i o artykułach Ludwika Frydego w „Pionie” [...], a jednocześnie o **nowym tomiku Józefa Czechowicza** [ŻPCzK, 111]⁶⁰.

Właśnie z wierszami z ostatniego tomu Czechowicza zestawiał utwory Jana Bugaja Tadeusz Gajcy⁶¹.

W 1937 r., gdy zmarł Leśmian, Tadeusz Nowak miał siedem lat i nie przeczytał jeszcze żadnej książki (tak przynajmniej twierdził), jeszcze nie wyjeżdżał poza rodzinne Sikorzyce, właśnie wszedł w ten wiek, w którym słowiańskiemu chłopcu obcinano włosy i przekazywano pod opiekę ojca. Jego – niezupełnie. Później Nowak otwarcie mówił o związkach z Czechowiczem, Baczyńskim, a zwłaszcza z Leśmianem⁶².

Powstałe w ostatnich latach prace pokazują, że dobrze jest czytać Leśmiana obok równie wyrazistych twórców, niekoniecznie do niego nawiązujących, jak Schulz i Kantor (w książce Wojciecha Owczarskiego), Schulz i Witkacy (w lekturze Michała Pawła Markowskiego) lub: jak proponuje Anna Czabanowska-Wróbel – zestawiać ze Staffem⁶³. Mnie nie będą interesowały poetyki, zwłaszcza imaginaria pokrewne czy przywoływane jako najbliższa tradycja moich bohaterów. Aby wskazać najbardziej wyrazisty przykład – katastrofizm, kojarzony z Czechowiczem i Baczyńskim. To zestawienie pojawia się często w publicystyce literackiej czasu wojny, w wypowiedziach starszych (choćby w zbiorowej recenzji debiutanckich tomików Baczyńskiego, Borowskiego i Gajcego pióra Zagórskiego⁶⁴) i najmłodszych autorów. Gajcy poświadcza znaczenie dzieła lubelskiego poety (swojego „ulubionego” – przyznaje) w studenckim referacie o roli epitetu w jego wierszach, czyni punkt odniesienia z tej

⁵⁸ Zob. J. Święch, *Sny na jawie, czyli o juveniliach Baczyńskiego*, „Akcent” 1984, nr 4, s. 13.

⁵⁹ Stefania Baczyńska, nauczycielka, autorka podręczników szkolnych i wierszy dla dzieci, tłumaczka, współpracowała z redagowaniem przez Czechowicza „Płomykiem” i tak, jak on, działała w Związku Nauczycielstwa Polskiego [ŻPCzK, 41].

⁶⁰ Również Lesław M. Bartelski wymienia Czechowicza wśród patronów Baczyńskiego [ŻPCzK, 159, 177], zaś Mateusz Antoniuk pokazuje, że dla pokolenia Kolumbów śmierć Czechowicza miała wymiar symboliczny jako śmierć liryki. Tenże, *Śmierć Czechowicza – historia znaczeń*, „Ruch Literacki” 2011, nr 1, s. 48.

⁶¹ T. Gajcy, *Poezja o nucie dostojnej*, w: *Pisma*, przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. Bartelski, Kraków 1980, s. 479.

⁶² Por. J. Kwiatkowski, *Potop i posąg*, w: *Klucze do wyobraźni*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1973, s. 7; S. Balbus, *Niesmiertelna choroba. O „Psalmach” Tadeusza Nowaka*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 423.

⁶³ W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006; M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy* [M.P.M.]; A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i Śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu* [A.Cz.W.]; S. Chwin, *Schulz a Leśmian*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994. Szerzej komparatystyczne konfiguracje, w których pojawia się autor *Ląki*, opisuje Małgorzata Gorczyńska [ML, 198–259]

⁶⁴ Por. J. Zagórski, *Trzy debiuty poetyckie*, w: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*, oprac. i wstęp Z. Jastrzębski, Kraków 1973.

twórczości, traktowanej nie bezkrytycznie, w artykułach poświęconych współczesnemu życiu literackiemu⁶⁵. Wskazane konteksty, podejmowane niejednokrotnie przez badaczy⁶⁶, przywołują umiarkowanie, piszę wszak o wyobraźniach imiennych.

Zaproponowany w tej książce dobór autorów każe zapytać o nieobecnych, zwłaszcza o Jerzego Ficowskiego (pierwsza monografistka poety, Paulina Czwardon, trafnie odróżniła jego wyobraźnię – „mimetyczną”, „rzadko prezentującą się jako wybijające stworzycielska”, a przede wszystkim podporządkowaną empatii i obserwacji – od wyobraźni interesujących mnie twórców⁶⁷) i innych ewentualnych spadkobierców Leśmiana: Piotra Sommera⁶⁸ – twórczo czerpiącego również z poezji Ficowskiego, czy starszych: Stanisława Grochowiaka⁶⁹, Tymoteusza Karpowicza⁷⁰, Krystynę Miłobędzką⁷¹ oraz mniej oczywistą – Wisławę Szymborską⁷². Książka uwzględniająca ten szereg autorów i autorek byłaby już inną propozycją, poświęconą wyobraźni po Leśmianie, kolejnym pokoleniom u niego zadłużonym, zazwyczaj niejawnie, dyskretnie⁷³.

Płyną. Wskazówki nawigacyjne

Dlaczego „Imaginauci”? Imaginauci to także propozycja uzupełnienia *Słownika terminów literackich*, nie ma w polskim literaturoznawstwie odpowiednika rosyjskiego imażynizmu, angielskiego i amerykańskiego imagizmu (imażyzmu). Tymczasem o istnieniu pokrewnej (i jednocześnie nietożsamej ze wspomnianymi kierunkami, które łączy dominacja obrazu nad rozumem⁷⁴) linii rodzimych Imaginautów – czy, jak podpowiada słownik: imaginaty-

⁶⁵ T. Gajcy, *Epitet w liryce Czechowicza; Już nie potrzebujemy; O wawrzyn*, w: *Pisma*.

⁶⁶ Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969; S. Stabro, *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Kraków 2003.

⁶⁷ P. Czwardon, *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2010, s. 20, 44. Por. P. Sommer, *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Wrocław 2010, s. 83; *Magia. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Helena Zaworska*, „Odra” 2002, nr 7–8, s. 62–63.

⁶⁸ Zob. *Kabalistyczne zdolności języka. Z Piotrem Matywieckim rozmawiają Emilia Kledzik i Joanna Roszak*, „Czas Kultury” 2011, nr 2, s. 72. Również w monografii *Twarz Tuwima* Matywiecki kreśli perspektywy pokrewieństw między autorem *Rzeczy czarnońskiej* a Leśmianem.

⁶⁹ M. Nawrocki, „*Tego się nauczą każdy, kto dotyka próżni*”. *Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2007, s. 340.

⁷⁰ Karpowicz poświadczał fascynację Leśmianem, organizując w Chicago poświęconą mu konferencję oraz w książce o jego poezji (*Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975), którą czytano jako autointerpretację. Por. E. Balcerzan, *Światopogląd wyobraźni*, „Nurt” 1975, nr 12; E. Czapplejewicz, *Klucz*, „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 5; J. Roszak, *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011, s. 107–122.

⁷¹ Zob. K. Miłobędzka, *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr 1; *Po drugiej stronie słów. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 32.

⁷² Zob. A. Jarzyna, *Vicewersy udomowione (rekonesans)*, „Polonistyka” 2012, nr 11.

⁷³ Badacze dostrzegają patronat Leśmiana nad młodszymi generacjami poetów: trzecim pokoleniem Młodej Polski [A.Cz.W., 403–429] oraz skamandrytami, a także dadaistami, surrealistami i awangardzistami [ML, 225–236]. Na osobną uwagę zasługuje stosunek Przybosia do Leśmiana. Por. A. Kwiatkowska, „*Tradycja, rzecz osobista*”. *Julian Przybós wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012, s. 265–301. Leśmianowską linię w poezji polskiej wytyczał m.in. Zdzisław Łapiński (*Dwaj nowocześni: Leśmian i Przybós*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5).

⁷⁴ Zob. G. Gazda, dz. cyt., s. 192–198 [„imażynizm”, „imażyzm”].

ków (również to leksykalne podobieństwo decyduje o nienazywaniu ich „wyobraźniowcami”) – świadczy zainteresowanie poetów tymi nurtami. Czechowicz przekładał Joyce’a i Jesienina⁷⁵, Nowak – Jesienina; w przypadku Leśmiana będą to skojarzenia krytyków i czytelników, Kazimierz Czachowski pisał: „Używana przez Leśmiana już w wierszach przedwojennych metafora, rodzajem swoim pokrewna rosyjskiej szkole poetyckiej «imazynistów», rozpowszechni się dopiero po wojnie”⁷⁶, a Julian Przyboś próbował zestawiać autora *Łąki z Jesieninem*⁷⁷.

Kuszące dla wyobraźni czytelniczej, choć zarazem niemożliwe, byłoby przypisanie poetów do czterech stron świata, wszak ostatecznie słowiański wschód miesza się u nich z zachodnimi lekturami, z tęsknotą za południem. Tak samo nie sprawdza się skojarzenie ich wyobraźni z konkretnymi żywiołami.

Decydując się na nautyczną metaforę w tytule, chcę wskazać na żywe w tej poezji refleksy dziecięcych wyobrażeń, które w przypadku Czechowicza, Baczyńskiego i Nowaka mogły kształtować się także pod wpływem Leśmiana jako autora *Przygód Sindbada Żaglarza* (1913). Nazywając swoich bohaterów Imaginautami, przypominam również o szczególnym rimbaudowskim związku morza i wyobraźni⁷⁸. Wszyscy oni przeczytali *Statek pijany*. Był on, można założyć, ulubionym wierszem Baczyńskiego. Poeta zaprojektował – prawdopodobnie w ramach ćwiczeń (planował studiować grafikę) – okładkę poezji Rimbauda, przedstawiającą statek⁷⁹, czytelne nawiązania akwaticzne widoczne są zwłaszcza w jego wczesnych wierszach, np. „odpłynę srebrnym argonautów mitem” [*Spotkanie dalekie*, UZ, II, 493]⁸⁰. W przypadku Czechowicza i Nowaka istnieją ślady recepcji innych utworów francuskiego poety⁸¹, ale znajomość *Statku pijanego* jest, choć domyślna, niewątpliwa. Leśmian z kolei czytał Rimbauda intensywnie i dyskretnie⁸².

Szczególnie Czechowicz posługiwał się pokrewną metaforyką akwaticzną⁸³. Co wydobyl Zbigniew Herbert, swój szkic o jego poezji kończył: „Walczył na krańcach. Jak żeglarze i zdobywcy nie ma grobu. Był jednym z argonautów”⁸⁴.

Również w opinii eseistów czy krytyków Czechowicz jawi się jako poeta płynny, poeta płynności. Tak pisał o nim Tadeusz Różewicz we wstępie do wyboru jego wierszy, który

⁷⁵ Zob. CNP, 76–78; 321.

⁷⁶ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 2: 1884–1933, Lwów 1934, s. 66.

⁷⁷ J. Przyboś, *Poeci żywiołu. Sergiusz Jesienin i Bolesław Leśmian*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 7.

⁷⁸ Zob. W. Hilsbecher, *O fantazji*, w: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 140; A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, w: *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013; W. Szturc, *Artur Rimbaud: podróże wyobraźni tekstowej w „Statku pijanym”*, w: *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004, s. 171–188; K. Kuczyńska-Koschany, *Statkiem pijanym i trzeźwym: fragmenty dyskursu nautycznego (Baudelaire, Rimbaud, Iwaszkiewicz)*, w: *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, współpraca G. Moroz, M. Kamecka, K. Szymborska, Białystok 2012, s. 161–176.

⁷⁹ Grafika przedrukowana w książce W. Budzyńskiego, *Warszawa Baczyńskiego*, Warszawa 2004, s. 65.

⁸⁰ Zob. J. Świąch, dz. cyt., s. 16.

⁸¹ Spotykają się oni w wyborze wierszy: Czechowicz przełożył: *Szczęście i Głód* (z listów wynika, że tłumaczył też inne twory Rimbauda), Baczyński nawiązywał do *Głodu w Piosence*, a Nowak w *Pokorze*.

⁸² Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Zawier(u)szony Znikomek. Rimbaud Leśmiana – recepcja nowoczesna?*, LNP, 291–308.

⁸³ Zob. M.C., 50, 211.

⁸⁴ Z. Herbert, *Uwagi o poezji Józefa Czechowicza*, w: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, wybór, oprac. i noty P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 431.

ułożył⁸⁵, taką metaforyką konsekwentnie posługiwał się w interpretacji wiersza *sen* Janusz Sławiński⁸⁶, co z kolei Andrzej Niewiadomski uznał za nieprzypadkową decyzję, związaną z jedną z podstawowych właściwości języka poetyckiego autora *ballady z tamtej strony* [WD, 187–190].

W przemówieniu wygłoszonym na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie (21 maja 1932) Czechowicz stwierdzał:

Poeci – jak okręty na szerokim morzu. Przestrzeń wód niebieska i niezmierną unosi na prądach tysiące statków. Gdziekolwiek chmury nad nią. Tam – koliska burz.

Pod biegunami lodowe milczenie i na krach potrząskanych polarne, białe zwierzęta. Na wodzie, wśród burz, śniegów, pogody, żaru nieruchomego i dżdżystej wichury suną, walczą, stoją i giną okręty. Takie jest spojrzenie na poezję jako na świat.

I jeszcze w alegorii: nie myślm, co jest pod móż powierzchnią, nie wzbijajmy się ku sferom nadpowietrznym, bo inna to kraina, inna strefa życia.

Na morzu szerokim chodzą białe okręty.

Czas, który minął, trzepece w żaglach szkunerów na lato wpływających, czas, który przyjdzie, zwiastują bruzdy fal za elektrycznymi jachtami.

Przechodzą majestatyczne transatlantyki, oświetlone setkami reflektorów, przelatują skrzydlate żaglowce, przeryniają się przez głębinę pancerniki wojenne.

Wszystkie przy spotkaniu salutują się wzajem, pozdrawiają piękną mową kolorów. Wrogowie i bracia, pod różną żeglującą banderą, czują się spokrewnionymi przez żywioł, przez wody pustkę niezmierną.

Poeci jak okręty [Sl, 24].

Ten passus z innego języka zdaje się doskonale tłumaczyć metaforyczną kontaminację w słowie „Imaginauta”, którego autorem jest Jan Gondowicz⁸⁷. Zapytany o powołanie, a było to pytanie najważniejsze, bo postawione samemu sobie, tak właśnie odpowiedział. O tym, że wyobraźnia jest powołaniem, staram się pisać na każdej stronie tej książki. Leśmian powiada, że tworzenie to „wyprawa po złote runo” [Sl, 51]. Wiersze okazują się spisywaną na bieżąco relacją z owej wyprawy. Właśnie te opowieści będą interesować mnie najbardziej. Zajmuje mnie rzeczywistość utworu traktowana jako przestrzeń działania piśma wyobraźni.

* * *

Spróbuję jeszcze raz pokrótce wykreślić współrzędne tej książki. W związku z szerokim rozumieniem wyobraźni oraz objęciem dociekaniem aż czterech autorów, zamierzam skupić się na dwóch momentach (występujących w utworach synchronicznie) formowania się ich wyobraźni kreacyjnych.

Najpierw zajmują mnie bezpośrednie i pośrednie wypowiedzi poetów na temat wyobraźni, będą czytala je na tle towarzyszących im „dziejów pojęcia”. Część druga dotyczy imienia jako materii poetyckiej, podjęcie tego problemu pozwala odnieść twórczość

⁸⁵ T. Różewicz, *Z umarłych rąk Czechowicza*, w: J. Czechowicz, *Wiersze wybrane*, wybór i wstęp T. Różewicz, Warszawa 1979, s. 7.

⁸⁶ J. Sławiński, *Józef Czechowicz: poetyka snu*, w: *Przypadki poezji. Prace wybrane*, t. 5, red. W. Bolecki, Kraków 2001.

⁸⁷ J. Gondowicz, *Odpryski*, „Migotania i Przejaśnienia” 2010, nr 2–3, s. 60.

bohaterów mojej książki do symbolizmu, a przede wszystkim na nowo zinterpretować kategorie immanentne dla ich dzieł. Za każdym razem jednak interesować mnie będzie ambiwalentny stosunek do imienia, a niekiedy jego poetycka dyskwalifikacja, wynikająca z potrzeby uniezależnienia własnego języka od tego, co może jawić się jako swoisty ślad boskiego, stwórczego aktu, jako ograniczenie narzucone wyobraźni. Chcę zatem podkreślić wewnętrzne skomplikowanie tych dzieł, nieustającą gotowość czytanych tu autorów do poszerzania swoich wyobraźni, do przekraczania racjonalnego myślenia. Wyobraźnia kreacyjna jawi się w ich utworach jako alternatywna wobec logocentryzmu, zobowiązań słowa, których emblematem jest właśnie imię.

Następnie interesują mnie te miejsca w języku poetów, które świadczą o traktowaniu wyobraźni jako dającej możliwość stworzenia własnego pisma, w których doświadcza się materialności słowa; relacja przyległości między rzeczą a słowem zostaje na nowo ustanowiona, opiera się na imaginacyjnych interpretacjach, swobodzie metafory.

Dopełnieniem opisu różnych wymiarów kategorii wyobraźni będzie część zatytułowana *Sekretne stodoły*. Powracam w niej do sygnalizowanego w całej książce problemu porażenia wojną, tym samym podkreślam nieeskapistyczny charakter wyobraźni. W tej części konfrontuję wyobraźnie kreacyjne ze społecznym imaginariem, badam fantazmat stodoły ukształtowany w języku, w rzeczywistości po Jedwabnem. Poetyckie obrazy stodoły (i szerzej wsi) poddaję releksji. Sprawdzam, co dzieje się w odbiorze, kiedy wyobraźnia poetycka, uchwycona w chwili stwarzania, zderza się z wyobraźnią zbiorową (ze zbiorem wyobrażeń wręcz), idiolekt z socjolektem. Zwłaszcza w związku z tym problemem trzeba zaznaczyć rolę wyobraźni czytelnika.

Leśmian debiutował w 1895 r., w 1999 ukazały się, *post mortem*, dwie niedokończone powieści Tadeusza Nowaka. 104 lata. Wiem, że moja propozycja to niejedyna wersja opowieści o wyobraźniach czterech poetów; być może konstruując ją, nadaję kształt doświadczeniu, o którym nie myśleli, że w taki sposób odbija się w ich wierszach. Ale wierzę, że podobnie byli przekonani o jego – tego doświadczenia – doniosłości.

II. Wynurzenia wyobraźni⁸⁸

Atoli cechą wyobraźni jest to, że płynie, a nie zamarza⁸⁹.

zanim dorosnę do swojej wyobraźni
wyruszę i pobłądzę, nie dojdę do siebie⁹⁰.

Każda opowieść tajemna ma swoją prawą stronę. Dzieje (kategorii) wyobraźni w literaturze polskiej XX w. są pisane nazwiskami Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego i Nowaka. Lektura, którą teraz proponuję, będzie lekturą ich wyobraźni sformułowanych – w listach, tekstach dyskursywnych i nade wszystko w utworach poetyckich – sformułowanych często dyskretnie, niemal niezauważalnie. Czterej poeci nigdy nie postrzegali siebie jako teoretyków, obcy im był zdystansowany namysł, tworzyli, zupełnie świadomie, „baśnie wyobraźni” (by sparafrazować Leśmiana), one właśnie okazywały się szczególnie nośne. I dlatego moja lektura będzie także lekturą swoiście palimpsestową, pokażę, jak z czasem ich nazwiska stawały się dla kolejnych pokoleń twórców sygnałami szczególnego uprzywilejowania wyobraźni w poezji, figurami zwłaszcza w krytycznoliterackiej i literaturoznawczej retoryce.

⁸⁸ Inaczej formułę „wynurzania się wyobraźni” rozumie G. Bachelard, *Powietrze i marzenia*, przeł. A. Tatkiewicz, w: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 214–215.

⁸⁹ R.W. Emerson, *Poeta*, w: *O poecie. Cztery głosy*, zebrał i przeł. J. Kasprówic, Lwów 1910, s. 33.

⁹⁰ J. Mueller, *drążeł*, w: *Wylinki*, Wrocław 2010, s. 8.

Rozdział I. Leśmian, czyli początek

[...] ukazuje się drobna, jak zabawka, łódź ze świetlistego złota i płynąc gdziekolwiek, gaśnie w punkcie nieokreślonym; **jakby dobiła do brzegu, gdzie istota łodzi staje się zbyteczna.**

[*Dziejba leśna*, PZ, 537]

Leśmian to same początki historii polskiej poezji XX w., to nowoczesne rozumienie wyobraźni, wprawdzie wywodzące się z romantyzmu i Młodej Polski, ale znacznie je przekraczające⁹¹ – próbując odpowiedzieć, dlaczego i w jaki sposób. Paradoksem leśmianologii jest brak pewnej wiedzy o początkach życia i twórczości poety: o dacie urodzenia, debiutu⁹²; a przede wszystkim – problem z ustaleniem, kiedy zaczyna się „prawdziwy” Leśmian.

Za duzi

Dwaj bardzo XX-wieczni poeci polscy debiutowali w XIX w. – Cyprian Kamil Norwid i właśnie Bolesław Leśmian, pierwszy wierszem *Sonet mój ostatni*, drugi *Sekstynami* w „Wędrowcu” 14 grudnia 1895 r. (dwa lata później Miriam, jego przyszły mentor, miał zdobyć lipskie wydanie *Poezyi* Norwida i tym samym odmienić obraz kończącego się właśnie XIX stulecia⁹³). Zestawiano ich już wcześniej jako nierozumianych i nierozpoznanych [ML, 550]⁹⁴. Nazwiskami Norwida i Leśmiana wykreśla się współrzędne nowoczesności⁹⁵, otwierają oni studia nad literaturą polską, antologie wierszy. Wreszcie obaj, choć ich poezja wyznacza przełom symbolistyczny, nie mieszczą się w symbolizmie⁹⁶.

Nie rozwijając tych rozpoznanych wątków, chciałabym wskazać na jeszcze jedno podobieństwo – Norwid i Leśmian to poeci „pęknięcia, szpary”, dysharmonii; znane są słowa Norwida: „W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane po winny być i niezgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się

⁹¹ Zob. S. Chwin, *Schulz a Leśmian*, s. 119.

⁹² J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 55–62 [„data urodzenia”, „debiut”].

⁹³ J.W. Gomulicki, *Kalendarium*, w: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 11, wybór, wstęp i uwagi krytyczne J.W. Gomulicki, Warszawa 1976, s. 153.

⁹⁴ Ciekawe byłoby przesłedzenie Leśmianowskiej lektury Norwida, wprost o autorze *Vade-mecum* poeta wspominał tylko w listach do Miriama. Zob. J. Trznadel, *O listach*, w: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 226; P. Szwed, „*Oddalenie*”. *Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014, s. 12–13.

⁹⁵ Por. A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998; W. Rzońca, *Norwid – poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995. W przypadku Leśmiana zwrócili na to uwagę m.in.: R. Nycz, „*Słowami... w świat wyglądam*”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 118; K. Kuczyńska-Koschany, *Zawier(u)szony Znikomek. Rimbaud Leśmiana – recepcja nowoczesna?*, LNP, 293–295; M. Górczyńska [ML, 231].

⁹⁶ Zob. *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011. Stosunek Leśmiana do symbolizmu najobszerniej omawia A. Kluba [A.K., 17–61].

i pozostawia szpary⁹⁷. Leśmian w szkicu *Ramayana* formułował jeszcze dalej idące wnioski, porównując Wenus Milońską ze Sfinksem⁹⁸:

Wenus ma linie i płaszczyzny skończone, tj. pomyślane i wykonane w granicach możliwości ludzkiej, niewybiegające poza kres tych zamiarów i ideałów, które są dostępne ciału ludzkiemu, jako syntezie linii i płaszczyzn. [...]

A teraz, upojeni widokiem greckiego posągu, póki nam jeszcze pamięć bieli się jego kształtem skończonym, spójrzmy na tego potwora wschodniego, na kamienne zwierzę pustyni Sfinksem zwane. [...]

Nie zerwał z naturą, nie wyłonił się z niej całkowicie. Przeciwnie, zależny jest od niej, połączony tajemniczymi z nią nićmi... Pogardził skończonością, a nieskończoność obdarzyła go kształtem dość ludzkim, dość ziemskim, dość w sobie zamkniętym i samemu sobie wystarczającym. [...] Pamięta on skąd wyszedł, jak się zrodził! Pamięta ową *natura naturans*, która mu na słońce wyrzeczeć pozwoliła, wyłaniając go w porodach tajemniczych. Pamięta ją, zna pracę przedistnieniową, zna źródła śmierci i życia, tajemnicę twórczości – wie wszystko, do ziemskiego zaś istnienia uśmiecha się nieufnie, niemal wzgardliwie, jakby lichsze było od owych światów, które dla ziemi opuścił... [SL, 435–438].

Te słowa o wychyleniu w nieskończoność nie są tożsame z młodopolskim przedkładaniem bytu, absolutu, esencji nad egzystencję. Nie rozwijając dalej analogii z autorem *Vademecum*, zwróć jeszcze uwagę na rozpoznanie Juliana Przybośa, który wskazywał w dziele Norwida na „sakralność słowa”, będącego „świadectwem wiary w prawdy «wieczne»”⁹⁹. Gdyby odjąć tej diagnozie deprecjonującą w intencji wymowę, mogłaby ona również charakteryzować wyobraźnię języka Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego i Nowaka.

Marzenie i wyobraźnia

Zacznę tę część wyznaniem, mam nadzieję uprawionym, kiedy leśmianologia liczy około stu lat i liczy, według już pewnie nieaktualnych kalkulacji Michała Nawrockiego¹⁰⁰, około sześciuset pozycji bibliograficznych; otóż zazdroszczę piszącym o autorze *Łąki* w latach 70., wtedy po pierwszych powojennych rozpoznaniach, zwłaszcza pióra Jacka Trznadla i opracowanych przez niego edycjach pism poety, ukazały się fundamentalne *Studia o Leśmianie*, wtedy Michał Głowiński publikował szkice mające złożyć się na *Zaświat przedstawiony*, Tymoteusz Karpowicz realizował utopijny pomysł opisanie całej wyobraźni, ukuł klucz (w kuźni, którą musiał najpierw zbudować), by go na tej poezji złamać. Jego zamknięta przejmującym wyznaniem książka („Dziś, po napisaniu tej książki, wiem, że nie udało mi się zapanować nad Leśmianem, to on zapanował nade mną”¹⁰¹) jest świadectwem niemożliwości pochwycenia wyobraźni poety w – jak sugeruje tytuł pracy – modelem.

⁹⁷ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 9, wybór, wstęp i uwagi krytyczne J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 328.

⁹⁸ Znaczenie tego szkicu podkreślała też Anna Czabanowska-Wróbel [A.Cz.W., 41].

⁹⁹ J. Przyboś, *Próba Norwida*, „Twórczość” 1959, nr 4, s. 72.

¹⁰⁰ M. Nawrocki, *Bibliografia*, w: *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009, s. 315–345.

¹⁰¹ T. Karpowicz, dz. cyt., s. 268.

Historia pisania o wyobraźni autora *Łąki* zaczyna się wraz z pojawianiem pierwszych krytycznoliterackich wzmianek o nim, wynotowując najbardziej symptomatyczne, niekoniernie entuzjastyczne. W 1921 r. Karol Irzykowski podkreślał, że mistrzostwo języka sprawia, iż nawet kiedy poeta „zapuszcza się na różne wertepy czy nawet jałowizny wyobraźni”, „zawsze jest interesującym”¹⁰²; z 1936 r. pochodzi uwaga Kazimierza Czachowskiego o „niepospolicie wynalazczej wyobraźni”¹⁰³. Pojawia się „wyobraźnia” w nekrologach, wspomnieniach pośmiertnych poświęconych poecie, Władysław Romanowski stwierdzał: „niewątpliwie swą potęgą wyobraźni, budującej cudne, sztuczne piękno zbliżony, był do Baudelaire’a”¹⁰⁴, a Karol Wiktor Zawodziński, zawsze nieprzychylny Leśmianowi, w szkicu pisany po jego śmierci: „przetwarza rzeczywistość w żarnach wyobraźni na barwny miazg”¹⁰⁵. Po wojnie, gdy wreszcie nie trzeba było „rozgrzeszać” poetów z wyobraźni, w 1956 r. Głowiński mógł w swoim pierwszym szkicu o Leśmianie napisać, że wobec przeświadczenia, iż w tej poezji świat rzeczywisty jest niepoznawalny „jedynie rzeczywiste pozostaje ludzkie spojrzenie na świat, a co za tym idzie, twory wyobraźni”¹⁰⁶. Niecałą dekadę później (1964) Artur Sandauer powracał do przewyżnionej już, przez niego nieco inaczej rozumianej, antynomii życia (które utożsamiał także z biografią autora), rzeczywistości i wyobraźni – tę ostatnią określał jako „organ poznawczy niebytu chwytający to, czego nie ma”; dalej stwierdzał, iż „znalazła się [...] w pozycji tak biegunowej wobec życia, że zyskała charakter absolutny”¹⁰⁷.

Dziś można wyróżnić kilka szkół badaczy Leśmiana i uporządkować je, podług dominant: językowej – Głowińskiego, historycznoliterackiej w pracach Marii Podraży-Kwiatkowskiej i Anny Czabanowskiej-Wróbel oraz Ryszarda Nycza i Michała Pawła Markowskiego, filozoficznej (studia: Jana Błońskiego, Stanisława Borzysa, Władysława Stróżewskiego, książki Cezarego Rowińskiego oraz Jana Zięby) i wynikającej z perspektywy, objętej patronatem badań Marii Janion, w tej mieściłyby się prace: Wojciecha Owczarskiego (czerpiącego z Bachelardowskiej „ontologii rozproszonej”¹⁰⁸) czy Marzeny Karwowskiej. Autorka *Prapamięci uśpionej* próbuje opisać imaginarium Leśmiana, odwołując się do mitokrytyki, bardziej niż kategoria wyobraźni interesują ją, za Gilbertem Durandem, antropologiczne struktury wyobrażeń, wyłuskuje je z utworów i proponuje myślenie ponad językiem poetyckim¹⁰⁹. Dla kompletności wyliczenia powinnam jeszcze wspomnieć o studiach wyróżniających ludowe źródła Leśmianowskiego imaginarium.

Problem wyobraźni odnotowano więc wielokrotnie, nigdy nie próbując jednak zrekonstruować poglądów samego Leśmiana, nie wprowadzając rozróżnienia między marzeniem a wyobraźnią, co wydaje się konieczne. Poprzestanę na razie na wstępnym zasygnalizowaniu ich nietożsamości, sięgnę do *Słownika ilustrowanego języka polskiego* Michała Arcta (wydanie trzecie z 1929 r. – znali ten słownik zapewne Leśmian i Czechowicz, mógł być w domu Baczyńskich):

¹⁰² K. Irzykowski, *Dobre wiersze*, „Trybuna” 1921, nr 31. Cyt. za: ML, 493.

¹⁰³ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 3: 1884–1934, Lwów 1936, s. 5–6. Cyt. za: ML, 225.

¹⁰⁴ W. Romanowski, *O poecie, który odszedł*, „Epoka” 1938, nr 17. Cyt. za: ML, 169.

¹⁰⁵ K.W. Zawodziński, *Liryka i epika wierszem*, „Rocznik Literacki” 1937. Cyt. za: ML, 498.

¹⁰⁶ M. Głowiński, *Szkic o Leśmianie*, „Twórczość” 1956, nr 10, s. 75. Cyt. za: ML, 417.

¹⁰⁷ A. Sandauer, *Pośmiertny triumf Młodej Polski, czyli o poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971, s. 197. Cyt. za: ML, 530.

¹⁰⁸ W. Owczarski, dz. cyt., s. 5.

¹⁰⁹ M. Karwowska, *Prapamięci uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 16–22.

[...] wyobrażać = przedstawiać w obrazie, w wizerunku, w opisie, w utworze literackim itp.; przedstawiać, reprezentować, oznaczać coś; tworzyć nowe kształty mocą wolnej wyobraźni, nadawać postać, kształt przez działalność wyobraźni; odtwarzać co, przedstawiać sobie w duchu, imaginować, wystawiać sobie w myśli¹¹⁰.

marzenie = dumanie, rojenie; pragnienie czegoś; dowolne, przypadkowe kojarzenie wyobrażeń; m. senne = widzenie sennie, sen; przedmiot marzeń, rzecz wymarzona, cudowna, niezmiernie piękna, czarowna, idealna.

marzyć = bujać myślą po świecie fantazji; mieć widzenie we śnie, śnić; snuć myśli łudzące, roić, dumać, wyobrażać sobie coś w łudzących, pięknych pozorach, ponętnie, uroczo; pragnąć czegoś, myśleć o rzeczy niemożliwej, wyobrażać sobie coś fałszywie, łudzić się; marzyć się = we śnie się przedstawiać, śnić się; przedstawiać się w ułudnej, zwodniczej postaci¹¹¹.

Łatwo prześlepić to, na swój sposób niestosownie, rozróżnienie, jakby nie z porządku wyobraźni. Tymczasem już dość ogólne definicje świadczą o odmiennych znaczeniach obu słów, marzenie odsyła raczej do bliżej nieokreślonego „tam”, wyobraźnia reaguje także (i często ingerując) na „tu”. Równocześnie można wskazać pola synonimiczności między nimi. Wyobraźnia – jako jedna z władz umysłu – jest z pewnością pojęciem szerszym. Polszczyzna w rozróżnieniu marzenia i koszmaru (sennego) podpowiada pozytywne nacechowanie tego pierwszego, pozwala też na konstrukcje w kształcie chiazmu, powiemy: „marzyć o wyobraźni”, jak również: „mieć wyobraźnię marzyciela”.

Podobną frazę tworzy Leszek Brogowski w odniesieniu do prac Bachelarda z czasów, gdy zajmowała go epistemologia nauki, pisze tłumacz o „wyobraźni, która marzy”¹¹². Zasadniczo formuły marzenia, którego wyobraźnia jest instrumentem, rozwijane przez francuskiego filozofa, mieszczą się w innym porządku, niż zajmujący mnie kontekst historii idei. W pracach uczonego (szczególnie w *Poetyce marzenia*) marzenie to synonim obrazu poetyckiego (choć autor określa również obraz poetycki jako „opracowane marzenie”¹¹³), a zarazem dzieło współtworzącego czytelnika. Jednocześnie precyzyjnie odróżnia Bachelard marzenie dzienne (fr. *rêverie*) od marzenia nocnego (fr. *rêve*), w ten sposób opowiada się za marzeniem świadomym, poetyckim, więc poszerzającym poznanie przez poszerzanie języka. Wprawdzie uczony był przeświadczony o pozahistoryczności marzeń, mają one jednak w jego wypowiedziach wiele wspólnego z romantycznymi teoriami (m.in. idealizującą wizją dzieciństwa).

Bachelard, tylko o siedem lat młodszy od Leśmiana (literaturę zainteresował się dopiero około 1938 r., a *La poétique de la rêverie* ukazała się w 1960 r.), nie podsuwa raczej narzędzi interpretacyjnych do tej poezji, mógłby natomiast być partnerem poety w dyskusji na temat relacji sztuki (wyobraźni/marzenia) i rzeczywistości. (Na podobnej zasadzie, w innym kontekście, w związku z recepcją tradycji krytyki kultury przez autora

¹¹⁰ M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, t. 2, wyd. 3, Warszawa 1929, s. 1072 [„wyobrażać”].

¹¹¹ Tamże, t. 1, s. 338 [„marzenie”, „marzyć”].

¹¹² L. Brogowski, *Gaston Bachelard: fenomenologia (poetyckiego marzenia) czy poezja (marzącego fenomenologa)*, w: G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekł., oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 244.

¹¹³ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, s. 181.

Sadu rozstajnego, Jan Zięba przywoływał refleksje Geорга Simmla [J.Z., 126–137]). Poeta i uczoney spotykają się, kiedy Bachelard pisze o irrealności marzenia, o możliwości poszerzenia świata za sprawą wyobraźni, o konieczności wykroczenia poza racjonalność. Widzę także możliwość zestawienia jego stosunku do fenomenologii, koncepcji obrazu poetyckiego z formułowaną przez Leśmiana w esejach ontologią wiersza; przy wszystkich różnicach, wynikających nie tylko z odmiennych perspektyw, łączy ich przyznawanie obrazom literackim bytowego charakteru¹¹⁴. Marzycielska jedność z absolutem, przez Leśmiana nie tyle odrzucana, ile reinterpretowana, pojawia się również (jako horyzont) w pracach Bachelarda. Ale jego marzenia są z natury kojące, pogodne, wyobraźnia, która marzy, mimo że nieeskapistyczna, jak zastrzega autor, jest „dawczynią dobro-bytu”¹¹⁵. Leśmian bardzo szybko wyrzekł się takich ograniczeń wyobraźni, w tym sensie zrezygnował z podporządkowania swojej twórczości marzeniu, co nie znaczy przecież, że obce mu było tak znowu bliskie Bachelardowi otwarcie na świat, dzięki wyobraźni. Różnica dotyczy raczej rozłożenia akcentów.

Te dyferencje kreślone „nad głowami” – wyobraźniami, twórczością poetów nie uwzględniają jeszcze w pełni historycznie zmiennych znaczeń obu słów, zwłaszcza „marzenia”. Odniesienie ich do autora *Sadu rozstajnego* jest także sposobem na powtórzenie pytania Marii Podraży-Kwiatkowskiej: „gdzie umieścić Leśmiana”¹¹⁶.

Listy (do) marzyciela

5 września [1918] obejmuje urząd [notariusza w Hrubieszowie], a 9 września już składa podanie o urlop. W sumie do końca roku urzęduje tylko miesiąc, przebywając przez 81 dni na urlopie¹¹⁷.

W *Kalendarium*, które zamyka zbiór wspomnień o Leśmianie, zebranych przez Adama Wiesława Kulika, redaktor tomu bardzo skrupulatnie wylicza urlopy poety, w 1919 r. – 98 dni, w 1928 – 146, w 1931 – 90. Z tej perspektywy można napisać historię Leśmiana jako marzyciela, tego, kto jest „gdzie indziej”. Nie zgodziłabym się z jednak z Piotrem Łopuszańskim, który przekonuje, że Leśmian zawsze tęsknił do innego miejsca – w Warszawie zdaje się był jednak u siebie¹¹⁸. Trafniejsza wydaje się, formułowana poza kontekstem biograficznym, diagnoza Andrzeja Niewiadomskiego, który nazywa poetę wagarowiczem, uciekinierem od instytucji poezji¹¹⁹, a więc także – z czasem – od konwencji marzycielskiej.

Leśmiana – postaci historycznej albo nie ma wcale (jawi się jako poeta, który swoje dzieło budował nad biografią¹²⁰), albo przepada w anegdocie jako „Marzyciel nad przepaścią”. Ciekawe, że w tak zatytułowanej biografii Leśmiana pióra Piotra Łopuszańskiego

¹¹⁴ Zob. J. Błoński, *Teoria obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda*, w: *Między literaturą a światem. Pisma wybrane*, t. 2, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2003, s. 244; L. Brogowski, dz. cyt., s. 249–250.

¹¹⁵ L. Brogowski, dz. cyt., s. 267.

¹¹⁶ M. Podraży-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, SoL.

¹¹⁷ *Leśmian, Leśmian...*, s. 223.

¹¹⁸ P. Łopuszański, *Zofia i Bolesław Leśmianowie*, Kraków 2005, s. 36.

¹¹⁹ A. Niewiadomski, *Wagarowicz*, „Czas Kultury” 2011, nr 2.

¹²⁰ Zob. M. Głowiński, *Leśmian, Poe, Baudelaire*, ZP, 305–307.

bohater zupełnie nie jest marzycielem, autor też nie. Dlatego jego opowieści, rzetelnie udokumentowanej, trudno uwierzyć, niewiele w niej miejsca na „wyobraźnię antropologiczną”. Jarosław Marek Rymkiewicz w swojej encyklopedii – uniku przed biografią i monografią poety – pisał o konsekwencjach infantylizowania autora *Napoju cienistego*:

Umieszczanie Leśmiana wśród jakichś fantastycznych stworów, nawet tych przez niego samego stworzonych, choć może teraz trochę bawić (mnie nie wydaje się to szczególnie zabawne), miało [...] bardzo poważne skutki – i wcale nie chodziło w tej sprawie o wygląd poety. Jeśli Leśmian był, jak pisała Hanna Mortkowicz-Olczakowa, ze «świata baśni», to ze «świata baśni» była też jego poezja – i można ją było w tym właśnie świecie spokojnie umieścić i pozostawić. [...] I tak też się działo – z zupełnie fatalnym dla tej poezji skutkiem. Sytuowało to bowiem wiersze Leśmiana wśród innych (mniej lub bardziej udanych) fantasmagorycznych tworów wyobraźni i odbierało jego poezji jej rzeczywistą powagę – wynikającą z mówienia o tym, co najbardziej i jedynie rzeczywiste: o istnieniu¹²¹.

Uwagę Rymkiewicza można odnieść do jednego z wyróżnionych przez Małgorzatę Gorzyską wzorców konstruowania biografii Leśmiana – badaczka pisze o portrecie panegirycznym i karykaturalnym. Ten drugi zaczyna się od wspomnień Karola Irzykowskiego i (zwłaszcza) Juliana Tuwima, autora formuł: „stwórz o strukturze Absolutnego Poety” [ML, 521], „drobny, ptasi, niepiękny, niebieskooki” [ML, 521]; podobną sugestię zawarł w tytule swojej wypowiedzi Jan Brzechwa, frazę „niebieski wycieruch” wziętą z *Poety Leśmiana*, zbyt pochopnie uznanego za wiersz autoironiczny, podczas gdy ironia tego utworu wymierzona jest raczej w stereotyp.

Powołując się na rozpoznanie Juliana Krzyżanowskiego, autorka *Miejsc Leśmiana* pisze o „imaginacyjnym portrecie artysty, który znalazł kontynuację w dyskursie biograficznym i stał się osnową legendy biograficznej”. Tymczasem problem dotyczy raczej stylu – tego, jakim marzycielem był autor *Łąki* i jak przestawał nim być (nawet jeśli przyznać jednocześnie rację Januszowi Sławińskiemu, że ta twórczość jest pod wieloma względami jednolita¹²²). Stwierdza Rymkiewicz:

Leśmian, mając lat dziewiętnaście czy dwadzieścia, wyraźnie zapowiadał się na jakiegoś podrzędnego, miernego poetę – i wszystko wskazywało na to, że będzie jednym z wielu naśladowców Tetmajera. [...] Jak to się stało, że młody Leśmian, w końcu lat dziewięćdziesiątych znajdujący się o „dziesięć głów niżej od Konopnickiej”, nagle, po kilku latach znalazł się w przestrzeniach, których istnienia Konopnicka czy Tetmajer nawet nie przeczuwali – na takie pytania nie ma dobrej odpowiedzi¹²³.

¹²¹ J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 87–88. Wśród takich głosów na temat Leśmiana można z jednej strony przywołać pobłażliwy ton z listu Emila Zegadłowicza do żony: „Mążek ten [Leśmian] [...] śmiało mógłby się oprzeć o muchomora rosłego niczem krasnoludek: obdarzył mnie po królewsku – przyjaźnią swą – dostojny ten dar raduje mnie jak słońce i rzeźwi jak kąpiel” (cyt. za: P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006, s. 297). Z drugiej: ironiczny wiersz Tadeusza Różewicza – *Labirynty*, w: *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 32–33. Wcześniej pisał on o Leśmianie w poważnej tonacji, w utworze pt. *Wygaśnięcie absolutu z Płaskorzeźby*, w: *Utwory zebrane t. 9*, Wrocław 2006, s. 277.

¹²² J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, SoL, 97.

¹²³ J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 61–62 [„debiut”].

Jak stał się kimś innym? Widać tę zmianę na portretach. W 1969 r. wydawca *Szkiców literackich*, Jacek Trznadel myli młodego Leśmiana z Antonim Langem, którego zdjęcie omyłkowo umieszcza w opracowanym przez siebie tomie¹²⁴. Późniejsze podobizny starszejszego się poety nie pozostawiają już takich wątpliwości, jego wiersze również. Przede wszystkim potrzebował żyć, by stać się sobą. W wywiadzie udzielonym Edwardowi Boyé Leśmian stwierdzał: „Ja, to jestem ja” [SL, 550] – polemicznie wobec Rimbauda¹²⁵, wybierał inną formułę tożsamości. Jakby autor *Sadu rozstajnego* i *Napoju cienistego* mówił, że w jego przypadku metamorfoza była integralna, że bez tych najwcześniejszych wierszy, jeszcze sprzed debiutu książkowego, nie powstałyby najpóźniejsze, dlatego niejednokrotnie wracał do utworów napisanych przed laty, publikował je obok najnowszych.

Leśmian rzeczywiście był najpierw marzycielem, jednak kiedy używał tego słowa i kiedy używano go w odniesieniu do niego, znaczyło ono inaczej. Słowniki z tamtych czasów przechowały ciut więcej niż skojarzenia, na których zbudowane zostały anegdota o poecie, ale doniosłość „marzenia” tłumaczą dopiero studia, pisma estetyczne, rozprawy i przyczynki krytycznoliterackie z przełomu XIX i XX w. Zacznę jednak od przyjrzenia się hasłom słownikowym, by w oparciu o nie określić marzycielski styl końca epoki, który następnie skonfrontuję z formułami, nazwę je roboczo, „marzenia jako światopoglądu”.

Wiesław Boryś wywodzi pochodzenie słowa „marzyć” od prasłowiańskiego czasownika „migotać, majaczyć, być ledwie widocznym, pojawiać się, roić się”, który z kolei bierze się z praindoeuropejskiego „błyszczec, lśnić, migać”¹²⁶. Andrzej Bańkowski odnotowuje zmianę znaczenia i ustala jej chronologię: „marzenie: śnienie XVI–XVII, rzadkie, od marzyć; **dopiero w marzycielskim wieku XIX szerzy się w nowym znaczeniu** «obraz czegoś upragnionego tworzony w wyobraźni»¹²⁷. W hasło „marzyciel” podaje nawet daty: „1840 (Berwiński) od marzyć w jego nowym znaczeniu, przekład fr. *rêveur*, nm. *Träumer*. Stąd też marzycielski 1877, marzycielstwo około 1880”¹²⁸.

Dwa ostatnie wyrazy są niemal rówieśnikami Leśmiana, a w słownikach to nowe znaczenie zostało poświadczane właśnie, kiedy Leśmian zaczynał pisać. Potwierdzają te rozpoznania prace XIX-wiecznych leksykografów: dykjonariusz Lindego (z lat 1807–1814) pod hasłem „marzyć” notuje: „śnić, mary przez sen widzieć” i objaśnienie dziś jeszcze bardziej archaiczne: „marnie gadać, pleść”¹²⁹. Z kolei Orgelbrand (1861) współczesne znaczenie wprowadza jako drugie: „1) we śnie mieć widzenia, śnić 2) = snuć myśli ludzące, piękne, roić, dumać 3) = wyobrażać fałszywie”¹³⁰. Wreszcie w słowniku z początku wieku XX, redagowanym przez Karłowicza, Kryńskiego i Niedźwieckiego, „marzenie” wytłumaczone zostało następująco: „1. a) działalność wyobraźni niekontrolowana rozwijająca się tylko na podstawie skojarzeń przypadkowych, przeciwieństwo: myślenie; b) marzenie senne = treść uświadamiająca się podczas snu. 2. przedmiot marzeń, rzecz wymarzona, ideał,

¹²⁴ Zob. P. Wojciechowski, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010, s. 20.

¹²⁵ Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Zawier(u)szony Znikomek. Rimbaud Leśmiana – recepcja nowoczesna?*, LNP, 296; M. Głowiński, *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, ZP, 256–257; tenże, *Widzieć siebie – z czasu minionego („Tamten” Bolesława Leśmiana i „Kilkunastoletnia” Wisławy Szymborskiej)*, w: *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*, Warszawa 2014, s. 43–51.

¹²⁶ W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 316 [„marzyć”].

¹²⁷ A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, red. A. Mrozowska, t. 2, Warszawa 2000, s. 148 [„marzenie”].

¹²⁸ Tamże [„marzyciel”].

¹²⁹ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3, s. 51–52 [„marzyć”].

¹³⁰ *Słownik języka polskiego*, cz. 1, wydał M. Orgelbrand, s. 635 [„marzyć”].

rozkosz”¹³¹. W tym samym słowniku w hasle „marzyć” kolejność zostaje nieco odwrócona, na czele figuruje „mieć we śnie widzenie”, dalej są: „bujac myślą po krainie imaginacji” i „wyobrażać sobie co ponętnie uroczo, pragnąc, pożądać czego”¹³². Istotne, że przy pierwszym ze znaczeń „marzenia” jako przykład pojawia się następujący cytat, słowa XIX-wiecznego historyka literatury Adama Bełcikowskiego: „W tę przyszłość tajemniczą i nieujęta lubił Krasieński spoglądać oczyma duszy, zarówno w swoich poetycznych marzeniach, jak i filozoficznych dociekaniach”. Nawiasem mówiąc, przytoczony passus podważa (co najmniej osłabia) wprowadzone przez Karłowicza, Kryńskiego, Niedźwieckiego przeciwstawienie marzenia i myślenia.

Już przywołane hasła wiele mówią o specyfice marzycielskich zachowań. Początkujący poeta, Leśmian, przejął to, co Maria Janion w swym kanonicznym studium nazwała „stylizacją marzenia romantycznego” [M.J., 197], był przez pewien czas „epigonem marzenia”.

Marzyciele piszą listy, jak Werter czy właśnie Krasieński – „wyjątkowy teoretyk i praktyk romantycznego marzycielstwa” [M.J., 196]. Czytał go i trochę przypominał, choćby szlacheckim pochodzeniem, Henryk Zasławski, bohater opowiadań Czechowicza poświęconych wojnie polsko-bolszewickiej. Autor *Przedświtu* w liście do Henryka Reeve’a z 7 kwietnia 1833 r. wykladał filozofię marzenia: „niegdyś, w czasach poprzedzających upadek człowieka, światem rządziły prawa zbliżone do tych, które dziś budzą się w naszej duszy i że gdy dopełnią się nasze losy, świat znów powróci do owych dawnych praw. Toteż marzyć to tyle, co być z innego świata, nie zaś być głupcem albo szalonym”¹³³.

Janion pisze o charakterystycznym dla postawy marzycielskiej „wyobcowaniu z codziennej zewnętrzności, zagłębianiu się w siebie i odnajdywaniu w obrazach wykwitających z głębi własnej duszy – samego siebie” [M.J., 190]. To również tendencja zauważalna w listach, bardziej nastawionych na introspekcję niż na funkcję fatyczną, przypominających poetykę prekursorskich wobec romantyzmu „marzeń” Rousseau¹³⁴. Autor *Wyznań* posługiwał się – wedle Janion kluczową dla marzenia – opozycją „tu” i „tam”, podkreślał, że oddalenie od idealnego, upragnionego miejsca służy marzeniom, a one są funkcją wyobraźni¹³⁵. Janion objaśniając rozmaite odmiany tej opozycji, stwierdza:

[...] w takim marzycielskim procederze druga „rzeczywistość” – wyprojektowana, wysłana „gdzieś”, wyemanowna „dokądś” – jest bardziej autentyczna, prawdziwsza i wartościowsza niż ta pierwsza realna „rzeczywistość”, od której dokonano się niby odbicie, oderwanie, oddzielenie. Tamta właśnie jest owa „wymarzona”; mimo że wyemanowana, to jednak najgłębiej „wewnętrzna”. Istnieć naprawdę to być „gdzie indziej” [M.J., 187].

Romantyczni marzyciele walczyli o Bachelardowskie *le droit de rêver* („prawo do marzeń”). Marzenie jest wedle tego myślenia „otwarcie na kosmiczne Wszystko oraz szybą oddzielającą od rzeczywistości” [M.J., 209]. W odrzuceniu praktycznego życia mógł mie-

¹³¹ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, t. 2, s. 891 [„marzenie”].

¹³² Tamże, s. 892 [„marzyć”].

¹³³ Cyt. za: M.J., 196.

¹³⁴ Por. E. Rzadkowska, *Wstęp*, w: J.J. Rousseau, *Marzenia samotnego wędrowca*, przeł. E. Rzadkowska, A. Thiébaud, *Pielgrzymka do grobu Jana Jakuba Russo w Ermenowilu*. Aneks: *Rozmowa Russo z samym sobą*, przez Andrzeja Klimaszewskiego, oprac. E. Rzadkowska, Wrocław 1983. Marzenie Rousseau nie jest tożsame z jego romantycznym rozumieniem, to jeden ze stanów szczęścia.

¹³⁵ J.J. Rousseau, dz. cyt., s. 77–78.

ścić się eskapizm, lecz również bunt przeciw zastanemu kształtowi rzeczywistości, zatem wzorce i zachowania tyrtejskie (albo ironiczne) [M.J., 211]; ale w przypadku marzycielskich stylizacji z końca XIX i początku XX w., dominowała ta pierwsza postawa. Janion wylicza, za Jerodem Singerem, katalog stanów marzycielskich: rozmarzenie, zaduma, roztargnienie, sen na jawie, zamyślenie, zapatrzenie, patrzywanie szklanym wzrokiem, dziwne osłupienie, nagła nieobecność, budowanie zamków na lodzie, fantazjowanie¹³⁶ – większość z nich łatwo zainscenizować, zmanifestować wobec otoczenia. Uczona pisze o teatralizacji marzycielskich, romantycznych zachowań.

W wystylizowanym marzycielstwie kryje się, dostrzeżone przez Flauberta, niebezpieczeństwo „przewagi namiętności nad formą i natchnienia nad regułą” [M.J., 204], uczucia nad twórczością [M.J., 204], wreszcie – ryzyko popadnięcia w bierność. Widziane od tej strony marzenie jest już wykoślawione, może zmanierowane, łatwo osuwa się w poetyczny frazes, niewiele ma wspólnego ze sztuką, obezwładnia, zamyka w gotowych skojarzeniach i wyobrażeniach, wpływa na wykształcenie wybiórczego gustu, uzależnionego od emocjonalnej pożywki [M.J., 204]. To paradoks (którego Imaginanci, zwłaszcza w swoich dojrzałych utworach, będą się wystrzegać), że marzenie utożsamiane z nieokiełznaną tęsknotą za tym, co nieznanne, osuwa się w końcu w konwencjonalny frazes. Dlatego Baudelaire pisał, że wyobraźnia nie może obejść się bez rzemiosła¹³⁷. Z kolei Maria Janion na marginesie swojego wywodu formułuje definicję wyobraźni jako „zdolności działania w myśl marzenia” [M.J., 205].

Interesujący mnie poeci – inaczej niż Krasieński teatralizujący, inscenizujący swoje marzenie, wkładający kostium średniowiecznego rycerza – przebierają się po prostu za romantycznych marzycieli; na początku drogi twórczej upewniają w ten sposób siebie i innych, że marzycielstwo czyni z nich artystów [M.J., 191]. Zanim opiszę skomplikowaną kondycję Leśmiana, przyjrę się dwóm młodszym od niego poetom – Czechowiczowi i Baczyńskiemu. Nowak, inaczej docierający do własnej formuły wyobraźni, nie będzie mnie w tej chwili zajmował.

Czechowicz, kiedy był początkującym nauczycielem, dziewiętnasto- i dwudziestolatkiem, pracującym w prowincjonalnych szkołach, chciał przypominać marzyciela romantycznego, czy lepiej: sentymentalnego. Dlatego prowadząc pamiętnik w 1922 r. w Słobódce, tak chętnie widział siebie zamyślonego przy księżycu, np.: „patrzyłem na księżyc. Oddawałem się smutkowi bez przyczyny” [KR, 387]. W listach pisanych rok później wracał do tej pozy, opowiadał o pracy nad utworem prozatorskim:

Dzieje Hirama czytam w ciszy nocnej, bo wróciłem znów do słobódzkiego zwyczaju: siadywania w mroku, bez ruchu, aż do zupełnego obnażenia nerwów i extatycznego niemal stanu marzenia... Tam, gdzie realności wszelkie znikają mi z oczu i z pamięci. W Regionach Nieznanym on ożywa i buduję swą duszę jak błuźniczą wieżę – ku niebu. Ten cień urzekł mnie, nie mogę się przejąć niczym poza nim, a ilekroć przejmę się czymś – on mnie do upamiętania przywołuje. Nie dziwiłbym się, gdyby się ta zjawia wszechmocnej duszy realizowała, zmateriałizowała którejkolwiek z marzennych nocy [L, 39].

W podobnej tonacji dawał instrukcję czytania swoich gotowych utworów, włączając adresata w marzycielskie porozumienie: „Ciekawym, jak Ci się podobają dotychczasowe frag-

¹³⁶ J.L. Singer, *Marzenia dzienne*, przeł. R. Zawadzki, Warszawa 1980. Cyt za: M.J., 189–190.

¹³⁷ Ch. Baudelaire, dz. cyt., s. 241.

menty Hirama. Czy Cię zachwycił obraz *Tęcza na księżycu*? Czy płakać Ci się chciało nad śmiercią Thygater?... Wierz mi, że ja pisząc o jej smutnej rozmowie z Hiramem, naprawdę byłem bliski płaczu [L, 37].

Kilka miesięcy wcześniej zwierzał się: „marzę o stylu” [L, 30] i: „Na miły Bóg, dajcie mi ludzie do tych gigantycznych malowideł formę taką, jakiej mi potrzeba” [L, 30]. Marzyciel właśnie chętniej planuje napisanie wielkiego dzieła, niż je pisze, koncepcje przekraczają jego możliwości. Urzeczywistnianie, mierzenie się z materią, rzemieślnicza praca, o której kilkanaście lat później pisał Czechowicz, zaprzepaszczały dzieło. W liście do Gralewskiego czytam:

Sprawa *Hirama et comp.* utknęła. Po prostu nie chcę teraz opracowywać tematu, bo wiem, że go zepsuję, a wiem także, że raz napisawszy coś, nie mogę się zdobyć na gruntowne poprawienie. Wolę więc odłożyć tę sprawę *ad calendas Graecas*, chociaż mi się wciąż marzy zamek w Krasnolukach i epopeja moich bohaterów [L, 37].

Te ćwiczenia z wyobraźni, niezrealizowane plany były mu potrzebne, żeby upewnić się (bardziej siebie niż korespondentów), że jest poetą.

W trochę wcześniejszym liście wspominając ucznia, w którym zakochał się w Słobódce, kreował marzycielskie „gdzie indziej” („żyję ciągłym oczarowaniem majowych dni moich i moimi marzeniami” [L, 29]), jednocześnie zaświadczał o sile marzeń prowadzącej do ziszczenia: „Marzyłem, marzyłem przez półtora roku o Nim. I wierzę, że ostatnie fakty są wynikiem li tylko mojej wytężonej w jednym kierunku tęsknoty. Może to mistycyzmem nazwiesz, ale widzisz, ja jestem i byłem przejęty zawsze mistyką wewnętrznych moich dramatów” [L, 29]. Już po paru miesiącach, wciąż w 1923 r., w jednym z listów dystansował się do siebie rok młodszego, jakby nagle wyrósł: „Kiedy znalazłem się w Lublinie w lecie 22 roku, półdziecko, **marzyciel z pojęciami i duszą bohaterów Claudela** i z taką *claudełowską prostotą*” [L, 42].

Czechowicz zastąpił pamiętnik listami. Dobrze przeczytać je obok debiutanckiego opowiadania, opublikowanej w czerwcu 1923 r. w „Reflektorze” *Opowieści o papierowej koronie*. Wydaje się, że autor studiował własne nastroje, by później nie ulegając im, przedstawić je w dystansującej trzecioosobowej narracji. Bohater prozy, Henryk, to ktoś wyjątkowy, więc – zgodnie z konwencją – wyobcowany; próbuje uporać się z nieudaną próbą samobójczą, do której doprowadziła go właśnie chęć realizacji marzenia o miłosnym spełnieniu z mężczyzną. Samozatrącenie to również wymieniana przez Janion cecha romantycznego marzycielstwa [M.J., 209].

Jakby w myśl przekonania wyrażonego w *Prologu* opowiadania, że „Grzech powinien być wielki, jeśli się gra w duszy bolesnej. Powinien być widowiskiem z chórami, jak tragedia grecka” [P, 22], cały utwór zbudowany jest wokół majaczeń rannego Henryka. Wedle Tadeusza Kłaka, takie rozwiązanie wskazuje na „wyższość rzeczywistości sennej i marzonej nad realną”¹³⁸. „Teatr w duszy – pisze o tak zatytułowanej części opowiadania Jarosław Cymerman – pozbawia bohatera możliwości działania”¹³⁹, jednocześnie badacz podkreśla, że to moment, kiedy wyobraźnia Henryka (artysty) zaczyna działać, stwarzać światy, „prawdzi-

¹³⁸ T. Kłak, *Wstęp*, KR, 11.

¹³⁹ J. Cymerman, *W głębinach „świadomości drugich i trzecich” – „Opowieść o papierowej koronie” jako zapis poszukiwań twórczych młodego Czechowicza*, J.Cz., 266. Tomasz Kaliściak (*Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011, s. 65–69) majaczenia bohatera interpretuje jako przejaw homoseksualnej paranoi.

wą sztukę¹⁴⁰. Ostatecznie, zdrowy już bohater, stwierdza: „Czyny są w marzeniu” [P, 49]. To może celne podsumowanie tego wątku. Choroba, dotknięcie granicy obłądki, najciemniejszego miejsca w sobie prowadzą, jak w przypadku Henryka, do wyzwolenia od bierności, dają dostęp do pokładów świadomości, z których rodzi się twórczość.

Słychać w tej prozie tony wczesnomodernistyczne, *Opowieść o papierowej koronie* wynika z lektury Micińskiego¹⁴¹. Autor opowiadania w swoich młodzieńczych wierszach (o których Kłak pisze, że nie dorównują prozie¹⁴²) nie jest tak tęsknie rozmarzony, jak Leśmian czy Baczyński. Toteż kiedy w pochodzącym z pierwszego tomu poetyckiego Czechowicza utworze pt. *Więzień miłości* pojawia się fraza „A TO NIE JEST MARZENIE BŁĘKITNYCH WIERSZY”, zapisana jest właśnie majuskułą i jednak w cudzysłowie, w wierszu o awangardowym, Apollinaire'owskim konturze.

Baczyński do swojego pierwszego zbiorku wierszy pt. *Szczęśliwe drogi*, zbiorku ułożonego raczej nie z myślą o wydaniu, a o jednej adresatce, dołączył dedykację w kształcie listu, opatrzoną mottem z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza: „Czy nie umiem rozróżnić marzeń od pamięci?”. Pisał do (i dla) Zuzanny Progulskiej, którą poznał latem 1938 r. podczas wakacji na wyspie Šolta, niedaleko Splitu: „To jest nasza miłość; krótkie szczęście i długie godziny marzeń. Tu marzenie moje, wieczne marzenie o Tobie, odtwarzają (jakże mizernie!) Szczęście z Tobą” [UZ, II, 466].

Juwenilia Baczyńskiego to wiersze z pierwszych dni stworzenia, z życia mineralnego; prawie nie ma w nich zwierząt, które poniosłyby utwory we własne strony, obrazy często przewidywalne, niespecjalnie zatrzymują na sobie. Poeta już trochę wie o tym i w dedykacji, i kiedy pisze: „blask słów jak pióra barwiste się spalił, / jak skrzydła błękitnawych ptaków wyobraźni” [*Elegia II*, UZ, II, 455]. Jednocześnie, co pokazała już Agnieszka Zgrzywa, wiersze te zapowiadają motywy (szczególnie obraz kobiety zakłętej w naturę) rozwinięte w późniejszych erotykach [A.Z., 25–36]. Prawie wszystkie wczesne utwory – adresowane, uwięzione w jakimś „tu”, są wehikułem tęsknoty za „tam” (minionym i przyszłym), utrzymane zostały w marzycielskim stylu i poetyce. Pojawiają się w nich Rimbaudowskie frazy: „Życie dalekie schowane gdzieś w słońcach” [*Elegia III*, UZ, II, 473], „ogładasz przez okna życie pulsujące” [*Droga*, UZ, II, 484] i frazy, które chcą być Rimbaudowskie, ale bardziej przypominają Verlainowską poetykę – o tym, że dni zdają się szare, nieznośnie podobne do siebie, stąd marzenia o dalekich podróżach i wspomnienia tej odbytej [13, UZ, II, 461]. Podobny charakter ma tęsknota za dzieciństwem, objaśniając jeden ze swoich wczesnych liryków, pisał Baczyński: „Chcę jak kiedyś marzyć, jak kiedyś pragnąć rzeczy wspaniałych” [UZ, II, 488]. Bohater wierszy „zgubił miłość w snach” [*Ballada*, UZ, II, 459], to jeden z „rycerzy nie spełnionych snów” [*My*, UZ, II, 447], przekonany, że „Szczęścia jest tylko tyle, ile go wymarzysz” [*Piosenka*, UZ, II, 483]¹⁴³.

Podmiot marzący za każdym razem bardziej koncentruje się na sobie niż na rzeczywistości, którą mógłby powołać, świat wyobraźni jest dla niego mniej interesujący niż akty eskapistyczne. Poeci dopiero z czasem odkrywają, że ciekawsza od ideału okazuje się rzeczywistość wyobraźni, interpretująca klęski i rozczarowania, nieustannie stwarzająca.

¹⁴⁰ J. Cymerman, *W głębinach „świadomości drugich i trzecich” – „Opowieść o papierowej koronie” jako zapis poszukiwań twórczych młodego Czechowicza*, J.Cz., 269.

¹⁴¹ Por. P. Próchniak, *Czechowicz: wschodzi poemat (glossy)*, MCN, 89; T. Kłak, *Wstęp*, KR, 16; CNP, 21–24; 313–315.

¹⁴² T. Kłak, *Wstęp*, KR, 6.

¹⁴³ Zob. J. Świąch, dz. cyt., s. 12–21.

* * *

Czechowicz i Baczyński przechodzili przez ten etap trochę jak przez chorobę okresu dorastania i dość szybko zapanowali nad młodzieńczą egzaltacją. Tymczasem marzycielstwu Leśmiana sprzyjał nie tylko młody wiek, lecz również ówczesne konwencje literackie. Ale o ile Czechowicz i Baczyński w listach inscenizowali, pozowali, o tyle Leśmian właśnie w korespondencji, tej najważniejszej – z Miriamem, z czasem coraz bardziej próbował określić się niezależnie od stylu mentora-marzyciela (i epoki). Dopiero później udało mu się zyskać niezależność w poezji. Już w 1898 r. zwierzał się Przesmyckiemu:

Brak mi właśnie rozmachu. Zatrzuwam się **marzeniem** jak mdlą, ale konieczną potrawą – i rozumiem, jak cierpiał Bóg, gdy z niczego – świat musiał tworzyć! [UDL, 288].

Dwa lata później w codzienności dostrzega pożywkę dla wyobraźni, opowiada się za „tu”:

Od czasu, jak widziałem się z Panem, zaszło we mnie zmian co niemiara. [...] Przekonałem się, że największym geniuszem człowieka jest to, że ten robak lichy wygrzebał się z błota nicości na słońce, podniósł głowę do góry i – cud prawdziwy – gada, rusza się, **marzy**, narzeka, pragnie, rozpina bogów na krzyżu. [...] Marzenia moje tymczasem są potężniejsze ode mnie. [...] Wrażen mi nie brak, ale brak odpowiednich warunków do pisania: nie mogę codziennego swego życia urządzić tak, jakbym chciał, **a chociaż życie to jest szare, jednak ciągnę [....] szarości wszystkie żyły!** [UDL, 289–290].

Miriam prawdopodobnie nie przypuszczał, że to, co miał za mrzonki, Leśmian niebawem przekuje w poezję. O rozmijaniu się korespondentów świadczą losy wysłanego Przesmyckiemu w 1901 r. poematu *Paru-Banu*. Tekst o takim tytule nie był nigdy drukowany. Trznadel sugeruje, że mogła być to pierwsza wersja opublikowanego pod koniec roku utworu *Ze wspomnień dzieciństwa*, tę hipotezę potwierdza list Leśmiana, w którym doprasza się on o ocenę i przewiduje zarzuty Miriama: „brak pogłębienia, planu ideowego, ostateczności we wnioskach oraz chwiejności w myśleniu” [UDL, 300]. I dalej tłumaczy swoje zamierzenia jakby kreślił, bardzo jeszcze bladą kreską, swój przyszły horyzont:

Ten wiek dzieciństwa, który obrałem za tło, jest właśnie czasem, kiedy się mimo świadomości odczuwa najbardziej supremację myśli [wydawca sugeruje, że miało być – uczyć]. [...] Pełnia stosunku duszy do wszechświata winna zawierać w sobie wszystko, co ludzkie – nie tylko smutek, tęsknotę, wiarę, zwątpienie, ale i uśmiech, humor, nawet dowcip. Ów uśmiech też przez szereg ewolucyjnych natężeń, wysiłków, ekstaz, wykoślawień, nadwyřeżeń itd. przeistacza się z wolna w ironię, sarkazm, śmiech serdeczny i śmierć. Pomędzy uśmiechem i śmiercią jest ta sama łącznica, co pomędzy łzą i śmiercią [UDL, 300–301].

Ich znajomość to karykatura relacji mistrz-uczeń. Miriam wciąż zaprzątnięty niebłahymi zatrudnieniami mógł widzieć w Leśmianie jednego z wielu początkujących twórców, chyba się nie zorientował, jak ważną rolę odegrał w jego dojrzewaniu. Autor *Sadu rozstajnego* z obowiązków ucznia wywiązywał się wzorowo, Przesmycki rolę mistrza traktował, można wywnioskować z listów, raczej nonszalancko; w korespondencji powtarzają się kierowane do niego prośby o odpowiedzi na kolejne listy.

Podjmując wysiłek tworzenia siebie jako poety, rozwijania własnej wyobraźni, planując podróż europejską, Leśmian zwracał się do doświadczonego Miriama: „Chciałabym się Pana poradzić – na jakie światy mam się schronić przed tym nędznym Kijowem, który mi obrzydł” [UDL, 288]. Gdy tych projektów nie udało mu się zrealizować, dwa lata później, w 1900 r., ponownie radził się w sprawie podróży (i ta nie doszła do skutku), o której pisał, że jej „niezbędność i konieczność odczuwa jak chorobę” [UDL, 293]. Gorączkowość swoich próśb tłumaczył: „Od niejakiego czasu całkiem już pisać nie mogę i utwory moje [...] są bardzo słabe, ale w każdym razie nie dają jeszcze prawa nikomu ujmować im wszelkiej z poezją łącznicy. [...] Wszystko, com w ostatnich czasach tworzył, ma ten tytuł: «tymczasem», cały Kijów jest nikczemną materializacją tego łajdackiego i boleśnego zarazem słowa” [UDL, 293–294]. Dopiero między miejscami, w podróży odnalazł Leśmian swoje „tu”, bez potrzeby „tam”.

Charakter ich relacji zmienił się odrobinę, właśnie kiedy Leśmian wyjechał. W listach stał się bardziej konkretny; opisywał codzienność, wciąż dbał o stały kontakt, ale przede wszystkim już żył, pisał prozę, coraz bardziej pochłonięty własnymi sprawami. Jednocześnie nadal potrzebował wtedy, w Paryżu, kogoś, komu mógłby opowiedzieć o swojej pracy, wysyłać teksty, potrzebował adresata, punktu odniesienia, niekiedy szukał też pomocy, gdy z braku pieniędzy groziła mu konieczność powrotu: „w obecnych warunkach trudno mi nawet myśleć i marzyć” [UDL, 332]. Jak ważna była dla niego opinia Miriama, przyznawał na przykład w jednym z listów z 1904 r.: „nic nie robię, tylko czekam [na odpowiedź]” [UDL, 336].

W tych listach widać doskonale jak bardzo Leśmian chciał stać się sobą i jak bardzo chciał, by jego adresat wiedział, że zmienia się, tylko w 1904 r. wielokrotnie powtarzał: „Nie poznacie mnie teraz. Nie ten jestem co w Warszawie” [UDL, 326]. W kolejnych latach ich znajomości powraca również wątek twórczej eksplozji: 1912: „Nigdy mi się tak dobrze nie pisało” [UDL, 376]; 1933: „Dużo teraz piszę. Pewno wkrótce dwa tomy wydám. Powieść się roi we mnie. Odkładam na lato – na czas urlopu” [UDL, 442].

Ponieważ korespondencja Leśmiana jest wybrakowana, trudno stwierdzić, czy rzeczywiście, jakby wskazywały zachowane listy (Trznadel sugeruje, że Przesmycki przechował wszystkie¹⁴⁴), poeta z czasem coraz rzadziej zwierzał się Miriamowi. Prawdopodobnie zgodnie z tym, co pisze wydawca, cezurę w relacji między nimi należałoby ustalić na koniec I wojny światowej. Od 1919 r. do śmierci w 1937 Leśmian wysłał do Przesmyckiego już tylko dziesięć listów. Trznadel tłumaczy zmianę inną sytuacją kulturalną, inną pozycją Miriama w świecie literackim¹⁴⁵. Trzeba jeszcze pamiętać, że wtedy autor *Łąki* był często w Warszawie, mogli więc się po prostu widywać.

Nie będzie mnie interesować tych dziesięć listów. Najważniejsze stało się to, co nadawca napisał zamiast nich. (Dziwna prawidłowość: od momentu, kiedy Leśmian opublikował swój pierwszy tom, wszystko, co nieliterackie, straciło znaczenie.) Myślę o dwóch dedykacjach w *Łące*, dwóch jedynych w książce, jeśli nie liczyć tej położonej na czele tomu („Eugeniuszowi Śmiarowskiemu poświęcam”). Miriamowi autor przypisał cykl ballad oraz tytułowy poemat tomu, wcześniej, w 1915 r., opublikowany w „Myśli Polskiej” bez dedykacji. Ten gest wymaga uważnej lektury (moja to raczej przymiarka), różni się od dotychczasowej relacji Miriama i Leśmiana, mieszczącej się w rejestrze „proszę, mentorze”. Wszak zapisaną w korespondencji z Przesmyckim opowieść Leśmiana o sobie, trzeba było ostrożnie

¹⁴⁴ J. Trznadel, dz. cyt., 218.

¹⁴⁵ Tamże.

wyprowadzać, wysuptywać z uprzejmości, specyficznego onieśmienia. W listach zwracał się do niego „Panie Zenonie”, obie dedykacje skondensował – „Miriamowi” (do innych, nielicznych, adresatów swoich wierszy zwracał się w rozbudowanych formułach). Jeszcze *Sad rozstajny* подарował Przesmyckiemu wraz z wierszem, specjalnie dopisanym na jego egzemplarzu. Myślę, że dopiero dedykację w *Łące* kładł pewną ręką kogoś zaawansowanego w piśmie (własnej) wyobraźni. Składał hołd artyście (stąd pseudonim w adresie), kiedy nauczył się różnić od niego, tymi utworami, które mu ofiarował.

Pisząc o Czechowiczu i Baczyńskim, zatrzymałam się przy ich najwcześniejszych utworach, także dlatego że to, co Leśmian przekroczył, w tej poezji wróciło. Rzadziej udaje się pamiętać o tym, że dzieło Leśmiana przechowuje Młodą Polskę; o „młodopolskim impulsie wolnej wyobraźni” pisze, za Marianem Stalą, Paweł Próchniak¹⁴⁶. Ten sam badacz, powołując się na znane ustalenia Podrazy-Kwiatkowskiej i Czabanowskiej-Wróbel, dodaje, że „Leśmian jest na wskroś młodopolskim pisarzem”¹⁴⁷.

Ogród zaniechany

W 1898 r. Leśmian pisał do Miriama: „chciałbym wydać moje utwory, ponieważ pierwszy okres mojej twórczości kończy się” [UDL, 288]. Poeta wtedy (stwierdza dosadnie i nadto brutalnie Łopuszański) „Chce pisać, ale jeszcze nie bardzo ma o czym”¹⁴⁸. Przyglądam się wierszom, które powstawały w tym samym czasie, co utwory włączone do *Sadu rozstajnego*, a jednak zostały przez autora odrzucone. Zastanawiam się, co o tym decydowało i jak wygląda w nich metaforyka marzenia. W jednej z recenzji, które wówczas pisał, odróżnia Leśmian wiersze wypowiedziane od wyśpiewanych [SL, 279], gdybym miała zastosować ten podział do jego twórczości, wczesne utwory określiłabym właśnie jako wypowiedziane. Wprawdzie Czabanowska-Wróbel podkreśla, że na przykład w *Ideatach* (1897) poeta „sformułował myśl, której nigdy potem nie wyraził tak bezpośrednio, a która wydaje się ważna w jego światopoglądzie poetyckim, gdyż stanowi odrzucenie poezji jako zamkniętego kształtu. [...] Wyobrażenie poezji jako śpiewu i poety-śpiewaka jest już w tym wczesnym utworze gotowe” [A.Cz.W., 21–22]. To rzeczywiście jeden z najbardziej symptomatycznych wierszy Leśmiana, bo jednocześnie skwapliwie wyrzeka się świata; cytuję początkowy, reprezentatywny fragment:

Kształt jest najwyższym naszym ideałem,
W nim chcemy zmieścić wszechświat symetrycznie;
Duch w naszych myślach także stał się ciałem,
W cudowną formę zmieniony magicznie...
Lecz ideały czuć, zniżone gwałtem,

¹⁴⁶ P. Próchniak, *Oddech ciemności (uwagi)*, MCN, 15.

¹⁴⁷ Tenże, *Leśmian: cienistość istnienia (prolegomena)*, MCN, 52. Por. R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Kraków 1997, s. 42.

¹⁴⁸ P. Łopuszański, „*Idący, z prawdą u warg i u powiek...*”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 186.

Tylko w marzeniach pierwowzorem wskrzesną!
 Posąg jest wtedy najpiękniejszym kształtem,
 Gdy każda linia jego bezcielesną!
 [...]
 [PZ, 555]

Leśmian w tym czasie wciąż skarży się na ułomność języka: „Odkąd przekleństwo na ludzkości leży, / Darmo się człowiek marzeniami łudzi!... // Osamotniony potomek Babelu / Uczuć i myśli nie znajdzie słownika!” [Sonet II, PZ, 560], stąd powtarzające się pragnienie, by złowić słowo nowe (Z wędką [PZ, 571], Śród nocy [PZ, 558]).

Czabanowska-Wróbel podkreśla: „Rozpoznawalnym, powtarzającym się w późniejszej poezji znakiem są wszechobecne we wczesnych wierszach motywy snu i marzenia, ale fantazja jest jeszcze ograniczona przez XIX-wieczne konwencje” [A.Cz.W., 254]. Był Leśmian wtedy zbyt głęboko w środku, by dostrzegać konwencjonalność swoich fraz. Zdarza się, że młody 21-letni pisze deziluzyjnie: „Twoje marzenia stoją, jak krzyże, / I wszystko twoje dziś jest – ruiną...” [W noc księżycową, PZ, 567]. Częściej jednak marzy skutecznie, w skondensowanej frazie: „Wymarzę chatę” [Podróż, PZ, 617] i w rozbudowanych obrazach: „Księga mych marzeń – to mój skarb jedyny! / Mam ją przy sobie i zawsze, i wszędzie... / Czerpię z niej wiosnę w jesienne godziny, / Com z niej wyczytał – było albo będzie!...” [Z cyklu „Sny”, PZ, 553]. Dopiero kilka lat później w rosyjskim wierszu (cytuję w przekładzie Trznadla) będzie wyrzekał się wizji idealnego świata: „Tam wszystko panuje wiecznie, / Beznamiętnie, niekoniecznie – / Ja bez śmierci pragnę rzucić świat” [Fale życia, PZ, 663]¹⁴⁹.

Ale już w bardzo wczesnym (1899) cyklu *Ubóstwo miłości*, wbrew pozornie jednoznacznie nakreślonej sytuacji („Marzę, w pół leżąc na polnej przestrzeni” [PZ, 575]), pojawia się nieco inna formuła marzenia, zaciera się granica między tym, co rzeczywiste a pomyślane¹⁵⁰. Jeszcze zanim stanie się cud tych wierszy, „nastanie godzina objawień” [PZ, 579] i przyplynie, jak morzem, łąką dziewczęca zjawa, przeobrażająca się w postaci kobiet, które dotychczas bohater („ja” liryczne) kochał, w poprzedzających częściach będzie on opowiadał pomniejsze marzenia, demonstrował metamorficzność wyobraźni.

Za duży na marzyciela

Wyobraźnia wszakże to tylko wyraz, którego treść bywa niezmiernie różna¹⁵¹.

Miriam mógłby zgodzić się z autorem tych słów, Stanisławem Brzozowskim, co do tego, że wyobraźnia jest pojęciem szerokim. I prawdopodobnie tylko co do tego.

¹⁴⁹ Motyw marzenia w wierszach rosyjskich Leśmiana, opublikowanych w piśmie „Złote Runo”, w cyklach *Pieśni przemądrzej Wasylisy* i *Księżycowe upojenie* (Pochmiel księżycowy w przekł. J. Ficowskiego), wymagały osobnego opisanie. Por. A. Kijak, *Baśń o „świętej niemiłości” – Bolesława Leśmiana* „Pieśni przemądrzej Wasylisy”, „Ruch Literacki” 2006, nr 1, s. 62–71; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Sofia zaklęta w baśniową carewnę. „Pieśni Wasylisy Priemudroj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3, s. 27–49.

¹⁵⁰ Por. M. Głowiński, *Cieśla – demiurg* (O „Chatupie” Bolesława Leśmiana), ZP, 333.

¹⁵¹ S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, t. 1, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990, s. 50.

Zanim opowiem, jak ci dwaj krytycy różnili się w formułach marzenia i wyobraźni, najpierw, przodem popłyną argonauci (jeszcze nie Imaginauci). Tak właśnie, „Argonauci Ide-
ału Piękna”, Wilhelm Feldman zatytułował rozdział *Współczesnej literatury polskiej*, który poświęcił Antoniemu Langemu i Zenonowi Przesmyckiemu¹⁵².

Objasniając jedną z okładek „Chimery”, redaktor czasopisma tłumaczył równocześnie jego tytuł i – w wielkim skrócie – wykladał swoją koncepcję wyobraźni: „Że kobieta owa ma twarz przerażoną, nie dziw. Przedstawia Chimerę, która, otworzywszy oczy, spostrzegła Rzeczywistość”¹⁵³. Młodszy od czasopisma o rok *Słownik wileński* znaczenia „chimery” notuje w następującej kolejności: „1) urojenie, wymysł; widzimi się, fantazja; dziwactwo, kaprys. [...] 2) = urojone straszdyło, widmo, przywidzenie. 3) = mit. bajeczny potwór, ze łbem lwim, z ciałem kozim, z ogonem smoczym i z pyskiem wybuchającym ogień”¹⁵⁴. Miriam chyba nie chciał, by pomyślana przez niego „Chimera” była utożsamiana z tą słownikową uludą, raczej miała sygnalizować odwrócenie się redakcji od potocznej rzeczywistości (ją, zdaje się, ujrzała Chimera), a zwrócenie się w stronę rzeczywistości istotnej¹⁵⁵. W studium *Maurycy Maeterlinck* (1891) Przesmycki wyprowadza marzenie z wyobraźni, powołuje się przy tym na Krasieńskiego:

Każde dzieło poetyckie, [...] winno być świątynią marzenia. **Marzenie jest możliwe tylko tam, gdzie lotów wyobraźni nazbyt ściśle nie krępują granice**, gdzie twórca – jak powiada w którymś z listów Krasieński – nie zamyka swego dzieła, nie dopowiada wszystkiego, lecz zostawia trochę wolnego pola duchowi czytelnika, gdzie poza obrazem właściwym niezmiernie, związane z nim otwierają się widnokreśli, gdzie dzieło zawiera w sobie odziany w symbol szmat nieskończoności¹⁵⁶.

Prawdopodobnie posłużył się tymi słowami w taki sposób nie tyle, aby uniknąć powtórzenia: jeśli wyobraźnię rozumiał Miriam szeroko – jako zdolność tworzenia, właściwą każdemu, nie tylko artystom, to marzenie uwznioślał. Innymi słowy: wyobraźnią posługiwał się niekoniecznie uroczyście, w marzeniach zaś doświadczał absolutu.

Szczegółowiej w myśl młodopolskiej estetyki pisał o wyobraźni (utożsamiając ją z marzeniem w jego romantycznej transcendującej wersji) Antonii Lange, kuzyn Leśmiana. To on poznał poetę z Miriamem, jeszcze przed debiutem pierwszego z nich. W 1894 r. Lange opublikował w „Niwie” szkic pt. *O wyobraźni*, zaproponował w nim bardzo szerokie rozumienie pojęcia. Prawdopodobnie z jego artykułów i książek przyszły autor *Łąki* dowiadywał się o nowych tendencjach w sztuce, mógł czytać *Studia z literatury francuskiej*

¹⁵² W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, wyd. 8, okresem 1919–1930 uzupełnił S. Kołaczkowski, Kraków 1930, s. 189–197.

¹⁵³ Z. Przesmycki, *Laurowo i ciemno*, w: *Wybór pism krytycznych*, t. 2, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, s. 18.

¹⁵⁴ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, t. 1, s. 277 [„chimera”].

¹⁵⁵ Por. A. Szczepańska, „Chimera”. *Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk 2008, s. 73–74; A. Czabanowska-Wróbel, „Zeszyty Literackie” – ponowoczesna „Chimera”, utopijny projekt?, w: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007. Być może Przesmyckiego zainspirował utwór Baudelair’a *Każdy ze swojej Chimery* lub *Kuszenie świętego Antoniego* Flauberta.

¹⁵⁶ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, w: *Wybór pism krytycznych*, t. 1, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, s. 303.

(1897), a później prace starszego kuzyna z teorii estetyki zebrane w *Studyach i wrażeniach*. Tekst opublikowany w „Niwie” jest z nimi spokrewniony, poświęcony został przede wszystkim mechanizmom działania wyobraźni. Dziś ten szkic jawi się jako szczególne sprawozdanie z ówczesnego stanu wiedzy. Już w nim autor powołuje się na Narcisse’a Michaux (najprawdopodobniej na pracę pt. *O wyobraźni. Studium psychologiczne*), którego wpływ na koncepcje Langego wydaje się niedoceniony, a na pewno jest równie istotny, jak badania Théodule’a Ribota¹⁵⁷ (wydana przez „Głos” w 1900 r., przełożona anonimowo broszura pt. *O wyobraźni twórczej* to skrócona wersja oryginału, później nigdy niepoliszczanego¹⁵⁸). Wszak dwa lata później Lange opublikuje przekład studium Michaux. Ten szkic z „Niw” mógłby być dziś przedmową do książki francuskiego psychologa, rozjaśniłby nieco powody, dla których literaturoznawca tłumaczy pracę z innej dziedziny.

Swój wykład w „Niwie” rozpoczyna Lange od raczej oczywistych konstatacji, posługuje się przy tym nieskomplikowanym językiem:

Wyobraźnia tworzy wyobrażenie, słowa, języki; ona wiąże nasze wiadomości; ona je szereguje i barwi; ona je układa w żywe ciała; ona – jak mówi G. Séailles – stanowi materię ducha.

[...] Bez niej wrażenia znikająby z naszej duszy jak mgła, lub upamiętniałyby się w postaci algebraicznej, niezmysłowej i w żadną całość by się nie łączyły¹⁵⁹.

Przed wszystkim (jak Miriam) Lange nie rezerwuje wyobraźni dla artystów, w sposób przystępny opisuje jej działanie, przywołując w dużym uproszczeniu teorie Ribota i Michaux. Jawi się ona jako warunek samodzielnego myślenia i tworzenia, osobowości i osobności. Lange będzie więc cały czas udowadniał jej niezbywalność w każdej ludzkiej aktywności, a jednocześnie przekonywał o szczególnym charakterze w sztuce: „Z kojarzenia wyobrażeń wypływa niekiedy twórczość; mówimy – niekiedy – gdyż kojarzenie działa we wszystkich niemal objawach naszego życia duchowego – zdrowych i chorych”¹⁶⁰.

Ten szkic, mimo pokrewieństwa tematycznego, nie znalazł się w zbiorze wcześniej drukowanych rozpraw pt. *Studia i wrażenia* (1900), w których Lange rozwijał wiele swych spostrzeżeń. Może pierwsze rozpoznania wydały mu się zbyt zdawkowe; uwagi o wyobraźni wołał w tym tomie rozproszyć, włączając je w szerszy kontekst jej roli w sztuce, dociekał między innymi, jak wyodrębniła się z natury, której częścią wciąż pozostaje. Do najważniejszych fragmentów poświęconych wyobraźni należy następujący passus książki:

Wiedza kieruje się rozwąga; religia – uczuciem, sztuka – wyobraźnią. **W wyobraźni spoczywa zasada twórczości; aby więc zrozumieć sztukę – trzeba przedewszystkiem poznać władzę wyobraźni w umyśle naszym.**

[...] Wyobraźnia jest to siła plastyczna ducha ludzkiego; jest to połączenie rozumu z uczuciem, albo rozum wzruszony wewnątrznie party ku objawieniu się na zewnątrz w formie ruchu [SW, 29].

¹⁵⁷ Zob. B. Szymańska, *Poeta i nieznane. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, Wrocław 1979, s. 63.

¹⁵⁸ Zob. C.W. Domański, *Zapomniany inspirator. Théodule Armand Ribot i recepcja jego poglądów psychologicznych w Polsce na przełomie XIX i XX wieku*, Lublin 2008, s. 231.

¹⁵⁹ A. Lange, *O wyobraźni*, „Niwa” 1894, nr 18, s. 418.

¹⁶⁰ Tamże, s. 419. Andrzej Niewiadomski (*W kręgu fantazji Antoniego Langego*, w: A. Lange, *Miranda i inne opowiadania*, Warszawa 1987, s. 224) łączy koncepcję wyobraźni Langego z jego prozą fantastyczną, ale zarazem odróżnia wyobraźnię w szerokim rozumieniu (za ustaleniami autora *Mirandy*) od fantazji, którą rezerwuje chyba dla prozy.

Podkreśliłam zdanie, w którym pojawia się słowo „umysł”, aby zaakcentować prawdopodobne inspiracje psychologią eksperymentalną. Lange przywoływał uczonych rozwijających tę nową dziedzinę, ich analizy wynikające z daleko posuniętego optymizmu poznawczego. I tak: Ribot opisywał rozwój wyobraźni u zwierząt, dzieci i dorosłych oraz analizował ją jako złożoną z czynników intelektualnych, uczuciowych i nieświadomych, również podkreślał pierwiastek ruchowy. Michaux zaś rozpatrywał ją w kontekście postrzeżeń i wrażeń. Pogląsy tych koncepcji wielokrotnie rozbrzmiewają, często niezidentyfikowane jako niewłaścne, w odpowiednich ustępach prac Langego. Jednocześnie polski eseista raczej nie odnajdywał się w takim stylu myślenia, znaczny wpływ na jego koncepcje wywarły także poglądy Karola Libelta, zwłaszcza *System umnictwa, czyli filozofii umysłowej* – poświęcił mu nawet wiersz. Ostatecznie udawało mu się godzić scjentyistyczny opis działania wyobraźni z przekonaniem o jej metafizycznej – w duchu romantycznym – funkcji.

Już w szkicu z „Niwy” Lange powołuje się na teorię asocjacji, wyobraźnię jako czynną charakteryzuje w opozycji do biernego intelektu, ma ona zdolność syntezy, nadaje jego kategoriom indywidualną formułę¹⁶¹. W tej kwestii uwidaczniają się, wynikające z wykluczających się niemal inspiracji, niekonsekwencje Langego, tłumaczy je Beata Szymańska:

Ribot, ale także i inni wyznawcy teorii asocjacji, którzy obok formułowania praw kojarzenia starali się wskazać na przyczynowe uwarunkowania procesów kojarzeniowych, odwoływali się do koncepcji, iż sfera uczuć wiąże się z nieświadomą warstwą psychicznego życia człowieka. Idący ich śladem Lange staje przed koniecznością przyjęcia tezy, że gra fantazji twórczej jest ściśle zdeterminowana czynnikami nie podporządkowanymi aktom wolicjonalnym. Równocześnie niewątpliwą intencją całej Langego teorii wyobraźni jest wykazanie, że właśnie w wyobraźni mieści się moment swobodnej twórczej działalności człowieka¹⁶².

Powiedziałabym, że Lange zdecydowanie opowiadał się po stronie determinizmu, w ostatnim akapicie studium *O wyobraźni* pisał o „konieczności tych żywych tworów, jakie ukształtował genjusz”, „pewnym fatalizmie twórczości genialnej”¹⁶³. Do rozpoznań badaczki dodałabym ponadto, że także Michaux i Ribot zgłaszali zastrzeżenia do asocjacionizmu¹⁶⁴. Precyzując: zarówno psychologowie eksperymentalni, jak i Lange podkreślali kontrolę intelektu nad wyobraźnią twórczą, różni ich natomiast przypisywanie wyobraźni charakteru metafizycznego.

Funkcje wyobraźni przedstawiają się wedle Michaux, wyrażone polszczyzną Langego, następująco – wybieram wdzięczny i równocześnie reprezentatywny fragment jego studium:

Wyobraźnia ta pani błędów, nieraz jednak używa swych sił na poszukiwanie prawdy [...]. Natura nie odpowiada temu, co ją pyta, i oddaje swe tajemnice tylko zuchwałym szczęśliwcom, którzy jej wydzierają je przypadkowo. Logika uczy tylko tłómaczyć jej odpowiedzi. Wyobraźnia

¹⁶¹ Zob. B. Szymańska, dz. cyt., s. 62.

¹⁶² Tamże, s. 65.

¹⁶³ A. Lange, *O wyobraźni*, dz. cyt., s. 420.

¹⁶⁴ Aby rozwinąć ten problem oraz kwestię zetknięcia filozoficznej i psychologicznej refleksji nad wyobraźnią, należałoby sięgnąć po późniejsze o kilkadziesiąt lat prace Jeana Paula Sartre'a: *Wyobraźnia*, przeł. A. Śpiewak, P. Mróz, Kraków 1998; *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970.

to poddaje pytania, które należy ją przycisnąć. Nie ma innego przepisu na znalezienie idei nowych i płodnych; rodzą się one ze szczęśliwego instynktu i jakby przeczcucia praw, tem mniej ułudnego, im obserwacja jest ściślejszą i nauka głębszą. Im więcej imaginacja poddaje hipotez, tem więcej jest widoków, że jedna z nich była prawdziwa, a każdy błąd naukowy wynika z jałowości umysłu, który przeszkadza pojmować wszystkie wyjaśnienia możliwe zjawiska, tak jak każdy błąd praktyczny wynika stąd, że nie przewidujemy wszystkich skutków. Nie znaczy to więc, że mamy wyobraźni za wiele, gdy się mylimy; przeciwnie znaczy to, że jej mamy za mało, a jeżeli wiele osób obdarzonych wyobraźnią popełnia błędy, to właśnie przez to, że nie mają jej tyle, ile trzeba¹⁶⁵.

Lange myślał podobnie, kiedy pisał: „W systemach logiki najczęściej o wyobraźni się nie mówi, a jednak wyobraźnia jest pierwszą podstawą samej możliwości myślenia. P. Janet domaga się jednak w logice rozdziału: O błędach, spowodowanych brakiem wyobraźni¹⁶⁶. Zarazem twierdził, że domeną wyobraźni nie jest logika, że jej materia należy do rzeczywistości, sprawia ona, iż umysł artysty tworzy nowe układy¹⁶⁷. Podkreślał konieczność czerpania z natury, dążenia w akcie twórczym do równowagi, tak by nie przeważała ani fantazja, ani naśladowanie. Kreatorskie możliwości człowieka – przekonywał – nie są równorzędne z boskimi¹⁶⁸, raczej prowadzą w stronę Absolutu. Michaux tymczasem – reprezentatywny wobec stanowiska psychologii – zawężał rolę wyobraźni w sztuce do aspektu estetycznego¹⁶⁹.

Wedle Langego sztuka prowadzi z powrotem do natury, pojmowanej jako pierwotny i ostateczny stan boskiej harmonii. Jednocześnie w jego koncepcji sztuka okazuje się ograniczona, dowodził, że w zestawieniu z rzeczywistością (która „wieczną pozostaje tajemnicą”) jest zawsze antropomorfizowana, a przy tym na ludzką miarę zharmonizowana i skończona, inaczej niż potoczna rzeczywistość. Dzieło ma bowiem odsyłać do rzeczywistości wiecznej, „która jest najwyższą harmonią, w niej się mieści istota rzeczy” [SW, 15].

Sztuka więc będzie przenoszeniem za sprawą wyobraźni tego, co materialne na poziom idealny. To wyraz prawdziwego (niedyskursywnego) poznania, któremu języka dostarcza wyobraźnia – ona dobiera taki zestaw symboli, aby to, do czego dotarło się w uprzednim wobec dzieła akcie intuicyjnym, zostało zrozumiałe; właśnie dlatego poznanie poprzez sztukę jest niepełne, obciążone pozorami, antropomorfizmem, a jednocześnie doskonalsze niż jakiegokolwiek inne, prowadzi w stronę transcendencji¹⁷⁰.

Szczególnie ważna zdaje się w tej koncepcji pośrednicząca funkcja wyobraźni i sztuki (w ten sposób unieważniona zostaje rzeczywistość wiersza, jego autonomia) oraz przesłanie, jak najbardziej obce Leśmianowi, że Absolut to stała rzeczywistość, o dotarciu do niej wiersz marzy, a nawet je zapewnia.

Najzwięźlej swoją koncepcję wyobraźni zapisał Lange w pierwszym paragrafie, pomieszczonego w *Studyach i wrażeniach*, szkicu pt. *Sztuka i natura*. Potwierdza w nim, że choć badania psychologów traktował jak najpoważniej, nie były one sednem jego dociekań:

¹⁶⁵ N. Michaux, *O wyobraźni. Studium psychologiczne*, przeł. z francuskiego A. Lange, Warszawa 1896, s. 106–107. Należy dla porządku dodać, że Lange zmienił nazwisko uczonego, w innych wydaniach jego dzieł występuje Michaut.

¹⁶⁶ A. Lange, *O wyobraźni*, dz. cyt., s. 418.

¹⁶⁷ Zob. B. Szymańska, dz. cyt., s. 64.

¹⁶⁸ Zob. tamże.

¹⁶⁹ N. Michaux, dz. cyt., s. 121–122.

¹⁷⁰ Zob. P. Wojciechowski, dz. cyt., s. 76, 78.

Celem ostatecznym sztuki jest odzyskanie raju na ziemi. Odzyskanie raju – to połączenie ducha z naturą. [...]

Wyobraźnia popycha człowieka do poszukiwania rozkoszy; ona mu daje walki urojone, ona mu w tych walkach stwarza raj odzyskany.

Wytworem wyobraźni jest sztuka. Sztuka to harmonia, która wydobywszy się z ram natury, powrotnie się w niej rozlewa [SW, 32–33].

W wypowiedziach Langego pola semantyczne marzenia i wyobraźni nachodzą na siebie: „Marzenie, albo ściślej działanie wyobraźni, uważać można za podstawę tego rodzaju kojarzenia, które Bain zowie konstrukcyjnym” [SW, 93]. Autor nie jest jednak w tej kwestii do końca konsekwentny w tym samym eseju marzenie określa jako „swobodne kojarzenie obrazów” [SW, 88]. W innym szkicu, także ze *Studyów i wrażeń*, marzycielem nazywa nie tyle artystę, twórcę, co „awanturnika”, kogoś daremnie goniącego za swoimi wizjami [SW, 67].

Utożsamienie marzenia z wyobraźnią wydaje się uproszczeniem, na które Lange pozwolił sobie może zbyt pochopnie, zwłaszcza że nie było ono powszechne. Ribot bardzo precyzyjnie rozróżnia te pojęcia, odwołując się do romantycznego pojmowania marzenia, ale już utrwalonego w stereotypie, więc nietraktowanego metafizycznie. Konstatował ostatecznie: „Marzycielstwo jest równoważnikiem ułomnej woli, jest bezwolą twórczej wyobraźni”¹⁷¹.

Również, choć raczej nieostro, odróżnia marzenie Michaux. Wprawdzie często wymiennie posługuje się nim i wyobraźnią, ale z drugiej strony napisze: „marzenie zazwyczaj zajmuje się rzeczami oddalonymi”¹⁷², jawi jako pierwszy stopień wyobrażania jeszcze bez celu¹⁷³. Także wedle niego dopiero wyobraźnia odpowiada za czyn bądź dzieło.

Bardziej precyzyjny niż Lange w posługiwaniu się cudzymi teoriami był Ignacy Matuszewski, który w studium *Słowacki i nowa sztuka* (1902) odwołuje się do nieprzełożonych na język polski, a dla znawców sztuki najciekawszych¹⁷⁴, fragmentów trzeciej części książki Ribota¹⁷⁵. Polski krytyk przejmuje podział francuskiego psychologa na wyobraźnię zewnętrzną (plastyczną, którą cechuje jasność i wyrazistość przedstawień) i wewnętrzną (*resp.* rozlewną), pisze o niej: „najczystszy może, chociaż **zarodkowym typem tej wyobraźni jest marzenie**”¹⁷⁶, i charakteryzuje:

Wyobraźnia rozlewna w dziedzinie estetycznej obejmuje prócz muzyki [...] wszelkie rodzaje sztuki nastrojowo-symbolicznej, która działa na widza czy słuchacza nie w sposób bezpośredni, lecz pośredni, nie daje mu obrazów konkretnych, lecz budzi w jego duszy nieokreślone wzruszenia, nie liczy się ściśle z wymaganiami logiki normalnej, lecz działa na uczucia i tak zwane nerwy.

¹⁷¹ T. Ribot, dz. cyt., s. 11.

¹⁷² N. Michaux, dz. cyt., s. 35.

¹⁷³ Tamże, s. 102.

¹⁷⁴ Zob. C.W. Domański, dz. cyt., s. 263.

¹⁷⁵ I w tej pracy wyobraźnia rozumiana jest szeroko, niezzerwana jedynie dla sztuki wizjonerskiej. Warto nadmienić, że książka Ribota była wówczas wysoko ceniona, przed II wojną światową została przełożona na wiele języków. C.W. Domański, dz. cyt., s. 231.

¹⁷⁶ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, wyd. 4, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965, s. 181.

Najdoskonalsze wydaje się Matuszewskiemu połączenie obu typów – muzycznej rozlewności z plastyką¹⁷⁷. A szczególne miejsce zajmuje w jego pracy również opisana przez Ribota „wyobraźnia mistyczna” (podtyp rozlewnej). Charakteryzując ją, cytował psychologa: „1° skłonność do oblekania ideału w szaty zmysłowe i doszukiwania się idei zamkniętej w każdym zjawisku materialnym, 2° wiara w to, że we wszystkich rzeczach tkwi pierwiastek nadprzyrodzony”. Twierdził Matuszewski, że wytwory tak rozumianej wyobraźni da się odnaleźć w poezji współczesnej, czyli symbolistycznej¹⁷⁸.

Nieprecyzyjność wypowiedzi Langego, zacieranie różnicy między wyobraźnią a marzeniem, okazuje się symptomatyczna dla jego czasów. Podobnie jak Głowiński, który w *Ekspresji i empatii*¹⁷⁹, nie wymienia „wyobraźni” wśród pojęć języka krytycznoliterackiego przełomu XIX i XX w., Górczyńska, gdy analizuje ówczesne wypowiedzi odnoszące się do twórczości Leśmiana, umieszcza marzenie (i w domyśle wyobraźnię) w ciągu synonimów, a za nadrzędną wobec nich kategorię uznaje „życie wewnętrzne”. Pojęcie to, wartościowane pozytywnie, związane z odzwierciedlaniem piękna, absolutu, duszy, tajemnicy, zrazu przeciwstawiano „życiu” (bez przydawek) jako „intersubiektywnie dostępnej rzeczywistości, domenie tego, co zwykłe i powszednie” [ML, 261]. Stąd brało się pozytywne wartościowanie przypisywanego przeszłemu autorowi *Sadu rozstajnego* „oderwania od życia”.

Badaczka przypomina, że istotne zmiany do zarysowanej w ten sposób krytycznoliterackiej aksjologii wprowadziły wypowiedzi Stanisława Brzozowskiego, który przeciwstawił się ówczesnej dychotomii: „życie” rozumiał znacznie szerzej, przede wszystkim nie utożsamiał go z zastaną rzeczywistością:

Ujęcie Brzozowskiego nie wyklucza żadnego z aspektów „życia”: ani psychicznego („życie wewnętrzne”), ani socjalnego („rzeczywistość społeczna”), ani nawet biologicznego („przyroda”). „Życie” – dynamiczne, progresywne, niepowtarzalne, wiecznie nowe – ma też wartość estetyczną; jest źródłem, a zarazem kwintesencją twórczości i jako takie przeciwstawia się „martwemu” odtwarzaniu („estetyzmowi” w negatywnym sensie) [ML, 265].

W 1904 roku w artykule *Kilka słów o sztuce* Brzozowski stwierdza, krytykując Leśmiana: „Ono tylko – to życie – czyni wizjonerem [...]. Prawdziwym wizjonerem nie o wizję samą chodziło”¹⁸⁰. Pisząc o wizji, nie deprecjonował wyobraźni, sugerował raczej, że nie przyznaje jej nadrzędnej roli, zresztą i „marzenie” nie wydaje się w języku krytyka nacechowane jednoznacznie negatywnie. W głośnym pamflecie *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung* (1904) stwierdzał: „Ulicami miast, ścieżkami pól i lasów przelewa się życie pełne tęsknot, marzeń, czuć, widoków raz tylko istniejących i o kształt swój i wyzwolenie proszących, [...] a w «Chimerze» pisze Leśmian *Legendy tęsknoty*”¹⁸¹.

Jednocześnie w szkicu *Kilka słów o sztuce* Brzozowski dowodził, że Leśmianowskie (o proveniencji Miriamowskiej) marzenia są statyczne, nastawione na odbijanie Absolutu (robił aluzję do *Prologu*, otwierającego zamieszczony w *Sadzie rozstajnym* cykl *Z księgi przeczuc*), nie chciał uznawać ich nawet za przejawy życia wewnętrznego, życie

¹⁷⁷ Zob. K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak, K. Rosner, Warszawa 1972, s. 32.

¹⁷⁸ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 246–247.

¹⁷⁹ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

¹⁸⁰ S. Brzozowski, *Kilka słów o sztuce*, w: *Kultura i życie*, Lwów 1907. Cyt. za: ML, 265–266.

¹⁸¹ A. Czepiel [S. Brzozowski], *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*, „Głos” 1904, nr 27. Cyt. za: ML, 260.

wewnętrzne rozumiał bowiem jako „walkę duchową”, „zmaganie ze sobą”, „pasowanie się”, a sztukę (tzn. tę sztukę, którą cenił i o którą się dopominał) jako tworzenie rzeczywistości.

Czabanowska-Wróbel sugeruje, że surowa krytyka Brzozowskiego, na którą Leśmian zareagował zrazu gwałtownie i górnolotnie¹⁸², opóźniła debiut poety, przyczyniła się do wykształcenia indywidualności twórczej [A.Cz.W., 257]. Dowiedział się on wówczas od kogoś młodszego o rok, że jeszcze nie jest tym, kim chciałby być. I chyba wtedy zaczął rozumieć, że tak naprawdę nie odnajduje siebie w swoich dotychczasowych wypowiedziach.

Tymczasem na oceny innych krytyków, piszących o Leśmianie wypowiedzi Brzozowskiego, jego redefinicje pojęć, wywarły niewielki wpływ. Poeta uchodził za marzyciela. Najpierw (zwłaszcza przed debiutem książkowym) rzeczywiście nie sposób było zobaczyć go inaczej. Z czasem jednak, kiedy publikował kolejne tomy, krytycy, szczególnie ukształtowani przez młodopolską estetykę, wciąż pisali o jego oderwaniu od życia, ale niekoniecznie w trybie zarzutu, jak zrobiłby to Brzozowski [ML, 269], jednak także nieentuzjastycznie. Spostrzeżenie Górczyńskiej, odnoszące się do recenzji Eustachego Czekałskiego (*Leśmianowska „Łąka”, „Świat” 1920, nr 48*), można rozszerzyć na inne ówczesne wypowiedzi: „formuły związane z toposem «życia wewnętrznego» («jego sny», «jego rzeczywistość», «zaczarowany świat jego artystycznych wzruszeń») funkcjonowały w dyskursie [...] jako określenia pozytywne, ale i ograniczające” [ML, 276]. Stawiane Leśmianowi zarzuty wiązały się raczej z potocznie rozumianym „oderwaniem od życia”, niewiele mającym wspólnego ze znaczeniem, jakie nadał temu wyrażeniu autor *Legandy Młodej Polski*. Nawiasem mówiąc, podobnie w ówczesnym dyskursie krytycznoliterackim nacechowana była fraza „mieć własny świat”, którą ośmieszał Brzozowski¹⁸³. W tej sytuacji częste u Leśmiana, występujące zawsze w liczbie mnogiej, „światy” świadczyły o jego niezależności, sile wyobraźni, która odciążało to słowo.

Górczyńska wśród symptomatycznych wypowiedzi o autorze *Sadu rozstajnego* cytuje fragment *Współczesnej literatury polskiej* (z 1908 r., czyli sprzed wydania *Sadu rozstajnego*) Feldmana, z rozdziału zatytułowanego *Poeci a marzenie*:

Rozpierzchłe, miękkie tony przynosi Bolesław Leśmian i dopiero w ostatnich czasach zdobywa się na większą siłę, z szczerym odczuciem odtwarza nastroje przyrody i wsi polskiej.

Poeci to życia wewnętrznego, odbijający na chwilę obraz świata, aby tym prędzej wrócić do swoich światów – marzeń i refleksji¹⁸⁴.

Ciekawe, że 22 lata później, więc już po *Łące*, Feldman wciąż pisał:

Jeszcze bardziej od życia jest oddalony Bolesław Leśmian (Lesman, ur. 1878 [sic!]) śpiewak baśni fantastycznych, wzruszeń dość sztucznych. Subtelny w wypowiedzaniu uczuć niedośpiewanych, snów na jawie, sugeruje je obrazami o niepospolitej częstokroć barwności i rytmice¹⁸⁵.

¹⁸² W liście do Miriama: „jestem rad, że moje utwory denerwują takie szczury, jak p. Brzozowski lub Avanti, i śmieję się w duszy z tych, którzy myślą, iż swoją tępą głową potrafią podkopać nie na ziemi zbudowany tron «Chimery»” [UDL, 339].

¹⁸³ Zob. S. Brzozowski, *Koniec legendy*, w: *Eseje i studia o literaturze*, s. 299.

¹⁸⁴ Cyt. za: ML, 271

¹⁸⁵ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, s. 386–387. Cyt. za: ML, 272. Podobnie Czekałski nie zmienił zdania, pisząc w tym samym duchu o *Sadzie rozstajnym* i potem o *Łące* [ML, 275].

Zastępując formułę „poeci życia wewnętrznego”, precyzyjniej oddającą jego myśl, formułą „oddalenie od życia”, a jednocześnie pozostawiając w kolejnych wydaniach tytuł „poeci marzenia”, Feldman potwierdził ich synonimiczność w tym kręgu krytyków. Brzozowski mógłby nie zgodzić się na taką zmianę, wszak „życie wewnętrzne” uznawał za „życie”. Jakkolwiek widać, że Leśmianowskie nowe myślenie o wyobraźni (nietożsamej z młodopolskim marzeniem) nie mieściło się w głowach ówczesnych krytyków.

Gorczyńska zwraca uwagę na jeszcze jedną komplikację związaną z młodopolskim „marzeniem”, które zastąpiło z czasem „życie wewnętrzne”, co wynikało z upowszechnienia *Lebensphilosophie*. Jednocześnie „marzenie” (i synonimiczne określenia) nierzadko przeciwstawiano szeroko pojętemu „życiu”. „Ponadto – pisze badaczka – formuły owe nie musiały być rozumiane zgodnie z tradycją młodopolską. Dotyczyło to szczególnie «fantastyki», semantycznie spokrewnionej ze **zreinterpretowaną w ramach koncepcji awangardowych «wyobraźnią»**” [ML, 278]. Jeszcze w *Dziwnej historii awangardy* (1976) Ważyk pisał:

Twierdzenie, że poeta tworzy własny świat, błąkało się nawet wśród futurystów, można je znaleźć w „Nowej Sztuce” (1921), więcej jednak nie powtórzone w tym środowisku. Szło po prostu o odrzucenie dziewiętnastowiecznych norm realizmu, o prawo poety do wyobraźni, a nie o prawo do separacji od życia, do przedłużenia kultu sztuki, jak u Leśmiana¹⁸⁶.

Awangardowi teoretycy wyobraźni bardzo dbali o to, by odróżnić się od młodopolskich rozpoznań. Echa *Lebensphilosophie* wróciły w wypowiedziach Irzykowskiego i Zawodźńskiego, którzy przeciwstawiali Leśmianowską wyobraźnię (jako sztuczną) uczuciu [ML, 279]. Z czasem, w dwudziestoleciu międzywojennym określenia „fantasta”, „marzyciel” etc. stały się krytycznoliterackimi komunałami, straciły szczególne, metafizyczne nacechowanie, jakie przypisywali im Lange czy Miriam. Nie były przy tym jednoznacznie deprecjonujące, choć prowadziły do izolacji poety [ML, 282].

Leśmian chyba wiedział, przeczuwał, że propozycje Langego to w gruncie rzeczy ślepa uliczka, że takie spekulacje unieruchamiają wyobraźnię¹⁸⁷. We własnych szkicach nigdy nie poruszał owych wątków, uprzedzony do młodopolskiej „egzaltowanej nostalgii za niedostępną czy utraconą esencją”¹⁸⁸ i zdystansowany do scjentyzmu, którego przejawem była psychologia eksperymentalna. Nie odnajdywał się w żadnym z nakreślonych wyżej stylów myślenia. W jego esejach wyobraźnia manifestuje się w błyskotliwych rozwiązaniach. Agnieszka Kluba zauważa, że autor opowiadał o poezji w taki sposób, by stworzyć metanarrację o swoich przyszłych wierszach [A.K., 56]. Ma ona inny charakter niż na przykład Peiperowska poetyka normatywna¹⁸⁹. Wyobraźnia uratowała Leśmiana przed wpadnięciem w pułapkę autoreferencji, w pewien sposób przekroczył on mallarmejską koncepcję wiersza [A.K., 56–57]. Powołał bowiem własną opowieść o języku kreacyjnym, którą kontynuował w utworach poetyckich, ich metaliterackość jest „immanentna, w sposób nierozłączny wpleciona w materię” [A.K., 69]. Głowiński pisze, racjonalizując,

¹⁸⁶ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, w: *Eseje literackie*, Warszawa 1982, s. 320.

¹⁸⁷ Do myślenia mogły dać mu głównie negatywne recenzje *Studyów i wrażeń*. Zob. P. Wojciechowski, dz. cyt., s. 71–73. Warto jeszcze odnotować, że Leon Pomirowski w syntezie *Nowa literatura w nowej Polsce* (Warszawa 1933) omawia twórczość Leśmiana w bezpośrednim sąsiedztwie Langego (s. 20–21).

¹⁸⁸ Zob. R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, s. 32.

¹⁸⁹ Zob. J. Sławiński, *B. Leśmian „Szkice literackie”* [rec.], „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 219.

o „fikcji genezy absolutnej”, poświadczony twórczym korzystaniem z konwencjonalnego języka¹⁹⁰.

Leśmiana i Langego zasadniczo różni to, co Jan Zięba nazywa „światopoglądem nowoczesnym”. Leśmian był przekonany, że wyobraźnia nie znosi zbyt szczelnych teorii, pisał: „Łatwo jest określić światopogląd autora, łatwo – jego psychologię twórczą. Trudniej – znaleźć tę krynicę, z której czerpał swoją rzeczywistość, swoją konieczność śpiewu, poza wszelkim światopoglądem i poza niezbędną psychologią twórczą” [SL, 277–278]. Nie miał on temperamentu badacza, intuicyjnie wiedział, czym jest wyobraźnia, nie potrzebował jej opisywać jak Lange, raczej chciał ukazać przejawy jej działania, stąd metaforyczność jego esejów. Według Ryszarda Nycza, recenzje Leśmiana należą do pierwszych świadectw dostrzeżenia tendencji nowszych w literaturze¹⁹¹.

Podczas gdy słowa „wyobraźnia” poeta nie użył w zasadzie nigdy (nigdy w sposób znaczący), nie unikał słowa „marzenie”, należało ono do jego języka krytycznego. Trzeba byłoby jednak uruchomić zdecydowanie obce mu myślenie pojęciowe, aby precyzyjnie opisać wszystkie znaczenia wyrazu, jakimi się posługiwał, więc w przybliżeniu: marzenie, które jest przeciwieństwem rzeczywistości i takie, które jest też samą rzeczywistością, materią utworu. W tym wydaje się Leśmian podobny do Brzozowskiego, że zarówno marzenie, jak i wyobraźnia są w jego wywodzie pojęciami operacyjnymi. Jednak o ile wartościowanie wyobraźni przez krytyka zależało od jej związku z życiem („przeżyciem”), o tyle Leśmian opisywał ją samą, ale nie wprost, w dyskretnych amplifikacjach¹⁹².

W szkicu poświęconym Poemu, według Głowińskiego wtórnym wobec wstępu Baudelaireowskiego, bo zbudowanym wokół anachronicznej wizji poety przekłętego¹⁹³, Leśmianowi udało się jednak powiedzieć coś własnego. Skompromitował krytycznoliteracką formułę „oderwania od życia”, mocno podkreślił koniunkturalność takich ocen. Dowodził, że rzeczywistość i marzenie niekoniecznie są przeciwstawne, że takie ujęcie to kolejne uproszczenie. Dochodził do wniosków pokrewnych tym, które nakreślił w starszym o trzy lata szkicu pt. *Przemiany rzeczywistości*: „to, co wczoraj było jeszcze rzeczywistością – dzisiaj obrzucone zostało tęczowym wyzwiskiem ułudy, pozorów, bańki mydlanej” [SL, 43], wracał też do różnicy między jednostką twórczą a człowiekiem statystycznym.

Głowiński przypomina, że już w 1910 r. pisał Leśmian przenikliwiej, mądrzej o poecie, iż jest tym, kto mówi inaczej „i właśnie mówienie inaczej stanowi główny element jego społecznej roli”¹⁹⁴. Jeśli powołuję się na ten, powiedzmy, przełamany, niesamodzielny szkic o Poem, to także, by prześledzić wyrastanie autora z młodopolskich schematów.

Słowem „życie”, którego obecność w esaju Leśmiana szczególnie podkreśliłam, autor posługiwał się niefrasobliwie. Raz „samo życie” okaże się dokładnym przeciwieństwem znaczenia, jakie nadał tej frazie wiele lat później Tadeusz Różewicz¹⁹⁵ (pisze Leśmian: „Samo życie i śmierć sama” są jak poezja tajemne [SL, 467]); w innym miejscu „życie

¹⁹⁰ M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, ZP, 32–33.

¹⁹¹ R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, s. 34.

¹⁹² Na paralełę Leśmian–Brzozowski zwrócił też uwagę Jacek Gutorow, podejmując myśl Marii Podrazy-Kwiatkowskiej ze szkicu *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*. J. Gutorow, *Biała magia*, w: B. Leśmian, *Z tamtej strony ciszy*, wybór i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2012, s. 76–77, 80–81.

¹⁹³ M. Głowiński, *Leśmian, Poe, Baudelaire*, ZP, 311–314.

¹⁹⁴ Tamże, s. 314.

¹⁹⁵ Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 264–285.

realne” będzie właśnie z poezją tożsame [SL, 35; 496]. Wydaje się więc, że Leśmian poszukiwał szerszej formuły dla tego, co chciał wysłowić: „Główną cechą twórczości życia jest nieprzewidywalność, wszechmożliwość, **«konieczność fantastyczna»**, dla której przyczyna i cel istnieją tylko jako środek doczesny, chwilowy lub raczej jako umiejętność operowania tym materiałem, w którym pęd życiowy kuje swą przyszłość” [SL, 19]. Ze szkicu o poezji Savitri, jednej z ważniejszych wypowiedzi na temat jego własnej estetyki, wynika, że również marzenia nie traktował jako punktu dojścia poezji:

Nie chodzi tu bowiem tylko o zmianę zasady, o zmianę kierunku marzeń na kierunek życia. Marzenie to zawsze – krwawa reszta nieudanych wcieleń. Nie! Chodzi tu przede wszystkim o stworzenie i rozszerzenie życia widzialnego, społecznego do takich granic, które by nie krępowyły ducha spragnionego śpiewu i w których wszelka pieśń, czy w to w marzeniu, czy nie w marzeniu poczęta, zarówno potrzebna i nigdy nie zbyteczna – jednakim płonęłaby życiem i jednako potężnym rozlegałaby się echem [SL, 277].

Trzeba od razu zaznaczyć wyraźnie, że i teraz skojarzenie z Brzozowskim, które niemal automatycznie nasuwa się w trakcie lektury tego fragmentu, nie sięga w istocie daleko. Różni ich horyzont: autor *Kultury i życia* chciał oddziaływać przede wszystkim na rzeczywistość społeczną¹⁹⁶, Leśmiana zawsze interesuje przede wszystkim twórczość, dzieło i język, które umożliwiłyby myślenie o nich poza prostymi opozycjami. W każdym razie tak, jak „życie” nie mieści się u niego w pojęciu „życia realnego”, równie szeroko widzi marzenie twórcze – jest to:

[...] chęć wydzwignięcia ponad poziom zwykły swego ducha, obarczonego szlachetnym brzemieniem zgłodniałej tęsknoty do światów nikomu nieznanym, do postrzeżeń dzielnych i przenikliwych, do śmiałych obnażeń najtajniejszych uczuć i pożądań, **do przywrócenia zmysłowości ciała, które się odzmysłowiło w swych daremnych i znużonych zabiegach dookoła tajemnic ziemi i nieba** [SL, 413].

Utwór musi być dotykalny, niemal cielesny. Podczas gdy młodopolskie marzenie chce ominąć obraz, rzeczywistość, dotrzeć do Absolutu, Leśmianowi świat jawi się jako „widzialne terytorium niewidzialnych potęg życiowych” [SL, 450]. Z jednej strony pisze, że artysta w twórczym wysiłku powołuje rzeczywistość [SL, 47], z drugiej, nie popadając w sprzeczność, w rzeczywistości dostrzega źródła wyobraźni poety: „Z zewnątrz bowiem przychodzą do nas te głosy i barwy, i wonie, którymi – nie znając ich istoty – musimy przepoić nasze myślenie, aby się stało żywym, pokrewnym całemu światu i prawdopodobnym, jeżeli prawdziwym być nie może” [SL, 41]. Zięba, tłumacząc relację między sztuką a prawdą/rzeczywistością w estetyce Leśmiana, pisze o zniesieniu podziału na podmiot i przedmiot, o wzajemnym przenikaniu, o subiektywnym obiektywizmie [J.Z., 163]. W tej chwili trzeba pamiętać, że źródłosłowem epifanii jest (tak jak fenomenologii) grecki czasownik *phainesthai* [M.P.M., 107]. Rzeczywistość, na którą Leśmian cały czas się powołuje, zawsze się staje, jest ulotna, trwa jedynie w zmianie, przede wszystkim, co podkreślał Nycz, poeta „dowar-

¹⁹⁶ S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstęp A. Walicki, Kraków 1990, s. 336. Poetę i krytyka łączy też wynikające z Bergsonowskich inspiracji przeświadczenie, że byt jest wcielonym trwaniem. Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 83; J.Z., 28, 36.

tościowuje pozornie błahe drobiazgi rzeczywistości¹⁹⁷. Badacz pisał, że język poetycki jest sposobem „epifanijnego wynajdywania tj. tworzenia/ odkrywania niedostępnych «wyglądów rzeczy»¹⁹⁸. Powoływał się na esej *Artysta i model*, w którym autor akt twórczy określa jako „zmaganie się ducha z tajemnicą dookólną, zwaną jego otoczeniem” [SL, 50]. Z ustaleń Nycza można wyprowadzić dwojaką funkcję sztuki w estetyce Leśmiana, byłyby to ukazywanie rzeczywistości poza schematem poznawczym, uwiecznianie przemijającego¹⁹⁹, a równocześnie nadawanie postaci temu, co wcześniej jej nie miało, więc powoływanie do istnienia. Powiada Paweł Próchniak, że Leśmian tworzy i odtwarza w jednym geście, że jego wyobraźnia „dotyka wzburzonego nurtu rzeczywistości, podąża za nim, chwyta jego rytm, i w tym samym geście stwarza świat²⁰⁰. Stąd dystans poety do koncepcji sztuki dla sztuki i ambiwalentna ocena Staffa z tomu *Ptakom niebieskim* jako „poety czystej idei” [SL, 295]²⁰¹. Może najtrafniejsza dla określenia tego, o co autor *Łąki* naprawdę zabiegał w poezji, byłaby – o dziwo! – formuła Jeanette Winterson „rzeczywistość wyobraźni”:

Rzeczywistość wyobraźni nie pomija niczego. Jest to najbardziej kompletna rzeczywistość, jaką możemy poznać. Wyobraźnia ogarnia świat doznań zmysłowych i nie wymienia go na świat symboli, lecz rozkoszuje się nim takim, jaki ów świat jest. Artysta jest istotą fizyczną i to właśnie dzieła artystów odbieramy jako najbardziej poruszające, najbardziej przejmujące studia świata, którego możemy dotknąć i który odczuwamy. To pisarka, malarka, a nie realista ma bliski kontakt z materialnym światem, zna jego zapachy i smaki, bo zapachy są w jej nozdrzach świeże, a smaki intensywne. Ona czuje to, czego dotknie ręką. [...] To dzięki malarzowi, pisarzowi, kompozytorowi, którzy żyją bardziej intensywnie niż cała reszta, możemy powtórnie odkryć intensywność fizycznego świata²⁰².

Mogłabym w tym miejscu przywołać wielokrotnie już interpretowany metapoetycko [M.P.M., 148–149] wiersz *Dziewczynina* i stwierdzić, że skoro po przebicciu przez młoty „muru od marzeń strony”, okazuje się, że nie ma „innego świata” niż ten z utworu, to trzeba wychylać się poza niego ostrożnie, bo tak zwana rzeczywistość może okazać się iluzją²⁰³. Mogłabym też przywołać fragment znacznie wcześniejszego (1900) listu Leśmiana do Miriama: „O ile wprawdzie myślałem o formie, o tyle dzisiaj zupełnie o niej nie myślę. W ogóle nie rozróżniam formy, a raczej **obrazu od myśli**, obrazu od uczucia itd. Nie znam takiego skalpela, który potrafiłby rozpołowić utwór prawdziwie poetycki na treść i formę” [UDL, 290]. W późniejszym o kilkanaście lat eseju autor na swój sposób tłumaczył ten koncept, pisał z podziwem, o człowieku pierwotnym, że „dążył do tego, ażeby obrazy, które widział, stały się jego myślami” [SL, 23]. Ale zasadność skojarzenia ze współczesną brytyjską pisarką potwierdza przede wszystkim szkic z 1911 r. o *Kwiatkach św. Franciszka* (w przekładzie

¹⁹⁷ R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, s. 36; tenże, „Słowami... w świat wyglądam”, s. 121. Ze względu na drobne różnice między nimi, przywołuję oba bliźniacze artykuły.

¹⁹⁸ R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, s. 37; A.K., 57–59.

¹⁹⁹ Por. A.K., 65–75.

²⁰⁰ P. Próchniak, *Leśmian: cienistość istnienia (prolegomena)*, MCN, 65.

²⁰¹ Zob. A.Cz.W., 38–42.

²⁰² J. Winterson, *Wyobraźnia i rzeczywistość*, w: *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*, przeł. Z. Batko, Poznań 2001, s. 145.

²⁰³ Por. E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 186; M. Januszkiewicz, „Nic nie było oprócz głosu...” *Dwunastu braci droga do nihilizmu*, w: *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014, s. 19–32.

Staffa), zaczyna go Leśmian od spostrzeżenia, które chyba jako jedyne mogłoby uchodzić za sformułowaną przez niego wprost wypowiedź o wyobraźni:

Fantazja [...] nie jest tu frazesem lub sztuką, lecz jakoby czynem spotęgowanym, rozrzuconą rzeczywistością, prawdą, która dostąpiła takiej ekstazy, że nie wymaga ani uzasadnień, ani umożliwień [SL, 463].

Poeta nie powie już nic więcej o wyobraźni, bo docierał tak daleko, że tłumaczenie jej istoty zdawało się zbyteczne. Kiedy piszę „rzeczywistość wyobraźni”, mam na myśli zarówno fantastyczne realia niektórych utworów²⁰⁴, jak i zapis/opis – na przykład – wieczoru. Podkreślam to mocno, bo komentarze do esejów poety akcentują raczej pośredniczącą rolę dzieła w jego światopoglądzie. O priorytecie rzeczywistości wyobraźni mówi na przykład, przeczytany metapoetycko jako kolaż charakterystycznych motywów, wiersz pt. *Słowa do pieśni bez słów*²⁰⁵. Ale żaden utwór Leśmiana nie jest tylko językiem filozofii, najdoskońalszym sposobem docierania, zbliżania się do natury rzeczywistości, każdy jest przede wszystkim osobną rzeczywistością, daje wgląd w tajemnicę²⁰⁶. Również Zięba powiada, że wedle poety wraz z wierszem przybywa „nowa treść”. Ujęłabym to inaczej – powiedziała-bym, że przybywa kawałek świata. Ostatecznie wiersz okazuje się tajemniczo spokrewniony z „pieśnią bez słów” (jako jej odpowiednik bądź jako wytwór), z pierwotną niezagłuszoną rzeczywistością [J.Z., 188]²⁰⁷.

Muszę mocno zaznaczyć: dopowiadam własne myśli do wykładni Jana Zięby, Andrzeja Niewiadomskiego, Ryszarda Nycza i Michała Pawła Markowskiego – tak, by wydobyć Leśmianowską refleksję o wyobraźni, dotąd niezauważaną; zwłaszcza dwaj pierwsi badacze podkreślali trudności w opisanu światopoglądu poety, który „formułował stanowiska niejasne, oscylujące pomiędzy stanowiskami jasno określonymi” [J.Z., 154]. Gdzieś tu wyłania się opowieść Leśmiana o świadkowaniu własnej wyobraźni jako sednie poezji, o tym, że ta – będąc sztuką – jest równocześnie wciąż życiem w innym stanie skupienia: „Śnić – i widzieć sen własny, i ująć go w bezwzględne karby bezwzględnego artyzmu, i wywalczyć mu cudaczne prawo bytu w dookolnych obszarach – oto czyn jedyne, na który zdobyć się powinien poeta” [SL, 510].

Spróbuję jeszcze raz powiedzieć to, co wydaje mi się najważniejsze, gdy stoję wobec wiersza Leśmiana. Otóż niezależnie, czy (jak chce Zięba) poezja jest jedyną dostępną postacią prawdy (rzeczywistości), ale dostępną tylko aproksymatywnie²⁰⁸, czy (jak chcą Nycz i Markowski) literatura właśnie objawia rzeczywistość (prawdę), które nie istnieją jako wobec niej uprzednie²⁰⁹, to w samym utworze liczy się (także dla Leśmiana – autora i czytelnika)

²⁰⁴ Wedle Michała Pawła Markowskiego w wierszu Leśmiana musi się coś dziać, stąd balladowe fabuły – półgotowe wzorce narracyjne, w zasadzie, z czym trudno się zgodzić, drugorzędne [M.P.M., 117]. Por. M. Głowiński, *Leśmian, Poe, Baudelaire*, ZP, 317–320.

²⁰⁵ Zob. M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, ZP, 56–63.

²⁰⁶ Takie konteksty rozwija Trznadel (*Twórczość Leśmiana*, s. 27–29) w książce pod wieloma względami przestarzałej, naznaczonej sytuacją polityczną, w jakiej powstawała. Por. J.Z., 229; tenże, *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, LNP, 13; M.P.M., 88–91.

²⁰⁷ Por. A.K., 75.

²⁰⁸ J. Zięba, *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, LNP, 13; J.Z., 179–180.

²⁰⁹ Zob. R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, s. 29–51; tenże, „Słowami... w świat wyglądam”, s. 117–140; M.P.M., 88–91; E. Winięcka, dz. cyt., s. 152–174.

nika, krytyka literackiego) rzeczywistość wyobraźni: imaginarium, język przedstawiony, wiara, do której one skłaniają. Agnieszka Kluba widzi to podobnie: „zadaniem [poezji] jest przywrócenie mitycznych sensów pierwotnych” [A.K., 55]²¹⁰.

Na tym też polega zasadnicza różnica między koncepcjami wyobraźni Langedo i Leśmiana (tymi formułowanymi w ich esejach i tymi „wypowiedzanymi” poezją) – wiersz autora *Łąki* ma skupić uwagę na sobie, nie zaś jedynie odsyłać do Absolutu. Ostatecznie poeta raczej postawił, niż rozstrzygnął kwestie – nazwijmy je – ontologii wiersza. Obok ontologii w wierszu ważna była – jak ją określał – sama „baśń” [SL, 9], którą snuł; baśń o pokrewieństwie najgłębszej prawdy rzeczywistości i poezji. Jego koncepcje (w przeciwieństwie do ich niektórych interpretacji) nie zmierzają do prostego uspoźnienia.

Może dlatego zarzucił pisanie esejów: wiedział, że język pojęciowy, język racji, wniosków, przedostawał się do jego tekstów, upraszczając poruszane problemy. To, co udawało się zapisać w esej, było zaledwie resztką tego, co miało znaleźć się w poezji²¹¹. „Krytycznoliteracka i eseistyczna proza”, jak pisze o tych szkicach Sławiński, „była bardziej etapem twórczości niż jej współbieżnym akompaniamentem”²¹², „etapem – dopowiada Kluba – poprzedzającym *de facto* właściwą twórczość poetycką” [A.K., 56].

Jako krytyk literacki Leśmian dopominał się o pracę wyobraźni, opowiadał się przeciw konwencjonalnemu „poetyzowaniu”. W stosunku do grafomanów bywał pobłażliwy i nieco nimi zafascynowany jako swoistym fenomenem, rewersem poezji, bo również występkiem języka. Zdarzało się tak, kiedy nie miał do czynienia z zupełnie złymi utworami. Z drugiej strony potrafił być bezceremonialny (i niekiedy złośliwy), na przykład: „Wiersz ten nie sprawa ani złego, ani dobrego wrażenia: jest obojętny” [SL, 302].

Adeptów namawiał do podejmowania artystycznego ryzyka: „Tak, trzeba być choć raz w życiu brzydkim kaczącym, pośmiewiskiem stada, trzeba choć raz odważyć się na bezwstydną próbę latania i śpiewania po swojemu” [SL, 329]. Najbardziej liczyła się dla niego szczerłość poetyckich usiłowań²¹³, a przez tę rozumiał wystrzeżenie się schematów, ale także niezabieganie o oryginalność, bo to wiersz ma być ważny (nie „ja”, które zabiera mu powietrze), bo wyobraźnia potrzebuje i takiej swobody, by móc zapuścić się w rejony dobrze znane. To może tłumaczyć jego fascynację młodopolską estetyką i stopniowe, ale niezupełne, jej przewyciężanie. W swojej pierwszej recenzji (1910) znajdował usprawiedliwienie dla złych wierszy, pisał:

Pisanie złych wierszy jest grzechem... Wszakże kwiaty, w tym grzechu zrodzone, mają swój rodowód słoneczny i swoją rację kwitnienia w ogólnym ogrodzie poezji. Z płomiennej wiosny zarówno korzystają i pędy szlachetne, i zielska nikczemne. Bujności róż towarzyszy bujność chwastów. Na tajemniczą syntezę ogrodu składa się i nieśmiertelność słońca, i znikomość cienia. Jedno jest niezbędniejsze od drugiego, jak mówi przysłowie Zarathustry [SL, 233].

Właśnie ten fragment wydaje mi się szczególnie istotny dla zrozumienia z jednej strony upodobania, swoistej słabości, Leśmiana do tego, co marne, nieudane, kalekie; z drugiej

²¹⁰ Por. E. Winiecka, dz. cyt., s. 193.

²¹¹ Zob. A. Niewiadomski, *Gdzie jest „istota”?* Leśmian – „poetyka bezmiaru”, w: *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 52–53.

²¹² J. Sławiński, B. Leśmian, „Szkice literackie” [rec.], s. 219.

²¹³ Zob. A. Truskowski, *Estetyka ekspresji w krytyce literackiej Bolesława Leśmiana. Preliminaria*, LNP, 288–289.

strony to *passus* ważny w związku z powracającą w jego wypowiedziach metaforą ogrodu, wywołującą konwencjonalne skojarzenia, jedną z ulubionych wówczas figur krytyczno-literackich²¹⁴. Poeta rozglądał się wtedy, wśród „kwiatów widzących”, „kwiatów zmartwych-wstałych”, „zasiewu przydrożnego”, „zagonu chabrowego”, „sadu rozstajnego” i innych, za tytułem dla swojego pierwszego tomu. Wiersze początkującego autora charakteryzował następująco: „zgadywać tu trzeba i domyślać się kwiatów, które nie doczekały się jeszcze całkowitego rozkwitu” [SL, 343]. Gdy później w jego wierszu kwiaty stawały się synonimem istnienia („Nadchodzi rok nieistnienia, nadchodzi straszne bezkwiecie” [*Rok nieistnienia*, PZ, 226]), było to zrozumiałe w kontekście wszystkiego, co napisał Leśmian o „wtórej rzeczywistości”.

Z tej, pozornie idyllicznej, metaforyki nie wynikały naiwne rozwiązania, wprawdzie stwierdzał, że słowa złożone w rytmie pieśni „Odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony, w którym każde porównanie, każda przenośnia przypomina im o tajemnej łącznicy, o odwiecznym pokrewieństwie, o dziwnej – pomimo różnic – tożsamości” [SL, 42], nie było to jednak równoznaczne z harmonią bez dysonansu [SL, 398]. W recenzji poematu Konopnickiej *Pan Balcer w Brazylii* czytam: „Taki bowiem jest los każdej pieśni, [że] aby śpiewać swe bóle, musi się wznieść ponad nie – uśmiechnięta i na pozór bezbolesna. A największym, najbardziej boskim jej zwycięstwem jest uśmiech, ten pozór, ta najbogatsza we łzy – bezbolesność...” [SL, 247]. Elżbieta Winiecka pisze, że w poezji Leśmiana „motyw pieśni bez słów [...] jest wyrazem dążeń do ideału poezji: harmonijnie łączącej człowieka z tajemnicą”²¹⁵. Lena Magnone widzi w jego szkicach i wierszach tęsknotę za utraconym rajem ludzkości, za światem sprzed odczarowania²¹⁶. Wszelako ten Leśmianowski raj niewiele ma wspólnego z biblijnym obrazem, właśnie dlatego że bierze się z jego wyobraźni, nie przejmując gotowego konstruktów, gdzie są już nazwy, z czasem jego ogrody będą coraz bardziej niestabilne, znikliwe.

Widać wyraźnie, jak Leśmian próbuje zmodyfikować pojęcia, którymi posługiwał się Miriam czy Lange: „Nie masz Absolutu. A jeśli jest, to nie poza nami i nie w nas, lecz przed nami, w nieprzewidywanych oddalach, jako coś do zrobienia, do stworzenia, **do utwierdzenia na ziemi**” [SL, 14]. W tym wieloznacznym fragmencie pewna wydaje się niewiadoma punktu dojścia²¹⁷. Jan Zięba zwraca uwagę na szkic pt. *U źródeł rytmu*, w którym pieśń twórcza jawi się jako dar od umierającego boga, medium kontaktu z absolutem [J.Z., 220–222]. Na podobnych zasadach, pisze badacz, ta poezja uczestniczy w prawdzie, nie docierając do niej raz na zawsze [J.Z., 197].

Może stąd „sad” w tytule pierwszego tomu Leśmiana: miał obiecywać więcej, niż mógłby „ogród”, równie przecież bliski poecie. Zresztą trudno w przypadku tych słów mówić o pełnej synonimii (sad to ogród wyłącznie owocowy), wiele podpowiada etymologia: „ogród” jest dosłownie ograniczony, ogrodzony, sad zakłada owocowanie, wzrost

²¹⁴ Zob. J.M. Rymkiewicz, *Genesis z ducha*, „Poezja” 1966, nr 8, s. 43. O języku krytycznoliterackim Leśmiana: E. Łubowicz, *System terminologiczno-pojęciowy w krytyce Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 1977, nr 19; A. Truszkowski, *Estetyka ekspresji w krytyce literackiej Bolesława Leśmiana. Preliminaria*, LNP, s. 279–291. Meta-poetycki charakter metaforyki kwiatów opisał w swojej monografii A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych*, dz. cyt.

²¹⁵ E. Winiecka, s. 142.

²¹⁶ L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011, s. 424.

²¹⁷ Por. J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 140; J.Z., 62.

nowego²¹⁸. Nadto „sad” w tytule obiecuje większą koherencję brzmienia przy rozstajności znaczenia. Z czasem okazało się, że poeta miał słabość do sadów ułomnych, w wierszu bez tytułu: „Już czas ukochać w sadzie pustkowie bezdomne, / Ptaki niebem schorzałe i drzewa ułomne / I płot, co tyle desek w złe stracił godziny, / Że na trawę cień rzuca przejrzystej drabiny” [PZ, 319].

W *Sadzie rozstajnym* brzmi jeszcze czasem tęsknota do słowa przystającego do rzeczy, do utopii językowej, ale zarazem w tomie wykreślony zostaje horyzont innego stanu skupienia słów, przystawalności ponownie powoływanej przez poetę. Jawi się pierwszy zbiór jako synekdocha kondycji autora – „rozstajnej”, między epokami. Mówi o tym wierszowana dedykacja tomu, którą Leśmian wpisał do egzemplarza podarowanego Janowi Lorentowiczowi. Mówi, że oto otwiera przed czytelnikiem świat stworzony na własnych zasadach – sad, nie raj:

[...]
Bom ja dożył owych dni,
Gdy się wierzy w samą wiarę...

Gdy modlitwa sercu bliższa niżli Bóg,
A zaś Bóg – jak łodzią niedotknięta rzeka –
Gdy wrzos, chaber i głóg
Zapatrzyły się w człowieka!...

Roślinnieje dusza, człowieczeje świat,
Tajemnicom śpieszno w liliach się zaśnieżyć
I raz jeszcze cały świat
Od początku chce się szerzyć!...
[PZ, 673]

Również wówczas Hugo von Hofmannsthal, niemal rówieśnik Leśmiana, pisał, na co zwracała uwagę Czabanowska-Wróbel²¹⁹:

Tak więc poeta jest tam, gdzie go pozornie nie ma, a zawsze w innym znajduje się miejscu, niż gdzie spodziewamy się go znaleźć. Dziwnie on mieszka w domu czasu, pod schodami, którymi wszyscy obok przechodzą, a nikt go nie zauważy²²⁰.

Na tej samej zasadzie Leśmian ocalił marzenie, przeniósł je tam, gdzie nikt nie oczekiwał. Do wnętrza wiersza. Może nie zrobił tak wiele, pielęgnował pomieszanie znaczeń, które już istniało, ale jednocześnie nie pozwolił marzeniu skostnieć.

²¹⁸ W innym kontekście Barbara Stelmaszczyk dowodzi, że sad i ogród pełnią w poezji Leśmiana podobną funkcję, są przejawami *natura naturans*. B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009, s. 156.

²¹⁹ A. Czabanowska-Wróbel, „Pieśni nie o sobie”. *U początków poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Lektury pojonistyczne. Pozytywizm – Młoda Polska*, t. 2, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 160.

²²⁰ H. von Hofmannsthal, *Poeta i nasze czasy*, w: *O poecie*, s. 90.

Sad i znoj

Łopuszański twierdzi, że układając *Sad rozstajny*, Leśmian „za bardzo słuchał rad Przesmyckiego i umieścił za wiele wierszy typowo młodopolskich”²²¹, z kolei, wedle Trznadla, te konsultacje miały raczej charakter kurtuazyjny²²². Nie odnajduję poety w tych skrajnych interpretacjach jego gestów. Bałabym się zdecydowanie odcinać go od korzeni, na które wielokrotnie wskazywał. Myślę, że raczej nie czuł się wówczas jeszcze w pełni samodzielny, choć równocześnie w jednym z listów, pisanym, gdy ustalał kształt książki, wypowiadał się przeciw estetyce symbolistycznej [UDL, 377], nie był więc zupełnie zależny od zdania Miriama²²³. Może stąd brał się jego przedziwny stosunek do *Sadu rozstajnego*, jeszcze zanim domknął tom, myślał o następnym, dlatego opowiadał Przesmyckiemu, że zależy mu, aby ten pierwszy był pojemny [UDL, 375]. W kolejnych listach wielokrotnie powtarzał: „Następny tom będzie inny”. Składając *Sad rozstajny*, Leśmian cały czas zastanawiał się, czy ma on być jego aktualnym autopoportretem, czy raczej retrospektywnym albumem. W końcu stwierdzał: „z dawnych rzeczy pozostały w tomie tylko dwa cykle (*Z księgi przeczuć* i *Oddaleńcy*)” [UDL, 381]. Szczególnie w stosunku poety do *Oddaleńców* odbija się to wahanie, co do kompozycji książki. Może dlatego, kiedy z Paryża pisał do Miriama, który w Warszawie pilnował druku zbioru, *Oddaleńcy* jako pierwsi przychodzili mu na myśl, gdy rozważał skracanie tomu [UDL, 373, 377].

W tej chwili w całym cyklu interesuje mnie kilka fraz, opisujących kondycję bohaterów: „wśród marzeń rozłamów” [*Pośpiech*, PZ, 71], „przodownik marzenia” [*Uczta*, PZ, 75], „Lecz on nawet w marzeniu – marzenia się wstydzi” [*Kłęska*, PZ, 72], oraz ich świata: „gdzie każdy za wszystkich nie cierpi – lecz marzy!” [*Metafizyka*, PZ, 78]. Czabanowska-Wróbel zwraca uwagę na ambiwalentny stosunek poety do swoich bohaterów: „Podmiot autorski, który poprzez tytuły akcentuje swój dystans wobec «oddaleńców», jest i nie jest jednym z nich – jako artysta, marzyciel, ale zarazem jako ktoś, kto nie chce być bezpłodnym znawcą «znawstwa samego»” [A.Cz.W., 261]²²⁴. Znamienne dla czasu, w jakim tom się ukazał, że w przychylniej recenzji Eustachego Czekalskiego pojawiała się sugestia utożsamienia poety z postawą bohaterów cyklu²²⁵.

Oddaleńcy wyrzekają się znoju istnienia, w pewnym sensie więc istnienia w istnieniu. Pragną go z kolei, beznadziejnie, Aniołowie (by posłużyć się Leśmianowską formą rzeczownika). Najboleśniej przeżywają „niemożność stania się ciałem”²²⁶. Także Czabanowska-Wróbel zestawia te sąsiadujące ze sobą w tomie cykle – *Oddaleńców* i *Aniołów*, twierdzi, że łączy je postawa ironiczna, w tym drugim przypadku będzie to ironia „odslaniająca sprzeczność między marzeniem a rzeczywistością” [A.Cz.W., 260]. Poeta zastanawiał się również nad usunięciem tego cyklu z książki, ostatecznie poniechał planu zrezygnowania

²²¹ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian*, s. 208.

²²² J. Trznadel, *O listach*, s. 223.

²²³ Wiele wyjaśnia wierszowana dedykacja *Sadu rozstajnego*, złożona na egzemplarzu Przesmyckiego [PZ, 672]. Wyznając w niej słabości swoich wierszy, Leśmian bierze za nie pełną odpowiedzialność.

²²⁴ Por. A. Czabanowska-Wróbel, „*Pieśń nie o sobie*”, s. 151.

²²⁵ E. Czekalski, *Przegląd piśmienniczy*, „Przegląd Wileński” 1912, nr 43–44. Cyt. za: ML, 274.

²²⁶ M. Stala, *O tych, których nie ma. Na marginesie Leśmianowskiego cyklu wierszy „Aniołowie”*, w: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana, Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 113. Por. B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, s. 214–216.

z niego [UDL, 379]. Młodszy od *Oddaleńców* kończy się wierszami, które zaświadczają o sile wyobraźni poetyckiej, przekraczającej (wyprzedzającej) wiarę²²⁷. Z wcześniejszych ogniw cyklu wynika, że Aniołowie zależni są od tych, którzy ich powołują, teraz okazuje się, że najpewniej istnieją w słowie raz wypowiedzianym, potem w domyśle pieśni, nie szkodzi im wątplenie:

[...]
 I kto ich zmyślił? Kto wywiódł ich z marzeń?
 I dla jakiego pod ziemią powodu?
 I dla jakiego na ziemi ogrodu?
 Dla jakich jeszcze na niebie wydarzeń?
 Kto pierwszy wyznał, nad czyją mogiłą
 To słowo: anioł, skrzydłami objawne,
 I czemu wyznał tak dziwnie, że było
 Od razu święte, od razu pradawne?
 [...]
 [PZ, 65]

[...]
 I ja w nich nie chcę, nie mogę uwierzyć!
 Ni w to, że Bogu w marzeniach się roją,
 Ni w to, że skrzydłem od grzechu mię strzegą –
 A jeśli śpiewam, to tylko dlatego,
 By zakłopotać ich bólem pieśń moją –

I by niewiary sromotę bezsterną
 Pokrzepić pieśnią pokłonną i wierną.
 [PZ, 66]

Czabanowska-Wróbel określa pierwszy tom Leśmiana trafną wobec jego tytułu formułą: „Sad to swego rodzaju **ziemski raj**, ale także «zbiór» – to owocujący ogród poetycki. Sad na rozstajach sugeruje różnorodność dróg, charakterystyczny dla Leśmiana «bunt przeciw granicom», otwarcie na rozmaite możliwości” [A.Cz.W., 252]. Dodaje, że „Leśmian rośnie powoli” [A.Cz.W., 253]. I wyrasta z postawy marzycielskiej (że ostatecznie przekonamy się w *Łące*). Znajduję w *Sadzie rozstajnym* zupełnie konwencjonalne frazy, spokrewnione z tymi, które już wyliczałam, np.: „nad marzeń ruczajem” [*Oczy w niebiosach*, PZ, 100], „Gdzie każdy liść o marzeń kona” [*Ogród zaklęty*, PZ, 88]. Jednocześnie będzie Leśmian poszukiwał znoju, znoju słońca [*Nadaremność*, PZ, 16], dziennego znoju [*O zmierzchu*, PZ, 17], bywa też znój synonimem życia, jak najbardziej spełnionego: „Trzeba mi grodzić sad, / Trzeba mi zboże młócić! / Przyszedłem na ten świat / I nie chcę go porzucić!...” [*W słońcu*, PZ, 13]²²⁸. Zapis innego rodzaju zmagania przynosi *Zielona godzina*, to zmagania kogoś, kto nazywa się „marzeń dźwigaczem” [PZ, 35], kto chce doświadczyć rzeczywistości, nim zostanie ona ujęta w upraszczające schematy: „Kochajcie mnie, kochajcie! Bo mnie wicher mroźny / Gnał ku wam – z gwiazd bezleśnych aż na tamtą stronę / Życia, gdzie w zieloności wypoczywa skroń!” [PZ, 33].

²²⁷ Por. A.Cz.W., 261; M. Nawrocki, *Wariacje anielskie*, LNP, 192–196.

²²⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, SoL.

Do najbardziej kontrowersyjnych wierszy tomu, wywołujących liczne polemiki i nieporozumienia²²⁹, należy *Prolog* (otwierający cykl *Z księgi przeczuc*):

[...]

Widzę tunel lustrzany, wyżłobiony, zda się,
W podziemiach moich marzeń, groźny i zakłęty,
Samotny, stopą ludzką nigdy nie dotknięty,
Nie znający pór roku, zamarły w bezczasie.

Widzę baśń zwierciadlaną, kędy zamiast słońca,
Nad zwłokami praistnień orszak gromnic czuwa,
Baśń, co się sama z siebie bez końca wysnuwa
Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca...

[...]

[PZ, 43]

Problem z *Prologiem* polega na tym, że o nieustającej inwencji mówi Leśmian językiem jeszcze nie do końca własnym, językiem, który szczególnie drażnił Brzozowskiego. Jacek Gutorow twierdzi, że poeta i w tym wierszu, i w innych z *Sadu rozstajnego* „odnajduje w rzeczywistości wyłącznie serie odbić²³⁰, nie wydostaje się poza krąg własnej świadomości. To sąd zanadto uogólniający, debiutanckiego tomu Leśmiana nie sposób jednak sprowadzić do tej konstatacji, nawet jeśli kolejne ogniwa *Z księgi przeczuc* powołujące (pozornie?) osobną rzeczywistość czy to sadu, czy stepu, nocy i łąki, rządzą się jeszcze zasadą wsobności. Także w ostatnim wierszu cyklu pojawia się obrazowanie i brzmi *dictum*, nawiązujące do początku, ale równocześnie czytany w kontekście całego tomu *Epilog* mówi o tych wczesnych wierszach jak o swego rodzaju koniecznym punkcie wyjścia:

Bracie, smutny mój bracie! Ty, co słyszysz wiecznie
Echa własnych odjazdów ku krańcom istnienia,
Ty, co duszę, stworzoną od Bożego tchnienia,
Chcesz tchnąć dalej – w głąb marzeń, płonących słonecznie,

[...]

Spójrz na gwiazdne szlaki,
Którymi iść masz dłużej, niżeli po świecie!
Pij truciznę mej pieśni i w tajemne znaki
Swych przeczuc wglądaj zawsze ufny, jako dziecię!

A oto przykazanie daję ci w żalobie
Z moich marzeń Synaju, gdzie ukryty płonę:
Czyń tak zawsze i dumaj, jak gdyby ku tobie
Oczy wszystkich umarłych były wciąż zwrócone!

[PZ, 54]²³¹

²²⁹ Spory kolejnych pokoleń krytyków wokół *Prologu* omawia Gorczyńska [ML, 293–298].

²³⁰ J. Gutorow, dz. cyt., s. 81.

²³¹ Por. E. Winiecka, dz. cyt., s. 144–146. Na ostatnim etapie redakcji tej książki ukazał się tom zbiorowy pt. *Stulecie „Sadu rozstajnego”* (red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014), do którego tylko odsyłam,

Klechda jako reguła

Kiedy Leśmian około 1914 r. przygotowywał na zamówienie swojego wydawcy, Jakuba Mortkowicza *Klechdy polskie* (i nieco wcześniej *Klechdy sezamowe*), zbiór opowieści ludowych przeznaczonych dla dzieci, oznaczała „klechda” „stare podanie ludowe, baśń”. W tej formie wyraz wprowadził do polszczyzny Tadeusz Czacki; pochodzi on od słów: „klekta”, „klechta”, czyli „plotka, bzdura”²³². Taką etymologię przyjmują również badacze, którzy – jak Marek Adamiec – zainteresowali się Leśmianowskim tytułem [M.A., 65]. Twierdzi on, że poeta zasugerował się zbiorem Kazimierza Władysława Wóycickiego *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (1837). Nina Taylor łączy jeszcze, za słownikiem etymologicznym Aleksandra Brücknera, „klechdę” z „klechą”²³³ – tym, kto plecie głupstwa. Istnieje również rzeczownik „klec” oznaczający „szałas, domostwo, byle jak sklecone”²³⁴.

Leśmianowska „klechda” to jednak już nie albo jeszcze nie to „słowo”, dlatego nie można poprzestać na powyższym wyjaśnieniu. Dykjonariusze Lindego i Karłowicza podają, że synonimem „klektania” jest czasownik „klecić”²³⁵. W *Słowniku ilustrowanym języka polskiego* Michała Arcta, pojawiają się następujące znaczenia słowa „klecić”: „lepić, budować jako tako, naprędcę; składać byle jako, partolić; bajać, pleść; byle jak powstawać, układać bez sensu”²³⁶. I jeszcze jedno, które zdradzę za chwilę. Tymczasem z dwóch starszych słowników warto przywołać również, później nie odnotowywane, znaczenie: „klecić”, czyli „płodzić”²³⁷, co doskonale wiąże się z erotycznymi wątkami klechd, ale także – przenośnie – z tworzeniem.

Najważniejsze w kontekście *Klechd polskich* pola semantyczne tytułowego rzeczownika obejmują z jednej strony „wymyślanie”, z drugiej „prowizoryczność”, istotną także dlatego, że uważa się klechdy za przedtakt balladowej twórczości poety, zapowiedź grupy wierszy, których częstymi bohaterami są niedoskonałe, spotworzone (sklecone) postacie²³⁸, i zapowiedź kondycji poetyckiej wyobraźni. Ostatecznie „klechda” okazuje się słowem Leśmianowskim, tak własnym, że jego znaczenie ustala się w trakcie lektury, autor mówił o tym w jednym z listów:

Pragnę stworzyć czystą, niepokalaną bajkę, osmyknietą z legendy, podania, zabobonu itd., to znaczy prawdziwą bajkę, która baje. Nasze literatury, jak widzę, nie odróżniają klechdy od opowiadań zabobonnych, diabelskich itd. Tym ostatnim poświęcę tomy następne [UDL, 401].

zwracając uwagę na dwa artykuły szczególnie istotne w kontekście mojej lektury Leśmiana: M. Podrazy-Kwiatkowskiej, *Z rozważań nad tytułem „Sad rozstajny”* (s. 7–20) oraz W. Gutowskiego, „*Z księgi przeczc*”. *Wstęp do Leśmianowskiej poetyki marzenia* (s. 117–136).

²³² A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, s. 691 [„klechda”].

²³³ N. Taylor, *Klechdy polskie* – *baśń nieustająca*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2001, s. 280.

²³⁴ Zob. J. Porazińska, *Starodziejie*, il. M. Neumann-Hiszpańska, Warszawa 1962, s. 63.

²³⁵ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2, s. 372–373 [„klektać”]; *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, t. 2, s. 355 [„klektać”].

²³⁶ M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, t. 1, s. 250 [„klechda”].

²³⁷ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2, s. 370 [„klecić”]; *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, t. 2, s. 353 [„klecić”].

²³⁸ Por. E.B., 70.

Już kiedy poeta pisał *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*, tematyzował samo bajanie, czynił z bajki, baśni (utożsamiając te słowa²³⁹) osobną rzeczywistość, równie, a nawet bardziej istniejącą, niż ta nachalnie narzucająca się, empiryczna. Czabanowska-Wróbel pokazała, że autor *Łąki* opowiada o wyobraźni, opowiadając o baśni jako umożliwiającej dotarcie do pełniejszej rzeczywistości, dającej poznanie szersze niż racjonalne²⁴⁰.

Leśmianowskie klechdy emancypują się z wzorca gatunkowego, pojawiające się w omówieniach zbioru zestawienie z bylinami czy skazkami nie wystarcza, by je scharakteryzować, podobnie jak wskazywanie na ich związek (na co naprowadzał autor [UDL, 403]) z metafizycznymi opowiadaniem romantyków, z twórczością Poego, Hoffmanna, Gogoła. W jednej z interpretacji pada pomysł nazywania ich „antyklechdami” [M.A., 71], co raczej nie jest zasadnym ani potrzebnym wyostreniem, klechda staje się u Leśmiana nazwą własną, jednorazowym tworem. W którymś z listów autor tłumaczył:

Pod ogólnym tytułem *Klechdy* zgromadziłem sporo ciekawych postaci ludzkich, **nadałem utworom arcyzm, wysnuły z napomknien ludowych, a oparty na równości świata i zaświata**. Na tych dwóch szalach – ziemskiej i niebieskiej – zważyłem duszę ludzką, notując skrzętnie każde uchylenie się tej lub innej szali [UDL, 403].

Spójrzmy na wybraną klechdę: tytułowa bohaterka *Majki* – rusalka, ostatecznie odstrasza zainteresowanego nią Marcina Dziurę tym, że zamiast nóg ma rybi ogon. W jego oczach okazuje się sklecona:

Trzebaż ci było tak trafnie się zacząć, a tak szpetnie zakończyć? – spytał nie bez żalu. – Do pasa rzetelnie i uczciwie, wedle wszelkiej stosowności, jako ten sprzęt boży uciósana, a od pasa – obraza oczu ludzkich i pośmiewisko, niebu i ziemi postronne! [BIUP, 452].

Choć spotkania z Majką przybliżają go do „tajemniczych sfer rzeczywistości”²⁴¹, „doświadczenia nieskończoności”, „doznania absolutu”²⁴², bohater rezygnuje z nich, przerażony trochę zmysłowością rusalki, obrzydzonej cielesną innością. W klechdach droga do zaświata prowadzi przez pokraczność, niedoskonałość²⁴³. Pierwszą próbą wyobraźni, pierwszym znojnym wysiłkiem, mówi Leśmian, jest otwarcie na nieznanne.

Autor miesza rejestry, rubasznym językiem Dziury, jego żony, opisem realiów wsi – równoważy fragmenty bardzo poetyckie, świadczące o dystansie narratora [M.A., 67–69], ale wciąż nawet wszystko, co znane, jest tu odpodobnione. Słowa Majki, słowa o słowach, doskonale pokazują te kontrasty:

²³⁹ Por. N. Taylor, dz. cyt., s. 278–279; A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 200.

²⁴⁰ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, s. 203.

²⁴¹ Zob. M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, ZP, 59.

²⁴² Zob. M. Janion, *Równość świata i zaświata*, w: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 283.

²⁴³ Por. E. Zarych, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6; W. Owczarski, dz. cyt., s. 13–36.

Mówię do ciebie po rusałczanemu, bo nie umiem inaczej i nie mogę, a ty te słowa moje z lekkiem odpychasz, że nie ludzkie, nie twoje, ziemią niespylone i strzechy nad sobą nie mające... Dlatego się boisz tych słów i nie chcesz ich ramieniem ku sobie, jak sierpem, przygarnąć [BIUP, 468–469].

Dotyka ten cytat fenomenu, który próbuję cały czas opisać. Mówi Leśmian w poezji i prozie (czyli tu – w innym stanie skupienia poezji) językiem rusałczanym, podniesionym do potęgi, językiem tak świeżym, że nie tylko znaczy, przede wszystkim jest, materializuje się. Pokazuje najpierw zaświat, a potem go mnoży w kolejnych utworach. Poeta to ten, kto zdejmuje strzechę znad słów, pozwala im oddychać, stawia dla nich osobne stodoły, wiersze, klechdy. Poeta ma naturę Majki. Autotelizm baśni i ballad Leśmiana polega na tym, że „bajają” i „balladują”²⁴⁴.

Na osobną uwagę zasługiwałyby reakcje na zjawiska niesamowite wśród bohaterów pozostałych utworów zbioru; bo nie jest tak, jak chce Adamiec [M.A., 70], że wszyscy oni są rzecznikami zdrowego rozsądku, który Leśmian kompromituje. Zgodnie z zasadami ludowych wierzeń, nie dziwią ich zjawiska spoza ludzkiego świata, choć z trudem dają się w nie włączyć. Może nie trzeba od razu odnotowywać ich porażki, odważyli się na spotkanie z niezwykłym, z zaświatem, mimo że cofnęli się, to owo doświadczenie jednak ich zmieniło, zmieniło ich postrzeganie rzeczywistości. Leśmian raczej polemizuje z wartościowaniem charakterystycznym dla przekazów ludowych, w których pozytywnie nacechowany jest zdrowy rozsądek, poeta broni niezwykłości, więc nielogiczności, nieracjonalności [M.A., 73]. Życie bez wyobraźni, małżeńskie życie takiego Dziury (kompromis z wąsko pojętą moralnością) wydaje mu się właśnie sklecone.

Wszystkie klechdy są epistemologiczne²⁴⁵, we wszystkich dochodzi do zderzenia potocznego poznania (gdzie potoczność podkreślona zostaje przez wiejski rodowód bohaterów) z niespodziewanym, dlatego nie przekonuje mnie wyczytywanie z nich prostych morałów, jak to robiła Lidia Ligęza²⁴⁶. *Majka* jest wyjątkowa, chodzi w niej także o szaloną miłość, o nieodpowiedzialne zapatrzenie w bezmiar jeziora, o nieostrożny skok na głęboką wodę, o odwagę wyrwania się z tego, co autor *Łąki* nazywa „wtórą rzeczywistością”.

Leśmianowska klechda, żeby wrócić jeszcze do wątku etymologicznego i przywołać ostatnie, najmniej oczywiste znaczenia słowa „klecić” (według słownika Karłowicza, Kryńskiego i Niedźwieckiego), okazuje się wytworem marzenia. A dokładniej: „**marzy się**”. Co przypomina mi o drugim, wynotowanym z kolei ze słownika Lindego, znaczeniu czasownika „marzyć” – „marnie gadać, pleść”.

„Marzenie”, semantycznie wzbogacone „klechdą”, traci (nieznośną) lekkość i egzaltację, azymut na absolut. Działa w niedoskonałym „tu”, powołuje język, który zajmując miejsce w ziemskiej rzeczywistości, przechodząc przez niedoskonałe ciało (w esejach wraca fraza: „ciało stało się słowem”), odnawia je – rzeczywistość i ciało. „Klecić” to ważne dla Leśmiana słowo, opowiada o wiązaniu za pomocą wyobraźni. Wynotowuję z *Sadu rozstajnego*: „gwiazdy [...] skrzą się i świecą / Skrytą zielenią, tajemnym szkarłatem / I upojone swym własnym zaświatem, / Pomimo woli wiążą się i klecą / W girlandy, w wieńce” [Oczy

²⁴⁴ Zob. M. Janion, *Równość świata i zaświata*, s. 282.

²⁴⁵ Zob. W. Lewandowski, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Klechdy polskie*, wstęp i oprac. W. Lewandowski, Kraków 1999, s. 50.

²⁴⁶ L. Ligęza, „*Klechdy polskie*” Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 111–147.

w niebiosach, PZ, 99], „I zmierzch ze światłem prząść w jedną tkaninę, / I chmury czarne ze złotymi sklecać” [*Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*, PZ, 128].

W znacznie późniejszej *Kłęsce* poeta napisze:

Dawniej mi się zdawało, żem z mroków chaosu,
Wybiegł w świat – niepochwytny i wolny od losu.

**Że najtrwalszy ze wszystkich przywidzeń i dziwot –
Sam o sobie śnić powieść – sam klecę mój żywot.**
[...]

Dziś wiem, że w zło się trzeba, jak w szelest, zasłuchać –
Że je łatwiej wykrwawić, niżli udobruchać.
[...]

Bo między mną a kłeską – żaden czas nie płynął –
I nie było tych godzin, gdym jeszcze nie zginął...
[PZ, 416]

Okazuje się, że chcąc przeciwstawić się losowi niepodatnemu na marzenie, na wyobraźnię, do nich właśnie trzeba się odwołać. Nawet kleczenie w tym wierszu – o powieści już nie wspominając – jest uspójnianiem, a Leśmian nie chce takiej klechdy, chce klechdy poezji. Wyobraźnia, twierdzi, to nie konstruowanie sensu, kiedy wiedza o nim okazuje się niedostępna, i nie pocieszenie; to wybór kondycji, reakcja języka, wiersz, który nie narzuca logiki przyczynowo-skutkowej²⁴⁷. To jeden z najbardziej dramatycznych wątków twórczości Leśmiana, obecny zwłaszcza w późniejszych utworach – konfrontacja naiwnych marzeń o cierpieniu z rzeczywistym cierpieniem (tak w przejmującej *Modlitwie*: „Za młodych lat szeptałem żarliwie i skrycie / Modlitwę o wydarzeń tragicznych przeżywanie – / O łzę, która się w oczach rosiście przechowa / Na pokarm dla mgieł nocnych i na treść – dla słowa. // I nastał dzień, co zgrozą poraził mi duszę – / I musiałem go przeżyć... On wiedział, że muszę... // [...] I ze trwogą wspominam, sny tłumiąc bezsterne, / Nieogłędnej modlitwy słowa łatwowiejne” [PZ, 429]).

Ważne wydaje mi się zwrócenie uwagi na jeszcze jedną kwestię. Rację ma Gutorow, podkreślając, że wbrew temu, co zwykle się uważa, poezja Leśmiana nie jest jednolitym tekstem; znajdziemy w niej tropy egzystencjalne²⁴⁸, to właśnie ten moment, kiedy „klechda” pojawia się w jego języku, to zmiana, która następuje w sposobie myślenia o marzeniu.

²⁴⁷ Zob. inne interpretacje: M.P.M., 135–136; A. Skrendo, *Bolesław Leśmian: „najtrwalszy ze wszystkich przywidzeń i dziwot”*, w: *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 99–103; E. Winiecka, dz. cyt., s. 195–197.

²⁴⁸ J. Gutorow, dz. cyt., s. 76.

Rosnący

Ponad siebie rozkwitam, ponad siebie trwam!
 [Zielona godzina X, PZ, 40]

Leśmian nigdy zupełnie nie „wyrósł” z marzenia, raczej zaczął wraz z nim – tym słowem – rosnać w inne strony, w stronę marzenia – synonimu baśni²⁴⁹, snu (w *Postaciach* [PZ, 337], w *Śnie wiejskim* [PZ, 523], *Dzieńbie leśnej* [PZ, 536]) czy wspomnienia (*Z lat dziecięcych* [PZ, 386]), czasami marzenia udającego wspomnienie – w *Powrocie* [PZ, 392]. Jego imaginarium zapełniają marzący bohaterowie (*Znikomek* [PZ, 344], *Akteon* [PZ, 351]), marzący czynnie, ponad życie, jak bracia z *Dziewczyny* [PZ, 327], lub zapatrzeni jak dziewczyna z *Wieczoru*.

Pielęgnowane od początku – od listu, w którym zwierza się, że chciałyby przerosnąć Konopnicką, marzenie Leśmiana o wzroście, o „rozpędzie wzwyż” [*Wiersz księżycowy*, PZ, 326], na swój sposób zrealizowane w „wyżej i niebezpieczniej” *Eliasa*. Marzenie, które przetwarza młodopolską metaforykę wlotu, istnieje w jego poezji obok „wiersza z połamanymi skrzydłami”:

Rozwidniły się w słońcu dwie otchłanie – dwa światy –
 Myśmy byli – w obydwu... A dzień nastał skrzydlaty.

Nikt nie umarł w dniu owym – nie zataił się w cieniu...
 I pamiętam, żem myślał o najdalszym strumieniu.

Nie mówiłaś nic do mnie, lecz odgadłem twe słowa.
 A on – zjawił się nagle... Zaszumiała dąbrowa.

Taki – drobny i nikły... I miał – ciernie na skroni.
 I ukłękliśmy razem – w pierwszej z brzegu ustroni.
 [...]

Zrozumieliśmy wszystko! – I że właśnie tak trzeba!
I że można – bez szczęścia... I że można – bez nieba...
 [...]

I już odtąd na zawsze przemilczeliśmy siebie,
 A świat znowu się stał – światem... I czas płynął po niebie.

I chwyciłaś źdźbło czasu, by potrzymać je – w dłoni,
 A on – patrzył i patrzył... I miał – ciernie na skroni.
 [PZ, 339]

²⁴⁹ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, s. 203.

Dzień skrzydlaty, jak większość utworów Leśmiana, nie jest wierszem autotematycznym. Wyrzeka się nieba i harmonii, mówi o analogicznym do Leśmianowskich „świąt na uboczu” – „cudzie na uboczu”, w obliczu którego codzienność załamuje się, jak rytm w wersie: „A świat znowu się stał – światem... I czas płynął po niebie”²⁵⁰. Tak samo o wyborze ziemskiego „tu” przeciw rajskiemu „tam” opowiada niezatytułowany utwór rozpoczynający się słowami: „Tu jestem – w mrokach ziemi i jestem – tam jeszcze / W szumie gwiazd” [PZ, 478]²⁵¹. Okazuje się, że w tej poezji rozpęd wzwyż może oznaczać, jak w *Dniu skrzydlatym* – trzymanie się ziemi, co wszak nie jest tożsame z „przyziemnym myśleniem”, wiąże się za to z wyborem wyobraźni rozumianej w sposób najbardziej podstawowy, jako wymyślanie, kreowanie objawień „na uboczu”.

Zawsze bardziej niż klęski czy rozpacz bał się Leśmian codzienności, pospolitości, stąd w wierszu bez tytułu ([inc.] „Spotykam go codziennie”) usiłowanie oddziaływania na „statystycznego człowieka”: „A chcę mu coś powiedzieć – coś na wieczność całą – / Rozpląkać się... rozśmieszyć to zgłodniałe ciało – / Nakarmić i przyzdiać nadmiernie, odświętnie. – / Ale on mię już minął i znikł obojętnie” [PZ, 503]²⁵².

Raj tego poety jest heretycki. Nie ma w nim rajskiego, Adamowego słowa, trafiającego raz na zawsze, jest raczej wtrącanie się językiem w istnienie, czerpiące z utraconej przyległości, Leśmian opowiada ziemskie pęknięcie, niedoskonałości, znoje i ekstazy²⁵³. Wyrasta z młodopolskiego marzenia o „gdzie indziej”, gdy odkrywa „tu” jako miejsce poezji, impuls do kreowania własnego języka, sprawdzania, czy można nim stwarzać. Może najtrafniejszą formułę dla Leśmianowskiej wizji raju odnalazła Joanna Bator, tworząc neologizm z frazy zapamiętanej z wiersza *Szczęście* – „w chmur dali”. „Chmurdalia” to nie tyle miejsce, co stan ducha, poczucie nieokiełznanej wolności.

Leśmian – „patriarcha” wyobraźni?

Leśmian stoi na początku, przed pozostałymi poetami. I przed tymi, o których nie napiszę, szczególnie przed Schulzem i Ficowskim. Waham się jednak, czy rzeczywiście ten pierwszy Imaginauta może być mianowany patriarchą (patriarchę nowoczesności widzi w nim Ludwik Flaszen²⁵⁴), czy zawsze postronny nie zachnąłby się na takie nazwanie. Może on nie, ale jego wierszom niewiele ono daje. Co innego powiedzieć o nim „herezjarcha”.

Mam taką hipotezę, z gatunku tych najbardziej osobistych, że literaturoznawstwo posługuje się wszystkimi narzędziami, czyniącymi tak czy inaczej z poezji Leśmiana pośredniczkę, odkrywającą naturę świata, języka itp., obiera te strategie, ponieważ nie potrafi zamieszkać w wierszu, w rzeczywistości wiersza, w wyobraźni poezji, jak wciąż pomieszkuje w prozie.

²⁵⁰ Zob. M. Głowiński, *Sacrum zlaicyzowane (Wokół wiersza Leśmiana „Dzień skrzydlaty”)*, w: *Rozmaitości interpretacyjne*, dz. cyt., s. 15–25.

²⁵¹ Zob. M.P.M., 129–132.

²⁵² Zob. M. Głowiński, „Spotykam go codziennie...” *Bolesława Leśmiana – trzy kategoryzacje świata*, ZP, 181–197.

²⁵³ Por. E. Winiecka, dz. cyt., s. 171.

²⁵⁴ 17 listopada 2012 r. we Wrocławiu podczas spotkania „Czytając Schulza – świadectwo” (w ramach Festiwalu im. Brunona Schulza).

O tym mogłaby być *Urszula Kochanowska* [PZ, 357], o niezdolnym raj – dziele badaczy poezji, „kubek w kubek” jak świat wiersza, a jednak niedającym się zamieszkać. Po to bowiem są u Leśmiana niezliczone historie ludzi, drzew i innych istnień, a także losy słów, aby się z nimi zżywać, by nimi żyć.

Tego dotyczą dalsze części książki: języka przedstawionego w poezji moich bohaterów, języka, w którego działanie wierzą, języka powołującego do istnienia, wysnutego z wyobraźni, jednocześnie języka służącego wyobraźni; takiego jak na przykład materializujący się w *Chałupie* Leśmiana²⁵⁵: „Poobciosam niebyt tak, że będzie gładki, / I wryję na nim wzorzyste zagadki” [*Chałupa*, PZ, 425].

²⁵⁵ Zob. M. Głowiński, *Cieśla – demiurg* (O „*Chałupie*” Bolesława Leśmiana), ZP, 334; tenże, *Poeta, czyli człowiek pierwotny*, ZP, 30.

Rozdział II. Opisanie wyobraźni

Jeśli wpatrywać się będziesz w mury popstrzone różnymi plamami lub w kamienie o różnych składnikach [...], dostrzeżesz obrazy różnych okolic, ozdobionych górami, rzekami, skałami, drzewami, równinami, wielkimi dolinami i wzgórzami różnego rodzaju²⁵⁶.

Kamień

spajam głązy rymów
[o matce, WiP, 277]

O początku nigdy dość. Zwłaszcza, gdy chodzi o pierwsze poetyckie słowo. W 1927 r. ukazał się debiutancki tom Czechowicza pt. *Kamień*. Od tego czasu Leśmian przeżyje jeszcze (zaledwie) 10 lat, wyda jedną książkę, nakreśli drugą, Baczyński ma wtedy (już) 6 lat i prawdopodobnie literuje, a dopiero za trzy lata urodzi się Tadeusz Nowak. Ale *Kamień* będzie przede wszystkim prywatnym gestem i jako taki stanie się ważny również dla młodszych poetów. Tomik na papierze pakowym²⁵⁷ drukowano w Lublinie, w suterenie przy ul. Kościuszki 8, niedaleko kamienicy, w której urodził się poeta i w pobliżu domu, w którym zginął – dziś w tym miejscu stoi upamiętniający go kamień. Pracując nad swą pierwszą książką, Czechowicz myślał o tytułach: *Pierwszy pryzmat* i *Dni chłopca*, ten drugi figuruje na szczęśliwie zachowanej makiecie tomu pochodzącej z maja 1927 r. W *Kamieniu*, tytule położonym ostatecznie na czele zbiorku, wydanego już dwa miesiące później, w lipcu, jest retrospektywa „Dni chłopca” bez infantylizmu tej frazy, jest skupienie pryzmatu, sugestia pośredniości bez oczywistych skojarzeń z konstruktoryzmem, jakie to słowo wywołuje²⁵⁸. Wiele na ten temat napisano. Dariusz Pachocki, edytor *Dni chłopca*, skrupulatnie zebrał wzmianki z listów poety i wspomnień jego przyjaciół²⁵⁹. Konrad Bielski twierdził, że Czechowicz „nie chciał czy też nie umiał wytłumaczyć”, dlatego ostatecznie zdecydował się na taki tytuł. Trudno orzec, czy młody autor znał opublikowany w 1913 r., również debiutancki, *Kamień* Osipa Mandelsztama.

Rozmaicie próbowano interpretować Czechowiczowski tytuł, Tadeusz Kłak widział w nim aluzję do kamienia filozoficznego i kubistycznego kształtu współczesnego miasta²⁶⁰, Marcin Całbecki także pisał o młodzieńczej fascynacji urbanizmem, jej pogłosy słyszał jeszcze w inicjalnej linijce wiersza *Księżyc w Rynku*: „kamienie, kamienice” (opublikowanego po raz pierwszy na przełomie 1933 i 1934 r.) [M.C., 118]. Wydaje mi się, że – wbrew temu,

²⁵⁶ Leonardo da Vinci. Cyt. za: J. Gondowicz, *Kartografia a niektórzy pisarze*, w: *Pan tu nie stał. Artykuły drugiej potrzeby*, Warszawa 2011, s. 137.

²⁵⁷ Zob. W. Gralewski, dz. cyt., s. 188.

²⁵⁸ Wytłumaczenia dla tego pomysłu można doszukiwać się we fragmencie późniejszego szkicu poety: „zasadnicza treść poetycka musi zostać przełamana przez pryzmat indywidualny, subiektywny” [Sl, 31]. Por. M. Całbecki, „*Kamień*” Józefa Czechowicza a paradoksy tożsamości nowoczesnej, w: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1, red. M. Roszczyńska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013, s. 216.

²⁵⁹ D. Pachocki, *Posłowie*, w: J. Czechowicz, *Dni chłopca*, oprac. D. Pachocki, Lublin 2009.

²⁶⁰ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, s. 39.

co twierdzi badacz – trudno mówić tu o przeszłości między wczesnymi utworami, wyrastającymi z fascynacji awangardą a kolejnymi tomami [M.C., 199]²⁶¹. Polemizowałabym również z Justyną Szczęsną, która z kolei włącza *Kamień* już w krąg katastroficznego, kamiennego obrazowania²⁶². Jeszcze w tomie *dzień jak co dzień* kamienie pojawiają się w urbanistycznych obrazach, jednocześnie miejscem na ziemi Czechowicza jest zaułek „kamienny kawałek świata” [*Zaułek*, WiP, 64]. Znacznie później w wierszu z ostatniego tomu poety obłoki zdadzą się „kamieniami bez wagi” [*obłoki*, WiP, 260].

Ale kamienie Czechowicza to przede wszystkim „stare kamienie” (nie mury!) z tak zatytułowanego zbioru napisanego wspólnie z Franciszką Arnsztajnową (1934), z którego część wierszy autor włączył później do *Poematu o mieście Lublinie*. Kamień będzie fundamentem wyobraźni, na którym powstaną nierzeczywiste wizje albo wizje wydobywające niewidzialną stronę rzeczywistego. Autor *nuty człowieczej* w krótkim, opublikowanym pod pseudonimem artykule prasowym pt. *Słowa o Lublinie – dawnym mieście* (1931) spacerowanie opisywał jako wsłuchiwanie się w opowieści „starych kątów” [KR, 343].

Takie kamienie pojawiały się w imaginarium poety już wcześniej, przed *Poematem o mieście Lublinie*, ale szczególną uwagę zwraca opublikowany w 1936 r., najprawdopodobniej w „Czasie”, artykuł o pracach archeologicznych związanych z najstarszym lubelskim kościołem św. Michała, ufundowanym, według podań, przez Leszka Czarnego. Zapisał Czechowicz, w jaki sposób stare kamienie sprzyjają pracy wyobraźni:

Po wielu pracach wstępnych w półtorametrowym wykopie ukazały się głazy posadzek kościelnych, potraskane progi kaplic, szczątki murów odwiecznej budowli, tworząc jak gdyby pion Fary w naturalnej wielkości. Okazało się, że wielu progów z ciosanego kamienia, a i marmurowych brakuje, oraz że w niektórych kamiennych domach rynku lubelskiego użyto ich przed laty na sporządzenie schodków, wiodących do groszowych sklepików, a czasem kawał marmuru leżał wprost w dziedzińcu któregoś z tych domów, służąc za oparcie dla miotły dozorczy...

Wszystkie wróciły na miejsce.

Teraz, kto przyjdzie na owo zielone i wysoko pod jesienne niebo wyniesione trawniki, ujrzeć może wzruszający zarys kościoła, którego nie ma. Jeśli umie wyobraźnią widzieć – z powietrza wyprowadzi sobie na tych fundamentach mury nawy i wieży, i wieńca kaplic. [...]

Na zielonym skwerze nocą gwiazdy przeświecają przez gotyckie żebra kościoła z powietrza [Sl, 280–281].

W innym, również lubelskim, szkicu poeta stwierdzał: „Odbudować w wyobraźni rzeczy, których już nie ma i dopełnić nimi obraz rzeczywistości – to piękne zadanie” [KR, 344]. Grecki źródłosłów „fantazji” znaczy: „czynić widzialnym”, niewątpliwie wiedział o tym Władysław Panas. Dla uczonego, autora czterech niezwykłych szkiców pisanych w latach 2001–2004 przed rocznicami urodzin Czechowicza (15 marca), liczyły się szczegóły – znaki, poświadczające, że związek poety z tym miastem był nieprzypadkowy, mistyczny. Panas odnotowywał na przykład, że „zabiła go ta sama seria bomb, która 9 września 1939

²⁶¹ W późniejszym artykule badacz zwraca uwagę na opozycję kamienia i meteorytu w debiutanckim tomie Czechowicza, w kontekście tożsamości nowoczesnej pisze o zreinterpretowanej wizji kamienia jako figury ponietzscheańskiej świadomości. M. Całbecki, dz. cyt., s. 218–224. Por. A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, CC, 60.

²⁶² J. Szczęsna, *Tadeusz Borowski – poeta*, Poznań 2000, s. 59–60.

spadła na jego rodzinną kamienicę²⁶³. W takiej semiotycznej lekturze duże znaczenie miało to pierwsze miejsce zamieszkania poety – w suterenie, jego związek z wnętrzem ziemi²⁶⁴. Ostatecznie badacz wyciągał następujące wnioski, co do wyobraźni Czechowicza: „Miał wyobraźnię wizyjną, odrealniającą, odkształcającą. Jak zatem pracuje wyobraźnia? U Czechowicza – jak balon na uwięzi. Pewnie dlatego ten Lublin i Lubelszczyzna. Konkret. Biegun. To go trzymało przy życiu²⁶⁵”.

Podobnie Całbecki pisze, już w związku z *Poematem o mieście Lublinie*, który jest w jego interpretacji uwydatnieniem dna miasta, że „fenomen *genius loci* stawał się [...] pośrednikiem między kreuującą «nowe kwiaty, nowe gwiazdy, nowe ciała i nowe narzecz» wyobraźnią a domagającym się rejestrowania zastanych faktów rozumem. Był czynnikiem, który wprowadzał «tu i teraz» lubelskiego letniego zmierzchu w «zawsze i wszędzie» rozbrzmiewającą «arcyludzką» muzykę «nuty człowieczej z samego dna» [M.C., 174]²⁶⁶.

Zanim Paweł Próchniak stwierdzi, że Czechowiczowski „wiersz jest miejscem pamięci”, przyzna, iż wyobraźnia urzeczywistniająca nierzeczywiste to właściwy żywioł tej poezji. Jego lektura lubelskiego poematu pokazuje, że i ten tekst, próbujący dotknąć ziemi, odsłania niewidzialne²⁶⁷. To wątek powracający w szkicach i recenzjach Czechowicza. We wstępie do *Antologii poezji lubelskiej* pisał:

Ujmując świat w poetyckie kreacje błędzimy wśród półsłów i półuczuc, wikłamy się w to, co niewypowiedziane, i tylko jakieś cienie, jakieś lubelskie zamglone sylwety pomagają uprosić wszystko, sprowadzić znowu do ludzkiego, prawdziwego człowieczeństwa, odwrócić klęski sławy, która brzydnie, serca, które pustoszeje. Widzenie miasta – ach, niekoniecznie prawdziwe, niekoniecznie realne – udziela łaski spokoju, odłącza wody od suszy [Sl, 123].

Jednocześnie wyobraźnia autora *Kamienia* była gdzie indziej. W opublikowanym w 1930 r. pod nazwiskiem swojej siostry szkicu pt. *Reflektor* pisał o sobie: „Charakterystyczną cechą poezji Czechowicza jest skojarzenie dwóch zazwyczaj skłóconych pierwiastków: realizmu i widmowości. Niejeden jego wiersz gra się jak gdyby w czwartym wymiarze, a jednocześnie kipi wszystkimi barwami ziemi” [Sl, 151]²⁶⁸. Kamienie są metonimią Lublina, tego, co widzialne, niejako gwarantem, zabezpieczającym przed największym z lęków poety, „że pod kwiatami nie ma dna” [*modlitwa żałobna*, WiP, 262]. Ale Czechowicz będzie również posługiwał się śladami rzeczywistego w taki sposób, by w swoich wizjach co najmniej podać w wątpliwość istnienie dna²⁶⁹.

Adam Zagajewski w szkicu zatytułowanym wbrew Czechowiczowskiej opowieści o wyobraźni, *Wyobraźnia – siódmy kontynent* (lubelski twórca przedstawiał wyobraźnię jako ocean), nie zrozumiał tych esejów. Zarzucał poecie, że między jego koncepcjami

²⁶³ *Wstąpiłeś w mit. Z Władysławem Panasem rozmawia Teresa Dras*, „Scriptores”: *Panas – Lublin jest księżką*, t. 2, 2009, nr 37, s. 53.

²⁶⁴ Tamże, s. 53–54.

²⁶⁵ Tamże, s. 52.

²⁶⁶ Por. A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, CC, 62.

²⁶⁷ P. Próchniak, *Czechowicz: wschodzi poemat (glossy)*, MCN, 94–95. Inaczej Ewa Kołodziejczyk jest przekonana, że Czechowicz porzuca świat dla imaginatywnej rzeczywistości [CNP, 99; 237].

²⁶⁸ Por. E. Łoś (*Siostra poety*, „Kresy” 2005, nr 3) sugeruje, że szkic rzeczywiście mogła napisać siostra Czechowicza.

²⁶⁹ Zob. P. Czaplinski, *Świat bez dna. Śmierć w poezji Czechowicza*, CC, 31–38; CNP, 368.

a wierszami istnieje rozdźwięk: „Doświadczyć chaosu, pierwotnego, twórczego chaosu, zanurzyć się w świecie stającym się, genezyjskim, takie jest marzenie Czechowicza, takie jest prawo jego wyobraźni, a raczej jego teorii wyobraźni”²⁷⁰. W tej poezji – przekonywał – wyobraźnia istnieje inaczej, okazuje się sąsiadką realnego, karmi się światem²⁷¹.

Już przed wojną Jan Kott opisywał tę twórczość jako wtórną wobec awangard zachodnich: „Wyobraźnia Czechowicza wywodzi się z baśni ludowej. Nie jest twórcza, jest przetwórcza”²⁷². Przyboś stwierdzał w szkicu z, co istotne, 1955 r.: „Czechowicz nie miał bujnej fantazji”²⁷³. Do podobnych wniosków dochodziła kilka dekad później Agata Stankowska, gdy zastanawiała się nad najbliższym Czechowiczowi typem fantazjotwórstwa: „nie kreacja *ex nihilo*, nie fantazjotwórstwo oparte na wplataniu mitów i legend, lecz wizjonerskie przekształcanie dostępnego zmysłom świata, wydzieranie go potoczności, wtapienie w język, nasycanie emocją i nastrojem”²⁷⁴.

Wydaje mi się jednak, że pytanie o *creatio ex nihilo* jako zasadę wyobraźni poety jest pytaniem źle postawionym. Widzialne i niewidzialne raczej się tu w sposób szczególny wspierają. Stosunek Czechowicza do świata (Czechowicza zarówno w roli poety, jak i organizatora życia literackiego) był zachłanny, niekiedy wręcz żywiołowy, nigdy bierny, nie pozwalał, by jego wyobraźnia została w jakikolwiek sposób podporządkowana rzeczywistości. Dlatego trafna dla nazwania działań, które stawiał przed sobą, zdała mi się formuła „opisania wyobraźni”, pozwalająca ujrzeć rozmaite perspektywy, jakie uruchamiał – „od dnia do dna”, żeby posłużyć się tytułem jednego z utworów.

Kiedy myślę o Czechowiczowskich określeniach wyobraźni, tych pozostawionych w szkicach i tych wynikających z wierszy, kiedy myślę o ich zdumiewającej spójności, przypominają mi się dwie frazy, najczęściej przywoływane przez poetę w listach, osobiste *dicta*: gorzkie ze Słowackiego, któremu, pisząc, będzie starał się przeciwstawić: „życie to nie romans”²⁷⁵ [L, 123], i z Rimbauda, cytowane chętnie również w szkicach: «nowe rzeczy, nowe kwiaty, nowe zwierzęta» – stwarzam świat” [L, 330]. Jego wiersze, notatki i listy składają się na dzieło wyobraźni, poetycką całość, całość na swój sposób zresztą prowizoryczną, bo wiemy, że spuścizna po autorze jest wybrakowana.

²⁷⁰ A. Zagajewski, *Wyobraźnia – siódmy kontynent*, „Kultura” (Paryż) 1983, nr 10, s. 126.

²⁷¹ Tamże, s. 129.

²⁷² J. Kott, *Pyrrusowe zwycięstwo awangardy*, „Sygnały” 1937, nr 37.

²⁷³ J. Przyboś, *O Józefie Czechowiczu*, „Nowa Kultura” 1955, nr 36.

²⁷⁴ A. Stankowska, *Konstruktor wyobraźni. O „opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, CC, 165.

²⁷⁵ Obszernie (nie zawsze przekonująco) o związkach Czechowicza ze Słowackim pisze Ewa Kołodziejczyk [CNP, 271–285].

Mądrość imiesłowu

Poezji awangardowej przypisują niektórzy wprowadzenie kilku „chwytów” poetyckich; przyznają to bez entuzjazmu. A przecież nowe chwyt poetyckie to bynajmniej nie są czyny małe; wyrażają się w nich wielkie sprawy duszy; rozstrzygają się w nich wielkie sprawy człowieka. Gdy raz wywodziłem to w kole poetów, Józef Czechowicz zaproponował pisanie słowa „chwyt” wielkimi literami²⁷⁶.

Pierwsze wydanie tekstów eseistycznych Czechowicza ukazało się w 1977 r. pod tytułem *Wyobraźnia stwarzająca*, kolejna edycja z 2011 r., opracowana przez tego samego redaktora – Tadeusza Kłaka, została przemianowana na *Szkice literackie*. Ta zamiana, jak najbardziej zasadna, jest znacząca w kontekście badań nad twórczością poety – dziś raczej nie docenia się roli wyobraźni w jego światopoglądzie. Nie uważa jej za centralną kategorię Agnieszka Kluba, która próbuje rekonstruować poetykę sformułowaną Czechowicza²⁷⁷; Ewa Kołodziejczyk, czytająca łącznie poezję oraz eseje, uznaje fantazjotwórstwo za jedną z technik autora *nuty człowieczej* wcale nie nadrzędną w jego twórczości, twierdzi wręcz, że miał on świadomość iluzji, jaką budował, jej eskapistycznego charakteru [CNP, 374]²⁷⁸. Maria Delaperrière w pracy *Polskie awangardy a poezja europejska*, opatrzonej podtytułem *Studium wyobraźni poetyckiej*, skoncentrowana na konstruktywizmie i surrealizmie, zupełnie pomija twórczość Czechowicza²⁷⁹.

Intuicję swoistego marginalizowania szkiców poety potwierdza *Słownik terminów literackich*, funkcjonuje w nim hasło „wyobraźnia wyzwolona”, nie ma „stwarzającej”²⁸⁰. Ta różnica w recepcji tak zatytułowanych, niemal rówieśnych, wypowiedzi Brzękowskiego (*Wyobraźnia wyzwolona*, 1938) i Czechowicza (*Wyobraźnia stwarzająca*, 1937) jest znamienna, wiele mówi o charakterze obu prac oraz temperamencie autorów. Jeśli pierwszy nieźle odnajdywał się w roli prawodawcy poetyki sformułowanej, to drugi wołał jednak swobodę kameralnego eseju, niezobowiązujących, prywatnych odkryć. Czechowicz pisał w liście do Stanisława Czernika: „Czuję się jak człowiek, który chce poprawić sobie coś w garderobie i ani chwilę nie może zostać sam. Trzech albo trzynastu podąża za nim zawsze, gdziekolwiek by nie włął w poszukiwaniu samotności, nawet do kanału ulicznego. Kiedy piszę coś

²⁷⁶ T. Peiper, *Trzeba czasem*, w: *Myśli o poezji*, przedmowa J. Brzękowski, J. Kurek, Kraków 1974, s. 144–145.

²⁷⁷ Wyobraźnię za podstawową kategorię systemu poetyckiego Czechowicza uznał Stanisław Gawliński, ale nie rozwinął tego wątku; tenże, *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym (elementy socjologii i poetyki)*, Katowice 1983, s. 32.

²⁷⁸ Ku podobnemu myśleniu zdaje się skłaniać Calbecki, bardziej na poziomie deklaracji niż praktyki interpretacyjnej [M.C., 92]. Zaś jedna z najważniejszych tez sformułowanych przez Kołodziejczyk w monografii Czechowicza, dotyczy nadrzędnej (także wobec wyobraźni) roli piękna w tej poezji, związku piękna z moralnością oraz metafizycznością [CNP, 193–224].

²⁷⁹ M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Działdek, Katowice 2004.

²⁸⁰ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerzone i poprawione, Wrocław 1998, s. 629 [„wyobraźnia wyzwolona”]. Na literaturoznawczą nośność manifestu Brzękowskiego jedyne, obok *Tędy* Peipera, który został wskazany w słowniku terminów literackich, zwracał uwagę Przemysław Czaplinski, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997, s. 153. Por. S. Gawliński, dz. cyt., s. 24–30.

i zabrnę źle, w ślepy zaułek, to to jest moja sprawa, mogę wyjść i zacząć z innej beczki, ale kiedy trzynastu ludzi lezie za mną i kotłuje się w tymże zaułku nie wiadomo po co, o, to przechodzi granice cierpliwości” [L, 482]. Wizja przewodzenia szkole poetyckiej niepokoiła go, wołał przyjacielską wspólnotę twórców, niewykluczającą relacji mistrz-uczeń, ale zakładającą daleko posuniętą samodzielność.

Słowo „wyobraźnia” po raz pierwszy w szkicach Czechowicza pojawia się w napisanym w 1934 r., opublikowanym dopiero w 1966 r. w „Kamieniu”, *Kluczu symbolicznym do poematów Józefa Czechowicza*. To najbardziej zagadkowy z jego tekstów. Już na poziomie genologicznym stwarza problemy interpretacyjne, może najmniej jest esejem i tyleż legendą-kluczem, co legendą-mitem, w pewnym sensie także testamentem, choć właściwie pomyślanym jako wprowadzenie do twórczości. Opowiadający o wyobraźni, zbudowany wedle praw wyobraźni poetyckiej. Na razie zostawiam ten tekst, interesuje mnie sama data postawiona pod nim, bardzo znamienita dla nieco szerszych rozpoznań²⁸¹. Przemysleniom Czechowicza towarzyszą wówczas wystąpienia: Tadeusza Peipera (zwłaszcza szkice *Nowa radość wyobraźni* i *Bardziej szczegółowo, ale nie za bardzo*), Jana Brzękowskiego (szereg artykułów począwszy od *Poezji integralnej*) oraz Stanisława Czernika (autora najmniej skomplikowanej koncepcji wyobraźni). Ten ostatni w swoim szkicu odróżnia prawdziwe, autentyczne fantazjotwórstwo od *quasi-fantazjotwórstwa* i zasadniczo twierdzi, iż fantazjotwórstwo w liryce ma charakter pracy dopełniającej wykończenia *szczegółów*²⁸².

Również na przełomie 1934 i 1935 r. Włodzimierz Stępniewski publikuje w redagowanym przez Czechowicza „Miesięczniku Literatury i Sztuki” artykuł pt. *O rodzajach poezji lirycznej*, w którym wyróżnia dwa zasadnicze typy: „lirykę emocjonalną i imaginistyczną, jako dwa extremy liryki w ogóle, czystej liryki, bez obcych inności elementów”²⁸³. O ile celem tej pierwszej jest „nie działanie na naszą wyobraźnię, lecz wyłącznie na sferę uczuć, dzięki znaczeniowo-dźwiękowym wartościom poetyckiego słowa”²⁸⁴, o tyle liryka „imaginistyczna”, przez autora artykułu oceniana wyżej, działa odwrotnie²⁸⁵. Wśród przykładów „czystego imaginizmu” wymienia Stępniewski wiersze Micińskiego i Czechowicza, który w swoich esejach podobnie opowiadał się za liryką pośrednią, opartą na metaforze.

Upředzę nieco późniejsze rozpoznania, sygnalizując, jak zarazem obce były autorowi *nuty człowieczej* tego rodzaju podziały na lirykę estetyczną i ekspresyjną. Pośredniość, do której się przychylił w poezji, nie wykluczała emocjonalnego zaangażowania. Więcej, mówił nawet, że świat wyobraźni dopuszcza „wymyślenie uczuć, jakich nigdy nie było” [Sl, 312].

Wracam do przerwanej wątku i rekonstruowania refleksji o wyobraźni w połowie lat trzydziestych, tę cezurę znacznie później dostrzegł Ważyk. W *Dziwnej historii awangardy*

²⁸¹ Także Kołodziejczyk uznaje rok 1934 za ważną cezurę w twórczości Czechowicza, twierdzi, że od tego momentu (od tomu w *błyskawicy*) jego poezja „staje się niezależną od uroszczeń zewnętrznych realizacją osobistego programu fantazjotwórstwa, jaki ma być częścią większego projektu sztuki nowej, budującej nowoczesną hierarchię wartości ustanowionych poprzez ich artystyczną artykulację” [CNP, 334].

²⁸² S. Czernik, *Fantazjotwórstwo poetyckie*, „Okolica Poetów” 1935, nr 4–5, s. 2–5. Por. tenże, *U źródeł fantazjotwórstwa*, „Okolica Poetów” 1938, nr 1.

²⁸³ W. Stępniewski, *O rodzajach poezji lirycznej (głosy)*, „Miesięcznik Literacki” 1934–1935, nr 8, s. 241. Cytuję z zachowaniem oryginalnej pisowni.

²⁸⁴ Tamże, s. 244.

²⁸⁵ W tym samym czasie, w 1933 r., Leon Pomirowski (dz. cyt., s. 93) zarzucał najmłodszej poezji nadużywanie wyobraźni, przedkładanie jej nad czyn.

prekursorstwo w ponownym odkryciu wyobraźni przyznawał Peiperowi, powoływał się na jego szkic *Bardziej szczegółowo, ale nie za bardzo* (1935), zwracał też uwagę na obecność tego słowa w swoich wierszach z 1925 r. Ciekawe, że jednocześnie zupełnie pominął szkice Czechowicza, których przecież nie mógł nie znać²⁸⁶. Znaczenie tym razem roku 1935 jako przełomowego dostrzega również Wiesław Paweł Szymański²⁸⁷. Twierdzi, że skoncentrowanie twórców na wyobraźni, rozbudowanej metaforze było reakcją na sytuację społeczno-polityczną. Podobnie Kazimierz Wyka – fantazjotwórstwo Czechowicza wiązał z „buntem przeciw bezpośredniej rzeczywistości”²⁸⁸, z decyzją „moralnej wierności imperatywowi artystycznemu”²⁸⁹.

Michał Głowiński i Janusz Sławiński we wstępie do antologii polskiej poezji międzywojennej raczej nie zwracali uwagi na te wątki w teorii poezji, które pojawiły również w wypowiedziach awangardzistów, odbijały się w ich utworach. Badacze powtarzają znany podział: dominującej w pierwszym dziesięcioleciu koncepcji wiersza jako konstrukcji przeciwstawiają, wypracowaną w drugiej dekadzie, koncepcję wiersza jako zapisu wizji. Ale jednocześnie akcentują odkrycie nowej formuły wyobraźni, wykraczającej poza tradycyjnie rozumianą fantastykę (co, swoją drogą, rozpoznawał już Czechowicz)²⁹⁰. Ostatecznie autorzy opracowania podkreślają, że w dwudziestoleciu międzywojennym wyobraźnia stała się „koncepcją języka poetyckiego. Zmierzano do homologii między konstrukcją świata przedstawionego a warstwą językową”²⁹¹. Prowadziło to z jednej strony do odkrycia „nowych sposobów posługiwania się słowem”, z drugiej do „krytycznego stosunku wobec stereotypowych, społecznie zatwierdzonych postaci mówienia”²⁹².

Jak wytłumaczyć to nagłe pojawienie się kategorii do tej pory niezbyt istotnej, kojarzącej się z estetyką młodopolską? I jak do wystąpień poetów związanych ze „Zwrotnicą” mają się wypowiedzi Czechowicza? W przypadku tych autorów można mówić o różnicy gestów, różnicy między wystąpieniami a wypowiedziami. Autor *Wyobraźni stwarzającej* przymierzał się wprawdzie do manifestu, nigdy jednak nie zdobył się na deklaracje tak jednoznacznie perswazyjne.

Barbara Sienkiewicz twierdzi, iż zmiany w programie Awangardy Krakowskiej mogły wynikać z inspiracji poezją młodszego pokolenia²⁹³. Badaczka pokazuje też, że zanim zostały te kwestie sformułowane, pojawiały się już na poziomie poetyki stosowanej, w wierszach Ważyka czy Brzękowskiego publikowanych na początku lat trzydziestych²⁹⁴. Jeszcze w 1929 r. w wywiadzie udzielonym Marianowi Czuchnowskiemu Peiper mówił:

²⁸⁶ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, s. 378.

²⁸⁷ W.P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 348.

²⁸⁸ K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 70.

²⁸⁹ Tamże, s. 73.

²⁹⁰ *Poezja polska okresu międzywojennego*, wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński, wyd. 2 przejrzane, Wrocław 1997, s. LVII–LVIII. Por. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska*, s. 20.

²⁹¹ *Poezja polska okresu międzywojennego*, s. LXI. W kontekście tych ustaleń nieprzekonujące są próby rozdzielania języka i wyobraźni podejmowane przez Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska*, s. 320.

²⁹² *Poezja polska okresu międzywojennego*, s. LXI.

²⁹³ B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999, s. 103.

²⁹⁴ Tamże, s. 97.

„Najnowsza poezja francuska dała nam [„Zwrotnicy”] wiele bodźców, lecz zupełnie wyrażnie przeciwstawialiśmy się jej uległości wobec swobody wyobraźni, jej oddalaniu od postulatów budowy artystycznej”²⁹⁵.

Słowo „wyobraźnia” pojawia się w zasadzie w każdym z jego tekstów o poezji z lat 1934–1938, poczynając od opublikowanego w „Czasie” artykułu pt. *Nowa radość wyobraźni*. Pisze o wyobraźni monografistka poety, Joanna Grądział-Wójcik, jako o „bardzo ważnym, choć niedocenionym pojęciu ze słownika Peipera”²⁹⁶, spokrewnionym z estetyką Młodej Polski. Jest wyobraźnia, pokazuje badaczka, obok marzenia oraz teorii widzeń urywkowych „kategorią komunikacji literackiej” i „może być rozpatrywana w kontekście poetyki odbioru”²⁹⁷. Z kolei w związku z opozycją treść – forma stwierdzał poeta: „narzucać wyobraźniom nowe następstwa myśli, kłaść w wyobraźniach nowe tory znaczy przebudowywać największy ze światów”²⁹⁸. Mowa metaforyczna, twierdził, wywołuje bardzo konkretne widzenia wewnętrzne wspólne dla twórcy i czytelnika, które mają charakter ułamkowy, ich pojawianie się, ponieważ nie dążą do jednolitej wizji²⁹⁹, przypomina „samorzutne ruchy wyobraźniowe”³⁰⁰ (dlatego widzenia nie są tożsame z obrazem, gdyż ten jest statyczny³⁰¹). W tym sensie więc wyobraźnia poetycka ma charakter mimetyczny.

Grądział-Wójcik podkreśla, że dla Peipera istotne było konstruowanie widzeń, nie interesowało go „symboliczne znaczenie czy uzewnętrznianie intymnego, lecz [...] mechanika powstawania wizji”³⁰². Badaczka łączy Peiperowską koncepcję wyobraźni również z działaniem związanym z interpretowaniem tego, co najbardziej osobiste, swoistym kondensowaniem uczucia³⁰³.

Poezja konstruowana, by wywoływać wzruszenia w czytelniku zbliża się do marzenia, pisał Peiper, „sprawia, że marzy się przy niej”³⁰⁴, także marzy o czymś innym, niż przedstawia wiersz. Grądział-Wójcik koncepcję „intymnego widzenia” odnosi do prac Bachelarda, do „czystego obrazu poetyckiego”. Zwraca uwagę na Peiperowską metaforykę, za sprawą której wyobraźnia odbiera materialność „nazywanym przedmiotom”, zapisy poetyckie są więc jednocześnie wobec rzeczywistości autonomiczne i w niej zanurzone. Właśnie takie obrazy pobudzają czytelnika do marzenia, a tym samym – zarówno w refleksji Peipera, jak i Bachelarda – do „do-twarzania, uzupełniania, przekształcania”. W ten sposób, za sprawą wyobraźni oraz wspólnego nastawienia uczuciowego, powinno nawiązać się, wedle Peipera, intymne porozumienie między twórcą a odbiorcą, doświadczającym analogicznych doznań, porozumienie możliwe jedynie dzięki zapośredniczeniu w konstrukcji³⁰⁵.

²⁹⁵ W *ambasadzie awangardy. Wywiad Mariana Czuchnowskiego*, „Głos Narodu” 1929, nr 9. Cyt. za: T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, przedmowa, komentarz, bibliografia S. Jaworski, przekł. pierwodruków czeskich, francuskich, hiszpańskich A. Włodek, Kraków 1974, s. 188.

²⁹⁶ J. Grądział-Wójcik, „Drugie oko” *Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010, s. 51.

²⁹⁷ Tamże, s. 56.

²⁹⁸ T. Peiper, *Myśli o poezji*, w: *Myśli o poezji*, s. 49.

²⁹⁹ Tamże, s. 118.

³⁰⁰ Tamże, s. 115.

³⁰¹ T. Peiper, *Bardziej szczegółowo, ale nie za bardzo*, w: *Myśli o poezji*, s. 111.

³⁰² J. Grądział-Wójcik, s. 53.

³⁰³ Tamże, s. 55–56.

³⁰⁴ T. Peiper, *Bardziej szczegółowo, ale nie za bardzo*, s. 117.

³⁰⁵ J. Grądział-Wójcik, dz. cyt., s. 57–62.

Po latach Brzękowski zastanawiał się, czy różnica między jego koncepcją obrazu a Peiperowskim widzeniem nie leży przede wszystkim w „przywiązaniu do terminów”³⁰⁶. Jednak w latach 30. obaj twórcy dość zdecydowanie polemizowali ze sobą. Autor *Poezji integralnej* sprzeciwiał się „legendzie konstrukcji”³⁰⁷, przyznawał się do, traktowanych wprawdzie nie bezkrytycznie, inspiracji surrealistycznych (zwłaszcza związanych z asocjantyzmem), od których miała „odgraniczać go świadoma twórcza praca”³⁰⁸. Peiper w drugiej połowie lat trzydziestych wprowadzał korekty do swoich wcześniejszych wystąpień, zdawał się precyzować je odpowiednio, uwzględniając kategorię wyobraźni, ale jednocześnie nie odzęgnywał się od konstrukcji. Możliwe zresztą, że robił to niejako w odpowiedzi na zarzuty postawione mu przez Brzękowskiego w 1933 r. w *Poezji integralnej*. Wtedy też Julian Przyboś, polemizując z Lechem Piwowarem (bliskim Peiperowi), pisał: „Peiper popełnia zasadniczy błąd: grę pojęć bierze za grę wyobraźni. Bez jedności, jakiegoś postaciującego pionu, który kształtuje i skupia w fantazji całość poszczególnych widzeń – nie można stworzyć poematu”³⁰⁹.

Ten passus dotyka sedna różnicy między poglądami Peipera a propozycjami Przybosia i Brzękowskiego, dotyczyły one jedności wizji, której towarzyszyła wieloznaczność („wielowobrażeniowość”³¹⁰) obrazów metaforycznych, czemu autor *Tędy* sprzeciwiał się jako relikty „dawnej obrazowości”³¹¹. W na swój sposób koncyliacyjnej przedmowie do wyboru szkiców Peipera z 1974 r. Brzękowski pisał właśnie, że „mogą być także obrazy ułamkowe. Wiele płócien nadrealistycznych zawiera części przedmiotów i nie przeszkadza im to być obrazami pewnej rzeczywistości wyobrażonej”³¹².

Już w *Poezji integralnej* autor za jedną z podstawowych właściwości nowej poezji uznawał „imagogeniczność”, czyli „zdolność wywoływania obrazów czy uczuć u czytelnika lub słuchacza”³¹³. Jest ona następstwem „elidowania mniej ważnych członów zdań i obrazów o drugorzędnym znaczeniu”³¹⁴. W ten sposób również Brzękowski podkreślał znaczenie wyobraźni czytelnika. Na dobre jednak kwestia wyobraźni w jego koncepcji pojawiła się dopiero od *Wyobraźni wyzwolonej*, w tym szkicu umieścił ją w kontekście zagadnień podejmowanych wcześniej (polemiki z Peiperowską metaforą oraz swoich autorskich propozycji teoretycznych – poezji integralnej i metarealizmu):

Zasadniczym elementem poezji jest nie forma, nie piękne metafory czy zdania, ale obrazy *in statu nascendi*, sama kuźnia obrazów czy metafor: wyobraźnia. Poetą jest ten, kto posiada fantazję poetycką, kto potrafi potem przetransponować ją na słowa. [...] Obrazy (nie zaś – metafory) są tylko elementami wyobraźni. Muszą one być jednak złączone wspólną więzią, wypływać

³⁰⁶ J. Brzękowski, *Przedmowa*, w: T. Peiper, *Mysli o poezji*, s. 21. Z Peiperowską koncepcją „widzenia” zgadzał się również Jalu Kurek, *Zmierzch natchnienia? Szkice o poezji*, Kraków 1976, s. 42. Por. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk*, Kraków 1980, s. 76–77.

³⁰⁷ J. Brzękowski, *Poezja integralna*, w: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1966, s. 48.

³⁰⁸ Tamże, s. 52. Por. J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, „*Twórczość*” 1961, nr 9; tenże, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Wrocław 1965; A.K., 253.

³⁰⁹ J. Przyboś, *Jeszcze raz trzy*, „*Gazeta Artystów*” 1934, nr 11. Cyt. za: S. Gawliński, dz. cyt., s. 26.

³¹⁰ J. Przyboś, *Dwa chwytły*, „*Gazeta Artystów*” 1934, nr 8. Cyt. za: S. Gawliński, dz. cyt., s. 25.

³¹¹ T. Peiper, *Bardziej szczegółowo, ale nie za bardzo*, s. 112–113.

³¹² J. Brzękowski, *Przedmowa*, s. 10.

³¹³ Tenże, *Poezja integralna*, s. 45.

³¹⁴ Tamże.

z jednego źródła, być czymś integralnie poetyckim, być spontanicznym produktem wyobraźni. Akt poetycki wyzwala tylko już istniejące elementy fantazji. Mówiąc pragmatycznie: poezja jest po prostu wyobraźnią wyzwoloną.

[...] wyobraźnia poetycka jest zdolnością tworzenia obrazów, wyobrażeń czy pojęć [...], które łączą w sobie elementy zaczerpnięte z rzeczywistości zewnętrznej z elementami czysto poetyckimi. Widzimy więc, że wyobraźnia poetycka musi być wyjściem poza fotograficzny, naiwny realizm, ale nie może być też czysto idealistycznym produktem zawieszonoego w próżni werbalizmu. Musi być metarealna; dlatego poezję opartą na uznaniu tej pierwszoplanowej roli wyobraźni określam mianem metarealizmu³¹⁵.

Do podobnych wniosków dochodził Ważyk w związku z polskim wariantem poezji surrealistycznej, wyjście poza konstrukcjonistyczne teorie w stronę wyobraźni uznawał za „konieczny kierunek rozwoju poezji naprawdę awangardowej”³¹⁶.

Wypowiedzi Peipera i Brzękowskiego łączy instrumentalne i swoiście „techniczne” traktowanie wyobraźni. Ten drugi, niesprzecznie z postulatami etycznym, pisał, że wiersz powinien „być zgodny z całością doznań, które składają się na nasze poznanie poetyckie”, mieć „głębszą rację bytu”³¹⁷. Tym także różni się formuła „wyobraźni wyzwolonej” (od czegoś, od rygoru) od „wyobraźni stwarzającej”, więc przeznaczonej, powołującej do czegoś. Czechowicz właśnie nie poprzestawał na uwolnieniu od awangardowego rygoru, był raczej ponad tymi problemami, co nie znaczy, że nie považował owych koncepcji, bliskich mu, jako skierowanych na ustawiczne poszukiwanie, choć zarazem odnosił się do nich krytycznie. Znane są jego wypowiedzi na ten temat: „Gardzę awangardą, ponieważ jej postawa artystyczna i moralna jest powierzchowna i jednostronna. [...] Co do awangardy krakowskiej, to ta, przerzucając punkt ciężkości swego stosunku do sztuki na stronę techniczną, sama podcięła gałąź, na której siedziała” [Sl, 93]³¹⁸. Bowiem – jak w słowach Peipera, które przywołuję w epigrafie – kiedy Czechowicz myślał „chwyt”, to myślał o nim wielką literą. Zgodziłabym się więc z Agnieszką Klubą, gdy polemizuje z Szymańskim, który niesłusznie również w poezji i szkicach Brzękowskiego oraz Frydego doszukiwał się podobnego rodzaju wskazań na „inną rzeczywistość” [A.K., 275].

Dlatego Czechowicz – i to dostrzegano już wielokrotnie³¹⁹ – nie potrzebował wolnościowego impulsu w rodzaju tego, jaki Brzękowski czerpał z surrealizmu. Nie wydaje się

³¹⁵ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, w: *Wyobraźnia wyzwolona*, s. 83–84. Por. tenże, *Awangarda – szkic historyczno-teoretyczny*, w: tamże, s. 171. Zob. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, s. 281; B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją*, s. 99–102. Por. też, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 401–428.

³¹⁶ B. Sienkiewicz, *Poznanie i nazywanie*, s. 398; też, *Między rewelacją a repetycją*, s. 86. Badaczka omawia interesującą w tym kontekście polemikę Ważyka z Peiperem, pokazuje bliskość niektórych cech poetyki autora *Tędy* (śmiała metafora i jukstapozycja) z surrealistycznymi tendencjami. Jednak Sienkiewicz odnosi się raczej do wypowiedzi Peipera z lat 20.

³¹⁷ J. Brzękowski, *Integralizm w czasie*, w: *Wyobraźnia wyzwolona*, s. 71.

³¹⁸ Zob. CNP, 326–333; M. Calbecki, *Awangarda – niebezpieczeństwo – przygodność. Dialektyka nowoczesności w poezji Józefa Czechowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 2.

³¹⁹ Zob. J. Witan, *Był nadrealistą w przeczuciu i przerażeniu. Elementy nadrealizmu w twórczości Józefa Czechowicza*, „Poezja” 1975, nr 10; S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian w poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976, s. 113; A.K., 248–257; M. Cywińska-Dziekońska, *Surrealistyczne „doświadczenie wewnętrzne” w poezji Józefa Czechowicza*, J.Cz., 185–199.

przypadkiem, że Małgorzata Baranowska w swojej książce o surrealistycznej wyobraźni i poezji nawet nie wymienia nazwiska autora *nic więcej*. O jego ambiwalentnym stosunku do surrealizmu świadczy już szkic pt. *Ewolucje nadrealizmu* (1935), w innym miejscu odżegnywał się od poezji zawierającej przypadkowi [Sl, 85]. Nierzadkie wśród badaczy doszukiwanie się jego związków z surrealizmem wynika z szerszej, nie zawsze słusznej, tendencji, polegającej na próbach objaśniania wpływami tego prądu wszystkiego, co w poezji dwudziestolecia międzywojennego mieściło się na biegunie przeciwnym konstruktywizmowi³²⁰.

Twierdzi Andrzej Niewiadomski, że ze względu na charakter teoretycznych wystąpień Czechowicza „kurczowe trzymanie się chronologii nie przynosi efektów” [IS, 123]. Podobny tryb wywodu proponowała Kluba, co nie znaczy, że poglądy poety zupełnie nie zmieniały się, sam zresztą o tym pisał („Szkoła marzenia, szkoła techniki poetyckiej. Przesunął się punkt ciężkości” [Sl, 113]). Jednak w odniesieniu do jego refleksji o wyobraźni, obejmującej zaledwie pięć lat, sprawdza się synchroniczna perspektywa. Dodatkowo taka lektura pozwalała na autorskie hierarchizowanie problemów, naświetlenie kwestii, które poeta rozstrzygał niejako na marginesie, na przykład w recenzjach, potem do nich nie wracając.

Czechowiczowi bardzo zależało, by jego formuła wyobraźni została należycie zrozumiana, niemyłona z niczym innym. Toteż przy okazji omówienia tomu poezji Gałczyńskiego (1936) pisze, dystansując się, o fantastyce popularnej [Sl, 172]; w innym szkicu, dwa lata późniejszym, zdaje się rozwijać tę myśl, odróżniając fantastykę od wyobraźni nowoczesnej (wśród jej reprezentantów wymienia: Rimbauda, Schulza, Kafkę), którą charakteryzuje następująco: „fantastyczne stają się nie elementy, nie akcesoria, ale ich układy”³²¹.

Czechowicz bardzo mocno podkreślał, powołując się przy tym na Ważyka i Przybosa³²², że wyobraźni nie sposób naśladować [Sl, 70]. Za najważniejszą cechę poety uznał – i to też odróżniało go od surrealistów – indywidualizm [A.K., 255–257], potrzebę „nieustannego tworzenia, nieustannego stawania się i wypracowywania” [Sl, 27]. Jego horyzontem był poetycki absolut: „Łamać się ze sobą samym – oto najpiękniejszy z losów naszych. Bo czymże to jest, jak nie ściganiem niedoścignionego, szukaniem tego, co nie jest do znalezienia: spełnienia!” [Sl, 106]³²³. Jako recenzent zwracał uwagę na samodzielność poetów, podstawowym kryterium była dla niego zawsze gotowość czerpania z możliwości własnej wyobraźni³²⁴. Wierzył autorom, których dzieła „ukazując wysnute z wyobraźni otchłanie i nieba, [...] wołają do ludzi: podobni bądźcie bogom” [Sl, 82]. W posłowniu do wydanego pośmiertnie tomu wierszy Konstantego Mikiewicza pisał: „Kto raz poddał się urokowi imaginacji absolutnie wolnej, ten już zostanie nałogowcem, już się od tego haszyszu czy peyotlu nie odzwyczai. Zbyt wielkie i zbyt piękne perspektywy otwierają się temu, kto odważy się śnić na jawie, aby nie zapragnął śnić jeszcze, i znowu, i znowu” [Sl, 196].

Nie podważając rozpoznania Kluby, chciałabym nieco przesunąć akcenty w stosunku do zaproponowanej przez nią lektury szkiców Czechowicza. Uczona podkreśla absolutną „samoświadomość ich autora”, intelektualizm, zbieżny z teoretycznymi wypowiedziami Paula Valéry’ego. Twierdzi, że autor *Wyobraźni stwarzającej* poszukiwał „nowego, jedyne w swoim rodzaju i nie znanego dotąd języka poetyckiego, oddającego rzeczywiste

³²⁰ Zob. B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją*, s. 81–107.

³²¹ Trudno mi się zgodzić z pomysłem Kołodziejczyk, która próbuje wskazać utwory Czechowicza napisane wedle tego typu fantazjotwórstwa [CNP, 365].

³²² Por. T. Kłak, *Czechowicz i Przybós*, w: *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 120–130.

³²³ Zob. A.K., 280.

³²⁴ Zob. S. Gawliński, dz. cyt., s. 58, 60.

funkcjonowanie myśli” [A.K., 287]. Wprawdzie Czechowicz, o czym świadczy choćby jego odpowiedź na ankietę „Okolicy Poetów”, przewycięzał prostą opozycję myśli i wyobraźni, w istocie jednak chodziło mu o inny porządek – o stwarzanie. Wyobraźni nie przeciwstawił żadnej innej wartości, więc jeśli mówić o intelektualizmie Czechowicza, to jego komponentem będzie również irracjonalizm: „tworzywem poezji staje się przede wszystkim wyobraźnia jako odpowiednik myślenia. Tylko wyobraźnia może być zasadą szeregującą obrazy, wartości pojęciowe i muzyczne elementy poetyckie: słów, zdań, okresów. I więcej nawet, tylko charakter wyobraźni określa je, tylko on jest probierzem selekcji” [Sl, 70].

Czytając wypowiedzi Czechowicza synchronicznie, koncentrując się na wątku wyobraźniowym, odkrywam, że pojawia się on w zasadzie w związku z każdym ważniejszym problemem. I że swoje szkice autor pisał jako poeta, powoływał w nich mit wyobraźni, komplementarny wobec mitu wyłaniającego się z jego wierszy; także mit poety, który tworzy za sprawą siły imaginacji, siły większej od niego. W esejach ważny jest sam sposób mówienia o niej – zmetaforyzowany, podniosły styl, nie do końca przejrzysty, wymagający interpretacji. Nie była ona dla niego czymś oczywistym wyuczonym chwytym czy wypracowaną techniką³²⁵. Czym zatem była? Nie jestem jeszcze pewna. I indywidualną zdolnością, i łaską. Najbardziej własna (poetyckie signum), jednocześnie zdawała się darem od mocy, do których za jej pośrednictwem miał docierać.

Ten szczególny ton wypowiedzi Czechowicza słyhać, kiedy odkrywa on właściwości poznawcze wyobraźni, do nich – wedle Kluby – ogranicza się jej rola. Mam wątpliwości, czy badaczka słusznie sprowadza „tworzenie nowych światów” do „odmiennej od potocznej percepcji tzw. rzeczywistości” [A.K., 284]³²⁶:

Byty pomyślane jako możliwość nie są prawdopodobnie mniej realne, niż byty rzeczywiste w potocznym znaczeniu tego słowa [...]. **Otóż jedynym oknem, przez które człowiek może zajrzeć w ową nieprzejrzaną krainę irracjonalnego, niepoznawalnego, wobec którego zawodzi intelekt w jego dzisiejszych zasadniczych formach, jest wyobraźnia** [Sl, 88].

[...] czczę wyobraźnię. [...]

Daje ona możliwości nieograniczone i aż dziwi, że się tak mało z owej nieograniczoności korzysta. [...]

Aż dziwi, dlaczego poeci nie korzystają z niezmiernych przestrzeni oceanu, który się przed nimi otwiera. Dlaczego to malarze fantastyczni ograniczają się do prymitywnych kompilacji dwóch, trzech elementów w przekonaniu, że to już twórczość fantastyczna [Sl, 89].

Sztuka to wedle Czechowicza „cień jawy”, która „jest gdzie indziej, poza ziemią, poza jej porządkiem wspaniałym i okrutnym” [Sl, 103]. Dociera się do niej przez odchodzenie od realistycznego widzenia. W ten sposób sztuka objawia treści metafizyczne [Sl, 29]³²⁷, zarówno – mocno to akcentował – na poziomie tematu jak i formy [Sl, 29]. Z tego względu przyznawał, że wierzy w „posłannictwo poezji” [Sl, 86]. Poezja – twierdził – powinna mieć charakter pośredni, był przekonany o niezbywalności wizji, reprezentującej to, co „nie poddaje się sformułowaniu, zdefiniowaniu” [Sl, 31]. Zdawał się uważać, że również o samej wyobraźni można mówić tylko w ten sposób:

³²⁵ Zob. J. Grądział-Wójcik, *Wiersze „bez nut”*. *Autorefleksja w poezji Józefa Czechowicza*, J.Cz., 107.

³²⁶ Por. P. Próchniak, *Czechowicz: wschodzi poemat (glossy)*, MCN, 86–87.

³²⁷ Tamże.

Czymże jest wyobraźnia?

...Zmienić język, zbudować pojęcia, których nie było, stworzyć mity niesłychane oraz przestrzenie bezwymiarowe jako sceny dziejów ukazujących się tylko raz jedyny, świat nasycić nowymi zapachami [...] co powinien mieć do powiedzenia artysta. Architektonika wyobraźni nie jest niczym przypadkowym. Myliłby się, kto by sądził, że proponuję pisać byle co, by tylko było fantastyczne [Sl, 90].

Na tle takich wypowiedzi ujęcie wyobraźni zaproponowane przez wtórującego Czechowiczowi Ludwika Frydego również okazuje się swoiście techniczne. Agnieszka Kluba zestawia poglądy poety i młodszego od niego krytyka, pokazuje, że ten drugi podporządkowywał wyobraźnię konstrukcji [A.K., 272], opowiadał się za skrajną niezależnością sztuki, walczył w ten sposób z resztkami symbolizmu w poetykach awangardowych. Więc kreacjonizm był dla niego jedynie środkiem do uzyskania autonomii. Tymczasem autor *ballady z tamtej strony* przeciwstawiał się, w swoim przekonaniu, zanadto technicznej orientacji awangardy, opowiadał się za kreacjonizmem, symbolem, posiadającym odniesienie, jego pochwała wyobraźni nie wyczerpywała się w „apoteozie kunsztu i wszechmocy poetyckiej” [A.K., 283]. Stąd badaczka wyciąga wniosek, że Czechowicz nie stwarza *ex nihilo*, daje wyraz czemuś, co domaga się wypowiedzenia, sięga transcendencji [A.K., 274–276]³²⁸. Trzeba pamiętać, że poeta podkreśla niezbywalność utworu poetyckiego w procesie, który opisuje. Opowiadając się po stronie wyobraźni, zdaje się mówić Czechowicz, że jego poezja pozostaje w światach ziemskiego piękna³²⁹, co sygnalizował już znacznie wcześniej w wierszach *do teresi* z *lisieux* i w *legendzie*. Zwłaszcza w opisach tworzenia pojawia się szczególnie, uroczysty, wspólny dla wierszy i szkiców, ton:

Tworzenie i stworzenie to już wielkie słowa, sakralne. Wymagają specyficznej treści. Tworzyć, to znaczy dawać owoc długiego procesu psychofizycznego i obowiązkiem pierwszym artysty jest dawać owoc jak najlepszy, według wszystkich sił swoich [Sl, 87–88].

Twórczość to taki dziwny twór, który z byle czego powstać nie chce. Jak dotąd najsilniejsze napięcie twórcze widzieliśmy u tych artystów, których światopogląd miał natężenie fanatyczne, lub u tych, których struktura psychiczna miała charakter religijny. Nie dość jest wiedzieć, w co wierzyć. **Trzeba wierzyć** [Sl, 58].

Ostatni fragment, przepisany z mniej znanego polemicznego szkicu, jest szczególnie ważny. Zaświadcza, że również wypowiedzi Czechowicza są dziełami wyobraźni, Leśmianowskimi „baśniami światopoglądowymi”, spokrewnionymi z wierszami. Jeszcze jeden ustęp warto przytoczyć w tym kontekście, skoro mowa o Imaginacji: „poezja [...] musi wrócić po swoje **złote runo**, musi nabrać charakteru mitu. I kiedy mowa tu była o kosmogoniach i teogoniach, to chodziło właśnie o to, o mitotwórstwo” [Sl, 84]. Co wymaga zarówno od autora, jak i czytelnika niedyskursywnego nastrojenia, dyspozycji do przyjmowania tego, co nieracjonalne.

Zasadniczo jego rozważania dotyczyły spraw twórcy. Jednym z problemów, jakie próbował rozwiązać, było doświadczenie rozdźwięku między dziełem spełnionym a marzonym.

³²⁸ Por. J. Fert, *Czechowicz muzyczny*, „Scriptores”: *Panas – Lublin jest księgą*, t. 2, 2009, nr 37. s. 114–115; J. Kopciński, *Powieszony podpalacz* („pieśń o niedobrej burzy”), CC, 52–53.

³²⁹ Por. T. Klak, *Wyobraźnia stwarzająca*, w: *Reporter róż*, s. 13; CNP, 172–180.

Recenzując *Trzy zimy* Miłosza, pisał Czechowicz: „Tom poezji to luna po walce. Trudno odgadnąć z lun, jak toczył się bój” [Sl, 180]. Bliska mu była koncepcja dzieła wewnętrznego, w stosunku do którego to, co „stworzone w formach dostępnych otoczeniu, to jedynie pochodna, wytwór tego, co się już ukształtowało w tworzącym” [Sl, 108]. Takie ujęcie nie jest jednak równoznaczne z przeświadczeniem o aposterioryczności języka [A.K., 285]. Wszak poeta jednocześnie mocno podkreślał, że wiersz jest najzupełniej autonomiczny, więc nie tyle wyraża treści metafizyczne, co je uobecnia: „Utwór artystyczny, dzieło sztuki, to coś nie istniejącego, co przewyżcza swój niebyt za pośrednictwem artysty, przy pomocy jego woli twórczej” [Sl, 209]. Podobnie stwierdzał, odnosząc się do poglądu, że wyobraźnia zawsze znajduje rzeczywisty punkt odniesienia: „myśl kreatora [...] ma na pewno władzę tworzenia w dosłownym znaczeniu tego słowa, a więc wywoływania z niebytu” [Sl, 98]. Tym byłaby Czechowiczowska wersja *creatio ex nihilo*.

Poeta zaznaczał, że nieustająca gotowość do tworzenia, jest procesem niekończącym się, nadrzędnym w stosunku do pojedynczych utworów bliższych lub dalszych ideałowi poetyckiemu [Sl, 209–210]. Także stąd określający wyobraźnię imiesłów, wskazujący na szczególnie niedokonanie, które w tekście poetyckim sygnalizuje choćby rezygnacja z interpunkcji, umożliwiającą wielowykładalność. Dzięki koncepcji wyobraźni stwarzającej odkrywał, że wykonane już dzieło może zawsze pozostać w pewnym sensie nieukończone. Dlatego fascynował go fresk z kościoła na lubelskim zamku, któremu poświęcił szkic pt. *Wyobraźnia stwarzająca*. Paweł Próchniak nazywa ten malunek „matecznikiem «czystej wyobraźni»”³³⁰. W dziele mistrza Andrzeja, pisał Czechowicz, „wyobraźnia stwarzająca odrealniła kształt do tego stopnia, że przestał być jednoznaczny” [Sl, 98]. Tę konstatację Andrzej Tyszczyk przekłada na praktykę poetycką autora eseju: „Strukturalna niejasność metaforycznych obrazów, w których metafora stanowi analogon «aluzji kształtu» oscylującego między znaczeniem dosłownym i symbolicznym, to fundamentalna cecha jego poetyki”³³¹. Tak dzieje się w opisach wieczoru, który wydaje się w tej poezji (jak u Leśmiana) porą wyobraźni³³².

Czytam w *elegii żalu* o tym, jak istnieje wiersz, że ma prawo być niedoskonałym i że dosięga regionów dla poezji najważniejszych, jawi się jako pierwiastek przedostający się do atmosfery:

[...]

Ja: Zakrywam się przed rozpaczą dłonią otwartą.
Listopad mocno trzyma mnie w ramionach.
Wiersz ten rozdarto.
Spójrz! Już kona!

Gwiazda: Gdy umilknie, śmiercią olśniony,
stoczy się na me ręce rosą.
Poniosę go niemo
sinawą szosą,
której nie ma.
[...]

³³⁰ P. Próchniak, *Czechowicz: wschodzi poemat (glossy)*, MCN, 101.

³³¹ A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, CC, 56.

³³² Por. CNP, 129–131.

To tędy ty idziesz,
zanim jeszcze twe serce ucichło...
[WiP, 289]

Równie pięknie mówił o tym Czechowicz w wywiadzie, którego udzielił Janowi Śpiwakowi: „Każdy wiersz wymaga odrębnego zestroju środków ekspresji oraz wszystkich elementów dzieła literackiego, każdy powinien być jedyny i неповtarzalny. **A jeśli się powtarza, to świadczy to o jego człowieczeństwie, o upadkach**” [Sl, 320].

W związku z rozmachem wypowiedzi poety moje wątpliwości budzi propozycja Kluby, która uznaje Czechowiczowską wyobraźnię za „medium do wywołania właściwego efektu w odbiorze czytelnika” [A.K., 287]. Autor w *błyskawicy* istotnie pisał, że poezja jest „pomostem między twórcą a zasłuchanym” [Sl, 82], ale jednocześnie przecież mocno akcentował jej niezależność. W przeciwieństwie do Peipera, Brzękowskiego czy Czernika więcej uwagi poświęcał wyobraźni poety niż czytelnika. Choć zarazem posługując się metaforą dzieła sztuki jako motyla w białego na szpilkę, pisał, że tylko odbiorca może go ożywić [Sl, 210]. W tym samym szkicu o poezji Zagórskiego przekonywał:

Czytelnik, współtwórca dodatkowy dzieła, nie jest tak bierny, jak się wydaje. On to w szeregi liter, symbolizujące wiersz, wlewa dech ożywczy, jak Stworzyciel w glinę. Aby nie tworzył demonów i widm prosimy go: niech nie wlewa jadu. A jadem jest równanie sztuki z rzeczywistością daną, zastaną, świata oglądanego przez naiwny realizm [Sl, 207].

W tym fragmencie równie ważna jest metafora, dająca się przełożyć na inny obraz Czechowiczowskiej wyobraźni – odczytywania jako pisanie, pojawiający się w *elegii uśpienia*: „czarny druk na poślódkach stronicach / jakby ze stromych schodów / spływała w mrok żywica” [WiP, 125]³³³ albo w *domu św. kazimierza*: „twarz opada nad książką rosa może granat / widzę zawsze samotny łuskę wód w złocie gliny” [WiP, 197]. Zasadniczo jednak poeta miewał raczej wątpliwości, czy sztuka może być w pełni komunikatywna³³⁴.

Czechowicz nie dookreślał równie precyzyjnie, jak pozostali wymienieni przeze mnie poeci-teoretycy, przejawów działania wyobraźni w materii utworu. Opowiadał się natomiast tak za rygiem, dyscypliną twórczą, jak za spontanicznością, nigdy jednak tożsamą z przypadkowością³³⁵. Przekonywał, że uprzywilejowanie wyobraźni nie oznacza jej „dowolnego rozpasania” [Sl, 90]. A ponieważ język nie jest narzędziem wyłącznie poetyckim [Sl, 222], właśnie nadorganizacja daje dziełu wolność [Sl, 88]³³⁶. Przyznawał też, że ciężko pracuje nad swoimi tekstami, wielokrotnie je poprawia [Sl, 114]. O takim trudzie mówił w poemacie *dom św. kazimierza*: „wierszom daje imiona z kształtu trudu wylczeń” [WiP, 198]. Swoje tomy komponował uważnie, często do nowych książek przynosił wiersze z poprzednich. Planując wydanie utworów zebranych, zamierzał połączyć je w nowe cykle³³⁷.

³³³ Por. P. Próchniak, *Czechowicz: kropla ciemności (notatki o „elegii uśpienia”)*, MCN, 73–75; T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, s. 155.

³³⁴ Por. A.K., 287.

³³⁵ Zob. A.K., 262–265; IS, 136.

³³⁶ Zob. A.K., 283, 285.

³³⁷ Zob. T. Kłak, *Czechowicz czyta Czechowicza. O niedoszłej edycji wierszy zebranych poety*, J.Cz., 19–29; K. Jakowska, *Czechowicz i cykle*, w: *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008, s. 162–174.

Szczególnie dwa jego szkice, prezentujące kolejne etapy tworzenia wiersza (*Mój wiersz* oraz *Z mojego warsztatu literackiego*) można przeczytać nie tyle i nie tylko jako wykład poetyckiej techniki, co raczej jako zapis działania własnej wyobraźni i jednocześnie docierania do języka oddającego jej charakter, do języka pozapojęciowego. Dlatego autor tak duże znaczenie przypisuje aspektowi brzmieniowemu (nawet o odbiorcy/ czytelniku mówi „zasłuchany” [Sl, 82]). Czechowicz był entuzjastą wyobraźni audytywnej, w pozasłownych dźwiękach dostrzegał możliwość wyzwolenia z języka pojęciowego, czemu dawał wyraz w tekście *Po słuchowisku* [Sl, 218].

Kłuba twierdzi, że rozluźnienia referencyjności w poezji Czechowicza, przez które rozumie zwłaszcza nie mające żadnego odniesienia eufoniczne „wyspy muzyczności”, okazują się, wedle koncepcji George’a Steinera, „sygnałami dostrzegania, że to, co może zaoferować język, jest najwyżej «nierzeczywistą obecnością», ponieważ «prawda słowa sprowadza się do nieobecności świata»” [A.K., 288]. Ale można takie fragmenty czytać nieco inaczej, uznać je za przestrzeń bezpośrednio przejawiającej się mowy wyobraźni. Poeta poszukiwał jej, także rezygnując z interpunkcji. A konsekwentnie stosowana w jego wierszach minuskuła mogłaby być owym „chwytem – czynem” (wyobraźni), które to słowo chciał przecież pisać, co istotne, wielkimi literami. Zajmujący się tym zjawiskiem jako pierwszy Michał Głowiński podkreślał, że Czechowicz pragnął wyzwolić język poezji z racjonalistycznych tendencji³³⁸. Także dlatego tworząc wiersz – zdradzał autor w szkicu *Z mojego warsztatu* – posługiwał się przygotowanymi wcześniej takimi muzycznymi fragmentami, które później włączał w utwór [Sl, 113].

Czechowicz podkreślał, że źródło poezji musi być czyste [Sl, 70; 26], że poeta tworzy jedynie przed Bogiem [Sl, 181]. Jeden z najważniejszych wątków jego szkiców, recenzji, wszelkich wypowiedzi dotyczył przeciwstawienia literatury wyobraźniowej literaturze realistycznej. Jak Leśmian twierdził, że nie istnieje obiektywny obraz świata [Sl, 83; 109]³³⁹, nawyk językowy kształtuje nasze pojęcia [Sl, 83], a poezja wytrąca z tych automatyzmów poznawczych [Sl, 91]. Domagał się swobody twórczej [Sl, 68], prawa artysty do myślenia o sobie [Sl, 88]: „kult wolności wymaga jednego zasadniczego warunku: wyobraźni. Kto jej nie posiada, nigdy prawdziwie wolnym nie będzie” [Sl, 195].

Dowodził, że sztuka społeczna niekoniecznie musi być bezpośrednio zaangażowana w sprawy bieżące [Sl, 54; 84]³⁴⁰. Czechowicz wierzył, że taka poezja, pod każdym względem niezależna, jest zdolna naprawdę docierać do „prawdy życiowej”, oddziaływać na rzeczywistość, oddać całą jej złożoność³⁴¹ („Wyobraźnia organizuje chaos poetycki. Wyobraźnia tworzy. Może stworzyć także inny, lepszy świat jutra” [Sl, 188]). Natomiast „pisarzom, mającym ambicję w kierunku świadomego tworzenia literatury społecznej” radził (dość zachowawczo), by nie „grali na strunie beznadziejności”, nie stawiali pesymistycznych diagnoz [Sl, 66]³⁴². W jego tomikach prawie nie ma takich wierszy, dopiero w *nucie człowieczej* po-

³³⁸ M. Głowiński, *Kunszt wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 139–140.

³³⁹ Poglądy Leśmiana i Czechowicza warto byłoby też zestawzić ze sformułowaną po raz pierwszy w 1918 r. teorią wielości rzeczywistości stworzoną przez Leona Chwistka. Por. J.Z., 159–160.

³⁴⁰ Por. A.K., 277; J. Kryszak, *Dylematy postawy obywatelskiej*, w: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa 1978; T. Kłak, *Nieznana twarz poety*, DCz.

³⁴¹ Kołodziejczyk pisze w tym kontekście o wyobraźni etycznej poety [CNP, 214–223]. Zob. też: J. Kryszak, „Sięgajcie po heroizm, zginajcie kolumny, chwytajcie błyskawice”, w: *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981, s. 175.

³⁴² Te propozycje Czechowicza ze szkicu pt. *Literatura społeczna* można łączyć z koncepcją Brzękowskiego – poezji stosowanej. J. Brzękowski, *Poezja integralna*, w: *Wyobraźnia wyzwolona*, s. 53–63.

jawia się kilka, np. *moje zaduszki* mówią o zmaganiach wyobraźni stwarzającej, przynoszą obrazy ludzkiej nędzy przezwyćżanej (z trudem) przez sztukę.

Raczej przygodny charakter tekstów Czechowicza sprawił, że odbierano je co najmniej ambiwalentnie. Brzękowski poświęcił jego wypowiedziom zaledwie wzmiankę w szkicu podsumowującym międzywojenny ruch awangardowy. Pisał: „Czechowicz był przede wszystkim poetą i podjęte przez niego próby określenia poezji przyczyniły się raczej do jej zaciemnienia, prowadząc do sformułowań graniczących prawie z mistycyzmem”³⁴³. W tej chyba kąśliwej uwadze eseisty, który równocześnie niejednokrotnie podzielał zdanie Czechowicza³⁴⁴, mieści się zupełnie niezłośliwa prawda o jego szkicach. Autor *Wyobraźni stwarzającej* ani przez chwilę nie dystansował się do aktu tworzenia, w tym sensie trudno widzieć w nim teoretyka, a jego utwory poetyckie nazywać metaliterackimi [IS, 123], bardziej adekwatne byłoby chyba określenie ich performatywnymi, zresztą sam stwierdzał: „Jeśli napisałem parę artykułów o poezji, to tylko i jedynie dlatego, aby siebie wypowiedzieć pełniej, podobnie jak i dramaty piszę, bo mi liryka nie wystarczyła. Natomiast sam termin czechowiczizm przeraża mnie i budzi chęć natychmiastowego wyjazdu do Angoli!” [L, 482]

Czechowicz nigdy nie planował wydawać swoich szkiców; że nie można nazwać go „teoretykiem w ścisłym znaczeniu tego słowa”, podkreślał też Tadeusz Kłak, edytor pism poety³⁴⁵. Jeszcze ostrzejszy w sądach zdawał się Jan Witan: „Zbyt słaby był Czechowicz w rozumowaniu dyskursywnym, brak mu było kryteriów i własnego systemu wartościowania”³⁴⁶ (w dalszej części artykułu autor łagodził wyjątkową uwagę). Janusz Kryszak w entuzjastycznej recenzji szkiców Czechowicza pisał o ich żarliwości, maksymalizmie zadań stawianych przed poezją, tonie, sprawiającym, że „namiętność przechodzi w ekstazę, argumentację przerasta wizjonerstwo”. I stwierdzał: „pisarstwo to [...] przeradza się w rodzaj poematów prozą, jeszcze jeden gatunek mowy poetyckiej”³⁴⁷.

Z takimi wypowiedziami polemizował Andrzej Niewiadomski [IS, 123], budowę szkiców tłumaczył nie brakiem dyscypliny myślowej, a pokrewną liryce poety obsesją syntezy [IS, 134–135]. Właśnie wnioski, do jakich dochodzą obaj badacze – Kryszak i Niewiadomski – wydają mi się szczególnie cenne. Bowiem przygodność, dosłownie rozumiana eseistyczność, a nawet poetyckość, nie stoi w sprzeczności z zasadniczą koherencją poglądów autora *Wyobraźni stwarzającej*³⁴⁸.

Pisząc, czy to wiersz, czy szkice, Czechowicz chciał napisać siebie – poetę. Wygląda to tak, jakby chłopiec, który wychował się w suterenie, potrzebował potwierdzić swe miejsce w literaturze, upewnić się, że jest tym, kim pragnął zostać, że każdy jego gest o tym świadczy, stąd także brały się jego skłonności do mistyfikacji. Kiedy w listach wspominał o ledwo pomyślanych projektach książek, jakby właśnie przygotowywał je do druku (tak wielokrotnie zapowiadał publikacje powieści *Berło* czy swoich wierszy zebranych³⁴⁹), to może wierzył, że tym samym w pewien sposób już je urzeczywistnia. Arnsztajnowa w liście

³⁴³ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, s. 166.

³⁴⁴ Por. A.S., 112–114.

³⁴⁵ T. Kłak, *Wstęp*, L, 5. Por. M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 1984, s. 296.

³⁴⁶ J. Witan, *Świadomość estetyczna Józefa Czechowicza (Próba rekonstrukcji)*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 8, s. 63.

³⁴⁷ J. Kryszak, „*Sięgajcie po heroizm, zginajcie kolumny, chwytajcie błyskawice*”, s. 174–175.

³⁴⁸ Por. CNP, 318–320.

³⁴⁹ Zob. T. Kłak, *Czechowicz czyta Czechowicza. O niedosłej edycji wierszy zebranych poety*, J.Cz., 12–14; tenże, „*Siedem wierszy o śmierci*”, DCz, 60.

do Antoniego Madeja, pisała o odwiedzinach Czechowicza, komentując jego plany: „tyle swoim zwyczajem nablagował, że trudno wiedzieć, jakie są jego głębokie zamiary”³⁵⁰. On widział to nieco inaczej: „Wieczna młodość zależy tylko od wewnętrznego życia naszego i od częstych wycieczek w krainy inne niż nasza codzienność” [L, 517].

Czymkolwiek się zajmował, chciał być poetą [A.K., 261]. Zwierzał się, że innego życia nie ma, że nie ma „gdzie indziej”: „tak jestem spleciony z moimi pomysłami, że nie umiem ich odłączyć od siebie” [L, 29]. Co nie znaczy, że nie zdarzały mu się wątpliwości, w 1923 r. żalił się Bielskiemu: „w wierszu nie jestem nigdy swobodny, w prozie rzadko kiedy czuję się naprawdę dobrze” [L, 43]. Częściej jednak wydawał się raczej zdziwiony potęgą własnej wyobraźni: „Zdaję sobie sprawę, że jakoś inaczej widzę i czuję świat i że nawet, gdybym pisał bezświadomie, pisałbym poetycko” [L, 238]. Szczycił się: „nazywają mnie «opętany przez wiersze»” [L, 224, 238]. Podkreślał w szkicu *Mój wiersz*, że liryka bierze się z tego, czym żyje [Sl, 81]. Rzeczywiście tak go postrzegano, Zawodziński mówił o nim „niewątpliwy poeta”³⁵¹.

Ten wątek wiele lat później, w 1965 r., podjął Tadeusz Różewicz we wstępie do wyboru wierszy Czechowicza. Pisał z rzadkim dla siebie wzruszeniem o oddaleniu od tej twórczości, a zarazem dawał wyraz głębokiego zrozumienia jej autora:

Był pedagogiem, nauczycielem, redaktorem, był przywódcą młodzieży poetyckiej, która otaczała go miłością i uwielbieniem, był uznawanym przez pewne koła „księciem poetów”. Był więc na rynku, na „giełdzie literackiej”. Prowadził aktywny tryb życia... [...] A przecież równocześnie był bardzo oddalony od rynku, od giełdy, a nawet od rzeczywistości, której fale biły o brzeg tej poezji i podmywały jej muzyczną konstrukcję. Czechowicz był zamknięty, zanurzony w melodii, pochylony nad sobą. Zastuchany. Płynął czasem wolniej, czasem prędeż, do siebie tylko wiadomo-go kształtu piękna³⁵².

Poemat z kluczem

Sięgam wreszcie po kłopotliwy i fascynujący *Klucz symboliczny do poematów Józefa Czechowicza*. Wprawdzie Agnieszka Kluba pomija go w swoich analizach, może jako wypowiedź nie dość dyskursywną, przypominającą raczej poemat prozą, prozę poetycką, zasadniczo jednak pozostali badacze przywołują ten tekst, wciąż nim zafrapowani. Liczne intuicje i trudności interpretacyjne, związane ze szkicem zebrała Ewa Kołodziejczyk:

Uznać za ewenement musimy [...] pomysł napisania *Klucza symbolicznego do poematów*, którego idea zrodziła się w korelacji z tomem *ballada z tamtej strony*. Jaki status ma ta rzekoma instrukcja sama w sobie pełna zawilości, tajemniczych obrazów, imion? Istnieje na prawach rozbudowanych przypisów, jak objaśnienia do *Ziemi jałowej*? Czy jest hermetycznym tekstem podatnym na egzegezy kabalistów i gnostyckich uczonych, czy raczej gęstą prozą poetycką nabrzmiałą od symbolicznych znaczeń niczym proza Micińskiego? Na to pytanie jednej odpowiedzi nie ma, jak nie ma jednej formuły określającej symbolizm poety lubelskiego. Magiczna idea

³⁵⁰ Cyt. za: tenże, *Nieznana twarz poety*, DCz, 150.

³⁵¹ Cyt. za: S. Gawliński, dz. cyt., s. 9. Por. J. Iwaszkiewicz, *Lublin*, w: *Podróż do Polski*, Warszawa 1983, s. 135.

³⁵² T. Różewicz, *Z umarłych rąk Czechowicza*, s. 7.

Klucza, treść utkana z mitów, a jego przeznaczenie: objaśnić ciemne miejsca nowoczesnych wierszy – toż to iście Czechowiczowska hybryda! [CNP, 321–322].

Wcześniej Marcin Całbecki, bardziej na zasadzie przymiarki interpretacyjnej, pisał: „Tak naprawdę nie dotyczy [ten tekst] [...] wyłącznie spraw warsztatowych, choć mógłby na to wskazywać tytuł: *Klucz symboliczny do poematów...*, ale jest właściwie próbą wyłożenia najgłębszych warstw własnej *psyché*, które to decydują o osobowości (i osobliwości) tak samego poety, jak i jego utworów” [M.C., 18]. Badacz nazywa szkic wykładem prywatnej mitologii [M.C., 43].

Wreszcie Andrzej Niewiadomski cytuje „nieodmiennie intrygujący go”, jak przyznaje, prawdopodobnie najważniejszy fragment krótkiego szkicu w swoich dwóch spokrewnionych artykułach, w których zastanawia się nad dyskursywnością poezji Czechowicza, szuka formuły dla jego „systemu poetyckiego” [WD, 192–193; IS, 137–138]. O ten *passus* chodzi badaczowi:

Wyobraźnia jest to pomost między światami. Określenie może zbyt sugestionujące, bo nasuwa myśl o jakiejś wąskiej przestrzeni między A i B lub między większą ilością elementów. Tymczasem wyobraźnia z przyległościami w człowieku przypomina raczej morze, na którym tkwią wielorakie wyspy światów. Trzeba ją pojmować raczej tak, jak do niedawna jeszcze pojmowano wszechobecny eter kosmiczny. Ona jest wolnością. Światy są wyspami robinsonów udręczonych samotnością przymusową. **Ona jest wszechzasadą. Wyobraźnia uwalania od ciężaru trosk powszednich nie przez oddalenie człowieka od nich, lecz ponieważ ona zbliża ku zasadzie, gdy troski zbliżają ku rozproszeniu, ku chaosowi pochodnemu, nie zaś pierwotnemu.**

Chaosy i światy upodobnijmy stawom i jeziorom. Człowiek natychmiast ukaże się nam jako połączenie wód i stawidło, wyrównujące poziom [Sl, 64].

Niewiadomski widzi w tym fragmencie swoisty wykład autorskiej poetyki Czechowicza, garść przypisów do jednego ze sposobów organizacji wiersza:

Zauważmy, jak zmienne w obrębie tej metaforyki jest rozumowanie poety: wyobraźnia jest pomostem między światami i jednocześnie jest morzem. Światy są wyspami i jednocześnie stawami czy jeziorami. W tej sytuacji człowiek (poeta) przejmuje rolę i „połączenia wód”, i „stawidła” zarazem, to znaczy czuwa nad tym, by nie zostały zaburzone proporcje pomiędzy „płynnością” i twardym gruntem ziemi, łączy ze sobą zarówno groble, jak i wody. Dlatego tak rzadko słowo bywa pojęciem, ale ku tej pojęciowości zmierza ograniczenie chaosów wizji i brzmienia, owa „wyspowość”, o której pisał Sławiński. Raz wody przelewają się przez stawidła (jak przez atol) swobodnie, innym razem w ograniczonym stopniu, a kiedy indziej jeszcze (rzadko co prawda) stawidło jest szczelnie zamknięte. Naturalnym zaś sojusznikiem wyspowego dyskursu są „wyspy światów”. Co rozumie przez to Czechowicz? Świat życia, świat śmierci, świat piękna (sztuki). I właśnie one są przedmiotem skąpo dawkowanych roztrząsań Czechowicza, przede wszystkim ich wzajemne relacje, ale nie tylko; można też mówić o autonomiczności refleksji dotyczącej każdego z nich [WD, 193]³⁵³.

Niewiadomski bardzo konsekwentnie twierdzi, że Czechowicz w wierszach przeciwstawia sobie te dwie (powiedzmy: dwie) rzeczywistości: rzeczywistość poezji (płynną, opartą

³⁵³ Por. CNP, 103.

na dowolności skojarzeń, zachwianiu referencji – w tej koncepcji odbiera się poezji możliwość znaczenia) i rzeczywistość refleksji o poezji, śmierci i życiu (żywole, nie dającym się zresztą w pełni opanować [WD, 196]). W żadną z nich autor *Kamienia* nie angażuje się do końca, podaje w wątpliwość sens takiego zaangażowania.

We wcześniejszym artykule ten sam fragment pozwala badaczowi podkreślić inną cechę Czechowiczowskiego systemu poetyckiego – programowe unikanie jednoznacznego kształtu [IS, 136], gdyż jego podstawową właściwością jest „synteza”. Tak rozumiana sztuka umożliwi dostęp do rzeczywistości, zmierzając, ale nigdy jej nie uzyskując, do syntezy poezji i życia [IS, 140]. Rola poety – to dalsze wnioski Niewiadomskiego wyciągnięte z *Klucza symbolicznego do poematów...* – polega tu raczej na regulowaniu relacji między „jakościami”, na przykład: ziemskością i boskością, życiem i śmiercią, materią i duchem czy w innym porządku relacji między konwencjami: symbolizmem i konstruktywizmem, nadrealizmem i realizmem; a przede wszystkim na „trudno uchwytnej i niemal niewyraźnej relacji pomiędzy światem substancji i konwencji, poezji i życia” [IS, 138]. Poeta nie mogąc panować nad chaosem pierwotnym, panuje nad „chaosem pochodnym”, którym jest wiersz [IS, 136].

Nieco wyjaskrawiając: byłby Czechowicz Niewiadomskiego, wbrew swoim wypowiedziom, zdystansowanym organizatorem czynności poetyckich powołujących świat utworu. Wprawdzie pisze badacz, że zdolność do syntezy świadczy o metafizycznym odczuwaniu rzeczywistości, ona nadaje tworzeniu charakter sakralny, że „Czechowicz [...] poezję czyni źródłem doświadczenia religijnego” [IS, 140]. Jednak z obu interpretacji lubelskiego badacza wyłania się koncepcja sztuki jako operacji myślowej na pojęciach. Nie daje bowiem Niewiadomski zaistnieć temu, co za autorem *w błyskawicy* nazywa „pewną fikcją” [Sl, 90], w jego wykładni nie dochodzi do głosu twórca jako ten, kto opowiadając o języku, śmierci, życiu, czyni je częścią całości, którą poezja objawia. I dlatego badacz-konstruktor woli słowo „synteza” od słowa „wyobraźnia”.

Tymczasem *Klucz symboliczny do poematów...* takim wnioskom jednak przeczy, dałoby się go czytać jako utwór literacki, choćby jako swoisty skrót, przypominający Czechowiczowskie „skrótowe powieści”. Nie ma w nim dystansu do świata/ języka przedstawionego, nie ma tak naprawdę dwuplanowości typowego klucza, legendy, objaśnienia. Utwór odznacza się szczególną budową, rozpięty jest na kilku przenikających się wątkach, pasmach tematycznych. Otwiera go szereg, ujętych w krótkie zdania, zasad, rządzących wyobraźnią poety, przywołam pierwsze, kolejne będą coraz bardziej rozbudowane:

Są dwa zasadnicze światy: świat żywych i umarłych.
 Świat żywych jest oparty na dobroci, ale wyraża się w złym.
 Świat umarłych jest zły, ale wyraża się w pozorach dobroci.
 Nieustanna gra tych sił zasadniczych jest warunkiem powstawania piękna.
 Człowiek żyje w sferze piękna, życia i śmierci (trójca).
 Sny – chleb świata śmierci.
 Wypadki – chleb świata życia.
 Przeżycia estetyczne, do ekstaz włącznie – chleb świata piękna, pochodny jak i piękno samo.
 [...]
 Sztuka czysta – gdy się zezwoli siłom na grę swobodną.
 [Sl, 62]

Dalej (to kolejny wątek), w dygresyjnej wzmiance mowa o postaciach, jakie objawiają się ludziom, „którzy mają wizyjną wyobraźnię” [Sl, 63]; tu Czechowicz zwierza się z na-

wiedzących go na różnych etapach życia zjaw, uznaje je za „subiektywizację mitów ogólnych”. Potem wraca właśnie do „mitów ogólnych”, kontynuuje wyliczenie owych reguł z początku szkicu. Wreszcie następuje ów frapujący Niewiadomskiego „imaginautyczny” passus, który nie tylko mówi o wyobraźni, ale, szczególnie niejednoznaczny, jawi się jako dzieło wyobraźni stwarzającej, wynika stąd, że jest ona wartością absolutną, przewyższa wszystko, co tworzy i tego, kto tworzy. Na tym tle tłumaczy się późniejsze zdanie z domykającego tekst, znowu swoiście mitologicznego fragmentu w całości poświęconego teogonii: „Matką bogów [...] jest wyobraźnia”³⁵⁴.

Moją uwagę zwraca przede wszystkim tytuł szkicu, tytuł, który znaczy raczej „Symboliczny klucz do poematów”, nie zaś „Klucz do symbolicznych poematów”. Jedyńy utwór Czechowicza, o którym można powiedzieć, że wprost mówi o wyobraźni (choć do tej pory w ten sposób czytano raczej *opowiadanie* z tomu *nuta człowiecza*³⁵⁵), to nawiązujący w pewien sposób do interesującego mnie szkicu – poemat *hildur baldur i czas*, od tego domniemanego komentarza starszy co najmniej o rok (rękopis jest datowany na 4 marca 1933³⁵⁶). Znamienne właśnie w kontekście tytułu *Klucz symboliczny do poematów Józefa Czechowicza* zdaje się spostrzeżenie Tadeusza Kłaka: „Z utworów, które Czechowicz opublikował w swoich zbiorach, poematem w ścisłym znaczeniu tego słowa był tylko *hildur baldur i czas*, z *nic więcej*, z innych zaś epickie nacechowanie miały jeszcze takie utwory, jak *wąwozy czasu*, *dom świętego kazimierza* i *Głód*”³⁵⁷. Spoza tomów natomiast pamiętać trzeba o *Poemacie o mieście Lublinie* i *Poemacie*. Badacz opisuje wzrastającą od 1929 r. fascynację Czechowicza poematami, epiką wierszowaną, co autor *nic więcej* tłumaczył dążeniem współczesnego świata do syntezy (*Oblicze nowej sztuki*). Wielokrotnie w korespondencji wspominał o tej formie, w liście do Kazimierza Miernowskiego z maja 1934 r. szczególnie kojarzył ją z wyobraźnią: „lirycznych rzeczy mało [piszę], bo moc pracy pochłaniają poematy, w których buduję «nowe rzeczy, nowe kwiaty, nowe zwierzęta» – stwarzam świat” [L, 330]. Wcześniej (19 grudnia 1932) Czuchnowskiemu opowiadał o (chyba) nigdy nienapisanym utworze: „*Janus*, rzecz o dwulicowości psychologicznej dnia i nocy, snu i jawy, ujęta w konstrukcję tygodnia” [L, 237]. Ten fragment wydaje się ważny ze względu na projektowaną kompozycję poematu, pod wieloma względami przypominającą *hildura baldura i czas*, którego centralne części podzielone są odpowiednio – trzecia na miesiące, czwarta na lata³⁵⁸.

Z reguły ten poemat czytany jest w związku ze skandalem obyczajowym, jaki wywołała jego publikacja. Czechowicz w jednym z listów komentował go żartobliwie: „Oskarżono mnie, gdzie należy, o życie niemoralne, orgie itp., popierając oskarżenie cytatami z poema-

³⁵⁴ W *Salonie 1859* Baudelaire pisał: „wyobraźnia jest królową prawdy” (dz. cyt., s. 250).

³⁵⁵ O wierszu pisał Z. Herbert, *Uwagi o poezji Józefa Czechowicza*, s. 429, oraz w zbiorze: *Czytanie Czechowicza*: A. Stankowska, *Konstruktor wyobraźni. O „opowiadaniu” Józefa Czechowicza* i A. Kluba, *Autopamflet czy apoteoza wyobraźni? O „opowiadaniu” Józefa Czechowicza*.

³⁵⁶ Zob. E. Łoś, *Spuszczalna rękopiśmienna Józefa Czechowicza*, „Studia i Materiały Lubelskie” 1988, t. 13, s. 172.

³⁵⁷ T. Kłak, *Czechowicz czyta Czechowicza. O niedoszłej edycji wierszy zebranych poety*, J.Cz., 16. Por. tenże, *Wstąpienie w mit*, w: *Reporter róż*, s. 36–38. M. Głowiński, *Eros i przemijanie (Wokół poematu Józefa Czechowicza „Hildur, Baldur i czas”)*, w: *Rozmaitości interpretacyjne*. Szanując upodobanie Czechowicza do tej formy, wydawcy jego *Pism zebranych* dwa tomy zawierające poezję zatytułowali *Wiersze i poematy*. Zob. J.F. Fert, *Głos cierpliwy sitowia... O nowej edycji wierszy i poematów Józefa Czechowicza*, w: J. Czechowicz, *Wiersze i poematy. Utwory niepewnego autorstwa lub przypisywane poecie. Dodatek krytyczny*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 60–61.

³⁵⁸ Zob. T. Kłak, *Wstąpienie w mit*, s. 29.

tu HILDUR BALDUR I CZAS! [...] Jaka szkoda, że na podstawie wiersza o bohaterstwie w łodzi podwodnej nie przedstawiono mnie do krzyża *Virtuti Militari*” [L, 406]. To również punkt wyjścia interpretacji Kłaka³⁵⁹, badacz wprowadził na tym nie poprzestał, ale obszernie odniósł poemat do miłosnego związku autora z młodszym od niego o trzynaście lat Stefanem Górskim. Trudno zresztą obojętnie przejść obok reakcji, jaką wywołał ten utwór, właściwie zmienił bieg życia autora.

Jednak, kiedy jeszcze w 1936 r. w liście do Piętaka Czechowicz zacytuje siebie z tego poematu, zaświadczy przede wszystkim o sposobie oddziaływania na własną wyobraźnię pewnego typu emocji: „Wieczory – wśród «łoża tkanin i kurtyn». Ach, jakie dziwne, entuzjastyczne i ekstatyczne uniesienia chwytają za gardło, gdy ma się w ramionach ciało bardzo młode!”. [L, 386]. Dwa lata wcześniej w podobnym tonie (i obrazach) pisał do Miernowskiego: „wszystko jedno, gdzie człowiek jest, jeśli piana myśli błyska przepastnymi kolorami i jeśli noc ciałem się podkłada pod niego młodym, pachnącym, gładkim” [L, 328].

Czytam te zapisy obok znacznie wcześniejszego listu (z 1924 r. do Gralewskiego), w którym zwierza się Czechowicz z heteroseksualnych doświadczeń erotycznych:

Te noce, które przedłużam lub skracam, to życie księżycowe z dawnymi dziewczynkami, do których ustosunkowałem się daleko prościej niż kiedykolwiek. Są ze mną – i koniec. Niekoniecznie to musi prowadzić do ostatnich konsekwencji. [...] Chcę pisać różne rzeczy, ale po pierwsze ręka mnie boli – pogryziona przez ... hm... hm... (nie powiem kogo), a po drugie ma w głowie chaos burz błyskawicowych, ale ani jednego gotowego bożego pomysłu [L, 53].

Jeszcze w 1934 r. w liście do tego samego adresata pisze: „Całymi dniami wędruję poza miastem, biegam nago, kąpię się, na wieczór lecę do domu na żer i dziewczęta” [L, 339]. Z pewnością można by przypisać te wzmianki do przeciwstawnych biegunów: odświętności, niecodzienności z jednej strony, kiedy mowa o homoseksualnym pożądaniu, i prostoty z drugiej, gdy chodzi heteroseksualne (przygodne) relacje miłosne. Tomasz Kaliściak twierdzi, że „ciemny język”, powołany do wypowiedzenia wątków homoseksualnych w debiutanckiej *Opowieści o papierowej koronie* Czechowicza, zdominuje z czasem całą jego twórczość³⁶⁰, podobnie „jubilerskie fantazjotwórstwo” miałyby wynikać z homoseksualnej kampanijowej wrażliwości poety³⁶¹. Ważna zdaje się ta intuicja badacza, by powiązać orientację seksualną z całym imaginariem poetyckim oraz na tej podstawie odróżnić katastrofizm autora *nic więcej*.

Kłak w swojej interpretacji poematu koncentruje się na historii miłosnej, nie wyciąga wniosków ze skojarzenia imion bohaterów z *Kluczem symbolicznym do poematów...*³⁶², w którym na końcu pojawia się następujące objaśnienie: „piękno = Taanis (Hildur), czas = Powróg, wyobraźnia – Teoforos (Baldur)” [Sl, 64], należałoby jeszcze dodać: „Czas – wróg straszliwy” [Sl, 63], w poemacie: „imię jego nienawiść młodych ciał” [WiP, 204]. Czytany w tej perspektywie utwór Czechowicza opowiada, jak piękno uwodzi, porusza wyobraźnię (Robert Cieślak pisze o porwaniu przez wzrok³⁶³), ale na chwilę, gdyż jest ono, zgodnie z metaforą z *Klucza symbolicznego do poematów...*, jedną z wysp na morzu wyobraźni.

³⁵⁹ Tamże. Por. M. Głowiński, *Eros i przemijanie*; T. Kaliściak, dz. cyt., s. 105–125.

³⁶⁰ T. Kaliściak, dz. cyt., s. 60.

³⁶¹ Tamże, s. 175–180.

³⁶² Zob. M. Głowiński, *Eros i przemijanie*.

³⁶³ R. Cieślak, *Cieleśne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w literaturze polskiej XX wieku*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 320–321.

Pojawienie się Hildura (w drugiej części poematu) zmienia życie Baldura – wszystko na to wskazuje – pisarza, młodzieniec objawia się jako „blask spędzający ćmy gwiazd”, przywraca świeżość tworzeniu. Tuż przed ich poznaniem „blask ulatywał całą noc z arkusza”, potem były znaki: „kończy się rok śnieżycą / srebra w zaułki nawiał / tajemniczo / srebro jak białe safian”, aż „papier jak flaga zatrzepotał w promieniu łask / zaczynając długie święto” [WiP, 201]. Wyobraźnia może wreszcie zachłysnąć się życiem, pięknem, jak w kolejnych latach ich związku, które owocują poetycko, w części czwartej pt. *skrót innych lat*:

1932

chwiały się nocne ballady zorzą nakryte modrą

[...]

1933

już nie ma takich wydarzeń, które nie kipią weselem
od srebra rosy porannej do srebra zmierzchu jest chmielnie
księżycze jazdy zieleń śnieżycze gwiazdy zieleń

orszak wierszy wysławia pełnego szału pełnię

[...]

[WiP, 203]

W związku z poematem Kłak³⁶⁴ zwraca uwagę na następujące fragmenty *Klucza symbolicznego do poematów...*: „Typ tych, których oczarował urok świata śmierci, skłania się raczej ku bezpłodnej miłości” [Sl, 62]. I: „Oto gdzie jest ich źródło uwielbienia młodości” [Sl, 64]. Badacz twierdzi, że Baldur przeżywa „mękę śmierci” ukochanego³⁶⁵. Powiedziałałabym, że raczej godzi się z nią; tym, co dla niego umiera najbardziej, jest (inspirująca) chłopięcość Hildura. Z niej powstał mit, utwór o budzeniu wyobraźni pięknem. Dlatego w wygłosowych wersach poematu: „jasny jedyny // nie żałuj wstąpiłeś w mit” [WiP, 205], słyszę apostrofę skierowaną do Hildura, nie Baldura, jak proponuje Niewiadomski [IS, 132].

Znamienne, jak ważne były dla Czechowicza słowa Zygmunta Krasieńskiego, które przywoływał kilkakrotnie: „przez ciebie płynie strumień piękności” [Sl, 170]. W szkicu w połowie poświęconym pięknu pisał: „Wyobraźnia twórcza artysty stanowi [...] o jego znaczeniu na równi z tym, co jest jego walorem powszechnie uznanym, ze zdolnością budowania piękna w ludziach, w zasłuchanych” [Sl, 88]. A w *Kluczu symbolicznym do poematów...* – przypomnę – stwierdzał wprost, że piękno to jakś pochodna [Sl, 62]. Piękno u Czechowicza – pisze Całbecki – jest nagłe, chwilowe, przygodne, sytuuje się poza regułami nowoczesności³⁶⁶. Piękno się zdarza. Jednak to wyobraźnia zbiera okruchy, daje mu trwanie, niekiedy nawet sama powołuje je do istnienia.

Zaryzykowałabym spostrzeżenie, że niekiedy, gdy mowa o twórczości tak imaginacyjnej, tak gotowej przekraczać konwencje, jak ta, klucz do poematu, klucz do wyobraźni może okazać się nawet większym, bardziej frapującym dziełem niż dzieło tej wyobraźni. Może zaskoczyć piszącego nasuwającymi się skojarzeniami, objawieniami metaforycznych obrazów.

³⁶⁴ T. Kłak, *Wstąpienie w mit*, s. 35.

³⁶⁵ Tamże, s. 32.

³⁶⁶ M. Całbecki, *Awangarda – niebezpieczeństwo – przygodność*, s. 19.

Rozdział III. „Wyobraźnia – oskarża(m)” (Baczyński)³⁶⁷

W 1977 r. w „Tygodniku Powszechnym” ukazał się szkic Antoniego Libery o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim pt. *Ani dnia bez wiersza*. Autor wykorzystał konwencję rocznicowego wspomnienia (właśnie mijały 33 lata od śmierci poety), napisał „portret z wyobraźni”³⁶⁸, poprowadzony od najwcześniejszych lat życia twórcy *Śpiewu z pożogi*, zobaczył go najpierw jako chłopca, młodzieńca, który unikał kontaktów z ludźmi, bo te wprowadzały chaos do jego świata.

[...] otaczał się stopniowo oderwanym od rzeczywistości światem własnej wyobraźni – ulotnym, zacisznym, pięknym. Sam obdarzony wyjątkową urodą, rozciągał wokół siebie aureolę piękności, jakby chciał niedoskonałe otoczenie przesyć własnym światłem i uczynić je na własne podobieństwo.

Ten czas nazywa Libera rajskim: „Świat i życie, które toczą się wokół, jawią się na razie w postaci mitów o sobie, są wielką, kuszącą tajemnicą, wiedza o nich sprowadza się do wyobrażeń, prawda o nich pozostaje nieznaną”. Dalej charakteryzuje wczesną twórczość poety:

[...] jest ona portretem chłopięcej wyobraźni, która śni wielki sen o świecie i ludzkich sprawach, która z bezpiecznego i zacisznego oddalenia podsłuchuje ten świat, domyśla się jego prawdy. Jest więc ona zarazem relacją z krainy niewiedzy i niewinności, opowiada o tym, jak jest, jak może być – zanim się stanie nieszczęście. [...] Do charakterystycznych cech tej relacji należy jej język – całkowicie osobisty, wewnętrzny, rozumiały tylko dla tego, kto się nim posługuje, zupełnie nie zorientowany na odbiorcę, wcale nie zabiegający o to, aby być czytelnym. Stąd – wzruszająca zresztą – niejasność tego języka, niejasność pociągająca za sobą niejasność obrazów i zawartego w nich sensu.

W reakcji na wojnę – pisze autor szkicu – Baczyński nie przesiąka brutalnością i gwałtem, kuli się w sobie, coraz bardziej skupia na poezji, właśnie wtedy objawia się jego talent.

Pisze dniem i nocą, w każdej wolnej chwili, gdziekolwiek jest i cokolwiek robi. Słowa, ich wiązanie i układanie, stają się narkotykiem. Doprowadza to niebawem do stanu, że dzień bez wiersza staje się prawie niemożliwy, prawie nie do zniesienia. Nie dość na tym – każda chwila poza poezją jest chwilą straconą, złą. Dlatego też rośnie nie tylko ilość pisanych wierszy, lecz także ich rozmiar. [...] Nieznane słowa i wersy pociągają za sobą lawinę następnych, wykluty poemat wymyka się wszelkiej kontroli, staje się wyzwoloną, nienasyconą improwizacją, która – niczym jakaś żyjąca istota – odwleka jak tylko może swój koniec.

W tej potrzebie pisania, owej pasji tworzenia lirycznych znaków dostrzec można jeszcze coś innego niż tylko formę ucieczki przed wykołojonym światem. Wyraża się w niej walka o potwierdzenie własnej egzystencji, o uratowanie jej przed zapomnieniem i wieczystą anonimowością.

³⁶⁷ Parafraza słów Emila Zoli. Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Różewicz: Oskarżam! Wiersz o samobójstwie Ruth Rilke – anagram „czystej sprzeczności”*, w: *Rilke poetów polskich*, s. 264.

³⁶⁸ A. Libera, *Ani dnia bez wiersza*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 32.

Podobnie – odnotujmy na marginesie – czytał utwory Baczyńskiego Piotr Mitzner, bogatej, piętrowej metaforyce przyznawał szczególne znaczenie. I temu badaczowi wiersz jawi się jako sygnał bycia, ślad obecności. Poeta uwiecznia samo pisanie, nie mamy więc silić się na hermeneutyczny akt rozumienia sensów, nadążania za jego wyobraźnią, mamy raczej widzieć w utworze medium wyobraźni³⁶⁹.

Apotropeiczne traktowanie wierszy przez ich autora nie wyklucza jednak sensu podjęcia wysiłku zrozumienia, który może prowadzić do odkrycia, w jaki sposób poeta tematyzuje zapis, jak wyobraża sobie działanie języka, posiadającego magiczną moc zmieniania rzeczywistości i jak ta wiara wpływa na kształt utworów. Tymczasem w dalszych partiach swojego szkicu Libera zmierza do wniosku, że do pewnego momentu (nie precyzuje go zresztą) Baczyński pisał wiersze, o których nie da się powiedzieć więcej poza tym, że są.

Baczyński zaczyna rozumieć, że ilość to nie wszystko, że o wiele ważniejsza jest myśl, którą się wyraża, że gwarancją ocalenia może być tylko idea lub wizja, która do globalnego dorobku ludzkości czy danej zbiorowości dokłada jakiś nowy szczegół, jakieś drobne lub większe odkrycie lub spostrzeżenie. A więc trzeba wymyślić myśl. [...] Lecz czy to jest możliwe? [...]. Rodzi się w nim świadomość, że sytuacja, w jakiej się znalazł [...], odcina go od źródeł, z których można czerpać rzeczy prawdziwie wielkie i jasne, i skazuje na smętne i zatracone błąkanie się po peryferiach ludzkiego ducha.

Toteż Baczyński pisze dobitnie i śmiało, że jest przegrany i że przegrane jest całe jego pokolenie. Twierdzi jeszcze Libera, że Baczyński, a raczej mit Baczyńskiego, okazał się potrzebny po wojnie; czysty, niezbrukany poeta nie agitował, mówił, że wszyscy przegrają, nawoływał do świętości. I rzeczywiście, zaraz po latach socrealistycznego wykluczenia jego twórczość stanie się ważna jako punkt odniesienia dla Jerzego Kwiatkowskiego, piszącego pierwszy popaździernikowy program nowej poezji.

Szkicowi Libery poświęcam tak wiele uwagi, ponieważ ten popularyzatorski artykuł jest symptomatyczny dla interpretacji twórczości Baczyńskiego. Autorzy kanonicznych prac o nim (między innymi Jerzy Świąch³⁷⁰ czy Jan Błoński³⁷¹) piszą – jakby zapominając o dużej grupie jego wierszy – że poeta wyrastał z dziecięcej wyobraźni i dojrzewał do czynu. Może najmniej zasadniczy był w tej kwestii Kazimierz Wyka:

[...] wybuch okupacyjnego porażenia nie przekreślił u Baczyńskiego za jednym zamachem radosnej, wolnej i swobodnej tonacji jego dorobku. Wprost przeciwnie. Ta linia jego poezji dojrzewa nadal i coraz bardziej się usamodzielnia, dojrzewa niezależnie od nowej problematyki katastroficznej. Tym samym jednak zaczynają się gromadzić przesłanki nieuchronnego konfliktu³⁷².

W dalszej części książki dopowiadał:

Walka o wybór w poezji Baczyńskiego toczyła się [...] nie o idee i postawy jedynie. Z nie mniejszą dobitnością odbywała się na planie skojarzeń i wyobrażeń poetyckich, na planie jego

³⁶⁹ P. Mitzner, *Biedny język. Szkice o kryzysie słowa i literaturze wojennej*, Warszawa 2011, s. 120–121. Por. P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000, s. 87.

³⁷⁰ J. Świąch, *Wstęp*, w: K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, oprac. J. Świąch, Wrocław 1989, s. XXXVI.

³⁷¹ J. Błoński, *Pamięci Anioła*, w: *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 188–189. Por. P. Dybel, *Miłość bez miłości (O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego)*, w: *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Warszawa 1988, s. 173.

³⁷² K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, w: *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 42.

słownictwa, a zatem w samej istocie materii poetyckiej. Kiedy już wybór uświadomiony nastąpił, kiedy poeta w przeważającej tematyce swoich utworów poddał się był nakazowi patriotycznemu, ta walka w obrębie materii poetyckiej nie ustała i trwała do końca³⁷³.

Sam Baczyński miewał zresztą trudności z tym, by zgodzić się na wyobraźnię. W skądinąd życzliwej recenzji *Widm* Karola Topornickiego (Tadeusza Gajcego), nieopublikowanej z powodu wybuchu powstania warszawskiego, pisali – Baczyński i Basia (pod pseudonimami: Jan Krzyski i Agnieszka Dembowa): „Fantastyczność i zupełne odrealnienie czyni ze zdarzeń wojny pełen ornamentów, niezwykły, a jednak nie nowy i nie nowoczesny obraz poetycki. [...] Topornicki [...] odwraca się od rzeczywistości, błądzi w fantastycznych barwach, olśniewają go możliwości materiału poetyckiego, na zbyt błahą zdobywając się postawę” [UZ, II, 405].

Gajcy z kolei, również jako autor szkicu o poezji Baczyńskiego, docenił jej obrazowość i baśniowość³⁷⁴. Częściej jednak te wiersze spotykały się z niezrozumieniem, zwłaszcza rówieśników, do najbardziej znanych i znamienitych należy recenzja pióra Andrzeja Oborskiego (Stanisława Marczaka), zamknięta aluzją do wiersza Baczyńskiego pt. *Magia*: „Aharbalu, odejź!”³⁷⁵. Takie wypowiedzi świadczą o powszechnym lęku przed wyobraźnią, symptomatyczne – także jako metafora straceńczości – są słowa zanotowane w pamiętniku przez Andrzeja Trzebińskiego: „Mogliśmy być Rimbaudami”³⁷⁶. Rysuje się tu może jeden z problemów pokolenia wojennego, podejmowany niezależnie od środowiska, z jakim utożsamiali się debiutujący wówczas poeci: chcieli oni tworzyć literaturę zaangażowaną, ale jednocześnie nie podporządkowaną funkcji pozaartystycznej (Trzebiński widział rozwiązanie w przyjęciu kreacyjnej postawy wobec świata³⁷⁷). Stąd ich obawa, by to, co miało być wyrazem walki z uciskiem rzeczywistości, nie stało się ucieczką przed nią³⁷⁸. Zwłaszcza że czytelne deklaracje z trudem dawały się przełożyć na poezję³⁷⁹. Píše Zdzisław Jastrzębski, że podobieństwo wypowiedzi Gajcego i Baczyńskiego nie powinno dziwić: „Zarzucali sobie nawzajem te same błędy, gdyż... wysiłek twórczy skierowany był ku zdobywaniu tej samej postawy zaangażowania, a zarazem opanowania i dystansu – oczywiście artystycznego”³⁸⁰.

Już Jerzy Zagórski w recenzji *Wierszy wybranych* Jana Bugaja („Kultura Jutra” 1943) kreślił jego drogę: „od fantasmagorycznych przygód artystycznych [...] do odszukiwania człowieka jako aktywnego elementu świata”³⁸¹. Te wątki podjęli powojenni badacze twórczości Baczyńskiego, upodrzedniając kategorię wyobraźni poetyckiej na rzecz zainteresowania wyrażanymi w utworach postawami.

Problem, z jakim mierzyło się wojenne środowisko literackie, doskonale ilustrują dwie anegdoty o Leśmianie, anegdoty śmiertelnie poważne. Osłabiają one definitywność tez

³⁷³ Tamże, s. 59.

³⁷⁴ T. Gajcy, *Poezja o nucie dostojnej*, s. 480.

³⁷⁵ A. Oborski (S. Marczak), *O ślepym woźnicy*, „Sztuka i Naród” nr 5 (1942), s. 15–16.

³⁷⁶ A. Trzebiński, *Pamiętnik*, oprac. P. Rodak, Warszawa 2001, s. 163.

³⁷⁷ Zob. P. Rodak, dz. cyt., s. 165.

³⁷⁸ Por. Z. Jastrzębski, *Wojna i literatura*, w: *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 174–176; P. Rodak, dz. cyt., s. 132.

³⁷⁹ Zob. P. Rodak, dz. cyt., s. 267–269.

³⁸⁰ Z. Jastrzębski, *Śpiew z pożogi. (Glosa do „Utworów zebranych” K.K. Baczyńskiego)*, w: *Bez wieńca i togi*, s. 209.

³⁸¹ J. Zagórski, *Trzy debiuty poetyckie*, w: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*, oprac. i wstęp Z. Jastrzębski, Kraków 1973, s. 244.

Gorczyńskiej [ML, 57]. Autorka studium o krytycznoliterackiej topice odnoszącej się do Leśmiana, twierdzi, że w latach wojny był on nieobecny, okazał się „niepotrzebny”. Tymczasem trafiam również na zupełnie przeciwstawne świadectwa recepcji autora *Napoju cieni-stego*, w filmie dokumentalnym Jerzego Ridana *Natan Gross – Tango* tytułowy bohater opowiada, że tom wierszy Leśmiana pomógł mu przetrwać wojnę³⁸², bujna wyobraźnia wcale nie wydawała się nieprzystająca do tamtej rzeczywistości. Jeszcze bardziej sugestywne jest okupacyjne wspomnienie Kazimierza Brandysa, który opowiadał, jak wraz ze znajomą Żydówką, Niną, tłumaczył kontrolującym ich „granatowym” policjantom, że oboje nie mają pracy, więc również kenkarty, ponieważ studiują. Kiedy jeden z oficerów zażądał dowodów na to, że kobieta uczy się, o czym przekonywała, w Instytucie Sztuki Teatralnej, ta wyrecytowała *Dziewczynę* Leśmiana. Po tym, jak zahipnotyzowani jej „występem” policjanci uwierzyli i wyszli, ona „krztusząc się ze śmiechu”, stwierdziła: „**Trzy nazwiska... słyszysz? I wszystkie trzy fałszywe! Bo przecież on także miał inne... Tylko jakie? Zapomniałam... Lejbman? Nie: Lesman! Lesman!**”³⁸³.

Równie symptomatyczny dla dylematów związanych ze stosunkiem do wyobraźni okazuje się pisany, kiedy autor przeglądał już wiersze Jana Bugaja, szkic Wyki zatytułowany *O Józefie Czechowiczu*. Jest on zarówno wnikliwym studium, jak i przestrogą dla współczesnych poetów. Potwierdziły się wątpliwości krytyka sygnalizowane we wcześniejszym artykule pt. *Laboratorium nowego stylu* (1938)³⁸⁴. Zarzucał Czechowiczowi, że uchylał się od moralnej odpowiedzialności, schronił w świecie wyobraźni³⁸⁵. Wyka nie potępiał takiej postawy, twierdził jednak, że z doraźnej, nie powinna być stać się zasadą, fundamentem stylu. Krytyk raczej wąsko rozumiał fantazjotwórstwo autora w *błyskawicy*, jasno podkreślał, że czeka na czasy, kiedy poezja nie będzie musiała przekuwać buntów w „pozorną niezależność, samoistność form poetyckich”³⁸⁶.

Wszelako ten moment, który uznaje się w poezji Baczyńskiego za przełomowy, gdy autor uzgadnia twórczość z życiem, konspiracją, jest znowu wybuchem wyobraźni, wyobraźni z całą mocą reagującej na groźbę zabijania: „Zobaczył w wyobraźni kona-jącego człowieka pod gruzami, z nogami przywalonymi żarzącą się belką. Cofnął się krok w tył i stanął” [Matka, UZ, II, 310]. Imaginacyjne predyspozycje pozwoliły mu myśleć niezależnie, nawet kiedy wstąpił do oddziałów zbrojnych. Być może sedna tego doświadczenia dotknęła Agnieszka Zgrzywa w najnowszej monografii Baczyńskiego:

Dla poety patrzącego na niebo wojna też miała o tyle znaczenie, o ile była kolejną z niosących śmierć wojen, przeszłych i przyszłych. Była jednak tym faktem, który w nim wyzwolił twórczość skierowaną od razu do tego, co najistotniejsze. Najistotniejsze okazało się zaś zrozumienie świata, sensu historii, oczekiwanie na Boga, który istnieć musi, bo „o ile odrzucimy nadzieję – po cóż mamy żyć?” W wymiarze etycznym natomiast najistotniejszy pozostał bezwzględny nakaz kiero-

³⁸² O takim działaniu poezji Leśmiana w środku wojny mowa w *Pustej wodzie* Krystyny Żywulskiej, zaś Tymon Terlecki, wspomina, jak w latach 1927–1930 czytał „terapeutycznie” *Lękę* w środowisku chorych na gruźlicę w Zakopanem. Tenże, *Ludzie, książki i kulisy*, Londyn 1960, s. 55.

³⁸³ K. Brandys, *Zapamiętane*, Kraków 1997, s. 92–93.

³⁸⁴ Por. S. Gawliński, dz. cyt., s. 74–78.

³⁸⁵ K. Wyka, *O Józefie Czechowiczu*, s. 70, 74.

³⁸⁶ Tamże, s. 75. Inaczej widział to Gajcy, który próbował opisać materię, język wyobraźni Czechowicza, nie imaginarium, podkreślał, że rzeczywistość jest dla tej poezji „spichlerzem tworzywa”. Tenże, *Epitet w liryce Czechowicza*, w: *Pisma*, s. 483. Z drugiej strony w swoim głośnym artykule pt. *Już nie potrzebujemy* (tamże, s. 503) poeta krytykował przedwojennych katastrofistów.

wania się miłością do człowieka. [...] Zabrakło miejsca w liryce Baczyńskiego na rzeczy nieważne, może i zabrakło na nie poecie czasu. Jednak z pomnikowym, wzniosłym patosem nie mają jej strofy nic wspólnego. Magiczna na sposób baśniowy jest ta poezja w swojej prawdzie o ludzkiej kondycji i w poszukiwaniu ludzkiej siły, i w zachwytach, i w cierpieniu „brata człowieczego” oraz w pragnieniu dobra tak mocna, że – niech ostatnia metafora w tym tekście należy do mnie – aż się człowiekowi robi od niej słabo [A.Z., 267–268]³⁸⁷.

Książkę Zgrzywy pt. *Poeta i baśń* czytałam jak remedium na wszelkie pospieszne i pojawiające się od lat upraszczające ujęcia twórczości Baczyńskiego. Tej pracy chciałabym przyjrzeć się dokładniej, zawieszając na moment porządek wywodu. Wyznacza ona niektóre współrzędne mojej interpretacji, daje dużą radość prowadzenia z nią rozmowy.

Klucz do wyobraźni

To pierwsza taka książka o Baczyńskim, pierwsza po wielu latach. Na pewno można ją postawić obok ważnych, kanonicznych prac poświęconych poecie, szkiców: Kwiatkowskiego³⁸⁸, Błońskiego³⁸⁹, Jerzego Świącha (zwłaszcza artykułu dotyczącego religijności³⁹⁰), Ireneusza Opackiego³⁹¹ czy Pawła Rodaka, który w studium o wyobraźni twórców pokolenia wojennego zmierza raczej do wydobycia wspólnych dla nich obrazów, i to obrazów apokaliptycznych³⁹².

Autorka wybiera spojrzenie przez soczewkę baśni, jest przywiązana do zaproponowanej przez Kwiatkowskiego formuły „kluczy wyobraźni”, wielokrotnie przywołuje też samo słowo „wyobraźnia”. Zresztą zainteresowanie wyobraźnią, przejawiające się śledzeniem pojedynczych obrazów, jest charakterystyczne także dla badaczy (Kwiatkowskiego czy Opackiego), którzy „fantazjotwórstwo” (jak je określali, może w odróżnieniu od wyobraźni) uznawali za wczesny, raczej wtórny etap rozwoju tej poezji. Już Wyka – autor artykułu *Słowa-kłucze*, odnoszącego się do twórczości Gajcego³⁹³ – w książce o Baczyńskim potwierdza, że ta metoda, prowadząca przeciw do badania wyobraźni, inspirowana pracami Bachelarda, doskonale sprawdza się właśnie w odniesieniu do wizyjnej poezji wojennej³⁹⁴. Tymczasem Zgrzywa, odnajdując wątki baśniowe w całej twórczości Baczyńskiego, a zwłaszcza eksponując jej baśniowe tworzywo, dowodzi, że nie da się izolować wyobraźni poety.

³⁸⁷ Por. J. Błoński, *Pamięci Anioła*, s. 202.

³⁸⁸ J. Kwiatkowski, *Potop i posąg*, s. 7–30.

³⁸⁹ J. Błoński, *Pamięci Anioła*, s. 184–208.

³⁹⁰ J. Świąch, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983; zob. zmieniona wersja szkicu: *Dylematy wiary i moralności w świetle poezji Krzysztofa Baczyńskiego* [DWM].

³⁹¹ I. Opacki, *Elegia optymistyczna. O poezji Krzysztofa Baczyńskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1967, z. 1.

³⁹² P. Rodak, dz. cyt., s. 49–97.

³⁹³ K. Wyka, *Słowa-kłucze*, w: *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, wybór, oprac. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1973, s. 153–167.

³⁹⁴ Por. S. Stabro, dz. cyt.; Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*; J. Świąch, *Uczniowie żagarystów (parę myśli na temat wojennego katastrofizmu)*, w: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej*, Warszawa 2006, s. 220–247.

Znamienne, że kwestię związków autora *Pokolenia* z poprzednikami, w szczególności z katastrofizmem oraz z twórczością jego rówieśników ogranicza badaczka – może z dezynwolturą, na pewno z dobrym skutkiem poznawczym – do kilku wzmianek i obszernych przypisów³⁹⁵. W ten sposób pokazuje, że baśniowości nie da się uznać za funkcję wpływów, z czasem przewyższonych, czy też sprowadzić jej do konwencji, umożliwiających – jak twierdził Jastrzębski – odrzucenie wojennej grozy w akcie samoobrony, zyskanie artystycznego dystansu bądź „uratowanie obrazów z dzieciństwa”³⁹⁶. Jest baśniowość właściwością wyobraźni poetyckiej Baczyńskiego, dlatego przekracza te jednak doraźne cele, niekoniecznie musi reagować na zmianę postawy porzuceniem figur, obsesji, będzie raczej posługiwała się nimi nieco inaczej.

Tytuł pracy Zgrzywa dobrze oddaje proporcje, przede wszystkim: poeta. Niezwykle istotna jest przyjęta przez badaczkę – czytelniczkę perspektywa lektury zasadniczo nieocenianącej, wyrozumiałej dla potknięć autora. Zwłaszcza wczesnych wierszy nie traktuje z pobbazaniem, protekcyjną wyższością, co zdarzało się w interpretacjach tej poezji; stąd osobne rozdziały zatytułowane od imion pierwszych miłości Baczyńskiego, adresatek jego juveniliów – Zuzanny i Anny. W ten sposób autorka uruchamia kontekst biograficzny, mądrze korzystając przy tym ze wspomnień o poecie czy książek Wiesława Budzyńskiego, które, cenne faktograficznie, budzą jednak wątpliwości nie zawsze wiarygodnymi dopowiedzeniami. Za kluczowy dla odczytania tej twórczości Zgrzywa uznaje, inaczej niż wydawcy utworów zebranych, porządek chronologiczny [A.Z., 243]. W kolejnych partiach książki widać coraz wyraźniej, że baśniowość jest pretekstem do zbudowania ramy dyskursywnej, niekiedy badaczka świadomie porzuca te motywy. Co utwierdza mnie w przekonaniu o potrzebie odwrócenia zaproponowanej przez autorkę monografii perspektywy interpretacyjnej – ukazania, w jaki sposób powstaje własna baśń tych wierszy. Twierdzi Zgrzywa, że język poetycki Baczyńskiego działa wedle baśniowych praw, umożliwia między innymi niczym nieograniczone przemiany, przekracza racjonalne postrzeganie rzeczywistości [A.Z., 21]; powołując się na koncepcję Giambattisty Vico, sugeruje, że baśń podobnie jak poezja, miałaby być pierwszą formą poznania niepoddanego jeszcze dyktatowi myślenia logicznego [A.Z., 22]. Jednak tych wątków – cennych dla zrozumienia konstytutywnej roli wyobraźni w twórczości Baczyńskiego, badaczka nie uruchamia w interpretacjach pojedynczych utworów.

W głąb baśń

Piotr Matywiecki w szkicu pt. *Baśń jako marzenie o sensie literatury* opowiedział się za formułą „baśni jako podstawy literatury” (bo „sens literatury jest nieodłączny od pewnego rodzaju marzycielstwa”); pisał: „baśń literatury jest swoistym poznaniem prawdziwym, swoistą inicjacją w świat prawdziwy, swoistą estetyczną przyjemnością ugruntowaną w prawdzie – ale jest czymś większym jeszcze oczarowaniem właśnie”. I: „Wszelkie utrzymywanie fikcji w istnieniu – jest baśnią”³⁹⁷.

³⁹⁵ Por. S. Stabro, dz. cyt., s. 88–132.

³⁹⁶ Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, s. 156.

³⁹⁷ P. Matywiecki, *Baśń jako marzenie o sensie literatury (Pomysły do dalszego rozwinięcia)*, w: *Kulturowe konteksty baśni*, t. 1, red. G. Leszczyński, Poznań 2005, s. 32–33.

Bajanie jako sedno literackości pozostaje, kiedy od wierszy Baczyńskiego odpadają wszystkie inne baśnie, kiedy bez trudu rozpoznamy schematy fabularne, typowych bohaterów czy charakterystyczne rekwizyty, wszak poeta nawiązywał do zbiorowego imaginarium. Imaginauta ustanawiając świat wiersza, jednocześnie cały czas opowiada o swoim doświadczeniu wyobraźni, opowiada, że wierzy w możliwość stwórczego działania językiem, snuje więc baśń takiego języka.

Znajduję dosłownie kilka wierszy Baczyńskiego, w których wizje tworzenia za sprawą pisma okazują się kluczowe i konsekwentnie poprowadzone, w dalszej części będę je zbierać rozproszone wśród metafor i obrazów. Zatem utwór bez tytułu, zwłaszcza jego pierwsza część:

Książka leżała na stole. Na książkę upadł promień
słońca pełnego jak jabłko i zesłiśmy z obrazka
jako chrześzczący rycerz i jak okuty płomień
kochać czule zwierzęta i kreślić na piaskach
złotych pustyń – figury, miasta i kanały,
a ludziom dać do ręki owoce nabrzmiałe,
z których, gdy ścisnąć – tryśnie anioł, młot i potok
krwi jak obłok płynącej, i śpiew samolotów,
które by popłynęły lądom, kontynentom...
[...]
[UZ, I, 522]

Oraz prawdopodobnie nieco późniejsza (tego pierwszego wiersza Baczyński wyjątkowo nie opatrzył datą) *Róża świata* (20 czerwca 1943):

A to jest róża świata, w której dnie spoczywam,
której płatki przejrzyste jak stronicze czasu
On obraca powoli.
[...]

Był taki czas. On wtedy wśród włosów świetlistych
na niebie się ukazał ciemnościom ogromnym
i z mroku dobył tony, a z tonów najczystsze
imię człowiecze rzeźbił.
[...]
[UZ, II, 51]

Oba wiersze kończą się (nie cytuję tych fragmentów) tragicznym pogubieniem człowieka. Ale jednocześnie oba utrzymują wiarę w świat zapisany tajemnymi znakami, poddający się odczytywaniu. Innego zdania jest Paweł Rodak, gdy twierdzi, że pokolenie wojenne nie podjęło najważniejszego przesłania romantyzmu, wedle którego rzeczywistość miałaby być wyposażona w utajone znaczenia. Doświadczeniem tej generacji było wedle badacza coś zupełnie innego – „rozpad wszelkich Ksiąg, w sposób trwały przechowujących prawdę o tajemnicach ludzkiego losu. Na dnie wojny, będącym zarazem dnem historii, dnem oceanu i dnem egzystencji, nie odnajdywano prawdy o trwałości Księgi, odnajdywano prawdę o jej kruchości. Tego rodzaju doświadczenie uniemożliwiało posta-

wę hermeneuty, odsłaniającego to, co ukryte³⁹⁸. Jednocześnie w ówczesnych wypowiedziach młodych twórców Rodak odnajduje imperatyw dopisywania własnych passusów do Księgi Losu. Te ogólne wnioski potwierdzają istnienie, kryjących się pod podobnym obrazowaniem, różnic między wyobraźniami przedstawicieli pokolenia wojennego. Poezja Baczyńskiego będzie poszukiwaniem języka, który zaświadczy o sile wyobraźni, który dorówna piśmiu stwórczemu.

³⁹⁸ P. Rodak, dz. cyt., s. 165.

Rozdział IV. Psalm wyobraźni

O, życie moje, nieprzytomne życie.
Chodzę wśród ludzi, których się dotyka
ustami, ręką, wzrokiem, wyobraźnią.
[*Jak się przed tobą wytłumaczę*, PJO, 12]

Podsumowując toczącą się w 1958 r. dyskusję, zapoczątkowaną przez artykuł-manifest Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu*, Edward Balcerzan stwierdza, że ówcześni krytycy wynaleźli dla siebie nowe słowo – „wyobraźnię” [B, 52]. Oczywiście, wiedzieli, że tyleż wynajdują, co przypominają nośną w dwudziestoleciu międzywojennym kategorię, ale ponieważ rzeczywistość literacka właśnie określała się wobec nowego porządku, imagiacyjna – najpierw poetyka, z czasem głównie – retoryka, miała walor odkrycia. Jednocześnie w opublikowanym nieco wcześniej podręczniku nazywa Balcerzan popaździernikowe tendencje literackie, szczególnie preferowane przez krakowskie środowisko krytyków, nieco upraszczająco: odmianą nadrealizmu³⁹⁹. To poszukiwanie związków z przedwojenną tradycją jest również znamienne dla autorów większości wypowiedzi zaangażowanych w 1958 r. w spór o wyobraźnię.

Kiedy śledzę tę dyskusję, jak śledzili ją mniej lub bardziej czynni uczestnicy: czytam ówczesną prasę, przeglądam tomiki wydawane od 1956 r., widzę, że Tadeusz Nowak jest nie tylko jednym z tych autorów, dla których krytycy „wynaleźli” wyobraźnię, w istocie jest tym, kto podsunął im to słowo. Kiedy natomiast czytam historycznoliterackie syntezы dotyczące tego okresu i kolejnych dziesięcioleci, okazuje się Nowak jedynie szeregowym poetą w wylczeniu, kimś, kto skorzystał z gotowego projektu, a potem stał się jego reliktem. Kimś, czyja oryginalna koncepcja wyobraźni poetyckiej nie została zrozumiana.

Pierwsza strata i proteza

W maju 1970 r., od dawna cierpiący na chorobę Buergera, niespełna czterdziestoletni wówczas Nowak, musiał poddać się amputacji nogi. O jego stanie w tych dniach pisał na bieżąco w swoim dzienniku przyjaciel poety, Andrzej Kijowski:

13 V 1970

U Tadeusza Nowaka w Konstancinie. Moje zdumienie, że jest wciąż taki sam. Jego wysiłek, żeby być taki sam. O swojej nodze, którą mu jutro utną, mówi jak o denerwującym przedmiocie, i ciachną, mówi i, nóżkę, dziobną...

14 V 1970

Z Kazią i Arturem u Tadzia Nowaka. Leży bez nóżki, z brodą hiszpańską, chudy, oczy mu się palą, oczy ma zimne⁴⁰⁰.

To niezwykle obraz – oczy płonące zimnym ogniem. Pasja (ta dosłownie wiąże się z cierpieniem) i chłodząca świadomość. Może właśnie tak? Może zapamiętany przez Kijow-

³⁹⁹ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Warszawa 1988, s. 55.

⁴⁰⁰ A. Kijowski, *Dziennik 1970–1977*, wybór i oprac. K. Kijowska, J. Błoński, Kraków 1998, s. 36.

skiego obraz mówi nie tylko o stanie bardzo jeszcze wczesnego rekonwalescenta? Zatrzymuję się przy tym opisie, bo Nowaka szczególnie trudno mi sobie wyobrazić. Ta notatka jest jednym z niewielu przekazów o Imaginacii, który nie doczekał się tomu wspomnień⁴⁰¹. Podobnie wygląda recepcja i czytelnicza, i twórcza – jest raczej kameralna: działa strona internetowa, prowadzona przez pasjonata⁴⁰², Biuro Literackie wydało (w 2011 r.) skromny wybór jego wierszy, ułożony przez Bohdana Zadurę, wśród ważnych dla siebie poetów wymienia go – jako autora *Psalmów* – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki⁴⁰³.

Czytam w *Małej encyklopedii medycyny*, że choroba Buergera – polegająca na odcinkowym, wieloogniskowym zapaleniu małych i średnich tętnic i żył o postępującym przebiegu – występuje najczęściej u młodych mężczyzn palących papierosy⁴⁰⁴. Przypominam sobie liczne zdjęcia Nowaka publikowane w prasie literackiej, na większości ma brodę (z czasem coraz mniej hiszpańską), w ręce trzyma papierosa. Nie przypominam sobie zdjęcia, na którym widoczny byłby w całości, zawsze tylko – od pasa w górę. O jego chorobie opowiadał Wiesław Myśliwski w niezwykłym wspomnieniu o poecie – mowie wygłoszonej na jego pogrzebie (19 sierpnia 1991 r.):

To tej słoneczności i świetlistości chłopskiej kultury, której był uosobieniem, zawdzięczał również wyrozumiałość wobec własnego losu – tę pokorę, z jaką znosił Swoją chorobę, trapiącą Go od lat, o której rzadko, lecz nieomal z odcieniem dumy wspominał jak o dziedzictwie po swoim ojcu, i to męstwo, z jakim wyczekiwał własnej śmierci. Był sam jak gdyby z własnej baśni⁴⁰⁵.

Miał Nowak rozwiniętą wyobraźnię „amputacji”. W swojej twórczości również wykreślał taką linię dziedziczenia, najpierw w opowiadaniu *Odwiedziny* (z tomu *W puchu alleluja*, 1962) i w odrobinę młodszych, pokrewnych *Pieśniach szpitalnych* [ZT, 10–14]. W obu nogę traci ktoś bliski (najpewniej ojciec), w obu to puste miejsce w sobie udaje mu się zagoić właśnie dzięki związkom ze światem, które dla „ja” lirycznego wierszy Nowaka będą coraz mniej oczywiste. Wśród psalmów odnajduję swoisty cykl tematyczny: najpierw wiersze przepowiadające – *Psalm o chorych nogach* z 1967 roku⁴⁰⁶ i *Psalm kulejący*, tu pies śni człowieka poruszającego się o kuli, który ostatecznie na odciętych aniołowi skrzydłach „wzlatu-

⁴⁰¹ Podobne informacje znalazłam jeszcze w kilku miejscach. Miron Białoszewski 4 stycznia 1976 r. notował w dzienniku: „Poznałem niedawno Nowaka, poetę. Podstarzały, gruby. Trzeba coś odpakować od człowieka. Albo – trzeba go było poznać dwadzieścia lat temu” (tenże, *Tajny dziennik*, red. K. Suchanow, A. Szulczyńska, Kraków 2012, s. 64). Z biografii Wisławy Szymborskiej pióra Anny Bikont i Joanny Szczęsnej dowiaduję się, że Nowak i Szymborska w lipcu 1957 r. byli razem na stypendium w Paryżu (*Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, Warszawa 1997, s. 109). W tej samej książce we wspomnieniu Jana Pieszcachowicza: „Wisława lubiła chodzić na grzyby z Tadeuszem Nowakiem, bo uważała, że jak ze wsi to się zna” (tamże, s. 190). Wreszcie Anna Kamieńska notowała: „Tadeusz Nowak pisze psalmy, psalmy wyobraźni ludowej, psalmy prostoty wiejskiej, wielkich liter, palucha sunącego za nieposłusznym językiem. Twórcze odkrywanie zakrzepłych form życia”. Taż, *Notatnik 1965–1972*, Poznań 1982, s. 11.

⁴⁰² www.kolebuk.w.interiowo.pl/nowak.

⁴⁰³ Podczas konferencji „Pokarmy. Sesja o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego”, Poznań, 4–5 czerwca 2012.

⁴⁰⁴ *Mała encyklopedia medycyny PWN*, red. P. Kostrzewski, J. Ziółkowski, Warszawa 1999, s. 989 [„zakrzepowo-zarostowe zapalenie naczyń”].

⁴⁰⁵ W. Myśliwski, *Tadeusz Nowak*, „Twórczość” 1991, nr 12, s. 189.

⁴⁰⁶ Zob. P. Mitzner, *O jednym psalmie Tadeusza Nowaka*, w: *Księga Psalmów. Modlitwa, przekład, inspiracja*, red. P. Mitzner, Warszawa 2007.

je kulejąc” [PW, 27]. Kalectwo kolejnych utworów: *Psalmu kalekiego* i *Psalmu o śnie kalekim* to kalectwo ciała Chrystusa. Wreszcie w tej sekwencji mieści *Psalm o szpitalnym krematorium* bardzo wyspecjalizowanym: „O świecie palą nasze nogi / i dym się staje ptakiem / popiół wchodzi w bławatki” [PW, 58]. Ten wątek mogłabym rozbudowywać w najrozmaitsze strony (na przykład dodać: *Psalm zabandażowany* czy *Psalm pytający*). Do poezji Nowaka zawsze wchodzi się przez otwartą ranę⁴⁰⁷. Tym bardziej symptomatyczne jest, że jedyne słowo, do jakiego zrobił Nowak przypis w swoich wierszach (w których pojawia się wiele słów od dawna niezrozumiałych) to słowo fachowe – pylon, czyli proteza tymczasowa [*Psalm o innym świecie*, PW, 57]. Tylko ono zdało mu się naprawdę obce, pozostałe wyrazy wymagające objaśnienia były organicznie związane z jego światem. Sam autor powie, że zanim napisał te wiersze, doświadczył innego rodzaju amputacji:

Próbowano nam amputować naszą wyniesioną z domu wyobraźnię; również tradycję, światopogląd, jeśli to dotyczy ludzi młodych, zazwyczaj się udaje, przynajmniej młodych pochodzących ze wsi i małych miasteczek. Dopiero w latach 1954–55 możliwy był kontakt z poezją XX-lecia [...]. Odkryłem wtedy – choć wcześniej znałem *Ocalenie* Miłosza i **wiersze Czechowicza** – że wyobraźnia ludzka jest nieskończona i że może być świeża [Sw, 311].

Ciekawe i symptomatyczne dla socrealistycznej krytyki literackiej, że recenzent jego pierwszego tomu pt. *Uczę się mówić*, Henryk Vogler, dostrzegał w ówczesnej poezji Nowaka niebezpieczeństwo zbyt rozwiniętej wyobraźni⁴⁰⁸.

W latach 1949–1954 wydał Nowak dwa zbiory wierszy (*Uczę się mówić* w 1953 r. i *Porównania* w 1954 r.). Dziś niekiedy próbuje się je na swój sposób rehabilitująco interpretować⁴⁰⁹. Badacze marginalizując kluczowy kontekst socrealistyczny, doszukują się antycypacji wątków znanych z późniejszych tomów autora. Tymczasem poeta odcinał się od tych książek, ale nie wyrzekł się ich, gdy opowiadał o sobie. Niekiedy tłumaczył się, innym razem był bezwzględnie surowy, podkreślał również, że na ostateczny kształt tomików miały wpływ ingerencje cenzury, z wielu wierszy musiał wówczas zrezygnować, by móc zadebiutować [Sw, 182]. Nowak kilkakrotnie w wywiadach odnosił się do swych pierwszych tomów, próbował zrozumieć siebie. W 1975 r. stwierdzał: „Zawsze, jeśli jest w życiu coś tragicznego, to albo to pomaga, albo szkodzi. [...] Pomogło mi zrozumieć jedną kapitalną prawdę, że posługując się językiem ubogim, językiem gazetowym [...], nie można nic ciekawego stworzyć”. I jeszcze: „Nie od rzeczy będzie pytanie, czy musiałem wtedy debiutować. No cóż, jak się ma 18–20 lat, chce się jak najszybciej wydać własny tomik. A trzeba było poczekać, tak jak czekali Zbigniew Herbert i Miron Białoszewski” [Sw, 182]. Pięć lat wcześniej z kolei mówił:

W pierwszych moich tomach dominował motyw zemsty na tych, którzy dopuścili do sytuacji, jaka była na wsi przed wojną. Wiersze były autentycznym zapisem przeżyć i wrażeń, jakich my – synowie chłopscy – doświadczyliśmy podczas studiów na uniwersytetach; a więc w momencie, kiedy dane nam było poznać i odczuć to, co niedostępne było dotychczas nigdy naszym przodkom [Sw, 121].

⁴⁰⁷ Zob. S. Balbus, *Nieśmiertelna choroba*, s. 431–432.

⁴⁰⁸ H. Vogler, *Blaski i cienie debiutu*, „Życie Literackie” 1953, nr 13, s. 4.

⁴⁰⁹ Por. R. Sulima, *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986, s. 25; S. Balbus, *Tradycja i kształty poezji Tadeusza Nowaka*, „Opole” 1973, nr 5–6, s. 16; M. Wójcik-Dudek, *(Prze)Trwać w okolicach mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*, Katowice 2007, s. 39–41.

I nieco później:

[...] w tomikach znalazło się szereg wierszy całkiem naiwnych, tak naiwnych, jak naiwne były teksty publikowane wówczas w tomikach poetyckich. Niemniej uważam, że była to dość bolesna, a równocześnie solidna szkoła i literacka, i społeczna. Jakoż doświadczenia typu moralnego, ideowego wyniesione z ówczesnych dyskusji (nie tylko literackich), owocowały w następnych latach [Sw, 132].

Poeta, kiedy publikował pierwsze książki, studiował polonistykę, uczestniczył (wraz z Janem Błońskim, Ludwikiem Flaszenem, Konstantym Puzyną, Andrzejem Kijowskim) w seminariach profesora Kazimierza Wyki, o których Jan Zdzisław Brudnicki pisał, że przygotowywały do „wielkiej gry z wyobraźnią” [TN, 9]. Nowak pracował nad magisterium o Gałczyńskim (i w ten sposób rozwijał wyobraźnię), miał kontakt z Jerzym Kwiatkowskim. Udało mi się zajrzeć do teczki studenckiej poety, przechowywanej w archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, jednak po tych ostatnich, najważniejszych, formujących, latach studiów nie zachował się żaden ślad, przede wszystkim przepadła praca magisterska.

Okoliczności debiutu, atmosferę panującą w środowisku literackim w czasie, gdy w nie wchodził, Nowak przetworzył w swojej ostatniej, nieukończony powieści pt. *Jak w rozbitym lustrze*. Zamieścił w niej pastisze własnych wczesnych wierszy, pisanych zgodnie z socrealistyczną doktryną⁴¹⁰. Główny bohater tej prozy, student polonistyki, czytelnik Majakowskiego, skrajnie zindoktrynowany, nie może przekonać się do podsuwanych mu przez opiekuna młodych poetów wierszy Czechowicza, Leśmiana, Miłosza, Jesienina, Pasternaka, Achmatowej, mówi o nich: „śmieci, niepotrzebnie zaćmiewające naszą wyobraźnię”⁴¹¹:

Pierwszy raz przeczytałem [...] kilka wierszy **Czechowicza, Leśmiana, jak również Miłosza**. Ale raziła mnie w nich nadmierna tkliwość, tajemniczość, rozplywanie się w przyrodzie, zapatrzenie w cerkiew, w step, w *Biblię*, w carski Petersburg, wreszcie w Paryż, Wenecję, Rzym i cały ten skrofaliczny Zachód. Po przeczytaniu wierszy Miłosza ze trzy dni myłem po pięć minut dłużej ręce. [...] Nieodmiennie po tych wierszach sięgałem po tom Majakowskiego⁴¹².

Jedno z ostatnich zdań powieści to słowa towarzysza zbrojnego (można go utożsamiać z funkcjonariuszem SB), który przekonuje bohatera o wartości dla przyszłych pokoleń wierszy spreparowanych przez propagandę i sugeruje, by opublikował je pod swoim nazwiskiem, gdyż w ten sposób czytelnicy „zamiast poszukiwać na ślepo, po omacku, od razu wskoczą w rozwiniętą wyobraźnię, w porządek moralny, w rytm wybijany na rewolucyjnym bębnie”⁴¹³. Nowak pisał tę powieść z materii historii literatury powojennej, stąd takty Herbertowskiej *Pieśni o bębnie* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, 1957).

Wcześniej autor przedstawia nastroje, jakie panowały w środowisku literackim kilka miesięcy po śmierci Stalina (w powieści nazywanego Chorążym): „Spora grupka młodych poetów na każdym zebraniu próbowała rozerwać, jak to nazywali, gipsowy gorset narzuconej im wersyfikacji, **skamieniałej wyobraźni**, posługującej się nieustannie metaforami,

⁴¹⁰ Zob. S. Balbus, *W rozbitym lustrze opowieści*, w: T. Nowak, *Jeszcze ich słyszę, widzę jeszcze. Jak w rozbitym lustrze*, Warszawa 1999, s. 333.

⁴¹¹ Zob. tamże, s. 255.

⁴¹² Tamże, s. 313.

⁴¹³ Tamże, s. 316.

obrazami poetyckimi przypominającymi wyjęte z dna morskiego muszle⁴¹⁴. Tu z kolei Nowak cytuje Tadeusza Różewicza, odwraca tytułową frazę jego *Wyobraźni kamiennej* (z tomu *Czerwona rękawiczka*, 1948)⁴¹⁵.

Różewicz podobnymi słowami, jak Tuwim, określa wyobraźnię sparaliżowaną przez wojnę i socrealistyczną rzeczywistość, wyobraźnię ograniczoną do gotowych wyobrażeń [B, 62]. Nowak, którego poezja jawi się jako rewers skamieniałej wyobraźni, autora *Czerwonej rękawiczki* cenił bardzo wysoko, twierdził, że znalazł on słowa dla tego, o czym wiedział Baczyński [Sw, 113]⁴¹⁶.

Zatrzymam się jeszcze na chwilę przy metaforze „kamienności”, która kojarzy się także z tytułowym opowiadaniem wydanego w tym samym roku co wiersz Różewicza zbioru Tadeusza Borowskiego *Kamienny świat*. Bohater-narrator krótkiej prozy marzy i wierzy, że świat ciosany jakby z kamienia, skamieniała powojenna socrealistyczna rzeczywistość, eksploduje. Semantyka kamienności nabiera w czasie II wojny światowej (i po niej) szczególnych znaczeń⁴¹⁷.

Do tomu *Prorocy już odchodzą* Nowak włączył wiersz *Głuchoniemi* [PJO, 40], pod którym postawił datę 1949. Tu kamiennosc to kondycja, stan ducha:

Głuchoniemi nic nie wiedzą
o szeleście chłodnych liści,
opadają na nich miedzią –
i ogromną przestrzeń czystości
słony wiatr i płomień burzy,
co za niski dach im służy.
[...]

Chodzą grzecznie uśmiechnięci,
na bok płasko uczesani,
pod stopami śnieg im chrząści,
poza nimi beczy wiatr.

Wywłaszczeni z srebra głosu,
**na kamiennych ustach niosą
requiem ciemnopióre.**

Po latach Nowak stwierdzał: „ocaliłem moją wyobraźnię, mimo że była ona od 1945 r. «mordowana». Bowiem to, co służebne, uległe i użytkowe natychmiast wspierano, natomiast wszystko inne, ciekawsze, bogatsze – usiłowano zniszczyć” [Sw, 320]. To częsty w jego wypowiedziach wątek kształtowania wyobraźni, w którą jednocześnie – mówił – nie można zbyt ingerować, by nie zniszczyć tego, co pierwotne [Sw, 320]. Parę lat wcześniej pisał, precyzyjniej określając, komu zawdzięcza jej – własnej wyobraźni – ocalenie: „Ocaliła mnie, mogę tak powiedzieć, poezja Kochanowskiego i poezja ludowa” [Sw, 266].

⁴¹⁴ Tamże, s. 292.

⁴¹⁵ T. Różewicz, *Wyobraźnia kamienna*, w: *Utwory zebrane*, t. 7, Wrocław 2005, s. 66.

⁴¹⁶ Por. J. Kurek, *Zmierzcza natchnienia*, s. 43; M. Skwarnicki, „Psalmy” Tadeusza Nowaka, TN, 187.

⁴¹⁷ Zob. T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, wyd. 3, Warszawa 1992, s. 377–378. Na ten temat w związku z poezją Baczyńskiego zob. A.Z., 258.

O Kochanowskim mówił: „chłop w mojej wyobraźni” [Sw, 259]. Wspominał o nim wielokrotnie, podkreślając, że poeta z Czarnolasu „stworzył język i pewien typ wyobraźni”⁴¹⁸, fascynowało go „wewnętrzne podzielenie tej twórczości między świat pogański oraz świat mitologii starożytnej i mitu chrześcijańskiego” [Sw, 133]. Do najważniejszych lektur Nowaka należały jeszcze: *Biblia Wujka*, *Kazania Skargi*, *Pan Tadeusz*, utwory Leśmiana, z czasem zaznaczał, że w książkach nie szuka potwierdzenia siebie, raczej inności [Sw, 168], że – mimo fascynacji Kochanowskim – swojej wyobraźni nie uznaje za podobną⁴¹⁹.

Formujące znaczenie przypisywał również antologii poezji francuskiej ułożonej przez Ważyka: „Zaczytywałem się w tym zafascynowany dziwnym dla mnie i urzekającym typem wyobraźni poetyckiej, dla której wszystko w poezji jest możliwe, wszelkie szaleństwa, metafory i prowokacje” [Sw, 253]. Później jednak podkreślał, że nie należy wzorować się na literaturze obcej⁴²⁰, podobnie dystansował się do tego, co w kulturze oficjalne [Sw, 207–208].

Z czasem poeta określał swoje socrealistyczne uwikłanie jako „polityczną durnowatość” [Sw, 312]. W jego wczesnych wierszach częste są wyznania poczucia winy, w których krytycy dopatrują się z jednej strony świadomości wygnania, zdrajcy wsi⁴²¹, z drugiej refleksów tamtego nierozważnego zaangażowania w socrealizm. Balbus pisał: „przełom 1956 [...] nie jest zwyczajnym wyzwoleniem tego, co przedtem zostało stłumione. Nie jest odżegnaniem się od nowowycuczonego języka i powrotem do pierwotnej mowy wyobraźni, ani zwykłym przesunięciem madonny na dawne miejsce. W sztuce takie powroty są niemożliwe. Należało rozliczyć się z powziętych wcześniej decyzji”⁴²². To dominujące doświadczenie tomu Nowaka pt. *Prorocy już odchodzą*, pierwszego opublikowanego po 1956 r., złożonego w przeważającej większości ze skromnych wyznań, przewidywalnych tęsknot i zdrad. Odrobinę późniejszym, ale bardziej od tomiku wyrazistym, bezpośrednim, literackim gestem odzyskiwania wewnętrznej wolności był dedykowany „pamięci Brunona Jasińskiego” poemat pt. *Polegli*, z maja 1956 r., opublikowany w „*Twórczości*” (1957, nr 2), niewłączony do żadnej z książek poetyckich autora, „konfiskowany konsekwentnie przez cenzurę” [PCM, 106]. Później poeta zdradzał, że do swojego języka docierał powoli:

Język, który próbowałem stosować wówczas, gdy debiutowałem, był sztuczny, tak niesprawny, że mogłem w nim tylko kłamać; zupełnie oczyszczony z symboliki, pozbawiony szerokiego oddechu, który posiada gawęda ludowa czy pamiętnik chłopski [Sw, 278].

Długi czas broniłem się przed wielopiętrowym obrazem poetyckim i zwielowrotnioną metaforą. Przez cały czas walczyłem z sobą o to, by wiersz był i konkretniejszy, i jaśniejszy. A jeśli już metafora, to znacząca więcej niż wielokrotnie mnożone obrazy poetyckie [Sw, 279].

O tomie *Prorocy już odchodzą* mówił, że powstał, bo nie wystarczyły mu w poezji źródła narodowe [Sw, 328], że „wynika [on] z jego wyobraźni”. Poeta nie chciał przystać na częste

⁴¹⁸ *Tajemnica baśni codziennych. Rozmowa z Tadeuszem Nowakiem*, „Kamena” 1980, nr 8, s. 4.

⁴¹⁹ Tamże.

⁴²⁰ Tamże.

⁴²¹ Na przykład J. Błoński, *Po odejściu proroków*, TN, 49. Zob. Sw, 20.

⁴²² S. Balbus, *Tradycja i kształty poezji Tadeusza Nowaka*, s. 17. Por. tenże, *Tadeusz Nowak – szkic do portretu i jedno zbliżenie*, w: *Lektury polonistyczne: Literatura współczesna*, t. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Kraków 1997, s. 254.

określanie tej książki jako „powtórnego debiutu”, podkreślał, że ma ona wiele wspólnego z jego pierwszym zbiorem wierszy [Sw, 182].

Innym razem próbował scharakteryzować rozpoczynający się od tomu *Prorocy już odchodzą* pomysł na język wyobraźni poetyckiej jako przełomowy dla swojej twórczości. Myślę jednak, że ten tomik był raczej przedtaktem. Może raczej należy przyznać Błońskiemu, który wskazywał w tym kontekście na kolejną książkę – *Jasełkowe niebiosy* (1957). Mam wprawdzie wątpliwości, czy rzeczywiście zgodnie z opinią krytyka, dochodzi w niej do „odzyskania raju ujrzanego na chwilę w dzieciństwie”⁴²³. Jednak dopiero od tego tomu pojawia się w wierszach Nowaka „piętrowy obraz poetycki”, budowany z zaludniających jego wyobraźnię aniołów, mieszkających w sadach [*Mój brat*, JN, 13], przywidzeń: „mądry dziad, co mieszka w zorzy / (bo tam na pewno z fajką ślęczy), / przystanie przy mnie i położy / na moim czole wieniec tęczy” [*Zorza polna*, JN, 6]; skojarzeń: „A tam na wsi, u matki, osikowe polesie / osypuje się z ognia i z liści. / Rzeka dudni przy progu, przytupują przyciesie, / jak kur jutrznia na dachu się czyści” [*U mojej matki*, JN, 37]. Już wtedy Nowak wiedział, że to, co dla niego żywe, łatwo zamienia się w „martwych świątków” [*Przyszedłem was pocieszać*, JN, 23], kukły [*Drewniane twarze*, JN, 28–29]. Dlatego kreślił dość przewrotny wizerunek (autoportret?) twórcy w *Moich doradcach* [JN, 41] i w *Małym poecie* – tu formułował swoistą przestrożę, ważną, bo mówiącą, że o randze poezji ma decydować „rozmiar” wyobraźni:

Mały poeta w kozuchu baraniam
pachnie żywicą, światłem i tymiankiem.
Wiatrak dramatu obraca się za nim,
muł wyobraźni zaludnia podwórko
dziewczyną, chłopcem, starcem z gramofonem.
[...]

Mały poeta zasypia na stole,
snią mu się flety narodowych pieśni.
Obłok jak goździk po naiwnym czole
płynie, pod skórą ciemności szeleści.
Ośli horyzont, nieruchoma rzeka,
nad rzeką ludzie pochyleni nisko.
Wokół czuć mięsem, popiół z nieba ścieka
na rozkopane w dymie kartoflisko.

Nic się nie dzieje. Ludzie już widzieli
dziewczynę, chłopca, starca z gramofonem.
Siedzą pod nieba parafialnym dzwonem
w kukułkach, w pawiach drewnianej niedzieli,
zwróceniu do nas półksiężycem czoła.
Z lasu piszczalka niedźwiedzie snu woła.
[JN, 53–54]

⁴²³ J. Błoński, *Po odejściu proroków*, TN, 52. Por. R. Sulima, dz. cyt., s. 46.

W tomie *Prorocy już odchodzą* Nowak przeczuwał, że musi zrobić coś z językiem, który kojarzył się z zespołem „Mazowsze”, ze „wsią ubraną w pawie piórko” [*Pieśni elegijne*, JN, 9] i z Konopnicką – chyba niesprawiedliwie przez niego ocenianą. Jednocześnie nie chciał rezygnować z tego języka, nie chciał wyrzekać się najbliższych sobie obrazów, metafor, byłoby to równoznaczne z porzuceniem języka matki. *Jasełkowe niebios* są w tym sensie tomem elegijnym, nieprostym zapisem utraty prostych z pozoru obrazów, całego imaginarium, które zostało nadmiernie oswojone i przez to uproszczone⁴²⁴. Dlatego wiele wierszy Nowaka wyściełanych jest szyderstwem, podkutych okrucieństwem, brutalnością, dlatego brzmią w nich tony groteskowe [PCM, 285]. Stąd biorą się niepokorne, dzikie postacie, z którymi autor się utożsamia. Poeta niesie posłanie buntu przeciw spolegliwości, im bardziej niepokorny, tym bardziej przypomina Jezusa:

[...]

Przyjdą doń owe czarne zimy
tropione gorzko przez zwierzęta.
On, że ich żrenic głód pamięta,
odda im siano, w którym śpimy.
I ptakom odda głowy koło,
może się choć na gniazdo zda,
jeśli i ludziom, i aniołom,
wadzi jak rzece ciemna kra.

Odtąd na głowie z gniazdem wronim
szedł będzie przez kantyczki wsi.
Mnisi w jałowcach przyjdą po nim,
z psalmem się zmiesza skowyt psi.
Ale już furtki skrzypią w sadach
i nocą chłopcy idą za nim
po wypalonych stopą śladach
mrocznym mokradłem, mchem bocianim.

Tam on ukryty w mroku liści,
ścierając z twarzy potu sól,
ciemne żrenice im oczyści
zmieszaną z octem żółcią pól.
[*Pieśń o powrocie*, JN, 69]

Wizerunek wyobcowanego poety, rymopisa, zbuntowanego przeciw ograniczeniom i kultury wysokiej (ogólnonarodowej), i „ładności”, przypisywanej twórczości folklorystycznej, pojawia się w tych wierszach wielokrotnie.

Wracam jeszcze na chwilę do *Jasełkowych niebios*: Nowak pragnie, by język nie utracił mocy, w ten sposób impregnuje go, smaruje dziegciem („A my jesteśmy dziegieć, smoła, / po brodzie płynie nam żółć mleka” [*Pieśni elegijne*, JN, 7]). Mówił mi profesor Stanisław

⁴²⁴ Zob. A. Szóstak, *Tadeusz Nowak: mit odebrany*, w: *W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Zielona Góra 2007, s. 82–115.

Balbus, że podsunęta poecie przez Błońskiego metafora kultury chłopskiej jako dziegciu wydała się mu bardzo trafna⁴²⁵. Czytam położony na okładce książki z 1957 r. tytuł *Jaselkowe niebiosy* i wiem, że o ile „jaselkowa prowincja” niekoniecznie, to te wymalowane „wigilijnie niebiosy” wierszy (np. w *Balladzie dla młodszego brata* [JN, 65–67], *Szopce* [JN, 78]) w sposób szczególny przechowują możliwość zamiany słowa w ciało. Właśnie ten tom pozwala podejrzewać, że kolędowy język w poezji Nowaka okazuje się szczególnie ważny.

Być może, udzielając w 1972 r. wywiadu, Nowak nie pamiętał już, że układając szesnaste lat wcześniej tom *Prorocy już odchodzą*, nie miał jeszcze śmiałości, by przekuć w wiersz ten język, którego świadomość po czasie sobie przypisywał:

[...] był [tom *Prorocy już odchodzą*] próbą powrotu z języka literackiego, nierzadko sztucznie wymyślanego, do języka dzieciństwa, młodości – do języka ludowego, nazywanego przeze mnie plebejskim. [...]. Czytając Kolberga, grzebiąc w pamiętnikach chłopów z XIX wieku, w pamiętnikach chłopów z Rzeszowszczyzny, [...] uświadomiłem sobie jedną z najważniejszych spraw: w literaturze ludowej istniały wątki zachowane z czasów bytowania we wspólnocie pierwotnej, z czasów pogańskich, z czasów średniowiecznych; wątki tak płodne w okresie romantyzmu. Istniały również wątki, które dopiero na początku XX wieku podjął nadrealizm. Nie mówię tu o tak oczywistych jak występująca w pieśni ludowej groteska, widzenie świata niejako przez „kuchenne drzewi”, przez „lufcik w komorze” [Sw, 132].

Doświadczenie nawiasu

Prawie w tym samym czasie, kiedy Nowak pierwszy raz czytał Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego i dziwił się, dziwił się bardziej niż my, czytający ich pierwszy raz, dziwił się, że można (że kiedyś można było) pisać zupełnie inaczej, niż teraz trzeba; prawie w tym samym czasie, po kilku latach bezwzględnego milczenia, mniej zindoktrynowani krytycy literaccy oraz edytorzy szukali dla opisu ich poezji języka-ochronki⁴²⁶.

Imaginacyjna retoryka w okresie odwilży przyczyniła się do ponownego zainteresowania tymi twórcami. Kiedy Jerzy Kwiatkowski kończył *Wizję przeciw równaniu*, w ostatnim numerze „Życia Literackiego” z 1957 r. ukazał się jego szkic pt. *Leśmian-artysta* (datowany na listopad 1957 r.). Zaczął go od polemiki z Arturem Sandauerem, która toczyła się w kolejnych wydaniach pisma równocześnie z dyskusją o wyobraźni⁴²⁷. Leśmian dla kra-

⁴²⁵ Podczas rozmowy telefonicznej przeprowadzonej w listopadzie 2012 r.

⁴²⁶ Szczegółowo koleje wykluczania i rehabilitowania Leśmiana po wojnie opisała Małgorzata Gorczyńska [ML, 67–77]. W związku z Czechowiczem trzeba przywołać artykuł Zbigniewa Herberta z 1955 r. (Z. Herbert, *Uwagi o poezji Józefa Czechowicza*, s. 428) oraz polemikę toczącą się w tym samym roku na łamach „Nowej Kultury” między Janem Śpiewakiem a Julianem Przybosiem (J. Śpiewak, *Rozpoczynam dyskusję o poezji Józefa Czechowicza*, „Twórczość” 1955, nr 5; J. Przyboś, *O Józefie Czechowiczu*, „Nowa Kultura” 1955, nr 36; J. Śpiewak, *Bronię „nuty człowieka”*, „Nowa Kultura” 1955, nr 40; J. Przyboś, *Spór, ale nie o Czechowicza*, „Nowa Kultura” 1955, nr 42; J. Zagórski, *Tom Józefa Czechowicza*, „Życie Literackie” 1955, nr 50). Tę dyskusję wyprzedził numer „Kamieny” datowany na 1949 r. (z powodu problemów z cenzurą opublikowany w 1950 roku), poświęcony w całości Czechowiczowi, zredagowany tak, by jego poezja mogła się uchować. Wówczas też miały miejsce ważne emigracyjne wystąpienia dotyczące twórczości lubelskiego poety – pisał o nich Janusz Kryszak, *Józefa Czechowicza wstąpienie w mit (na emigracji)*, J.Cz..

⁴²⁷ A. Sandauer, „Neologizmy” Leśmiana, „Życie Literackie” 1958, nr 2; J. Kwiatkowski, *Jeszcze w sprawie Leśmiana*, „Życie Literackie” 1958, nr 5.

kowskiego krytyka był takim samym symbolistą jak debiutujący w 1956 r. poeci⁴²⁸. Kilka miesięcy później o aktualności symbolizmu Leśmiana pisał Wyka w artykule pt. *Łowy na kryteria*, bezpośrednio odwołującym się do manifestu Kwiatkowskiego⁴²⁹. W tym szkicu do prekursorów wyobraźniowego nurtu (żagarystów, Baczyńskiego i Gajcego) dodał pominiętego w *Wizji przeciw równaniu* Czechowicza, wówczas niespecjalnie cenionego [A.S., 112]⁴³⁰.

Kiedy rozpoczął się spór o wyobraźnię, Nowak był już rozpoznawanym w środowisku literackim poetą, często powołującym się na wyobraźnię. Edward Balcerzan twierdzi, że Kwiatkowski w swoim wystąpieniu pozbierał rozproszone głosy, raczej proklamował, niż powołał imaginacyjną retorykę⁴³¹. Zresztą słowa „wyobraźnia” krytyk nie używał specjalnie często, opisując swoją koncepcję poezji, chętniej nazywa ją „wizyjną”, w jego wypowiedzi pojawiają się także romantyzm i surrealizm jako punkty odniesienia. O Nowaku wspominał dopiero (nie liczę tego, że w *Wizji przeciw równaniu* wymienił jego nazwisko) w odpowiedzi na polemiki ze swoim manifestem: „Od niego też zaczynały się spory. Właśnie przy okazji dyskusji o jego poezji – Włodzimierz Maciąg po raz pierwszy został nazwany przez niżej podpisanego krytykiem pseudoklasycznym”⁴³². Mimochodem więc Nowakowi, nie Jerzemu Harasymowiczowi (którego przecież wyróżnił w manifestie), przyznał kluczową rolę w formułowaniu krytycznoliterackich diagnoz.

O prekursorskim charakterze wypowiedzi autora *Psalmsów* świadczy jego szkic pt. *Tragedia literatury z pawim piórkiem* (1956), opublikowany (jak później słynny artykuł Kwiatkowskiego) na łamach „Życia Literackiego”:

Jestem stronnikiem wielkiej wyobraźni, całopalnego wyrażania myśli i uczuć. Wierzę, że tylko wyobraźnia wiążąca to, czego nie da się związać, mówiąca to, czego nie da się powiedzieć, jest ostateczna i jedyna. Wiem jednak, jak potrzebne jest chłodne, wyrachowane spojrzenie z boku, niemal z drugiej strony księżycy. Wiem również, jak wspaniałą rzeczą jest umiejętność budowania własnego świata, własnej filozofii choćby z elementów skojarzeń absolutnie niedorzecznych. Ale nie za cenę całkowitej europejskości [...].

Dlatego nie wierzę w eksperymentowanie dla eksperymentowania, w artyzm dla aryzmu. Są to rzeczy godne przepitych mieszczuchów siedzących od świtu do nocy po knajpach, gdzie niedźwiedz mieszczkański z prostytutką z mieszczkańskiego domu tańczą frywolnie sambę [Sw, 19–20].

Nowak uprzedzał i znosił opozycje: wyobraźni i konstrukcji, emocjonalności i dystansu, które pojawią się w szkicu Kwiatkowskiego. Równocześnie brzmią jeszcze w tej, jednej z jego pierwszych, wypowiedzi zobowiązania wobec oficjalnej dykcji, słyszalne także w dalszej części szkicu, kiedy mowa o mieście. Później poeta odżegnywał się od demonizującej wizji kamiennego miasta, przyznawał, że wyobrażenie „moloča, pożerającego wiejskie słabe jednostki” uważa za „bzdurę” [Sw, 196–197]. Ten wątek wielokrotnie wracał w jego tekstach; co jest ważne, by zrozumieć, że nie tworzył obrazów wiejskiej utopii, opartych na prostych opozycjach.

⁴²⁸ J. Kwiatkowski, *Leśmian-artysta*, „Życie Literackie” 1957, nr 51–52.

⁴²⁹ K. Wyka, *Łowy na kryteria*, w: *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 81.

⁴³⁰ Krytycznie odwołania do Czechowicza w tych wypowiedziach oceniał Andrzej Niewiadomski [IS, 137].

⁴³¹ E. Balcerzan, *Poezja jako „rzecz wyobraźni”*. *Z dziejów pewnej ideologii artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 99. Wśród wypowiedzi poprzedzających wystąpienie krakowskiego krytyka warto wymienić również szkic Błońskiego *Za pięć dwunasta* z 1955 r. Por. A.S., 14.

⁴³² J. Kwiatkowski, *Pierwsze potyczki*, „Życie Literackie” 1958, nr 11.

Szczególnie istotny wydaje mi się ostatni fragment cytowanego szkicu, świadczy on o dojrzałości autora, dopiero wypracowującego język swej poezji, świadomego manieri, która mu goziła:

I wreszcie ostatni problem, o którym trzeba powiedzieć to sprawa tzw. wiejskiej wyobraźni, pewnego typu metafory budowanej na dosłowności w podawaniu elementów świata widzialnego. Wiadomo przecież, że przy pewnym typie myślenia wystarczy zamienić gałąź na rzekę, łabędzia na śnieg, a każdy element obrazu wiejskiego będzie obrazem poetyckim, będzie metaforą. Jest to ogromna łatwość intelektualna, łatwość wrodzona każdemu bajarzowi i grajkowi wiejskiemu. Trzeba być niezwykle wrażliwym poetycko, aby się nie dać nabrać codzienności, a równocześnie niezwykłości wiejskiego krajobrazu, wiejskiej metafory. Ta metafora tak ściśle ludzka i realistycznie podawana w pieśni ludowej, w prymitywnej twórczości ludowej, jest wielkim niebezpieczeństwem dla pisarza, który pragnie być twórcą ogólnonarodowym. Nie łatwo zamienić powszechną, codzienną metaforę na wielki intelektualny obraz, wymierzający prawdziwość narodowego kojarzenia świata zewnętrznego i wewnętrznego.

Wiem, jak ogromne jest działanie patriarchalności kapliczek, świątków, odpustów, przerażających w brzydocie dewocjonaliów, na wyobraźnię pracującą z daleka od wiejskiego krajobrazu. Są to sprawy na pozór drobne. Ale łączy się z nimi problem zasadniczy, problem pełnego wyrażenia w twórczości literackiej odchodzącej wsi, która podświadomie w nas pokutuje, z której nie wiadomo, kiedy i jak wyskoczy Szela [Sw, 22]⁴³³.

Zapowiadał Nowak w ten sposób, że jego język tylko pozornie może niekiedy przypominać wymienione chwytły, że nie zależy mu na łatwych efektach. Kiedy na początku 1958 r. zaczyna się spór wokół artykułu Kwiatkowskiego, poeta w pierwszych dniach stycznia oddaje do składu, opublikowany w maju, tom pt. *Ślepe koła wyobraźni*, więc właściwie jako całość rówieśny manifestowi (krytyk sygnował go datą 27 grudnia 1957). Pojedyncze utwory (częstki rozbudowanego poematu?) pisane były w 1954 r., czyli w czasie, kiedy autor wydawał swoje socrealistyczne książki⁴³⁴. Co znaczyłyby, że tylko pozornie godził się na, jak to nazwał Jan Prokop, nadzór nad swoją wyobraźnią⁴³⁵. Synoptyczna lektura jeszcze dobitniej poświadcza, jak bardzo musiał od samego początku dystansować się do wierszy z tych dwóch pierwszych tomów: z *Uczę się mówić* i z *Porównań*, oraz jak bardzo musiał być niecierpliwy, decydując się na ich opublikowanie. Niewykluczone, że nie wierzył wówczas, iż w najbliższej przyszłości będzie mógł bez kompromisu zaistnieć jako poeta.

To mocno zastanawiające, że *Ślepych kół wyobraźni* nie próbowano wówczas i później (z perspektywy historycznoliterackiej) czytać w kontekście sporu wokół manifestu Kwiatkowskiego. Nie odnotował ich nawet Edward Balcerzan, skrupulatnie zbierający różnorodne, niekoniecznie bezpośrednie, reakcje na *Wizję przeciw równaniu*, szczególnie zaś utwory, w tytule których pojawiało się słowo „wyobraźnia”. O tomiku nie wspominali również in-

⁴³³ Wiejska metafora, w której dostrzega Nowak niebezpieczeństwo manieri (przeciwiństwa wyobraźni), jest charakterystyczna dla Siergieja Jesienina, na co zwrócił uwagę Jalu Kurek (*Z doświadczeń poetyckich*, w: T. Peiper, *Mysli o poezji*, s. 37). Kilka lat później Nowak odżegnywał się od wpływów Jesienina na swoją poezję w niezwykłym szkicu napisanym trzeciej osobie – w formie relacji znajomego ze spotkania z Tadeuszem Nowakiem [Sw, 28–29]. Balbus komentując przekłady Jesienina pióra Nowaka, pisał o pokrewieństwie nietożsamym z wpływem. Tenże, *Spotkanie poetów*, w: S. Jesienin *Poezje*, wybór i przekł. T. Nowak, posłowie S. Balbus, Kraków 1984, s. 123–138.

⁴³⁴ S. Balbus, *Tradycja i kształty poezji Tadeusza Nowaka*, s. 17.

⁴³⁵ J. Prokop, *Wyobraźnia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994.

terpretatorzy, monografiści poety⁴³⁶. Myślę, że wywoływał konsternację: kłopotliwy, prząsny, pisany jakby nie całkiem serio, zwłaszcza najdłuższe utwory mogły niepokoić – tworzące quasi-klamrę drugi i ostatni: *Wesele i W niebie*.

Już sam tytuł – *Ślepe koła wyobraźni* wskazuje, że miał poeta do powiedzenia coś ciekawego. Co znaczy ta fraza? Z sugestią oksymoronu (ślepotą i obraz), z aluzjami do „ślepej uliczki” oraz frazeologizmów „fortuna kołem się toczy” i „błędne koło”. Wyobraźnia jawi się jako zakreślanie koła, a to zawsze jest magiczne. Ale czy tym razem apotropaiczne? Może sprowadza na niewłaściwe tory? Wpisuje w błędne koło imaginatywne? Wreszcie może koła okazują się figurą, wokół której wyobraźnia wciąż krąży, do której wraca, niemalże na ślepo, bo są tak własne, że znane na pamięć. Skomponowaną w sposób bardzo przemyślany książkę otwiera wiersz przepisany z tomu *Prorocy już odchodzą* (w nim również inicjalny), kolejne ogniwa zazębiają się w taki sposób, że poprzedzające podaje „melodię”, często to jedno słowo, z którego wysnuwa się kształt następnego wiersza, prawie we wszystkich pojawia się „baśń”. Nie muszę przypominać, że nie zawsze będzie to szczęśliwa baśń, nawet nie zawsze taka baśń, jak w *Dziewczynce*:

[...]

Wiatr mnie prowadzi zamiatając ścieżki
do progu domu, na którym dziewczynka
siedzi, a przed nią kot zwinięty leży.
Błąka się w polu weselna piosenka,
i dymi jeszcze zapach deszczu świeży
z czupryny strzechy i sadów niebieskich.

Dziewczynka w siebie cofa się żałośnie,
blaszany kogut piejąc płoszy baśnie,
w kocich żrenicach ostra zieleń roślinie
i pawi ogon nagle w szkiełkach gaśnie.
Skacze po karku warkocza ogonek,
ciemniej ją oczy, dzwoni płaczu dzwonek.

[...]

Gdzie jest twa matka i czemu na ziemi
leży szparagus i mirt rozsypany.
Gromnica w dzbanku zostawiona dymi,
igliwiem pachną podłogi i ściany.
Chrystus na krzyżu ciemny psalm powtarza
i z nocy idzie biały cień Łazarza.

[...]

[ŚKW, 35–36]

⁴³⁶ Por. J.Z. Brudnicki, *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1978; R. Sulima, dz. cyt. Małgorzata Wójcik-Dudek (dz. cyt., s. 25), która badała recepcję krytyczną poezji Nowaka, odnotowała zaledwie dwie recenzje *Ślepych kół wyobraźni*: A. Szmidta (*Wyobraźni kół kwadratura*, „Nowa Kultura” 1958, nr 33), jej autor posądza tomik o „wstydlive epigoństwo”. Z kolei dwa lata później Stanisław Czernik pisze w związku z tą książką o nowatorstwie wyrażającym się w kostiumie średniowiecznego psalmisty (tenże, *Nowe wiersze Nowaka*, „Orka. Tygodnik Kulturalny” 1960, nr 19). Warto jeszcze wskazać recenzję Barbary Biernackiej (*Produkt gleby i snu*, „Współczesność” 1958, nr 21) oraz utrzymaną w tonie zarzutu notę Stanisława Stannucha (*Młodzi poeci Krakowa*, „Dziennik Polski” 1956, nr 178).

Kompozycja tomu przypomina może obyczaj śpiewania przy basach na weselu, o którym opowiadał kiedyś Nowak. Słysząc również w tych wierszach bardzo wyraźnie to, co nazwałabym „graniem okolicy”: „Jeszcze dziś w sadzie dudnią wichru basy, / z pagórków zjeżdża w dzwonek zima siwa, / wiatrak przyśpiewki przytupując miele / i w okolicy znowu grzmi wesele” [*Dziadek*, ŚKW, 40]. Ta książka opublikowana w pobliżu tomów *Prorocy już odchodzą i Jasełkowe niebiosy* jest wyjątkowa także dlatego, że nie ma w niej nawet cienia, pojawiających się jednak w tamtych zbiorach (wprawdzie dyskretnie), rozliczeń, nie zabrzmią te tony nawet w wierszu *Ojczyzna* – wierszu o przywiązaniu do rodzinnej ziemi, o chłopskim losie, opowiedzianym wcale nie idyllicznie, ale też nie uskarżająco.

Ślepe koła wyobraźni działają groteskową ramą, ona decyduje o wygłosie tomu, w którym pojawiają się również liryczne utwory. Balbus pisał o Nowakowej grotesce, że: „wyolbrzymia obrazowo i znaczeniowo to, co chowa się i zanika, a równocześnie demistyfikuje, burzy pozory; w chaosie pozorującym powierzchowny ład odkrywa ład głęboki, sięgając rdzenia kultury ludowej, która w tym czasie (w latach 50.) przybiera postać oficjalnej folklorystycznej atrapy” [PCM, 286]⁴³⁷. Maria Janion charakteryzując mechanizmy groteski, stwierdza, że niesamowite wdziera się w „samowite”, w swojskie⁴³⁸. Nowak w ten sposób rozsadza hieratyczne niemalże, narodowe wyobrażenia o folklorze. Więc na przykład wesele będzie u niego przede wszystkim pijane, rubaszne, przetykane nieco sprośnymi żartami. Podobnie upojeni miodem „polscy święci”, bohaterowie poematu *W niebie*, dla którego tłem jest czas wigilijny, nic sobie nie robią z narodzin Jezusa, a zwłaszcza ze związanych z nimi obyczajów.

Decyzja Nowaka okazała się ocalająca, gdy nie chciał uczestniczyć w sporze, który dotyczył problemów wcześniej przez niego przepracowanych, o czym świadczy szkic z 1956 r. Nie potrzebował dookreślać się przez akces do krytycznoliterackich taksonomii. To, co wiedział o wyobraźni, brało się skądinąd. Jednak gesty badaczy – autorów najobszerniejszych omówień manifestu Kwiatkowskiego, którzy nie uwzględnili poety wśród twórców związanych z tamtym wystąpieniem – Balcerzana i, zwłaszcza, Stankowskiej, były tylko pozornie symetryczne wobec decyzji Nowaka. Monografistka sporu, nie wymieniając nawet jego nazwiska, amputowała ze swojej wizji ważną poetykę⁴³⁹.

Ta polemika, widziana od strony autora *Psalmów*, jest historią domykania nawiasu, przyznawania mu ciasnego miejsca w wyliczeniu poetów, którzy szczególnie uprzywilejowali wyobraźnię⁴⁴⁰. Z czego to wynika? Kwiatkowski, co wielokrotnie już podnoszono, operował dość prostymi opozycjami (romantyzmu i klasycyzmu, wyobraźni i konstrukcji), skompromitowanymi jeszcze przed wojną. Nie sposób też nie zauważyć, że o ile krakowski krytyk, marginesowo, uwzględnił w swoim obrazie poezji Nowaka, o tyle opisujący manifest badacze nie zrobili tego, bo autor *Psalmów* nie mieścił w ich uporządkowaniach. Tym samym powtarzali upraszczające mechanizmy taksonomiczne, które zarzucali omawianej wypowiedzi.

⁴³⁷ Por. R. Sulima, dz. cyt., s. 35–36.

⁴³⁸ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, s. 92. Por. Sw, 123.

⁴³⁹ Na etapie przygotowywania tej książki do druku, badaczka opublikowała nowe studium poświęcone popaździernikowej dyskusji, mimo wprowadzenia korekt, przesunięcia akcentów, poszerzenia perspektywy historycznoliterackiej, nie uwzględniła w nim Nowaka. A. Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013.

⁴⁴⁰ W orbicie tego sporu umieszczał Nowaka jedynie R. Koschany, *Blizna i metamorfoza. O wyobraźni Tadeusza Nowaka*, „Nowa Okolica Poetów” 2005, nr 2, s. 86–87.

Jakie rozumienie wyobraźni wyłania się z polemiki, otwartej manifestem krakowskiego krytyka? Balcerzan nazwał zaproponowaną przez Kwiatkowskiego lekturę poezji – lekturą „ideologiczną”⁴⁴¹, opartą na dychotomicznym podziale rzeczywistości literackiej. Twierdził, że ideologia imaginatywna „apelowała do wielu systemów pozaestetycznych” [B, 56], pokazywał, że od początku była to koncepcja upraszczająca w stosunku do wystąpień poetów. Jednak konstatacja badacza najbardziej trafną okazuje się w odniesieniu do szkicu *Wizja przeciw równaniu*, kolejne ogniwa sporu – zarówno głosy sprzeciwu, jak i odpowiedzi autora manifestu – były znacznie bardziej zniuansowane.

Balcerzan zwraca uwagę na zawłaszczenie poszczególnych słów kluczowych dla polemiki, choć Kwiatkowski nie mówił o jasnej wizji, w recepcji nastąpiła swoista ewolucja pojęcia, wyobraźnię utożsamiono z sielskością, odcięciem od rzeczywistości. Poeci, których autor wystąpienia krytykował albo manifestacyjnie odżegnywali się od wyobraźni (jak Herbert czy Różewicz⁴⁴²), albo próbowali ją odzyskać, jak awangardiści, którzy szczególnie interesowali Balcerzana – badacza, ale także twórcę, sympatyzującego z tą poetyką⁴⁴³. W swoim omówieniu sporu uczony podkreśla antyawangardowy charakter wystąpienia krakowskiego krytyka [B, 53]. Jako pierwszy wynikającemu z tych przesłanek, zawężającemu rozumieniu wizji przez Kwiatkowskiego sprzeciwił się Michał Głowiński:

W tekście krytyka wizja to tyle, co przedstawienie poetyckie (bądź ich zespół), dające wyraz emocjom przeżywającego, a nie podporządkowane żadnej koncepcji intelektualnej. Zawężenie takie wydaje mi się dowolne. O wizji można mówić wtedy, gdy przedstawienie nie odtwarza realistycznie zjawisk świata zewnętrznego, tzn. nie przedstawia ich tak, jak „naprawdę istnieją”, ale nadaje im nowe kształty, wprowadza w nowe związki. Rozróżnienie to nie jest kwestią tylko werbalną. Kryje się w nim sprawa bardzo istotna. Albowiem wizjami są zarówno obrazy poetyckie tworzone przez Przybosa lub Różewicza, jak obrazy zarysowane przez Micińskiego czy Baczyńskiego. Różnica sprowadza się oczywiście nie do tego, że tam wizji nie ma, a tu jest, ale do odmienności zasad, które warunkują jej istnienie. [...] Obrazy poetów Awangardy problematyzują rzeczywistość i przeżycia, obrazy ich przeciwników – tylko ją poetyzują. Równania mogą być wizjami⁴⁴⁴.

Już w 1938 r. ukazał się szkic Brzękowskiego pt. *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, w którym autor tłumaczył, że charakterystyczne dla polskiego życia literackiego, bez precedensu w innych krajach europejskich, utożsamienie awangardowych postulatów z klasycyzmem wynikało z chęci „przeciwstawienia się zamętowi wprowadzonemu przez

⁴⁴¹ Inaczej widział to K. Dybciak, *Programoburcy i programotwórcy ostatniego ćwierćwiecza*, w: *Badania nad krytyką literacką*, s. 2, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984, s. 136–137.

⁴⁴² Do artykułu Kwiatkowskiego Różewicz nawiązał w cyklu *Wizja i równanie* (z tomu *Rozmowa z księciem*, 1960), w tytułowej prozie (*Rimbaud: wizja i równanie*), opublikowanej w 1958 r. w 50. numerze „Życia Literackiego”, odnosił się ironicznie do kategorii wizji i równania jako niezdolnych do „wyrażenia świata po wojnie” [B, 63]. Choć w innym ogniwie cyklu (*Przed murem*) stwierdzał: „mam jeszcze wyobraźnię?” (T. Różewicz, *Pod murem*, w: *Utwory zebrane*, t. 8, Wrocław 2006, s. 178), to raczej, aby skompromitować nową poetykę, w której dostrzegał jedynie prostą wymianę języka socrealistycznej retoryki. Zob. T. Różewicz, *Wspaniałe zajęcia – układać piosenki...*, „Nowa Kultura” 1962, nr 22; A. Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”, s. 48–50.

⁴⁴³ Balcerzan jest autorem wiersza *Zwoływanie wyobraźni* (w: *Podwójne interlinie*, Warszawa 1964), odsyła w nim do wyobraźni lingwistycznej. Wątek obrony poetyki Awangardy Krakowskiej rozwinęła również Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”, s. 51–67.

⁴⁴⁴ M. Głowiński, *Awangarda i mity romantyczne*, „Życie Literackie” 1958, nr 6, s. 10.

młodopolską kontynuację romantyzmu”. Z ducha, twierdził, awangarda była zdecydowanie bardziej romantyczna⁴⁴⁵. Jego wystąpienia są w pewnym sensie spokrewnione ze szkicami Czechowicza, który parę lat wcześniej określał się jako „romantyk nowych czasów” [Sl, 86], przekonywał, że „przeciwstawienie romantyzmu i klasycyzmu, jeśli chodzi o charakter procesu twórczego artysty, opiera się [...] na dwóch różnych z gruntu zasadach zasadzie porządkowania elementów zastanych (klasycyzm) i zasadzie stwarzania elementów, pomnażania świata drogą fantazjotwórstwa (romantyzm)” [Sl, 107]⁴⁴⁶.

Nie jest chyba przypadkiem, że autor *Wyobraźni wyzwolonej* w 1958 r. opublikował obszerny artykuł pt. *Awangarda – szkic historyczno-teoretyczny*, w którym zdaje się polemizować ze schematycznym ujęciem zarysowanym w *Wizji przeciw równaniu*, zwraca uwagę na stopniowe odchodzenie awangardzistów od postulatów konstrukcji, rygoru, dyscypliny, „wstydu uczuć”⁴⁴⁷, streszcza swoje wypowiedzi z drugiej połowy lat 30. i wskazuje na jedno z centralnych w nich pojęć – wyobraźnię. Ważne dla poetów awangardy – do czego nie przyznawali się otwarcie – asocjacionizm i irracjonalizm wiąże nie tylko z metodą literacką, ale i z postawą wobec życia⁴⁴⁸, wreszcie przypomina, tendencyjnie, o związkach Czechowicza z awangardą. Znaczące również, że zbiór swoich tekstów teoretycznych, wydanych w 1966 r., Brzękowski zatytułował właśnie *Wyobraźnia wyzwolona*, choć w jego twórczości eseistycznej bardziej narzucają się formuły: „poezja integralna” czy „metarealizm”. Prawdopodobnie także w ten sposób sygnalizował „przynależność” wyobraźni do poetyk awangardowych⁴⁴⁹. Podobnie Adam Ważyk zabiegał o dostrzeżenie związku poezji powstającej na przełomie lat 50. i 60. z awangardą dwudziestolecia międzywojennego⁴⁵⁰.

Tymczasem bezpośrednia reakcja poety, od którego przede wszystkim oczekiwano odpowiedzi na manifest Kwiatkowskiego, reakcja Juliana Przybosia okazała się raczej zdawkowa, w kilku pozornie skromnych notatkach odpierał on przede wszystkim postawione mu zarzuty „obcości wobec problematyki moralnej”⁴⁵¹. Co Balcerzan ocenia następująco: „z punktu widzenia taktyki obrona Przybosia była beznadziejna, w perspektywie ewolucji pisarskiej okazała się bardzo ważna, zapoczątkowała *Zapiski bez daty*” [B, 60–61]. W tej, ogłoszonej dopiero w 1970 r., książce pojawia się wiele wzmianek na temat wyobraźni⁴⁵². W notatce, bezpośrednio odnoszącej się do wystąpienia Kwiatkowskiego, Przyboś stwierdzał: „wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”⁴⁵³ – te słowa były, wedle Balcerzana, *signum temporis*, zapowiadały Nową Falę [B, 68]. Inna sprawa, że wyobraźnia języka nie musi być tożsama z koncepcjami wyrastającymi z Awangardy Krakowskiej czy z lingwizmem. Tę późną reakcję Przybosia uprzedził Zbigniew Bienkowski, nazywając poezję autora *Równania serca* – kreacyjną. Sam Bienkowski był twórcą niezależnej koncepcji wyobraźni,

⁴⁴⁵ J. Brzękowski, *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, w: *Wyobraźnia wyzwolona*, s. 100–101. Por. M. Głowiński, *Awangarda i mity romantyczne*.

⁴⁴⁶ Por. M. Łukaszuk, *Czechowicz o romantykach, romantyzmie i Słowackim*, J.Cz., 211–225.

⁴⁴⁷ J. Brzękowski, *Awangarda – szkic historyczno-teoretyczny*, s. 157.

⁴⁴⁸ Tamże, s. 176.

⁴⁴⁹ Zob. A. Stankowska, „*Wizja przeciw równaniu*”, s. 42–43.

⁴⁵⁰ Por. B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją*, s. 104.

⁴⁵¹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty; Cierpienie i brzydota; Pierwszy słowik*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 5, s. 9.

⁴⁵² Tenże, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 81–82; 105–107.

⁴⁵³ Tamże, s. 217. O pojemności tej formuły, dającej odnieść się do zwolenników programu Kwiatkowskiego, poetów awangardowych i twórców pokolenia '68, zob. A.S., 181.

wykraczającej poza awangardowe formuły, pisał: „Wyobraźnia, a nie język, ma wartość absolutną, ona kreuje, język wysławia”⁴⁵⁴.

Do tych wymienionych przez Balcerzana wystąpień trzeba dodać jeszcze wypowiedzi Jalu Kurka, który do sporu odnosił się najpierw w artykule z 1974 r.⁴⁵⁵ Do problemu powracał w książce *Zmierch natchnienia* (1976), zwłaszcza w szkicu pt. *Język-odzienie oraz szantaże wyobraźni*. Podobnie jak Przyboś, czego nie ukrywał, podkreślał, że poezja to więcej niż wybuch wyobraźni, musi wiązać się z pracą, wysiłkiem, wiedzą, konstrukcją, dążeniem do maksymalnego rozsunienia granic słowa⁴⁵⁶.

W tym tekście Kurek polemizował z zaproponowaną przez Wykę, odnoszącą się do twórczości Nowaka, formułą „drobnotowarowej wyobraźni”: „Wyobraźnia to nie sklepik, który poeta eksponuje czytelnikom, sprzedając produkty własne w postaci komponowanych układów stylistycznych. Trafniejsze byłoby chyba porównanie z silnikiem. Powiedzieć wysokoobrotowa wyobraźnia – to znaczy określić moc maszyny poezjotwórczej”⁴⁵⁷. Mimo nieco mylącej tytułowej metafory cytowanego szkicu („język-odzienie”), Kurek raczej nie wprowadzał podziału na język i wyobraźnię, mam jednak wątpliwości, czy brał pod uwagę wyobraźnię językową, poetycką⁴⁵⁸.

Formułując swoje sądy, które wynikały z wieloletnich przemyśleń (i zapewne różnorodnych wpływów), autor podkreślał, że jako jedyny z awangardzistów nie napisał wspomnień. Jego eseje z jednej strony dają więc wgląd w historię poezji, z drugiej – wyraża w nich poglądy na współczesność. W ten sposób starał się odzyskać wyobraźnię dla awangardy. Odnosił się także do bieżących dyskusji (między innymi wypowiedzi Zagajewskiego), sprzeciwiał się poezji mówiącej wprost, ale też poezji niezrozumiałej, niezaangażowanej społecznie. Jak Brzękowski, upominał się o uczucie (które łączył także z twórczością „wyobraźniowców”), krytykował nadmiar intelektualnej oschłości. Kilka lat przed śmiercią jawi się więc Kurek jako zwolennik ładu, złotego środka⁴⁵⁹.

Za ostatni głos w dyskusji i próbę zatrzymania wyobraźni po stronie awangardy Balcerzan uznał książkę Karpowicza o Leśmianie⁴⁶⁰. Wcześniejszy od niej, mniej zaangażowany w sam spór, jest szkic Witolda Wirpszy pt. *Wyobraźnia i myśl*. Poeta omawia w nim nowe zjawiska w sztuce (od początku wieku do lat 60.) w powiązaniu z rewolucyjnymi odkryciami w nauce, zwłaszcza w fizyce, skutkującymi zachwianiem zasad ciągłości, przyczynowości i następstwa w czasie. Ukształtowaną równoległe do tych przełomów (lub w odpowiedzi na nie), wyobraźnię rozumie szeroko jako wizyjną i lingwistyczną, przeciwstawia ją zmysłowo-werystycznemu doznawaniu świata. Poezja, będąca

⁴⁵⁴ Z. Bienkowski, *Wygnanie z raju rzeczy*, „Życie Literackie” 1958, nr 26, s. 4. Por. *Wywiad ze Zbigniewem Bienkowskim*, „Życie Literackie” 1958, nr 22, s. 3. Nieproste relacje między wyobraźnią a słowem w twórczości Bienkowskiego próbowała zrekonstruować Stankowska [A.S., 64–110].

⁴⁵⁵ J. Kurek, *Z doświadczeń poetyckich*, s. 26.

⁴⁵⁶ Tenże, *Język-odzienie oraz szantaże wyobraźni*, w: *Zmierch natchnienia*, s. 67–69.

⁴⁵⁷ Tamże, s. 67.

⁴⁵⁸ Tamże, s. 113.

⁴⁵⁹ Tamże, s. 36.

⁴⁶⁰ E. Balcerzan, *Poezja jako „rzecz wyobraźni”*, s. 107. Warto nadmienić, że tytuł wcześniejszego tomu poetyckiego Karpowicza z 1960 r., *Znaki równania*, odczytywano jako głos w sporze [B, 58]. Do sprawy wyobraźni autor odnosił się też w prozie poetyckiej pt. *Zegar*, po raz pierwszy opublikowanej na łamach „Odry” (2011, nr 12, s. 30). Wedle Jana Stolarczyka, który podał tekst do druku, powstał on między 1956 a 1964 r. Tenże, *Na 90. urodziny Tymoteusza Karpowicza*, „Odra” 2011, nr 12, s. 29.

refleksem wrażliwości, wykształconej przez „dramatyczne spięcia intelektualne” nie może już – powiada autor – wzruszać⁴⁶¹.

Natomiast Agata Stankowska pisząc o omawianym tu sporze, za punkt odniesienia dla Kwiatkowskiego uznaje poetykę socrealistyczną, nieekspozowaną przez krytyka na pierwszym planie. Twierdzi, że widział w niej konsekwencję awangardowych tendencji. Badaczka podkreśla, że u podstaw podziału na zwolenników i przeciwników wyobraźni leżała „różnorodność postulatów zgłaszanych pod adresem «wyobraźni», w tym jej związków z «wolnością» i «prawdą». Zgodę wyrażali ci, dla których, podobnie jak dla Kwiatkowskiego, «wizja» była przede wszystkim gwarantem «wolności», odmowę – poeci tacy, jak Zbigniew Herbert, których niepokoiła nadmierna subiektywizacja i pomijanie problemu «prawdy»” [A.S., 15]. Jedną z podstawowych tez Stankowskiej brzmi: „o kształcie wyobraźni decyduje stosunek do rzeczywistości” [A.S., 194, 207].

Nowak choćby jako autor *Ślepych kół wyobraźni* i szkicu, w którym jednoznacznie opowiadał się po stronie wyobraźni, zmieściłby się w studium Balcerzana, szukającego wyobraźni tytułach wydawanych wówczas tomików, podobnie w kluczu Stankowskiej, opisującej twórczość debiutantów '56 (Herberta, Białoszewskiego, Czyża Harasymowicza), ale także Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Bieńkowskiego i poetów Nowej Fali.

Chcąc rozbroić opozycje Kwiatkowskiego, monografistka sporu wyróżnia wyobraźnię kreacjonistyczną, postulowaną przez autora manifestu, a mającą, według niej, więcej wspólnego z surrealizmem niż z romantyzmem (sam krytyk zresztą naprowadza na skojarzenia z surrealizmem). Jawi się ona jako eskapistyczna, ze względu na przeniesienie do wnętrza, zerwanie jakiegokolwiek związku z rzeczywistością i przez to także kontaktu z odbiorcą. Ostatecznie badaczka dochodzi do wniosku, że autor *Magii poezji* zredukował model wizji. Wyobraźnię kreacjonistycznej przeciwstawia Stankowska wyobraźnię mimetyczną (mającą charakter poznawczy), nie braną pod uwagę przez krytyka, charakterystyczną dla twórców przez niego odrzucanych, więc także związanych z awangardą konstruktywistyczną. To ujęcie, pisze Stankowska, „pozwala odczytać ich antywyobraźniowe deklaracje jako sprzeciw wobec wyobraźni utożsamianej z fantazją” [A.S., 32]. Tę ostatnią, odwołując się do starożytnych koncepcji, autorka rozumie jako „niezakorzenioną we wszechświecie”, „lubującą się w tym, co nienaturalne”. Twierdzi, że w wyobraźni kreacjonistycznej, jak ją ujmował Kwiatkowski, język to neutralny instrument [A.S., 36]⁴⁶², co budzi moje wątpliwości. Krytyk wszak uznaje symbol za kształt „świadomie artystyczny”⁴⁶³. W wyobraźni mimetycznej natomiast język jest „przedmiotem poznania”, wymaga deszyfracji. Wedle poznańskiej badaczki świadectwem opowiedzenia się za takim myśleniem okazuje się – kilkanaście lat później – nośna teza Przybosia, że „wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”, oraz pojawienie się lingwistów. Warto odnotować, że charakterystycznym rysem niemal wszystkich polemistów Kwiatkowskiego,

⁴⁶¹ W. Wirpsza, *Wyobraźnia i myśl*, w: *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Warszawa 1965, s. 52–60.

⁴⁶² Por. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 10; A. Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”, s. 58. Zarzut stawiany przez Kwiatkowskiego Harasymowiczowi świadczy o tym, że sposób, w jaki krytyk myślał o języku, nie był tak naiwny: „za rewelacyjną jego wyobraźnią słowo nie zawsze nadąża. Jest czasem nie dość precyzyjne, nadmiernie prymitywizowane, zbyt obfite”. J. Kwiatkowski, *Młoda poezja polska (1956–1959)*, w: *Klucze do wyobraźni*, s. 86.

⁴⁶³ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 7.

z którymi Stankowska chyba sympatyzuje, było przeświadczenie, o czym pisał Flaszen, że praca wyobraźni w poezji potrzebuje zarówno Żywiołu, jak i Dyscypliny⁴⁶⁴.

Jakie były skutki tak częstego powoływania się na wyobraźnię przez poetów i krytyków? W drugim wydaniu *Kluczy do wyobraźni* Kwiatkowski podkreślał, że twórcom debiutującym pod koniec lat 50. udało się uniknąć publicystyki, choć sytuacja przełomu politycznego właśnie do takich wystąpień prowokowała⁴⁶⁵. Z kolei Balcerzan dostrzegł, że jednym z efektów sporów wokół manifestu Kwiatkowskiego była szeroka obecność słowa „wyobraźnia” w języku poetów i krytyków, prowadząca z czasem do modyfikowania i zacierania się jego znaczenia: „Było to korzystne dla tej koncepcji, przedłużało jej życie. Podstawowe hasło jej wyznawców – poezja to rzecz wyobraźni – wydawało się niezniszczalne” [B, 66]⁴⁶⁶.

Marcin Jaworski, ostatni dotychczas komentator manifestu Kwiatkowskiego, chyba jako jedyny, obok Krzysztofa Dybciaka, nie dyskredytuje tego programu. Podkreśla, że krytyk, wprowadzając kontekst europejski, „poszerzył estetyczną perspektywę czytania i pisania”, badacz widzi jego wystąpienie jako projekt etyczny, „domagający się poprzez prawo istnienia literatury wyobraźniowej czy onirycznej prawa do opisu innego świata i poszerzania języka owego opisu”⁴⁶⁷.

Wizji przeciw równaniu Kwiatkowski nigdzie nie przedrukował, można przypuszczać, że między innymi dlatego, iż zbiór, w którym szkic mógłby się znaleźć – *Klucze do wyobraźni* – wydano dopiero w 1964 r., nie był więc już książką o aktualnej sytuacji w poezji, stracił charakter programowy⁴⁶⁸. A manifest okazał się nie tylko, jak pisał jego autor, „zbyt związany z minioną epoką, by go wznawiać”, lecz również nieprecyzyjny. W drugiej edycji *Kluczy do wyobraźni* krytyk tłumaczył, że wywołujące najwięcej zastrzeżeń w jego wypowiedzi terminy, związane z nadrealizmem, można przełożyć jako „nadrealistyczny zmysł estetyczny” lub jeszcze szerzej (w myśl rozróżnień Mieczysława Wallisa): „poezję oniryczną opartą na wartościach estetycznych ostrych”⁴⁶⁹. Niesłusznie więc Stankowska, która nie powołuje się na późniejsze wypowiedzi krytyka⁴⁷⁰, jednoznacznie utożsamia jego koncepcję z surrealizmem. Tymczasem już w szkicu *Młoda poezja polska (1956–1959)* dopowiadał on, że interesujący go poeci „wyjątkowo tylko powracają do doświadczeń, jakich – dwadzieścia czy trzydzieści lat temu – dokonywali z poezją nadrealiści”⁴⁷¹. Z kierunkiem tym łączy ich przede wszystkim „nadrealistyczny zmysł estetyczny”, który polega na odkrywaniu piękna „w tym, co wewnętrznie sprzeczne i w tym, co niemożliwe”⁴⁷². Wskazując główne elementy nowych poetyk, wymieniał Kwiatkowski słowo i wyobraźnię, jednak od razu nie-

⁴⁶⁴ L. Flaszen, *Dzieci i żywioły*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 9, s. 4. W związku z opozycją wyobraźnia – mimesis zob. A. Wat, *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, w: *Pisma zebrane*, t. 5, wybór, oprac., przypisy oraz indeks P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 722.

⁴⁶⁵ J. Kwiatkowski, *Posłowie po latach*, w: *Klucze do wyobraźni*, s. 386.

⁴⁶⁶ Poszerzanie grupy poetów „wyobraźniowców” wytykał Kwiatkowskiemu W. Maciąg, *Dokąd, młoda poezjo?*, „Życie Literackie” 1958, nr 11, s. 11.

⁴⁶⁷ M. Jaworski, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009, s. 39.

⁴⁶⁸ J. Kwiatkowski, *Posłowie po latach*, s. 375. Wedle Stankowskiej [A.S., 207], w ten sposób autor dawał do zrozumienia, że „opozycja wizji i równania straciła swój modelujący charakter”.

⁴⁶⁹ J. Kwiatkowski, *Posłowie po latach*, s. 383–385.

⁴⁷⁰ W nowszym stadium poświęconym sporowi badaczka powołuje się na te teksty. A. Stankowska, „*Wizja przeciw równaniu*”, s. 52; 59–63.

⁴⁷¹ J. Kwiatkowski, *Młoda poezja polska (1956–1959)*, s. 82.

⁴⁷² Tamże, s. 83.

mał wycofał się z rozłącznego traktowania ich, nazywając reprezentanta pierwszej z nich – Białoszewskiego – „fantazjotwórcą”⁴⁷³, pisał dalej, że „nowa awangarda słowa” przekracza przedwojenne dziedzictwo⁴⁷⁴.

Nie sposób, oczywiście, odmówić racji badaczom, kiedy wyliczają słabości manifestu Kwiatkowskiego, zwłaszcza gdy godzą w dychotomiczny podział, trzeba jednak podkreślić, że szczególnie Stankowska, jako że najdokładniej prześledziła spór, upraszcza wywód Kwiatkowskiego i jego rozumienie wyobraźni. Dobór poetów, na których krytyk się powoływał, badaczka przenosi na tezy manifestu. Tymczasem jego autor nie opowiadał się za wyobraźnią sielanki, choć może dawał podstawy, by stwierdzić, że wierzy w sielankę komunikacyjną. Wydaje się, że Kwiatkowskiemu bliższy niż romantyzm był katastrofizm⁴⁷⁵. Choć w zakończeniu swojego artykułu wspominał o poetyce żagarystów jako nie mającej większych szans na podjęcie, to wielokrotnie powtarzał, że podstawowym doświadczeniem współczesności jest „poczucie lęku przed światem, śmiercią, istnieniem”⁴⁷⁶. Badaczka odnotowała te deklaracje, ale nie wyciągnęła z nich poważniejszych wniosków. Czy raczej za ich sedno uznała dowartościowanie przez autora ekspresji „ja” lirycznego. Z czego robiła mu swoisty zarzut, uznając koncentrację na podmiocie za prowadzącą do eskapizmu, a wiarę w „ocalającą moc sztuki” za optymizm pokrewny awangardowemu⁴⁷⁷. Poza tym, wbrew konstatacjom Stankowskiej o rezygnacji z prawdy na rzecz wolności, krytyk nie postuluje w swojej koncepcji symbolu poezji zrywającej kontakt z rzeczywistością; debiutujące pokolenie nazywa „pokoleniem epoki atomu”⁴⁷⁸. O Harasymowiczu, którego uznawał za najwybitniejszego przedstawiciela formacji, pisał: „tworzy z własnych treści psychicznych światy nowe. [...] W ten sposób załamuje się w tych wierszach współczesność”⁴⁷⁹; z drugiej strony – uzgadniając własne oczekiwania z tą poezją – dopowiadał, że autor *Wieży melancholii* fantastyką przełamuje „tragizm metafizyczny”. To twórczość spod znaku awangardy jawi się mu jako autoteliczna, przestetyzowana i podatna na polityczne manipulacje.

Poezję wizji Kwiatkowski chciał utożsamić z irracjonalnością, mrocznym doświadczeniem⁴⁸⁰. Temu postulatowi, bardziej niż twórczość Harasymowicza, odpowiada poezja Nowaka⁴⁸¹, niedocenionego, ledwie wymienionego w manifestie. Wiersze, w których znajdują takie linijki: „Dla ciebie czerwce z iskier wieńce wiją, / dla mnie noc dudni kamienistym dnem” [*Dziewczyna*, SKW, 29] albo: „Ciemne dno rzeki. Deszczu pozytywka / zielonowłosej przygrywa dziewczynie. / Obok ust moich łamanych pożarem / siedem rzek mrozu barbarzyńsko płynie. // Z zawiązanymi chodzę źrenicami / ciężko jak niedźwiedź pod okapem zimy. / Ptak na gałązce pazurkami strąca / zielone iskry w moje ciemne rymy” [*Ciemne dno rzeki*, JN, 47]. To poezja, w której ciemność jest równocześnie Norwidowską „ciemnością mowy”.

⁴⁷³ Tamże, s. 75–77.

⁴⁷⁴ Tamże, s. 80–82.

⁴⁷⁵ Zob. J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: *Teksty i teksty*, s. 102.

⁴⁷⁶ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, s. 8.

⁴⁷⁷ A. Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”, s. 35–39.

⁴⁷⁸ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, s. 6.

⁴⁷⁹ Tamże, s. 8.

⁴⁸⁰ Tamże, s. 7.

⁴⁸¹ Stankowska widziała w tym miejscu – zamiast Harasymowicza – Czyczę. Taż, „Wizja przeciw równaniu”, s. 62.

W obszernym szkicu z 1959 r. Kwiatkowski poświęcił Nowakowi kilka akapitów, podkreślał, że ważną rolę w jego poezji odgrywają związki z Baczyńskim i dodawał:

Nowak to poeta baśni i metafory animizacyjnej. Ich elementy pochodzą na ogół z kręgu realiów szcuplego: wiejsko-przyrodniczo-biblijnego. Tym trudniej w oparciu o nie osiągnąć efekt estetyczny o podobnej jak u Nowaka – nieodpartej – sile. Autor *Jasełkowych niebios* zawdzięcza ją zaskakującej śmiałości, niejednokrotnie: brutalności skojarzeń, sugestywnej trafności obrazu i jego zgraniu z melodią wersyfikacyjną, pogłębiającym efekt luzom interpretacyjnym, przede wszystkim zaś: wstrząsającym w tej właśnie wizjonersko-nadrealizującej poetyce – spięciom tragizmu z ironią⁴⁸².

To dopowiedzenie, autokorekta, zasługuje na odnotowanie. Powtórzę: badacze wystąpienia Kwiatkowskiego pochopnie wyciągali wnioski z samego manifestu, ignorując fakt, że autor swoją koncepcję uzupełniał i precyzował w kolejnych pracach, choć nie zrezygnował z przeciwstawienia poezji klasycznej, „jasnej” – poezji „ciemnej”, wizyjnej.

W napisanej w lipcu 1956 r. recenzji tomu *Prorocy już odchodzą* Kwiatkowski zwraca uwagę na Nowakowy romantyzm, „skomplikowany akcentami chłopskiej rewolucyjności”, przygląda się jego metaforom (za najważniejsze mechanizmy uznaje antropomorfizację i animizację), podkreśla (i docenia) dyscyplinę zawilego obrazowania, celność; przede wszystkim stwierdza, niejako naruszając hierarchię, którą sam wcześniej ustalił: „Jego [Nowaka] baśń to jednak nie bajka dla dzieci, urocza, nasycona poetyckim żartem, pastelowa bajka Harasymowicza z *Cudów*, to romantyczna, malowana zimnymi kolorami ballada – udziwnienie zwiększające grozę świata, nie zaś: łagodzące jego konflikty”⁴⁸³.

Równie entuzjastycznie wypowiadał się wtedy Stefan Lichański: nazywał Nowaka twórcą wyobraźni spontanicznej i przywiązanej do konkretności⁴⁸⁴. W tym samym czasie jedyny raz wyobraźnię poety krytykował Błoński. Określał ją jako „konserwatywną”⁴⁸⁵ i zarazem chaotyczną. Jeszcze ostrzej pisał o Nowaku Głowiński: w polemice z manifestem Kwiatkowskiego, nazywał autora *Przebudzeń* „trzeciorzędnym stylizatorem”⁴⁸⁶. Widać na przykładzie tych sądów, z jakim trudem rozpoznawano właściwości wyobraźni autora *Psalmów*, i w jaki sposób się one formowały.

W 1958 r. Wyka publikuje recenzję *Jasełkowych niebios*, zatytułowaną znamienne i politycznie – *O drobotowarowych obrotach wyobraźni*, zamieści ją później w *Rzeczy wyobraźni* (to jedyny w całej książce szkic, w którym rzeczywiście pojawia się to słowo⁴⁸⁷). Krytyk stwierdza „ośmielenie wyobraźni w nowym tomiku” i że „poeta od wiejskiego progu się odbija. [...] Przyjmując, jako naturalną po przodkach schedę, drobotowarowe obroty wyobraźni, zaczyna się nimi posługiwać w celu nowoczesnym. Czyni to bez kompleksowego zapatrzenia się w ich zakłęte koło, bez kajania się, że coś tam zdradził i czegoś poniechał”⁴⁸⁸. Z ostatnim zdaniem polemizowałabym nieco, jakkolwiek Wyka słusznie podkreśla, że Nowak przede wszystkim używa wiejskiego obrazowania.

⁴⁸² J. Kwiatkowski, *Młoda poezja polska (1956–1959)*, s. 88.

⁴⁸³ Tenże, *Doświadczenie poety*, „Życie Literackie” 1956, nr 21.

⁴⁸⁴ S. Lichański, *Żywiol wyobraźni*, „Twórczość” 1956, nr 10, s. 137–139.

⁴⁸⁵ J. Błoński, „Prorocy już odchodzą”, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 17, s. 8.

⁴⁸⁶ M. Głowiński, *Awangarda i mity romantyczne*, s. 10.

⁴⁸⁷ Zob. R. Koschany, dz. cyt., s. 87.

⁴⁸⁸ K. Wyka, *O drobotowarowych obrotach wyobraźni*, TN, 40.

W poświęconych Nowakowi wypowiedziach krytycznych zauważalne jest eksponowanie wyobraźni już w samych tytułach tekstów: Jana Pieszcachowicza – *Wyobraźnia i pasja*⁴⁸⁹ i „*Ekonom dzikiej wyobraźni*” [TN, 249–261], Pawła Dybla – *Na krzyżu gminnej wyobraźni*⁴⁹⁰, Henryka Berezę – *Wyobraźnia triumfująca* [TN, 280–300]. Nie spotkałam się jednak z próbami opisaną formułą wyobraźni Nowaka. Wyjątkiem jest tu, znacznie późniejszy od wymienionych, szkic Rafała Koschanego, który nie tylko zebrał te rozmaite określenia⁴⁹¹, ale przede wszystkim zaproponował własną formułę „wyobraźni poetyckiej” (pisze: „pojedyncza, osobnicza wyobraźnia to idiom języka autora”⁴⁹²). Jej źródła dostrzega badacz w: dzieciństwie, Biblii i ludowości, a za zasadniczą funkcję uznaje metamorficzność; pomaga ona wrócić do dzieciństwa, nie pamiętać o wojnie (tu mam wątpliwości), pogodzić się z „wypnaniem do miasta”, wreszcie „zabliźnia wyobraźnia pęknięcie twórczości Nowaka na prozę i poezję”.

Paradoksem jest, że na początku lat 90., już po śmierci Nowaka, miała miejsce, raczej niemerytoryczna polemika na jego temat. Wiesław Paweł Szymański, który zainicjował dyskusję oskarżeniem poety o podporządkowanie swojej twórczości PRL-owskim władzom, zarzucał mu wierność ideologii imaginatywnej⁴⁹³. Takim samym krytycznoliterackim mirażem wydają się dziś, powtórzone przez autora szkalującego artykułu, próby przypisywania Nowaka do nurtu chłopskiego, przeciw czemu poeta wielokrotnie gorąco (i bez skutku) protestował, doskonale wiedział, że nie da się sprowadzić wyobraźni do funkcji pochodzenia, co nie znaczy, że nie miało ono na nią wpływu [Sw, 27]⁴⁹⁴.

Mneme

Kiedy ostatni raz Tadeusz Nowak użył słowa „wyobraźnia”? Kiedy po raz pierwszy? Przede wszystkim inaczej posługiwał się nim w wypowiedziach dyskursywnych czy w wywiadach, inaczej w wierszach. Fragment utworu cytowanego niżej należy do najczęściej przywoływanych w interesującym mnie kontekście, jawi się jako swoiście deklaracyjny⁴⁹⁵, lecz w jego recepcji umknęło rzeczywiste znaczenie „gminnej wyobraźni”.

Powrozami słońca
do zdrowego drzewa
gminnej wyobraźni
mocno przytroczony,
słyszczą trzask gałęzi,

⁴⁸⁹ J. Pieszcachowicz, *Wyobraźnia i pasja*, „Przekrój” 1974, nr 1528.

⁴⁹⁰ P. Dybel, *Na krzyżu gminnej wyobraźni*, „Twórczość” 1978, nr 3.

⁴⁹¹ R. Koschany, dz. cyt., s. 95.

⁴⁹² Tamże, s. 103.

⁴⁹³ W.P. Szymański, *Tadeusz Nowak – chłopska miłość*, „Arka” 1993, nr 48. Na szkic odpowiedzieli: J. Pieszcachowicz, *Czuźne oko inkwizytora*, „Polityka” 1993, nr 39; E. Węgrzyn, *Jeszcze raz o Tadeuszu Nowaku*, „Dekada Literacka” 1994, nr 8. W wywiadzie opublikowanym pośmiertnie, przeprowadzonym w 1984 r., autor *Psalmów* podkreślał, że poezja winna mieścić się poza polityką [Sw, 263].

⁴⁹⁴ M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 16–21.

⁴⁹⁵ P. Dybel, *Na krzyżu gminnej wyobraźni*, s. 127–130; M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 42.

kiedy gałąź śpiewa
 i pod stopą biją
 siwych dolin dzwony.
 [...]

[*Napaść*, PJO, 32]

Po 1962 r. słowo „wyobraźnia” na dobre znika z wierszy Nowaka, nie pojawi się, czego można by oczekiwać, w *Psalmach*, które są najważniejszym dziełem poety, punktem węzłowym jego twórczości, a przede wszystkim imaginacyjną summą. Tu spotykają się najistotniejsze obrazy, tu zyskują swoje kolejne wcielenia w nowych metaforach. Niewykluczone, że stało się tak w reakcji na obecność „wyobraźni” w języku krytyków, na nieledwie jednoznaczne skojarzenia, jakie wywoływała. Jednocześnie właśnie wtedy, na początku lat 60., jakby dla znalezienia rekompensaty w nieco innej materii, poeta zaczął w wywiadach, o które proszono go coraz częściej, tworzyć – budowaną przez całe życie – opowieść o wyobraźni twórczej. Nigdy nie zadbał o spójną formułę dla niej, nie opublikował książki esejistycznej i właśnie z czasem zdecydowanie chętniej udzielał wywiadów, niż pisał szkice. Okazał się pod tym względem podobny do Leśmiana, który również na początku swej drogi twórczej wypowiadał się w tekstach dyskursywnych, później, poza tym, że nie odmawiał wywiadów (nielicznych), zajmowała go już tylko literatura.

Z Nowakiem chętnie rozmawiano i chętnie go nagradzano, na swój sposób eksponowano (może też wykorzystywano); objął na przykład stanowisko redaktora działu „Poezja” w „Tygodniku Kulturalnym”, gdzie pracował przez wiele lat. W Polsce Ludowej wydawał się pisarzem wygodnym, dopiero później, tuż po jego śmierci w studium *Poezja w czasie marnym* Stanisław Balbus pokazał, jak złudne i krótkowzroczne były to interpretacje. Badacz twierdzi (podobnie jak Wyka), że Nowak wykorzystuje system znaków folkloru, by opisać świat współczesny. Co – jako formuła pozwalająca na zbyt daleko idące uproszczenia – budzi moje wątpliwości, tego rodzaju stwierdzenia łatwo przekuć w interpretację swoiście alegoryczną. Nie jest to wprawdzie przypadek prac samego Balbusa, który koncentrował się na metafizycznym światoodczuciu tej poezji, jemu podporządkowywał wyobraźnię⁴⁹⁶. Zależy mi jednak na podkreśleniu, że Nowak nie używa, nie „wykorzystuje znaków folkloru”, gdyż są one komponentem jego wyobraźni.

Podobny charakter ma wcześniejsza propozycja autorstwa Rocha Sulimy, który pisze o „antropologizmie tej twórczości, a więc poznaniu własnej kultury jako samopoznaniu się”⁴⁹⁷, w ten sposób czyni z wiersza swoiste etnograficzne narzędzie⁴⁹⁸. Wśród zbliżonych pomysłów należałoby jeszcze wskazać książkę Małgorzaty Wójcik-Dudek (*Prze)Trwać w okolicach mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*, której autorka za definiujący tę twórczość uznaje mit *exodusu*. Uruchamiając Gadamerowskie kategorie „rozdzielności” i „nierównoczesności”, twierdzi, że „bohater poezji Nowaka żyje w micie okaleczonym. Mit w poezji Nowaka nie tylko traci swój sakralny wymiar, ale zmieniają się także jego funkcje”⁴⁹⁹. Poezja miałaby służyć demaskacji, niczego nie stwarza, nie powołuje. Tym samym i Wójcik-Dudek sugeruje istnienie swoistego dystansu między autorem a światem jego

⁴⁹⁶ S. Balbus, *Nieśmiertelna choroba*, s. 423–424.

⁴⁹⁷ R. Sulima, dz. cyt., s. 9.

⁴⁹⁸ Tamże, s. 12.

⁴⁹⁹ M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 11.

wyobraźni, mówi, że kiedy mit pojawia się w jego utworach, to jako *simulacrum*, nieudana kopia, wywołująca podejrzenia, iż odsyła do wydarzenia, które nigdy nie miało miejsca⁵⁰⁰.

Widzę to jednak inaczej, bo choć ta poezja istotnie doświadcza pęknięć, jest jednocześnie przestrzenią wiary, o czym świadczy właśnie sama materia utworów⁵⁰¹, język. Szczególnie ostatnie *Pieśni bezsenne* mówią o możliwościach przedstawienia sakralnego wymiaru rzeczywistości (a nie o epifaniach mitu, jak chciałaby Wójcik-Dudek⁵⁰²) za sprawą wyobraźni poetyckiej. Tu wprawdzie – przyznają zgodnie interpretatorzy – mocno pod względem wizyjnym okiełznanej, mniej zmysłowej od wcześniejszych wierszy, a nawet odartej z kulturowych symboli.

Kiedy czytam dziś wywiady, których udzielał Nowak, opublikowane w kuriozalnie zatytułowanych czasopismach, ukazujących się w oficjalnym obiegu, zaczynam rozumieć to rozminięcie, uwikłanie, jakie przytrafiło się poecie. Jemu, poruszającemu namiętnie kilka ważnych tematów, chodziło o zwrócenie uwagi na możliwość zbudowania alternatywnej historii literatury oraz, przede wszystkim, o możliwości poznawcze, jakie stwarza ludowe imaginarium. Z kolei redaktorzy, wydawcy, urząd cenzury, wreszcie politycy „od kultury” byli przekonani, że „mają bezpiecznego” autora, który w rzeczywistości mówił o czymś innym, niż od niego oczekiwali. Choć pewnych jego wypowiedzi nietrudno było uznać za świadectwa „chłopskiego awansu”. Z czasem – pisze Balbus – te łatwe określenia prowadziły do umieszczania poety w „folklorystycznym skansenie współczesności”⁵⁰³. Znaczące, że sam Nowak elementy prawdziwej ludowości dostrzegał u pisarzy, „którzy nigdy nie mieli nic wspólnego z wsią”: Leśmiana, Czechowicza, Czyżewskiego [Sw, 26], którym ludowość dawała wolność od tego, co zostało ograniczone przez racjonalne myślenie.

Zapytany o to, jaki jest udział wyobraźni w jego twórczości, Nowak stwierdzał: „Jakaś połowa jest wymyślona, a reszta z autopsji. Zresztą, wszystko jest pomieszane” [Sw, 273]. Przy innej okazji dość zdecydowanie odcinał się od skojarzeń, że jeśli wieś, to „na pewno coś rajskiego, niezwykłego, [...] z łączką, ruczajem, miodnym zapachem nawozu. I mówił: „Nie ma też takich okolic w mojej twórczości. Jest natomiast konkretna wieś spod Tarnowa z całym zapleczem kulturowym, jest bohater tej wsi uwikłany w rebelię 1946 r., w ruch ludowy”. Wreszcie stwierdzał: „reszta jest sprawą mojej wyobraźni” [Sw, 173]. Do realizmu odnosił się wielokrotnie:

[...] jeśli siadasz do pisania, musisz pamiętać, że wszystkie ptaki, wszystkie narzędzia pracy mają swoje imiona. Obowiązuje realistyczne widzenie świata i realistyczny zapis; żeby nie utonąć w gadulstwie, w kłwiwości. I samoobrona przed zaśpiewaniem na śmierć [Sw, 312]⁵⁰⁴.

[...] nikt u nas nie postarał się o zrozumienie najzwyczajszych rzeczy, że krajobraz jest pewnego typu kościołem. Że można do niego wejść jak do kościoła. I szukać w nim czegoś niezwykłego [Sw, 193].

⁵⁰⁰ Tamże, s. 118.

⁵⁰¹ J. Prokop (*Sekretne pisanie Tadeusza Nowaka*, w: *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 119–121) kojarzy tę cechę z poezją postrimbaudowską.

⁵⁰² M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 161–162.

⁵⁰³ S. Balbus, *Nieśmiertelna choroba*, s. 427.

⁵⁰⁴ Por. E. Szmigielska, *Folklor w prozie Tadeusza Nowaka*, Rzeszów 1980, s. 30.

Jeśli chodzi o prawdziwość, sądzę, że gdyby baśnie jej nie zawierały, nie słuchałoby się ich z otwartymi ustami⁵⁰⁵.

Opowiadał Nowak językiem, który niewiele przecież różnił się od poetyckiego, opowiadał o nieprostej formule realizmu, niesprzecznego z wyobraźnią. Kiedy mówił o wyobraźni i pamięci jako kluczowych w swojej twórczości, miał na myśli pamięć (ludowej, często w dodatku dziecięcej) wyobraźni: „pisarz nie jest w stanie opisać na przykład rzeki prawdziwie istniejącej. Może tylko opisać tę rzekę, którą sobie wymarzył, wyobraził” [Sw, 156].

Sprzeciwiał się charakterystycznemu dla, jak je nazywał, poszlacheckiego myślenia, pokutującemu do dziś przeświadczeniu, że twórca pochodzący ze wsi powinien być realistą, przekonywał, że pisać należy „sięgając w głąb pamięci, dając dojście światom zaludniającym wyobraźnię. Bo pisarzem czyni bogactwo tego, co odziedziczone po przodkach – i dodawał. – Nie wierzę, że można trafnie pokazać świat, w którym się nie żyło” [Sw, 306]. Nawet o najnowszej historii mówił, że fascynuje go w niej „scalenie wyobraźni i myślenia narodowego po okupacji, żeby nasz zniszczony kraj odbudować” [Sw, 166].

Przypominał Leśmiana, kiedy podkreślał, że odwołuje się do prawd baśniowych [Sw, 115], że ludzkie życie wygląda tak, jakbyśmy byli „wpisani w ogromną baśń przy pomocy tej baśni, którą sami przeżywamy”⁵⁰⁶. Ważnym i oczywistym składnikiem tak ukształtowanej wyobraźni poetyckiej jest szczególnie uwewnętrznienie biblijnej rzeczywistości jako równoległej („nałożyłem sobie w wyobraźni lud Biblii na swoją wieś” [Sw, 258]). Wielokrotnie podkreślał Nowak niezbywalność tego, co nie mieści się w empirycznym doświadczeniu:

Gdybym wyrzucił za burtę strachy z opowieści sąsiadki, oryginały żyjące w słowie dziadka, duchy podsłuchane na kwietnych łąkach i w pachnących jabłoniami sadach, mój język nie różniłby się od tego serwowanego w szkole. Byłby suchy, abstrakcyjny, bezbarwny, bezwonny. A chciałoby się pisać wszystkimi zmysłami [Sw, 307].

[...] zawsze broniłem się przed określeniem, że moje pisanie jest baśniowe, całkiem wymyślone, ponieważ nie miałem nigdy w zwyczaju kłamać i we wszystkim, co zrobiłem w prozie, zmyśleń jest sporo, ale równocześnie są to książki oparte o fakty przekazane przy pomocy języka poetyckiego. Oczywiście konwencja baśniowości jest dla mnie konwencją naturalną tak, jak naturalną konwencją jest opowiadanie typowo chłopskie. W sumie bronię się przed pełnym zagarnięciem mojej prozy przez to, co nazywamy baśniowością, ale zdaję sobie sprawę, że źródło moje tam tkwi⁵⁰⁷.

Był przekonany, że „ludzie urodzeni, jak to się mówiło, na miedzy czy wprost na polu mają jakby w sposób naturalny daną trochę większą wyobraźnię” [Sw, 327] i bogatszy język [Sw, 188]. W jednym z wywiadów „wyobraźniowymi skwarkami” [Sw, 267] nazywa ludzi wypowiadających się lekceważąco o pisarstwie chłopskim i zajęciach rolniczych. Nowak pielęgnował etos agraryzmu, wielokrotnie wspominał, że jego stryjem był Stanisław Miłkowski, twórca agraryzmu polskiego [Sw, 277]. Właśnie ta wciąż podkreślana bliskość rzeczywistej wsi pozwalała mu uchronić się przed sielankowymi tonami. Mówił, że jego obraz

⁵⁰⁵ *Tajemnica baśni codziennych*, s. 4.

⁵⁰⁶ Tamże.

⁵⁰⁷ Tamże, s. 1.

zawsze jest „draśnięty ptasim pazurem”⁵⁰⁸, że nie unika tematu, który może krwawić [Sw, 205]. Przyznawał, że w swoich utworach tworzy „obraz wspólnoty bosko-ludzko-zwierzęcej” [Sw, 259], jednocześnie nie fałszował okrucieństwa wpisanego w stosunek człowieka do zwierząt; mówił, że toczy z tradycją spór o ich zabijanie [Sw, 314]⁵⁰⁹.

Takie widzenie rzeczywistości, z całą jej brutalnością, miało wynikać – tłumaczył – z własnych doświadczeń:

Jeśli te obrazy są tak okrutne, jeśli te rany są tak rozdrapane, [...] to wzięło się to przede wszystkim z mojego widzenia świata w dzieciństwie. Ile przez mój dziecięcy świat przeszło żebrałów, kalek, przyglupków, ileż najrozmaitszej ludzkiej nędzy, głodu, płaczu i jęków! A pomocy właściwie nie widziałem żadnej znikąd. Tacy ludzie w tamtej wsi byli nieodwołalnie skazani na cierpienie [...], byli nieodzownym, wciąż krwawiącym znakiem w pejzażu wsi. A te gospodarskie konie, szanowane, zgrzeblone codziennie, [...] te konie były nieraz katowane [Sw, 260–261].

Już w tomie *Jasełkowe niebiosy*, wiersz *Czarnoksiężstwo* zamykał strofą: „Ojcie, naiwne czarnoksiężstwo boli. / Przy tobie w sadzie siedzi mały chłopiec / i palcem pisze na listku topoli / ciemność, o którą musimy się otrzeć” [JN, 33]. Zarazem Nowak był daleki od jednoznacznych deklaracji, nie odcinał się więc od naiwnych, dziecięcych czarów, mających moc wtajemniczenia w rzeczywistość wyobraźni⁵¹⁰. Tom *Kolędy stręczyciela* zamknął dedykowaną poecie Janowi Zychowi, co nie wydaje się adresem przypadkowym, *Kolędą kramarza* – kramarza, ale trochę kuglarza, rozsnuwającego nad „plebańskim” sadem obraz pełen cudów. Cytuję zaledwie początkowy fragment:

Pod ubogie niebo:
brzezinowy obłok wiklinowa jutrznia
wjeżdża ten kramarz
Jego wóz
z koniem u dyszla z psem w wasążku
w płachtach w szkaplerzach
dymi w brzezynie płonie w jutrzni

Wjeżdża ten kramarz
Na kołowrót
ubogie niebo zwija
Z kołowrota
rozciąga niebo malowane
w pawie w kukułki
W środku anioł
rozcina mieczem dynię
Stamtąd słońce

⁵⁰⁸ „Nigdy nie próbowałem zapisać radości”. Rozmowa z Tadeuszem Nowakiem, „Wiadomości” 1974, nr 13, s. 4.

⁵⁰⁹ Por. A. Jarzyna, *Herezje: odzyskiwanie wrażliwości* (Tadeusz Nowak, Jerzy Nowosielski), w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu?*, red. A. Barcz, D. Łagodźka, Warszawa 2015, s. 246–267.

⁵¹⁰ Por. A. Szóstak, dz. cyt., s. 100–115.

w drewnianych strzałach w dziadach całe
 tryska po czerwień w sad plebański
 [...]

 [KS, 69]

Niekoniecznie trzeba czytać *Kołędę kramarza* ironicznie, jak podpowiadałyby bardziej syntetyczne ujęcia tej poezji, w których *Kołędy stręczyciela* uchodzą za tom zdystansowany do folklorystycznych znaków⁵¹¹, czy będący „wypowiedzią dotyczącą zdrady mitu”⁵¹². Można dostrzec w wierszu czuły stosunek do powołanego obrazu, przyjemność zmiany dekoracji, co znaczy – i tu zaczynamy docierać do niezupełnie naiwnych sensów utworu – że oba nieba są równie prawdziwe: to rzeczywiste i to malowane, wyobrażone. W ten sposób mówi Nowak o względności realizmu oraz o wątpliwościach, jakie powstają, gdy urzeczywistnia się to, co pozostawało w sferze wiary.

Kiedy autor *Psalmów* stwierdzał: „wszelkie pisanie, wierszy czy też prozy, wyobrażałem sobie jako wysyłanie listów do najbliższych” [Sw, 35], to przede wszystkim podkreślał potrzebę autentyczności, a zarazem opowiadał o pewnym sposobie postrzegania świata. „Można sobie wyobrazić, że jestem cały w ptasich piórach, w gdakaniu, w pianiu kogutów, w gałęziach, w trawie. W gruncie rzeczy całe moje pisanie jest zanurzone w przyrodzie, nie umiem też oddzielić siebie, swojego słowa od przyrody, od jej biologicznego rytmu” [Sw, 265]. W ten sposób wskazywał na związek wyobraźni ludowej – która „tworzyła poematy na niebie. Tak samo jak tworzyła poematy na dnie rzeki” [Sw, 192] – z mitologią codzienności [Sw, 207–209]. Tę wyobraźnię odnajdował na kresach istnienia: „decydujące doświadczenie w każdej sztuce [...] ma typ wyobraźni wyniesiony z okresu dzieciństwa” [Sw, 319] – mówił. I może dlatego, chcąc do niego wrócić, postarzał siebie w pewien sposób; w opowiadaniu pt. *Zima*, znajdując opis kondycji starsuszków jako „śpiących w błękitnym, jak dno rzeki, dzieciństwie” [*Zima*, PWPA, 13].

Nadając tej części tytuł *Mneme*, miałam na myśli zaproponowaną przez Stanisława Vincenza interpretację Platońskiego pojęcia, pisał on, posłużę się formułą Joanny Tokarskiej-Bakir, o *mneme* folkloru⁵¹³, głębokiej pamięci kultury, która polega nie tyle na wierności faktom, co jest rodzajem duchowości, wiary. Na podobnej zasadzie działa wyobraźnia Nowaka. Poeta zrozumiał konieczność zapomnienia, powracania, powtarzania, opartego na przetwarzaniu, które nie roni prawdy. To pamięć serca, zasilająca i zasilana przez wyobraźnię:

Gdy przypominam sobie owe czasy patriarchalnego bytowania pod niebiosami stratowanymi, przebodzonymi przez **cwałujące wprost z psalmów smoki i jaszczury**, przebijanymi przez wyrzucane coraz wyżej sprężynowe noże, toczone siekierki i ostrzone gnypy, wiem teraz, że były one i pozostaną na zawsze w mojej pamięci jako nieustanny sen, przepływająca po złotym dnie woda, **jako ciąg nigdy nie wyśpiewanego wiersza**⁵¹⁴.

⁵¹¹ Zob. R. Sulima, dz. cyt., s. 73–81.

⁵¹² Zob. M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 78–79.

⁵¹³ S. Vincenz, *Uwagi o kulturze ludowej*, w: *Po stronie dialogu*, t. 1, s. 207; J.T.B., 389–391.

⁵¹⁴ Por. T. Nowak, *Latarnia nad strzechą*, w: *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje i opinie krytyczne*, wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 258–259.

Właśnie ontologia wiersza wydaje się tu szczególnie ważna. Odpowiada jej ludowa, czy lepiej archaiczna, koncepcja bytowego charakteru pisma, o której tyle pisała Joanna Tokarska-Bakir. Przede wszystkim, że ma moc stwarzania.

Pisanie przedstawiał Nowak najchętniej jako pracę fizyczną, mówił: „pisarz jest rzemieślnikiem, chałupnikiem, tkaczem, który we własnym domu pracuje przy krosnach” [Sw, 139]⁵¹⁵. Najbliższe były mu oczywiście skojarzenia z zatrudnieniami rolnika, mówił, że wiersz powstaje tak, jak rośnie ziarno [Sw, 56]; z drugiego końca tej metafory wyprowadzał wnioski, że jak chłop utrzymujący porządek w obejściu, autor powinien utrzymywać porządek formalny [Sw, 302]. Nowak zrównywał wiersz z żywym organizmem, najczytelniej w tytułach psalmów⁵¹⁶, ale też we wcześniejszych utworach, na przykład w nierzadkich animizacjach kolęd.

Rytmika moich wierszy wynika z tęsknoty do porządkowania całego mojego świata zewnętrznego i wewnętrznego. Chcę uporządkować to, co mam do powiedzenia. Typ wiersza o pełnym rytmie, jak to się nazywa, staroświeckiego, leżącego w tradycji Kochanowskiego jest równocześnie typem wiersza, który posługuje się pewnymi zasadami matematycznymi. Nie liczy się tego na palcach, ale gdzieś tam w duszy, w podświadomości istnieje ta dyscyplina, która nadaje taką właśnie formę wiersza. **Taki wiersz staje się po prostu stworzeniem, z którym można pogadać** [Sw, 238–239]⁵¹⁷.

W poezji Kochanowskiego Nowak dostrzegł, co było mu najbliższe: „to nasz pierwszy poeta, który pojął, że każde słowo ma odrębną psychikę, jest odrębnym ściśle zamkniętym światem rządzącym się samoistnymi prawami” [Sw, 61]. Mówił Nowak, że jego własny odświętny, poważny stosunek do słowa jest typowo chłopski [Sw, 295] i w chłopskim języku odnajdywał podobną moc jak w biblijnym [Sw, 174–175]. Właśnie językiem zachłysnął się najbardziej. Dobitnie zaznaczał różnicę między tematem wiejskim, od którego się dystansował, nie chcąc ugrząźć w „Cepelii”⁵¹⁸, a posługiwaniem się językiem „plebejskim” [Sw, 141].

Dlatego wciąż podkreślał, że mówi z wnętrza psalmu, jak w pierwszym utworze otwierającym jego wielki cykl, albo w kolejnym: „oczy nie widząc patrzą i kochają // [...] księgę rodzaju na piasku spisaną / pismem o którym mówi się tajemnie / że jest odwiecznie jątrząca się raną” [*Psalm o wodach czystych*, PW, 6]. Balbus wielokrotnie wracał do panteistycznego światoodczucia *Psalmów*, a wizję Księgi Natury jako Pisma Boga uznał za najdonioślejszy wątek tych wierszy⁵¹⁹, które – zobaczone w takiej perspektywie – mówią o odczytywaniu owego tajemnego przekazu⁵²⁰. Mnie interesują próby powołania w poezji pisma o podobnej

⁵¹⁵ Por. J. Błoński, *Po odejściu proroków*, TN, 54.

⁵¹⁶ Zob. S. Balbus, *O poetyce „Psalmów” Tadeusza Nowaka*, „*Twórczość*” 1972, nr 1–2, s. 73; tenże, *Tadeusz Nowak – szkic do portretu i jedno zbliżenie*, s. 268.

⁵¹⁷ Por. J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 96–97.

⁵¹⁸ Podobnie Vincenz nie mieści się w potocznym rozumieniu folkloru. Zob. J. Tokarska-Bakir, „*Na łkach prawdy*”, s. 104.

⁵¹⁹ S. Balbus, *Nieśmiertelna choroba*, s. 438–439; obszerniej: PCM, 139–152. Mit Księgi mającej wymiar sakralny pojawia się też w prozie Nowaka. Por. J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 119–136; R. Sulima, dz. cyt., s. 170–173; D. Siwor, *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Kraków 2002, s. 124–147.

⁵²⁰ Por. J. Błoński, *Po odejściu proroków*, TN, 54–57.

mocy. Otwierający *Psalm* na użytek domowy poemat *Moje na śniegu sekretne pisanie* rozpoczyna cząstka pt. *Ustalenie przyjaciół*:

W obcej jasności dopelnia się ziarno,
 we mnie się czarna osypuje sól.
 Dla niej spod sadów złoto i purpura
 płyną szeroko w stągwi uchYLENIE.
 Rozsupłane z wiehcy zimowego snu
 szeleści drzewko deszczu wiosennego.
 A w sobie ciasno pierścieniami tęczy
 wtańczona jabłoń, nocą na urodzaj
 drewnianą stopą ciężko przytupuje.
 Do mnie, kościście utykając, idzie
 na zdrowasiek i grochu jesienne łuskanie
 pod osłą wargą rozgwieżdżony oset.

Ale wciąż jeszcze między linijkami
 wierszy zarosłych wrzosem i sitowiem
 krążą zwierzęta.
 Od nich promieniście
 sączy się ciepło mleka, snu i moczu.
 Dla nich sprzedałem za naręcz siana
 najlepsze rymy tego poematu
 i duszne z pieca ściągając kożuchy,
 opatuliłem przed zadymką sad.
 A przeto świadom swego wyrzeczenia
 z niedźwiedziem w karczmie leniwie spisuję
 kosmatych miódów ballady cieknące
 z pasiek, jak złote ucho Pana Boga.

Ucho – początek nasz i sedno.
 W uchu jest bór,
 jest słoń,
 jest mrówka.
 [PD, 9–10]

Ten fragment jest nie tylko swoistym wprowadzeniem do poematu i całego tomu, w pewnym sensie sytuuje się on jako nadrzędny wobec twórczości Nowaka, poety przekonującego o bytowym charakterze pisma swoich wierszy, upodabniającego je do stwórczego pisma Księgi Natury. We wstępie do swych *Poezji wybranych* (1987) umieścił on szczególne wyznaczenie:

Wiersze, wiersze. Tysiące, miliony. I przy nich te moje. [...] zanim się napisały, błędziły po omacku w tysiącach wierszy czytanych nocą, w setkach tysięcy pieśni śpiewanych przy basach i przy darciu pierza, w polu i nad rzeką, na chrzcinach i na pogrzebach. Może dlatego do tej pory pachną trawą, kłosem roztartym na dłoni, ziemią wysuszoną na upale, świerkową gałęzią [...]. Może tak bardzo podobne są do stołu, na którym leży skibka chleba i do sadu, pod którym śpi

mój i wasz ojciec, do mleka ściekającego z rąk mojej i waszej matki do drewnianego skopca [...], wreszcie do błonia, na którym prócz krów wypasa się nasza wiejska wieczność. [...]

Wiersz, wiersze. Tysiące, miliony wierszy. Widzę was, jak kłęczycie linijka po linijce, strofka po strofke na znanej mi z dzieciństwa ziemi i modlicie się za tych, którzy od was odeszli. Widzę was, jak wstajecie z kłęczek, zdejmujecie odświętne ubrania, przebieracie się w dreluchy i wchodzić w rozoraną ziemię słów, żeby zasiać w niej pamięć o mnie, o tobie i jeszcze o tobie, bracie mój, siostrzo moja, czasie mój, często gorszy od wściekłego psa. I wy przy nich, moje wiersze, trawy zielone, jabłonko kwitnąca, matko wtulona w mój sen. Chrystusie wiszący na mych plecach, czasie mój złapany we wnyki zbójckie [Sw, 95–96].

Wróć jeszcze do refleksji poety o języku. Z jednej strony mówił, że pisze w imieniu wszystkich niepiśmiennych [Sw, 208], z drugiej podkreślał, że wieś, którą ma w pamięci, jest wsią ludzi znających Wujka i Skargę [Sw, 173]. Dlatego zastrzegął, że nie chce kaleczyć ich języka gwarą [Sw, 173], nie o stylizację mu chodziło [Sw, 209]. „Ponieważ pochodzę ze wsi, gdzie zachowały się prastare sposoby mówienia, myślenia, obyczaju – ludziom, którzy tego nie znają i nie czują, wydaje się, że mają do czynienia z bajaniem. A taki jest właśnie język chłopski i chłopski sposób myślenia, przeze mnie przetwarzany” [Sw, 166].

Myśliwski zauważył, co było ważne również dla Nowaka, że tylko chłopi mówili zawsze po polsku⁵²¹. Poeta podkreślał, że język wsi przechowuje zapomniane słownictwo [Sw, 141]. Zależało mu, aby dzięki tym pokładom języka, utwór ożył – karmił się jego nieograniczonymi zasobami: „Słowo po to jest tak bogate, by spośród niego wybierać, żeby komponować, żeby stawało się o wiele bardziej prawdziwe. Wolno brać tysiące słów i wszystkie słowa z języka mówionego na co dzień, ale trzeba robić to świadomie” [Sw, 281–282].

Mając tak dużą samowiedzę, z pewnym dystansem odnosił się Nowak do kojarzenia jego twórczości z surrealizmem. Nie przeczył, że dostrzegalne są „pokłady surrealne literatury ludowej” [Sw, 191], ale stwierdzał: „Oni [dziadkowie, rodzice] też, często-gęsto, pozwalają mi uśmiechać się, gdy jest mowa o nadrealizmie. Jakby ich baśnie i legendy, dziejące się w powietrzu i w wodzie, na niebie i w drzewie, w ptaku i w zwierzęciu, nie miały smaku i zapachu ziemi” [Sw, 47]⁵²².

Patriarchalny rys wiejskiego życia łączył Nowak ze swoją twórczością: „Kochałem ojca za jego wyobraźnię [...]. Nie wiedząc o tym, był wielkim pisarzem. Umiał jak nikt w okolicy opowiedzieć każdy szczegół swojego życia” [Sw, 265]. Ten rejestr utożsamiał z językiem prozy, jego wzorem były też opowieści Jakuba Bojko [Sw, 258]. Poezja natomiast w tej perspektywie, mniej bezpośrednio, wiązałyby się z mową kobiet [Sw, 193]⁵²³. Język narodowy, literacki można skonfrontować ze świadomie wybranym przez Nowaka językiem wsi, na podobnej zasadzie Janion – za Walterem Ongiem – pisze o związku języka i płci, językowi matki przeciwstawia łącinę – język zawsze obcy, pozbawiony dziecięcego gaworzenia, dziecięcej słowotwórczości⁵²⁴. Uczona zwraca uwagę na przeprowadzony w epoce romantyzmu szturm na logos, próby docierania do inności przez poszukiwanie języka duchów, upiórów, szaleńców⁵²⁵. Nowak podobnie opowiadał, skąd wzięła się jego wyobraźnia poetycka:

⁵²¹ Cyt. za: Z. Bienkowski, *Rodowód*, s. 274–275.

⁵²² Por. J. Prokop, *Sekretne pisanie Tadeusza Nowaka*, s. 118; A. Kamińska, *Poezja Tadeusza Nowaka*, TN, 79; P. Kuncewicz, *Genesis z kolorowego snu*, TN, 96.

⁵²³ Do wątku relacji między swoją prozą a poezją Nowak wracał bardzo często w wywiadach.

⁵²⁴ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, s. 221.

⁵²⁵ Tamże, s. 70.

Tkwi w pamięci każdego z nas ta druga cząstka chłopskich opowieści dziedziczonych po matkach i babkach, które jeszcze inaczej widziały ten świat. Od kuchni, od kubka z mlekiem, od ślęczenia nad pieluchami i nad krosnami, nisko pochylone nad ziemią, wyrrywające chwasty z pola. Ich obowiązkiem było opowiadanie dzieciom w jesienne wieczory baśni i legend o świętych i królach, o czarownicach, o czartach, duszkach zamieszkujących dom, sad, rzeki, o strzygach, wilkołakach, królewiczach i królewnach, rycerzach wędrujących po wsiach; o miłości do matki, do ojca, do ziemi; o śmierci gospodarskiej, godnej na łóżku, kiedy człowiek ma czas na pożegnanie się ze wszystkimi; o narodzinach długo oczekiwanego dziecka, o głodach, chorobach, zarazach [Sw, 209].

Tak samo w przypadku dwóch innych bohaterów tej książki: językiem ich poezji jest język matek. Czechowicz wielokrotnie przywołuje matkę w wierszach, niekiedy w sposób szczególny, bo w kontekście autotematycznym: „dla was powiem słowa inaczej / siwy uśmiech silniejszy od śmierci / matusiu” [*jedyna*, WiP, 62] i w *jednakowo*: „oczy me listy myśli jeden mają popas / szepcą zakłęcie wieków wiecznych / wołają gwiazdę czarów / słowo jak słońceznik / matusiu” [WiP, 68]. Matka staje się punktem odniesienia, katalizatorem języka poetyckiego, wyzwalającym od racjonalnego nazywania⁵²⁶. Poeta dwa szkice poświęca pieśniom ludowym z okolicy, z której pochodziła Małgorzata z Sułków Czechowiczowa (*Dawne pieśni młynkowskie i Młynkowskie przyśpiewki*⁵²⁷). Nade wszystko trzeba zwrócić uwagę na jego kołysankowe utwory, świadczące o identyfikowaniu się z tym, co słabe, marginalizowane, z językiem kierowanym od ciała do ciała⁵²⁸. Natomiast zażyłość Baczyńskiego z matką jest znana, to ona opowiadała synowi baśnie, pisała dla niego dziecięce historie lub je przekładała. Była dawczynią języka pierwszego, nienormatywnego, do którego wracał w poezji⁵²⁹.

Dla Nowaka wybór języka matki to wybór alternatywy, w żadnym wypadku nie chodziło mu o łatwy, „ludowy ton”, dobrze oswojony⁵³⁰. Jan Prokop pisze o fascynacji jego poezji tym wszystkim, co łączy się z „archetypem matki”⁵³¹. Badaczka zajmują nie tyle utwory poety, w których wymieniana jest matka, co obrazowanie świadczące o powrocie do pierwotnego łona życia-materii. Z biegunem macierzyńskim wiąże „beład dezorganizującej wyobraźni, zwróconej ku migotliwemu niezróżnicowaniu życia”⁵³². Matce przypisał Nowak wiersz pt. *Litania z tomu Kołędy stręczyciela*, z ważnym wątkiem imienia:

⁵²⁶ Por. G. Leszczyński, *Ku Arkadii. Poezja Czechowicza*, w: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006, s. 346–348; K. Wądołny-Tatar, *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków 2014, s. 140; K. Bonowicz, *Józefa Czechowicza teatr widowiskowy i snów. Studium psychoanalityczne twórczości poetyckiej*, Kraków 2014, s. 21–31.

⁵²⁷ Por. T. Kłak, *Józef Czechowicz a folklor*, w: *Reporter róż*, s. 39–55; W. Makarski, *Szkice językoznawczo-folklorystyczne Józefa Czechowicza oraz ich literackie konteksty*, J.Cz., 323–337; M. Jakitowicz, *Metoda stylizacji ludowej w poezji Czechowicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1979, z. 95, s. 119–130; J. Kopciński, *Powieszony podpalacz („pieśń o niedobrej burzy”)*, CC, 43.

⁵²⁸ Zob. B. Stefaniak, *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 171–184.

⁵²⁹ O tej właściwości języka kobiet pisała Lena Magnone, *Kristeva – Leśmian – Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 16.

⁵³⁰ Podobnie o ludowości w poezji autorki *Imaginy* (!), Konopnickiej, która Nowakowi wydawała się łatwą poezją [Sw, 40], pisał Leśmian: „Ujrzała [...] tę ziemię pod własnym kątem, jak się to zdaje zapewne tym, którzy lubią «lud», i ujrzała inaczej, po swojemu, wysiłkiem ducha i serca zgotowawszy mu tron w krainie piękna” [SL, 291].

⁵³¹ J. Prokop, *Sekretne pisanie Tadeusza Nowaka*, s. 114.

⁵³² Tamże, s. 117. Por. S. Balbus, *Tadeusz Nowak – szkic do portretu i jedno zbliżenie*, s. 259.

Spośród wielu jedwabiów
wybierano osobny
twego ciała podbiał.

Ale zanim w tobie
na uchylene źródeł
ptaki obniżone,
a latu poza tobą
ułożono imię
z imion wszelkich traw;

ciebie nazwała
od wody do pól,
od jabłoni do łani
na języki litanii
rozsypana sól.
[KS, 27]

Chyba jeden jedyny raz napisał Nowak wprost o nazywaniu przez język większy od ludzkiej mowy, język światowy, język, który jego poezja chciała dla siebie odnaleźć, język, w którym mieści się zarówno sakralne słowo litanii, jak i mowa żywiołów. Nie przez przypadek nazywa nim matkę, tę, która nie traci kontaktu z ciałem, która tworzy, która przechowuje zaklęcia.

Kulejąc. Psalm wyobraźni

Nie wiem nie wiem o trawie
będę ci śpiewał o niej
póki się nie dopasą
do jutrzni kare konie
o wodzie wiem że płynie
dymnie przez wszystkie pieśni
aż się tobie wisienka
wiśnia po wiśni prześni

Nie wiem nie wiem o trwodze
będę cię bronił przed nią
aż mi łokcie zdrętwieją
i kostki palców zbledną
o wronie wiem że dziobie
na kość zmarznięte łajno
dopóki pierwszy listek
nie wszędzie pocztą tajną

Nie wiem nie wiem o maku
 w nim ci buduję zamek
 gdzie przed pięć luster wiedzie
 trzysta sześćdziesiąt klamek
 o lustrze wiem że patrzy
 twarzą dawniej nam znaną
 i że pajak ją chwyta
 w sieć coraz gęstszą rano

Nie wiem nie wiem o niebie
 może to sidła może
 dzwoniącej kuropatwie
 przychylne dzwonne zboże
 lecz wszystko wiem o furtce
 wychodzącej na drogę
 to mi tak nie stój przed nią
 gdy iść przed siebie mogę
 [PW, 96–97]

Oto jeden wiersz, ten z bardziej znanych (śpiewali go Marek Grechuta i Grzegorz Tur-
 nau). *Psalm nie wiem* zadedykował Nowak „Zosi”, swojej żonie. I już ten sygnał sugeruje
 miłosne sensory, przede wszystkim każe domyślać się miłosnego „ty” w każdej apostrofie.
 Utwór pochodzi z drugiego tomu psalmów pt. *Psalmy nowe*, w którym często pojawia się
 dysonansowe obrazowanie, stąd „łajno” zrymowane z frazą „dopóki pierwszy listek / nie
 wszędzie pocztą tajną”. Balbus, co raczej nie przekonuje, wymieniał ten wiersz wśród póź-
 nych psalmów, charakteryzujących się groteskowym tragizmem⁵³³.

„Nie wiem” w dojrzałym utworze, występujące regularnie na przemian z „wiem”, jest
 zaczynem tworzenia. Nowak mówi o poznaniu, zawsze kulejącym (może stąd elipsy), dla
 którego wyobraźnia nie jest protezą. Wspierając się na niej, nie ukrywa braku pewności, ale
 równocześnie jawi się ona jako system immunologiczny, bo chroni przed nieomyślnością.
 Poeta więc nie obwieszcza, trzyma się tej niewiedzy. A śpiew czyni jego domysły wiarygod-
 nymi. Ostatnie linijki szczególnie wychylają się w nieznaną, od którego nawet miłość nie
 może odgrodzić (podobna perspektywa drogi w tajemnicę pojawia się w *Psalmie o chorych
 nogach* [PW, 28]). Również w inicjalnych wersach wczesnej *Spowiedzi* z tomu *Prorocy już
 odchodzą* wybrzmiewa potrzeba wydostania się poza to, co już pomyślane: „Drażni mnie
 mój codzienny kramik / ptasiej gawędy, noc mnie drażni, / bo wszystko, co jest poza nami,
 / było już w mojej wyobraźni” [PJO, 38].

Z czasem – *Psalm nie wiem* właśnie o tym świadczy – znajduje Nowak sposób, by nie
 dać się zniewolić przez najbliższe sobie imaginarium czy język, ale znaczy to jednocześnie,
 że poeta zawsze będzie między przestrzeniami. Vincenz mówił o szczególnym typie ludzi,
 wiecznych wędrowcach, których etnografowie żartobliwie określają mianem „przytrza-
 śniętych”⁵³⁴: są oni wciąż w trakcie inicjacji, a tym samym pozostają bez miejsca (w spo-
 łeczności), nie stają się sobą, co równałoby się z upodobnieniem do innych mieszkańców
 wsi, wybierają wolność. Budują tę analogię, nie prowadzącą do utożsamienia bohatera psal-

⁵³³ S. Balbus, *Nieśmiertelna choroba*, s. 442.

⁵³⁴ Za: J. Tokarska-Bakir, „Na łkach prawdy”, s. 101.

mu z „przytrzaśniętymi”, by dookreślić pewien typ kondycji bliskiej Nowakowi, „zdrajcy wsi”. Ciekawe jeszcze, że „przytrzaśnięci” przypominają Tokarskiej-Bakir duchy uwięzione w przestrzeniach pośrednich, wyzwolić je może modlitwa – symboliczny chrzest imienia⁵³⁵.

Nowak tymczasem głosi wiarę w poznawcze właściwości wyobraźni, której punktem wyjścia i dojścia staje się „nie wiem”, może dlatego ostrożnie podchodzi do nazywania, nadawania imienia. Balbus twierdzi, że byt rozumiany jako całość, do której wiersze chcą się zbliżyć jest jednak tym, co nienazwane [PCM, 137]. Poeta raczej wyrzeka się nazywania, już od pierwszych tomów: „Chcę wszystko nazwać po imieniu: / odległy teatr miłowania, / głowę opartą na ramieniu / i wszystko co jest do nazwania // Tylko się lękam jednej rzeczy, / że wszystko nazwę już po czasie – / a wtedy nikt mnie nie uleczy / z tego, co dziś uleczyć da się” [inc. „Chcę wszystko nazwać po imieniu”, PJO, 29]. Albo ma do imion stosunek heretycki – tak najczęściej w przypadku Marii i Józefa, w kontekście kołędowym. Czym innym natomiast będzie wołanie po imieniu w języku światowym: wół „karmiony trawą pisaną” „w zimie [...] / po imieniu nas wszystkich ludzkim głosem woła” [*Psalm o skrzydle*, PW, 55], „Byle imieniem nas wywoła / pies” [*Pieśni elegijne*, JN, 7], „Każdy pagórek imię twe wymawia” [*Syn*, ŚKW, 43].

* * *

Na koniec chciałabym wrócić do kilku określeń, rozsianych i gubionych w toku tej opowieści. Zastanawiające wydają się dwie krytycznoliterackie formuły, pojawiające się w tytułach wczesnych szkiców poświęconych Nowakowi: Wyki „drobnotowarowe obroty wyobraźni” (1956) i Kwiatkowskiego „poezja organiczna” (1960). Obie, a zwłaszcza pierwsza (kojarząca się zarówno z gospodarką, jak i debiutem poetyckim Białoszewskiego), są naznaczone czasem, w jakim ich użyto. Równocześnie obie odwołują się do immanentnych cech dzieła Nowaka, wyrosłego z *mneme* folkloru. Trafny w odniesieniu do jego wyobraźni, właściwie w odniesieniu do wyobraźni wszystkich interesujących mnie poetów, wydaje się jeszcze przymiotnik użyty w znaczeniu pejoratywnym przez Jana Kotta, gdy pisał on o dziele Czechowicza, charakteryzując jego wyobraźnię jako „przetwórczą”, czyli – wedle krytyka – wtórną. Podczas gdy w tym słowie ciekawie skontaminowała się „odtwórczość” i „stwórczość”, więc dwa podstawowe doświadczenia, o których cały czas pisałam. Zaciekawieniem światem, wnikanie weń, prowadzące do poetyckiej interpretacji.

⁵³⁵ Tamże.

Część druga. (Prze)Moc imienia

Wszelkie nazywanie – a poeci, artyści nadają imiona kształtom i obecnościom istnienia – zawiera ziarno przemocy, walkę o pierwszeństwo. Obraz Jakuba i Anioła jest, ponad wszystko, emblematem poezji. „Dlaczego nazwano mnie, zanim mogłem nazywać, dlaczego muszę utykać po?”, pyta poeta¹.

Imię to w interesujących mnie językach wyobraźni rozdroże stwarzania, to pytanie o granice. Pisząc o jego miejscu w poezji, najczęściej będę przywoływała teorie z kręgu szeroko pojętej antropologii. Z jednej strony więc rozmaite warianty wiary w magiczne działanie imieniem², w możliwość czytania świata. Bliska im jest również perspektywa Rolanda Barthesa – w jego ujęciu nazwa za każdym razem kopiuje i odtwarza znaczenie znaku, który stworzyła³, te relacje zyskują (według filozofa) charakter mitu. Z drugiej strony zwłaszcza Leśmian każe pamiętać, że imię może stać się narzędziem opresji, dominacji (z reguły patriarchalnej), metonimią języka pojęciowego, ograniczającego poetycką swobodę⁴.

Toteż Imaginauta okazuje się zawsze trochę kobietą (w znaczeniu genderowym), jej/ jego opowieści o wyobraźni, o języku formułowane są z nie-męskiego miejsca w kulturze. Dlatego w interesującej mnie twórczości ważny staje się udział w nazywaniu i imiona tych, którzy/które zazwyczaj pozostają na marginesie języka, poza porządkiem pojęć – dziewczyny, dziecka i Żyda. Oni/one będą depozytariuszami pisma poszukiwanego przez poezję.

¹ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 169. Por. J. Hartwig *Imię*, w: *Jasne, niejasne*, Kraków 2009, s. 13–14.

² Por. G. van der Leeuw, *Moc i wola upostaciowane w imieniu*, w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2003.

³ R. Barthes, *Proust: nazwy i nazwiska*, przeł. M.P. Markowski, w: *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybór, oprac. i posłowie M.P. Markowski, Kraków 2001, s. 55.

⁴ Zob. J. Derrida, *O gramatologii*, posłowie i przekł. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 158–159; M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 2003, s. 270–276.

Rozdział V. Bez-imię (Dziewczyný)

Pomysł. Pisać co dzień list do wymagowanej przyjaciółki i tworzyć ją z wolna, coraz bardziej każdym listem, aż u końca stanie się bardziej żywa niż autor⁵.

Tylko kwiat „wyśpiewany” żyje w nas i przypomina kwiat – poza nami. Tylko człowiek „wyśpiewany” obchodzi nas w sztuce.

[List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego (Paryż 1912), UDL, 378]

Wyobrazić sobie – to wedle Leśmiana – obdarzać istnieniem⁶.

Piosenka tak jest zespolona z postacią dziewczyny, że prawie niewolno jej milczeć⁷.

W Rymkiewiczowskiej encyklopedii-monografii Leśmiana szczególnie dojmujący okazuje się brak hasła dotyczącego jedynej bohaterki całej twórczości poety, Dziewczyny – stworzenia wieloimiennego. Dziś tej postaci poświęca się coraz więcej uwagi (nowe perspektywy otwierają prace: Leny Magnone, Michała Nawrockiego, Anny Sobieskiej⁸). Z drugiej strony brak takiego hasła w książce Rymkiewicza odpowiada podstawowemu skojarzeniu z Dziewczyną jako spełniającą się w nieistnieniu. Opowiadając o niej, niejako wypełniając tę lukę, najpierw zatrzymam się przy kilku utworach powstałych w okolicach 1915 r., których jest bohaterką, przyjrzę się wierszom do tej pory opisywanym punktowo, niezestawianym ze sobą. Tym samym robię retardacyjny krok do przodu, swój punkt dojścia umieszczam kilkanaście lat wcześniej. Rok 1915 wydaje mi się ważny – wtedy w „Myśli Polskiej” Leśmian opublikował poemat pt. *Łąka* oraz szkic pt. *U źródeł rytmu*, jeden z kilku esejów, w których zarysował swój program literacki.

Moje zamierzenia są skromne: nie poczęcie, ani nawet narodziny Dziewczyny będą chciała odczytać, również jej śmierć potraktuję marginalnie⁹. Przyglądając się przede wszystkim poetycko poświadczonemu aktowi nazwania, opisuję, jak Leśmian odnajduje się w tradycyjnej domenie ojca i poety, jak się z niej emancypuje. W eseju pt. *U źródeł rytmu* powołał, przedstawił Dziewczynę w sposób najbardziej jawny, nakreślił charakterystykę, do której będzie wielokrotnie wracać i wreszcie zobowiązał wyobraźnię swojego czytelnika, odtąd każda dziewczyna nazwana „dziewczyną”, miała być tak nazwana tylko raz i tym skromnym imieniem różnić się od pozostałych:

W każdej pieśni, jako w spichrzu bożym, tai się tysiące takich – lipowych i tęczowych – mostów, po których każda dusza ludzka od czasu do czasu, samochcąc lub niechcąc – ze śpiewem

⁵ J. Renard, *Dziennik*, wybór, przekł. i oprac. J. Guze, Warszawa 1993, s. 142 [notatka z 27 grudnia 1908].

⁶ A. Sandauer, *Pośmiertny tryumf Młodej Polski (Rzecz o Bolesławie Leśmianie)*, w: *Studia o literaturze współczesnej. Zebrane pisma krytyczne*, t. 1, Warszawa 1981, s. 72.

⁷ K. Skrzyńska, *Kobieta w pieśni ludowej*, Warszawa 1891, s. 6. Cyt. za: L. Magnone, *Kristeva – Leśmian – Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 21.

⁸ L. Magnone, dz. cyt.; M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009, s. 285–309; A. Sobieska, *Pana Błyszczczyńskiego fantazmowanie o kobiecości, czyli Leśmian o doświadczeniu queer*, LNP.

⁹ Zob. M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe*, s. 285.

na ustach przebiec musi, ażeby **ze świata w zaświat się przedostać** i przypomnieć sobie ich wza-
jemną przynależność. Na tych właśnie mostach nieraz ujrzymy postać dziewczyny, która w pie-
śni ludowej, posłuszna rytmicznej odmianie akcentów, jawi się naszym oczom jako obca prozie
– D z i e w c z y n á , **imię chrzestne od rytmu przyjmując**.

Pomiędzy d z i e w c z y n ą a D z i e w c z y n á [a !] jest niepochwytna dla zwykłego oka
różnica. D z i e w c z y n a jest rzeczownikiem, który rodzaj określa. D z i e w c z y n á jest **imie-
niem własnym**, które osobę wyróżnia. Tamta pierwsza idzie już to w pole, już to do lasu. Ta druga
idzie – w śpiew. Tamta pierwsza bywa dziś smutna, jutro – wesola. Ta druga – zawsze jednaka, ty-
leż ma w sobie smutku, ile wesela. Tamta pierwsza omija ponad snem i jawą przerzucone mosty,
bo ślepa – a ta druga nigdy ich nie omija. Rytm je dla niej ponad otchłaniami przerzucił i drogę
ku nim wskazał [SL, 53].

Ten obraz w załączku pojawia się już w pierwszym tekście poety poświęconym rytmowi,
w eseju pt. *Rytm jako światopogląd* (1910), w którym Leśmian podkreślał buntowniczą wła-
ściwość słowa w poezji, nową treść, jaką ono, uwolnione od stałego akcentu, zyskuje: „Gdy
zamiast d z i e w c z y n a, z tęsknotą lub uśmiechem, posłuszni wymogom melodyjnych
uniesień, wołamy: d z i e w c z y n á, usta nasze zdają się w owej chwili przywracać wolność
temu słowu, aby się mogło na wolności odnowić i ożywić w swym dźwięku i w swej barwie”
[SL, 40–41].

Co ma wynikać z przywołania fragmentów do niedawna pomijanych przez leśmiano-
logów¹⁰? Zastanawia mnie decyzja poety, aby dwukrotnie posłużyć się tym samym przy-
kładem; sposób rozbudowania go na pewno potwierdza eseistyczność obu szkiców, której
zaprzeczał Andrzej Kaliszewski¹¹. Charakterystyczną cechą poetyki autora *Dziejby leśnej*
okazuje się myślenie obrazami, tworzenie wewnątrz wywodu prawie fabularnej narra-
cji. Różnica między tekstami jest jednak znacząca, wcześniejszy dotyczy przede wszystkim
techniki literackiej, dopiero w drugim (bardziej skomplikowanym), określającym
differentiam specificam tej poezji, dziewczyna staje się już bohaterką. Ważne w związku
z przeobrażeniami twórczości Leśmiana wydaje się, że w swoim najpóźniejszym szkicu
zatytułowanym *Z rozmyślań o poezji* (1937) nie potrzebował już postaci Dziewczyny i po-
dobnie z czasem ograniczała się jej obecność w wierszach.

Uszczegółowię to, co już wielokrotnie poruszano w interpretacjach poświęconych
rytmowi: tylko taka Dziewczyna jest pojedyncza, wynika z konkretnego utworu i w nim
istnieje, jest tworem języka, rytmu, wyobraźni, należy do wiersza i jest wciąż Dziewczyną,
nie do pomylenia z żadną inną bohaterką¹². Choć jednocześnie można odnieść wraże-
nie, że właśnie na powtarzalności skojarzeń, jakie miałyby wywoływać jej obraz, zależało

¹⁰ Na tę kwestię zwrócili uwagę: językoznawca, Stanisław Papierkowski, który skrytykował Leśmiana
za dopatrywanie się we współczesnej mu polszczyźnie ruchomego akcentu (S.K. Papierkowski,
Bolesław Leśmian. Studium językowe, Lublin 1964, s. 34), marginalnie E. Czapplejcz (Adresat
w poezji Leśmiana, Wrocław 1973, s. 108) i ostatnio: E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian
– Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 183–184, oraz M. Nawrocki, *Wariacje
istnieniowe*, s. 286.

¹¹ A. Kaliszewski, *Bolesław Leśmian – krytyk i eseista. Próba oceny*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana.
Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2001, s. 40.

¹² Zob. m.in.: J. Błoński, *Bergson a program literacki Leśmiana*, w: *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*,
t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 88–91; J.Z., rozdz. *Prawda o poezji*; A. Sobieska,
Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego, Kraków 2005, s. 248–249.

Leśmianowi. Dzięki tym asocjacjom Paul Coates mógł napisać, że „pojawienie się dziewczyny związane jest z tematem, kiedy wyobraźnia wytwarza rzeczywistość nierzeczywistą”¹³.

Figura Dziewczyny w eseju pt. *U źródle rytmu* wydaje się symetryczna wobec przywołanej w zakończeniu szkicu postaci Światowida, stwórcy, ustępującego miejsca poecie, również dlatego można uznać, że ma być ona personifikacją poezji. Tak w kontekście analogii między Leśmianowską *Dziewczyną przed zwierciadłem* a *Herodiadą* Mallarmégo, pisał o obu bohaterkach Piotr Śniedziewski¹⁴. Co zresztą spotyka się z wcześniejszym konceptem Ostapa Ortwin, który już w recenzji *Łąki*, nawiązując do bliskiej autorowi poematu demonologii ludowej, nazwał twórczość Leśmiana „dziwożonną poezją”¹⁵. Mieści się w tym skojarzeniu pamięć o greckiej etymologii słowa „poezja” (*poiein* – robić, tworzyć), zwłaszcza, że pojawienie się Dziewczyny inicjuje akcję liryczną większości ballad. Wątpliwość przy tego rodzaju równaniach budzi jednak niebezpieczeństwo ograniczenia do figuratywnych odczytań.

Lena Magnone miała, zdaje się, podobną intuicję co do znaczenia postaci Dziewczyny, skoro w zakończeniu swego artykułu uznała ją za bohaterkę eseju *Rytm jako światopogląd*¹⁶. Badaczka proponuje przeczytać szkic poety w kontekście wprowadzonej przez Julię Kristewę opozycji Semiotyczne – Symboliczne, pierwszy wymiar języka daje się uchwycić tylko w drugim, na jego nieświadomym poziomie, oba występują w każdym tekście¹⁷. Semiotyczne jest somatyczne, „archaiczne, przeddyskursywne, nawet przedwerbalne”, „objawia się w dyspozycjach fonematycznych i melodycznych”¹⁸; to mowa kobieca, matczyzna, wynikająca z rodzącego (choćby potencjalnie) ciała, kreacyjna – to w końcu (Leśmianowski) rytm, który jawi się jako ciało języka, chroni przed chaosem, jednocześnie nie będąc opresyjnym, nie jest bowiem narzuconym schematem¹⁹. Dlatego w swoim szkicu Leśmian uprzywilejował go w stosunku do treści, a jako przykład podobnych zabiegów wskazywał twórczość Marii Konopnickiej²⁰. Taki cielesny język to przede wszystkim język przedstawiony w poezji Leśmiana, język, w którym możliwe jest stwarzanie, jego figurą okazuje się dziewczyna, a nawet każda istota kobieca. Sytuuje się ona na pograniczu – główna bohaterka wyobraźni i jednocześnie medium języka wyobrażonego w całej twórczości poety, języka niedosięzowanego. Swym nuceniem, szumieniem, „gadatliwą śpiewką” [*Głuchoniema*, PZ, 46] wyraża i przynosi somatyczną rozkosz (jak pierś matki, ciało kochanki, głos ich obu), łączy z zaświatem, otwiera na irracjonalne, chroni przed inwazją sztywnych pojęć.

Wynikające z różnych stanowisk metodologicznych interpretacje tej postaci (figury) prowadzą do podobnych wniosków. Elżbieta Winiecka potraktowała dosłownie wskazany fragment eseju Leśmiana, podkreślając, że poeta – wbrew własnym sugestiom – nigdy nie

¹³ P. Coates, *Identyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*, Warszawa 1986, s. 124.

¹⁴ P. Śniedziewski, „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 139.

¹⁵ O. Ortwin, *Łąki*, w: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 243.

¹⁶ L. Magnone, dz. cyt., s. 21.

¹⁷ Tamże, s. 9.

¹⁸ Tamże, s. 7–8.

¹⁹ Tamże, s. 19.

²⁰ Tamże, s. 18.

zmienia akcentu w słowie dziewczyna. Myślę, że nie przez przypadek. Badaczka pisze: „jego bohaterki pozostają na granicy między realnością a poezją; między faktem życiowym a krajiną Sztuki, nie przynależąc w pełni do żadnego z tych światów, pamiętają o swoim zapośredniczonym przez słowo statusie”²¹. Może dlatego w wielu tekstach dziewczyna zaledwie zaznacza swoją obecność, niesie poezję.

Przesunięcie akcentu w słowie „dziewczyna” (nazwijmy je „neologizmem transakcentacyjnym”), aby utworzyć imię (utajony neologizm), przypomina zmianę, jaką do nazwiska Stanisława Bolesława Lesmana, wówczas ucznia gimnazjum klasycznego w Kijowie, wprowadził w 1895 r. najprawdopodobniej Antoni Lange²². Napisał w ten sposób jeden ze swoich najbardziej znanych tekstów poetyckich. Powołując „Leśmiana”, zapowiedział wszystko, co zdarzyło się w twórczości autora *Sadu rozstajnego*, imię własne stało się najmniejszą przestrzenią dla poezji.

Dziś, kiedy omyłkowo zapiszę „Lesman”, program komputerowy oznacza słowo jako błędne i proponuje poprawić na „Leśmian”. Pseudonim, który przybrał poeta ma w sobie coś z utopii: nazywając się Leśmianem, tworzył on rzeczywistość na własnych prawach, to prawda, że z dala od obowiązków notarialnych (kiedy „bywał rejentem”, bywał właśnie Lesmanem), ale wcale niesielankową. Utopijność tego polega na bezwzględnej istotności, wyobraźnia nie dopuszcza w nim do siebie tego, co doraźne²³. Pseudonim – twierdzi Izydora Dąmbska – jest formą bezimienności²⁴. Zastępujący imię i nazwisko, miał zapewnić autorowi *Łąki* obywatelstwo na ziemi niczyjej (i obiecanej), poza jakimkolwiek krajem, poza narodowością. Okazał się nieszczelną osłoną, nie uchronił go przed antysemickimi napaściami²⁵.

Wspominam o sygnaturze Leśmiana, bo jego doświadczenia okazują się symptomatyczne w związku z miejscem, jakie wyznaczał imieniu w języku przedstawionym w swojej poezji. O tym, że dziewczyna należy do najważniejszych postaci w jego utworach, wspomniano już wielokrotnie, tradycyjnie kojarząc ją przede wszystkim z wierszem *Dziewczyna*²⁶, ciekawym już choćby ze względu na wielką literę w słowie pospolitym²⁷. Artur Sandauer w jednym z pierwszych powojennych szkiców o Leśmianie „niebyłą dziewczynę” przedstawiał jako „usamodzielniający się akt wyobraźni”, model ambiwalentnego charakteru istnie-

²¹ E. Winiecka, dz. cyt., s. 184.

²² Inni twierdzą, że to Franciszek Fiszer wymyślił pseudonim „Leśmian”, co jest jednak mało prawdopodobne – poeta poznał go już wtedy, kiedy posługiwał się pseudonimem. Zob. J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 238–241 [„nazwisko”].

²³ Można w tym kontekście przeczytać wiersz [inc.] „Jam nie Osjan” („Nikt się nigdy nie dowie, czym byłem dla siebie / – Dla innych chciałym zawsze być tylko Osjanem” [PZ, 499]) – dotyczący m.in. problemu autokreacji poety, niepewnej autoidentyfikacji. Zob. K. Nowosielski, *Stała jest tylko niestałość. Tożsamościowe dylematy w wierszu Bolesława Leśmiana*, w: *Słowa i metody. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Świąchowi*, red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, Lublin 2009; B. Stemaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009, s. 145–148.

²⁴ I. Dąmbska, *O bezimienności*, w: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976, s. 11.

²⁵ Zob. D.M.O., 354.

²⁶ Napisała prawdopodobnie wcześniej niż ukazała się w *Napoju cienistym* (1936), być może ok. roku 1915. Zob. K. Wyka, *Bolesław Leśmian. Dwa utwory: „Dusiołek” i „Dziewczyna”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001, s. 264.

²⁷ Prawie wyczerpującą bibliografię interpretacji utworu podaje A. Izdebska, *O „Dziewczynie”*, w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. B. Stemaszczyk, T. Cieślak, Kraków 2000, s. 33–34.

nia, kamuflaż dla autoerotyzmu²⁸. Podobnie Coates dostrzegał w nieistniejącej dziewczynie najlepszy przykład wieloznaczności tej poezji, w raczej kuriozalnym wywodzie próbował podporządkować ją męskim fantazjom²⁹.

Obydwaj badacze wspominali o dziewczynie w związku z symbolizmem (i przebrzmiałym w leśmianologii sporem na ten temat). Obszerniej o postaciach dziewczęcych w tej twórczości napisała dopiero niedawno Anna Sobieska w odkrywczej monografii poświęconej związkom poety z filozoficzną myślą symbolizmu rosyjskiego. Jednak i ta autorka za ledwie napomyka o zastanawiającej bezimienności dziewczyn Leśmiana, twierdzi, że imię zostaje zastąpione przez zaimek osobowy „ona”. Koncentruje się natomiast na cechach istot żeńskich (przede wszystkim odnosi się do tytułowej bohaterki rosyjskojęzycznego cyklu poety pt. *Pieśni Wasylisy Przemądrej*), wyróżnia: ich arabeskową nierealność, wahanie między bytem a niebytem, eteryczność, epifanijność tajemnicy innego świata; staje się kobieta w tej interpretacji symbolem funkcji symbolicznej³⁰. Podobnym zestawem cech charakteryzuje dziewczynę Michał Nawrocki: niczyja, tajemnicza, nieprzenikniona, zawsze odległa, nawet w zbliżeniu, doskonała, a zarazem „naznaczona delikatnością, podatnością na cierpienie i śmierć”³¹, uosabia „wszechstronność istnienia: rozumienie i smutek oraz to, co w istnieniu najważniejsze: jego kruchość, bezbronność i – piękno”³².

Dotychczasowe rozpoznania można jeszcze uzupełnić o bohaterki utworów *Dziewczyna przed zwierciadłem* i *Panna Anna*, podobna do nich jest również tytułowa postać *Jadwigi*; dwie ostatnie – kobiety z wierszy o samotności ciała, mają imiona, bo nie mają niczego więcej. Pamiętając o studium *U źródeł rytmu*, należałoby także zastanowić się, jak *Dziewczyna* różni się od – częściej zapisywanych małą literą – dziewczyn, dziewcząt³³. Na przykład z wiersza *Sen wiejski* z 1916 r., gdzie: „Z pola znużone wracają dziewczęta, / Wadząc spódnicą o złote dziewanny, / O których sen mój, że śnią się, pamięta” [PZ, 523]. W *Sadzie* w podobnym kontekście pojawiające się za dnia dziewczęta odróżnia się od przypisanych nocy dziewczek. Czasami tożsame nie są nawet dziewczyna i dziewczę (w *Namowie*). Pieszczotliwe, ale zwyczajne, w porównaniu z nieziemską Marsjanką jest, choć jest neologizmem, dziewczuszątko (z *Marsjan*), tym razem największy wysiłek słowa, by się odróżnić, okazuje się niewystarczający. Te określenia dziewczęce, których kształt wynika często z rytmu wiersza, chcą być istnieniami spokrewnionymi z bohaterką eseju, często okazują się niedowcieleniami.

Dziewczyna jest od chwili, gdy zostaje przywołana, nawet jeśli będzie to przywołanie paradoksalne: ślad, znak nieobecności, „Wstążka zmarłej dziewczyny na znajomej darni” [*Zwiewność*, PZ, 412], wygrywany przez Matyska: płacz, śmiech i sen zmarłej, albo ruch jej dłoni [inc. „W głąb podwórza świt przenika sennie”, PZ, 153]; „Cień dziewczyny, idącej kędyś przez ogrody” [*Zielona godzina VII*, PZ, 37]. Jest punktem odniesienia, bywa zakazanym wcieleniem anioła [inc. „Bywają ognie – podobne do ciszy”, PZ, 58]. Mgła uwodzi

²⁸ A. Sandauer, dz. cyt., s. 54–58. Por. M. Woźniak-Łabieniec, *Bycie poza istnieniem. O paradoksach konstrukcji świata przedstawionego w poezji Leśmiana*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 77–80.

²⁹ P. Coates, dz. cyt., s. 12–13.

³⁰ A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli...*, s. 301–302.

³¹ M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe*, s. 307.

³² Tamże, s. 309.

³³ Na osobną uwagę zasługiwałyby wschodnie imiona żeńskie, bohaterek *Klechd sezamowych* czy dziewczyn spotykanych przez Sindbada Żeglarza. Zob. B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012, s. 256–312.

Śnigrobka swym podobieństwem do dziewczyny, „Która los w snach zgubiła, jak pustą zabawkę” [Śnigrobek, PZ, 363]. W bardzo wczesnym wierszu pt. *O umówionej godzinie śmierci* przychodzi w postaci dziewczyny [PZ, 592]. Z kolei dziewczynami domyślnymi, bez imienia, nienazwanymi, a jednocześnie niewątpliwymi, są: bohaterka *Stroju* oraz żeńska postać z wczesnego *Ubóstwa miłości*, „coraz innym pieszczona imieniem” [PZ, 584].

Prawie zawsze miłosna, więc minimalnie choćby erotyczna, dziewczyna, której istnienie próbuję odnotować, nie jest tożsama z adresatką liryki bezpośredniej, zwłaszcza erotyków. W tego rodzaju utworach postać kobieca pojawia się raczej jako „ona” albo, częściej, „ty”³⁴. Dziewczyna bywa natomiast bohaterką historii miłosnych, pragnień i zaklęć, od nadmiaru których często ginie.

Przed wszystkim dziewczyna pojawia się, aby zacząć akcję liryczną. Na ogół jej imię, a częściej brak imienia, nie są tematyzowane, ale w przypadku kilku utworów dzieje się odwrotnie.

Pewne słowa, potencjalnie metaforyczne, poeta nie bez powodu powtarza w kolejnych tekstach, tak jest z powiększoną przez niego rodziną słowotwórczą „dziewczyny” (mająca składać się z samych nazw własnych), tak jest z mostem, przez który w cytowanym fragmencie eseju *U źródeł rytmu* przebiega bohaterka, a który wcześniej pojawił się w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* (1910) w związku z baśnią:

Nigdy niedowiedziona, zawsze poza nawiasem logiki, złoćca się niby ubocznie i postronnie na marginesie życia doświadczalnego – baśń ta jednakże gra rolę poważną w naszym myśleniu: rolę **tęczowego mostu**, który nas łączy z dziedziną nielogiczną istnienia, z brzegiem urwistym owej **tajemnicy, której twarz nie jest do twarzy ludzkiej podobna** [SL, 9].

W czasie dzielącym powstanie tych esejów pisał Leśmian baśnie prozą. W 1914 r. podczas pobytu w Cannes przygotowywał *Klechdy polskie*, spośród nich znowu interesuje mnie *Majka*. Tytułowa postać bierze się z „beziemnego braku” odczuwanego przez głównego bohatera, Marcina Dziurę, jego „nazwisko od razu wskazuje na brak” – pisze Maria Janion³⁵. To on (nie na przykład narrator) ją sobie (i czytelnikowi) przedstawia, znajduje wytłumaczenie dla jej zjawienia i właściwe imię czy raczej jego namiastkę:

Domyślam się, coś za jedna! – powiedział. – Majka jesteś i basta! W pszenicy w noc Zielonych Świątek rusałkujesz, czatując pewnikiem na przechodniów urodziwych, brakiem czegoś nieokreślonego, niby pokusą dotkniętych [BIUP, 451].

To nie przypadek, że właśnie Dziura wypowiada te słowa – mężczyzna odczuwa potrzebę dookreślenia niesamowitego, zaklasyfikowania za pomocą znanych kategorii. Przypomnę jeszcze, żeby wytłumaczyć nienarzucające się zestawienie *Dziewczyny* (z eseju) i *Majki*, do którego zmierzam, że Anna Czabanowska-Wróbel pisała w związku z *Klehdami polskimi*: „Baśń, w tym samym rozumieniu co Leśmianowski rytm, jest światopoglądem”³⁶.

Majkę i *U źródeł rytmu* łączy nie tylko związek charakterystyczny dla utworu i wypowiedzi programowej, najpierw bardziej wyraźny jest powtarzający się w obu tekstach motyw

³⁴ Inną interpretację proponuje T. Skubalanka, *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, SoL, 138.

³⁵ M. Janion, *Równość świata i zaświata*, w: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 283.

³⁶ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 234. Wacław Lewandowski twierdzi, że *Klechdy polskie* są świadectwem realizowania poglądu rytmicznego w prozie; tenże, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Klechdy polskie*, wstęp i oprac. W. Lewandowski, Kraków 1999, s. 43.

warkocza. Pisze o nim Lidia Ligęza, że w klechdzie, czerpiącej w wielu miejscach z folkloru, warkocz był jednym z kilku oryginalnych pomysłów Leśmiana³⁷. Rusałka, od kiedy Marcin Dziura, odstraszonej jej nieludzkim wyglądem, przestał ją odwiedzać, co niedzielę wysyłała swój warkocz do jego domu, aranżując swego rodzaju przedwczesne ocepiny (tradycyjnie odbierające kobiecie mistycyzm). Aby uwolnić się od Majki, bohater zdecydował się poślubić wdowę po młynarzu, która ocepiny dawno miała już za sobą. Warkocz, wedle Wyki, symbol dążenia wzwyż, z którego bohater ostatecznie zrezygnował³⁸, odpowiada za odwrócenie baśniowych znaczeń: ewidentnie falliczny nie zapładnia wyobraźni Dziury, choć jego nazwisko prosi się o to. Wcześniej, podczas pierwszego spotkania, to on bojąc się, że Majka mu umknie, chwycił ją za warkocz. Autor zadbał, by szczególnie, który stanie się istotny przy kolejnej lekturze, powrócił w klechdzie kilka razy. Zaś w eseju związał nim argumentację z przykładem, wijącym się przez kilka akapitów:

Odtwórzmy w pamięci lub w marzeniu te pieśni znane i nieznane, które poprzedziły lub towarzyszyły takim zwykłym na pozór czynnościom jak [...] splatanie lub rozplatanie warkocza rozśpiewanej na oślepie dziewczyny. [...]

Teraz właśnie dłoń nasza niechaj dotknie tego warkocza, a już go nie odróżni od pieśni, która go zaplotła lub rozplotła, i nic tej dłoni nie pozostanie, jak właśnie zaplatać go lub rozplatać, aby czynność pieśni w pieśczołą przeobrazić [SL, 54–55].

Andrzej Niewiadomski komentując ten fragment, pisał: „nie można oddzielić tego, co pozasłowne, «śpiewne» od czynności kreacyjnych”³⁹. Nie można też od czynności kreacyjnych oddzielić dziewczyny; warkocz, który jest częścią ciała i jest dziełem, jest jak pieśń, jak rytm – tworzony, a jednak naturalny.

Okazuje się w poezji Leśmiana tak ważny, że miałyby go, czy nawet ma, dziewczyna w *Balladzie bezludnej* – dziewczyna, której nie było, i ma go też cień dziewczyny z *Pana Błyszczczyńskiego*. Pojawia się wielokrotnie: warkocz bohaterki *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza* przypomina żmiję, jak ten Majkowy uniezależnia się od niej, w *Ogrodzie zaklętym* warkocz uwodzi. I tylko wiersz zatytułowany właśnie *Warkocz* (z tomu *Łąka*) to w przypadku Leśmiana nietypowa próba poezji społecznie zaangażowanej. Dla kochanków w *Malinowym chruśniaku* staje się warkocz początkiem pieśczoły, dla Majki – metonimią pierwszego, wprawdzie nie miłosnego czy erotycznego, dotyku Dziury. Wedle koncepcji zapisanej w szkicu pt. *U źródeł rytmu* warkocz ma przylegać do wiersza, w którym się o nim mówi (tak w [inc.] „Com uczynił, żeś nagle pobladła?”).

Jakby wiedział Leśmian: każdej nie-dziewczynie trudno będzie pojąć, że wystarczy być dziewczyną, by w tym nie-imieniu odróżnić się, że jest to imię doskonałe, bo skrywa tajemnicę osobności, kreował więc żeńskie postacie analogicznie nie-nazwane. Dziewczynę z eseju, bohaterkę klechdy oraz inne twory ludowej demonologii: Dziwożonę, Południcę, Piłę łączy imię tautologiczne⁴⁰, nosi je również Majka „stodolna stodołaca stodołę” [*Stodo-*

³⁷ L. Ligęza, „Klechdy polskie” Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1, s. 131.

³⁸ K. Wyka, dz. cyt., s. 246. Por. B. Grodzki, dz. cyt., 297–302.

³⁹ A. Niewiadomski, *Gdzie jest „istota”? Leśmian – „poetyka bezmiaru”*, w: *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 60.

⁴⁰ Por. A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa-Zamość 1938, s. 20; A. Sandauer, dz. cyt., s. 67; P. Coates, dz. cyt., s. 58–63; C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 301; J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, SoL, 107.

ła, PZ, 144]. O tautologiczności można mówić, ponieważ biorą się one, te imiona, ze słów pospolitych zapisanych wielką literą, wyjątkiem jest Dziwożona: w wierszu tak zatytułowanym, jeszcze pisana wielką literą, w klechdzie *Podlasiak* – małą, choć tu to słowo funkcjonuje, z braku imienia bohaterki, jak nazwa własna⁴¹.

Hasło „Majka” ze *Słownika Orgelbranda* spodobałoby się Leśmianowi, czytelnikowi tego rodzaju publikacji:

[...] słowiańska pannica leśna w służbie bogini Dziewonji. Nimf takich napotyka się całe stada. Są bardzo cnotliwe. Udają się pod okna lubieżników i lubieżnic, wyprawiają im śpiewania kocie i dokuczają srodze. Być może, iż Majki i Hołki znaczą to samo. Ruskie Majki wyprawiają podczas Zielonych Świątek, tego dnia Hoilek, kocie serenady⁴².

Przytaczam to hasło, bo pokazuje, jak samodzielny był Leśmian, nawet kiedy inspirował się folklorem. Edward Boniecki słusznie zauważył, że bohaterowie jego klechd nie są typami ludowymi, lecz dziełem wolnej wyobraźni [E.B., 72]. Poeta odmienił Majkę tak samo, jak odmienił dziewczynę z eseju o rytmie. Dlatego w klechdzie stworzył własną wersję takiego hasła, znajduje się ono w podarowanej Dziurze przez bohaterkę księdze istot wodnych, którą on – analfabeta – pali, by zniszczyć dowody swojego spotkania z istotą nieludzką. To znaczące, że w tej klechdzie (inaczej w *Czarnym koźle*, gdzie alfabetyzacja zostaje wykpio-na) czytanie oznacza wtajemniczenie (pojawianie się Majki w Zielone Świątki również nie jest przypadkowe), które mężczyzna – szafarz nazw z tego świata, z tego języka – odrzuca⁴³.

Wspominałam już, że Majka mówi do niego po rusałczanemu i że jest to idiom poezji. Dzięki niej Dziura widzi z perspektywy rusałczanej. Właśnie w (tej) prozie zapisał Leśmian jeden ze swoich najbardziej poetyckich obrazów:

Majka wciąż śpiewała, a i Dziura wtóru swego nie zaniedbywał.

Gdy się zbliżyła na takie dosiężenie oka, że można ją było spojrzaniem z jeziora wprost do duszy przenieść, stwierdził Dziura, iż zamiast łodzi, ma pod sobą łąkę pływającą.

Księżyc tę łąkę oświetlał, wyodrębniając niemal każde źdźbło trawy bujnej, każdy kwiat, chwijnym kielichem puszyćcie zawieszony. **Wrzało na niej życie migotliwe i ruch ze światłem skrzętnie przemieszany, bo roiła się od motyli, od ważek i od świerszczów, których śpiew, z sypkich a pośpiesznych dźwięków sklecony, dolatywał już do brzegu i nabierał w ciszy nocnej doniosłości chóralnego a nierozwikłanego wrzasku** [BIUP, 462–463].

Kleci Leśmian, choć tak naprawdę harmonizuje, synestezyjne doznania, a przede wszystkim – głosy różnych rzeczywistości, świata i zaświata. We wspólnym śpiewie, wcześniej wspólnym milczeniu, bohaterowie znajdują porozumienie. Majka pokazuje Dziurze inny sposób poznania, chce wyzwolić go ze zdroworośńdkowych przyzwyczajęń⁴⁴:

⁴¹ Ten proces stawania się słów eponimami notuje *Słownik języka polskiego*, redagowany przez Witolda Doroszewskiego, w którym hasła „majka”, „dziwożona” zapisane są małą literą.

⁴² *Słownik języka polskiego*, cz. 1, wydał M. Orgelbrand, Wilno 1861, s. 622 [„Majka”].

⁴³ Por. Ż. Nalewajk, *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, nr 2, s. 95–96.

⁴⁴ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 228.

Dziura tymczasem po jeziorze bacznie się rozejrzał.

Zmieniło się tak, że go nie poznał i do dawnego w żaden sposób pamięcią dopasować nie mógł.

Poszerzyło się i wydłużyło i rozlało hen – bez krańców, niby morze. Gdziekolwiek okiem wprawnym rzucił – nieskończoność wodna, jakby nic na świecie, prócz tego jeziora, nigdy nie istniało.

Brzegów ani śladu, a księżyc na powierzchni nieogarnionej płachtę srebrną ściele, usuwając ją w dal, w miarę tego, jak łąka pływająca ku niej się zbliża.

– Zmieniło się nieco jezioro – zauważył z niezadowoleniem Dziura i na Majkę ukosem zerknął.

– Zawsze ono w mych oczach takie, a nie inne – odrzekła [...] z prostotą [...]

Niepochwytny bieg łąki w dookólną, wodami polśnioną, nieskończoność wyczuwał Dziura nieznanym mu dotąd, a nieustannym zapodziewaniem się ciała w chłonna jej co chwila przestrzeni. [...]

Dziwował się Dziura temu biegowi, a przede wszystkim tej okoliczności, że skoro o sobie samym pomyślał, srebrniał we własnych myślach od księżycy i – cały srebrny, lotem porwany – pierzchał co chwila w nieskończoność [BIUP, 464–465].

Jezioro zmienia się między mrugnięciami oka. Ważna w tej klechdzie jest próba bardzo specyficznego odbicia (lustrem jest bohater, srebrniejący w swoich myślach), językowego przedstawienia tego, co pochodzi z innego (za)świata. Trzeźwy Dziura, na pływającej łące ma cały czas w zanadru piołun (który odstrasza Majki), traci – i nie – grunt pod nogami. Kuszą i przerażają go głębiny, na które rusałka chciałaby go pociągnąć, lęk przed potencjalną nicością jest większy niż dojmujące, doskwierające mu tuż przed poznaniem Majki, poczucie pustki – jakoś jednak bezpieczne, dające się zasłonić prowizorycznymi dekoracjami codzienności. Ale w tym fragmencie nawet powrót do normalności – po wyprawie, która w przekonaniu Majki miała być zaledwie przedsmakiem tego, jak mogłoby wyglądać życie Dziury z nią – zostaje opisany tak, że podaje kategorię normalności w wątpliwość⁴⁵. Jezioro na zawsze staje się jeziorem tej klechdy, tylko tej:

Zdążył jeszcze Dziura postrzec, jak się jezioro cudotwórcze nabytego bezmiaru pośpiesznie wyzbywa i jak gospodarnie uprzątając kędyś spłoszone resztki zakłętego ogromu, stara się wysiłkiem wód rozpasanych nacichnąć i znieruchomieć w swym przyrodzonym ograniczeniu.

Księżyc na jego pomarszczonej nocnym powiewem równi rozmnożył się teraz w niepodzieloną a do upatrzonego miejsca luźnie przytwierdzoną gromadę paciurów srebrnych, które wyluskując się nawzajem ze siebie, zdawały się nie przekraczać w swych jednoczesnych zanikach i narodzinach umówionej raz na zawsze liczby [BIUP, 469–470].

Impresjonistyczny opis ukazuje zmienność rzeczywistości, chwilowość poznania⁴⁶. Leśmian gardzi mimetycznym odwzorowaniem, akcentuje autonomię świata utworu. Lustrzoność nabiera tu znowu szczególnego charakteru, na swój sposób przeglądają się w sobie dwa akapity, księżyc usuwa ślady po swoim (miłosnym?) spotkaniu z jeziorem, liczy, jak guziki w bluzce nieostroźnie rozpiętej, jak korale na sznurze, odbicia na tafli wody. Paciorkowa robota. Poeta opisuje naturę jeziora i księżycy jako dynamiczną, co najmniej je animi-

⁴⁵ Zob. tamże.

⁴⁶ Por. E. Szarkowska, *Od syntezy do synestezji. O baśniach Bolesława Leśmiana*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, Białystok, 1998; W. Lewandowski, dz. cyt., s. 58.

zuje. Największym wyzwaniem wydaje się przeczytanie tego fragmentu i każdego takiego fragmentu dosłownie, nieprzechodzenie zaraz na poziom metaforyczny. Wtedy okazuje się, że są to jednak *Klechdy polskie*, że wynikają z języka, w jakim powstawały. W ten sposób stają się jeszcze bardziej Leśmianowskie, dzięki sygnaturze wyobraźni, dla której świat słowiańskiego folkloru był tylko punktem odniesienia⁴⁷, i dzięki autorskiej koncepcji poezji⁴⁸. Sam obraz pływającej łąki pochodzi, jak wynika z analiz Ligęzy, z ludowego imaginarium⁴⁹. Zwrócił na to uwagę między innymi Michał Głowiński w recenzji *Klechd polskich*, gdzie sugerował jeszcze, że były one wprawką przedpoetycką⁵⁰.

„Majka” z klechdy to jeszcze imię kompromisu, być może wynikającego z ograniczeń, wciąż wówczas poszerzającej się wyobraźni autora, być może z charakteru utworu, pisanego jednak na zamówienie wydawcy. Ożywiona w prozie łąka, prawie nie do poznania, powraca w poemacie pod takim tytułem⁵¹. Z czegoś staje się kimś bardzo bliskim, z dalszego planu – główną bohaterką i co istotne – rozmówczynią. Podobny miłosny, śpiewany dialog, z tą różnicą, że jedynie opisany, nie przytoczony, prowadzili w *Majce* rusalka i Marcin Dziura, który właśnie zanim ujrzał bohaterkę na płynącej łące, najpierw ją usłyszał.

Przytoczę tylko fragmenty *Łąki*, te z imieniem; a więc wielokrotnie przywoływaną nagłosową strofę pierwszej części:

Czy pamiętasz, jak głowę wynurzyłeś z boru,
Aby nazwać mnie Łąką pewnego wieczoru?
Zawołana po imieniu
Raz przejrzałam się w strumieniu –
I odtąd poznam siebie wśród reszty przestworu.
[PZ, 281]

Wedle Głowińskiego, co wymagałoby jednak zniuansowania, „nazwanie rzeczy jest początkiem jej egzystencji”⁵². Istotne wydaje się, że poeta zaniechał bezimienności, choć zachwycał się nią w szkicu o *Pieśni nad Pieśniami* [SL, 484]. Postąpił w zasadzie tak, jak w przypadku *Dziewczyny* czy *Majki*. Nazwanie ich również było tożsamościowe, pochodziło od mężczyzny (to pośrednictwo jakoś oddala możliwe obrazoburcze skojarzenie z „jestem który jestem”), miało jednak raczej charakter rozpoznania natury kobiety. W *Łące* ona najpierw potwierdziła przyjęcie tego imienia. Eugeniusz Czuplejewicz podkreśla, że imienia tautologicznego i zauważa, bardzo ciekawie, iż ostrożnie należy mówić w tym kontekście

⁴⁷ Nie zgadzam się z Bonieckim, kiedy pisze, że Leśmian chciał odkryć prawa rządzące pierwotną zbiorową wyobraźnią; z listów poety wynika raczej, że chodziło mu o indywidualną wyobraźnię [E.B., 62]. Por. A.Cz.W., 257.

⁴⁸ Zob. W. Lewandowski, dz. cyt., s. 59.

⁴⁹ L. Ligęza, dz. cyt., s. 131.

⁵⁰ M. Głowiński, *Laboratorium wyobraźni*, „Twórczość” 1960, nr 2, s. 129. Por. J. Trznadel, *Twórczość Bolesława Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 133; N. Taylor, „*Klechdy polskie*” – baśń nieustająca, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana*, s. 292.

⁵¹ Spośród badaczy twórczości Leśmiana zwrócił na to uwagę tylko Boniecki [E.B., 67]. Natomiast bezpośrednią kontynuację tematu miłości człowieka do rusalki znaleźć można raczej w innych utworach poety (np. *Balladzie dziadowskiej*, *Skrzypku opętanym*) niż w *Łące*, zaś podobna zależność między wierszem a klechdą łączy *Dziwożonę* i *Podlasiaka*.

⁵² M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, ZP, 37. Por. E.B., 17; M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, SoL, 22–23; A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli...*, s. 241.

o personifikacji, czemu sprzyja właśnie charakter nazwania, badacz opisuje zjawisko, które można by określić jako anty-eponim⁵³.

Jej imię zabrzmiało w poemacie tylko kilkakrotnie i tylko w wypowiedziach bohatera, który wymawiał je w szale („Idę, Łąko, ku tobie brzegiem mego szału” [PZ, 287]), w tautologii spotęgowanej pseudoetymologią. Umieszczając imię przed imieniem, rozpraszając w języku, próbował wyzwolić się z tego, co w nim pojęciowe, pętające poznanie. Bohater odpowiadał na słowa Łąki, która wiedziała wcześniej (intuicją istoty żeńskiej), że ich „miłość nacicha”:

Nie nacicha ta miłość, co nie zna rozłąki!
 Usta moje i piersi spragnione są Łąki!
 Tam mój oblęd i ostoja,
 Gdzie ty szumisz, Łąko moja!
 Jakże pachną rozprute według ściągów pąki!
 [PZ, 283]

Potem już samo słowo „imię” niemal zyskało bytowy charakter, wyprzedziło ich miłosne spotkanie:

Za daleka mi byłaś wpośród kwiatów cienia,
 Łąko – zielona Łąko, szumna od istnienia!
 Chcę, byś była taka bliska,
Jak ta łąka, co gardło ściska,
Kiedy w nim się zapóźni śpiew twego imienia!
 [PZ, 287]

W geście nazwania, nawet takim imieniem tautologicznym, zgodnie z tym, co pisał Leśmian o *Pieśni nad pieśniami*, jest jakieś cofnięcie, zwrócenie w stronę dookreślonego, ustępstwo, ale w przypadku Łąki też potwierdzenie niezwykłości, zatem ustępstwo na rzecz nieogarnianego, niewyobrażalnego obrazu (bo nie o Dziewczynę czy nawet Majkę chodzi). Tak widzi to Boniecki:

Twórczość językowa Leśmiana, jego dech zapierające obrazowanie służące przedstawieniu niewyraźnego było [...] realizacją postulatów symbolistycznej poetyki. No a przede wszystkim poddaniem słów i obrazów władzy żywiołu muzycznego, z którego wylania się mit. Albowiem jednocząc różnorodne elementy, muzyka tworzy symbol. Leśmianowski rytm spełnia to zadanie [E.B., 19–20].

Wcześniej Głowiński, odwołując się do symbolistycznej estetyki, pokazywał, że słowo w tej poezji istnieje w dwóch postaciach: jako nazywające po imieniu, tworzące rzeczy i jako docierające do tajemnicznych sfer rzeczywistości, gdzie rozum nie sięga⁵⁴. Stąd podstawowy dylemat Leśmiana, sugerującego w swych utworach kompromisowość każdego aktu nazwania, niebezpieczeństwo zawłaszczenia.

⁵³ E. Czaplejewicz, *Dyskusja w „Łące” Leśmiana*, w: *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981, s. 66. Por. J. Kwiatkowski, *Leśmian – artysta, w: Szkice do portretów*, Warszawa 1960, s. 61–62.

⁵⁴ M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, ZP, 59.

Pisze Boniecki: „Zagadką wyobraźni Leśmiana pozostaje obraz Łąki wkraczającej do chaty poety” [E.B., 25]. Może dlatego Tymoteusz Karpowicz nie považał tego utworu, w swojej książce o otwartej wyobraźni Leśmiana uznał go za „niezbyt udany”⁵⁵. Wyzwanie lekturowe polega tu znowu na odwlekaniu metaforycznego odczytania (ciekawe, że tego samego w odniesieniu do innych wierszy Leśmiana domagał się autor *Poezji niemożliwej*⁵⁶), wspiera je praktyczne pytanie bohaterki, potwierdzającej tak jeszcze raz swą tożsamość: „Jakże cała poprzez drogę / Do twojej chaty wbiegnąć mogę?” [PZ, 285].

Dostrzeżone przez badaczy konteksty interpretacyjne *Łąki*: nawiązania do *Pieśń nad pieśniami*, opowiadania Tetmajera *Na skalnym Podhalu* ([E.B., 25]), *Ody do młodości* (Czaplejewicz), bożonarodzeniowych realiów (Trznadel⁵⁷ i krytycznie Boniecki [E.B., 31]), ludowych obrzędów podobnych do tych z *Dziadów*, czy wreszcie wyraźnie antysielankowy charakter⁵⁸ – są warte odnotowania. Ale ani nie rozjaśniają rzeczywistości poematu, ani nie poruszają wyobraźni. Zauważają to i Czaplejewicz, i Boniecki, jednocześnie obydwaj utożsamiają Łąkę z Naturą, szukają jakiegokolwiek przełożenia na rzeczywistość pozapoetycką. A Łąka Leśmiana jest Łąką z makami i rosą, ze wszystkimi komplikacjami, jakie z tej kondycji wynikają, jest Łąką i ma duszę kobiety⁵⁹.

W innym kontekście próby sformułowania reguł miłości („Kto całował mak w zbożu – nie zazna niedoli!” [PZ, 281]), wzajemne wyznania Łąki i bohatera – byłyby metaforyczne („Idzie miłość po kwiatach – wadzi o twe ciało” [PZ, 281]), czasami konwencjonalne, tu są jak najbardziej dosłowne. W poemacie dzieje się to, co było nie do pomyślenia w *Klechdach polskich*, gdzie bohaterowie, odrzucali niezwykłość, możliwość uczestniczenia w Wielkiej Całości świata i zaświata⁶⁰. W *Łące* afirmowana jest niebezpieczna, asymetryczna miłość: „Kosą grozi twa miłość, co pożera kwiaty, / Sierpem zgarniasz do duszy mych maków szkarłaty” [PZ, 285]⁶¹.

W ostatniej części poematu, gdy miłosny dialog został przerwany przez wiejską gromadę, pytającą o tożsamość tej, która pojawiała się w jego domu, bohater po raz ostatni wymówił jej imię. Sprzeciwiał się możliwym skrótom wyobraźni, przyzwyczajonej do ludowych wierzeń. Inaczej niż cały utwór przedstawiający, niejako wystawiający, liryczne dzianie się w czasie teraźniejszym, ten fragment, najważniejszy, kulminacyjny, dotyczący miłosnego spotkania, ukazany jest w retrospekcji:

Ani zmora z jeziora, ani sen skrzydlaty,
Lecz Łąka nawiedziła wewnątrz mojej chaty!
Trwała ze mną na tej ławie,
Rozmawiając głośno prawie –
Na ścianach moich – rosa, na podłodze – kwiaty...
[PZ, 291]

⁵⁵ T. Karpowicz, *Poezji niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 147.

⁵⁶ Tamże, s. 143. Por. M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, ZP, 96.

⁵⁷ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*, s. 240.

⁵⁸ E. Czaplejewicz, dz. cyt., s. 81–84.

⁵⁹ Por. B. Stelmaszczyk, dz. cyt., 144–145; K. Dobrowolska, *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Warszawa 2014, s. 128–155.

⁶⁰ Zob. m.in.: W. Lewandowski, dz. cyt., s. 51; E.B., 71.

⁶¹ Zob. E. Czaplejewicz, *Dyskusja w „Łące” Leśmiana*, s. 60.

W *Łące* to On, mężczyzna, najbardziej nie ma imienia, nie może go mieć, gdy przechodzi metamorfozę (na nią nie chciał sobie pozwolić Marcin Dziura) i staje się łąkowy (ale odwrotnie niż *Topielec*, z którym wielokrotnie kojarzono poemat⁶²): „A pierś moja tej nocy chabrami porośla. // [...] A jam znów się upodobnił / Kwiatom i wszelkim trawom i źdźbłom gorzkiej mięty” [PZ, 291]. Jego przemiana to odwrotność tradycyjnych zaślubin, kiedy kobieta przyjmuje nazwisko męża. Podobny horyzont otwiera się przed świadkami spotkania, gromadą ludową: „Každy przezwał się innym wobec gwiazd imieniem” [PZ, 289].

Z tego, co dotychczas zanotowałam, wynikałoby, że Leśmian nie potrzebował imienia własnego, bo w poezji, jak ją pojmował, w bliskiej symbolizmowi koncepcji języka⁶³, którą wykładał w szkicu *U źródeł rytmu*, każde słowo okazuje się tajemnym imieniem. Dziewczyna, Majka, Łąka zostają dzięki rytmowi, odnowione, odpotocznione, odebrane mowie codziennej⁶⁴. Dlatego te imienne tautologie są raczej pozorne, nie kompromitują języka – z jednej strony, z drugiej – w nich najbardziej widoczne jest usiłowanie niedookreślenia nieokreślonego. Nadanie tradycyjnego imienia byłoby nazwaniem drugiego stopnia, niemożliwym, choć w tych kilku tekstach zapowiedzianym przez pojawianie się samego, niejako performatywnego, aktu nazywania, którego poeta obawia się, bo mógłby prowadzić do ograniczenia wolności.

Swego rodzaju rewersem poematu *Łąka* jest otwierający *Napój cienisty*, tytułowy cykl pierwszej części tomu – *Powieść o rozumnej dziewczynie* (opublikowany w 1924 roku), z inicjalnymi wersami: „Tak mówię do dziewczyny: Nie wwódź mnie w bór ciemny, / Nie wołaj po imieniu, nie patrz oko w oko – / Bo nigdy nie wiadomo, co za stwór tajemny / Z mroku na świat pod ludzką przychodzi powłoką” [PZ, 297]. Dalej ten konsekwentny monolog mężczyzny, z miejscem jedynie na wyrozumiałe gesty dziewczyny, zawiesza spełnienie albo (tak w pierwszym ogniwie) czyni je ambiwalentnym. Częściej w twórczości Leśmiana „on” właśnie wypowiada (lub mówi, że wypowiada) swoje imię w stronę dziewczyny. Czasami brutalnie jak Jawrzon, który pokrzywą wyżał swe imię na piersi zabitej dziewczyny [*Migoń i Jawrzon*, PZ, 360], czasami w dramatycznych okolicznościach, jak w przypadku *Marcina Swobody* (którego „bezszałtne go ciała rozwłóczyły [...] // Wargami, zszarpanymi o skały i krzaki, / Szeptaly własne imię pewno dla poznaki” [PZ, 355]. Bohaterka tego wiersza jest może (obok podwórzowej dziewczki z *Zalotów*) najbardziej zaskakująca z dziewczyn, bo gardzi darowanym jej istnieniem, a właśnie ona mogłaby je potwierdzić, ale w ten sposób, gdy okazuje się nieprzewidywalna, zaświadcza o swej wyjątkowości.

Męskie imiona, oryginalne twory Leśmianowskiej onomastyki, jawniej niż żeńskie, świadczą o możliwości stwarzania słowem. Tak dzieje się w *Podlasiaku*, gdzie tytułowy bohater klechdy z dębu staje się upiorem, uczy się swojej nowej tożsamości i imienia. Żeńska bohaterka tej prozy, symetrycznie nazwana Dziwożoną, po prostu je ma. Jednocześnie przez każdą z pożądanających ją męskich postaci przezywana jest inaczej:

Łatwo było postrzec, że o ile kulawiec nazywał dziwożoną zwiężle dziewczakiem, o tyle jednoręki udzielał jej rozwleklejszego miana dziewczycy.

Podlasiak mówił zdrobniale: dziewulinka [BIUP, 576].

⁶² Zob. A. Szczerbowski, dz. cyt.

⁶³ Por. A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli...*; P. Śniedziewski, dz. cyt.; A.K., 63–75.

⁶⁴ Por. J.Z., 229; T. Karpowicz, dz. cyt., s. 251.

Po swojemu wysławiają podstawową cechę tej, która nie jest przecież tylko dziewczyną; jak bohaterka *U źródeł rytmu* łączy „świat z zaświatem” – w tym i jako „dziewczak” przypomina Podlasiaka, choć kojarzy się też z dzieciakiem. Analogicznie kilka lat później zwracał się Leśmian do swej kochanki, Dory Lebenthal w jednym z listów: „cudowna, rusałeczko jedyna” [UDL, 416]. Właśnie kiedy ona spróbowała uwolnić się od niego, wyjechała do Paryża. Rusałki Leśmiana są zawsze wolne (bardziej niż Dora), nawet gdy (jak Majka) dobrowolnie z tej wolności rezygnują.

Poeta musiał powołać tę postać, musiał między rokiem 1910 a 1915 napisać wiersze, prozy, esej, w których centrum umieścić Dziewczynę. Inaczej nie mogliby zjawić się Znikomek, Matysek i inni⁶⁵. Męskie imiona biorą się z braku, nie tylko z takiego, jakiego doświadczał Marcin Dziura czy z ułomności Marcina Swobody, raczej z braku pewnej tajemnicy, dostępu do zaświata. Leśmianowskie neologizmy onomastyczne nie tylko gramatycznie różnią się płcią swych posiadaczy⁶⁶. W eseju *Przemiany rzeczywistości* Leśmian pisał o szczęśliwej przygodności imion:

Realista prawdziwy powinien właśnie stworzyć swoją realność, swoją rzeczywistość.

Po trosze tworzą ją wszyscy – kochając, nienawidząc, smucąc się i weseląc, zrywając jakieś tam kwiaty na łące i patrząc w jakieś tam gwiazdy na niebie... Lecz największą pokusą i trwogą, i radością jest dla nas ta chwila, kiedy jakaś dłoń nieznaną kołace do wrót, poza którą się tai nowa, upragniona przez nas rzeczywistość.

W takiej chwili ziemia cała zda się nasłuchiwać, jakich jej tworów imiona i nazwy wymówione zostaną, gdy wrót, owa się rozewrze – kto i co ma stać się odtąd rzeczywistym?... Zaś kto i co ma się zapaść w nicość [SL, 47–48].

To moment uchwycony kilkakrotnie w poezji: w *Zielonej godzinie* bohater wkracza w świat „bez nazwy, bez granic, bez tchu” [PZ 35] i za chwilę zastanawia się, czy powinien jeszcze raz ponadawać imiona drzewom [PZ, 37]⁶⁷. Odwrotnie w inicjalnym, tytułowym wierszu cyklu *Postacie* mówi Leśmian o zjawie „pierwszej z brzegu”: „zapytam o imię i zajrzę mu w oczy” [PZ, 337]. A niewidzialni z *Dokoła klombu* przybywają, „Wykrzykując gwiazd nazwy i nazwy przestworów!” [PZ, 373].

Z drugiej strony zachwyca wciąż Leśmiana „zielenie nie posłuszna imieniu” [*W odmętach wieczoru*, PZ, 391], śnieg, w którym świat „bezimiennieje, gubiąc swe granice” [*W śniegu*, PZ, 393]. W wierszu *Przed świtem*: „Kształt wszelki wybrnął z cienia, / Lecz nie chce mieć imienia” [PZ, 385]. Śmierć wyjawia: „A na imię nic nie mam, prócz oczu” [*Śmierć*, PZ, 187] i w ten sposób kompromituje nazywanie, zaś kiedy „ja” liryczne wiersza *Na poddaszu* określa się podobnie: „A na imię mam – Oddał” [PZ, 423], wówczas raczej rozpoznaje własną kondycję.

Leśmian objawia wiarę w tajemne imię, kiedy napomyka o „wiecznych imionach” aniołów [PZ, 65] i imionach *Oddaleńców*, które zdają się skrywać część bolesnej prawdy o nich: „Zbliź się do nich, zawołaj tylko po imieniu, / A jak ślimak swe rogi, pokażą swe ciernie!” [PZ, 69]. Ale wtedy nie zdradza imienia, na marginesie jednej z recenzji zapisał, że jest ono źródłem własnego głosu, pieśni: „każdy człowiek ma imię boskie, w księdze istnienia

⁶⁵ Zob. A.K., 65.

⁶⁶ Zob. P. Coates, dz. cyt., s. 125.

⁶⁷ Zob. E. Winięcka, dz. cyt., s. 179–180.

zapisane. I gdy przemówi we własnym swoim imieniu – słowa jego będą objawieniem, głos jego w śpiew się zamieni” [SL, 157].

Takie imiona podlegają magicznym zabiegom: Sindbad bierze „chrzest imienia” od dziewczyny, która go porzuca [*Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*, PZ, 104]; Dżananda zaklina dziewczynę imieniem jej niedoszłego kochanka. Ślady działania na imieniu pojawiają się przede wszystkim w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*: „A może ktoś tak zgubnie imię moje wyrzekł, / Że połamiał w nim kilka niedoschłych łodyżek? / I tak mi nagle zabrakło całego imienia, / Że sama własnej śmierci pragnę bez pragnienia” [UDL, 240]. Zazwyczaj tak traktowane imię pojawia się we wzajemnym nawoływaniu, w miłosnych szepciach: „Nauucz dzieci mojego imienia [...] // twe imię śpiewając w doliny, / [...] Przyjdę jutro, choć nie znam godziny...” [*Przyjdę jutro, choć nie znam godziny*, PZ, 24]. Leśmianowscy bohaterowie chronią imię i nim tłumaczą zdradę: „Było mu na imię tak samo, jak tobie...” [*Nocą umówioną*, PZ, 313]. Kochankowie z *Niedopitej czary* wierzyli, że gdy umrą, Bóg wymawiając ich imiona, „zmiesza [je] w ustach” [PZ, 609].

Imię Dziewczyny jest u Leśmiana najczęściej wyjęte przed nawias wiersza, niewyjawione [*Z dziennika*, PZ 591]. O imaginacyjnej bohaterce wczesnego *Ogródu zaklętego* (1901), „na wpół stworzonej, wpół wysnionej” królownie, męskie „ja” liryczne mówi: „Już nie pamiętam jej imienia! [...] / Już nie pamiętam jej nazwiska!” [PZ, 88]. W późnych, *Marsjanach* zapowiada przybycie Marsjanki o nieznanym imieniu.

Z *Sadu rozstajnego* (1912) pochodzi *Głuchoniema*, ze wszystkich najbardziej sekretna, uosabiająca tajemnicę bezimienności:

We wsi naszej jest jedna głuchoniema dziewczka.
Pragniesz głos jej posłyszeć, gdy patrzy w lazury,
Bo w jej oku się tai gadatliwa śpiewka.
Przysła do nas z wsi obcej, nie wiadomo której.

Nikt nie zna jej nazwiska ni snu, co ją stworzył –
Chyba śmierć ją zawoła kiedyś po imieniu...
Ja – chciałem być jej śmiercią, aby w jej milczeniu
Znaleźć strunę, na której Bóg dłonie położył.

Myślałem, że gdy w złotym wieczności obłądzie
Garścią ziemi uderzę w niemą pierś dziewczyny,
Pierś ta dumką łabędzią zahuczy w doliny
I zbudzi na jeziorach uspione łabędzie!...

We wsi naszej jest jedna rzeka bardzo biała,
Dziad jakiś nurzał sieci w falistej głębinie –
Pytam go, co za rzeka? – a on odpowiada:
„Trudno dać imię temu, co w dalekość płynie...”

Mówią jedni, że Tykicz, drudzy, że Mohiła,
Inni mówią: Daleka, a zaś inni: Bliska –
Ja stary wiem, że nie ma ta woda nazwiska...
Co rzece po imieniu, gdy w snach dno zgubiła!...”

We wsi naszej nieziemskie bywają wieczory,
 Gdy zorza świat przemienia w sen o snach nietrwały.
 Wtedy w duszy się rodzą fioletowe zmyry
 I wspomnienia o rzeczach, które nie istniały.

W taki wieczór widziałem, jak ta głuchoniema
 Z duszą do umarłego podobną słowika,
 Ta śpiewaczka bezgłówna, lira bez lirnika
 Szła ku rzece, witając ją dłońmi obiema.

Tam stanęła, jak człowiek, co nie słysząc, słucha –
 I złotą sieć warkocza zanurzyła w głębi.
 Rybaczka! – chciała może złowić sen gołębi,
 Który własnym jej głosem na dnie rzeki grucha!

Albo może pragnęła ta łowczyni śmiała
 Chwycić własne odbicie w sieć złocisto-płową,
 Myśląc, że ono, ludzką obdarzone mową,
 Opowie ludziom wszystko, o czym wciąż milczała!

Nagle strząsnęła sploty. Ognie zórz ją złocą,
 Jak światłość wiekuista, przyćmiona i senna...
 Obca sobie i światu, między dniem a nocą
 Nad bezimienną rzeką stoi bezimienna...
 [PZ, 46–47]

Tymoteusz Karpowicz pisał, z czym trudno mi się zgodzić, że: „Brak imienia zostawia [ją] [...] jakby bez istnienia [...], w pozycji między: między materią martwą a żywą [...]”. Brak imienia jest lingwistyczną śmiercią. A skoro język jest bezpośrednio sprzęgnięty z nazwaną formą życia, jego drugim krwioobiegim – brak imienia jest śmiercią fizyczną⁶⁸. Trudno się zgodzić, bo nawet „ja” liryczne wiersza, męczyzna, który tak niewiele rozumie, wie, że jej imię zna tylko śmierć i że w takim imieniu zaklęta jest moc⁶⁹. Dlatego przezwisko bohaterki podkreśla poeta ambiwalentnie: wyróżnia w tytule, potem zapisuje małą literą, nie sugerując w żaden sposób tautologiczności; cały czas przecież mówi o bezimienności, słowem „głuchoniema” nazywa jej niedostępność i swoją perspektywę z zewnątrz. A słowem starszym od dziewczyny – „dziewka” – nazywa obcość, jej związek z pierwotnymi żywiołami.

Narracyjność utworu okazuje się pozorna, kamufluje jego rzeczywistą statyczność. Bohaterka istnieje sama dla siebie, bardziej niż żeńskie postacie z ballad. *Głuchoniemą* przypominają raczej dziewczyny z dwóch podobnie wczesnych wierszy: wciąż umykająca w *Zmorach wiosennych* i nieruchoma, zapatrzona bohaterka *Wieczoru*. Głuchoniema łączy tamtą ucieczkę i tamto trwanie. Stoi nad rzeką (w sposób oczywisty Herakliteską), trochę jak płynąca po jeziorze Majka, trochę jak w eseju *Dziewczyna na moście* i nawet trochę jak Łąka przeglądająca się w strumieniu. Rytmicznie zmieniająca się rzeka jest sobą w tym, że zawsze jest inną sobą; zapatrzona w nią, w swoje wodne odbicie, bohaterka,

⁶⁸ T. Karpowicz, dz. cyt. s. 252.

⁶⁹ Zob. G. van der Leeuw, dz. cyt.

jeśli wydaje się narcystyczna, to tylko dlatego, że brak imienia czyni ją jeszcze bardziej wsobną. *Głuchoniema* i *Majka* przypominają również o *Dziewczynie przed zwierciadłem* (znana z *Napoju cienistego*, po raz pierwszy opublikowana w 1909 r.), wierszu zamkniętym w jednej apostrofie do lustra, skroplonego, zastygniętego strumienia; z tego obrazu wynika niespotykana u Leśmiana zakłócona regularność rymów i strof, tekstowy refleks wolności samotnego spełnienia, stąd skojarzenia z rusałką i topielicą⁷⁰. Z kolei w *Rozmowie* ona mówi do kochanka: „Patrz we mnie, jako w zdroj” [PZ, 305]. Specjalnie podkreślam tych kilka obrazów, potwierdzających związek Dziewczyny/kobiety z żywiołem⁷¹ i znowu jednocześnie z poezją – greckie *rhythmós* oznaczało „płynność ruchu wody”⁷², wszak od niego pochodzi *pantha rhei*.

Przypomina głuchoniema także bohaterkę *Dziewczyny*, która miała tylko głos. Głowiński zaś zestawia *Głuchoniemą* ze *Słowami do pieśni bez słów*. Kojarzy te dwa utwory bardziej przez wzgląd na podobne dążenie do ekspresji i niemożność jej wysłowienia, przedstawione w metaforze fizjologicznej⁷³, niż z powodu tej strofy drugiego, młodszego wiersza: „Znam ja na pamięć jedną dziewczynę... Znam jej westchnienia / I mym ustom uległość pieśzotliwie zawiła. / Nic w niej nie było, oprócz uśmiechu i przeznaczenia – / I kochałem ją za to, że nic więcej nie było” [PZ, 444]. Wydają się te wersy epifanijne jak jedna – z ducha Rilkeńska – linijka *Ciem*: „dziewczęta, co w oczach dźwigają los nieba” [PZ, 411]. *Głuchoniema* także stwarza możliwość takiej lektury.

Za domysłami, wynikającymi z jego, mężczyzny, upartego domagania się słów, za przezwiskami („Rybaczka” i „łowczyni śmiała”) z kolejnych czterowersowych strof, w pierwodruku na końcu utworu pojawiają się dwa dwuwersy⁷⁴ – dwie równoległe, w ten sposób mocniej podkreślające tajemniczy związek łączący rzekę z dziewczyną, moczącą (po prostu myjącą?) w niej włosy. To więc silniejsza niż odbicie, bo obie wybierają raczej niebezpieczną stronę snu.

Głuchoniema: niema jest jedynie dla tego świata i na ten świat, głucha na zabiegi „ja” lirycznego, mężczyzny, który zdradza, że próbował wydobyć z niej głos, rzucając w nią garść ziemi, jednak ta przynależy do innego, obcego żywiołu, z innego „obłędu”, z porządku ziemskich zakłęb. Bezimiennosc dziewczyny jest roziskrzona na tle zmierzchającego dnia, niegotowej jeszcze nocy (ulubionej pory Leśmiana, ulubionej pory każdego Imaginauty – kiedy wyobraźnia najwięcej czerpie z rzeczywistości). Bezimiennosc będzie ostatnim słowem wiersza, słowem bezradności. I równocześnie słowem zgody na zawieszenie poznania w języku pojęć, domysłów. Zresztą mężczyzna, daleki poprzednik bohatera *Ląki*, już trochę wie, że raczej coś zaszumi, zagra, a może nawet zagruca („sen gołębi, / Który

⁷⁰ Por. M. Barański, *Lustro i kobieta. O dwóch tekstowych wizualizacjach: „Dziewczyna przed zwierciadłem” Leśmiana i „Biała magia” Baczyńskiego*, w: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze. Rozprawy – szkice – eseje*, red. E. Borkowska, A. Borkowski, M. Burta, Siedlce 2006.

⁷¹ Por. G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 111–179.

⁷² Zob. A. Dziadek, *Starość rytmu, rytm starości*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII konferencji pracowników naukowych i studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 1995, s. 16.

⁷³ M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, ZP, 57.

⁷⁴ Jacek Trznadel w komentarzu edytorским do najnowszego wydania wierszy Leśmiana twierdzi, że występujący w pierwodruku podział ostatniej strofy utworu na dwa dwuwersy to błąd drukarski, niesłusznie powtórzony w opracowanym przez Aleksandra Madydę tomie poezji zebranych Leśmiana [PZ, 696].

własnym jej głosem na dnie rzeki grucha!”), niż wybrzmi w „rzetelnym” słowie. Jest przekonany o boskim głosie Dziewczyny, za chwilę nazywa ją „śpiewaczką” i, co ważniejsze, „lirą”, więc samym źródłem dźwięku. Czeką na jej „gadatliwą śpiewkę”, coraz bardziej pewny, że obędzie się bez słów. Może tyle właśnie wiedział Leśmian, kiedy pisał ten wiersz zamieszczony w cyklu pt. *Z księgi przeczuć*. Więcej przeczuwał, niż wiedział. W 1902 r. mógł jeszcze okazać się kimkolwiek.

Anna Sobieska pokazuje, że Leśmianowską wizję kobiecości można by uznać za pozbawioną jakiegokolwiek wymiaru dominacji, pasywną, nieświadomą swej seksualności, zaś żeński głos – rzadko udzielany – byłby głosem hysterii (płaczem). Dodam, że taką interpretację wspiera wiersz *Tarcza*, gdzie potężny rycerz ma wystrzegać się „znikomego imienia dziewczyny” [PZ, 85] oraz utwory, których bohaterki jedynie odwzajemniają miłosne pragnienia („W ogniu, dziewczyno, spal mi się, spal!” [Powrót, PZ, 239]). Zwłaszcza, gdy bywają bezgłośnie, trochę jak nie one, posłuszne przykazaniu: „milcz i całuj” [Schadzka, PZ 74]. Kurianna w *Alcabonie* „Umierając, nie miała nic do powiedzenia!” [PZ, 352].

Równocześnie badaczka stwierdza, że właśnie te cechy mogą świadczyć o opowiedzeniu się Leśmiana przeciw męskości w kobiecie, za kobietą kobietą, więc za uprzywilejowaniem najbardziej własnego wymiaru jej istnienia. Tym samym poeta podawałby w wątpliwość normatywne kategorie płciowe, przełamywał heteronormatywność. Jego kobieta jest w tej perspektywie czystą potencjalnością, figurą chaosu przeciwstawionego boskiemu Słowu, fallogocentrycznej mowie – stoi po stronie milczenia, pieśni, pieśni bez słów. Kobiecość, za jaką tęsknią bohaterowie tej poezji, jawi się jako wyparta część nich samych, otwiera na nicość, uświadamia im iluzję panowania⁷⁵.

Jeśli bezimiennosc jest stopniowalna, obserwowanie głuchoniemej było podpatrywaniem inności, bez nadziei na poznanie, na imię, podczas gdy eseje o rytmie są oswajaniem jej, Dziewczyny i poezji. *Głuchoniema*, przeczytana metapoetycko, rzeczywiście okazuje się biegunem *U źródeł rytmu*, ale jednocześnie, właśnie w zgodzie z esejem, sam wiersz staje się ekwiwalentem imienia⁷⁶.

Na problem bezimiennosci w twórczości Leśmiana jako jedyny zwrócił uwagę Jan Prokop w szkicu o regresie w tej poezji: „Jeżeli cechą człowieka jest dążenie, aby nazywając różnicować świat, aby rozczłonkować ciągłość substancji, to Leśmian stara się również niweczyć proces nazywania świata”⁷⁷. Według badacza, wiąże się to z powrotem do nieodróżnionego bytu, do pierwotnego chaosu. Ale ponieważ im dłużej przyglądam się bezimiennosci, tym okazuje się ona mniej oczywista, spróbuję inaczej. Leśmian swoje bohaterki nazywał jedynie częściowo, aproksymatywnie, bo były najbardziej wyemancypowanymi ze wszystkich jego tworów, a przy tym tak koniecznymi, że nie dało się bez nich pomyśleć poezji ani skończyć świata – w *Roku nieistnienia* i podobnie w późniejszym *Śnie*: „ogród, istnienia zlistwionego syt – / Ginie, szepcząc twe imię, dziewczyno wróżb chciwa – / A śmierć szarpie na strzępy twój spieszczony byt” [PZ, 415]. *Głuchoniema*, tematyzująca bezimiennosc, doprowadziła do eseistycznego portretu Dziewczyny, która okazała się jednym z najbardziej oryginalnych tworów wyobraźni Leśmiana; także dlatego pozostała

⁷⁵ A. Sobieska, *Pana Błyszczczyńskiego fantazmowanie o kobiecości, czyli Leśmian o doświadczeniu queer*, LNP, 60–63. Por. M. Januszkiewicz, „Nic nie było oprócz głosu...” *Dwunastu braci droga do nihilizmu*, w: *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014, s. 19–32.

⁷⁶ Por. A.K., 71; J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, SoL, 105.

⁷⁷ J. Prokop, *Niepochwycień*, w: *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 30.

beziemienna. Już samo to słowo z jednej strony codzienne, z drugiej charakterystyczne dla poezji ludowej zyskało tu nową tożsamość. Właściwie równocześnie pojawiły się Majka i Łąka. Specjalnie je wyróżniam, bo pisząc o nich, Leśmian posługuje się wielką literą, co potęguje niezwykłość i ambiwalencję poetyckiego nazywania. Wszystkie zdają się być nie tyle personifikacjami, co synonimami, pseudonimami poezji. I o ile mężczyzna związany jest z porządkiem logosu (tak można tłumaczyć męskie imiona-neologizmy), one (*Głuchoniema* – „śpiewaczka bezgłówna”, śpiewająca Majka, szumiąca Łąka) – raczej z melosem. Ważkie wydaje się w tym kontekście rozpoznanie Głowińskiego, który rozróżnia dwa typy słowa w poezji autora *Napoju cienistego*: nazywające, mające charakter aktu kreacyjnego, i słowo docierające „do tajemnicznych sfer rzeczywistości, do pieśni bez słów”⁷⁸.

Okres między rokiem 1910 a 1915 zdał mi się ważny, bo wtedy istoty dziewczęce były głównymi bohaterkami wyobraźni Leśmiana, nie tłem, nie obiektami czyichś usiłowań. Później stały się postaciami ustępującymi miejsca wydarzeniom, czasami zostawało po nich słowo. Tak można przeczytać wszystkie wiersze, w których bohaterka nie zaistniała (*Balladę bezludną, Pana Błyszczczyńskiego czy Dziewczynę*), tu rytm jest gwarantem ich niepowtarzalności, podmiotowości możliwej w tym kształcie tylko w twórczości autora *Dziejby leśnej*. Dziewczyna stoi w centrum języka Leśmianowskiej wyobraźni, jest tyleż słowem, co osobą⁷⁹.

Kres tego wątku w twórczości Leśmiana wyznacza wiersz zapisany już po jego śmierci, cudzą ręką. Dziewczyna znana z poezji autora *Łąki* po raz ostatni pojawia się w epitafijnym utworze Leopolda Staffa, który rozpuszcza jej włosy, rozplata warkocz pieśni:

Podnieść ramiona ciężkie do modlitwy
Trudno, bo zorza zachodnia jest gorzka,
Nie zostawiając na jutro nadziei.
Na pustej drodze leży dzban rozbity,
Z którego napój cenny wsiąka w ziemię,
A nigdzie choćby jednych ust spragnionych.
Odchodzi niema pieśń i widać w mroku
Jedynie długie, rozpuszczone włosy⁸⁰.

Tytułując ten wiersz *B. L.*, Staff uwolnił poetę od uciążliwego imienia i nazwiska, także od pseudonimu. I tylko on mógł rozpuścić dziewczynie włosy, mógł zrobić to tylko ktoś inny, a Staff to szczególny inny Leśmiana⁸¹, jego odwrócony sobowtór. Piszę o dziewczynie, choć autor nie użył tego słowa; tak samo napój jest tu cenny, nie „cienisty”; z kolei dzban, z którego wycieka i „wsiąka w ziemię”, kojarzy się z bohaterką ballady *Zielony dzban*, z jednym z ostatnich wersów utworu: „Na trawie w murawie leży dzban rozbity” [PZ, 186] – z niego chciała ona napić martwych rycerzy. Staff rozpuścił włosy dziewczynie, kiedy kolejna pieśń Leśmiana już na pewno nie mogła się zawiązać, w tym wierszu ona i pieśń są znowu utożsamione. W pierwszej edycji tomu *Martwa pogoda* (1946) utwór nosił tytuł *Niema pieśń*⁸². To specyficzna, Leśmianowska konstrukcja – oksymoroniczna, nieepitafijna, dałoby się może ją utożsamić ze śpiewką Głuchoniemej, „pieśnią bez słów”.

⁷⁸ M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, ZP, 60.

⁷⁹ Podobnie rozstajne istnienie dziewczyny stwierdza Winiecka (dz. cyt., s. 184).

⁸⁰ L. Staff, *B. L.*, w: *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1967, s. 745.

⁸¹ Okazuje się to dzięki książce Anny Czabanowskiej-Wróbel, poświęconej obu poetom.

⁸² L. Staff, *Martwa pogoda*, Warszawa, Kraków 1946, s. 19. Por. A.Cz.W., 35.

Rozdział VI. Czechowicz. Czytanie (z) imienia

Tak przeszło obok mnie to imię, można powiedzieć: czynnie; z siłą, którą zwiększała krzywizna rzutu i rosnąca bliskość celu⁸³.

U Czechowicza podobnie: młody bohater jego opowiadania pt. *Dwa kierunki*, zapewne *porte-parole* autora, wspominając jedną ze swych najważniejszych lektur, mówi, że imię Irydiona „tętniło [dla niego] ogromem” [P, 197], kiedy je usłyszał, jeszcze zanim nauczył się czytać. To przejaw poetyckiego traktowania imienia – jako materii⁸⁴. Tak w dzieciństwie miał Czechowicz myśleć o rosyjskim brzmieniu imienia swojej siostry [KR, 422]. Poeta, który mógł znać zacytowane zdanie-epigraf z powieści Prousta *W stronę Swanna*⁸⁵, dostrzegał, inaczej niż francuski prozaik, niż piszący o nim wiele lat później Roland Barthes, różnicę między imionami a nazwami miejsc. Choć i te często przywoływał, zwłaszcza polskie i francuskie miasta i miasteczka⁸⁶. Szczególna, bo wymyślona jest nazwa białoruskiej wsi w jego *Poemacie* – Aleńkije (to rosyjska forma przymiotnika „szkarłatne”⁸⁷). O roli toponimów w twórczości Czechowicza pisał Władysław Panas, dowodząc, że lotna, wizyjna wyobraźnia poety potrzebowała kontaktu z tego rodzaju konkretem, bardzo realnym miejscem⁸⁸.

Imiona z jego wierszy także odsyłały do rzeczywistych osób, ale zarazem miały inne znaczenia. Czechowicz gromadził je w rozmaitych tekstach, najwięcej w *Kluczu symbolicznym do poematów...*, jednak tylko kilka spośród nich pojawia się w jego utworach poetyckich, a są takie, których w tym wyliczeniu brakuje:

Imiona bogów: życie = Leluj – Bielin, śmierć Wieszczanoc, piękno = Taanis (Hildur), czas = Powróg, wyobraźnia – Teoforos (Baldur).

Imiona spersonifikowanych żywiołów: miłość = (Torhraf), nienawiść = (Tiglach), czyli mił + Stheis, nienawiść – Antheis, obojętność = Nawin [Sl, 64].

Służą Czechowiczowi imiona w tym szkicu do okiełznania żywiołów. Zanim je wymienił, pisał, poświadczając ich umowność: „Bogowie to idee” i – przypomnę – „Matką bogów nie w znaczeniu początku, lecz w znaczeniu ogarnięcia ich swym wielkim ciałem, jest wyobraźnia” [Sl, 64]. Wyjątkowo niefrasobliwy stosunek do imienia zdradza może jego niejednoznaczną rolę w języku autora *nic więcej*.

Zwyczajaj Czechowicz chce potwierdzić w poezji moc imienia. Wierzy w jego promieniowanie, wierzy, że sam może stwarzać determinujące rzeczywistość imiona, dające początek „mgławicy i rozkołysaniu wyobraźni” – wierszom. Myślę o nich inaczej niż Tadeusz

⁸³ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1: *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1992, s. 369.

⁸⁴ Por. E. Canetti, *Prowincja ludzka. Zapiski 1942–1972*, przeł. M. Przybyłowska, Wrocław 1996, s. 173.

⁸⁵ W 1938 r. Czechowicz opublikował w „Kamieniu” przekład krótkich fragmentów z debiutanckiego tomu opowiadań i wierszy Prousta *Les plasirs et les jours*.

⁸⁶ Por. M.C., 15; CNP, 94.

⁸⁷ Zob. I. Kuryan, *Jeździłam łodzią po Słobódce*, „Scriptores”: *Panas – Lublin jest księgą*, t. 2, 2009, nr 37, s. 79. Badaczka twierdzi, że nazwa Aleńkie pochodzi od istniejącej pod Słobódką do końca XIX w. miejscowości „Aleńki (Oleńki, Helenki)”. Taż, *Kresowość na miarę wielkich poetów*, w: *Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wiczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011, s. 104.

⁸⁸ W. Panas, *Wokół Czechowicza: o prowincji, Lublinie i samotności artysty*, „Scriptores”: *Panas – Lublin jest księgą*, t. 2, 2009, nr 37, s. 65–66.

Kłak, który w pierwszej monografii Czechowicza próbuje przede wszystkim skatalogować i zinterpretować je jako elementy mityczno-mitologiczne. Ale już nie dostrzega, że należą one do języka przedstawionego tej poezji, o którym autor *Kamienia* mówi i który jednocześnie chciałby powołać do istnienia.

Zapisywał je poetycko w rozmaitych kontekstach. W jednym z pierwszych utworów, w których imię w ogóle się pojawia, w *codzie* z tomu *dzień jak co dzień* (1930) – po to, żeby pejzaż z pamięci stał się przede wszystkim pejzażem lirycznym: „jezioro na litwie nazywało się wiero / ten rybak bogdan modryj”⁸⁹ [WiP, 84]. Albo w liczbie mnogiej, tak nazwani są jednak mniej niż postaciami: „oddając oczy nocą a serce swe narcyzom / uchodzę” [*jabłko życia*, WiP, 240], „ustawiono ich z młotami po jarach / dionizosów poręb” [*liryka*, WiP, 196]. W *dzieciństwie* imię i nazwisko pojawiają się w klamrze wiersza, cytacie z ludowej przyspiewki („da ja mała pasturecka / da strachom się wysytkiego / da nie sułka jasiocka/ mego najmilejzego” [WiP, 156]). Wszystkie one różnią się od imion całej gromady postaci z wierszy dla dzieci. Nie są nigdy przypadkowe, już te przykłady okazują się reprezentatywne dla rozmaitych kontekstów: „Sufek” – to nazwisko pańskie matki poety; „narcyz” to z kolei może najbardziej konwencjonalny, wśród innych Czechowiczowskich, sygnał homoerotyczny. Wreszcie z jego przedostatniego tomu pochodzi jako synonim liryki spiętrzone zestawienie dionizosów-drwali (już oni są z kontaminacji dwóch porządków) z żołnierzami i z powtórzoną dwukrotnie pierwszą liniijką wojskowej piosenki („o mój rozmarynie rozwijaj się”). Zrównanie tych dwóch głosów byłoby kolejną wersją syntezy w poezji Czechowicza, jak pisze o niej Andrzej Niewiadomski [IS, 121–143], wyznaczałoby również jej horyzont, byłoby zapowiedzią zmiany, której w ostatnim tomie poety doszukiwało się wielu komentatorów.

Panas twierdzi, że trzeba te imiona, po prostu objaśniać, tłumaczyć jako miejsca w tekście. Sam omawia semantykę „Hirama”, który najpierw występuje w *Opowieści o Hiramie Czarnoksiężniku* (1923), a później w utworze narracyjnym pt. *Poemat* (pierwodruk „Ateneum” 1938, nr 45). Wedle badacza ten drugi tekst to najbardziej oryginalne dzieło Czechowicza, wyprowadza z niego wątki biblijne, masonskie i alchemiczne, wreszcie inspiracje nietzscheańskie. Pisze: „jego bohater mieści w sobie wszystkie możliwe sensy, jakie tylko wiążą się z imieniem [...], jest wielką opowieścią, której poszczególne rozdziały są tymi wszystkimi opowieściami, jakie wiążą się z jego imieniem. [...] Utkął swego Hirama Czechowicz z rozmaitych wątków, można je nawet dokładnie wskazać, ale utożsamić z którymś – nie. Hiram, Pan Świata, który w 1938 r. przyplłynął do wioski Aleńkije [...], żeby porwać córkę króla Zygmunta, to postać wydestylowana w «wyobraźni stwarzającej» poety”⁹⁰. Bliskie jest mi przeświadczenie Panasa o szczególnym miejscu tego utworu w dorobku Czechowicza, ale nie imię Hiram wydaje mi się w *Poemacie* najważniejsze, nie ono i nie imiona pozostałych bohaterów, członków zubożałej królewskiej rodziny, zamieszkujących Aleńkije, decydują o kluczowym znaczeniu utworu dla czytania wyobraźni autora. Zanim wrócę do tego wątku, chcę prześledzić obecność imion jako jednostek języka przedstawionego w poezji Czechowicza.

Wspominałam już o skłonności autora *nuty człowieczej* do mistyfikacji, będących swoistymi wariantami kreacji poetyckich, do których przyznawał się (niekiedy) i które miał tłumaczyć twierdząc, że postanowił oszukiwać życie, skoro i ono go oszukuje⁹¹. Zatem

⁸⁹ Zob. I. Kuryan, *Jeździłam łodzią po Słobódce*, s. 79.

⁹⁰ W. Panas, *Hiram. Fragment o „Poemacie” Józefa Czechowicza*, J.Cz., 47–48.

⁹¹ Zob. W. Gralewski, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968, s. 64, 68.

– żeby przywołać kilka anegdot, wiążących się z sygnaturą – wywodził swój ród od Marcina Czechowica, lubelskiego ministra zboru ariańskiego; o swym niezującym ojcu opowiadał: jednym, że roztrwoniał majątek, innym, że był chorym na gruźlicę intelektualistą⁹². Wielokrotnie podpisywał się pseudonimami. Jako Henryk Zasławski (tego używał najczęściej) w 1933 r. planował wydanie antologii współczesnej poezji czeskiej, wśród nazwisk tłumaczy, obok Antoniego Madeja i swojego, umieścił dwa fikcyjne, za którymi sam się ukrywał. Rok wcześniej w *Kronice lubelskiej* (na łamach pisma „Zet”) informował Czechowicz, że została opracowana antologia poezji lubelskiej pod redakcją jego samego, Antoniego Madeja, Henryka Zasławskiego i Kazimierzy Głuszewskiej – nazwisko swej siostry prawdopodobnie po prostu dopisał⁹³. Pod pseudonimem Wacław Osokoła opublikował w „Ziemi Lubelskiej” wiersz *o śmierci* ([inc.] „w noc błądą”) i dedykował go J. Czechowiczowi⁹⁴. Nazwiskiem Klimuntowicz podpisywał drukowane w lubelskich dziennikach wiersze okolicznościowe, zaangażowane politycznie, publikowane przed wyborami w 1930 r., wspierały one interesy obozu rządowego⁹⁵. Różnie bywało z pochodzeniem tych pseudonimów, poza oczywistymi, jak personalia brata czy nazwisko rodowe matki, na przykład Jerzy Archer bierze się z zainteresowań poety łucznictwem⁹⁶.

Kłak twierdził, że pseudonimami sygnował Czechowicz, poza interwencyjną publicystyką, wiersze słabsze, pisane dla zarobku, również utwory dla dzieci i przekłady, a nade wszystko teksty, których autor nie uznawał za prawdziwą poezję. Bo w niej chciał pozostać Józefem Czechowiczem. Badacz nie wyklucza też motywacji ludycznych⁹⁷.

Może mistyfikacje Czechowicza były także próbą pomyślenia „o sobie samym jako innym”⁹⁸. Nie zgadzał się na siebie już gotowego, uformowanego twórcę, pisał w liście do Marii Maćkowskiej-Wydrowej: „Od liryki odpływam. Dialog tak pasjonuje mnie, że piszę i do druku, i do Radia, a często, ot, dla zapisania białej karty” [L, 499]. Zwracającym się do niego po poradę autorom radził w pierwszej kolejności „odczehowiczyc” swój styl [L, 482].

Stanisława Horzycowa wspomina, że miewał wizje prześladowającego go sobowtóra⁹⁹. Z czasem, trudno stwierdzić, kiedy dokładnie, poeta dobrał imię Henryk. Kłak we *Wstępie* do zbioru prozy Czechowicza obszernie dowodzi, najpierw w związku z jego debiu-

⁹² Zob. S. Pollak, *Poeta i mit*, w: *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, wybór i oprac. S. Pollak, Lublin 1971, s. 58.

⁹³ Zob. T. Kłak, *Nieznana twarz poety*, DCz, 150. Istnieją przypuszczenia, że niektóre teksty sygnowane przez siostrę poety, a jemu przypisywane, są rzeczywiście jej autorstwa. Zob. E. Łoś, *Siostra poety*, „Kresy” 2005, nr 3.

⁹⁴ Zob. T. Kłak, *Poeta na warsztacie wydawców*, DCz, 99.

⁹⁵ Zob. tenże, *Nieznana twarz poety*, DCz, 141–145.

⁹⁶ Zob. tenże, *Poeta na warsztacie wydawców*, DCz, 108. Warto odnotować, budzące jednak sporo wątpliwości, obszerne zestawienie pseudonimów Czechowicza. [T. Pietrasiewicz], *Pseudonimy Józefa Czechowicza*, „Scriptores”: *Czechowicz – w poszukiwaniu ukrytego miasta*, t. 3, 2008, nr 32, s. 241–255. Zob. W. Kruszewski, *O domniemanych pseudonimach Józefa Czechowicza*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5. O problemach atrybucyjnych z utworami Czechowicza zaświadcza korpus tekstów zebranych w drugim tomie *Wierszy i poematów* (zob. komentarz edytorski: J.F. Fert, *Głos cierpliwy sitowia... O nowej edycji wierszy i poematów Józefa Czechowicza*, w: J. Czechowicz, *Wiersze i poematy. Utwory niepewnego autorstwa lub przypisywane poecie. Dodatek krytyczny*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 58–59).

⁹⁷ T. Kłak, *Nieznana twarz poety*, DCz, 149.

⁹⁸ P. Ricœur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, wstęp i oprac. M. Kowalska, Warszawa 2003.

⁹⁹ E. Siemaszkiewicz, *Rozmowa ze Stanisławą Horzycową*, w: *Spotkania z Czechowiczem*, s. 374; S. Pollak, dz. cyt., s. 64. Por. T. Kaliściak, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011, s. 72.

tanckim opowiadaniem pt. *Opowieść o papierowej koronie*, że frekwencyjnie w twórczości autora w *błyskawicy* imię Henryk było imieniem pierwszym, choć nie pojawiło się nigdy w poezji:

Znamienny był [...] wybór imienia bohatera [*Opowieści o papierowej koronie*]. Miał on dwa źródła. Jedno – w historii piastowskiej Polski. Czechowicz to imię wprowadził już poprzednio do projektowanego dramatu o Henryku Pobożnym, a w *Opowieści* bratem króla będzie książe Henryk Głogowski. Sam zaś Henryk, jak świadczy jeden z listów Czechowicza do Wacława Gralewskiego, został utożsamiony z Henrykiem Lignickim, a więc Henrykiem Pobożnym. Mamy tu więc do czynienia ze swoistą reinkarnacją. Dodajmy jeszcze, iż po pewnym czasie Czechowicz wymieniał Henryka Lignickiego wśród pisarzy Reflektora! Drugim punktem odniesienia dla imienia bohatera *Opowieści* jest postać angielskiego króla Henryka VIII, na co zwracał uwagę Wacław Gralewski, wskazując na motyw ścięcia Marysi Dalekiej na rozkaz Henryka.

Imię to będzie się w twórczości Czechowicza powtarzało jeszcze kilkakrotnie – m.in. w opowiadaniu *Lelela*, we fragmencie powieści *Samotnicy* (jeden z bohaterów nosi w niej miano Henryk Pan), a zwłaszcza w dramacie *Jasne miecze*. Henryk z tego utworu, grający rolę cesarza, stanowią kolejne wcielenie mitu o artyście i mitu o sobie. Marzenie o koronie, władzy i znaczeniu wykazują więc wszyscy bohaterowie, noszący imię Henryk, i będący równocześnie sobowtórami pisarza. [...]

Imię to stało się również drugim imieniem Czechowicza, a dla najbliższych przyjaciół było nawet imieniem pierwszym¹⁰⁰.

Panas również proponuje przeczytać *Opowieść o papierowej koronie* jako historię reinkarnacji władcy, stwierdza nawet dobitniej: „Czechowicz [...] uważał się za jakieś wcielenie księcia Henryka”¹⁰¹; warto przypomnieć – domniemanego autora pierwszego zdania zapisanego w języku polskim „Gorze się nam stało”. Badacz szuka utajonego sensu za każdym razem, kiedy Henryk pojawia się w utworach Czechowicza. Występuje ta postać również w pisanej w tym samym czasie co *Opowieści o Hiramie Czarnoksiężniku* [P, 51–61]. Oba utwory są ogniwami ledwie zaczętej i nigdy nie ukończonej powieści pt. *Henryk*, potem przemianowanej na *Hiram*. Autor wracał do niej wielokrotnie, planował „ciąg dalszy dziejów żywota i duszy Henryka Lignickiego”¹⁰². Może kilkanaście lat późniejszy *Poemat* był jedynym skończonym kształtem, jaki potrafił Czechowicz nadać temu pomysłowi.

Twierdzi Panas, że z kolei Henryk Zasławski jest postacią pośredniczącą między poetą a Henrykiem Lignickim. Zasławski, który na początku lat trzydziestych podpisywał wypowiedzi publicystyczne poety, pod koniec tej dekady występuje wśród bohaterów, układających się w cykl, opowiadań Czechowicza (z lat 1938–1939), poświęconych wojnie polsko-bolszewickiej. Przez kolegów z kompanii nazywany „hrabiątkiem”, jest *porte-parole* autora. To zamyślony, czytany, dziedzic kresowej fortuny. W jednej z próz tej grupy, pt. *Ludziach w jarze*, występuje także postać, której Czechowicz nadał własne nazwisko, można ją zidentyfikować z narratorem [P, 198–202]. Dochodzi tu więc do ciekawego rozdwojenia, przemieszczania tożsamości.

¹⁰⁰ T. Kłak, *Wstęp*, KR 9–10.

¹⁰¹ W. Panas, *Poeta i książe. Szkic reinkarnacyjny na urodziny Józefa Czechowicza*, „Scriptores”: Panas – Lublin jest księga, t. 2, 2007, nr 37, s. 23.

¹⁰² Tamże.

Zmiana imienia to akt prawie magiczny, prawie zawsze wyraża chęć stania się kimś innym, prawie zawsze ustanawia granicę, działa jak zaklęcie¹⁰³. Wedle relacji Kazimierza Miernowskiego, poeta tak właśnie o tej czynności myślał¹⁰⁴. Panas, który również powoływał się na tę wypowiedź, z przyjęciem nowego imienia wiąże Czechowiczowskie opowieści o sobowtórze:

W tym wypadku nie szło o zwykłą literacką praktykę – to sprawa głębsza, wprost magiczna. Problem sobowótora. Jak się zmieni nazwisko, jak się weźmie rezerwowe imię, to demon nie będzie wiedział, z kim ma do czynienia. Znają tę magię różne ludy, zna kabała żydowska. Jednemu z przyjaciół Czechowicz powiedział: „Biorę to imię po to, żeby uniknąć losu”. Zło, które przydarzy się Józefowi, nie dotknie Henryka i odwrotnie¹⁰⁵.

Kiedy Józef (z hebr. „niech przyda (Bóg)”) – w domyśle potomków, co okazuje się ironiczne w przypadku poety, który mówił o sobie: „ostatni z rodu” [L, 295]), kiedy ktoś taki staje się Henrykiem (imię o pochodzeniu germańskim, wywodzi się od słowa oznaczającego „potężny”, „możny”, „bogaty”, także „królewski”), to znaczy, że ten, kto jest i sprawcą, i podmiotem tej przemiany, sprzeciwia się determinacji swego pierwotnego imienia. „Józef” w kulturze europejskiej, przez skojarzenie z Nowym Testamentem (Józef z Biblii Żydowskiej raczej nie był odniesieniem dla poety) wskazuje na męczyznę najmniej męskiego, podwójnie (przez Jezusa i Maryję) pozbawionego męskości. Ktoś, kto tak zmienia siebie, odwraca los¹⁰⁶. Choć jeszcze, gdy przywołuje Czechowicz Henryka Pobożnego, w imieniu osłabionym przydomkiem stara się ocalić pewną pośredniość, pogodzić oba znaczenia, trzeba jednak pamiętać, że chętniej myślał o nim jako Lignickim. Zresztą jego Henryk – zarówno bohater *Opowieści o papierowej koronie*, jak i *Jasných mieczów*, *Leli* czy „frontowych” opowiadań – to przede wszystkim własna kreacja, marzyciel, nie podporządkowujący się rzeczywistości, ale też nie najlepiej radzący sobie z nią. Gralewski tłumaczył zmianę imienia poety pobudkami snobistycznymi¹⁰⁷; kiedy odjąć tej diagnozie kpiący ton, okazuje się trafna. Refleks królewskości odbija się w rozmachu, z jakim autor kreślił projekt cyklu utworów z monumentalnym, reinkarnującym się bohaterem. Do rojalistycznego fantazmatu wracał również, obmyślając w latach trzydziestych epicką opowieść – *Berło*¹⁰⁸, zdaje się być ona co najmniej w ten sposób spokrewniona z planowanym cyklem pt. *Henryk*.

Jeszcze inne ważne konteksty dla tego imienia, związane z postacią Henryka VIII, rozwija Tomasz Kaliściak:

Bohater *Opowieści o papierowej koronie* przyjmuje patriarchalne imię Henryk, które – jak wskazuje Gralewski – przejęte zostało od Henryka VIII. Ów „tyran ścinający głowy kobietom” [...] pojmowany jako metafora ojca staje się także imieniem homoseksualnej opresji: król Hen-

¹⁰³ Por. W. Bator, *Imię*, w: *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 4, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2003, s. 512.

¹⁰⁴ K. Miernowski, *Moje wspomnienia o Czechowiczu*, w: *Spotkania z Czechowiczem*, s. 90.

¹⁰⁵ W. Panas, *Wstąpiłeś w mit Z Władysławem Panasem rozmawia Teresa Dras*, „Scriptores”: *Panas – Lublin jest księgą*, t. 2, 2009, nr 37, s. 53.

¹⁰⁶ Zob. I. Dąbbska, dz. cyt., s. 16.

¹⁰⁷ W. Gralewski, dz. cyt., s. 27–28.

¹⁰⁸ Kształt obu epickich powieści Czechowicza próbowali zrekonstruować wydawcy jego prozy. *Uwagi wydawcy*, P, 228–231. Por. J. Cymerman, *W głębinach „świadomości drugich i trzecich” – „Opowieść o papierowej koronie” jako zapis poszukiwań twórczych młodego Czechowicza*, J.Cz., 255.

ryk VIII wprowadził w 1533 r. dekret o sodomii, tzw. *Buggery Act*; pierwszy akt prawny, od którego rozpoczęła się historia penalizacji homoseksualizmu w Anglii. Henryk przyjmuje to imię z całym arsenałem symbolicznych znaczeń, inkorporując tym samym mechanizmy mizoginii i homofobii. Imię to staje się przekleństwem, które ciężąc Henrykowi niczym królewska korona, domaga się odrzucenia opresjonujących znaczeń¹⁰⁹.

W tej perspektywie zabicie w wizji sennej jednej z bohaterek opowiadania – Marysi jawi się jako odrzucenie przymusowej heteroseksualności, która ma tu kształt patriarchalnej przemocy wobec kobiet¹¹⁰. Bohater, Henryk pozbywając się swojego fantazmatycznego królestwa i korony, uwalnia się od tego schematu. Sądzę, że nawet jeśli rola, którą Kaliściak przyznaje Henrykowi VIII w wyobraźni Czechowicza, jest zbyt duża, to wciąż trafne i bardzo ważne wydaje się uwyrażnienie skojarzenia patriarchalnej opresji z ambiwalencjami królewskości w tych utworach. Nie bez powodu korona w *Opowieści...* jest papierowa, więc niewiele warta, prowizoryczna, może zapisana na papierze, ale tym razem pismem pozbawionym mocy ustanawiania. W wierszu pt. *to wiem* (z tomu *nic więcej*, 1936) korona pojawia się w pierwszej strofie, na pewno jest synonimem poetyckiego lauru: „dzień bursztynowy mija / rok za rokiem przemija / nielecko / dłonie poety płoną / aleś korono / daleko” [WiP, 171]. Do ostatnich wersów, ostentacyjnie zrymowanych, pozostaje niedostępna (więc bezpieczna?): „jeszcze zaczekam / potem / obalę się jak wszyscy trup / i tak kiedyś zaleje sława ciemnym złotem / grób”. Czechowicz – to ważne – nie jest „wieńczonym” swojej twórczości.

Ostatecznie nie absolutyzowałabym zmiany imienia, której doniosłość autor *Kamienia* odrobinę wyreżyserował, a później dystansował się do niej. Swoje imię Czechowicz odstąpił w poezji Piłsudskiemu, w dwóch utworach zatytułowanych *Piłsudski* [WiP, 9] i *piłsudski* [WiP, 103], choć nawet w nich pojawia się ono tylko w domyśle. Ważniejsze od konkretnego imienia było, kiedy chodziło o niego, o „ja” liryczne, samo słowo „imię”. W utworze okolicznościowym, dla dzieci – *Dzień imienin* i w niewielkim wierszu zatytułowanym *imieniny*, z dopiskiem dedykacyjnym: *sobie samemu z goryczą* (może to sprywatyzowany wariant: „gorze nam się stało”), zmienił intymną, najbardziej naturalną miarę czasu, zastępując urodziny imieninami. Mogłoby się wydawać, że taka zmiana jest pozorna, polega tylko na innym rozkładzie akcentów. Wiersz pochodzi z czasów, kiedy święta te były zazwyczaj tożsame, dziecko rodząc się, przynosiło na świat swe imię, nadawano je po patronie czczonym danego dnia. Ale Czechowicz imię otrzymał w związku z dniem chrztu, w święto Józefa – 19 marca 1903 r., o godzinie 9.00 (cztery dni po urodzeniu), „nawet ksiądz udzielający chrztu miał na imię Józef”¹¹¹.

¹⁰⁹ T. Kaliściak, dz. cyt., s. 85.

¹¹⁰ Tamże, s. 79–80. Por. K. Bonowicz, *Józefa Czechowicza teatr widziadeł i snów. Studium psychoanalityczne twórczości poetyckiej*, Kraków 2014, s. 55–56.

¹¹¹ Z notatek Czechowicza wynika, że chrzczony był w katedrze lubelskiej przy starej chrzcielnicy, zachowanej z nieistniejącego kościoła św. Michała [KR, 418]. O swoim chrzcie poeta pisze też w urwanym wierszu przesłanym w liście do ks. Ludwika Zalewskiego [L, 418]. Czechowicz odzyskuje tu rzeczywisty wymiar chrztu, staje się on momentem, w którym działają moce.

Oto *imieniny* zapisane w tonie bezradnej skargi:

więc jeszcze jedna mila
 wiatr silniejszy we włosach
 że godzina godzinę odchyła
 łagodnym uchwytem
 cały mój posag
 [WiP, 115]

Imieniny jawią się jako dzień, w którym zauważa się: ruch w przestrzeni (mila), wzmagającą się samotność i upływ czasu, jednak łagodny – czy dlatego, że właśnie samo imię zdaje się opierać zmianie? Za chwilę (kilka stron dalej w tomiku) następuje swoista kulminacja – *ballada z tamtej strony*, zamknięta wersem: „z umarłych rąk czechowicza” [WiP, 120]. Ewa Kołodziejczyk twierdzi, co budzi moje wątpliwości, że właśnie w zakończeniu tego wiersza o śmierci rodzi się poeta [CNP, 158] i nowy kształt liryki¹¹². Rzeczywiście dochodzi tu do odrzucenia oficjalnego, niemal „urzędowego” ja, narzuconych ról społecznych, ale jednocześnie stałe, w utworach Czechowicza, przywoływanie tego niewyjawionego imienia, sugeruje raczej, jeśli nie potwierdzanie, to poszukiwanie tożsamości.

Ten sam wiatr żywiołu, naznaczający dzień imienin, wiatr, który wydaje się tchnieniem języka świata¹¹³ – nasłuchuje się go, a może nawet uczy w tej poezji – taki wiatr dmie również w wierszu *pod popiołem* (wciąż z *ballady z tamtej strony*). Staje się językiem poematu, nazwany jest mocniej, niemal biblijną uroczystością frazy – „wichrem”, jego doniosłość podkreślają prawie powtórzone, symetrycznie zbudowane pierwsze i ostatnie wersy utworu:

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

wichru popielny taniec
 me imię ściera ze skał
 pragnę
 [WiP, 116]

To utwór anty-epitafijny, anty-Horacjański¹¹⁴, przeciwnskrypcyjny¹¹⁵, dotykający graniczności śmierci i możliwości jej pojmowania¹¹⁶. Ale trzeba pamiętać, że popioły mogą być

¹¹² Kołodziejczyk przypisuje wierszom *ballada z tamtej strony* i *samobójstwo* kluczowe znaczenie w całej twórczości Czechowicza, twierdzi, że od jego kolejnego tomu – w *błyskawicy*, mamy do czynienia z poezją pisaną „z tamtej strony”, ze strony uśmierconego autora [CNP, 65].

¹¹³ Por. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

¹¹⁴ Zob. J. Kisiel, *Co było „pod popiołem”?* O jednym wierszu Józefa Czechowicza, w: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009, s. 77–86.

¹¹⁵ W szkicach (*Wschodzi poemat i Oblicze nowej sztuki*) zdradza Czechowicz, że fascynuje go anonimowa twórczość.

¹¹⁶ Zob. M. Całbecki, *Awangarda – niebezpieczeństwo – przygodność. Dialektyka nowoczesności w poezji Józefa Czechowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 2, s. 17.

tożsame z prochami, a z prochów się powstaje, wprawiający je w ruch, wiatr, nadaje więc istnieniu nowy wymiar (potrzebuje ono nowej sygnatury), uwalnia od zapisu, który więzi, bo przypomina rejestr. Końcowe „pragnę” jest zatem może niekoniecznie rozpaczliwe (Całbecki utożsamia je z wezwaniem Jezusa¹¹⁷). Co więcej zacytowana klamra spina wizję zapisaną w innym języku, frazami: „formy poddają się rytmom”, „krzaki w ogniu proroczym szeleszczą”. Właśnie o takim języku Czechowicz opowiada, w nim pracuje jego wyobraźnia, może zastępuje on sygnaturę.

Uroczysty ton powoływania brzmi wciąż w otwierającym następny tom (*w błyskawicy*) wierszu pt. *inicjał w błyskawicy*. Rozpoczyna się on wariantem łacińskiego epitafijnego aforyzmu „Quod tu es, fui, quod sum, tu eris” – „byłem czym jesteś / jestem czym będziesz / ty” [WiP, 143], dopełnionego słowami zamykającymi kolejną strofę: „na ręce moje / ściekał / szept”. Ten szept przenikający do ciała, intymnie naznaczający, jest „zbieraniem głosów” rozmaitych, nie przestrzega hierarchii: „z dolin suteryn placów rzek piekarń / młynów okrętów spojrzeń hut mgły / z barów rozkwitłych witek i nieb”. W ostatnich wersach powoływany odpowiada na wezwanie: „niepokój dymi wołam twe imię / wołam / bądź”, jego przeznaczeniem okazuje się poezja. W tej samej strofie, linijkę wcześniej rozbrzmiewa w aliteracji jej język, z antycypowanym wieńcem: „muska muzyka kwiatami skroń”. To on teraz nadaje imiona. Ale trzeba podkreślić antydystynktywność tego aktu u Czechowicza: zapisując imiona małą literą, poeta nadawał je i jednocześnie znosił. Tym samym jak Leśmian, choć w innym sposób, wyrzekał się przemocy imienia.

W tytułowym wierszu tomu *nic więcej* zapisał Czechowicz swoją kondycję (kondycję ludzką), niebezpieczeństwo wynikające z tego, że władając językiem, jest się w istocie w jego władaniu:

[...]

janku joanno anna
szepcze jesienny badyl
skądże to w oczach wilgotnych
rudy żar

tak naznaczyło mnie signum
tonąc widzę w odmęcie
widzę kto dni me ciosa
z bólu i cyfr
niczego nie rozstrzygną
słupy płomienne w rzędzie
kładą się
jest kosa
będzie wicher
[WiP, 176]

Najpierw (w części, od której rozpoczynam cytat) w aliteracyjnej melodii imion do głosu dochodzi język świata („szepcze jesienny badyl”). Niekonsekwencja w użyciu wołacza nie jest przypadkowa, palindrom „anna” wydaje się znakiem tożsamości nieczechowiczowskiej, niesprzecznej nawet na chwilę, ale być może nie tylko dlatego apostrofa nie sięga trzeciego słowa; woła się żywych, wymienia martwych. W jednej frazie spotykają się dwa

¹¹⁷ Tamże.

porządku: sekwencja słów, które w pierwszej kolejności nie tyle znaczą, co „wskazują indywidualia”¹¹⁸, albo znaczą jako dawany znak, wezwanie.

„Naznaczające signum” byłoby zamiast imienia, to – twierdzi Całbecki – celowa tautologia, dzięki redundancji, obcości łaciny podkreślone zostaje w niej „wyobcowanie języka [bo signum to alienujący język] niedocierającego do rzeczywistości i nazywającego ją coraz to nowymi nazwami”¹¹⁹. Jednocześnie właśnie to oddzielenie daje możliwość samookreślenia i – czytałabym to inaczej niż Całbecki¹²⁰ – poszukiwania kontaktu z mową świata, świadomego poddania większej sile („widzę kto dni me ciosa / z bólu i cyfr”). Cyfry są może tylko pozornie nieludzkie, obojętne, odsyłają również do odcyfrowywania pisma (operacji niemal kabalistycznej), którym zostało się zapisanym, ponadto – pojawiają się w parze z bólem. Czy cielesnym? Czy chodziłoby o połączenie dwóch porządków: metafizycznego i fizycznego? Przeznaczenie – pisze Całbecki – odsłania się w czterech ostatnich wersach, ale nie w wyniosłych słupach, znaku ludzkiej (wy)twórczości¹²¹. Jego znakiem jest dopiero wiatr, „wicher”, doniosły, ostateczny oddech świata. Większy język. Możliwy język poematu. Czechowicz jest świadomy, jak łatwo wiersze gubią ten czuły ton. Oscylują między alienującym „signum” a wezwaniem „janku joanno anna”.

Sytuacja pisania, angażowania się w zapisany (w dużej mierze na imieniu) świat jest szczególnie uwypuklona w dwóch wierszach z ostatniego tomu Czechowicza – w *kompozycji* i w *opowiadaniu*. W pierwszym pojawia się anonimowe „ja”, czytające w książce o spotkaniu krystki z bożycem; mniej prawdopodobne, by ten, kto mówi, obserwował dziewczynkę, bawiącą się z bożkiem. Zaś w *opowiadaniu* „ja”, piszące historię dian, powołuje bohatera¹²² o imieniu utworzonym od gr. *dios* (boski), ale także od Diany, najbardziej męskiej z bogiń¹²³. Analogicznie dian to najbardziej żeński mężczyzna albo mężczyzna jak Józef, ucięta samogłoska z jego imienia jest kastracyjna. I może jest to szczęśliwe okaleczenie. Dian nie poluje, nie zabija, ma za to dostęp do niemęskich przestrzeni; choć sam nie jest bogiem, jest „boski”, przez kontakt z tym, co metafizyczne. W pierwszych wersach utworu wymyślony dian „kończący rachunki zatęsknił tak za obrazem / że nawet w słojach stołu fruwały dymy nad rzeką” [WiP, 263], dalszy ciąg utworu to właśnie jego wizja ukazana w rozszerzającej się perspektywie od jabłka (niewykluczone, że sygnału królewkości; wedle Agaty Stankowskiej – symbolu poznania¹²⁴) przez targowisko po miasto, postaci starca i dorożkarzy. Co więcej, jak pisze Agnieszka Kluba, „dian, nawykły do myślenia logicznego, na chwilę z niego rezygnuje”, a jego wizja „emancypuje się i zagarnia patrzącego”¹²⁵. Podobnie w *kompozycji* krystka (bardziej niż dian swojska i dziecięca), której jej imię znaczy – co istotne – „pochodząca od Chrystusa”, zwraca się do bożycza: „daj nam swe obce hierarchie” [WiP, 256]. Imię dian może wiązać się też z występującym obocznie w nazewnictwie botanicznym goździkiem (*Dianthus*, będącym złożeniem słów *dios* i *anthos* – kwiat), który symbolizuje zaręczyny¹²⁶, co nie jest może tak ważne, jak podstawowe znaczenie kwiatów

¹¹⁸ M. Całbecki, *Co znaczy „nic więcej”? Józef Czechowicz mówi, że się lęka*, J.Cz., 58.

¹¹⁹ Tamże, s. 63.

¹²⁰ Tamże, s. 64.

¹²¹ Tamże, s. 70.

¹²² Inaczej widzi to Stankowska. Taż, *Konstruktor wyobraźni. O „opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, CC.

¹²³ Zob. F. Fornari, *Czas w poezji Józefa Czechowicza*, J.Cz., 184.

¹²⁴ A. Stankowska, *Konstruktor wyobraźni. O „opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, CC, 168.

¹²⁵ A. Kluba, *Autopamflet czy apoteoza wyobraźni? O „opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, CC, s. 176, 178.

¹²⁶ W. Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 1107 [„rośliny”].

w twórczości Czechowicza – odsyłają one do poezji, biorą udział w tym, co niewysłowione [IS, 133].

Metaliterackie tytuły obu wierszy (*opowiadanie* i *kompozycja*) mówią o podobnej sytuacji lirycznej, umożliwiającej przejście od pierwszej do trzeciej osoby, w obu jest ono zapisane w odwrotnej kolejności, w obu „ja” liryczne ujawnia się pod koniec, dyskretnie: „cóż na szosie / tam jedzie nawet spojrzeć nie warto / lepiej w książki po łaskę wiedzy” [WiP, 256], i w *opowiadaniu*: „odbiegam od rytmu wiersza [...] // dian wracaj wróć do wyliczeń świeżość poranka wiotczeje / [...] dian czas na ciebie spełnij matematyczne nadzieje” [WiP, 263]. „Łaska wiedzy” nie odpowiada „wyliczeniom” diana, fraza z *kompozycji* nie musi odnosić się do pojęciowego porządkowania rzeczywistości, oznacza raczej zwrot w jej bardziej interesującą stronę. Tymczasem narrator napomina diana, by wrócił do rachunków, bo bujny świat jego wizji narusza konwencje opowiadania. W istocie głosi Czechowicz w ten przewrotny sposób pochwałę wyobraźni¹²⁷.

Może tamta zamiana imienia (z Józefa na Henryka) nie przedostała się do poezji, bo nie była jednak aż tak radykalna, może była tylko próbą. Może (i na szczęście) zabrakło doświadczenia, które według Ciorana zmusza do nieodwołalnej zmiany nazwiska, „bo nie jesteśmy tacy, jak przedtem”¹²⁸. Józef Czechowicz pozostał Józefem Czechowiczem także dlatego, że nie przeżył II wojny światowej (pamięć konfliktu polsko-bolszewickiego nie była tak dojmująca). Ewa Kołodziejczyk twierdzi, że na jego wierszach odcisnęło się „doświadczenie podmiotowej niejednorodności i niespójności” [CNP, 336]¹²⁹. Według badaczki „ja” liryczne w tej poezji potrzebuje pośrednictwa innych, szuka sobowtórów. Jeśli to reguła, wyjątki od niej pojawiają się tam, gdzie pojawia się imię, postać za nim ukryta nie jest wehikułem liryki pośredniej. To imię jednocześnie własne i niewłasne wymyślone, najczęściej i najciekawiej nadane temu, komuś, kto jest kimś Innym. To imię miłosne, szyte na miarę, jedno jedyne. Tym bardziej nie wiem, czy pisząc o kolejnych nazwanych bohaterach tej poezji powinnam uszanować reguły poprawności, czy Czechowiczowską zasadę małej litery, którą poeta stosował już od swego drugiego tomiku, czyniąc imiona, zwłaszcza te obce, jeszcze mniej czytelnymi. Minuskuła jest kwintesencją tej poezji, więc każda majuskuła podwójnie znaczy (albo znaczy, że jest spoza niej).

„Mówić miłośnie” oznacza w jego twórczości przekraczać granice oczywistości, granicę jednej płci, zwracać się do kobiet i mężczyzn, wychodzić poza kontekst erotyczny; najczęściej – wzywać po imieniu, by stworzyć namiastkę głosu, tchnienia, będącego przedtaktem, a może już pierwszym zbliżeniem ciał. W wierszu *w kolorowej nocy* (z *nic więcej*) taka kilkakrotnie powtarzana apostrofa do taanis (pozostaną przy nieodmiennej wersji imienia) przechodzi w kształt litanijny. Cytuję prawie w całości:

taanis noc była noc
wiatr wełnił włosy traw rękoma po nich wiodąc
za pajęczyną jeszcze księżyc w rudawej tarczy
srebrne słupy na wodach rozstawiał
z błyskliwego chłodu

¹²⁷ Zob. A. Kluba, *Autopamflet czy apoteoza wyobraźni? O „opowiadaniu” Józefa Czechowicza*, CC, 180.

¹²⁸ E. Cioran, *O niedogodności narodzin*, przeł. I. Kania, Kraków 1996, s. 64.

¹²⁹ Por. M. Całbecki, „a wszystko to ty”. *Narcyzm Czechowicza*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2007, s. 382.

gdy nic nie nosi korony
królem powietrza cię nazwę
taanis tytanie młodzieńczy
[...]

taanis namioty tak trzepocą jak twój płaszcz

i świecisz torsem przejrzystym oczu jeziorem
a bursztynowymi stopami w mozaikę błękitu bijesz
i szumisz konchami muszlami
w zielonawym złocie konstelacyj nad modrym nocą borem
wywołany czy mocą czyją
czy może myślą alegoryczną fosforyzującą
idziesz na płomień ze srebra księżycowego
taanis taanis taanis taanis
który jesteś który powstajesz
ku słońcom
o królujące powietrze
w srebrze modrości promieniu
szemrzesz urokiem nie z ziemi nie sponad ziemi
jesteś muzyki świetlistej przestrzeń
wypełniona muszlami stopami bursztynowymi

dalej tylko granica
kotary niezapomnienia zwane pajęczyną
podksiężycową
u nocy ogromnego tchnienia
migoce nicość
a jest ona taanis taanis jakie słowa
lazurowych piękności otchłanią
[WiP, 194–195]

Ewa Kołodziejczyk [CNP, 365] odnosi wiersz *w kolorowej nocy* do szkicu Czechowicza pt. *Truchanowski i towarzysze. Uwagi marginesowe*, mowa w nim o dwóch typach fantazjo-twórstwa. Badaczka kojarzy ten utwór, niesłusznie, z niżej przez poetę ocenianym fantazjo-twórstwem dawnego typu, polegającym na „«ufantastycznieniu» drogą wprowadzenia istot lub rzeczy z innego rzędu” [Sl, 221]. Słyszę to inaczej. Wymieniany w *Kluczu symbolicznym do poematów...* obok Hildura, taanis uosabia piękno, w wierszu uosabia je właśnie w jedyny możliwy sposób – nietrwałe kontury, obrysowujące na chwilę eteryczny kształt. Bierze się taanis z tej swobodnej gry wyobraźni, o której pisał Czechowicz, że jest wieczna i nie dąży do rozwiązania [Sl, 62]. Bohater jest i powstaje (w jednej linijce jego kondycję określają oba czasowniki), zjawia się między kolorami (złotem i zielenią) na tle „mozaiki błękitu”, więc dzieła (tu natury) zbudowanego z ułamków. taanis przychodzi z powietrza, z wiatru, co upewnia, że powietrze to w tej poezji żywioł, (w) którym mówi się o wyobraźni¹³⁰.

¹³⁰ Leon Gomolicki twierdzi, że sam Czechowicz komentował ten wiersz: „to tylko pociąg, dym z lokomotywy i nic więcej”. Tenże, *Czechowicz, w: Spotkania z Czechowiczem*, s. 364.

Ale najpierw taanis jest po prostu pięknem, i jest mężczyzną-bogiem. Najpierw bez ciała. Pierwszy jest zachwyt lirycznego „ja”, wyobraźnia od razu uwiedziona pomysłem, że pięknemu można nadać taki kształt, nawet spojrzenie przychodzi potem. Ze spotkania (jakby miłosego) tych dwóch bierze się ciało taanis, widziane we fragmentach, w makrokosmicznych analogiach, ciało przypisane temu, co na zewnątrz; niezwykle odbija się w równych sobie lustrach¹³¹. Piękno zjawione z niczego.

Przedostatni wers w zamykającej utwór strofie, która cała jest granicą, opóźnia nazwanie nicością tego, co kryje się dalej za rozwianą wizją. To wers wtrącony, jak głęboki oddech, gdy jeszcze brakuje słów, brzmi w nim imię ujęte w swoiście tautologiczną klamrę rzeczowników z okalających linijek: „nicości” i „piękności”. Zjawienie się taanis ostatecznie znosi nicość, która pobrzmiewa jeszcze w tym wahaniu – „jakie słowa”. W wygłosie okazuje się on „lazurowych piękności otchłanią”, więc odsyła do początku utworu, na nowo wyzwala niekończące się działanie wyobraźni. Postać pragnień, zaczyna trochę bardziej, trochę pewniej być.

Wcześniej dzięki spięciu peryfraz: „szemrzesz urokiem nie z ziemi nie sponad ziemi / jesteś muzyki świetlistej przestrzeń” – staje się taanis dosłownie miejscem poezji, niezależnym od zastanych form i języka. Jest królewski, choć bez korony, powstaje, kiedy „nic nie nosi korony”, za sprawą „myśli alegoryzującej, fosforyzującej”, z dała od poetyckich konwencji wikłających się w obce hierarchie. Powtórzę: bez korony, ale z tarczą i przepadnie, jeśli ustąpi odrobinę, jeśli zabraknie słów. Nieodmiennie więc – wysoka stawka fantazjotwórstwa. Nie wiem, czy Czechowicz znał *Salambo* Gustawa Flauberta, jeśli tak, to niewykluczone, że imię taanis jest aluzją do zasłony Tanit, oddzielającej w powieści sacrum od profanum, wszak dwie pierwsze linijki ostatniej strofy brzmią: „dalej tylko granica / kotary niezapomnienia zwane pajęczyną”. Podczas gdy końcowe, niezapomniane zdanie powieści Flauberta to: „Tak umarła córka Hamilkara, przeto iż dotknęła zasłony Tanit”¹³². W wierszu Czechowicza właśnie taanis zdaje się być bożkiem wtajemniczenia w piękno. *Salambo* poprzedza autorski aforyzm Flauberta: „Trzeba poprzez piękno uczynić i prawdę mimo wszystko żywą”¹³³.

Podobny bohater, inaczej nazywany, nadal związany z doświadczeniem miłosego niedopełnienia, zjawia się w wierszu pt. *w kolorowej nocy* (z tomu *nic więcej*), mieszczącym się na marginesie Czechowiczowskich homoerotyków, i w poemacie *hildur baldur i czas*. Ten drugi – przypomnę – w warstwie najbardziej dosłownej mówi o miłości starszego baldura do młodszego hildura, miłości przerwanej przez dorosnięcie drugiego. Wyeksponowane w tym wariantcie mitu Dedala i Ikara imiona bohaterów, zrymowane, różniące się jedną sylabą, występują zawsze razem, „wskazują na rodzaj pełni” [CNP, 39], którą rozsada czas, w tytule utworu doczepiony do nich spójnikiem „i”. W *erosie i psyche* ten sam spójnik sprawia, że imiona zrastają się ze sobą, co oddaje kształt wiersza. W dialogu (miłosnym akcie) zacierają się rysy postaci¹³⁴ – tak, że nie sposób rozróżnić ich głosów (ciał¹³⁵). Natomiast to, o czym mówi już sam tytuł *hildur baldur i czas*, zapisał Czechowicz w *Kluczu symbolicznym*

¹³¹ Zob. R. Cieślak, *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoeroticznego w literaturze polskiej XX wieku*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 321–322.

¹³² G. Flaubert, *Salambo*, przeł. W. Rogowicz, Warszawa 1978, s. 328.

¹³³ Tamże, s. 5.

¹³⁴ Por. G. Grochowski, „*Eros i Psyche*”. *Dyskurs miłosny Czechowicza*, CC, 143.

¹³⁵ Por. P. Stępień, *Erotyzm w poezji Józefa Czechowicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 1, s. 142.

do poematów..., także w ten sposób sygnalizując wielorakie związki między bohaterami (figurami) obu tekstów. W szkicu w jednej linijce pojawiają się: Piękno (Taanis, Hildur¹³⁶) i Wyobraźnia (Teoforos, Baldur), rozdziela je kolejne imię czasu (Powróg).

Kłak zwraca uwagę na trzy ostatnie wersy poematu *hildur baldur i czas*: „za wczesnie cię wieńczonym nazwano / jasny jedyny // nie żałuj wstąpiłeś w mit” [WiP, 205], pisze: „Słowo «wieńczony» ma tu znaczenie podwójne: odsyła do imienia Stefan (greckie Stefáne [sic!] = wieniec), jednocześnie zaś wyraża kanonizację i wywyższenie bohatera¹³⁷. Stefan to imię wychowanka Czechowicza, z którym poeta był miłośnie związany. Wieńczony, gdziekolwiek się pojawia, nie potrzebuje pozoru papierowej korony. Takie same aluzje niesie Diadumenos (czyli z gr. „owijający głowę opaską zwycięzcy”), zwany również „Złotolycym” – ukochany bohatera *Opowieści o papierowej koronie* i „wieńczony” w *wierszu o śmierci*. W tym ostatnim przymiotnik przechodzi w imię postaci wyłączonej z porządku śmierci, podobnie jak teopais z *elegii czwartej (z nuty człowieczej)*, utworu żalobno-miłosnego. W jego imieniu (złożonym z greckich słów *theos* – bóg i *pais* – młodzienc) poeta-nauczyciel, który jeden ze swoich tomów (*w błyskawicy*) dedykował „młodości”, krzyżuje boską (ubóstwioną) młodość z *paideią* – nauczaniem formującym – tu szczególnie: miłośnie. Minimalnie cielesny teopais, wywołany już w pierwszej części („spokój falowałby [...] / tylko że ty mi szalejesz”), wzywany jest w dwóch kolejnych jako sprawca, rozkosznego niepokoju:

[...]
 skrzydła teopais o skrzydła
 furkocą furkocą płosząc
 z mroku pastwiska
 parę bułanych łosząt
 pod gajem z porcelany
 przebłyska
 zachodu złoty dar kałuża o teopais
 i domy są znane jak zygzak na starej tapecie
 biegną ze wzgórza dyszą
 oknami otwartymi w białym zakurzonym lecie
 tak się na nas obsuwa przedmieścia obszerny futerał
 ciszą

tyś wrastał w wiślane lato
 gdy tratwy pluskały tędy ciemną na toniach łągą
 gdy w niski pułap upału tłukły ospałe ptaki
 tyś dzień kołysał pomału
 a jaki byłeś jaki

[...]
 [WiP, 245]

¹³⁶ Kłak uważa, że to imię wzięł poeta z mitologii skandynawskiej. Tenże, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 135; tenże, *Wstąpienie w mit*, w: *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 36. Z kolei Kołodziejczyk twierdzi, że imię Baldur mógł Czechowicz znaleźć w dramacie *Bazylyssa Teofanu* Tadeusza Micińskiego [CNP, 297]. Por. T. Kaliściak, dz. cyt., s. 115–116.

¹³⁷ T. Kłak, *Wstąpienie w mit*, s. 39.

Po apokaliptycznej następnej części, którą pomijam, teopais wróci w zapisanej w czasie przyszłym *sentencji elegijnej miłosnej*, gdzie okazuje się, że kreslony wcześniej pejzaż to pejzaż cmentarny. Tu sprawcą niepokoju jest także zmiernik, jest Kimś, to Hesperus („gwiazda wieczorna”), otwiera miłosną (i za chwilę śmiertelną) porę wyobraźni: „kiedyś wszędzie Hesperus nad mym sarkofagiem / i drobnych kropel srebra w ciemności nastroże / ty w dłoń zbierz blask nikły ciałem jak wiatr nagim / rozweselając smętarz choć tylko w marmurze”. I w *sentencji ostatecznej*: „nie pod krzyżem mi spać” [WiP, 246]. Znowu odwrócona perspektywa – słowa tego, który będzie (albo już jest) umarły, są przede wszystkim obietnicą wierności. teopais – marmurowy posążek-bożek – sygnuje jego grób. W ten sposób ostatnia częśćka jeszcze bardziej kontrastuje z drugą, również ekfrastyczną, ale kojarzącą się z idylliczną, pasterską sceną. Pojawiający się w jednej ze środkowych linijek „gaj z porcelany” jest może jej najbardziej wyraźnym sygnałem, choć nieprzesadzającym o jednoznaczności takiego rozpoznania.

W utworach z szyfrem homoerotycznym imiona są tajemnicze, zapisane w obcym języku, najchętniej języku kultury nierepresjonującej związku dwóch mężczyzn, zwłaszcza związku, po platońsku, niesymetrycznego. To próba pseudonimowania tego, co kulturowo kontrowersyjne.

Wers z tak samo zapisanymi imionami piękna jak „taanis taanis taanis taanis” z utworu w *kolorowej nocy* pojawia się wewnątrz wczesnego erotyku Czechowicza pt. *Więźnia miłości* (z tomu *Kamień*). „Marysia z Maryłami Marie Mary z Marią” [WiP, 42] brzmi prawie dokładnie w połowie długiego, najdłuższego w książce, wiersza. Ta linijka została wydzielona graficznie, w całości zapełniają ją polskie i angielskie warianty imienia, które (w swym pierwszym języku – hebrajskim) oznaczają „piękno”. Tym wersem Czechowicz wykreśla granice kolorystyczną utworu, dominantę błękitu zastępuje czerwień, wymarzoną romantyczną miłość, komunię dusz i jedność ciał – wulgarny erotyzm, rozczarowanie spełnieniem. W dalszej części *Więźnia miłości* brzmi fraza: „A TO NIE JEST MARZENIE BŁĘKITNYCH WIERSZY” [WiP, 43]¹³⁸. Maria to imię najbardziej błękitne (szczególnie w chrześcijańskiej symbolice), nieziemskie. Autor umieszcza wers, w który je wpisuje jeszcze w przestrzeni sakralnych skojarzeń (kościół, niedziela). Choć Maria wyznacza granicę niebiańskiej, błękitnej, ale wcale nie odcieleśnionej miłości (jak chciał Paweł Stępień¹³⁹), Tomasz Kaliściak wizje „niebiańskiej miłości” w poezji Czechowicza wiąże (z czym trudno się w tym kontekście zgodzić) z uczuciem homoseksualnym¹⁴⁰.

Barwą (w nagłosie) i imieniem (w wygłosie), jednym z dwóch kobiecych imion, jakie występują w tych erotykach, spina poeta *Więźnia miłości* z innym utworem. To *erotyk* z tomu *ballada z tamtej strony*, z imieniem zapisanym małą literą. Odkształcone do formy, wskazującej na pojedynczą tożsamość, jest tu imię, jak przezwisko czy raczej pieśczoła, miejscem w prywatnym języku, zarezerwowanym tylko dla jednej osoby, tak zwracają się do siebie bliscy przyjaciele lub ukochani. Tym razem to już tylko jedno imię w liczbie pojedynczej, ważne, zajmujące znowu cały wers, koda-dedykacja (Czechowicz zwykle zapisywał je pod wierszem):

¹³⁸ Por. K. Kuczyńska-Koschany, „Zaszemrze srebrem świt”. *O barwie w erotykach Czechowicza*, J.Cz., 209–210.

¹³⁹ P. Stępień, dz. cyt., s. 138–145.

¹⁴⁰ T. Kaliściak, dz. cyt., s. 72–77, 99–105.

błękitne pierwsze litery
 żałobne zaślubiny
 pełnia drapieżna
 suto cieknie srebro atmosfery
 na głębiny
 ty ich nie znasz

iskry z czarnego metalu
 myśli od prądów osłabłe
 opad żalu
 z nagłą zorza zadrzała
 świetlistość widzę ciała
 świeższą od złotych jabłek

stopione razem
 wiersze za mgłą
 noce nizinne
 szklane
 są
 jak upał i chłód
 ze snu schodzących potęg

czy wiesz te wiersze co cichną
 dla ciebie erotyk
 srebrna duszyczko zwrotek
 marychno
 [WiP, 122]

To wiersz jak lekcja kaligrafii imienia tej, która pisać uczyła głuchoniemych, której – napisze w wierszu *Odwiedziny* Julia Hartwig – „uskrzydłone dłonie / żłobiły powietrze w arabeskę”, która z drugiej strony zrobiła wszystko, aby jej własna sygnatura przepadała. Czytanie *erotyku* będzie odczytywaniem kilku splecionych losów, wyblakłych imion z dedykacji wziętej do wnętrza wiersza i jednocześnie – będzie opowieścią o barwnej wyobraźni zapisu.

Józef Łobodowski, gdy wypowiadał się o tym wierszu, nie tylko wszystko pomylił: przyjaźń szczerze oddzielił od miłości, homoseksualną tożsamość od heteroerotycznego zachwyty, wreszcie akt pisania od aktu miłosnego, a także sprowadził osobę (jemu prawdopodobnie niezupełnie obcą) do dwóch przymiotników. Stwierdził lakonicznie, że utwór to ślad po „beznadziejnej miłości małej skromnej nauczycielki” do Czechowicza, z czasów, kiedy poeta zdradzał już tożsamość homoseksualną¹⁴¹.

Tymczasem „Marychna” – Maria Maćkowska-Wydrowa (zm. 1961) była jedną z jego najbliższych przyjaciółek¹⁴²; sekretarzowała Franciszce Arnsztajnowej podczas zebrań lubelskiego Związku Literatów, pisemnie przekazywała niesłyszącej poetce treść toczących się wokół rozmów. Czechowicza poznała najpewniej – pisze Kłak [L, 213] – podczas studiów w Instytucie Pedagogiki Specjalnej. Do 1930 r. uczyła w szkole specjalnej w Siedlcach, skąd

¹⁴¹ J. Łobodowski, *Dusze chce łowić...*, „Kresy” 1992, nr 9–10, s. 168.

¹⁴² Zob. K. Miernowski, dz. cyt., s. 86.

została przeniesiona do podobnej placówki w Lublinie (gdzie wówczas pracował również autor *nic więcej*). Później związała się z warszawskim Instytutem Głuchoniemych i Ociemniałych, w 1934 r. została żoną malarza Jana Wydry, którego poznała dzięki poecie.

Z Wydrą Czechowicz przyjaźnił się od wczesnej młodości, byli prawie rówieśnikami, jego jedynego, spośród wszystkich bliskich lubelskich znajomych poeta przywołał z imienia w *autoportrecie* [WiP, 144]. Artysta należał do szczególnie uzdolnionych uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, był członkiem Bractwa św. Łukasza, wielokrotnie rysował Czechowicza, a ten poświęcił mu dwa pośmiertne artykuły, pisane pod pseudonimem. Można je, co ciekawe, przeczytać trochę jak życiorysy sobowtóra poety: biedne dzieciństwo utalentowanego chłopca, wczesnie osieroconego przez ojca, udział w wojnie polsko-bolszewickiej, zdolności i pasja artystyczna, które mimo braków w podstawowym wykształceniu umożliwiły mu wstęp do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie¹⁴³. Wydra zmarł na gruźlicę w 1937 r., miał trzydzieści pięć lat. Maćkowska nigdy później nikogo nie poślubiła.

Jedyny znany, adresowany do niej list z 8 lipca 1938 r. zaczął Czechowicz od słowa, którym zakończył kilka lat wcześniej *erotyk* (tak zwracał się do niej również mąż w korespondencji¹⁴⁴): „Marychno!” [L, 499]. Dalej jest jak w każdej rozmowie, mieszają się porządki i hierarchie spraw istotnych i mniej ważnych, widać, że adresatka od dawna była wtajemniczona w plany Czechowicza, który napomyka bez dłuższych wyjaśnień, że znowu jest „na tropie *Berła*”, pisze o zajęciach bieżących, projektach literackich, na końcu posyła wiersz. Wcześniej nie przez przypadek cały akapit w tym liście poświęca nowinom dotyczącym swej twórczości dramatycznej: wspomina o jednoaktówce *Bez nieba*, zapowiada wystawienie *Obrazu*, którego losy mogły interesować Maćkowską. Głównymi bohaterami dramatu, zaadaptowanego w formie słuchowiska w 1938 r., są Henryk i jego przyjaciel, chory na gruźlicę malarz, Jan¹⁴⁵, mieszkaniec Kazimierza Dolnego. Spotykają się w dniu jego imienin. Jan pracuje nad *Wskreszeniem Łazarza*, wierzy, że jeśli uda mu się je ukończyć, wyzdrowieje. Tak zatytułowany obraz Wydry znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, pozostał nieskończony¹⁴⁶. Dyskusja o obrazie, jaką toczą bohaterowie, mogłaby być podstawą do zestawienia niekoniecznie zbieżnych poglądów estetycznych poety i malarza. Jednocześnie jest jednoaktówka portretem przyjaźni takiej, że „dusza ta sama, tylko dwa ciała”¹⁴⁷. Podobnie w dramacie *Czasu jutrzennego* występuje małżeństwo – Maria i Jan, para wspomina swego przyjaciela – Henryka, poetę. Tu w słowach Marii Czechowicz opisuje swoją wyobraźnię onomastyczną, w której imiona jawią się takimi, jakimi chciał ukazywać je w poezji – wskazują na tajemnicę:

Powynajdywał nazwy tchnące prasłowiańskim borem, aby dać imię stworom nocy. Kwiaty mięsiste, biegające w mrokach kółeczkiem i lepkie jak pajęczyna – tak mówił – to żęginy. Kto chodzi nocą, musi wiedzieć, że towarzyszy mu dobrotliwe zwierzę niewidzialne, jonka, że księżyc zakrywają nie chmury, ale skrzydła olbrzymów metalicznych. Ich imię: poletnice¹⁴⁸.

¹⁴³ Zob. Jan Wydra 1902–1937, „Scriptores”: Czechowicz – poszukiwaniu ukrytego miasta, t. 1, 2006, nr 30, s. 124.

¹⁴⁴ J. Wydra, *Listy do żony (z Sanatorium Nauczycielskiego w Zakopanem listopad–grudzień 1936)*, „Studia i Materiały Lubelskie” 1976, t. 7, s. 69–100.

¹⁴⁵ Por. J. Sereżyńska, *Malarz Jan Wydra*, „Studia i Materiały Lubelskie” 1976, t. 7, s. 57.

¹⁴⁶ Jan Wydra 1902–1937. *Twórczość*, oprac. W. Odorowski, A. Szacho-Głuchowicz, Kazimierz Dolny 2004.

¹⁴⁷ J. Czechowicz, *Obraz*, w: *Utwory dramatyczne*, red. J. Nowakowska, J. Cymerman, Lublin 2011, s. 53.

¹⁴⁸ Tenże, *Czasu jutrzennego*, w: tamże, s. 23.

To nigdy nie była przygodna znajomość – taka, która towarzyszy jakiemuś etapowi życia, a potem zwyczajnie wygasa. Czechowicz zawsze przejmował się losem zaprzyjaźnionego małżeństwa, troszczył się o nich; próbował pomóc, gdy mieli trudności finansowe.

Maćkowska dotychczas nie została zidentyfikowana na żadnym ze zdjęć z archiwum Czechowicza; postępowala, jakby chciała przepaść, wszystkie listy Czechowicza do niej i męża zostały na życzenie adresatki spalone przed jej śmiercią [L, 10], zaś te, których była autorką, przepadły podczas II wojny światowej¹⁴⁹. Pozostałe pamiątki po poecie (rękopisy itp.) Maćkowska-Wydrowa zostawiła swej przyjaciółce Michalinie Śliwickiej (przez krótki czas narzeczonej poety), przekazane zostały do muzeum.

Maćkowską otacza tajemnica. Kłak w przypisie do listu, w którym Czechowicz wspomina ks. Zalewskiemu o Marychnie, pisze: „chodziło zapewne o osobiste sprawy J. Wydry, o których pisała Maćkowska w liście do przyjaciółki (**adresatka nie pozwala ujawniać osobistej korespondencji, dlatego pominięto tu jej nazwisko**)” [L, 268]. Zostały po niej drobiazgi. Ze wzmianki w innym liście do ks. Zalewskiego wynika, że angażowała się w działalność Lubelskiego Towarzystwa Miłośników Książki [L, 272]. Gralewskiemu Czechowicz pisał, że została wyróżniona w konkursie „Płomyka” i „Płomyczka” na powieść [L, 384], wydawca korespondencji poety zweryfikował jednak tę informację jako nieprawdziwą [L, 385]. Od Czechowicza nie dowiaduję się o Maćkowskiej już nic więcej.

Od profesora Bogdana Szczepankowskiego, który z Maćkowską-Wydrową zetknął się w latach 1959–1961, gdy pracował w Instytucie Głuchoniemych jako początkujący nauczyciel, usłyszałam, że na pewno po wojnie nigdy nie używała swojego pierwszego nazwiska, wolała, żeby zwracano się do niej „Wydrowa”. Mój rozmówca wspominał ją jako starszą panią, bardzo poważaną w metodologicznie wówczas niezaawansowanym środowisku pedagogiki specjalnej dzieci niesłyszących, której była pionierką¹⁵⁰.

Maria Maćkowska pojawia się w liryku Czechowicza (tylko) trochę jak pozostali jego znajomi wymieniani imiennie: członkowie grupy poetyckiej „Reflektor” w wierszu *We czterech*, lubelscy przyjaciele żartobliwie sportretowani w cyklu fraszek nieopublikowanych za życia autora, czy nawet w *autoportrecie* – Jan Wydra. W żadnym innym erotyku, choć w pozostałych wierszach – tak, poeta nie zatrzymuje akcji lirycznej. W jego utworach miłosnych najczęściej jednak coś się dzieje: ktoś na kogoś patrzy, kogoś całuje, wspomina i żegna, na przykład „haneczkę” w wierszu z *pamiętnika*, gdzie nie samo imię jest istotne, ale zdrobnienie, które opowiada krótką znajomość – ważną, nieważną, letnią. Srebrniejący wśród innych kolorów – przede wszystkim czerni i złota, *erotyk* to wiersz z błękitu i mgły: najpierw w peryfrazie (tyleż mglistej, co księżycowej) „srebro atmosfery”, później w zderzeniu ciepłego i zimnego powietrza. Dalej są także same ulotności: przełom nocy i dnia, zetknięcie zorzy i snu. I tylko reminiscencja ciała – zaledwie naskórkowa, właśnie niezupełnie erotyczna (zbyt świetlista, żeby była dotykalna), w porównaniu do złotych jabłek, królewskich¹⁵¹.

Tyle zostaje po pierwszej lekturze – nie tylko dosłowne napięcie atmosferyczne: wyładowywanie i skraplanie. Gdy przeczytać wiersz głośno – zostają także rymy, bez wyjątku żeńskie, rozpięte na dystansie, akcydentalne jak Czechowiczowskie wyznania miłosne do kobiety (słowa, jak te ciała, raczej się nie dotykają). W dwóch pierwszych strofach to

¹⁴⁹ Zob. T. Kłak, „Siedem wierszy o śmierci”, DCz, 68.

¹⁵⁰ Rozmowę z prof. Bogdanem Szczepankowskim, współtwórcą polskiego systemu językowo-migowego, przeprowadziłam w marcu 2009 r.

¹⁵¹ Por. J. Kopicński, *Powieszony podpalacz* („pieśń o niedobrej burzy”), CC, 51.

zaledwie dwie pary rymów dokładnych, w ostatniej tylko współbrzmienia konsonansowe, bo bliskość bierze się skądinąd. Paweł Stępień, nieco przesadnie osadzający *erotyk* w fabule (wszak wiersz jednak jej nie sugeruje), pisze, że „świat poezji bohatera-artysty obcy jest ukochanej, która żyje w odmiennej sferze, pozbawiona lęku przeczuć i wyczerpujących myśli wizji”¹⁵². A przecież cały utwór nachyla się w jej stronę, wdzięczny za tę różnicę, mówi, jak powstawał.

erotyk jest opleciony siecią autotematycznych napomknień. Podobne, ale tylko w postaci metatekstowych błysków znajdują się w wierszach *Więzień miłości* i w *kolorowej nocy*. Trzy otwierające wersy zakreślają i za chwilę przekreślają dynamikę miłosnego związku i – podobną, niestabilną dynamikę pisania, twórczych napięć, obiecujących pierwszych linijek, skończonych rozczarowaniem. Czechowicz zamyka wiersz w przestrzeni między podwójną apostrofą: na początku – do jeszcze bezimiennego, niekoniecznie żeńskiego „ty”, więc może do siebie, do piszącego „ja”, i w wygłosie ostatniej cząstki (która wraz z poprzednią jest odpowiedzią na metaforę pierwszego wersu utworu) – już do „marychny”.

Jej imię okazuje się pierwszym impulsem wyobraźni i duszą wiersza. A z drugiej strony tylko poezja jest w stanie nazwać ją naprawdę, literując imię, jakoś pochwycić osobę. Samo pisanie staje się więc erotyczne, miłosne, nie odbywa się bez namiętności. Ciekawe byłoby zestawienie *erotyku* z fragmentami odpowiedzi Czechowicza na ankietę „Okolicy Poetów” pt. *Jak powstaje wiersz?*, udzielonej cztery lata po opublikowaniu utworu. Łączy je podobna metaforyka:

Pierwsze źródło pierwszego drgnienia, z którego w przyszłości rozwinie się wiersz, kryje się w myśli. Jakaś leżąca na sercu sprawa albo też i obojętna, lecz piękna, zaczyna formować się w kształcie myślowym najprzód jak drobina krystaliczna, gwiazdce śniegowej podobna.

[...] Obracam nią w prawo i w lewo, usiłuję ją sformułować bardziej ściśle, trochę **przeobrazić, trochę dodać barw, trochę cieni odjąć**, aby mogła być zaczątkiem tego, co jest czyste w intencjach, bezinteresowne i niepotrzebne, zaczątkiem sztuki. [...]

Więc padają deszcze, padają trony, padają granaty, a w poecie przelatują mgły i obłoki zmienne, trudno uchwytnie, co chwila inne. **I ani jeden z kształtów nie chce się ustalić jako ten jedyny i niepowtarzalny, który ma być ciałem duszy**, pomyślanej w pierwszym etapie tworzenia [Sl, 79].

Przedziwnie się zgadzają i uzupełniają – liryczne rozkołysanie i barwienie pierwszego impulsu (w szkicu jest nim „drobina krystaliczna, gwiazdka śniegowa”, w wierszu – „marychna”), niewystarczalność myślowej, racjonalnej interpretacji, operacji intelektualnych, wreszcie po długim oczekiwaniu – „wybuch liryczny” [Sl, 80], w wierszu odpowiada mu fraza: „z nagła zorza zadrzała”. W efekcie następuje zjednanie porządków, powstaje język, który nie wyklucza pozornych sprzeczności – upału i chłodu, język, którego autor cały czas poszukuje w tej poezji, którego w inicjalnych wersach nie był pewien.

Nie przez przypadek ostatnia cząstka utworu zaczyna się paronomazyjną apostrofą „czy wiesz te wiersze”. W niej mieści się szczególne porozumienie. Toteż imię w wołaczu, jak w tym z listów, w wołaczu, czyli głosie skierowanym do niej, znaczy specjalnie. *erotyk* staje się przede wszystkim wierszem o bliskości i inspiracji – o tym, o czym mówi każdy *erotyk*. Ale kiedy czytać synoptycznie los i tekst, „marychnę” i Marię Maćkowską-Wydrową – migotliwe refleksy po jej życiu, okazuje się, że Czechowicz cieniuje, zapisuje niuans, że

¹⁵² P. Stępień, dz. cyt., s. 141.

przyjaźń może być miłosna, że nie wyklucza erotycznego patrzenia na ciało i wcale nie musi dążyć do spełnienia. Ten wiersz przede wszystkim jest, jest darem, zupełnie osobny, nie-okolicznościowy, odchylony od tytułu, od jednoznaczności miłosnego aktu. To zapis stanu emocjonalnego, wiązka uczuć i barw; cały w imieniu, bardziej niż którykolwiek inny, przednicjalny jak sama dedykacja, umieszczona na końcu utworu, nie dającego się jednak do niej sprowadzić. I choć nie mam wątpliwości, że „marychna” to Maria Maćkowska-Wydrowa, ważne wydaje mi się, iż „Maria” jest jedynym imieniem żeńskim, jakie w kulturze europejskiej mogą nosić mężczyźni. W ten sposób dałoby się jeszcze poszerzyć sensy *erotyku* i *poezji miłosnej* Czechowicza, zastanowić się, czy kwestia płci nie była niekiedy drugorzędna w jego wyobraźni.

Język miłosny ma w tej twórczości szczególny charakter, Grzegorz Grochowski pisze, że jest szczególnie hieratyczny¹⁵³, powiedziałabym, że raczej uroczysty – i to nie zawsze. Już w *Więźniu miłości* Czechowicz nieco ironicznie odnosił się do konwencji erotyku. Idiomaticzność jego autorskich realizacji gatunku zdaje się więc spotęgowana, dlatego tak często pojawia się w nich imię, choć może być ono również tym, co przygodne. Pierwsza kwestia miłosnego dialogu z wiersza pt. *Rozmowa, czyli kochankowie* (z 1937 r., niezamieszczony w żadnym tomiku) zaczyna się od frazy: „Imion mi brak dla ciebie! Wiem jedno, ty jesteś...” [WiP, 225]. Ta nieco egzaltowana deklaracja nie dającego się wyrazić uczucia, braku imion mieści się w konwencji, którą wiersz naśladuje i kompromituje, bo kochankowie właśnie najchętniej posługują się językiem imion, tajemnym kodem. Dlatego głosy bohaterów wiersza *eros i psyche* nie dają się zdominować przez schemat dialogu, utwór jest tak zbudowany, że nie sposób jednoznacznie określić, do kogo należą poszczególne kwestie¹⁵⁴. Istotą wzajemnych wyznań-zwierzeń partnerów okazuje się samo porozumienie, nawet nie temat, lecz przeżycie intymne sytuujące się na skraju komunikowalności¹⁵⁵.

Maćkowskiej przypisał Czechowicz chyba najwięcej wierszy (*światło po południu, śpiewny pocałunek*¹⁵⁶, *melancholię, nutę na dzwony*) – trudno stwierdzić, czy kontekst biograficzny oświetla te utwory, o ich adresatce wciąż niewiele wiadomo, wciąż przede wszystkim to, że najpierw była żoną artysty, a później, już zawsze, wdową po młodo zmarłym malarzu. W tych dedykacjach autor był raczej oficjalny, stosował formę „pani Marii Maćkowskiej”, inaczej, kiedy wpisał jej imię do wnętrza liryku czy podarował tom. W rękopisie pierwszego projektu *ballady z tamtej strony* (pierwotnie książka pod tym tytułem pomyślana była jako zbiór siedmiu wierszy o śmierci) pojawia się familiarna dedykacja: „marysi maćkowskiej w dniu jej imienin 8 września 1932 roku”¹⁵⁷. Ostatnim utworem przypisanym Marii Maćkowskiej-Wydrowej, tym razem wskazanej w tytule, w inicjałach imienia i nazwiska, jest proza z 1938 r. – *Bajka dla pani M. W.*, jeden z trzech takich tekstów, tworzących swobody cykl; pozostałe to: *Bajka dla pani St. H.* i *Pierścionek z majoliki. Bajka dla pani I. Śl.*, czyli Stanisławy Horzycowej i Michaliny (Inki) Śliwickiej. Wszystkie te prozy mają rysy Andersenowskie, nie niosą pocieszenia w sposób oczywisty. Szklana panienka z opowieści dla Maćkowskiej; świetlne zjawisko, postać albo tylko marzenie o niej; pojawia się w ogrodzie

¹⁵³ G. Grochowski, „*Eros i Psyche*”. *Dyskurs miłosny Czechowicza*, CC, 140.

¹⁵⁴ Co ciekawe, w rękopisie utworu autor jednoznacznie przyporządkował wypowiedzi postaciom.

¹⁵⁵ G. Grochowski, „*Eros i Psyche*”. *Dyskurs miłosny Czechowicza*, CC, 152.

¹⁵⁶ O takiej dedykacji wiersza pisze Kłak w komentarzu do *Bajki dla pani M.W.* [KR, 458]. Wszystko wskazuje na to, że badacz się pomylił i chodziło mu o wiersz *nuta na dzwony*, natomiast *śpiewny pocałunek* został przypisany w tomiku Bolesławowi Micińskiemu.

¹⁵⁷ T. Kłak, *Czechowicz czyta Czechowicza. O niedoszłej edycji wierszy zebranych poety*, J.Cz., 28.

narratora w święto Zwiastowania (25 marca), szuka brata – szklanego chłopczyka, znika, wciąż osamotniona, dokładnie rok później. Ta data znowu nie jest bez znaczenia w związku z imieniem adresatki. To proza, jak koda *erotyku*, w całości zapisana srebrnym, najbardziej szklanym spośród kolorów.

Znaczenie dedykacji w języku poezji Czechowicza podkreśla Kłak, widzi w nich wyraz poszukiwania wspólnoty¹⁵⁸. Z kolei na specyficzne ukształtowanie dedykacji zebranych jakby w jeden tekst, umieszczonych na końcu tomów *dzień jak co dzień* i w *błyskawicy* (w *Spisie rzeczy* poeta nazywa je „ofiarowaniami”¹⁵⁹), uwagę zwróciła Barbara Szargot, która dostrzega ich litanijny charakter. Przypominają one – twierdzi – awangardowy wiersz, ze względu na zapis wszystkich wyrazów (także imion i nazwisk) małymi literami. I dalej komentuje: „własna ortografia narusza sytuujący adresata ponad nadawcą topos «afektowanej skromności» [...] zauważmy, że poeta nie rezygnuje z wywyższania adresatów – czyni ich tak ważnymi, że samo wymienienie ich nazwisk staje się przedmiotem poezji”¹⁶⁰. Badaczka dostrzega nawet ukształtowanie rytmiczne zapisów, a w grafii dedykacji zbioru *dzień jak co dzień* dopatruje się nawiązań do *carmina figurata*.

Ewa Kołodziejczyk, która w książce o Czechowiczu nie przywołuje *erotyku* w kontekście miłosnym, łączy imię „Maria” z postaciami matki i Marii Panny [CNP, 181–182]. Krakowska badaczka twierdzi nawet, że „jedynym realnym Innym tej poezji jest postać matki” [CNP, 68]. Tymczasem matka, wielokrotnie portretowana, pozostaje bezimienna czy nazwana ponownie (i nawet nie Małgorzata, jak matka autora), imieniem najmniej oryginalnym, najbardziej oczywistym, na przykład w wierszach *jedyna* i *jednakowo* – słowem „matusiu”. W innym kontekście ten fenomen, który odkrył dla siebie Czechowicz, opisuje Bogusława Budrowska w swojej książce o macierzyństwie: otóż okazuje się, że „w niektórych kulturach narodziny pierwszego dziecka powodują zmianę imienia kobiety na określenie «matka»”¹⁶¹. Niewiadomski twierdzi, że w twórczości Czechowicza przymiotnik „jedyny” (będący również ostatnim imieniem Hildura [WiP, 205]) pełni funkcję rzeczownika, nazwy własnej i odnosi się do Boga [IS, 131–132].

Jednak Maryję, matkę Jezusa, nazwał Czechowicz najlepiej, gdy nazwał ją greckim słowem „Eleusa” (co znaczy „miłosierdzie” i brzmi jeszcze piękniej po rosyjsku *Umilenije*). Eleusa to ikona przedstawiająca Maryję pochylającą głowę, aby przytulić policzek do policzka syna, obejmującego ją za szyję¹⁶². W *rymach pobożnych* – utworze, który autor przesłał w liście Marii Maćkowskiej-Wydrowej (Maryję słał Marii) – ten gest, w wierszu objęty elipsą, a dogmatyczny dla prawosławnych twórców ikon, opisuje czuły związek z matką w całej jego poezji. Dlatego dyskutowałabym z tezą Kołodziejczyk o przeciwstawnych wizerunkach Matki Bożej: ludowym i sakralnym [CNP, 181]. Oto ostatnia część wiersza:

[...]
 błędząc miastem nad sobą się uzałaf
 ang ang ang

¹⁵⁸ Tenże, „*Opetany przez poezję*”. O wierszach poświęconych Józefowi Czechowiczowi, DCz, 205–207.

¹⁵⁹ J. Czechowicz, w *błyskawicy*, Warszawa 1934.

¹⁶⁰ B. Szargot, *Ofiarowania. O dedykacjach Józefa Czechowicza zawartych w wydaniach książkowych*, w: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ociecek, A. Sitkova, Katowice 2006, s. 149.

¹⁶¹ B. Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wrocław 2000, s. 238.

¹⁶² E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001, s. 112–113.

katedr sennych dzwoniemie
 łamie ulic promienie
 tak bym tę sprawę nazwał
 neonów konstelacje
 jak męki pańskiej stacje
 krwawią asfalt
 blask czerwona perła duża
 ang ang ang
 błędząc miastem nad sobą się uzał
 tak by szepnąć mogła z mozaiki w bazylice
 roniąca perły eleusa
 [WiP, 241]

W tym utworze trop imienny jest szczególny, pojawia się nie tylko w zamknięciu. Po-przednie, nierówne strofy, których nie cytuję, kończą się: pierwsza – apostrofą do Persefony, druga – przywołaniem Janusa, bogów ambiwalentnych odpowiednio w mitologii greckiej i rzymskiej. Może konfesyjny synkretyzm mówi o konwencjonalności religii, o istotności samego wołania, o odnajdywaniu się w brzmieniu. Stąd brałaby się szczególna bliskość Eleusy w tej najbardziej muzycznej strofie, z refrenem „ang ang ang”.

W podobny sposób, znowu na wołaniu, zbudowany jest *Maestoso*, niewłączony do żadnego z tomików Czechowicza, wiersz-zakłęcie, odczyniający smutek powtarzającymi się zwrotami do greckiej patronki pokuty i zemsty – Hekate, przedziwnie skojarzonej z Astarte, fenicką opiekunką miłości i wojny. Z ich imion chce poeta wyprowadzić utajone brzmienie języka świata:

Rzeczywistość mi się smutkiem zakropiła:
 kujawiak, kujawiaczek to nie byle piła!
 W kółko, w kółko słowa wytarte, utarte...
 Przybądźcie, siwe furie, Hekate, Astarte,
 wyzwólcie świat i mój, i twój z cichych dróg,
 aby tworzący ruch płonąć i śpiewać mógł.
 [...]
 [WiP, 372]

Poza wszystkim, czym w tej poezji jest ono najpierw i najbardziej, imię, także własne imię „ja” lirycznego, można potraktować jako synekdochę ważkiego problemu, którego dotknął Andrzej Niewiadomski, kiedy pytał, „czy «syntetyzm» jest właściwym imieniem systemu poetyckiego autora *nuty człowieczej*” [IS, 124]. Badacz pisał o dążeniu Czechowicza „w stronę rzeczy niewysłowionych, całości, majaczącej na horyzoncie jako cenny skarbiec wielu kwestii niewyrażalnych” [IS, 134]. Swoje wnioski wyprowadził z imponującej lektury wiersza pt. *synteza*:

złota kobieta stoi w jeziorze po pas
 jest bardzo wielka mało i niewysłowiona
 mówi rzeczy są obce powiędły dźwięki nazw
 a wy nie chcecie wiedzieć dlaczego
 więc puste są ramiona
 jedyne
 nie ma was

ejże w zgiełku jak co dzień fruwały pawiki
 grały szyby w inspektach brama gołębniki
 grzmot majowy grzywami ognistymi trząśł
 pod bory chmurne dziwy lał się jeziora brąz
 brąz bo to zachód zachód wiosenny
 wiosenny u wiosel u wiosel zgrzebny
 fal przyplływ łuskę rzuca na piach
 rybitwa obłok lotem pieści
 to dobry znak
 znak pieśni

złota kobieta mówi chwytając ptaka w garść
 powstanie płomień ścianą a kiedy będzie marł
 złączy się to co miałkie złączy się to co duże
 ja sama wichrem uderzę w gasnący ziemi żużel
 poznajcie wreszcie mali w raketach wonnych światel
 prawdziwe jest co głoszę od trzystu tysięcy lat
 między niebem i ziemią jedno jest tylko głowa
 człowieczy kwiat
 [WiP, 184]

Przywołuję wiersz nie po to, aby zreferować tę interpretację, lecz odnieść się do jej kluczowych wątków. Pisze Niewiadomski, że odnosząca się swoiście do synestezyjnego wersu pierwszej cząstki: „powiedły dźwięki nazw” [WiP, 184] – druga strofa z „pieśnią” w wygłosie jest „wyrażeniem wątpliwości co do takiego stanu rzeczy i jednocześnie [...] próbą przywrócenia świata pełnego” [IS, 129]. Pierwsza całość utworu należy do porządku boskiego, rzeczywistość drugiej zaś „stanowi niewątpliwie wytwór ludzkiej działalności porządkującej, niewiele mającej wspólnego z tym, co niedostępne świadomości, choć usiłującej łączyć światy ziemi i nieba” [IS, 129]. Ale przynosi ona „najbardziej rozbudowaną i najbardziej dynamiczną [...] wizję, pozbawioną [...] elementów dyskursywnych” [IS, 129]. Właśnie w ten sposób otwiera się w wierszu przestrzeń dla syntezy innego rodzaju. „Zetknięcie się [...] dwóch: sfer nieba i ziemi następuje pospółu z syntezą twórczą, poetycką, dokonywaną przez spekulacyjne (ale i wyobraźniowe) dyspozycje człowieka. Łączenie nazw i rzeczy poprzez wizyjno-brzmieniowe zabiegi nazwane jest bowiem «znakiem pieśni»” [IS, 129]. Więc okazuje się działaniem swoiście emancypacyjnym, prowadzącym do powołania własnego języka (pisma wyobraźni?). Zresztą diagnoza postawiona w pierwszej strofie dotyczyła – czego Niewiadomski nie dostrzega – nie katastrofy nieprzystawalności rzeczy i nazw, lecz obojętności na nią. I temu między innymi przeczy kolejna całość utworu. Ale, mówi znówu interpretator, że to za mało, że mamy w niej do czynienia z działaniami podrzędnymi, bo ograniczonymi do sfery zmysłowej. Kwintesencją syntezy jest, wedle badacza, dopiero kolejna strofa, kiedy „złota kobieta” objawi się jako samoistna wizja, a jednocześnie wytwór „głowy człowieczej”, i zarazem twórczyni tej metafory „głowy człowieczego kwiatu”.

Tekst poetycki w systemie Czechowicza – jak go widzi badacz – próbuje nazwać to, czego nazwać się nie da, właśnie poprzez grę wyobraźni, „dynamikę tworzenia sieci ambiwalentnych i różnogatunkowych wartości” [IS, 133–134] (w wierszu będą to opozycje: góra – dół, niebo – ziemia, metafizyczne – fizyczne, i zwłaszcza: sztuka – życie). W tej perspektywie wizja – tu złota kobieta – to „pewna fikcja”, symbolizująca niewyraźne,

choć wyobraźalne, w ostatniej strofie daje dostęp do niepoznawalnej inaczej całości. Tyle że – trzeba podkreślić – jawiąca się w wierszu wizja okazuje się jedyną postacią tej całości, nie zaledwie namiastką. Ale w myśl wykładni Niewiadomskiego – jeśli dobrze rozumiem autora – „całość” to przede wszystkim system poetycki, co wydaje mi się jednak redukcyjną interpretacją.

Wiele wskazuje na to, że prostszym i częściej przez Czechowicza używanym imieniem „syntezy” jest wyobraźnia. Ona intuicyjnie łączy języki i konwencje poetyckie, by w wizjach docierać do rzeczy nienazywalnych, które są refleksami całości, są nimi dlatego, że trwają w wierszu jako – przypomnę formułę z *Klucza symbolicznego do poematów*... – „gra swobodna” [Sl, 62].

Czechowicz, choć pisze w *syntezie*: „powiędły dźwięki nazw”, w swoich utworach odnajduje remedium na ten stan języka, remedium w postaci imion, okazuje się, że nie są one tożsame z nazywaniem, nie są częścią dyskursu, należą do języka wizji. Do odmiennych kwestii odnosi się, kiedy w wierszu *Kościół Świętej Trójcy na Zamku* stwierdza w obliczu słynnego fresku z kaplicy zamkowej: „Nie wiadomo, jak ta barwa się nazywa” [WiP, 284], a w tytule innego zapowiada *nienazwane niejasne* [WiP, 179].

Mówił Czechowicz o tym wprost, podczas dyskusji opublikowanej w 1938 r. na łamach „Wymiarów”: „ambicją poety jest takie operowanie materiałem słownym, aby wywoływał on wrażenie wieloznaczności i barwnej mglistości, nie zaś **suchego nazywania po imieniu**” [Sl, 311]¹⁶³. Oczywistym punktem odniesienia (i odróżnienia) dla jego deklaracji są znane słowa Tadeusza Peipera: „nic nie jest bardziej obce poezji niż nazywanie rzeczy po imieniu; im dalej od imienia, tym dalej od prozy, tym bliżej poezji. [...] proza nazywa – poezja pseudonimuje”¹⁶⁴. Mieści się w zestawieniu tych cytatów zajmujące mnie wcześniej najprostsze przeciwstawienie Pierwszej i Drugiej Awangardy, rachunku i wyobraźni, równania i wizji.

Warte odnotowania w tym kontekście są interpretacje, których autorzy parafrazowali wspomnianą formułę Czechowicza, interpretacje wiążące się z powracającym w badaniach nad twórczością poety problemem symbolizmu. W szkicu o epitecie w poezji Czechowicza pisał Gajcy: „On [epitet] realizuje częściowo założenia autora *Nuty człowieczej*, że ambicją twórcy jest barwna mglistość, nie zaś suche nazywanie po imieniu”¹⁶⁵.

Z kolei Ewa Kołodziejczyk zauważa, że sposób, w jaki Czechowicz myśli o języku poetyckim, wykracza poza formuły symbolizmu epistemologicznego (emotywnego), wiąże się z tak zwaną nową liryką, często bywa „inkrustacją nowoczesnego wiersza”:

Ważnym jego źródłem, prócz fascynacji literackich, wśród których mieszczą się przedstawiciele romantyzmu i Młodej Polski, jest nieskrępowana wyobraźnia, korzystająca tak z tradycji biblijnej, mitologicznej, wolnomularskiej, jak z nieskodyfikowanych zasobów twórczości ludowej [CNP, 348]¹⁶⁶.

Symbolistyczne i romantyczne gesty, będące w tej optyce wyrazem tęsknoty za tajemnicą i próbą dotarcia do Atlantydy, „tamtej strony” [CNP, 340]¹⁶⁷, będące marzeniem o świecie scalonym, świecie uleczonej wyobraźni, należą – wedle badaczki – obok nowoczesnej

¹⁶³ Por. *Odczyt o poezji współczesnej* (1933), Sl, 44.

¹⁶⁴ T. Peiper, *Myśli o poezji*, w: *Myśli o poezji*, przedmowa J. Brzękowski, J. Kurek, Kraków 1974, s. 51.

¹⁶⁵ T. Gajcy, *Epitet w liryce Czechowicza*, w: *Pisma*, przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. Bartelski, Kraków 1980, s. 492. Podobnie Klak pisał, że muzyczność w tej poezji „służy zasadzie sugerowania, a nie nazywania”. Tenże, *Czechowicz – mity i magia*, s. 214.

¹⁶⁶ Por. A.K., 274.

¹⁶⁷ Por. M.C., 63, 85.

epifanii¹⁶⁸, do prób egzorcyzmowania chaosu, których iluzoryczności poeta jest świadomy [CNP, 374]. Takie ujęcie, czyniące z wyobraźni poety azył, zawęża jednak spojrzenie na nią. Jest w tę perspektywę wpisane założenie, dystansu autora do swoich wizji – miałby Czechowicz traktować język poezji jedynie jako narzędzie, pozwalające najlepiej wyrazić rozterki filozoficzne.

Dlatego chcę na koniec wrócić do *Poematu*. Utwór ma formę abecedariusza czy, jak sugeruje Panas, alefbetagidariusza, bo jego kolejne całości zaczynają się od **imion liter** alfabetu hebrajskiego. W szkicu *Dwadzieścia dwie litery*, jednym z fragmentów mających złożyć się na nigdy nienapisaną książkę o *Poemacie*, Panas pytał: „do czego był mu potrzebny alfabet hebrajski”¹⁶⁹. I obok inspiracji abecedariuszami biblijnymi, wskazywał klucz kabalistyczny, doszukiwał się w tekście ukrytego przekazu ezoterycznego. Wydaje mi się, że może Czechowiczowi szło nie tyle o kabałę, co o pismo traktowane w sposób niecodzienny, wszak w kulturze żydowskiej zapis ma charakter mistyczny¹⁷⁰.

Dostrzeżone przez Panasa aliteracje między imieniem litery a pierwszym słowem każdej części, służą temu, by w alfabecie łacińskim oddać oryginalne brzmienie hebrajskich liter, stąd wniosek badacza, że utwór został napisany jako przekład z języka hebrajskiego¹⁷¹. Ale mówią również aliteracje, że z imienia litery bierze się opowieść, że porusza ona wyobraźnię. Jak ważne było dla Czechowicza samo imię litery, świadczy początek utworu – alef jest w języku hebrajskim niema, czego poeta nie zaznacza w inicjalnej części utworu, sugeruje się bowiem samą nazwą.

Poemat opowiada przede wszystkim o piśmie, o pieśni (łączy te dwa porządki); w warstwie fabularnej – w historii zubożałej rodziny królewskiej jego rzeczywistą bohaterką okazuje się Irena, córka władcy. Ostatnia część mówi, że to o niej – narzeczonej Pana Świata jest śpiewanie. Irena od początku nie mieści w logocentrycznym porządku boskiego, męskiego nazywania, jest wolna, kontaktuje się ze sferą nieracjonalnego („widziała jędzę, białego jelenia lub słyszała głosy samosiekier” [WiP, 217]). Podobną wyobraźnię mają pozostałe kobiece bohaterki – babki, Anna i Paulina, które w tańcu wodorostów widzą włosy topielic. Imię „Irena” znaczy pokój. Gdyby jej ojciec, król Zygmunt (co wykląda się: „ten, którego opieka zapewni zwycięstwo”) nie sprzeciwił się biegowi pieśni i zgodził na małżeństwo córki z Hiramem – Panem Świata, Irena zapewniłaby pokój podupadłemu królestwu (jego „Nie” narrator komentuje jako zakłócenie w toku opowieści: „A przecież wyraz «Nie» zaczyna się od litery nun, która jest w szeregu dopiero czternastym znakiem” [WiP, 218]).

Choć Panas miał *Poemat* za wyjątkowy na tle „nieomal amorficznych”¹⁷² utworów Czechowicza, widzę w nim może najbardziej symptomatyczny przejaw wiary poety we „wszystko, co z liter” [*Litery*, P, 132], zaświadczający o istocie jego wyobraźni, w której pisanie jawi się jako odczytywanie, jako uroczyste zapisywanie i przepisywanie.

¹⁶⁸ Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

¹⁶⁹ W. Panas, *Dwadzieścia dwie litery. O „Poemacie” Józefa Czechowicza uwagi wstępne*, „Scriptores”: Panas – *Lublin jest księga*, t. 2, 2009, nr 37, s. 34. Por. I. Kuryan, *Kresowość na miarę wielkich poetów*, s. 105; J. Cymerman, *Wielkie księstwo Józefa Czechowicza*, w: *Miłosz – Czechowicz*, s. 118–119.

¹⁷⁰ *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 1, Warszawa 2003, s. 574 [„hebrajski alfabet”].

¹⁷¹ W. Panas, *Dwadzieścia dwie litery*, s. 30.

¹⁷² Tamże, s. 29.

Rozdział VII. Imiona (Baczyńskiego) czyniące

Przypuszczenie

wyciągnął rękę i wziął z pisma jedno ze swoich imion; z tego imienia spadły trzy krople wody i oto cały świat wypełnił się wodą¹⁷³.

Przepisany tu jako epigraf fragment żydowskiej legendy mógłby mówić o tym, jak Krzysztof Kamil Baczyński przedstawia język w swojej poezji. Komu w takim zestawieniu odpowiadałby On? I czy zawsze temu samemu? To może najważniejsze pytania.

Baczyński i Basia

Słowa początku są dwa, dwa różne – z rejestru oficjalnego i prywatnego. Opisuje się Krzysztofa i Basię kilkoma obrazami. Do kanonu należy fragment dziennika Jarosława Iwaszkiewicza: „Baczyńscy przystępowali do komunii, oboje tacy drobni, malutcy, dziecinni, powiedziałem potem, że wyglądało to na nie na ślub, a na pierwszą komunię. Krzysztof bardzo wzruszony”. Ciąg dalszy tej notatki (rzadko przytaczany) brzmi jednak ambiwalentnie, Iwaszkiewicz przyznaje, że nie lubił zrazu Baczyńskiego, że nie znał Basi, choć była jego studentką i że takie pochopne śluby są powszechne podczas wojny. „Śmieszne dzieciaki”¹⁷⁴ – podsumował. Studził zawczasu tych wszystkich, którzy potem o nich pisali. Pisali, bo przeczytali wiersze i nie wiedzieli, co z nimi zrobić. Stawali wobec nich i nie odważali się stwierdzić tego, co Katarzyna Kuczyńska-Koschany – że o *Białej magii* nie należałoby nic mówić, tylko ją czytać¹⁷⁵, lub nie odważali się nieco naruszyć zwyczajowych granic interpretacji, jak Edward Balcerzan, gdy o tym samym wierszu powiedział, że przypomina niewinną zabawę dzieci, która może skończyć się poważnie – począciem nowego życia¹⁷⁶. Pierwszy jednak postąpił tak Kazimierz Wyka: „wzruszająca adnotacja czasowa przy znakomitym erotyku *Biała magia*, adnotacja świadcząca, że ten krystalicznie doskonały wiersz to nic innego, jak zapis szczęśliwej i autentycznie doznanej chyba chwili – 4 I 42 r., 3 w nocy”¹⁷⁷. I kilkanaście stron dalej: „Poezję miłosną czytać należy bez natręta wtrącającego swoje pochwalne wykrzykniki czy coś tam jeszcze szeptem wtrącającego, kiedy ów natręt-interpretator pragnie okazać się dyskretnym”¹⁷⁸.

¹⁷³ M.J. Bin Gorion [Berdycewski], *Żydowskie legendy biblijne*, przeł. R. Stiller, cz. 1, Gdynia 1996, s. 19. Cyt. za: J.T.B., 141.

¹⁷⁴ J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, oprac. A. i R. Papiescy, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2007, s. 198. Później Iwaszkiewicz sportretował Baczyńskiego w *Sławie i chwale*, w postaci Bronka.

¹⁷⁵ Cyt. za: A.Z., 97. Bardziej odważni są wobec *Białej magii* poeci: Bohdan Zadura tytułujący swój erotyk z debiutanckiego tomu pt. *W krajobrazie amfor* (1968) – *Biała magia*. Podobnie aluzje do wiersza Baczyńskiego (i być może też do utworu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pt. *Różowa magia*) robi Tomasz Majeran w *Różowej magii* (z tomu *Elegia na dwa głosy*, 1994).

¹⁷⁶ Cyt. za: A.Z., 99.

¹⁷⁷ K. Wyka, *Wstęp*, UZ, I, 22.

¹⁷⁸ Tamże, s. 46.

Interpretator jako trzeci. Tu szczególnie. Są tylko ona i on (i zwierzęta). Pierwsze imiona, znaki, pismo.

Jest jeszcze jeden powód wstrzeźliwości tego badacza. Obaj, Iwaszkiewicz i Wyka, przepisywali imiona, jak powiedziałby Maurice Blanchot¹⁷⁹, w imię przyjaźni. Drugi z nich zdawał się także chronić imiona nieżyjących przyjaciół, do czego mógł czuć się zobowiązany jako nadawca *Listu do Jana Bugaja*¹⁸⁰ i adresat zeszytu-tomiku Baczyńskiego z 1942 r. zatytułowanego *3 wiersze*, opatrzonego dedykacją: „Szanownemu Panu Kazimierzowi Wyce, pierwszemu krytykowi, z którego sądem o moich wierszach zgadzam się całkowicie. Ofiarowuję z wyrazami wielkiego uznania i przyjaźni. Krzysztof Baczyński” [UZ, II, 577]. Tę dedykację krytyk po latach komentował następująco: „jest naiwna i wzruszająca jednocześnie. Naiwnie wzruszająca u młodego człowieka, który już wie, że jest pisarzem, już dostaje z ręki starszego kolegi coś na podobieństwo nominacji [...]. Tu jest ta wzruszająca naiwność w tej dedykacji «Pierwszemu krytykowi», czyli spodziewam się dalszych, że będą też o mnie pisać dobrze”¹⁸¹. To najbardziej osobiste ze wspomnień Wyki, opublikowane po śmierci poety. Zasadniczo wystrzegał się wzmianek o łączącej ich przyjaźni, swoją książkę o nim zaczyna wyznaniem:

Ojca poety nie znałem osobiście. Krzysztofa i matkę chyba dobrze, Krzysztofa jednak żadną miarą w stopniu, który by pozwalał mówić o bliższym zaufaniu i znajomości otwartej. A tym samym, który by dzisiaj, po latach kilkunastu, pozwalał budować jego sylwetkę osobistą i twórczą z takich materiałów, jakie daje bliższa zażyłość. Budować je przyjdzie po prostu z tekstów¹⁸².

Niewykluczone, że celowo tuszował rzeczywisty charakter relacji, który wyjawiał choćby w *Liście do Jana Bugaja*, gdzie wspominał, że adresat już wcześniej zapoznał się z fragmentami krytycznoliterackiej epistoły. Podobnie postępował Jerzy Andrzejewski – o swojej bliskiej znajomości z Baczyńskim wspominał tylko w dziennikach¹⁸³. Autorowi *Rzeczy wyobraźni* obca była pokusa „mitologizowania znajomości z nieżyjącym artystą”¹⁸⁴. Z tego powodu z rezerwą wypowiadał się o zbiorze wspomnień *Żołnierz, poeta, czasu kurz...*¹⁸⁵. Krytyk zdradzał jednak większy optymizm niż Maurice Blanchot. Podejmując powierzone mu w testamencie przez Stefanię Baczyńską zadanie wydania utworów wybitnego poety, wierzył, inaczej niż filozof, że milczenie nie jest jedynym możliwym gestem w obliczu śmierci przyjaciela. Równocześnie, podobnie jak Blanchot, zaświadczał Wyka, że rozłąka otwiera na pisanie przeciwstawne wspomnianiu.

Zaczynając lekturę erotyków Baczyńskiego od strony sygnatur i dedykacji, w pierwszej kolejności chcę pokazać, że te wiersze uruchamiają „wyobraźnię antropologiczną”¹⁸⁶, działają podobnie do przywołanych wyżej wypowiedzi, dalej chcę sprawdzić, jak imię tematyzo-

¹⁷⁹ M. Blanchot, *Przyjaźń*, przeł. P. Mościcki, „Arterie” 2004, nr 1, s. 9.

¹⁸⁰ Zob. P. Mackiewicz, *W kraju pełnym tematów. Kazimierz Wyka jako krytyk poezji*, Kraków 2012, s. 67–70.

¹⁸¹ K. Wyka, *Droga do Baczyńskiego*, „Kultura” 1979, nr 51–52; 1980, nr 1.

¹⁸² Tenże, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, w: *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 10. Por. P. Mackiewicz, dz. cyt., s. 87.

¹⁸³ J. Andrzejewski, *Zeszyt Marcina (październik 1943–grudzień 1945)*, Warszawa 1994, s. 55–56; tenże, *Z dnia na dzień 1972–1979*, t. 2, Warszawa 1988, s. 182; tenże, *Gra z cieniem*, Warszawa 1987, s. 285. Por. P. Mackiewicz, dz. cyt., s. 86.

¹⁸⁴ P. Mackiewicz, dz. cyt., s. 86.

¹⁸⁵ K. Wyka, *Poeta myślący – żołnierz*, „Nowe Książki” 1967, nr 22, s. 1346.

¹⁸⁶ A. Mencwel, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 9–25.

wane w poezji miłosnej Baczyńskiego wiąże się z problemem nazywania w całej jego twórczości. Przyjęcie takiej perspektywy wynika z przeświadczenia o sylleptycznym charakterze imienia własnego autora utworu. Mówi o tym Piotr Śniedziewski w inspirujących esejach o imieniu; sygnatura, stwierdza poznański badacz, to zbiór wyobrażeń, składają się na nią: tożsamość autora, tekstu i czytelnika, „podpis jest elementem świata przedstawionego”¹⁸⁷, jest także, metaforą obecności, śladem, więc nie chce być czytany totalnie: tylko jako biografia albo tylko jako tekst literacki¹⁸⁸. Eseista sprzeciwia się w ten sposób Derridiańskiemu przekonaniu, jakoby życie w sygnaturze miało być utracone, ocalenie widzi Śniedziewski w empatycznej lekturze¹⁸⁹. Czytelnik powinien więc, zwracając uwagę na to, co estetyczne, jednocześnie nie zapomnieć, że odnosi się do kogoś, kogo już nie ma¹⁹⁰.

Baczyński i Basia. Tą asymetryczną frazą mówi się o nich najczęściej, z nią przechodzimy od razu na „ty” (może za sprawą jego wierszy), on – jako autor – nie traci nazwiska, choć bywa także „Krzysiem” z wierszy dla matki, Krzysztofem albo Krzysztofem Zielińskim w partyzantce, Janem Bugajem i rzadziej Piotrem Smugoszem z okładek konspiracyjnych tomów. Imiona – Piotr i Jan noszą antagonistyczni bohaterowie poematu *Wybór*. Z kolei w opowiadaniu *Matka* główny bohater, Piotr, posługuje się innym konspiracyjnym pseudonimem Baczyńskiego – „Emil”, a jego syn ma na imię Janek. Jakby poeta starał się w ten sposób nie rozproszyc, nie przepaść w licznych pseudonimach, które z konieczności przybierał.

Jako Jan Krzyski sygnował swój jedyny znany dziś, nieopublikowany z powodu wybuchu powstania warszawskiego, tekst krytycznoliteracki (recenzję *Widm* Gajcego), napisany z żoną, która użyła pseudonimu Agnieszka Dembowa. Ona w zasadzie nie dała się poznać jako autorka¹⁹¹, właściwie nie posiada nazwiska (kobieta – córka, żona – zawsze ma je mniej¹⁹²). Zrazu wydaje się – co może okazać się pochopnym złudzeniem, pułapką myślowych przyzwyczajęń – że jej imię bardziej należy do niego, do wierszy, które pisał. Tymczasem Basia w poezji Baczyńskiego emancypuje się w sposób szczególny. On z kolei swojego imienia i nazwiska używał, chętnie zapisywał je małymi literami, co kojarzy się z awangardowymi praktykami spod znaku Czechowicza, ale ponieważ dotyczy najbardziej osobistej nazwy własnej, jako gest mówi wiele o autorze, który w poezji będzie szukał większych imion – poza sobą.

„Porom na opak”

Józef Tischner pisze, że „człowiek wypowiadający po raz pierwszy imię osoby, którą kocha, doświadcza czegoś w rodzaju wtajemniczenia”¹⁹³. Doniosłość przedstawienia się to doniosłość odsłonięcia, „spotkanie z imieniem jest spotkaniem z obietnicą”¹⁹⁴. Wszystko,

¹⁸⁷ P. Śniedziewski, *Imię w rogu obrazu*, „Twórczość” 2008, nr 1, s. 123.

¹⁸⁸ Tenże, *Double bind sygnatury*, „Twórczość” 2007, nr 1, s. 121.

¹⁸⁹ Tamże, s. 122.

¹⁹⁰ Tenże, *Imię w rogu obrazu*, s. 126.

¹⁹¹ Nazwiskiem Dembowa Barbara Baczyńska podpisała na pewno jeszcze jeden artykuł, opublikowany w „Drodze” pt. *Niedobra służba*. Zob. Z. Jastrzębski, „Pójdziemy wolno nad groby zgubionych Homerów”, w: *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 203.

¹⁹² Trudno uniknąć tu skojarzenia z krytyką feministyczną, dla której imię kobiety jest bardziej własne niż patriarchalne nazwisko. Stąd gest Jolanty Brach-Czajny – filozofka na okładce książki *Błony umysłu* (Kraków 2009) nazwisko zastępuje matriarchalną linią: „Jolanta córka Ireny wnuczka Bronisławy prawnuczka Ludwika”.

¹⁹³ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 223.

¹⁹⁴ Tamże, s. 224.

co o imieniu mówi autor *Filozofii dramatu*, wchodzi polemikę z koncepcjami niegdyśszej czytelniczki jego magisterium, Izydory Dąbskiej, uczona twierdziła, że poprzez imię niczego nie dowiaduje się o człowieku¹⁹⁵. Odnotowuję tę różnicę zdań, bo tłumaczy ona wiele: Tischner zdaje się mówić, że da się imaginatywnie przekroczyć arbitralność imienia, że relacja „ja-ty” odmienia to, co w zasadzie przypadkowe, podyktowane kalendarzem, kaprysem, lekturą czy impulsem. Tak działa siatka dedykacji i sygnatur w utworach Baczyńskiego. Piotr Matywiecki podkreśla szczególną intymność jego poezji, twierdząc, że te wiersze wciąż czytamy jak z rękopisów¹⁹⁶, wiele z nich zostało opublikowanych wraz z prywatnymi inskrypcjami, autor mógłby chcieć je usunąć, gdyby sam przygotował swoje teksty do druku.

Najpierw interesują mnie wyłącznie dedykacje w ich oryginalnym kontekście, odczytane z ręcznie zdobionych, opatrzonych datami, zeszytów, którymi poeta obdarowywał Basię. Pierwszą dostała, zanim minęły dwa miesiące od ich poznania: 21 stycznia 1942 r. pisał: „Ukochanej mojej Basi Krzysztof” (*Wesele poety*) [UZ, II, 577]. Potem, zwłaszcza w pierwszym półroczu znajomości, stało się to jego zwyczajem, prywatnym świętem, więc 15 lutego 1942 r.: „Ukochanej mojej Basieńce Krzysztof Baczyński” (*12. Wiersze wybrane*) [UZ, II, 578], później: „Kochanej Basieńce dn. 11 IV 42 r. Krzysztof” (*3 psalmy*) [UZ, II, 579] i prawie tak samo: „Kochanej Basieńce Krzysztof. 14 VII 1942” (*Rzeka*) [UZ, II, 580]. Szczególnie ważny jest w tym wyliczeniu, zeszyt z wierszem [inc.] „Ty jesteś moje imię” – „Mojej Basi poświęcam. Dn. 8 III 42 r. Krzysztof” [UZ, II, 578].

Dedykację niedatowanego poematu *Szklany ptak* poprzedza, tylko w pierwszej wersji rękopiśmiennej, znany Norwidowski cytat: „A Ojczyzna, czy zawsze jest tragedią Ojczyzny?» Basieńce – Krzysztof” [UZ, II, 583]. Notes – czystopis z wierszami z lat 1939–1942 otwiera adnotacja: „Wiersze te poświęcam Matce i Basi [po czym świeższym atramentem – KW], żonie mojej”, po niej następuje Norwidowskie motto: „Oj, zapłakałbym nad wami, / że to cieni macie państwo, / ale błędom od kolebki / I jam przysięgł na poddaństwo” [UZ, II, 573]. Podobnie wiersz *W żalu najczystszy* opatrzył Baczyński dedykacją: „Mojej kochanej Basieńce w dniu naszego ślubu – Krzysztof”, i znowu słowami Norwida: „Pieśń twa – nie skona z niedokończoności – / Jeśli anielstwo jej wyżywić zdołam” [UZ, II, 579]. Ostatni epigraf ma szczególny charakter, może być czytany jako świadectwo wiary w moc pisma. Przede wszystkim trzeba podkreślić, że imię, które miało nazwisko i kenkartę, stawało się dzięki dedykacjom częścią odświętnej rzeczywistości poezji. Tak imię jej, jak i jego, bo zależało Baczyńskiemu, aby także swoje imię umieścić w dedykacji, chciał wpisać w wiersz sam akt sygnowania. Wiersz wpisać w życie. Data (inne oblicze podpisu) z drugiej strony wiersza, z dołu kartki, wskazywała na wojenną codzienność¹⁹⁷.

Poza takimi – przewidywalnymi – są dedykacje jak z rękopisu *Wróble*, które bez tego kontekstu erotykiem wydają się trochę mniej: „Mojemu Ptaszkowi”. W wierszu Baczyński zwraca się do adresatki (tej samej?) „malutka”. W rękopisie pod tekstem znajduje się rysunek objaśniony „rysunki żony poety” [UZ, II, 655]. Więc jest i Basia, jeden jedyny raz ślad jej ręki pojawia się w jego manuskrypcie. Jakby obojgu im zależało na utrwaleniu chwili „niefrasośliwej miłości” [*Wróble*, UZ, II, 23].

¹⁹⁵ I. Dąbska, *Z filozofii imion własnych*, w: *Znaki i myśli*, s. 34–48.

¹⁹⁶ P. Matywiecki [bez tytułu], w: K.K. Baczyński, *Poezje*, wybór i posłowie P. Matywiecki, Warszawa 1996, s. 480.

¹⁹⁷ Por. K. Wyka, *Wstęp*, UZ, I, 16; P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000, s. 62.

Niekiedy dedykacje mają kilka wersji, tak w [inc.] „Ty jesteś moje imię” czy w *Śpiewie do snu*. W tym ostatnim – w rękopisie najpierw rozbudowana: „Mojej kochanej ku miłości, pocieszeniu i wierze – mąż”; następnie, w innym odpisie – lakoniczna: „Żonie”. Wówczas sam wiersz zatytułował Baczyński dedykacyjnie: *Do Ciebie. (Śpiew do snu)* [UZ, II, 658]; podobnie *Pioseneczkę* przypisał „Basi” tylko w jednej z rękopiśmiennych wersji. Z kolei drukowane z dedykacjami: *Wyroki, Noc, Rzeczy niepokój, Z wiatrem*, [inc.] „W każdej przemianie” w niektórych brulionowych wersjach nie były nimi opatrzone. Jakby Baczyński badał w ten sposób granice intymności w wierszu i przed wierszem.

Poetykę dedykacji próbuje interpretować Agnieszka Zgrzywa: „Dłuższe dedykacje Baczyńskiego skierowane do matki są jak gdyby daniną szacunku dla tej, która należytej czci dla siebie się domaga, do żony zaś pisze poeta najprościej: «Basi», «Basieńce» – wpisane jest w te dedykacje prawdziwe porozumienie i miłość, która nie wymaga czy nie żąda dowodów przywiązania...” [A.Z., 182]. Trudno mi się w pełni zgodzić z tymi wnioskami. Równie krótkie są dedykacje odnoszące się do przyjaciół. Na pewno z każdej można wyczytać charakter relacji z adresatem bądź adresatką. Kiedy przeczytać wszystkie, także dedykacje niepozostawione przy ostatecznych wersjach wierszy, okazuje się, że i Basi ofiarowywał dłuższe, niektóre z nich zdają się namiastkami listu, a jednocześnie odmianą sygnatury. Ich autor mówi o sobie, zwracając się do adresatki najpierw „Basi D.” (półoficjalnie, zachowując jeszcze inicjał nazwiska jej ojca), a z czasem pisze: „Żonie”. Te skierowane do Matki są natomiast bardziej przewidywalne, raczej powtarzalne, często sygnowane imieniem i nazwiskiem, do wyjątków należy dedykacja postawiona przy wierszu *U niebios rozkwitających*: „Kochanej mojej mamie wiersz własnej produkcji i własnego składu – Krzysztof” [UZ, II, 631].

Joanna Tokarska-Bakir stwierdza: „Podpis, podobnie jak pieczęć, znaczy: jestem tu sam, we własnej osobie, nie ma między nami pośredników” [J.T.B., 136]. Sygnatura jest zapisem kondycji lub jej konstruowaniem [J.T.B., 134], co Baczyński zdawał się podkreślać, wielokrotnie rozbudowując tytuły zeszytów, jak w przypadku *Rzeki*: „Rzeka. Wiersz przepisany ręcznie przez autora na papierze kredowym” [UZ, II, 579]. Ten, kto tak traktuje imię, wierzy w magiczny związek rzeczy i słowa, który wedle Tokarskiej-Bakir właśnie w imieniu rysuje się najwyraźniej [J.T.B., 136]. Pismo jawi się wówczas jako miejsce bytu [J.T.B., 137], bardziej niż to, co się pisze, liczy się samo pisanie (co uczona określa jako jego rematyczny wymiar [J.T.B., 132]). W kontekście rękopiśmienności, na którą poeta był skazany, ale do której przykładał również wielką wagę, nie wydaje się to bez znaczenia. Perspektywa sakralnego wymiaru pisma osadzonego w świecie ontologii archaicznej pozwala dostrzec w twórczości Baczyńskiego zachowania rematyczne i tabu imion, być może nie w pełni przez niego uświadomione.

Wiara w sprawczą moc języka narzucała się tej poezji. Jeszcze zanim się poznali, Basię zwiastował sobie Baczyński w *Liście 2* i *Liście 3* – miłosnych prozach, które później jej zdedykował, drugą z nich właśnie korespondencyjnie „do Basi” (nie „dla Basi”)¹⁹⁸. Ciąg dalszy ich związku także musiał brać się z zapisu¹⁹⁹. *Wesele poety* powstało 17–18 stycznia 1942,

¹⁹⁸ Choć badacze nie wykluczają pomyłki w datowaniu [A.Z., 62], trudno uwierzyć, by przytrafiła się Baczyńskiemu akurat w tych dwóch utworach, których powstanie dzieli pięć miesięcy. Poza tym, co podkreślają wydawcy utworów poety, dedykacje obu listów od samych tekstów różni dukt pisma [UZ, II, 642], mogły więc zostać dodane później.

¹⁹⁹ J. Błoński, *Pamięci Anioła*, w: *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 202.

ślub wzięli 3 czerwca tego roku, w półroczu poznania. Odwrotnie było z *Narzeczoną* opatrzoną dedykacją: „Basieńce w półroczu naszego małżeństwa, w rocznicę naszego poznania i w dodatku na imieniny – Krzysztof” [UZ, II, 581].

Ofiarowany najpierw Matce poemat *Serce jak obłok* (z 30 sierpnia 1941 r.) przepisał Baczyński do osobnego zeszytu i podarował żonie: „Mojej ukochanej Basieńce – P., ten poemat, który był pierwszą przyczyną naszego poznania, a w konsekwencji – dalszych wiadomych następstw, w rocznicę I naszego ślubu ofiarowuje Mąż – W.” [UZ, II, 582]. W kilku dedykacjach pozostał ślad ich miłosnego idiolektu, w zeszycie zatytułowanym *Wiosna 1942*: „Mojej kochanej żonie (P.) – Krzysztof (M.). 3 czerwca – 3 lipca 42” [UZ, II, 580] i przed [inc.] „Niebo złote ci otworzę”: „Kochanej mojej P. na pocieszenie – Krzysztof – W.” [UZ, II, 657]. Co znaczą te skróty? Mogę tylko podejrzewać, że P jest od Panny z *Łowów*, z *Wesela poety*, panienki z *Narzeczonej*, zaś używane zamiennie, lustrzane W i M wskazują na Wodnika (znak zodiaku Baczyńskiego) i „Miłego” (z *Mrozu*) lub „Miłuna” (ze *Szklanego ptaka*) – żeby wciąż pozostać przy poetyckim szyfrze, bo tylko tyle można. A tak naprawdę trzeba zgodzić się na to, że są te dedykacje tekstami o tajemnych imionach, które – to mądrość pierwotnych kultur i niekiedy baśni – przechowują moc, dlatego nie należy ich zdradzać [J.T.B., 154, 157]²⁰⁰.

Coś jeszcze uświadamia lektura zawartości rękopiśmiennych podarunków dla Basi. W większych zbiorach przygotowanych specjalnie dla niej, raczej nie ma erotyków, są, można przypuszczać, te wiersze, które akurat wydawały się Baczyńskiemu ważne, więc *Psalmy*, więc *Pragnienia*. Po ponad półrocznej znajomości, a miesiąc po ślubie dostaje Basia wiersz z taką kłamrą:

Co dzień kochając cię płacę,
tęsknię za tobą – patrząc,
oczy mi popieleją,
wiedzą, że nie zobaczą.
[...]

I takim ci ja mocarz,
że kiedy słów nie trzeba,
nie umiem stworzyć nieba
miłością w oczach.
[*Pragnienia*, UZ, I, 344]

Jakby autor w ostatniej strofie wypominał sobie niedorastanie do patrona Krzysztofa – mocarza, jakby przyznawał się (przed nią), że każde słowo było jednie sztuczką. Niemoc zapowiadał już w *Liście 3* z ironicznymi nawiązaniem do własnego imienia: „Takim mocny niosąc pół świata i niebo całe na barkach. Jakże słabo oplatam cię ramieniem płonącym z niecierpliwości” [UZ, I, 452]. Niecały rok później Basia, już żona, odnajduje się pewnie w tym obrazie: „rozpleść łodygi naszych nie spełnionych ciał / i być żołnierzem nocnym wiary bez litości. / I nim odejdę jeszcze, nim się broń rozpali, / widzę, jak się ten obłok twego ciała żali” [*Ciemna miłość*, UZ, II, 44]. Tytułowa „ciemna miłość” tego wiersza nie musi (nie może?) być tylko konceptem. Baczyński opowiada miłośnie o bezradności, przekraczając i te stosowności, na które pozwalają sobie kochankowie.

²⁰⁰ Por. G. van der Leeuw, dz. cyt.

Musiała Basia doskonale znać wiersze, w których (jak w *Psalmie I*) prosił Boga o powściągnięcie żądz. Baczyński – jak Rilke, autor modlitewnych erotyków – w tym samym momencie przeżywał kobiece ciało i pisał żarliwe wiersze religijne (ostatni z psalmów i *Białą magię* dzielą trzy dni). Dlatego nie sprawdzają się interpretacje tej poezji, w których mowa o duchowej przemianie, odrzuceniu przez poetę ciała. Nietrafne wydaje mi się spostrzeżenie Jerzego Świącha, jakoby „sfera doznań erotycznych o charakterze zmysłowym, cielesnym nosiła piętno zła, grzechu”²⁰¹. W innym miejscu badacz pisze o pogardzie dla ciała, bo utrudnia ono zjednoczenie z Bogiem [DWM, 138]²⁰², co odniosłabym jedynie do ciała, które zabija (*Modlitwa II*). Kiedy w jednym z *Przypisków bibliograficznych* do swych wierszy stwierdza Baczyński: „*Psalmy* powstały z głębokiej konieczności wewnętrznej, z poczucia bezgranicznej słabości czynów i uzależnienia od ciała, które zawała drogę do wszystkich pragnień prawdy i właściwego szczęścia – dobrej siły” [UZ, I, 386], to być może ma na myśli pokonującą wolę słabość związaną z doświadczeniem bólu, głodu i strachu²⁰³.

Agnieszka Zgrzywa, interpretatorka bardziej niuansująca niż Świąch, twierdzi, że miłość erotyczna w tej poezji nie spełnia się w syceniu ciałem (ale się go nie wyrzeka), jej ideałem jest „zjednoczenie duchowe” [A.Z., 94]. Miłość do Basi z pewnością nie zagrażała Bogu. Baczyński miał bardzo młode ciało i tym ciałem chciał kochać inne młode ciało. On nie chciał, oni nie chcieli, jeśli sugerować się przedślubną datą pod *Erotykiem*, by wzięły ich w tych ciałach jakiegokolwiek przykazania.

Na osobną uwagę zasługuje właśnie dedykacja *Erotyku*. Wpisana w wiersz, choć oddzielona od niego słowem „dedykacja”, jest bardziej niż inne, powiązana z utworem, przypomina pierwszą i trzecią strofę:

Jeden dzień – a na tęsknotę – wiek,
jeden gest – a już orkanów pochód,
jeden krok – a otoś tylko jest
w każdy czas – duch czekający w prochu.
[UZ, I, 458]

Między hiperbolą pierwszego i gwałtownością drugiego wersu – odpowiadającym tonacji całego wiersza – a wygłosową linijką, w której to miłosne ciało już spopielało, mieści się wers jak ostatni krok w zbliżeniu albo już krok wstecz, wers, w którym prawie niemożliwą przy miłosnym „jesteś” partykułę „tylko” tłumaczy chwila rozkoszy. I dopiero niżej: „Mojej najdroższej Basi – Krzysztof”.

Kiedy Baczyński kładzie pod wierszami datę, zapisuje imiona w dedykacjach, daje jasno znać, że nie poddaje się śmierci. To rematyczny akt wyprzedzający opowieść o ocaleniu przez miłość²⁰⁴, to antrakt wyobraźni, która za chwilę będzie parafrazowała te dwa imiona kochanków, będzie wysnuwała z nich całe obrazy, to klucz wiolinowy języka. Dlaczego takim go widzę? Baczyński jest z tego świata, w którym wierzy się w zaklęcia, w znaki, w Pismo, tożsamy z Bogiem, jakkolwiek pojmovanym. I nawet, kiedy „ja” liryczne jego

²⁰¹ J. Świąch, *Wstęp*, w: K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, oprac. J. Świąch, Wrocław 1989, s. LXXVII.

²⁰² Por. J. Błoński, *Pamięci Anioła*, s. 201.

²⁰³ Zob. P. Rodak, dz. cyt., s. 71–73, 81–82.

²⁰⁴ Por. A.Z., 119; E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Warszawa 1998, s. 171; J. Rusin, *W poszukiwaniu źródeł poezji miłosnej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: *Nad wierszami Baczyńskiego. Interpretacje, szkice, rozprawy*, red. G. Ostasz, Rzeszów 1998, s. 197–211.

utworów wąpi, by miało dostęp do języka sakralnego, autor chce o takim języku opowiadać wierszem, rysując w ten sposób horyzont dla swojej poezji. Stąd w *Weselu poety* pojawiają się „ludzie, którym Pismo mówi” [UZ, I, 264] i stąd fraza „na niewidzialnym oparciu słowie” [*Poemat o Bogu i Człowieku*, UZ, I, 246]. Temu, jak Baczyński traktuje dedykacje, odpowiadają apotropaiczne moce, które przypisuje kobiecie, odmawiając ich czy bardzo ograniczając dostęp do nich pojawiającemu się w wierszach mężczyźnie-twórcy.

Bugaj i Barbaryzm

Miłosny idiom, tubylczy dialekt tych dwojga, Basi i Krzysztofa, bierze się właśnie z ich imion i z wyobraźni. Idiomatyczność potwierdza już zupełnie inne obrazowanie wierszy poświęconych, przypisanych pierwszej miłości Baczyńskiego – Annie Żelazny. Agnieszka Zgrzywa pisze: „jego poetycka wyobraźnia wówczas zwariowała” [A.Z., 40]. Symptomatyczny wydaje się wiersz *O Muzie*, gdzie „dziewczyna o włosach ze spalonej słomy / wiję ciemność do fletu kołującą jak kobra” [UZ, I, 80]. Niespełna rok później taki obraz kobiety będzie nie do pomyślenia.

Na akcenty autobiograficzne w postaci aluzji do sygnatury zwracała uwagę w związku z *Weselem poety* Zgrzywa:

Wesele poety, epithalamion [...], zawiera elementy biograficznego szyfru – narzeczony, jak autor, jest poetą; na przedzie korowodu gości weselnych kroczy Wodnik – pod tym znakiem autor się urodził; herb, który „niczym paw” chodzi „nad furtą” domostwa rozpoznać da się niewątpliwie jako Sas – herb Baczyńskich, z kitą pawich piór. Może nawet i strumień, którym się „sercem spływa” do domu kojarzony być może (jak i każda rzeka z w poezji Baczyńskiego?) z rzeką, przez którą święty Krzysztof przenosił ludzi; był on wszak patronem, z którym Baczyński czuł się związany [A.Z., 73].

Trzeba jeszcze dodać, że i ta rzeka („jak każda rzeka z poezji Baczyńskiego”) może być aluzją do najbardziej znanego pseudonimu poety, który, co zauważył już Jerzy Kwiatkowski, niezupełnie rozumiał znaczenie słowa „bugaj”. W słownikach najczęściej występuje ono jako regionalna, gwarowa oboczność „buhaja”, ale wedle źródeł etymologicznych odnosiło się do terenu nad rzeką²⁰⁵, stąd właśnie mogła wziąć się pomyłka poety, zapisana w *Erotyku* w jednej z najbardziej czytelných metafor pełni męskiej seksualności: „trysnę szumem bugaju / w gałęziach twoich – ptak” [UZ, I, 457].

Jeśli polegać na wierszu *Rodzicom* oraz na związanych z nim wspomnieniach matki poety, wiary w sprawczą moc imienia, wiary w swoje imiona, Baczyński został w dzieciństwie nauczony, przypomnę:

A otóż i macie wszystko.
Byłem jak lipy szelest,
na imię mi było Krzysztof,
i jeszcze ciało – to tak niewiele.
[...]

²⁰⁵ J. Kwiatkowski, *Potop i posąg*, w: *Klucze do wyobraźni*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1973, s. 13–14.

Mysłałaś, matko: „On uniesie,
on nazwie, co boli, wytłumaczy,
podźwignie, co upadło we mnie, kwiecie
– mówiłaś – rozkwitaj ogniem znaczeń”

[...]

[UZ, II, 62]

Zwłaszcza pierwsze imię miało przesądzić o jego losie, urodzony z anatomiczną anomalią (miał podobno 6 palców u nóg), przypominał i tytana, i prawosławnego św. Krzysztofa – człowieka z głową psa, który musiał zginąć śmiercią męczeńską, by Bóg uznał, że ma duszę²⁰⁶. Niemal każdy Krzysztof w jego wierszach i każdy Wodnik pojawia się w związku z wodą, a tym samym utwierdza przyjęte przez poetę znaczenie słowa „bugaj”.

Woda, płynięcie, pokazywał Kwiatkowski w swym kanonicznym szkicu o poezji Baczyńskiego należą do jej najważniejszych obrazów²⁰⁷, także miłosnych: „mam źródło w sercu” [*Śpiew do snu*, UZ, II, 55], „Tych miłości, które z nami / na strumieniach białych płyną” [inc. „Tych miłości, które z nami”, UZ, II, 99], „dwa ciała, strumienie dwa miłosne” [*Milczenie*, UZ, I, 494] i w ciemnej tonacji: „Leżymy w łożu mrocznym jak na dnie strumienia / wyschłego”, „źródła są w powietrzu, i czujemy je – / to są pociski krwi” [*Ciemna miłość*, UZ, II, 43]. Razem odpływają też bohaterowie *Piosenek*.

To prawdopodobnie tylko przypadek albo konieczność (za)pisana im w imionach, że św. Barbara jest między innymi patronką żeglarzy – przedstawiający chrześcijańską męczenniczkę obrazek zachował się wśród pamiątek po żonie Baczyńskiego²⁰⁸. Dzięki wspomnieniom o nich, dzięki dedykacji w *Narzeczonej* wiemy, że zjawiała się ona w jego życiu imieniem – ich pierwsze spotkanie odbyło się na przyjęciu imieninowym Basi. Ale jeszcze ważniejsze, że jej imię tłumaczy się – „nieznana” (dosłownie „cudzoziemka”), warto sprawdzić, jak to znaczenie ma się do miłosnych portretów kobiet w tej poezji.

Pierwszą, jeszcze zanim poznał Basię, w ten sposób opisał Baczyński Światłounę w poemacie pt. *Sercu jak obłok* (z 30 VIII 1941). Zgrywa twierdzi, że to jeszcze refleks po zawiedzionej miłości do Anny Żelazny [A.Z., 55–56]. Miałabym wątpliwości, bohaterka ukazana jest w zupełnie inny sposób:

[...]

Czesła Światłouna włosy ciemne
przed zwierciadłkiem strzaskanym potoku,
zanurzała wąskie ręce głęboko,
ku swym oczom zielonych tajemnic,
które w wodzie się tliły i gasły
jakby z mroku utkane, a jasne.

[...]

Widział Tytan Światłounę i pokochał,

[...]

²⁰⁶ Z dwóch tradycji kultu św. Krzysztofa, prawosławna ponoć mocno oddziaływała na wyobraźnię Stefani Baczyńskiej, która przeraziła się, gdy poznała los świętego [ŻPCzK, 70]. W. Budzyński, *Testament Krzysztofa Kamila*, Warszawa 1998, s. 24.

²⁰⁷ Zob. I. Opacki, *Elegia optymistyczna. O poezji Krzysztofa Baczyńskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1967, z. 1.

²⁰⁸ Zob. W. Budzyński, *Taniec z Baczyńskim. Historia miłości Barbary i Krzysztofa Baczyńskich*, Warszawa 2001, s. 89.

Wyszła wtedy Światłoluna na brzeg światła,
 pół się śmiejąc, pół po wietrze ręką wodząc
 jak po grzbiecie zbudzonego pieśnią bawoła,
 i uniosła smutne oczy jak lecących chmur zwierciadła,
 jak jaskółki zabłąkane późną nocą
 w wirujących planet kołach.
 Pół się śmiejąc, pół śpiewając zawołała,
 jakby strumień ciepłym altem w niebo lała:

„Jakże ty mnie chcesz, Tytanie, kochać,
 zadumaną w moich białych potokach?
 Jakże chcesz mnie w mocne dłonie uchwycić,
 kiedy nie wiesz, czy to ja, czy moje odbicie?
 Bo ja jestem na wpół prawdą, na wpół ciszą,
 jakby liście, co w powietrzu – zanim spadną – wiszą.
 [...]
 [UZ, I, 186–187]

Także jej imię, zbudowane na szyku przestawnym – jako lustrzane odbicie, to niepewny refleks, znikliwy. Światłoluna ma jednak, zanim jej podobizna rozmyje się w potokach, to wszystko, co będzie Baczyński opisywał w kobiecych bohaterkach: i włosy, i ręce, oczy i gesty, więź ze zwierzętami, czyniącą ją jedną z nich, ma ten dar, że wszczyna w świecie (w języku) przemianę. Niewykluczone, że będąc każdą z tych postaci, do których jest porównywana, jest mirażem, zielonym promieniem, luną światła. Powtórną dedykacją poematu, podarowanego najpierw matce, zdawał się Baczyński upamiętniać, że Basia odczyniła zapisaną w utworze samotność bohatera. Do Światłoluny upodabniał bohaterki kolejnych wierszy miłosnych. Tak samo porusza światem i tak samo, choć z innego powodu, niepewna swego miejsca w rzeczywistości jest tytułowa postać *Narzeczonej*:

Ona stojąc w jeziorze ręce obraca do góry
 i z nich unoszą się z wolna kwiaty i białe motyle,
 [...]
 Ona się z wolna zwróci unosząc z sobą odbicie,
 nie wiedząc jeszcze, czy w sobie, czy w wodnym obrazie prawdziwa,
 patrzy w kryształ powietrza i widzi dalekie życie,
 raz zapylone trakty, to znowu potoków grzywę.
 [...]
 [UZ, II, 13]

Wróży sobie, pamiętając, że życie wyszło z wody, może świadoma macierzyńskich wód w sobie, może przeczuwająca, że na końcu wiersza pojawi się rycerz.

Woda jest każdej z nich poddana („zakryj groby płaszczem rzeki” [inc. „Niebo złote ci otworzę”, UZ, II, 50]), okazuje się częścią jej zmiennej natury: „dusza jej to strumień, srebrzysty, żywy ton” [Wybór, UZ, II, 73], „I morzu podobna przenosisz odbicie wszystkich pogód” [inc. „W każdej przemianie podobna kręgowi czasu”, UZ, I, 278]. Szczegółowo portret kobiety omawia Zgrzywa, podkreśla powtarzające się w nim obrazy: zwierząt, wody i pokrewnej jej lustrzaności [A.Z., 115–141].

W ciekawej wykładni tej badaczki miłość w poezji Baczyńskiego nosi imię Narcyza, który pojawia się między kochankami w *Hymnach* [UZ, I, 276], sygnalizuje szczególną bliskość, podobieństwo jego i jej [A.Z., 93]. Również panna w *Weselu Poety*, matczyzna kochanka, wygląda jak narzeczony, co nie uniemożliwia olśnień, pierwszych zapatrzeń „ujrzenia ukochanej w jej osobności” (jak w wierszu *Rzeczy niepokój*), potem dostrzeżenia wzajemności w odbiciu: „Więc pokochałeś kruche, ciepłe ciało, [...] / Więc pokochałeś je. Jak ruczaj sobie / przed oczy stawiasz, aby twarze obie: / i ta odbita, i twoja prawdziwa, / były jak jeden ruch” [*Dwie miłości*, UZ, II, 47]. Gdzie indziej to wzajemne odnajdywanie się w lustrzanych refleksach okazuje się nieukończony, w *Śpiewie do snu* jest pracą (rzemieślniczą) nad „byciem dla siebie stworzonym”. Właśnie coś z odbicia jest w najsłynniejszym pseudonimie Baczyńskiego. Po raz pierwszy podpisał się „Bugaj” w 1942 r., po poznaniu Basi: może wziął się on z wyobraźni, pragnienia bycia tą wodą, w której ją zobaczył. Jakby mówił, że wodą połączeni są w każdej chwili i na chwilę. Basia zaraz będzie gdzie indziej, w kolejnej przemianie. W ostatniej strofie *Erotyku* on określił się, przejmując niejako jej imię:

[...]

Albo w gaju, gdzie jesteś
brzozą, białym powietrzem
i mlekiem dnia,
barbarzyńcą ogromnym,
tysiąc wieków dźwigając
trysnę szumem bugaju
w gałęziach twoich – ptak
[UZ, I, 457]

I znowu, dźwigając, jest Krzysztofem. „Wytryśnięciu” w jej świecie odpowiada wcześniejsze, w *Sercu jak obłok* wtargnięcie Tytana w świat Światłoluny, i każde (miłosne, zwłaszcza erotyczne, zwłaszcza pierwsze) wejście mężczyzny w świat kobiety. Jest barbarzyńcą, są nawzajem wobec siebie barbarzyńcami, przenikający swe ciała pierwszy raz.

Barbara to szczęśliwy barbaryzm tej poezji. Wprowadza do niej nowy język albo wyprowadza ją z pomieszania i skłania do dyscypliny. Erotyki Baczyńskiego są szczególnie krystaliczne, nawet kiedy zdają się hermetyczne. Bo gdy wypowiada się czyjeś imię, trzeba zrobić to jak najstaranniej. Wiersze miłosne przepisują Barbarę w wiązki obrazów, tworząc wyobraźniowy kod. Jest coś z pierwotnego, pogańskiego kultu w sposobie, w jaki poeta – „ja” liryczne ją widzi. Tą, która daje się poznać jedynie w swej kosmicznej zmienności, o czym mówią chyba wszyscy interpretatorzy. Co Zgrzywa wiąże z jej baśniowym pochodzeniem [A.Z., 79], i z imienia Basi – posłużę się jego pseudoetymologiczną lekturą – wysnuwa dobrą baśń tych wierszy²⁰⁹. Niepojęta bohaterka objawia się w poznawalnym, w postaciach: głogu, gazeli, ptaka czy jakościach: smutku skrzypiec, roślin śpiewaniu. Te obrazy powracają w kolejnych utworach, bo autor wie, że żaden wiersz nie będzie dość pojemny, by oddać całość, każdy taki portret jest wierzchołkiem ekstazy.

²⁰⁹ Por. J. Roszak, *Baśń przydrożna. O jednym wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: *Interior. Szkice*, Kraków 2013.

W liryce miłosnej, w całości będącej w pewnym sensie liryką „ty”, metafora okrywająca Baczyńskiego i Basię, okazuje się właściwą stroną pisma, mocą którego zostali stworzeni; mówi, że takimi poeta ich widział.

Cała ona w tym fragmencie *Święta umarłych*, mniej znanym, bardzo Leśmianowskim, trochę Mickiewiczowskim (jak z drugiej części *Dziadów*), jedynym daremnym – znane zwiastuny ze świata natury, znane gesty dla kształtów, których nie będzie:

[...]

Powietrze porusza skrzydłem, napędza ciemności jak fala,
a z niej dziewczyna wyrasta pianą, szumi i świeci,
nabrzmiwa kształtem, szeleści, ręce jak gałąź kwitnącą
wyrzuca, jak woda opada, wiruje w liści zamieci,
szuka, dłonie obraca, zaklina powietrze i ziemię,
ale się cień nie zjawia, a cisza jeszcze jest głębsza,
więc znowu wiruje jak strumień, zamienia się w wielką łzę.

[...]

[UZ, II, 117]

Od takiego wirowania (w) niepokoju zaczyna się doświadczenie własnej przemiany (*Rzeczy niepokój*), wspólnej w *Weselu poety* („obudzili się w ptasim niebie, / w które lilią wywiedli się prosto” [UZ, I, 266]), niemożliwej w świecie ludzkich imion, które są raz na zawsze, które mają porządkować, nie rozpoznawać. Także słowo „miłość” w ostatniej strofie *Rzeczy niepokój* okazuje się zbyt prostą nazwą dla spotkania tych dwojga, spotkania, które odbija się w powietrzu, wznosi ich w górę. Dlatego i w tym wierszu, w pierwszych liniijkach, znowu pojawia się Krzysztof, który jest „jak smutne dziecko przynoszące góry”.

Wariantywność dedykacji w poezji Baczyńskiego wiązałabym z jego przeświadczeniem, że nawet jeśli nie postawi imienia Basi przed utworem miłosnym czy utworem w jakimś sensie miłosnym, zawsze będzie ono w nim zapisane. Jej imię nie jest niezrozumiałe, jest wpisane w rzeczywistość²¹⁰, jest zaszyfrowane w uroczystym języku tego święta. Trzeba nauczyć się je czytać. Wiersze opowiadają to imię swoimi słowami, bo nie czują się godne wypowiedzenia go, nie pomieściłyby go albo, bo istnieje ono poza „zasadą nazywania”: „Nad nim panna. Ach, tej nie wypowiem, / coś jak liści szum i fali ciało / i jak życie nie zamknięte w słowie” [*Wesele poety*, UZ, I, 264]. Podobny jest nakreślony znaną kreską portret z utworu napisanego przed poznaniem Basi: „Oto ona, ukochana – widać, / gdy zanurza ramiona w strumieniu / i jest żalem z niemożności nazwań, / i jest światłem układanym w kształt” [*Piękno*, UZ, I, 473]. Niewykluczone, że w *Pięknie* idzie również o jej niezdolność do nazywania. Najważniejszy w obu fragmentach wydaje się brak dostępu do prawdziwego imienia, gdyby poeta je znał, znaczyłoby, że ją posiadał. Wszak magiczne imię sytuuje się poza granicami ludzkiego języka, ma zasłaniać tajemnicę [J.T.B., 157], zapisanie i odczytanie go pozwala na działanie nim [J.T.B., 154]. Stąd powaga i cud dwukrotnego dostąpienia, kiedy Baczyński przynosi to imię z przestrzeni dedykacji w rzeczywistość wiersza; w żołnierskiej piosence bez tytułu [inc. „O Barbaro, o Barbaro”, UZ, II, 560] i w *Białej magii*. Zwłaszcza w *Białej magii* Barbara jest królewska, jest właśnie Barbarą (nie Basią), jest kobietą (uosiobieniem kobiecości [A.Z., 120]), jest zaklęciem, wypowiedzianym przez „ja” liryczne. Czas

²¹⁰ Por. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, s. 176.

przyszły w kolejnych strofach pozwala myśleć, że tym razem to on celebruje przemiany, „Biała łasica pod niewidzialną ręką”, pod jego ręką. Jeśli jednak „magią” nazywa się zjawiska sobie nieznane²¹¹, czyli powtarzający się rytuał tego wiersza (wówczas stąd brałyby się czasowniki w czasie przyszłym) – który „ja” obserwuje, nie rozumiejąc go – znowu kobieta byłaby stroną czynną (czyniącą) [A.Z., 100–101].

Piotr Łuszczkiewicz powiada, że miłość w tej poezji dzieje się w słowie, które jest pochodną wyobraźni²¹². Doprecyzowałabym: Baczyński przedstawia miłość jako odnajdującą przedłużenie w słowie (zbyt wiele tu identyfikowalnych imion, by słowo uznać za jej jedyną rzeczywistość), a dokładniej w śpiewie. Autor zdaje się wierzyć, że ta miłość została im zapisana w księdze przeznaczeń, o której jego poezja marzy.

[...]

Twych kroków korowody
w urojonych alejach,
twe odbicia u wody
jak w pragnieniach, w nadziejach.
Twoje usta u źródeł
to syte, to znowu głodne,
i twój śmiech, i płkanie,
nie odpłynie, zostanie.
Uniosę je, przeniosę
jak ramionami – głosem,
w czas daleki, wysoko,
w obcowanie obłokom.
[*Miłość*, UZ, I, 355–356]

Ostatnie wersy potwierdzają tożsamość mówiącego, to Krzysztof, siłacz przenoszący Chrystusa, uginający się pod ciężarem całego świata. Tym razem opiera się wodzie, która wzbiera we wszystkich obrazach tej wygłosowej strofy utworu. Odwzajemniająco-ocalający wobec *Miłości* kobiecy głos brzmi w ostatnim wierszu Baczyńskiego ([inc.] „Gdy za powietrza zasłoną dłoń pocznę kształty fałdować”), tu „szumi piosnka”, piosenka-zaklęcie, liczy się w niej samo śpiewanie, dlatego złożona jest z tylko jednego słowa, pospolitego imienia zakochanych: „Kochany”.

Baczyński ma się za mniejszego twórcę, więc nie pisze, co byłoby stwórczym gestem, nadużyciem. Raczej pisze, że wyśpiewuje, jak psalmista i w tak odnalezionym głosie, zyskuje, może niespodziewanie dla siebie, samodzielność. Śpiewem właśnie powołuje i zakreśla osobną rzeczywistość miłosnego świata, wynajduje dla niej język. Istnieje ona w trybie warunkowym, przedziwnie równoznacznym z pieśniowym, często podkreślanym w tytułach (*Hymny*, *Pioseneczka*, *Kołysanka*, *Śpiew do snu*). On i ona słyszą „muzykę ciepłą” [*Promienie*, UZ, I, 327], w wierszach rozbrzmiewa język świata: „śpiew jezior, zmierzchu granie”, „pszczelech skrzydeł hymn” [inc. „Niebo złote ci otworzę”, UZ, II, 49]. *Wesele poety* otwierają trzy *Śpiewy*, a zamyka uścisk jej „wiolinowych ramion”, ucieleśnieniem śpiewu jest też **lirowłosa** Lela (bohaterka *Szklanego ptaka*), gdzie indziej synestezyjnie łączy się śpiew i noc

²¹¹ Zob. A. Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Warszawa 2010, s. 31.

²¹² P. Łuszczkiewicz, *Miłość i trwoga (o erotykach Krzysztofa Kamila Baczyńskiego)*, „Twórczość” 1994, nr 3, s. 131.

(„Ciepła ciemność” [Z *nocy*, UZ, I, 360], „mroczne muzyki” [Kołysanka, UZ, I, 240]). Także *Biała magia* rozpoczyna się od obrazu Barbary: „Stojąc przed lustrem ciszy [...] / nalewa w szklane ciało / srebrne kropelki głosu” [UZ, I, 244]. Cały ten wiersz zapisany jest dyskretnym graniem, „muzyką białych iskieł”, melodią zestrojoną z każdym gestem bohaterki, melodią, w której jest miejsce na „milczenie” – jedno z ostatnich słów utworu. Erotyk u Baczyńskiego zazwyczaj bierze się z pomieszania zmysłów, kiedy w liryku zatytułowanym właśnie „Erotyk” jedno ciało z drugim się miesza, są już tylko ich, tych ciał, odgłosy, a dalej – za wspólnym snem brzmi, mieniając się „dwugłos zielony światła” [Wyroki, UZ, I, 242].

Wesele poety kończy jeden z najpiękniejszych obrazów tej poezji: odbicia chwilowego w chwilowym, które jest sygnaturą, taką jak spięcie ciał, gdy łącząc się na mgnienie, zostawiają w sobie ślady: „Pozostanie, zawsze pozostanie / odbicie w niebie czy chmurze, / a chmury spadając – powrócą, / a niebo wznosząc się – spadnie / choćby deszczem, a w każdej kropli / pozostanie małeńki obraz” [UZ, I, 267]. To *credo* Baczyńskiego, wypowiedane wielokrotnie, także w otwierających utworów śpiewach. Wierzy poeta, że żadna miłość (*eros* czy *agape*) nie uchodzi, nie ulatnia się, wierzy, że przekracza tych, którzy ją odczuwają, w powietrzu zostają znikliwe kształty, zostają drobinki głosu.

A co było przedtem? Nie pytam, parafrazując Herberta, o chronologię (z tej wynika, że było zapatrzenie i „rzeczy niepokój”, i trzęsienie ziemi), czy też nie tylko o nią. Pytam o porządek wyobraźni.

Dar

Ty jesteś moje imię i w kształcie, i w przyczynie,
i moje dłuto lotne.
Ja jestem, zanim minie wiek na koniu-bezczynie,
ptaków i chmur zielonych złotnik.
Ty jesteś we mnie jaskier w chmurze rzeźbiony blaskiem
nad czyn samotny.
Ja z ciebie ulew piaskiem runo burz, co nie gaśnie,
każdym życiem i śmiercią stokrotny.
Ty jesteś marmur żywy, przez który kształt mi przybył,
kształt w wichurze o świetle widziany,
który o mleczne szyby buchnął płomieniem grzywy
i zastygł w dłoni jak z gwiazdy odlany.
I jesteś mi imię ruchów i poczynaniem słuchu,
który pojmie muzykę i sposób,
który z ładu posuchy wszędzie żywicą-duchem
w łodygę głosu.
[UZ, I, 294]

Nawet taki początek – ten wiersz jako początek – jest już środkiem. Dlatego Agnieszka Zgrzywa pisała o nim, rzadko dostrzeganym przez interpretatorów, że „nie sposób zadawałajaco przełamać jego kodu” [A.Z., 66]. Ciekawe, że docenił go Gajcy, zasadniczo zdystansowany do wierszy miłosnych poety²¹³. Baczyński nie potrafił napisać erotyku założyciel-

²¹³ T. Gajcy, *Poezja o nucie dostojnej*, w: *Pisma*, s. 478; K. Wyka, *List do Jana Bugaja*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 82.

skiego, metafizycznego, musiałby stanąć na zewnątrz tego, z czego brała się jego twórczość, wyłączyć na chwilę wyobraźnię, przestać oddychać.

Wiersz bez tytułu, w zeszycie przypisanym Basi, poprzedza motto, którego pochodzenia nie udało mi się zlokalizować, najprawdopodobniej sam Baczyński jest autorem słów: „Będziesz mi tym, czym zechcesz”. To w miłości najwięcej, dać jej – Basi wolność przemian, wolność nazywania (się), tak bardzo zaufać. Mówi przecież autor tymi pięcioma słowami: wiem, że nie skrzywdzisz mnie, decydując o sobie, o sobie i o mnie – celownik „mi” jest tu równie ważny jak domyślne „ty”. Poeta szanuje jej prawo do wolności, do przemian, nie tylko baśniowych, do stawania się inną sobą, wreszcie przyznaje jej prawa do wszystkich metafor, siebie czyni skrybą lub ilustratorem. Motto jest darem dla kobiety, która inicjuje – o czym świadczy ten wiersz i wszystkie pozostałe – obrazy miłosnej poezji. Jest zgodą na ograniczenie własnej wyobraźni. Sam utwór brzmi jak parafraza epigrafu, jak: „będę, czym zechcesz”. Mottem liryk upewnia, że brzmiące w nim religijne uniesienie ma jednak charakter nade wszystko erotyczny.

Wiersz złożony, bardziej niż z wersów (przemienne długich i krótkich), z całostek, które przypominają wersety, potwierdza sąd Basi o mistrzowskim operowaniu przez Baczyńskiego elipsą²¹⁴. „Ja” liryczne odejmuje sobie czasowniki, „jesteś” należą do niej, kiedy on mówi o sobie „jestem”, to żeby podkreślić, iż podlega działaniu czasu, inaczej niż ona. Poeta utożsamia się ze złotnikiem, ornamentatorem tego, co dane, objawione. Ona jawi się jako jego „jestem”, imię najprawdziwsze i tajemne, które ma ciężar i kształt, którego poznanie pozwala zapanować nad tym, kogo ono określa [J.T.B., 140]. I dlatego, że niemal boskie, jest w utworze zakryte, nieznane, po prostu – imię. Autor zdaje się powtarzać: za mało tego wiersza na wymówienie jej imienia. Ma poeta udział w nim, zgodnie z intuicją, że dedykacje odpowiadają podpisowi. Jak w imieniu Boga było wszystko na początku – w akcie stwórczym jego imię „udziela się stworzeniu”, pozostawiając na nim swoje sygnatury [J.T.B., 141] – tak „marmur żywy” jest tworzywem, w którym „ja” liryczne może siebie wyrzeźbić. Ukochanej zawdzięcza łaskę odczuwania wielokrotnego jak drobinki piasku i wyczulenia na losy innych, jej zawdzięcza gwałtowność, nie pojedynczej burzy, lecz gwałtowność, która nie wyładowuje się – rodzi kolejne burze. Za chwilę, bo linijki tego wiersza są sobie podporządkowane, w iluminacji rozkoszy widzi ją tryskającą blaskiem, przez jaskier jeszcze intensywniejszym, wywyższoną nad brzemie tej poezji – „czyn” (jednak samotny).

Będzie Baczyński wracał do tego „jesteś”, będzie stawiał znaki zapytania, szukał doskonalszych określeń. W młodszych o kilkadziesiąt dni *Promieniach* ze swoiście powtarzanym w utworze, sparafrazowanym mottem wiersza [inc.] „Ty jesteś moje imię”, Barbara wciąż przychodzi jako nieznane zjawisko powietrzne:

[...]
 Białą pył? Jasny potok?
 Promień ścieżek jak złoto
 na skrzydłach? Na ramionach?

Kim mi jesteś? Kim mi jesteś?
 Obłok snu purpurowy.
 Cień przenika powietrze,

²¹⁴ Z. Wasilewski, „Taki to mroczny czas...”, *ŻPCzK*, 292.

idzie ziemią i przeczy
puszystej rzeźbie głowy.
[...]

Ileż muzyki ciepłej!
Kim mi jesteś? Kim jesteś?
Utrwalony powietrzem
ptaku białego pyłu –
kim mi jesteś, czym jesteś –
pół-ptak, a pół-miłość.
[UZ, I, 327–328]

Konsekwentne kojarzenie jej z powietrzem (obok asocjacji akwaticznych) jest próbą opowiedzenia atmosfery, w której postać kobiety naprzemiennie się skrapla albo rozpyła, w której oddycha się głębiej, oddycha i pisze.

W ostatnich wersach [inc.] „Ty jesteś moje imię”, ukochana ofiarowuje „ja” lirycznemu poetycki głos, jak „zielone słowo” – szczególnie czułe. Dla Baczyńskiego nie istnieje ślepy pieśniarz, on śpiewa w synestezji, najlepiej w miłosnym duecie, w „dwugłosie zielonym” z *Wyroków*. W semantyce miłosnego daru potwierdziłyby się ustalenia Zgrzywy, badaczka twierdzi, że rzeczywistą siłą przemieniania ma w tej poezji kobieta, udziela jej mężczyźnie [A.Z., 84–85] (jak w *Liście 3* [UZ, I, 452])²¹⁵. Dedykacje są darami dziękczynnymi za to, co ona mu ofiarowała, za imię, tożsamość. Spełnia się tym samym, wprowadzie w innej materii, zapisane, pisane sobie, w *Rzeczy niepokoju* twórcze przeznaczanie zapatrzania-zakochania: „Bo jest w tym jak w tworzeniu z marmuru drzew żywych / (które się same ciosają pod ręką)” [UZ, I, 235].

Poeta będzie o ten dar od ukochanej uboższy, będzie miał jedynie błogosławione momenty. Wcześniej w jednym z wierszy przypisanych „Mamie”, utworze bez tytułu z poważną w stosunku do dedykacyjnej apostrofy sygnaturą „Krzysztof”, stwierdzał z goryczą: „umiem / już najtrudniejsze słowa” [inc. „Sny dziecinne pachniały wanilią”, UZ, I, 438] – ale były to zaledwie słowa poznania dorosłej (i jednocześnie wojennej) rzeczywistości. O mocach kobiety wiedział już wcześniej, wiedział, na co czeka, w *Snach (II)*, pisanych przed spotkaniem Basi: „Dziewczyna śniąc nazywa po imieniu / zielony liść i chmury, które płyną, / i skośny cień zamknięty we wspomnieniu / i budzi się, i nie zna żadnych imion” [UZ, I, 194].

Światopogląd archaiczny, sakralizujący pismo, imię traktuje jako synonim magii [J.T.B., 140, 154], ma ono uobecniać rzecz, którą nazywa; wpływa na rzeczywistość, kształtuje ją²¹⁶. W dedykowanej Basi *Nocy*, paradoksalnej modlitwie (w tym wierszu Święch dostrzegł grzeszną cielesność), opowiada poeta o mocach ukochanej: „Madonno moja, grzechu pełna, / w sen jak w zwierciadło pęknięte wprawiona. / Duszna noc, kamień gwiazd na ramionach / i ta trwoga, jak ty – nieśmiertelna. [...] // Madonno, czym mnie wybawisz od nocy? [...] // Uczyń ruch nieomylny, daj nazwanie / wiatrom chłodnym, które z dzbanów leją / płyn, co jak płomień jest” [UZ, I, 318]. Jednocześnie brzmi tu opowieść o Krzysztofie (z „kamieniem gwiazd na ramionach”), jeszcze niedojrzałym („budzę się, zanim dojrzeję / w lusterkach twoich łez” – w ostatnich wersach). Z kolei w *Źródle*, po pierwszej strofie,

²¹⁵ Zob. H. Zaniewska, *Basia*, ŻPCzK, 259–260.

²¹⁶ Zob. A. Engelking, dz. cyt., s. 87, 90.

przychodzą kolejne mówiące, że ona „wszystko może spełnić od nowa”: „Unieś głowę jak źródło, / z niej powstanie kolor / i nazwanie wszechrzeczy, / i płynienie porom” [UZ, I, 308].

Również o *Źródle* można powiedzieć, co Paweł Dybel sugerował w związku z dedykowanym *Źonie* wierszem [inc.] „Nie stój u ciemnych świata wód” [UZ, II, 19], że „ty” odnosi się do „ja”²¹⁷. Jej moce – mówi ten drugi utwór – nie są ograniczone do „białych” zakłęć, ale poeta prosi ją o zapisanie się po ich stronie:

[...]

O, nie wywołuj po imieniu zła,

[...]

Nazwij się w ogniu, w kołysaniu wód,
w niedosięgalnych mocach powstawania.
Wtedy nie starczy słów i ukochania –
– poczujesz owoc nieba na końcach ostrych kłów.

„Ty” często bywa autoimperatywne, zastępuje w wierszach Baczyńskiego „ja”, co może wynikać z tęsknoty za wtajemniczającym głosem, potwierdzającym prawdę każdego poetyckiego nazwania. Tak w utworze [inc.] „Nie wstydz się tych przelotów” [UZ, I, 338] czy we wcześniejszej o parę miesięcy *Wolności*:

[...]

Albo cheruba nazwij

i uczynić mocom nazwy,

i uczynić z niedojrzanych

wrzące sokiemy obrazy,

i rzeknij: „Niech się stanę

w nich”, albo: „Niech się staną”.

[...]

[UZ, I, 295]

W taką konstrukcję wierszy jest wpisana, kosmicznymi słowami, należącymi raczej do Basi, całościowa wizja poezji, pragnienie języka, o którym Baczyński wciąż opowiada, którego depozytariuszem chciałby się stać. Ostatecznie wielokrotnie przyznaje, że ma raczej udział w działaniu mocy, że nie jest mu dana pełnia poznania. Jakby uwewnętrznił zasadę, że ludzkie nazywanie w odróżnieniu od boskiego – stwórczego, będzie zawsze odpoznawaniem [J.T.B., 141], nie zaś powoływaniem. W *Rorate coeli* zapisze tę bezradność: „Spuście roś, niebioso, rozróżnienie czynów, / i krople takie jasne, by koroną było / to, co jest nazywane za potęgę – miłość / i przez niedopełnienie pozostaje winą” [UZ, I, 322].

Nie zgodziłabym się ze Święchem, który twierdzi, że w poezji Baczyńskiego „cały skomplikowany system relacji łączących człowieka z kosmosem da się przedstawić w porządku lektury, rozszyfrowywania znaczeń, znalezienia dla nich «nazwy» czy «imienia», a zatem wywiedzenia ich z chaosu i bezładu w świat porządku i organizacji” [DWM, 142]. Powiedziałabym raczej, że człowiek odnajduje tu imiona, nie przyznaje sobie praw do ich rozda-

²¹⁷ P. Dybel, *Miłość bez miłości. (O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego)*, w: *Ziemsy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Warszawa 1988, s. 173.

wania. Co wcale nie znaczy, że ta poezja przeczy zupełnie sile ludzkich słów, które żarliwie jak modlitwa albo po prostu modlitewne, ciemne, płoną, spalają się w powietrzu [inc. „Nie znam tych słów, o które świat się oparł”, UZ, I, 270].

W *Pieśni o dłoniach*, w której z dłoni bierze się muzyka, poeta objawi się jako twórca, wyrzekający się nazywania: „Dłonie snów i śmierci, i narodzin, / z których biorę to, co nie ma nazwy” [UZ, I, 287]. Co niekoniecznie musi wiązać się z umniejszaniem, może sygnalizować poszukiwania innego języka. Już wcześniej znalazła się w poezji Baczyńskiego podobna metafora „dłoni słów” [*Kantylena*, UZ, I, 114], w niej autor podawał w wątpliwość własną omnipotencję („Smutne są drzewa, kiedy w dłoniach słów / deszcz tylko został”). Potem mówił, że ludzkie dłonie tylko wydają się mniejszą formą boskich mocy („Że duch był i że w tobie – to nie w dłoni twojej, / która jest jeno martwym ducha niepokojem”, [inc.] „Świat – kryształowa kula, gdzie ogromne raki” [UZ, I, 332]), w wierszu *Do Matki Boskiej* porównywał ręce do „wyschłego ruczaj” [UZ, II, 68]. Wyjątkowość *Pieśni o dłoniach* na tym tle wynika przede wszystkim z jej bezpośredniości, z wprost wyrażonego w utworze przeświadczenia o twórczej samodzielności, o której zaświadczać obrazły zwierząt wywiedzionych z dłoni (nie-boskich). Te wizje znowu znajdują swój rewers (a może też i potwierdzenie, że nic jego poezji po nazwie, że musi szukać kroju własnego pisma) miesiąc później w strofie *Pieśni o ciemności*. Mowa tu o niesłusznym zaniechaniu w obliczu katastrofy, niesłusznym, bo jeszcze przyczyniającym się do ruiny świata, w którym nie ma już nikogo większego:

[...]

A tyle rzeczy czeka jak spod dłoni – nowych
na nadawanie imion. Jak zwierzęta stoją,
tak smutnieją mijane i schylają głowy,
aby przeżuwać zapomnienia zmierzch.

[...]

[UZ, I, 306–307]

Jeden raz miłośnicie, w pełni odwzajemni się poeta Basi w *Kołysance*: „Nie bój się nocy. To ja nią wiodę / ten strumień żywy przeobrażenia, / duchy świecące, zwierząt pochody, / które zaklinam kształtów imieniem” [UZ, I, 240]. W wierszu pt. *Oczy otwieram* (z 15 I 1942 r.), należącym do przełomowych w jego twórczości, zwykle czytany jako wyrazisty sygnał „okupacyjnego porażenia”²¹⁸, Baczyński z mocą deklaruje: „brzeg nie nazwany – nazwę, / wtedy spadnie drapieźność gwiazd, / gdy w ramionach żelaznych trzaśnie / szklany sen i rozprysnie się wiek” [UZ, I, 258]. Z nagłą siłą potwierdza – jest tym Krzysztofem o niezawodnych ramionach, jeszcze w autokomentarzu dopowiada: „Czuję jak ręce zmieniają się w pierwotną, prostą i bezpośrednią siłę prawdy i nazwania prawdy” [UZ, I, 386]. Może z Basią należałoby łączyć również te wiersze, pisane w przypiływie łaski i mocy, domagające się działania: „A mieć ciało, duszę jako / słup żelaza – to nie znaczy / przejść jak po szkle – po rozpacz, / ale niebo unieść ptakom, // ale dom unosić w górę: / mrówczy dom i ludzki kościół, / nazwać wreszcie czas miłością, / dosiąść chmurę” [*U niebios rozkwitających*, UZ, I, 337]. Zarazem Baczyński wie, że tak nazywając, nazywa przez krew, dwie ostatnie strofy tego wiersza zaczyna: „A my tacy we krwi cali”. Wszystkie nazwy będą odtąd skazone, będą potrzebowały ablucji. „O ziemio, ziemio moja, powróć w nasze serca / czystym

²¹⁸ K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, s. 34.

imieniem, rozwiąż skamieniały czas” [*Modlitwa II*, UZ, I, 361] – już tu zapisywał nadzieję dla siebie, i podobnie: „Gdy w boju padnę – o, daj mi imię, / moja ty twarda, żołnierska ziemi” [*Mazowsze*, UZ, II, 61]. Słowa jak liście, słowa-liście będą usychać, „wybarwiać się” [inc. „Ten wiersz jak śmierć jest smutny”, UZ, I, 553], mimo marzenia o zielonym słowie²¹⁹.

Jest niekiedy tak, jak pisze Zgrzywa: „Bohater liryczny Baczyńskiego przyjmuje los olbrzyma-Krzysztofa, godzi się z nim, podpowiada czy wymusza na sobie jego realizację” [A.Z., 219], choć równocześnie nie dorasta do niego. W *Zwierciadle* jawi się jako „niewyrośnięty”, „papierowy żołnierz” [UZ, I, 115], ugina się pod brzemieniem ciężaru wpisanego w to imię (np. *Do Matki Boskiej* [UZ, II, 68]). Może dlatego w wierszu *Rodzicom* sugeruje, że nadane mu przez nich imię okazało się nieadekwatne, nazywa je „dziecinny”, dziecinna jest wiara w jego moc, przy której jednak trwa.

W *Elegii* apostrofę do obłoków kończy słowami: „Wiarą was nazwę. Wy mnie nazwiecie próchnem żalości, / trumną, człowiekiem” [UZ, I, 363]. To punkt dojścia wielu wierszy, poeta potępiony w języku świata natury odbiera sobie prawo do naśladowania boskiego aktu: „Jakże to ja nazywam / każde czynienie – Bogiem? // Otom strzęp oderwany / od drzewa wielkich pogód” [*O mój ty smutku cichy*, UZ, I, 379–380]. Pisze Baczyński z coraz większym przekonaniem o piętnie. Gdy podejmie decyzję o walce, o zabijaniu (wstępując do oddziałów partyzanckich w czerwcu 1943 r.), będzie to również piętno odcisnięte na języku. Nazywanie okazuje się niemożliwe albo bluźniercze: „którzyśmi śmieli / Boga zwać po imieniu” [*Ziemia*, UZ, II, 26]. Tam, gdzie Świąch dopatrywał się w tej poezji pęknięcia (miałoby ono nastąpić w latach 1943–1944), związanego z porzuceniem indywidualnych doświadczeń mistycznych na rzecz tematyki moralnej, wspierającej patriotyczne nastroje [DWM, 153–155], cały czas obowiązuje ta sama wiara w sakralne pismo.

Katakliczny świat jest światem bez języka, w *Śniegu*: „a gdy urny ziemi zadymią, / będą śniegiem bez legend i imion” [UZ, I, 231], światem ludzi „nie nazwanych dniem” i pytających „jak nazwać te lądy, / gdzie dzieci konające są jak starcy we śnie” [*Znowu jesień*, UZ, I, 358]. Jest światem tracącym język mocy, znaczeń: „byliśmy jak mroczne, niewierne wyrazy” [*Znowu jesień*, UZ, I, 358]. Stąd w *Modlitwie I* taka prośba o odpowiedniość nazw i rzeczy: „nie nazywaj mnie człowiekiem” [UZ, I, 349]. Dalej w tym wierszu Krzysztof staje się pierwszym człowiekiem – Kainem, pierwszym, który się narodził: „bo mi na czole zbrodni znamię, / [...] i tylko topór, a nie ramię”, i bardzo chce odwrócić los, zmienić piętno na pieczęć z obietnicą oczyszczenia: „O, nie nazywaj, lepiej powieś / na ustach pieczęć – boże słowo”. W tym świecie ludzie są jak mrówki bez imion [inc. „Spełnia się brzemień kataklicznych nocy”, UZ, I, 190].

Inne dojmujące doświadczenie poezji Baczyńskiego to poczucie życia życiem źle napisanym, wykrzywionym („jakże odpuścić, że człowiek / zapomniał głosu mówiąc w bożej mowie” [inc. „Dokąd to jeszcze? Ten cień stoi we mnie”, UZ, II, 11]). Odświętność jest w nim pozorna i papierowa, jak w pierwszych strofach *Pieśni żałobnej*:

Kto tę śmierć patetyczną wymyślił
i kazał samotnie pod naszą gwiazdą umierać,
odebrał mi słowa, wiersze i myśli,
a salwą kilometrów nieprzebytych rozstrzelał?

²¹⁹ Por. P. Mitzner, *Biedny język. Szkice o kryzysie słowa i literaturze wojennej*, Warszawa 2011, s. 57–58.

Już słyszę, nadjeżdżają anioły na koniach złotych,
w ten wieczór wyślizgany od łez i deszczu
usłyszę: śmierć moją najbliższą wyśpiewa dziś w nocy
na sąsiednim podwórzu zabłąkany pies.

[...]

[*Pieśń żałobna*, UZ, I, 537]

To utwór sprzed Basi (datowany na 1 października 1940), ale powstały już w momencie, kiedy język utracił zdolność niezapśredniczonego obcowania: „a tak przecież niedawno ze świętem Janem / i z Chrystusem chodziłem puszcza apokalips”. W obliczu tego problemu Baczyński będzie próbował wybierać – pisze Piotr Mitzner – „małe słowa”²²⁰, przeciw milczeniu: „szukam słów ludzkich, bo brak mi już szerszych” [*Przez czas*, UZ, I, 547].

Wyjątkowy wśród wierszy miłosnych, które za sprawą Basi nie potrzebowały innego *fiat*, jest utwór pt. *Z wiatrem*. W ostatnich dwóch strofach: „już kolebią aniołowie / imię – jak złote imię gwiazd, [...] // Bo już kolebią aniołowie / na niewidzialnych dłoni śnie / proste jak sosna, czyste dnie / rosnące w ptasim słowie” [UZ, I, 378]. „Ptasie słowo” to więcej niż ludzka mowa, to śpiew i nazwa. Zapisując w ten sposób kryzys słowa, Baczyński jednocześnie uwalnia się od niego, nie czyni go punktem dojścia.

Bo są jeszcze słowa inne, większe, objawione w powietrzu. Daleka od przypisywania tej poezji do jednego żywiołu, powiedziałabym jednak, że jeśli ziemia należy do wojownika, to powietrze do poety (Wodnik przyporządkowany jest do trygonu powietrza). Znajdziemy tu: „powietrze aniołów pełne” i „jaskółek lot” [*Cień z obozu*, UZ, II, 66], znaki od Boga i słowa modlitwy („powietrze: tam formy rosną / z guseł i zakłęć” [*Wyroki*, UZ, I, 242]), ale też prorocze jęki i źródła krwi (*Ciemna miłość*). W utworze bez tytułu [inc.] „Śnieg jak wieko żelazne na oczy opadnie” – ludzki los jawi się jako rysunek kreślony przez Boga w powietrzu, kontur cierpienia na miarę:

[...]

Bóg – tak sobie marzę –
w błękanie lotnym nieba wyrysował twarze
naszym cierpieniem niby maski jasne,
które przymierza tym, tym zapomnianym,
czasem podobne rysom, a czasem za ciasne,
aż trafi – wtedy krwawe zasklepiają rany
i taka błogość nieba osiada w błękanie,
że wraca czas zbłądzony, choć nie wraca życie.

[...]

[UZ, II, 7].

Większe imię

Świadectwa wiary w sakralność pisma są w tej poezji liczne, najczęściej słyhać je w pojedynczych frazach, potwierdzających jego bytowy charakter: „pieśń, / która uderza w firmament powiek” [*Jesienny spacer poetów*, UZ, I, 193]; „Jakim słowem słowo przerosło ogarnę?” [*Poemat o Chrystusie Dziecięcym*, UZ, I, 128]. Natura pisma przejawia się również w pod-

²²⁰ Tamże, s. 88.

dającej się odczytywaniu rzeczywistości: „zamknie [się] ziemia nad nami / jak zaczytany tom” [*Olbrzym w lesie*, UZ, I, 230], „czytać bekowiska jeleni” [*W górach*, UZ, I, 401], „Na nagrobku ulicy nie odczytasz przeznaczeń” [inc. „Po co nie rozwiązane dniom odpoczyнки obiecać?”, UZ, I, 539]. Te metafory nie są jednak gwarantem dostępności sakralnego języka. Myli się Świętch, twierdząc, że skoro świat jawi się jako księga, „nazwanie przedmiotu jest jednoczesnym powołaniem go do istnienia w wyższej idealnej sferze” [DWM, 142–143]. Wszak i badacz pisze o nienazwanym, więc potężnym Bogu w tej poezji [DWM, 145].

Najwierniejsza magicznym źródłom wyobraźni imienia zdaje się niedokończona *Legenda* [UZ, I, 526]. Na poziomie fabularnym to nieskomplikowana opowieść. Ten, kogo, jak pisze Baczyński, umownie zwie się Bogiem – Pan z tego utworu, nierozpoznany przez ludzi, którzy „chrzcząc w imię swoje, nazywali rzeczy / imieniem smutnym jak każde człowiecze”, daje swym trzem synom („każdy się człowiek nazywał”) wolność: „Ja nazywać / ani imion nie będę wam głosił [...] / Na ziemi / każdy w imię się swoje zamieni”. Ci jednak zapominają o swym pochodzeniu, tu utwór urywa się, nie rozwija rozpoczętej opowieści o losie pierwszego syna. Istotne, że działanie imieniem pozostaje czynnością wyłącznie boską. Ale takie jak w *Legendzie* wyobrażenie stwarzania powraca u Baczyńskiego wielokrotnie: „Na książkę upadł promień / [...] zesłiśmy z obrazka” [inc. „Książka leżała na stole”, UZ, I, 522], Bóg „imię człowiecze rzeźbił” [*Róża świata*, UZ, II, 51]. I tak poeta widzi siebie, swoich rówieśników: „czasu napis” [*Deszcze*, UZ, II, 30] „karty iliady” [*Pokolenie*, UZ, II, 58], „sam o sobie list” [*Olbrzym w lesie*, UZ, I, 227].

Granica między ludzkim nazywaniem a tym, do którego człowiek nie ma dostępu wyraźnie zaznaczona jest w wygłosie wiersza pt. *Bez imienia*:

[...]
 Oto jest chwila bez imienia
 wypalona w czasie jak w hymnie.
 Nitką krwi jak struną – za wozem
 wypisuje na bruku swe imię.
 [UZ, I, 219]

Ta strofa opiera się na antytezie, bezimiennosc nie przeczy idiomatycznosci zapisu, stąd porównanie do hymnu, samo imię zostanie utrwalone, tyle że będzie nieczytelne. Objawienie jest właśnie znakiem, porozumieniem, do którego dochodzi bez zrozumienia przekazu: „Ja nie okrętem Tobie, bo gdzie by mi unieść / Twój czas nienazwany, Twoje sny – zrozumieć. / Ja sam we śnie płaczący, skutym małym strachem, / przybity niebem znaków jak zwalonym dachem” [*Psalm 3. O łasce*, UZ, I, 238]. Nie wystarczają więc silne ramiona i imię – Krzysztof – w dwóch kolejnych liniijkach tej strofy. Wtajemniczenie w moce to rzecz uważności i wyobraźni czytelnika znaków: „A tylko trzeba pojąć głos i hasło” [*Dzieło dla rąk*, UZ, II, 45]. Wtajemniczenie to również kwestia nasłuchiwanie boskiego głosu, o którym u Baczyńskiego wiadomo, że człowiek jest z nim zestrojony (*Ziemia, Rzemieślnik*). Na samym początku było jeszcze piękniej. Poeta tęskni do czasów, kiedy człowiek „wodził palcami w koczowniczych chmurach / i wróżył” [*Olbrzym w lesie*, UZ, I, 229]. Jego tytani są dziecięcy, niedorośli, także dlatego, że czekają na rozpoznanie w większych imionach: „O wielcy, których siłę nazywają słabość, / bo śpi w nich jak pomruki lawiny i czeka / [...] na burzę planet, na **rzeczy nazwanie**” [inc. „O miasto, miasto – Jeruzalem żalu”, UZ, I, 310]. Wiara w bytowy charakter słowa, zgodnie z tym, co pisała Tokarska-Bakir [J.T.B., 163], utrzymuje tę poezję w stanie początku.

Ale nawet ten język wyczerpuje się, w poemacie, nazwanym baśnią. W *Szklanym ptaku* magowie tracą moc działania słowami, dlatego tytan Miłun na korabie malowanym w znaki wyrusza po „nowe / słowa mocne i błogosławione” [UZ, I, 202]. Wraca i ponosi klęskę, zignorowany, pokonany śmiechem tych, dla których w śpiewie szklanego ptaka odnalazł oczyszczający ich ziemię ton; będzie jednak im „błogosławił zielonym śpiewem” [UZ, I, 211]. Więc tym razem w swoim języku? Może sprawdza swą moc? Może to bardzo nieśmiałe pytanie, które – poza wszystkim, o czym w pierwszej kolejności mówi jego utwór, poza przypowieścią o ofierze i nierozpoznanym ocaleniu – zadaje sobie, niezupełnie świadomie, Baczyński w poemacie z jesieni 1941 r.

Kiedy autor *Białej magii* rezygnuje z nazywania, to nie jako niepiśmienny wyznawca czy nawet kopista, lecz jako poeta, który posiadał sztukę działania słowem; składa wyznanie wiary przed twórcą większego Pisma. Ale równocześnie jego wiersze chcą więcej i czasami to więcej znajdują, czasami właśnie tam, gdzie się nie spodziewały. Jakby Baczyński napisał cały ten język większych imion także po to, by jego wyobraźnia mogła powołać się na niego i go odwołać.

* * *

Warto pamiętać, że w wierszach z początku wojny Baczyński używa nazw w sposób, który Święch interpretuje jako zwrot do magicznej koncepcji słowa²²¹. Ta poezja wyrasta z indeksu nazw: imion bóstw, dziewcząt, toponimów krain tak dalekich, żeby wydały się już nierzeczywiste. Wszystkie one miały okazać się pospolite, a magia, o jakiej wspomina badacz, miała stać się pierwszym podejściem wyobraźni, jeszcze zanim odkrył Baczyński w poezji sakralność zapisu. Kiedy poznał Basię, zaczął pisać dedykacje. Poważniej niż jego interpretatorzy²²² rozumiał „magię poezji”, nie poprzestał na eskapizmie wczesnych wierszy, nie utożsamiał wyobraźni z idyllą, uwierzył w język, który się emancypuje, nie imituje uroczystego języka Pisma, tworzy własny – własnego święta, własnych wtajemniczeń i, niekiedy, imion²²³. Może zatem mówiąc o Basi, poeta próbuje znaleźć alternatywę dla jej imienia. Może tylko pozornie z niemożliwości wypowiedzianego – przepisuje je w wizyjne obrazy.

Imię, a precyzyjniej nazywanie, jest dla Baczyńskiego synonimem imponującego tworenia, w obliczu którego szuka swojego „fiat”. Jego wyobraźnia potrzebuje tego pisma z tabu, by tworzyć własne wersje, po swojemu odnowić związku między rzeczami a słowami²²⁴. „Baczyński – twierdzi Święch – chętnie, może nazbyt chętnie, drapał się w szaty biblijnych proroków”²²⁵. Wziąwszy w nawias nieco pobłażliwy ton badacza, zgodziłabym się z intuicją, że słyhać w tej poezji wiarę we własne posłannictwo.

Ciągi ciemnych metafor, całych obrazów, to rewers, wokół którego krążę; ciemność jako cechę języka magicznego wymienia Tokarska-Bakir [J.T.B., 157]. W świecie Baczyńskiego wierzy się w Pismo imion, ale jednocześnie szuka się alternatywy dla niego. Od tej strony czytałabym wizyjne utwory poety, wszystkie (większość), o których do tej pory nie wspominałam. Ale również – obrazy „samego życia”, „chwile bez imienia”.

²²¹ J. Święch, *Wstęp*, s. XXXVI.

²²² Por. J. Błoński, *Pamięci Anioła*, s. 189.

²²³ Por. S. Stabro, *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Kraków 2003, s. 247.

²²⁴ Por. P. Dybel, dz. cyt., s. 195.

²²⁵ J. Święch, *Uczniowie żagarystów (parę myśli na temat wojennego katastrofizmu)*, w: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006, s. 231.

Rozdział VIII. Wołanie po imieniu

Korzystam z najstarszego prawa wyobraźni
i po raz pierwszy w życiu przywołuję zmarłych,
wypatruję ich twarze, nasłuchuję kroków,
choć wiem, że kto umarł, ten umarł dokładnie²²⁶.

Imię obce, imię złowróźbne, biedne imię

Na początek dwa obrazy-cytaty o wrażliwości podobnej do tej, którą zapisuje Tadeusz Nowak. Najpierw bliźniaczy gest z powieści *Umschalplatz* Jarosława Marka Rymkiewicza:

Chłopiec stojący w centrum zdjęcia ubrany jest w krótki, kończący się ponad kolanami płaszcz. Pod płaszczem ma chyba sweter, ale to nie jest pewne, gdyż płaszcz jest zapięty. Czapka – trochę przekrzywiona lub raczej przesunięta na bok – jest na niego jakby nieco za duża. Może to czapka ojca? Lub starszego brata? Znane są personalia chłopca: Artur Siemiątek, syn Leona i Sary z domu Dąb, urodzony w Łowiczu. Artur jest moim rówieśnikiem: obaj urodziliśmy się w roku 1935. Stoimy obok siebie, on na tym zdjęciu zrobionym w warszawskim getcie, a ja na zdjęciu zrobionym na wysokim peronie w Otwocku. Można przyjąć, że zdjęcia zrobiono w tym samym miesiącu: to moje kilka albo kilkanaście dni wcześniej. Zdaje się, że nawet czapki są podobne. Moja – trochę jaśniejsza – jest jakby na mnie za duża. On w podkolanówkach, ja w białych skarpetkach. Ja – na peronie w Otwocku – ładnie się uśmiecham. Z jego twarzy – jakiś sierżant SS, który robił to zdjęcie – niczego nie da się odczytać.

– Zmęczyłeś się – mówię do Artura. – To przecież musi być bardzo niewygodne: takie stanie z podniesionymi do góry rękami. To zróbmy tak. Teraz ja podniosę ręce, a ty je opuścisz. I może oni tego nie zauważą. Albo wiesz, co. Zrobimy inaczej. Obaj będziemy stać z podniesionymi do góry rękami²²⁷.

I pierwsze strofy *Jeszcze Wisławy Szymborskiej*, do którego przywołana w motcie *Rehabilitacja* z tego samego tomu, *Wołania do Yeti* (1957), wydaje się dopowiedzeniem:

W zaplombowanych wagonach
jadą krajem imiona,
a dokąd tak jechać będą,
a czy kiedy wysiędą
nie pytajcie, nie powiem, nie wiem.

Imię Natan bije pięścią w ścianę,
imię Izaak śpiewa obłąkane,
imię Sara wody woła dla imienia
Aaron, które umiera z pragnienia.

²²⁶ W. Szymborska, *Rehabilitacja*, w: *Wiersze wybrane*, wybór i układ autorki, wyd. nowe, uzupełnione, Kraków 2010, s. 40.

²²⁷ J.M. Rymkiewicz, *Umschalplatz*, Gdańsk 1992, s. 245–246.

Nie skacz w biegu, imię Dawida.
Tyś jest imię skazujące na klęskę,
niedawane nikomu, bez domu,
do noszenia w tym kraju zbyt ciężkie.

Syn niech imię słowiańskie ma,
bo tu liczą włosy na głowie,
bo tu dzielą dobro od zła
wedle imion i kroju powiek²²⁸.
[...]

Piotr Mitzner w książce o kryzysie słowa w literaturze wojennej stwierdzał: „Sulamit, Rachela, Rebeka, Miriam – to były «imiona złowróźbne» – tak napisał Stanisław Wygodzki, parafrazując cykl poetycki Kazimierzy Iłakowiczówny *Obrazy imion wróżebne*. Nadal nie do końca zdajemy sobie sprawę, jakie były tego psychiczne konsekwencje”²²⁹. Te imiona przepadły tak, czy inaczej: wymienione na obozowy numer, zastąpione innym, chrześcijańskim, „dobrym” imieniem, jak „dobry” był aryjski wygląd, albo – przez nikogo niezapisane – zostały spalone, pogrzebane. Jan, Tadeusz – są, zgodnie z kontekstem, w jakim w skojarzeniach z Zagładą występuje to słowo, „biedne”. Mitzner pytał, co dzieje (działo) się z tożsamością tych, których zmuszono do zmiany imienia, których go pozbawiano wraz z wszelką własnością. Nowak niemal od swoich pierwszych tomików, pierwszych opowiadań będzie pytał, co dzieje się z językiem, w którym te tak zwane żydowskie imiona istniały od zawsze, w różnych rejestrach – najwyższym, biblijnym i w potocznym, słyszane w sąsiednim domu, sąsiedniej dzielnicy. Mojżesz był patriarchą i Mośkiem, kolegą z ławki, synem kupca, ale tylko ten drugi odpowiadał za zabicie Chrystusa. Bo rejestry sąsiedzki i antysemicki co najmniej się wspierały. Co dzieje się z językiem, z którego nagle znika tyle słów?

Innych imion w poezji Nowaka prawie nie ma. Czasami jeszcze autor nie tyle woła po imieniu, co wymienia z imienia, jak wymienia Sokratesa [*Psalmy na użytek domowy*, PD, 73] i Don Kichota [*Wiosna*, PD, 79] albo Marksa [*Pacierz wieczorny*, PP, 71], jak wymienia toponimy: wielokrotnie – domowy Dunajec czy Olzę [*Psalm pożegnalny*, PW, 110], albo emblematyczne w odmienny sposób – Rzym i Krym [*Psalm prawie wiejski*, PW, 111].

Jedno imię żydowskiego losu

Próbą języka, w którym chce mówić Nowak-świadek Zagłady, a równocześnie, i tylko pozornie niezależnie, w którym chce kształtować swój idiom Nowak-poeta, taką próbą dla jego głosu są trzy utwory (w kolejności powstawania: wiersz – opowiadanie – powieść). Kreśli w nich losy trzech Mojżeszów, pojedyncze, jednocześnie emblematyczne dla Zagła-

²²⁸ W. Szyborska, *Jeszcze*, w: *Wiersze wybrane*, s. 47. Por. J. Roszak, *Wstań, imię*. „Jeszcze” Wisławy Szyborskiej, „Polonistyka” 2012, nr 11, s. 42–46; K. Kuczyńska-Koschany, *Trzy wiersze najważniejsze: Szyborska*, w: „Все поэты жиуды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013, s. 275–284.

²²⁹ P. Mitzner, dz. cyt., s. 62.

dy. W prozie Nowak zazwyczaj godzi żywioł metafory (jemu najbliższy²³⁰) i opowieści (której domaga się rzeczywistość). Taką optykę stosuje w *A jak królem, a jak katem będziesz z, co dziś wydaje się znaczące*, 1968 r.²³¹ W sugestywnych skrótach (niemalże alegorycznych, jak powiedziała by Jerzy Kwiatkowski²³²) rysuje te doświadczenia z życia Mojżesza, które główny bohater powieści – narrator Piotr – może sobie jedynie wyobrazić. Są spoza jego świata, dlatego widzi je, jak podpowiada imię, na sposób biblijny. Tak też na ogół zapisuje Nowak Zagładę w poezji:

[...] zjawiał mi się Mojżesz. Grając na klarncie wojenny psalm, szedł po jutrzennym niebie. Przed nim rozwiewającym się na wietrze, na wołaniu bożym jedwabnym chałacie szedł Abraham Judka. Ale zamiast woreczka z koszernym jądłem niósł w wyciągniętych dłoniach dwa czerwone jabłka. W jednym z nich zbierało się dzieciństwo Mojżesza, w drugim czekała na niego kwitnąc Ziemia Obiecana. Za Abrahamem Judką, z basami większymi od niego o pół szyi, [...] szedł podskakując i co chwila podbiegając truchcikiem beniaminek Izaak. Nad nim, obejmując jednym skrzydłem las, a drugim rzekę, przelatywał archanioł. Nad jego głową jaśniał miecz. Tam gdzie nad wierzbami niebios a się obniżały, miecz je rozcinał aż do wiosennej zorzy [AJK, 125].

Ten obraz – kojarzący się z *Psalmem betlejemskim* z tomu *W jutrzni* (1966) – zjawiał się przed oczami Piotra kilkakrotnie. Cytuję ostatnią odmianę, z czasu wojny, wywołaną śmiercią rodziny żydowskich muzyków. Ale już w jednym z pierwszych wariantów, związanym z przybyciem tej kapeli do wsi z okazji festynu, pojawiło się skojarzenie ich pochodzącego z ofiarowaniem Izaaka, a Piotr wypowiedział antycypujące Zagładę słowa: „widziałem jak nad nimi przesuwa się miecz” [AJK, 45].

Powieściowy Mojżesz muzyk-klarncista jest rówieśnikiem głównego bohatera i jedną z najważniejszych postaci. Obydwaj (Polak-katolik i Polak-Żyd, mieszkańcy sąsiednich wsi) zostali zmobilizowani do wojska w czasie kampanii wrześniowej, razem wracali do domu, po tym, jak cała ich dywizja została wzięta do niewoli, czego im udało się uniknąć, bo spóźnili się na zbiórkę, gdyż chowali zabitego w ataku przyjaciela. Zaprzyjaźnili się dopiero podczas wojny. Może dlatego, że różnice między nimi Piotr widział jednak inaczej, niż przedstawiał je dyskurs antysemitki:

Ta żydowska kapela przychodziła muzykować na wesela i festyny jakby z innych stron. [...] niemal się czuło kołyszące się w nich inne drzewa i inne trawy w zwoływaniu się przepiórek, w przelocie ptaków po niebie, w piśmie wyjętych na miednice zwierzęcych jelit i w rybie bijącej ogonem o morski piasek.

Dopiero gdy zaczęli grać, stawali się niepostrzeżenie takimi samymi weselnikami jak wszyscy [AJK, 41].

W tym graniu stawali się dla niego biblijnymi bohaterami, a jednocześnie wcielali po prostu „żydowską muzykę” – na festynie czy na peronie przed odjazdem mężczyzn zmobilizowanych do jednostek wojskowych. Piotr nie mówi o nich inaczej, pewien mocy tego grania:

²³⁰ J. Kwiatkowski, *Poezja organiczna*, w: *Klucze do wyobraźni*, s. 115. O metaforze w twórczości Nowaka pisano rozmaicie, przegląd stanowisk zrobił w swoim szkicu Rafał Koschany, *Blizna i metamorfoza. O wyobraźni Tadeusza Nowaka*, „Nowa Okolica Poetów” 2005, nr 2, s. 92–93.

²³¹ Zob. Z. Polsakiewicz, *Snu oczy otwarte*, TN, 211.

²³² J. Kwiatkowski, *Poezja organiczna*, s. 115.

[...] ta żydowska muzyka nie mogła się obejść bez [...] przejścia po jutrzennym niebie. I dlatego zaczynała grać, zanim weszła pod wierzyby [...]. Z dawien dawna wiadomo bowiem, że grającej muzyce wolno przejść po jutrzennym niebie, gdyż nie idzie ona obuta w trzewiki i nie idzie boso, ale idzie tak, jak się iść powinno, cała w skrzypcach i basach. Poza tym owo granie na tym przejściu mimowolnym czy też naumyślnym po niebie, można było sobie tłumaczyć jako litkup składany weselnej wsi, prawowitej właścicielce niebios [AJK, 44].

I oni wierzą, że bardziej istnieją w muzyce. Mojżesz wojennymi psalmami Dawida ogrywa działko przeciwlotnicze, zanim zacznie z niego strzelać, a po powrocie z wojska gra wszystko, co przytrafiło im się po drodze. Swoją pogrzeb wyobrażał sobie w basach, żeby, mówił, „było widać, żem calutki z nich i ze skrzypiec jeszcze, z rodzinnej muzyki” [AJK, 100]. Piotr, sam chórzysta, wszystkie swoje pieśni będzie po śmierci Mojżesza kojarzył już zawsze z nim. Nowak zdaje się sugerować, że poezję dziedziczy po tym żydowskim granium (swoicie ekumenicznym nie tylko weselnym, Piotr słyszał w nim „ni to psalm, ni to poraioną wielkopostną pieśń z raną w boku” [AJK, 120]). Tę muzykę obdarza takimi samymi mocami jak język przedstawiony w wierszach.

Wcześniej w twórczości autora *Psalmów* podobna niemożliwa przyjaźń w środku wojny przytrafiła się dwóm chłopcom – Mojżesz, tytułowy bohater krótkiego opowiadania z *Przebudzeń*, pierwszego tomu prozy Nowaka (z 1962 r.), był kolegą z ławki pierwszoosobowego narratora, znowu jak w powieści – Piotra. Znowu, bardziej obcy wydawał się przed wojną, choć już wtedy ten syn kupca, zamożniejszy od kolegów, próbował zbliżyć się, a nawet upodobnić do chłopskich dzieci. Opowiadając o tym, wyobraźnię języka przekłada Nowak na obraz mentalności:

Póki katecheta uczył Biblii, następnego dnia spoglądaliśmy na Mojżesza jak na Abrahama, biblijnego Mojżesza i króla Dawida. Natomiast odkąd zaczęliśmy uczyć się ewangelii, Mojżesz był jednym z tych, którzy wydali Chrystusa. Wtedy najzłośliwsi z nas wkładali do jego tornistra króliczą albo kurzą żółć, rozlewali na jego zawsze czyste ubranie podebrany matce ocet i obrzucali go ogryzkami jabłek. Mojżesz płakał i wychodził z klasy [PWPA, 80].

Pojawienie się Mojżesza w polskim domu w czasie wojny („Wyrzebaliliśmy go z resztek zimowego siana” – to inicjalne zdanie utworu) mieści się w dziecięcej logice objaśniania sobie rzeczywistości, jego zniknięcie – niezupełnie. Piotr doskonale wiedział, jak zazwyczaj ginęli Żydzi. W ostatnich słowach opowiadania próbował tę świadomość amortyzować wyobraźnią, ufundowaną trochę na pogłosce, trochę na szkolnej katechezie:

[...] na wiosnę, kiedy wodne młyny meły coraz więcej zieleni u rzeki, odszedł od nas Mojżesz. Nikt go odtąd nie widział. Jedni powiadali, że go zastrzelono w miasteczku na odpuscie, kiedy za karmelka chciał sprzedać drewnianą kukułkę. Inni znów mówili, że pijany żandarm wgniół go w piach butami. Inni jeszcze szeptali, że Mojżeszowi pomieszało się w głowie, namołowiał wiklinowy koszyk, wyścielił go sianem i, wiosłując rękami, w dół rzeki popłynął [PWPA, 85].

W koszu wiklinowym, jakby chciał jeszcze raz rozpocząć życie, cofnąć się do niemowlęctwa, imieniem zakłąć historię, Zagładę. Ten sam motyw pojawił się w rozmowie bohaterów powieści *A jak królem, a jak katem będziesz*. Piotr, po tym, jak pomógł przepłynąć się przez rzekę nie umiejącemu pływać Mojżeszowi, komentował:

– Popić, toś sobie popił. Trunkowyś, nie ma co. I nie z tych Mojżeszów, co to po dnie morza suchą stopą szli. I lud prowadzili.

– I tyś nie matula z koszem smołowanym [AJK, 88].

Cofam się do najstarszego spośród trzech interesujących mnie utworów. Oto *Koszyk wiklinowy* (z tomu *Jasełkowe niebiosy*, 1957), dedykowany Janowi Błońskiemu, poprzedzony słowami „Mojżesza uratowano w koszyku wiklinowym oblanym smołą”:

Nie przyszło mi do głowy,
musiano mi powiedzieć,
że koszyk wiklinowy
zamieni w łódkę – dziegieć.

Ogromna zieleń – rzeka
łuszczy się. Krew rozlana
z otwartej czaszki ścieka
na wbite w piach kolana.

Nie przyszło mi do głowy.
Po tobie jest jarmułka
i talerzyk cynowy,
i drewniana kukulka.

Nie przyszło mi do głowy.
Ogromna zieleń – rzeka
przy twarzy oliwkowej
łuszczy się i narzeka.

Zgnił koszyk wiklinowy,
rozlano nocy dziegieć.
Nie przyszło mi do głowy,
nie chciano mi powiedzieć.
[JN, 12]

To najpierw utwór bardzo prosty, bardzo precyzyjny, co oddają rymy niemal bez wyjątku regularne i dokładne: abab. Rozpięty na nich, spleciony jak dobrze zrobiony koszyk albo jak kołysanka, wprawiająca w ruch ten koszyk, nie rozwiązuje się nawet tam – w ostatniej strofie – gdzie wszystko już się rozpada. Błoński napisał o tym wierszu niewiele, tyle, ile zmieści się w połowie zdania, więc że: „wspomnienie o żydowskim dziecku, zamordowanym nad brzegiem rzeki, kojarzy się z historią Mojżesza, ocalonego w wiklinowym koszyku”²³³. Później upewniamy się, że choć krytyk uchwycił od razu i jakby mimochodem sedno wiersza, to dopiero w lekturze szczegółów widoczne staje się skomplikowanie losu „ja” lirycznego – dorosłego przywołującego dziecięcą perspektywę. Potem jeszcze okazuje się, że to podmiot niejednoimienny, a utwór – piętrowy.

²³³ J. Błoński, *Po odejściu proroków*, TN, 54. Por. P. Matywiecki, *Pogrobowe słowo versus socrealistyczna ideologizacja*, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2012, s. 321.

Nieprzystawalność podobnie zbudowanych (na planie chiazmu), pierwszej i ostatniej strofy, historii biblijnego Mojżesza i żydowskiego dziecka z czasu Zagłady, daje takie odwrócenie jak w opowiadaniu. Nowak konsekwentnie dawkuje i emocje, i środki stylistyczne (właściwie prawie rezygnuje z metafory); tylko rzeka oplakuje anonimową śmierć, śmierć tak bardzo nie do pomyślenia, że zapisaną w strofie, której nie otwiera, jak pozostałych, wers „nie przyszło mi do głowy”. Kolejne obrazy wywoływane są z pamięci wyobraźni barwnymi plamami. Środkowe strofy – druga i czwarta zostały skonstrastowane kolorystycznie z czernią z dwóch skrajnych; powtarza się w nich tło zieleni, jednostajne jak rzeka. Chyba na jej dwóch brzegach, w dwóch strofach, rozkłada Nowak pozostałe kolory, oliwkową karnację i czerwień krwi, tak mogłoby umierać żydowskie dziecko i desperacko próbujący je uratować rodzic. W centralnej strofie, trzeciej, autor umieszcza to, co najwyżej zostawało po Żydach, drobiazgi pozornie bez wartości (cynowy talerzyk, jarmułkę i zabawkę). W opowiadaniu Mojżesz też pojawił się z drewnianą kukułką i nigdy się z nią nie rozstawał, w wierszu taka zabawka jest pamiątką po kimś. Właśnie amplifikująca lektura tych trzech wewnętrznych strof pozwala stwierdzić, że Błoński zdradził utwór dla wyobraźni (swojej wyobraźni interpretatora) albo zdradził, że zna doświadczenie, które było impulsem do powstania utworu.

Koszyk wiklinowy z biblijnej zapowiedzi ocalenia do wielkości, staje się jedynie (aż?) możliwością ocalenia, zwłaszcza gdy przeczytać ten wiersz jeszcze inaczej, wbrew prawdopodobieństwu, wbrew propozycji autora *Zmiany warty*. Spośród trzech Mojżeszów uratowany – w tej wersji interpretacji – mógłby być tylko ten, kto jeszcze nie zna swego imienia²³⁴, komu z łatwością dałoby się przyszyć inne, polskie imię – niemowlę. Może dlatego w samym wierszu nie pojawia się słowo „Mojżesz”. „Ja” liryczne też nie zdradza, kim jest. Analogicznie w rodzinach żydowskich, w których kolejne dzieci umierały w okresie niemowlęctwa, następne nazywano „Alter” (jid. „Starszy”), ten zabieg miał zmylić Anioła Śmierci. Takim dzieciom właściwe imię, zwyczajowo imię jednego z patriarchów, nadawano dopiero, kiedy osiągnęły wiek pozwalający na zawarcie związku małżeńskiego. Niemowlęciu z wiersza imię Mojżesza – prawodawcy Izraela, w tradycji żydowskiej uznawanego za najwybitniejszego z proroków – nie zostanie nadane.

W bliźniaczych, nagłosowych i wygłosowych, wersach utworu może brzmieć najbardziej los żydowskiego dziecka ocalonego z Zagłady, odkrywającego swą tożsamość (wtedy „ty” byłoby zwrotem do siebie albo synekdochicznie – do wszystkich utraconych bliskich). W jednym wierszu zapisał Nowak dwie perspektywy. Podobnie nie wie i nie może uwierzyć rówieśnik ocalonego Żyda (albo ktoś odrobinę starszy), Polak. Obydwaj uświadamiają sobie, że kiedyś żyli w polsko-żydowskim świecie, że w ogóle był taki świat. Ani w powieści, ani w opowiadaniu autor nie odważył się już na podobne przekroczenie, na postawienie się w roli ofiary.

W tych trzech utworach rysuje się specyfika gestu, który nazwałam wołaniem po imieniu w odróżnieniu od wymieniania z imienia, metonimicznego przywoływania biblijnej fabuły. Kwiatkowski pisał o „alfabecie znaków starotestamentowych”, przy pomocy którego wypowiadał się Nowak²³⁵. Błoński, powołując się na tę diagnozę, stwierdzał: „W jego wierszach widać nieraz jak na dłoni, jak przeżycie, pragnienie, spostrzeżenie (często spamiętane

²³⁴ *Polski słownik judaistyczny*, t. 2, s. 832 [„zmiana imienia”].

²³⁵ J. Kwiatkowski, *Poezja organiczna*, s. 110.

z młodości) zastyga w biblijne uogólnienie²³⁶. Tyle, że tym razem imię kłamie losowi, niczego nie odwraca, nie zaklina, co najwyżej przedrzeźnia.

Czy język Nowaka został sparaliżowany tamtym rozpoznanem w biblijnych imionach imion spisanych na śmierć? Trzy utwory, o których szczególnie w wierszu wciąż piszę, wydają mi się wyjątkowe jako najbardziej wyraziste. W tej poezji, inaczej niż u pozostałych Imaginautów, w zasadzie nie ma imion naprawdę własnych, są imiona, które wciąż powtarzają swoje raz na zawsze nakreślone historie, imiona z Pisma Świętego, imiona, które doświadczyły mocy. Zatrzymują inaczej, bo choć wiersze, w jakich się pojawiają, kuszą do interpretacji, to właśnie nie samymi imionami. One zostają wprawione w obcą całość, obcy język, któremu muszą sprostać. Mówi Nowak, że jego poszarpanej wyobraźni i poszarpanemu pismu tej wyobraźni, czyli poezji, nie wystarczą, ale jednocześnie nimi opowiada losy swojego imaginarium, dla którego Zagłada nie przestaje być punktem odniesienia.

Choć w szkicu Błońskiego po lekturze *Koszyka wiklinowego* została tylko wzmianka egzemplifikacyjna w związku z biblijnymi inspiracjami Nowaka, badacz nie był, zdaje się, obojętny na gest poety, był raczej bardzo dyskretny, ostrożny. Pod koniec lat 50. w języku dyskursywnym nie mogło zdarzyć się jeszcze to, co rozpoczynało się już w twórczości poetyckiej autora *Psalmów*. Zapisując w wierszu imię krytyka, autor zapisał prawdopodobnie jego wrażliwość z tamtego czasu.

Artykuł Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* ukazał się dokładnie trzydzieści lat po wydaniu *Jasełkowych niebios*, trzy lata przed śmiercią poety, wtedy dopiero rozjaśniła się do pewnego stopnia tajemnica dedykacji *Wiklinowego koszyka*. Błoński, młodszy od Nowaka, rok wcześniej od niego (1948) zaczął studia na krakowskiej polonistyce, obydwa interesowali się wtedy twórczością Gałczyńskiego. Nowak poświęcił mu pracę magisterską, napisaną pod kierunkiem Kazimierza Wyki, autor *Rzeczy wyobraźni* był również promotorem Błońskiego, który w 1955 r. opublikował swą pierwszą książkę pt. *Gałczyński*. Zarówno krytyk, jak i poeta debiutowali dzięki Wycy w prowadzonej przez niego „Twórczości”. Nowak chyba nie należał do grona najbliższych przyjaciół Błońskiego z okresu studiów, choć łączył ich wspólny krąg znajomych, późniejszych przedstawicieli „krakowskiej szkoły krytyki”. W *Postscriptum do Romansu z tekstem* autor wymienił poetę wśród najważniejszych dla siebie twórców²³⁷, był jednym z jego najwierniejszych czytelników, poświęcił mu kilka (dziś kanonicznych) szkiców. Jedyny ślad ich współpracy to wydana w 1956 r., przełożona przez Błońskiego, książka Claude’a Roya, *Klucze do Chin*, Nowak tłumaczył włączone do niej wiersze.

Najbardziej łączyło ich doświadczenie okupacyjnego dzieciństwa, podobna wrażliwość i wyrzuty sumienia. Adam Boniecki, powołując się na Krzysztofa Błońskiego, syna Jana, tłumaczył, że szkic *Biedni Polacy patrzą na getto* badacz pisał właściwie przez całe dorosłe życie:

Kilkunastoletni Jan rzeczywiście zobaczył na ulicy żydowskiego chłopca, uciekiniera z getta. Dostrzegł też nadciągające niebezpieczeństwo i – to właśnie jest ważne – dawał chłopcu znaki, że się powinien natychmiast schować za jakiś znajdujący się w pobliżu śmietnik. Ale żydowski

²³⁶ J. Błoński, *Pieśniarz chłopskiego plemienia*, w: *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 167–168. O roli Biblii w twórczości Nowaka piszą niemal wszyscy badacze jego dorobku. Najobszerniej S. Dąbrowski, *Vox Humana. Biblia w lirycie Tadeusza Nowaka. Studia i szkice*, Lublin 1993.

²³⁷ J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 313.

chłopiec nie zareagował. Prawdopodobnie – był przekonany Jan – nie ufał polskiemu chłopcu. Rzecz skończyła się tak, jak wtedy musiała się skończyć. Dla Błońskiego wstrząsem było nie tylko poczucie bezradności, ale też nieprzenikalna ściana nieufności, która ich dzieliła²³⁸.

Stefan Chwin we wspomnieniu napisanym po śmierci Błońskiego cytuje słowa profesora: „To było straszne, widzieć te wielkie tłumy, które szły do getta, i czuć, że mało kto w Polsce przejmie się ich losem. Bo przejmowało się niewiele”²³⁹. Takich okupacyjnych epizodów było więcej: Błoński miał karuzelę postawioną na placu Krasieńskich, tuż przy murach warszawskiego getta²⁴⁰, widział żydowskich uciekinierów wychodzących z kanałów²⁴¹. Nowak okupację spędził w rodzinnych Sikorzycach, położonych w pobliżu Tarnowa (przed wojną zamieszkanego przez Żydów), w którym utworzono getto. Ślad tego wspomnienia pojawił się w opowiadaniu:

Tuż przy brzegu, żółtą jak kobyle mleko wodą, płynęli wrzuceni do rzeki rozstrzelani Żydzi. Od czasu do czasu nad wodą błyszczała naszyta na ich plecach żółta, jak wiosenna woda rzeki, gwiazda. Bałem się poruszyć. Tam u góry rzeki, w tarnowskim getcie, byli rodzice Mojżesza [PWPA, 82].

W swym najbardziej znanym szkicu Błoński pisał o konieczności zmierzenia się z pytaniem o współodpowiedzialność Polaków za Zagładę Żydów²⁴². Nowak ukazywał to może nawet odważniej, w jego utworach pojawiali się Polacy dający schronienie Żydom i ci, współpracujący z Niemcami, jak sołtys-donosiciel w powieści *A jak królem, a jak katem będziesz*, przed którym Piotr i Mojżesz uciekli w ostatniej chwili. Z kolei zasadnicza część opowiadania, niezwykle zapis półsennej rozmowy chłopców, opiera się na kontraście między wyobraźnią, zainspirowaną biblijną historią Mojżesza, a rzeczywistością. Poczuciu bezpieczeństwa, jakie daje jeden (polski) dom, przeciwstawione jest śmiertelne zagrożenie ze strony reszty (także polskiego) świata:

Ponieważ w domu było ciasno, spałem z Mojżeszem na sianie w stodole. [...] Spaliliśmy przytuleni do siebie, jak włożone do czapki oślepte kocięta. Ale pewnej nocy, gdy przez szpary strzechy świecił nów na przestrzał, jakby pozbijano z cieniutkich listewek całe snopki światła, zaczęliśmy rozmawiać. I wydawało się nam, że na pewno tej nocy gdzieś w żydowskim miasteczku, małym jak kapelusze obszarpany z ronda, narodził się drugi biblijny Mojżesz. I gdzieś wewnątrz siebie znów widzieliśmy służącą księżniczki smołującą wiklinowy koszyk. [...] I z sitowia łabędź bieluteńki płynie, do ręki służącej powoli podchodzi. A ona z łabędzia oskubuje puch, wyściela nim koszyk i dziecko ostrożnie, jak gałązkę wiśni, w koszyku umieszcza. A łabędź od brzegu dziobem kosz odciąga i płaczące dziecko skrzydłami kołysze. A wtedy księżniczka za drzewem ukryta do wody podchodzi, golutkie dzieciątko z koszyka wyjmuje i na białych rękach do pałacu niesie. [...] I już jest młodzieńcem. Przy wznoszeniu zamków niewolników pańskich z dwukółki pilnuje. A gdy nikt nie widzi, jak z ojcem, sam na sam z wielkim Bogiem mówi. A Bóg wszelką

²³⁸ A. Boniecki, *Człowiek ducha*, www.tygodnik.onet.pl/33,0,22122,czlowiek_ducha,artykul.html [dostęp 23.02.2013]. Równie dramatyczne pokrewne wspomnienie znajduje się w memuarach Jeremiego Przybory (ur. 1915), *Przymknięte oko opatrności. Memuarów część II*, Olsztyn 1998, s. 47.

²³⁹ S. Chwin, *Jasny, przenikliwy, wybaczący*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 8.

²⁴⁰ *Ludzkość, która zostaje*. „*Campo di Fiori*” po pięćdziesięciu latach, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 18.

²⁴¹ A. Sabor, „*Biedni Polacy patrzą na getto*” – 20 lat później, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 42.

²⁴² J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, w: *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008, s. 29.

siłę jego ciała daje. I wrogowie leżą, jak zabawki z drutu przez dzieci skręcone. I swój lud wywoździ przez step i przez morze, i nieprzyjacioły na dnie morskim topi [PWPA, 82–83].

W przeplocie inicjalnych spójników kolejnych zdań: „i”, „a”, jest dziecięce zachłyśnięcie historią, którą jednocześnie powtarza się i wymyśla (tu stempel wyobraźni tworzą zmysłowa materia porównań i, jak w wierszu, barwy), jest też kształt przypowieści. Przepisany zaraz w kolejnych rewersowych akapitach:

A tymczasem chłopi z żydowskich miasteczek zwożą jesionowe stoły, bukowe kredensy i dębowe szafy. [...]

A do dworu żandarmi na bryczkach zjeżdżają. Koniak sobie piją, jałowcową szynkę bagnętami kroją, a ostatni Cyganie weselnie im grają. A lichtarze żydowskie na stołach im świecą. A poniektórzy chłopi na wieś zwożą żydowskie miasteczka. Papę zwożą i belki, i łupkowe gonty, i blaszane balie, marmurowe wanny i szmaciane lalki. A żandarmi Cyganów na cmentarz prowadzą, łopaty im dają, grób im kopać każą ziemią i skrzypkami, basetlą i dudą zasypać ich każą. A niebem idzie anioł i paschalny lichtarz półksiężycą niesie [PWPA, 83–84].

Następny akapit otwiera zdanie: „A Mojżesz jest u nas” [PWPA, 84]. Dlatego zniknięcie – ucieczka bohatera ze względnie bezpiecznego domu Piotra wydaje się jeszcze bardziej niezrozumiała. Nowak wyraźnie podkreśla, że jego język nie ma dostępu do świata żydowskiego dziecka, w czasie Zagłady szukającego schronienia wśród polskich sąsiadów. Podobnie niepojęte może wydawać się postępowanie Mojżesza z *A jak królem, a jak katem będziesz*. Ponieważ w domu Piotra zgubił taś, potem w czasie wojny, po ucieczce z getta, nie chciał już wracać do przyjaciela, wolał ukrywać się w lesie. Nowak nakreślił dość idealistyczny portret Żyda, dla którego tożsamość jest najważniejsza. Ale to jedna wersja interpretacji tej postaci, druga zakłada rezygnację z myślenia według reguł prawdopodobieństwa, według matrycy opowieści o Żydach, zakłada, że ich postawy były równie nieprzewidywalne, jak niemożliwy był ich los.

O fragmentach poświęconych Mojżeszowi w *A jak królem, a jak katem będziesz* piszę jak o osobnej partii powieści, bo rzeczywistość (choć nie formalnie) jest ona oddzielona, Brudnicki nazwał tę część książki przypowieścią²⁴³. Gesty bohaterów, z których każdy okazuje się znakiem, na taką kwalifikację pozwalają. Opowiadając o zagładzie tarnowskiego getta, sięgał Mojżesz między innymi po język Nowego Testamentu, przywoływał wesele w Kanie Galilejskiej. To jedyne miejsce w tym fragmencie powieści, kiedy język Mojżesza odmienia się tak bardzo: tym razem mówi, nie gra; nie poetyzuje też w sposób, w jaki robi to często Piotr, raczej jest w stanie nieustannej metamorfozy. Granica między wyobraźnią a obłędem (jak w pomysle małego Mojżesza, by odpłynąć w wiklinowym koszu) okazuje się nieostra, ale właśnie zdolność do konfabulacji może być sygnałem wewnętrznej wolności:

[...] jak mój stary zobaczył ten chleb, te góry białego chleba nie do przedzenia, to powiedział, że to jego ostatni dzień, bo on jest pewien, że to Ziemia Obiecana. A zobaczył to wszystko, grzebiąc patykiem w śmietniku i myśmy też, nie chcąc zrobić mu przykrości, zobaczyli ten biały chleb i tę Ziemię Obiecaną. A ponieważ ludzie zaczęli śpiewać, modlić się i płakać z radości, że naszemu ojcu udało się zobaczyć Ziemię Obiecaną, wyjęliśmy pochowane instrumenty i zagraliśmy tym ludziom i sobie, i naszemu staremu. I było wesele. I wszyscy się bawili. A ci zza muru,

²⁴³ J.Z. Brudnicki, *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1978, s. 155.

którzy słyszeli naszą muzykę i widzieli naszych tańczących na bruku, na śmietnikach, w kałużach, ubranych w chałaty i jarmułki, powiadali, że to pewnikiem wesele w Kanie Galilejskiej. A ponieważ słyszałem, że tak mówią, to gdy po tym graniu napiłem się wody z konewki, woda miała smak wina.

A gdy w parę godzin później, gdy już nikt nie tańczył, a wszyscy leżeli na bruku i na śmietnikach i modlili się, i śpiewali psalmy, dziękując niebu, że naszemu staremu dało to widzenie Ziemi Obiecanej, zaczęli do nas strzelać, woda miała smak żelaza i smak krwi. A jak w tej wodzie, w tym winie, w tej krwi rozlanej na bruk i na śmietnik zobaczyłem mojego starego i moją matkę, i siostry moje, i braci moich, i beniaminka Izaaka, uciekłem stamtąd [AJK, 119].

Ważne, że skojarzenie z Kaną Galilejską okazuje się cytatem z języka ludzi z „aryjskiej” strony muru, nieobrzezanych, na siłę ewangelizujących i jednocześnie kpiących. Do Mojżesza należą aluzje starotestamentowe, jego monolog jest w istocie również oskarżeniem, a Kana – eufemizmem, ale też zapowiedzią Wielkiego Czwartku, bo woda nie zdążyła zmienić się w wino, od razu stała się krwią.

Powieściowy Mojżesz często był ironiczny w stosunku do swojej podwójnej tożsamości, dał temu wyraz, kiedy wraz z Piotrem znalazł w ulu, oblepiony miodem sztandar pułkowy z napisem „Bóg i Ojczyzna” (może nie przez przypadek bez „Honoru”). Zapytany, które ze słów chce wylizać, stwierdził: „BÓG nie mój, OJCZYŻNA przyszywana. Odpychali nas od niej poniektórzy. [...] To chyba zostało mi to «I»” [AJK, 85]. Bohater swoje miejsce (w języku) odnajduje początkowo w spójniku, wąskim jak wydarte Morzu Czerwonemu pasmo suchej ziemi, między rzeczownikami – dużymi nazwami. W tym sensie „i” odnosiłoby się do tych wszystkich, którzy w Polsce znajdowali miejsce dla swojego Boga i swojej (utraconej) ojczyzny. Paradoksalnie jednak „i” z wyszywanej na sztandarach frazy „Bóg i Ojczyzna” często jednoczy(ło) w antysemitycznej niechęci. Ale poza żydowskim imieniem, ten Mojżesz ma słowiańskie znamię odziedziczone po „pra-pra-pra-prababce jeszcze za tego pierwszego Mojżesza”, która została wykorzystana przez żołnierzy faraona, jej skarabeusz zmienił się na nim, pra-pra-pra-prawnuku, w słowiańskiego żuka [AJK, 73]. Zdarza mu się też tęsknić do życia polskich rówieśników.

Mojżesz już na początku wojny – na stacji kolejowej, w drodze do dywizji, został pobity. Zmuszany później przez żołnierzy i cywilów do ścięcia pejsów, wreszcie uległ strachowi przed Polakami i Niemcami tak bardzo, że gdy po ucieczce z getta musiał się ukrywać, nie chciał ryzykować nawet spotkań z Piotrem. Nieufny przebywał tylko w towarzystwie bezdomnego psa, którego jego przyjaciel wyobrażał sobie jako opiekuńcze bóstwo. Żydowski bohater *A jak królem, a jak katem będziesz* popełnił samobójstwo, otoczony w borsuczej jamie przez „granatową” policję, zdetonował trzy granaty, zostawione mu przez Piotra, który mniej więcej wtedy znalazł jego zgubiony taśes, w resztkach zimowego siana, jak narrator opowiadania – Mojżesza. Nowak nie ocalał żadnego z nich, ale obu dał wolność, jaką wybierali samobójcy w getcie²⁴⁴.

Roch Sulima stwierdził, że postać Mojżesza z powieści *A jak królem, a jak katem będziesz* „symbolizuje [...] ideę skazania, losu ofiary składanej przez ludzkość”²⁴⁵. Nowak mocno podkreślił żydowską tożsamość bohatera (może także stąd jego heroiczne nieodstępowanie od obyczaju), ofiara nie jest więc u niego uniwersalna, raczej – bardzo

²⁴⁴ Por. M. Głowiński, *Czarne sezony*, Kraków 2002, s. 39.

²⁴⁵ R. Sulima, *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986, s. 113.

konkretna. W jego twórczości pojawienie się Zagłady Żydów czy Cyganów wprowadza ujednoznaczenie wojny, wprowadza historię, odbiera niewinność każdej opowieści-przypowieści magicznej. Nawet perspektywa dziecięcego narratora *Przebudzeń* nie ocala tego świata. O ile inne ogniwa cyklu-tomu, mówiące o powrocie ojca z kampanii wrześniowej, są zapisane w poetyce baśniowej, w postaci półrealistycznych historii pozabawionych okrucieństwa, zagojonych na swój sposób, o tyle opowiadanie o Mojżeszku wydaje się miejscem śmiertelnej rany w świadomości narratora²⁴⁶.

W imionach bohaterów prozy spotkały się Stary i Nowy Testament; i w Biblii, i w wojennej rzeczywistości każde z nich oznacza koniec i początek świata. Wszyscy inni w powieściowej wsi mieli imiona swojskie: Stach, Jasiiek, Hela, Marysia, imiona tylko z tego świata, w pewnym sensie chroniące tych, którzy je noszą. Dla Piotra z *A jak królem, a jak katem będziesz* Mojżesz był przede wszystkim przyjacielem, dopiero potem Polakiem-Żydem, dlatego zemścił się za jego śmierć na komendancie „granatowej” policji. Jednak, kiedy w trakcie wspólnej ucieczki z wojska, tożsamość klarneckisty okazała się śmiertelnym zagrożeniem dla nich obu, Piotr ogolił go wbrew woli. Ten przejaw troski i strachu, strachu przed Niemcami i Polakami, Mojżesz zinterpretował jako egoistyczny strach o siebie. To na pewno zachowanie ambiwalentne, kojarzące się bardziej z nazistowskimi praktykami niż z wywrotowymi zachowaniami Chrystusa, próbującego radykalnie zmienić porządek, w zgodzie z którym żyli ortodoksyjni Żydzi. W tym sensie Piotr także, mimowolnie, próbował schrystianizować swojego przyjaciela, żeby go ocalić. I może dlatego marzył mu się związek Mojżeszka z jedną z wiejskich dziewczyn. Podobnie, tylko bez przemocy, postąpiła rodzina Piotra z opowiadania, strzygąc i wcześniej kąpiąc, „prawie” rytualnie, „prawie” chrzcząc, znalezione chłopca, który jednak temu się nie przeciwstawił.

Błoński wiele pisał o strachu, jaki dopadł Polaków po wojnie, skutku, w najlepszym wypadku bezsilności, na ogół obojętności na los Żydów, ten lęk – twierdził badacz – przed byciem policzonym do pomocników śmierci wynika(ł) z potrzeby bycia uznanym za ofiarę²⁴⁷, z nieumiejętności pogodzenia się ze współwiną. Właśnie z przecucia konieczności ekspiacji autor *Takiego większego wesela* przełamał dziecięcą perspektywę *Koszyka wiklinowego*, a nietożsamość głównych bohaterów opowiadania i powieści zderzył z tożsamością ich imion. Bardzo ciekawe w tym kontekście są uwagi Henryka Berezę:

Dziecięcy narrator *Przebudzeń*, Piotrek, był wyraźnym medium autorskim. [...] Piotr z powieści *A jak królem, a jak katem będziesz* jest dorosłym wiejskim kawalerem już przed wojną, dlaczego więc imię Piotr, które u takiego pisarza jak Nowak nie może być przypadkowe?

Inność parobczaka Piotra od chłopca Piotrka z *Przebudzeń* podkreślają dziesiątki szczegółów. [...] Wolno więc myśleć, że Nowak [...] przywłaszcza sobie w wyobraźni los wyminięty, bo mu żal, że go stracił. [...] Nowak utożsamia się jednak z bohaterem powieści *A jak królem, a jak katem będziesz* nie z żalu za wyminiętym losem kawalera wiejskiego, lecz z poczucia współodpowiedzialności za zabijanie. [...] Chce przyjąć winę, żeby dokonać aktu ułaskawienia²⁴⁸.

²⁴⁶ Badacze Nowaka raczej nie dostrzegali tego problemu, pojawiającego się w całej jego twórczości. R. Sulima, dz. cyt., s. 46, 63; H. Bereza, *Wyobraźnia triumfująca*, TN, 297; Z. Żabicki, *W krainie Piotrusia Pana*, „Nowe Książki” 1962, nr 18; S. Pięta, *Odkrywca*, TN, 58; J. Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 175; K. Gąsiorowski, *Wojna w wędrującym rajku*, TN, 145; J. Błoński, *Pieśniarz chłopskiego plemienia*, s. 165.

²⁴⁷ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, s. 24–25.

²⁴⁸ H. Bereza, *Wyobraźnia triumfująca*, TN, 290.

Podobnie w tej twórczości dorastała ofiara, a Nowak potrzebował coraz obszerniejszej formy, by o niej opowiedzieć. W powieści zginął dorosły Żyd, w opowiadaniu – chłopiec, w wierszu – niemowlę. Trzy to wciąż za mało, trzy warianty żydowskiego losu musiały zakończyć się tak samo. Nowak nazwał swoich bohaterów „Mojżeszami”, być może po kimś (o kim zdarzyło mu się słyszeć, kogo znał), być może wiedział, że w kulturze żydowskiej imię męskie nadawane podczas obrzezania kształtuje osobowość. W jego utworach to imię jawi się jako antyfraza żydowskiego losu w czasie Zagłady. „Mojżesz” znaczy między innymi „ocalony”, „wyjmować”, „syn”²⁴⁹; u Nowaka trzykrotnie traci zaklinającą moc, nawet żydowskie dziecko ocalone z Zagłady – jeśli przyjąć taką interpretację wiersza czy opowiadania – jest zawsze ocalone ambiwalentnie i jest sierotą. Przemiana rzeczywistości, o której – jako nadrzędnej cesze metaforycznej wyobraźni autora *Psalmów* – pisał Rafał Koschany²⁵⁰, okazała się tu niemożliwa. Jedno z najważniejszych imion Biblii hebrajskiej nie było w wojennym świecie utworów Nowaka jednak tak mocne, jak symetryczne względem niego – „Piotr” (wszak to imiona dwóch prawodawców religii), przybrane imię słabego Żyda – Szymona, który zmieniając je, stał się „skałą”, chrześcijaninem. Zresztą powieściowy Piotr nie czuł się przywiązany do swego imienia, już przed wojną, w tajemnicy przezwiał się „Chytry” zgodnie, jak mniemał, ze swoją naturą.

Potem za każdym razem, kiedy los go przechytrzy, będzie słyszał swoje tajemne imię: kiedy zginie Mojżesz, w wizji, którą przytaczałam na początku czy gdy ujrzał przyjaciela, wygrywającego wojenny psalm i zobaczył miecz nad jego głową. Przy jego grobie, modląc się, jeszcze raz nazywa się tym imieniem, obiecuje, że będzie „Chytry” i pomści kompana. To specyficzne odwrócenie chrztu.

Błoński i Nowak, Piotr i rodzice Piotrka-chłopca, także, w jakimś stopniu, mieszkańcy wsi Piotra (z powieści), którzy uznali Mojżesza za bohatera, kiedy wrócił z kampanii wrześniowej – oni (chyba) są tymi „biednymi ludźmi” (jeśli przyjąć nie-ironiczną interpretację tytułu wiersza Miłosza, sparafrazowanego przez Błońskiego). Tymi, którzy nie-dość pomagali Żydom, wiedzieli, że są współwinni, wiedzieli, że ta współwina wpisana została w ich imiona, w ich tożsamość, z której wykroczenie, zwłaszcza w czasie wojny było prawie niemożliwe (sprzeczne z instynktem przetrwania), a cofnięcie się w nią – nienawistne.

W starszym od *Biedni Polacy patrzą na getto* szkicu pt. *Autoportret żydowski* (1981), w pierwotnej wersji mocno ocenzone, Błoński pisał:

Intelektualista (a tym bardziej artysta) rodzi się często w momencie, kiedy jako dziecko zostanie ugodzony różnicą. W swoim kręgu dziecko nie czuło się różne: miało z góry wyznaczone miejsce w uporządkowanym *universum* naturalnej społeczności, rodzinnej i sąsiedzkiej. I oto nagle podnosi się ktoś, kto je z tej społeczności wyklucza, nazywając innym. Zobaczony jako odmieniec, człowiek może (choć nie musi) zacząć zgłębiać swą różnicę. Tym samym buduje swą jednostkową tożsamość: nie tylko dostosowuje się do otoczenia, przejmując jego miary i pojęcia, ale także tworzy nowe, starając się – choćby w niewielkim stopniu – zobaczyć świat inaczej, prze-modelować go myślą i wyobraźnią. Otóż różnica, która rodzi intelektualistę, może nieść w sobie także opozycję Żyda i nie-Żyda²⁵¹.

²⁴⁹ *Polski słownik judaistyczny*, t. 2, s. 175 [„Mojżesz”].

²⁵⁰ R. Koschany, dz. cyt., s. 93.

²⁵¹ J. Błoński, *Autoportret żydowski, czyli o żydowskiej szkole w literaturze polskiej*, w: *Biedni Polacy patrzą na getto*, s. 109.

Słowa badacza dają się odnieść także do polskiego dziecka – nie-Żyda, które również tej różnicy nie rozumiało, a w czasie wojny musiało się jej szybko nauczyć. To może istota wspólnego doświadczenia Polaków (i drastyczniej naznaczonych Polaków-Żydów) urodzonych w latach 30. Parafrazując Waltera Benjamina, powiedziałabym o „dzieciństwie około roku 1939”, dzieciństwie Rymkiewicza, Błońskiego i Nowaka. Zastanawiam się, czy można nazwać je doświadczeniem pokoleniowym, skoro mowa o dzieciach (Wyka, wprowadzając tę kategorię, odnosił się do wieku młodzieńczego²⁵²), o dzieciach, które stały się bardzo różnymi dorosłymi. Również o nich, o ich myśleniu mówi artykuł *Biedni Polacy patrzą na getto*.

Związani imieniem

Nowak dedykował rozmaicie, nierzadko. Debiutancki tom – *Rodzicom, Psalmi na użytek domowy* – Kasi, pojedyncze wiersze bliskim osobom między innymi – Wyce, a także poetom – Bohdanowi Drozdowskiemu, Stanisławowi Horakowi i Janowi Zychowi. Szczególnie są psalmy przypisane pamięci teściowej i kuzyna, oba bezpośrednio odnoszą się do adresatów. „Żonie” podarował *Ptasie pazurki* [PD, 89], a imiennie jako „Zosi” – kilka psalmów.

Z dedykacją wiersza ofiarowanego Błońskiemu spotykają się *Północne bębny* (również z tomu *Jaselkowe niebiosy*), przypisane „Ludwikowi”, wywołują ocalałego po imieniu, a równocześnie cały czas opowiadają perspektywę świadka Zagłady:

Ciemna nienawiść porusza się we mnie.
Nad głową lecą świszcząc białe ptaki.
Organy lasów, wracające znaki
ziemi i nieba nad ułomność czoła.
Kto przejdzie pierwszy przez milczenie wód,
ten mnie jak świątka ze snu pól wywoła.

Noce przed nami będą jak klasztory
pełne młodzieńców idących wśród pieśni.
W trawie świt stopą trącony szeleści
i widać piaskiem wybielony stół.
Siadam przy stole odepchnięty psalmem,
jak gdybym suknie i sandały zzuł.

Do moich dłoni chleb i nóż podejdzie,
dziecko do moich kolan się przytuli
i płaczem nazwie idących o kuli
cieniem kościołów, psią miłością bram.
Zdrów na umyśle i na ciele zdrów,
północne bębny krwi słowiańskiej znam.

A obok z twarzą ukrytą wśród dłoni
siedzi przyjaciel ocalony w smutku.
Blask pada z liści i pies po cichutku
zaczyna warczeć. Siedzący przy stole

²⁵² K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1989.

wracają w siebie po kamienne maski.
Gwiazda i wapno świeci na twym czole.
[JN, 74]

Kiedy kładzie się na czele wiersza imię, to także, by na tyle, na ile to możliwe stało się ono okładem na tym czole, na którym w ostatnim wersie świeci gwiazda i wapno. To jedyna w całym utworze linijka skierowana, jak dedykacja, do „ty”. To jedyne pismo, jakie pozostało „przyjacielowi ocalonemu w smutku”, znaki postawione na jego skórze przemocą. W innej sytuacji znajduje się ten, kto zwraca się do niego, nad którego „ułomnym czołem” na nowo gromadzą się „wracające znaki / ziemi i nieba”, kto będzie odczytywał w nich świata. Przyjaciel zajmuje w słowiańskiej przestrzeni tego wiersza niewiele miejsca; nie ma imienia i, jeszcze bardziej, nazwiska, i je ma (bo przyjaciel zawsze ma imię), ale od niego większy jest żydowski los bez imienia. Ludwik to Ludwik Flaszen, ten sam, któremu Nowak dedykował *Balladę prowincjonalną* ze swojego poprzedniego tomu pt. *Prorocy już odchodzą*, urodzony w rodzinie żydowskiej, w czasie wojny przebywał w Związku Radzieckim²⁵³. Jego „twarz ukryta w dłoni” i ich, siedzących przy stole, „kamienne maski” są symetryczne, bezradne. Może stąd „ciemna nienawiść” i „psalm”, który odpycha. Kładąc imię w dedykacji, wykonał Nowak odczyniający gest przeciw niemożliwości rozumienia, przeciw gestom tego wiersza, własnym gestom, bo ich też nie mógł się wyrzec. Nie mógł napisać wiersza innym językiem²⁵⁴.

Imię odziedziczone – po trzykroć

Dawid. W *Psalmach* występuje cały czas, ale raczej w domyśle. Wcześniej pojawia się nazywany po imieniu w sekwencji kilku utworów, jak Mojżesz.

W pierwszej powieści Nowaka pt. *Takie większe wesele* (1966), jedna z kluczowych scen przedstawiała przeprowadzoną przez gestapo egzekucję grupy Cyganów, zakończoną zabiciem romskiej kapeli, zmuszonej do grania, kiedy mordowano ich bliskich. Konsekwencją tytułowej metafory wojny jest skojarzenie muzyki ze śmiercią²⁵⁵. Wcześniej cała wieś, z której pochodził bohater-świadek tego zajścia, przesiewała gnój przez harfy przywiezione ze zgłodzonego żydowskiego miasteczka. Te zdarzenia, opisane w dwóch pierwszych rozdziałach, powracają jako reminiscencje w całej powieści:

[...] zdawało mi się, że przez naszą łąkę przechodzi cała moja wieś [...].

Przed nią szedł król Dawid, niosąc w ramionach harfę i śpiewając psalmy. Od tych psalmów zmierzchało się nad łąką i stwory rozliczne, świecące jak piaszczyste dno Dunajca, przelatowały po niebie. Za Dawidem szedłem ja z matką i przetrząsałem przez harfę gnój. I inni ze wsi szli

²⁵³ 17 listopada 2012 r. we Wrocławiu podczas Festiwalu im. Brunona Schulza, Ludwik Flaszen potwierdził: „Tak, mnie dedykowany został ten wiersz. Byliśmy bardzo blisko, także antropologicznie. Żyd z chłopem – nawet to jest możliwe. Chłopy i Żydy! A poza tym Nowak to jest pisarz niedoceniony: Schulz wiejski”. Kiedy w 1984 r. Flaszen dostał Nagrodę „Odry”, Nowak uczcił to niezwykłą laudacją [Sw, 87].

²⁵⁴ W tym kontekście można przeczytać *Dialog* [PD, 23–24], wiersz o braku porozumienia między Polakami i Żydami.

²⁵⁵ Por. J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 176.

za nami, przetrząsając gnój przez tę dawidową harfę. Ci zaś, którzy nie mieli harf, siali w ziemię ziarno lub rzucali w psalmy dawidowe sprężynowe noże, gnypy, siekiery toczone na polnym kamieniu, na kawałku cegły²⁵⁶.

I odtąd Nowak gra na tej harfie całej w gnoju. O takim języku pisze, później wprost – *Psalm o łajnie*. A wcześniej w *Mędrkach* z tomu *Jasiełkowe niebiosy* jeszcze raz tłumaczy, skąd go bierze. Pojawia się Dawid z dziecinną zabawką – procą, więc nawet jeśli bronią, to niewinną, bo dziecinną:

Mędrzy się uczą równowagi
ognia i wody, dnia i nocy.
Na piachu leży Dawid nagi
z głową uciętą obok procy.

W ogniste krzewy dmą kapłani,
a wierni jedzą ich sandały.
Zmarli są wapnem przysypani,
żywym źrenice pociemniały.

Pokorni wierzą w zmartwychwstanie.
Paloną skórą czuć powietrze.
Archanioł przy nas nie przystanie,
z wapna nam twarzy nie obetrze.

Jak mnich się modli wiatrak w polu
psalm sypie się przez białe skrzydło.
Nie zmyje wapna i karbolu
z nas wytapiane mydło.

Mędrzy nas uczą umierania.
Jak siwy łabędź syczy rzeka.
Dziewczyzna listkiem się zasłania,
spłoszony ptak ucieka.
[JN, 24]

Zdegradowany mit – tak o tym wierszu pisała Małgorzata Wójcik-Dudek²⁵⁷ – z czym trudno się nie zgodzić, na czym trudno poprzestać. Odwrócony los Dawida z opowieści o Dawidzie i Goliacie²⁵⁸, los imienia Dawid – jak powiedziała Szyborska z wiersza *Jeszcze* – wreszcie los znaków Dawida, nie mieszczą się w języku Mędrków, choć wciąż mieszczą się w nim psalmy. Nowak mówi, że dla swojego psalmu szuka kształtu poza tym sztucznie podtrzymywanym wyobrażeniem odświętności słowa. Chce, żeby było w nim miejsce na okrwawione ciało (psalmisty), bo bliżej mu do wiejskiego głupka, który „w Biblii pije z Dawidem / w ewangelii z Chrystusem” [*Kolęda wiejskiego głupka*, KS, 62].

²⁵⁶ T. Nowak, *Takie większe wesele*, Kraków 1966, s. 9–10.

²⁵⁷ M. Wójcik-Dudek, *(Prze)Trwać w okolicach mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*, Katowice 2007, s. 58–63.

²⁵⁸ Por. P. Matywiecki, *Pogrobowe słowo „versus” socrealistyczna ideologizacja*, s. 368–369.

Dawid, król Dawid, dowódca niepokonanej armii, i „Dawid nagi / z głową uciętą” to tajemne imię poety jako psalmisty. To imię mlecznego brata z wiersza *Macierzyństwo*, który to wiersz brzmi jak prorocstwo braku potomka i poniesionej ofiary; prorocstwo, a może sen, w dodatku pijany:

Sekretnie upiłem z tej butli
i jestem z tobą, Dawidzie,
oprawiony w latawce.
Wasze brzuchy drewniane,
Adelajdo, Rozyno,
nie zakwitną i jabłoni
do zmierzchu zasypie
proboszcza na ławce.

Między bielą i zmierzchem
przebiegnie Sulamit,
jelenie o tarcze
miedziane uderzą.
Pęknie drewno, król Dawid
rozda wódkę żołnierzom,
i poleje się mleko
na koźlat aksamit.
[PD, 87]

Pijany sen – w dodatku łykiem (skoro „upił”, a nie „wypił” z „butli”, nie „butlę”) i może łykiem mleka – tłumaczyłby wszystkie nieprzystawalności wiersza, jego nadwyrażoną logikę. Dawid ma związek z latawcami, które mogą odnosić się do słowiańskich demonów – duchów poronionych dzieci i stąd „wyschnięte” brzuchy, a z drugiej strony płodna Sulamitka oraz jeleni, którego w *Pieśni nad pieśniami* (przypisywanej zresztą synowi Dawida – Salomonowi) przypominał Oblubieniec, a trochę może – jeleni z Dawidowego psalmu 42. Więc cały utwór napisany jest znakami króla Dawida. Im dłużej go czytam, tym silniejsze odnoszę wrażenie, że wiersz zatytułowany *Macierzyństwo* dotyka tajemnicy, zdaje się mówić o dramacie tego, który powinien płodzić, a jednak spłodzić nie może. W drugiej strofie brzmi może historia Batszeby (matki Salomona) i jej pierwszego męża Uriasza – spojonego przez Dawida, by w ten sposób skusić go do złamania prawa i współżycia z żoną w czasie wojny, co z kolei pozwoliłoby ukryć wiarołomstwo Batszeby, ciężarnej już za przyczyną króla. Pękające drewno (w pierwszej strofie drewniane i martwe były brzuchy kobiece) oraz mleko (laktacyjne?) zdają się sygnalizować począcie.

Może to jedyny wiersz, w którym imię żydowskie działa w ten sposób, niesie jednak życie i o życiu decyduje, bo oczywiście pamiętamy, jakie były dalsze losy Uriasza, wysłanego przez Dawida na śmierć, stąd ofiarne zwierzę – koźlą skropione mlekiem. Wyjątkowy jest też wołacz w nagłosie wiersza. Zasadniczo w poezji Nowaka imię żydowskie należy do pamięci wyobraźni i domaga się raczej upamiętnienia, nie przeniesienia w sferę słów obdarzonych mocą (jak działa się to z imionami w twórczości pozostałych Imaginautów). A równocześnie łatwiej uczynić imię żydowskie znakiem z pisma tradycji, łatwiej „wziąć je na siebie” i tworzyć psalmy swojej wyobraźni oraz swojej wspólnoty, niż posługiwać się nim w odniesieniu do kogoś, bo nie ma tych, których można byłoby zawołać po imieniu.

Część trzecia. Cztery fiaty

T. Carlyle, nieśmiertelny autor *Filozofii odzieży (Sartar Resartus)* w dziele tym powiada:

„Mowę ludzką nazwano szatą myśli. Raczej nazwać by ją wypadało ciałem Myśli. Tkanę tego ciała przędzie Wyobraźnia, a przędziwem jej są Metafory. Nie masz mowy niemetaforycznej”¹.

Leśmian, Czechowicz, Baczyński, Nowak – wszyscy pragnęli nie tylko przekraczać konwencje, przede wszystkim sprzeciwiali się dominacji retoryki i języka pojęciowego. Czesław Miłosz w liście do Jarosława Iwaszkiewicza pisał: „Nie cenileś Czechowicza, ale on jest w XX-wiecznej polskiej poezji kimś, kto wyciągnął wnioski z różnicy pomiędzy retoryką a poezją”². Oto przestrzeń *fiat* udzielanego wyobraźni.

Do tej pory cały czas kreśliłam horyzont pisma wyobraźni, starając się ukazać jego działanie. Kompozycja tej części książki wynika z przyjęcia nieco innego porządku niż dotychczasowy. Przede wszystkim podjęłam ryzyko niewyznaczenia wspólnego tematu. Zastępują go próby dotarcia do tych miejsc w twórczości poetów, które uznałam za swoiste media ich osobistych opowieści o wyobraźni, przyjrę się im przez rozmaicie dobrane soczewki. Przyjmując zasadę wyboru takiego elementu imaginarium, który jednocześnie będzie mówił o działaniu imaginacji, zauważyłam, że pismo wyobraźni spełnia się najczęściej, gdy odkrywa swe pochodzenie ze świata nie-ludzkiego, zwierzęcego lub gdy zwierzęta powołuje. W przypadku Leśmiana oraz Czechowicza opowiadałam o wizjach pisania, niemieszczących się w pełni w formule autotematyzmu, zwłaszcza w wierszach autora *Łąki* właśnie zwierzęta często okazują się tych wizji upostaciowieniem. Poezja Baczyńskiego i Nowaka skłoniła mnie do innych wyborów interpretacyjnych. Czytając pierwszego z nich, skupię się na obrazach zwierząt, które są ważne również w twórczości ostatniego z czterech Imaginatorów, w związku zajmującymi mnie wątkami kolędowymi w jego wierszach.

¹ A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów [b.r.w.], s. 150.

² C. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, red. J. Illg, oprac. przypisów A. Fiut, K. Kasperek, Kraków 1998, s. 212.

Rozdział IX. Leśmian: „z tamtej strony” wiersza³

Zejdź z drogi – ćmom i kwiatom!... Postron się złudzeniom!...
[Pierwsza schadzka, PZ, 303]

Będę teraz pisała o jednym wierszu i o jednym eseju, przede wszystkim o nich. Wyłamuję się więc z wcześniej przyjętego porządku, którego ważną figurą stała się enumeracja, zaświadczejaca o poszukiwaniach paradygmatu. W przypadku Leśmiana, co w pewnych kontekstach podnoszono wielokrotnie, immanentną opowieścią o piśmie wyobraźni jest już sam sposób posługiwania się językiem poetyckim⁴. W tej sytuacji najcenniejsze okazuje się spojrzenie na pojedynczy utwór – rzadziej dostrzegany, dyskretnie autotematyczny.

Niech wiersz zabrzmi już teraz, zanim napiszę o nim więcej:

Przychodzą nieustannie z tamtej strony ciszy
Psy, wierzby, nagle sady, ćmy białe, ćmy szare
I próżnię zapełniają, gdzie czasem brak myszy,
By zasklepić czymkolwiek w świat wyziorną szparę.

Przychodzą potłumione zielenią otchłanie,
I dziewczęta, co w oczach dźwigają los nieba –
I obłoków nad ziemią srebrne górowanie
I ta wiara, że właśnie tak trzeba, tak trzeba...

I przychodzą modlitwy o większą tęsknotę,
Żli bogowie, złe wiosny i mgła zagrobowa,
Bzy bez jutra, bez wczoraj, ćmy czarne, ćmy złote
I ty, co tak się smucisz, gdy piszesz te słowa...
[PZ, 411]

To *Ćmy* z cyklu *Spojrzystość*, należącego do *Napoju cienistego*, umieszczone, co może mieć znaczenie, pomiędzy *Zwierzyńcem* a *Zwiewnością*. Wszystkie trzy utwory po raz pierwszy opublikowane zostały mniej więcej w tym samym czasie – latem 1932 r. w „Gazecie Polskiej”. Myślę, że wskazany wiersz można przeczytać na podobnej zasadzie, jak Michał Głowiński interpretował, pochodzące z tego samego tomu, *Słowa do pieśni bez słów*, w których – uznał – „skondensowane są istotne właściwości poetyki” autora *Łąki*⁵. Kwestia autotematyzmu jest często podejmowanym wątkiem w leśmianologii, dlatego warto odnotowania wydaje się ograniczenie wprowadzone przez Głowińskiego. Uczony proponował zajmować się w tym kontekście wierszami, w których „bezpośrednio, w sposób mniej lub bardziej jawny, mówi się o poezji, w których występują takie czy inne nazwy czynności

³ Tytuł tego rozdziału nieoczekiwanie dla mnie spotkał się z tytułem, jaki dla swojego wyboru wierszy Leśmiana znalazł Jacek Gutorow. B. Leśmian, *Z tamtej strony ciszy*, wybór i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2012.

⁴ Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, ZP, 31–32; tenże, *O języku poetyckim Leśmiana*, ZP, 63–99. Kwestia języka poetyckiego jest jedną z najczęściej podejmowanych w leśmianologii, poświęcone jej studia omówiła Małgorzata Górczyńska [ML, 434–448].

⁵ M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, ZP, 60–62.

twórczych”⁶. Do tej uwagi zastrzeżenia zgłosił Andrzej Niewiadomski, stwierdził, że utwory, odnoszące się wprost do poezji „nie pozwalają ani w sposób jawny nakreślić dokładnej mapy sytuującej twórczość Leśmiana względem wszystkich innych estetyk [...], ani też dotrzeć do tego, co stanowi istotę własnego zamysłu twórczego”⁷. Jednocześnie przestrzegając: „Nie można [...] pomijać obecności w wierszach Leśmiana dyskursu autotematycznego, ale należy mieć świadomość, iż pełni on rolę służebną wobec «metalogicznego» języka «baśni», także «metateoretycznego» języka «baśni» o poezji – jako jednej z części «baśniowej» całości mowy”⁸.

Podkreślałam już różnicę perspektywy lubelskiego badacza i mojej, w dalszej części szkicu pisze on, co jest symptomatyczne:

[...] nic nie stoi na przeszkodzie, by [...] „naturę” czytać jako metaforę nieogarnionej poetyki, z której w momentach wyostrejzonej świadomości autorefleksyjnej poeta wydobywa na powierzchnię „własne” elementy logiczno-konstrukcyjne po to tylko, by uświadomić ich pomocniczość i prowizoryczność (a także niemożność precyzyjnego wskazania na „istotę” poezji) i zapaść się ponownie, w „ugruntowaną” już, nieogarnioność. Wszakże „natura”, a zatem Leśmianowskie zielenie, łąki, lasy, sady, ogrody stanowią tyleż rzeczywiste terytoria, co wyimaginowane „baśniowe” terytoria poezji⁹.

Inaczej kwestia ta wygląda, gdy uznać, że zapisy autotematyczne w istocie należą do poetyckiej opowieści o wyobraźni. Leśmian powołuje w wierszach język i marzy, by stał się on językiem jego utworów. Zauważa Głowiński, że „formuły teoretyczne” pojawiają się w imaginarium autora *Łąki* w rozmaitych kontekstach¹⁰.

W *Ćmach*, poza obrazami, które kojarzą się z innymi wierszami poety, szczególnie ważna jest wygłosowa linijka z tajemniczą apostrofą. Trzeba zatem wyjaśnić, kto i do kogo mówi, upewnić się, czy rzeczywiście, jak podpowiada pierwsza intuicja, to zakamuflowany zwrot do „ja” (albo szerzej: do poety). Trzeba spróbować zrozumieć, co w takim razie znaczy „pisanie”, albo – jak znaczy na tle licznych wypowiedzi Leśmiana o wyższości śpiewu. Głowiński, w kanonicznym szkicu o wierszach autotematycznych autora *Napoju cienistego*, śpiew i pieśń (występujące w roli nazw czynności twórczych o charakterze metafizycznym) przeciwstawia mowie, słowu pojęciowemu oraz uznanym przez badacza za określenia techniczne – pismu i wierszowi¹¹. Właśnie to definitywne rozróżnienie budzi moje wątpliwości. Czy w takim razie mogłyby okazać się *Ćmy* nieoczekiwanym (jednym z niewielu w tej poezji) lustrem? Autoportretem? Trzeba jeszcze zapytać o „tamtą stronę ciszy”. I, znowu, jak się ona ma do pieśni, „pieśni bez słów” w szczególności?

Interpretacja bywa jak nerwowy trzepot skrzydeł nocnych motyli, straceńczo lecących do światła, żeby spłonąć albo co najwyżej odbić się o szklany klosz. Niech wiersz Leśmiana cmi się na razie na horyzoncie. W ten sposób jeszcze przez chwilę ocaleje(my). I może

⁶ Tamże, s. 54. Por. A.K., 69.

⁷ A. Niewiadomski, *Gdzie jest „istota”? Leśmian – „poetyka bezmiaru”*, w: *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 55.

⁸ Tamże, s. 54. Por. M.P.M., 126.

⁹ Tamże, s. 58.

¹⁰ M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, ZP, 54.

¹¹ Tamże, s. 58. W książce *Złotnik i śpiewak...* Anna Czabanowska-Wróbel podkreśla, że Leśmian nie „jest jedynie poetą-śpiewakiem” [A.Cz.W., 8].

przypomnimy sobie, że to sztuczne, śmiercionośne dla ciem światło nie jest ich przeznaczeniem, myślą je z księżycem i gwiazdami, wedle których nawigują.

Przydatne okazuje się przeczytanie najpierw późniejszego tekstu poety, uznałabym go chętnie za „tamtą stronę” jego eseistyki. Agnieszka Kluba, zainspirowana recenzją *Szkiców literackich* Leśmiana pióra Janusza Sławińskiego, dochodzi do wniosku, że jego poetyka formułowana w esejach napisanych jeszcze przed opublikowaniem *Łąki* była „narzędziem legitymizowania działań poetyckich” [A.K., 56], *quasi*-terminy, które autor w nich ukuł, przeniósł później do języka wierszy. Ciekawe, że Kluba jednocześnie podkreślał swoiście liryczny charakter tych wypowiedzi [A.K., 59]¹², Sławiński nazwał je „prozą eseistyczną”. Podobnie chciałabym przeczytać ostatni szkic Leśmiana pt. *Z rozmyślań o poezji*, opublikowane pośmiertnie, niewyłoszone przemówienie, przygotowane na posiedzenie Polskiej Akademii Literatury. Był to jego pierwszy po dwóch dekadach tekst dyskursywny, pisany jakby z perspektywy tego, czego dokonał. Rzecz jasna pracując nad nim, autor nie wiedział, że zajmie ten esej tak szczególne miejsce w jego dorobku, będzie odczytywany trochę jak testament. Skończył wówczas dopiero sześćdziesiąt lat. Na pewno jednak, gdy pisał, musiał mieć w pamięci swoje wypowiedzi sprzed dekad. I rzeczywiście, wprawdzie nie wprost, odnosił się do nich. Jakby chciał odpowiedzieć sobie na pytanie, czy jest w stanie wciąż, prozą i wierszem, snuć tamtą baśń (o) poezji, powtórzyć tamte formuły, czy spełniły się one w jego twórczości.

Szkic *Z rozmyślań o poezji* zdaje się najbardziej spośród wszystkich tego rodzaju tekstów Leśmiana – esejem, już od pierwszych zdań nieodmiennie fascynujących, od zapisanego w nich swoistego: „nie wiem, ale spróbuję, spróbuję powiedzieć, co mi się wydaje, do czego doszedłem, pisząc i czytając przez lata”:

Nietzsche – o ile sobie przypominam – w jednym ze swoich utworów wygłasza taki aforyzm: „Cokolwiek się powie o kobiecie – jest prawdą”. Możemy odmienić i odwrócić to zdanie: „Cokolwiek się powie o poezji, jest błędem” [SL, 59].

Ale przecież jego intuicje poetologiczne wsparte były wyobraźnią, a zgodnie z tym, co zapisał Baudelaire: „wyobraźnia [...] nie może głosić bzdur”¹³. W wypowiedziach formułowanych w młodości był Leśmian bardziej stanowczy, wprawdzie w szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* również stwierdzał, że każda koncepcja filozoficzna czy artystyczna jest w istocie „baśnią”, której godzimy się (lub nie) zawierzyć. Jednak raczej nie podawał w wątpliwość swoich rozpoznań. Wciąż jeszcze na początku eseju *Z rozmyślań o poezji* zapisuje zdanie-deklarację (dziś nieledwie aforyzm), spokrewnione z pierwszym akapitem: „ilekroć poezja przestaje być dla nas tajemnicą, tylekroć my dla niej przestajemy być poetami” [SL, 59]. Pojawienie się tych formuł w kluczowym miejscu tekstu, gdy opowieść się rozpoczyna, zdaje się szczególnie ważne.

Za chwilę poeta powtórzy swoje spostrzeżenia sprzed ponad dwóch dekad: o postępującej depersonifikacji literatury, o przedkładaniu nad twórcze indywidualności autorów wyrażających współczesne poglądy na życie i sztukę, zgodne z nawykami i oczekiwaniami publiczności. Przede wszystkim odwoła się do formułowanej również w tamtych wypowiedziach koncepcji pieśni bez słów oraz teorii rytmu. Z tego powodu w opracowaniach

¹² Por. A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 53.

¹³ C. Baudelaire, *Salon 1859*, w: *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w przekł. J. M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 251.

estetyki Leśmiana esej *Z rozmyślań o poezji* przywoływany jest obok innych znacznie wcześniejszych szkiców poety.

Wróć jeszcze do jednej z najnowszych wykładni pieśni bez słów i rytmu, zaproponowanej przez Lenę Magnone. Warszawska badaczka powołuje się na rozpoznania Głowińskiego, który twierdzi, że pieśń bez słów to narzędzie pozaracjonalnego, więc najdoskonalszego, poznania świata¹⁴. Autorka cytuje następujący passus ze szkicu uczonego: „jest [pieśń bez słów] bytem pozasłownym [...], jest dziedziną pierwotności tak w człowieku, jak w naturze, jednakże musi ujawnić się w słowach, dzięki nim może zostać oswojona i wyrażona”¹⁵, już od siebie badaczka dodaje: „pieśń bez słów nie istnieje poza swymi wytworami”¹⁶. Magnone kojarzy ją z Platonską *chorą*, „macierzyńskim zbiornikiem, w którym dokonuje się przedartykulacyjne uzewnętrznienie energii popędowej, naruszającej spójność tekstu oddolnie, od strony semiotyki, ujawniającej się w melodyce, rytmie, rymie, powtórzeniu”¹⁷; pieśń bez słów to taki rodzaj bytu „będący źródłem wszystkich innych bytów, we wszystkie więc wcielony, jednak sam nie będący żadnym z nich”¹⁸.

Rytm jako wierszowy przejaw pieśni bez słów, mieszący się po stronie ciała, kojarzy się Magnone ze sferą Semiotycznego Julii Kristevej: „Rytm jest tym, co w poezjach podmiotowe i cielesne, przeciwstawione językowemu, znakowemu, konwencjonalnemu. Tylko poprzez rytm można wpisać w tekst – ciało. Rytmu muzyczne oraz poetyckie, choć okiełznywane, zawłaszczane przez autorów podręczników i nauczycieli poetyki, są oparte na rytmach fizjologicznych i ściśle z nimi związane”¹⁹.

Pisał Leśmian w eseju *Z rozmyślań o poezji*:

Rytm nadaje słowom samodzielną wybujałość, skrzydlatą odwagę trwania ponad treścią.

[...] Wiersz jest nie tylko myślą – obrazem – treścią. **Jest on ponadto jeszcze samodzielnym tworem słownym**, który się z magii słów narodził i tę magię nadal uprawia. Twórczość językowa jest nierozzerwalnie związana z twórczością poetycką. **Jest ona doniosłym zjawiskiem nie tylko literackim, lecz [i] biologicznym**. Jest triumfem człowieka nad sobą samym, jest przedłużeniem jego istoty w światy pozazwierzęce [SL, 70].

Tym samym wiersz poddany rytmowi będzie również „zjawiskiem biologicznym”. Wielokrotnie ów najszcześniejszy moment poezji, kiedy następuje połączenie słowa i pieśni bez słów, ducha i ciała, Leśmian nazywa – znowu w sposób nieprzypadkowy – „ekstazą”. Te wątki pojawiały się już w jego wcześniejszych szkicach, najobszerniej rozwijał je, gdy pisał o *Pieśni nad pieśniami* [SL, 484].

Trzeba w tym kontekście wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie rytmu, na który autor zwraca uwagę w eseju *Z rozmyślań o poezji*:

Rytm spełnia jeszcze jedno tradycyjne i historycznie szlachetne zadanie, a mianowicie: ułatwia wierszom wrodzoną im zdolność utrwalania się w pamięci ludzkiej. Nie w książce, lecz w pamięci ludzkiej wiersz lubi przebywać. [...] Cytowanie wiersza z pamięci jest najcenniejszym

¹⁴ M. Głowiński, *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*, ZP, 52.

¹⁵ Tamże, s. 59.

¹⁶ L. Magnone, *Kristeva – Leśmian – Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4, s. 18.

¹⁷ Tamże, s. 17.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 19.

dowodem zachwytu i uznania, a jednocześnie najprostszym warunkiem oceny jego wszystkich osiągnięć i wynalazków.

Zresztą – według zamierchłej i dostojnej tradycji – wiersz powinien przemawiać nie tylko do serca i rozumu, lecz i do pamięci [SL, 69].

Leśmian, choć powoływał się na tradycje starożytne, nie stawał po stronie Cycerońskiej wykładni pamięci jako „mechanicznego procesu składowania i przywoływania”²⁰. Zależało mu, by powiedzieć, że utwór umyka pojęciowości, dopóki czytelnik tak go traktuje²¹. Z cytowanego fragmentu może nie wynika to dość wyraźnie, ale wszystko, co pisze poeta o rytmie, wskazuje, że bliższa byłaby mu Platońska formuła pamięci, *mneme*, którą za Stanisławem Vincenzem objaśnia Joanna Tokarska-Bakir, szczególnie podkreślając, iż to rytm ją przechowuje:

U Homera rytm nie jest jakąś „zewnątrzną sukienką”, ale czymś, co przypomina „kształt i rytmy ciała”: upomina się o swoje prawa, a jeszcze bardziej o „zamiar poety”. Podobną rolę odgrywa rytm w sferze ustności: rozkład akcentów, rachuba sylab, rytmika i dźwięk nie tyle pomagają przywołać sens, ile raczej go dyktują. Asonans, aliteracja, stałe epitety, powtórzenia, określone kadencje, a nawet oboczności gramatyczne – one wszystkie ułatwiają zapamiętywanie, a jednocześnie dostrajają ucho słuchającego do magicznego brzmienia zrytmizowanej mowy [J.T.B., 393].

Trudno tu oczywiście mówić o prostym przełożeniu i nie o nie chodzi, chodzi o odnotowanie podobnej wyobraźni języka, somatycznej metaforyki. Vincenz uważał, że powtórzenie, zwłaszcza jego „dyskretna odmiana” [J.T.B., 393], jaką jest rytm, ma charakter metafizyczny, uobecnia *mneme* folkloru. Z kolei autor *Łąki* pisał o rzeczywistości poezji, że za sprawą rytmu jest niepodległa wobec upływu czasu, „zachowuje za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania” [SL, 68]. Ciekawe, że obaj budowali analogie z rytmem pracy fizycznej. Leśmian przytaczał liczne tego rodzaju przykłady w studium *U źródeł rytmu* oraz w eseju *Z rozmyślań o poezji*: „wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny. Łatwo to sprawdzić na obiegu krwi, na biciu serca, na ruchach gwiazd i planet. Nawet w wykonaniu zwykłej pracy koniecznej do dźwigania ciężarów, do przesuwania ich z miejsca na miejsce – pomagamy sobie nieświadomie i mimo woli piosenką solową lub chóralną, która nam ułatwia wprawienie ciała lub kilku ciał w ruch rytmiczny, aby go uzgodnić i przelać na martwy ciężar” [SL, 66]. W rytmie przejawia się bytowy charakter tekstu – czy to zaklęcia, czy utworu poetyckiego.

Tak samo, jak wiersz może stać się ciałem czytelnika, kiedy ten nauczy się go na pamięć, tak samo, najpierw ciało poety staje się słowem, jak w szkicu pt. *Z rozmyślań o Bergsonie*:

Gdyby [...] stał się cud, dzięki któremu zdobycz instynktu stałaby się jednocześnie zdobyczą intelektu, **ciało – słowem (nie odwrotnie)**, to świadomość otrzymanej w ten sposób i wysłowionej tajemnicy rozplomięłaby się w nas jako szczęście osiągnięte, jako ekstaza, której żadna z dotychczas znanych nie dorówna [SL, 16].

²⁰ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 116–119.

²¹ Por. J.Z., 196–197.

O człowieku pierwotnym pisał Leśmian, że myśl traktował „jako ciąg dalszy swej istoty cielesnej” [SL, 23]. Andrzeja Niewiadomskiego zdziwiło, że w podobnym kontekście poeta stwierdzał, iż *natura naturans* jest „tym, co się jeszcze nie wcieliło, nie uwidocznilo, lecz co się wiecznie i co chwila wciela i uwidacznia” [SL, 22]. Zestawiając te fragmenty dwóch wczesnych szkiców, badacz dochodził do następujących wniosków: „Dyskurs teoretyczny pojawia się w twórczości Leśmiana po to, by zanegować możliwość jakiegokolwiek ostatecznego wyboru teorii poezji; raz poeta mówi o ciele, które winno stać się słowem, innym razem o nieustannym procesie wcielania, a istota poezji, istota rytmu nadal w niepojęty sposób jest związana z kategorią «całości»”²².

Trudno nie zgodzić się z tym spostrzeżeniem. Myślę jednak, że użycie cielesnych metafor nie wynikało z nieuwagi czy niekonsekwencji poety, raczej miało zaświadczać o związku autora z tekstem, ukazywać w skrócie proces twórczy: od początku w ciele poety do wcielonego słowa. Charakterystyczną cechą eseju *Z rozmyślań o poezji* jest animizacja wiersza i słowa:

Zdarzają się [...] takie okresy, kiedy zanika wiara w słowo twórcze. Wówczas owo przed chwilą jeszcze zawadiacko barwne i zuchwale rozpląsane słowo – przerażone własnym zbyt jawnym i zbyt śpiewnym wcieleniem, szuka schronu w bezpiecznej szarzyźnie zdań powszechnie uznanych i co prędzej wdziewa dla niepoznaki słynną od wieków ze swych własności czarnoksiężskich czapule-niewidymkę, aby ukryć w ten zakłęty sposób swój grzeszny kształt i barwę – swój nagi płomień i nagą rosę – swoje ciało chciwie tysiąca istnień i tysiąca niestłumionych niczym radości – i aby koniec końcem – uśmierzyć swoją niepodległość twórczą – swoją niezależność i samoistność myślową i duchową [SL, 60].

Na marginesie wspomnę, że znacznie wcześniej pisał Leśmian o konieczności antropomorfizmu „pojętego jako niepodzielność, nieodłączność idei od człowieka, który ją dla siebie tworzy” [SL, 32]. Ciekawie ten fragment przywołuje Jan Zięba, gdy pisze o „poetyckim słowie żywym”, chęci ukazania go jako konkretnego, raczej przedmiotu, rzeczy, niż znaku czy abstrakcyjnego pojęcia [J.Z., 204–205]. Jednak trudno mi bez zastrzeżeń zgodzić się z niektórymi wnioskami badacza. W Leśmianowskiej koncepcji dzieła sztuki widzi on „podłoże tego, co od niego istotniejsze” [J.Z., 179]. Przy całej skrupulatności, z jaką rekonstruuje poglądy estetyczne poety, umyka mu wyobraźnia wiersza z jego spełnionymi i niespełnionymi istnieniami, ze zwycięstwami i klęskami, umyka fakt, że sam wiersz (obok rytmu i pieśni bez słów) należy do poetyckiego imaginarium autora *Napoju cienistego*, imaginarium obejmującego również esej. Dzieje się tak, ponieważ Zięba poza nawias swoich rozważań wyłącza rzeczywistość utworu, przechodzi od razu do funkcji poznawczej dzieła²³.

Dlatego moje wątpliwości, ale i zaciekawienie budzi propozycja Elżbiety Winieckiej, która odnosząc się do tekstów dramatycznych: bliźniaczych *Pierrota i Kolombiny* (1911) oraz *Skrzypka opętanego* (1912–1913), i *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, powstałego w latach 30., pisze o ewolucji poglądów Leśmiana, o przejściu od koncepcji pieśni bez słów do wiary w słowo poetyckie, przekonania, że „świat istnieje tylko i wyłącznie dzięki temu, że został powtórzony w opowieści”²⁴. Język, twierdzi badaczka, odwołując się do ostatniego z utworów, może „świat ocalić, utrwalając go – choćby w bardzo niezdarnej i niedoskonałej

²² A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 64.

²³ Por. tamże, dz. cyt., s. 65.

²⁴ E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 174.

sposób”²⁵. I przekonuje, że w koncepcji autora *Ląki* pieśń bez słów, ów ton, „rodzący się w duszy”, a jednocześnie związany z ciałem, z dziedziną bezpośredniości, nie mógł zostać w pełni wcielony (!) w wiersz ze słów, należących do dziedziny wtórności. Z czasem miał Leśmian porzucić ten „idealistyczny mit” i twierdzić, że rzeczywistość zyskuje istnienie, gdy zostaje wypowiedziana poetycko. W przypadku tego konkretnego utworu, czyli *Zdżyczenia obyczajów pośmiertnych*, Winiecka ma niewątpliwie rację, ale trudno uczynić z jej rozpoznania jednoznaczne rozstrzygnięcie, dotyczące poetyki (i poetologii) Leśmiana, skoro o „pieśni bez słów” pisał on w swoim najpóźniejszym eseju. Jego poglądy nie zmieniły się w sposób tak znaczący. Konsekwentne, od najwcześniejszych szkiców, posługiwanie się metaforą, związaną z życiem biologicznym w odniesieniu do poezji i jednoczesna uwaga poświęcona ciału, zwłaszcza niedoskonałemu, kalekiemu, zdają się świadczyć o tym, że wedle Leśmiana wiersz jest niezbywalny, nie tylko jako medium pieśni bez słów, czyli poznania. Chodzi o to, co przyniesie wyobraźnia, co się powołało, co się wcieli. Nawet niedoskonały utwór okazuje się bytem i jako niedoskonały przypomina ciało, wciąż chroni od języka pojęciowego, pozwala zaistnieć pomyślanemu.

Wiersz Leśmiana jest ludzki, jest jak człowiek, „ślądem uderzeń twórczego ducha w materię” [SL, 18], bierze się – by posłużyć się jeszcze jedną formułą, wyjętą z kontekstu – z „konieczności fantastycznej” [SL, 19], z konieczności czynu. Dlatego poeta nie zrezygnowałby z wiersza, nawet gdyby miał możliwość bezpośredniego dostępu do tego, co nazywa pieśnią bez słów. Te intuicje poświadczą w esejach *Przemiany rzeczywistości* oraz *Artysta i model*, zwłaszcza w pierwszym mowa o „pokusie, trwodze i radości” chwili, „kiedy jakaś dłoń nieznaną kołace do wrót, poza którą się tai nowa, upragniona przez nas rzeczywistość” [SL, 47].

Równie ważne jak wahanie, które otwiera esej *Z rozmyślań o poezji*, jest zastrzeżenie pojawiające się przy jego końcu. Zwykło się kojarzyć ten szkic z surową krytyką wymierzoną przez Leśmiana w młodsze pokolenie twórców, tymczasem bardzo ciekawie cieniuje on swoje sądy. Wprawdzie nie mogę być pewna, czy następujący *passus* odnosi się do autorów związanych z Awangardą Krakowską i jest swoistą autokorektą naniesioną na uwagi poczynione kilka stron wcześniej, czy dotyczy może już kolejnych formacji poetyckich, kształtujących się w latach 30. Jakkolwiek wydają się te słowa niezwykle symptomatyczne dla wrażliwości Leśmiana, są przejawem jego zabiegów o to, by nie uprzedmiotowić wiersza:

Poci przychodzą na świat z wrodzoną wiedzą swego nowego – dotąd nieznanego jeszcze wiersza. Z taką właśnie wiedzą przyszli na świat najmłodszy nasi poeci. Może ten wiersz, wiedząc o sobie to, czego my o nim nie wiemy, pragnie się narazić na wszelkie możliwości – na wszelkie niebezpieczeństwa twórcze, aby w ten sposób trafić na ścieżki przez innych dotychczas przeoczone? [SL, 70–71].

Gdybym miała wskazać fragment, w którym najlepiej odbija się temperament Leśmiana-artysty, wybrałabym właśnie ten. Autor sytuuje się poza podziałami, zaświadcza, że liczy się dla niego przede wszystkim poezja, nawet w idiomie z gruntu mu obcym będzie dopatrywał się wartości²⁶. Poza tym – pamiętajmy – pisze już niejako z drugiej strony swych młodzięcych zamysłów i koncepcji, ze strony niedoskonałe, jak twierdzi, wcielonego wiersza, toteż inaczej widzi twórców dopiero debiutujących.

²⁵ Tamże, s. 173.

²⁶ Por. A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 60.

W zamknięciu eseju *Z rozmyślań o poezji* Leśmian wraca do sparafrazowanego cytatu, od którego zaczął:

Przypominamy zdanie wygłoszone na początku naszego szkicu: „Cokolwiek się powie o poezji – jest błędem”. Chętnie się spowiadamy z poczucia tego błędu i wyznajemy, że nie potrafimy odsłonić tajemnicy tego dna, gdzie odbywa się cud powstawania nowej sztuki. **Wiemy tylko, że cały szereg młodych talentów pracuje nad wydobyciem z dookólnego mroku – tych światła, bez których życie staje się brzemieniem nie do zniesienia** [SL, 72].

Podkreślam ostatnie zdanie. Zatem i poeci bywają jak ćmy? Pora wrócić do wiersza i zapytać o ćmy.

W pierwszej kolejności można uznać ten utwór za swego rodzaju wariację, nagromadzenie wariantów własnej wyobraźni poety, skupiają się w nim obrazy pojawiające się w innych miejscach jego dzieła. Wtedy okazuje się, że im dłużej czyta się Leśmiana, tym lepiej czyta się *Ćmy*. Autoreferencyjne – bo już wiadomo, skąd dziewczęta i że „otchłań” ma swój wiersz tytułowy, że w wierzbie „co umierała bez liści hałas” [Asoka, PZ, 261] zakochał się z wzajemnością król Asoka, a ona z całą swoją zielonością weszła w jego komnaty (tak, że jej przyście w *Ćmach* zdaje się ledwie namiastką tamtego przyścia). Wiadomo również, że pies to choćby ten, który w *Przyśpiewie* „śpi po łapy [...] kres” [PZ, 149]. Wymieniałam istnienia, przychodzące z wierszy Leśmiana napisanych wcześniej. Inne frazy zdają się zapowiadać utwory, które dopiero powstaną: mgła zagrobowa, „nierozpoznawka”, jest bohaterką *Śnigrobka*, a „modlitwy o większą tęsknotę” tłumaczy wiersz *Modlitwa* [PZ, 429] – te dwa po raz pierwszy opublikowane zostały w 1936 roku. Są wreszcie w *Ćmach* takie zjawy, które kojarzą się nie tyle z pojedynczymi wierszami, ile z imaginariem tej poezji: przede wszystkim „nagle sady” (szczególnie znaczące, nagłość mieści się bardziej w naturze wiersza niż sadu), ale też „złe wiosny” (bo dlaczego zaraz utożsamiać je z *Wołem wiosnowatym?*; w dwóch utworach zatytułowanych *Wiosna*, jest ona raczej szalona niż zła), źli bogowie czy obłoki (najbardziej kojarzące się z wierszem tytułowym cyklu *W chmur odbiciu*). Każdy z tych obrazów mógłby znaleźć się w centrum jakiegoś wiersza Leśmiana, który powstać nie zdążył. Także „Bzy bez jutra, bez wczoraj”, mówiące raczej o naturze poezji niż kwiatu, o naturze utworu, który wedle autora *Łąki* „prawom ziemskim wymyka się bezwiednie” [SL, 56]. Ostatnią linijkę *Ciem* będę jeszcze odczytywała, ale nie mogę w tym miejscu nie odnotować, że „ty, co tak się smucisz, gdy piszesz te słowa...” zjawia się na tych samych prawach, co bzy, sady, dziewczęta i pies, a jednocześnie je powołuje.

A ćmy? *Ćmy* są najważniejsze. *Ćmy* w *Pierwszej schadzce*, której liniijkę cytuję w epigrafie, żyją po śmierci, jak pszczoły [Pszczoly, PZ, 341]. Ciekawe, że Michał Nawrocki, próbujący uszeregować Leśmianowskie istnienia, nie zaliczył *ciem* do *quasi*-owadów, czyli takich, które „poza swoją [...] owadziłość wykraczają, [...] które owady przypominają kształtem, albo zgoła jedynie nazwą”, zjawiają się między istnieniem a nieistnieniem²⁷. W przypadku *ciem*, o których piszę, nie to jest najważniejsze. Raczej to, że pozwalają one zorientować się w wektorach wiersza; *ćmy* żyją w ciemności, lecą w stronę światła. Przecież nie zawsze na własną zgubę. W każdym razie „tamta strona”, skąd przychodzą, nie jest tym razem tożsama z zaświatem, ostatnia liniijka poświadcza, że *ćmy* lecą do słowa, do wiersza. Z kolei „zagrobowa” rzeczywistość *Pierwszej schadzki*, gdzie *ćmy* i kwiaty, a zwłaszcza złudzenia istnieją pewniej niż ludzkie „ja”, zdaje się związana z „tamtą stroną”.

²⁷ M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009, s. 179.

Trzeba wrócić znowu do formuły pokrewnej „tamtej stronie ciszy” – pieśni bez słów, tonu nietożsamego ani z ciszą, ani z mową. Cenna okazuje się w tym kontekście uwaga Kluby. Badaczka twierdzi, że Leśmianowi obcy jest Mallarméański wiersz-milczenie i dodaje, że autor *Napoju cienistego* oswaja niewyraźność, manifestuje niewiedzę, odnotowuje nieuchwytność. Jeśli uznać, że w *Ćmach* przyjdzie „z tamtej strony ciszy” oznacza „z pieśni bez słów”, wiązałoby się ono ze zgodą na niedoskonałość, na ułomność, jaką niesie za sobą każde wierszowe wcielenie. Za chwilę zapytam, czy stąd smutek, czy z niemożliwości spełnienia.

Podobne do pierwszego wersu *Ciem* są ostatnie linijki *Zwierzyńca* („wchodzę – w Mgłę zwierząt i w Tuman wszechrzeczy” [PZ, 410]) i cała wygłosowa strofa *Zwiewności* („Chód po ziemi człowieka, co na widnokresie, / Malejąc, łatwo zwiewną gęstwę ciała niesie/ I w tej gęstwie się modli i gmatwa co chwila / I wyziera z tej gęstwy w świat i na motyla” [PZ, 412]). Są te słowa spokrewnione z pierwszym wersem utworu, i z jego dwiema kolejnymi linijkami również: „I próżnię zapełniają, gdzie czasem brak myszy, / By zasklepić czymkolwiek w świat wyziorną szparę”. W Leśmianowskim świecie strony się myślą, nie ma drugiej, jest właśnie „tamta” – strona, po której świat wciąż się staje. Jest strona „rzeczywistości wtórej”, domena racjonalnego myślenia i słowa pojęciowego, w istocie zasłaniającego dostęp do rzeczywistości²⁸. I jest wiersz, przestrzeń, w której wydarza się rzeczywistość wyobraźni, przytrafia się możliwość bycia i możliwość powołania, przestrzeń, w której objawia się pierwotny rytm, natura świata jako niematerialnej pieśni, wciąż stojącej się [J.Z., 215]. Z tym, że wiersz powstaje z rytmu i ze słów, jest więc wcieleniem, a skoro wcieleniem, to kompromisem, zgodą na niedoskonałość. Stąd chyba bierze się smutek (każdego) piszącego. Równocześnie Leśmian zdaje się pytać, co po bytach wyobraźni, jeśli nie da się im szansy zaistnieć. Pieśń bez słów potrzebuje wiersza równie mocno, jak wiersz jej²⁹.

Zasadne wydaje się więc uznać *Ćmy* za swoiście autotematyczny zapis przybywania rzeczywistości wiersza. Przypominają się w tym kontekście fragmenty szkicu *U źródeł rytmu* i – przede wszystkim – eseju *Z rozmyślań o poezji*, który to passus najpierw czytamy dla samego obrazu poetyckiego, później dopiero w związku z autotematycznym potencjałem wiersza³⁰:

Ta właśnie melodia, to niepochwytne strumienienie się wyrazów jest odwzorem czasu uciulanego w danym wierszu, a niezbędnego dla rozwoju samego wiersza, samej treści, która w tym czasie w umyśle poety się naradza. Twórczość jest właściwie notowaniem tego rozwoju. Gdyby kwiat potrafił w słowach trafnych i odpowiednich na byle jakim liściu notować swój rozwój rytmicznie stopniowy od chwili, kiedy zapragnął być kwiatem, aż do chwili, kiedy się nim stał – ta jego drobna na pozór notatka byłaby cudownym utworem poetyckim. Wiersz – to właśnie owa odrobina rozwoju serdecznego, która się w danej chwili z przyczyn mało wiadomych, ale już niepowtarzalnych – zdarzyła [SL, 68–69].

Wiele utworów Leśmiana dałoby się czytać w sposób, w jaki próbuję zrozumieć *Ćmy*, zwłaszcza te z cyklu pt. *Spojrzystość*, zwłaszcza, znowu, *Zwierzyńiec* i *Zwiewność*³¹, ale to

²⁸ Zob. J. Zięba, *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, LNP, 13.

²⁹ Zob. A.K., 63–75.

³⁰ Por. A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 64.

³¹ Por. R. Nycz, *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*, t. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Kraków 1997, s. 40–51.

Ćmy tematyzują sam akt zapisu. Głowiński przywołuje ten wiersz obok zamkniętego podobną formułą *Snu* (również z *Napoju cienistego*)³²:

Śniło mi się, że znika treść kwiatów wątpliwa,
I że ogród istnienia zlistwionego syt –
Ginie, szepcząc twe imię, dziewczyno wróżb chciwa –
A śmierć szarpie na strzępy twój spieszczony byt.

Ginie w złoto i jedwab postrojone życie,
I cmentarz, gdzie rozpacza zapomniany trup –
I las znika, gdzie ślad swój wyryła niezbiecie
Zwycięska rzeczywistość moich dzielnych stóp.

Znikło miasto, gdzie wrzała bezzasadna praca
I gdzie się rozbudował śmiech, niebyt i żal.
Nadaremnie się obłok – słońcu przypodźlaca:
Znikł obłok – żywot wieczny – bóstw kilka – i dal.

Lecz ja trwam, by śnić jeszcze na mogile nieba
Mrok, któremu śmierć chmurne rozczesuje brwi
I mój pokój trwa także – dlatego że trzeba
Mieć pokój – we wszechświecie... I zamknąłem drzwi...

Świerszcz piosenką zapieczną oszołamia ciszę –
Anioł miga białawo w zaokiennej mgle –
A ja wiersz ten dla świerszczy i aniołów piszę –
I tak mi źle na świecie – tak mi strasznie źle!
[PZ, 415]

Badacz kojarzy oba wiersze z półironiczną *Lalką* (jej bohaterka mówi: „Mam zamiar pisać powieść, której bohaterką / Jest Praścieszka, wiodąca urwiskami w Pralas” [PZ, 349]) i idąc tym tropem pozbawione metafizycznych aspiracji pisanie, przeciwstawia śpiewowi³³. Może bliższa im, tym dwóm – *Ćmom* i *Snowi* – okazuje się *Chałupa* z wersami: „Poobciosam niebyt tak, że będzie gładki, / I wyryję na nim wzorzyste zagadki” [*Chałupa*, PZ, 425].

We *Śnie* jednak jest inaczej, inaczej niż w *Ćmach*, trochę jakby „w życiu nie zostaje nic prócz pisania, w wierszu nic prócz wiersza”. Bo tamten utwór mówił o wezbraniu świata, ten o jego utracie, o ubywaniu. Czytane razem, mogą kojarzyć się z esejem *Przemiany rzeczywistości*, który dotyczy różnych sposobów postrzegania i przedstawiania rzeczywistości. Zatem: czy, jeśli jest proroczy, sen zapowiada zupełną utratę dostępu do niej? Czy mówi raczej, że wiersz będzie przestrzenią ocalenia tego, co było ledwie pozorem: „miasto, gdzie wrzała bezzasadna praca / I gdzie się rozbudował śmiech, niebyt i żal”? Może do poznania istnienia dochodzi dopiero w utworze, za sprawą rozpaczy piszącego. Jedyne, ale też najlepszą reakcją-gestem wyobraźni (i z wyobraźni) okazuje się poezja, próba poznania – jak ująłby to Zięba – rytmem tego, co się przytrafia [J.Z., 218–219]. Tym wierszem o wierszu

³² Por. M. Głowiński, *Cieśla – demiurg* (O „Chałupie” Bolesława Leśmiana), ZP, 334.

³³ Tenże, *Słowo i pieśń* (Leśmiana poezja o poezji), ZP, 49.

autor ratuje znikającą rzeczywistość, nawet gdyby utworowi, o którego pisaniu mowa we *Śnie*, miało się to nie udać, gdyby miał być jedynie żalem nad samotnością wśród aniołów i *świerszczy* – zresztą swoiście akompaniujących twórcy. Ocalenie tych drugich, w przeciwieństwie do aniołów, zdaje się zupełnie niespodziewane i właśnie – z logiki rytmu. Biologiczne, niekoniecznie ludzkie źródła poezji i jej niekoniecznie ludzki odbiorca to ważne skraje w refleksji literackiej i w wierszach poniekąd autotematycznych.

Łowi Leśmian swoje owady, wszystko wskazuje na to, że poezjotwórcze, w siatkę z rymów i rytmu, chce, by w niej żyły. To nie przypadek, że właśnie owady pełnią tę funkcję – należą do zwierząt najbardziej oddalonych od człowieka, trudno spojrzeć im w oczy, trudno się utożsamić, trudno uznać ich życie za równoważne ludzkiemu, czy psiemu lub wolem. Misterne, mieniające się kolorami przypominają często miniaturowe cacka, dzieła sztuki. Rzeczywiście jakby pochodziły z jakiejś innej, tamtej strony. Nie jest bez znaczenia, że przychodzą właśnie one – istoty cielesne, więc rytmiczne, więc poetyckie. Oto inny wariant tego, jak można rozumieć „tamtą stronę”, byłby to ledwie dostępny świat zwierzęcia czy szerzej: życia poza-ludzkiego, biologicznego. W tej optyce zwierzęta, nie tylko owady, zyskują nowe, fundujące znaczenie w poezji Leśmiana, w jego autorskiej opowieści o piśmie wyobraźni (zyskują także – to już inny problem – autonomię³⁴). Znajduję je w takiej roli w wierszu *Do śpiewaka*: „Czemu tak się przyglądasz z miłości uśmiechem / Schwytanego świetlika szmaragdowej treści / I musze, co kołując z starannym pośpiechem, / Zbacza nagle donikąd i mknie na bezwieści?” [PZ, 277]. Świerszcze pojawiają się w *Poranku*: „Ciszom, spadłym z zaświatów, do ucha świerszcz dzwoni” [PZ, 382] i w *Przed świtem* („Świerszcz dzwoni przeraźliwie” [PZ, 385]). Ćmy i motyle przynoszą ważne treści i z nimi umykają: „nasilone barwami motyle / Lecą w znój przyszły – przeczuwanych lasów” [*W lesie*, PZ, 408], „Wiedziałem o czymś, wiedziałem!... // Lecz motyl mignął szkarłatnie / Po między mną a modrzewiem...” [*Wiedza*, PZ, 420], „Ćma mignęła... [...] / Komar w beczcze zadzwonił...” [*Magda*, PZ, 389]. Jest w kruchości owadziego losu (owadziej natury wiersza) zapisane również bezpowrotne uchodzenie w nicość: „Bylebym w nicości nie brzęczał, jak komar” [*Chałupa*, PZ, 425]. Podobnie pisał Czechowicz: „Idee wspaniałe uciekają przed nami, jak wielkie ptaki, a my rysujemy ich cienie, ze światła słowa ludzkiego wycinamy ich sylwety. Żadna z tych prac nie stanie się żywym ptakiem; ale przecież i motyle wbite na szpilkę nie są tym samym, co lekkie płatki żywych paziów królowej, cytrynków czy puszystych ciem topolowych” [Sl, 106].

Jeszcze tylko raz znajduję u jednego z Imaginistów owady mające podobną poezjotwórczą moc, właśnie w wierszu Czechowicza:

paście się paście w chrzęcie połonin
włóczęgi świerszcze śpiewacze
chmura za chmurą góra za górą
za górą goni
zwiastuje rzeczy podwójny urok
tak nie inaczej

³⁴ Zwierzęcy bohaterowie to osobny problem Leśmianowskiej wyobraźni współczującej, dystansującej się do podziału na ludzkie i nie-ludzkie. Por. ACz-W, 355–357; A. Barcz, *Nie-ludzki rodowód poezji: Leśmian*, w: *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 176–195.

deszcz w seledynach drobno zacina
 po niedalekim stoku
 szopa zwalona zgniłe ma krokwie
 o słońce z malin oświeć ją okwieć
 luną dwoistych uroków

z tamtego deszczu jeszcze w potoku
 pianą przepływa sam szum
 a cieniów szprychy za drzewami
 wieczór nierychły
 wiozą tu po ziół zamszu

maleństwa świerszcze chwila upalna
 upalna ale jak ciało
 wieźcie ją w śpiewie po gniewnym niebie
 pieśń kto wie może czasem uwalnia
 jedyność a tej tak mało
 [o *świerszczach*, WiP, 188]

Zdają się te wiersze przedziwnie spokrewnione, najmniej chodzi o warstwę prostego obrazowania: o „słońce z malin” czy „zwaloną szopę”. Choć to właśnie ze względu na nie trudno się zgodzić na częstą wśród badaczy Czechowicza praktykę przywoływania jedynie ostatnich dwóch linijek tego utworu. I szopa, i malinowe słońce są ciekawymi nitkami, które chciałoby się pociągnąć, to w stronę *Malinowego chrusniaka*, to do *Stodoły, Białochy* czy siedziby szewca Popsujki z klechdy *Majka* albo do poetyckich chałup – tej z wiersza tak zatytułowanego i tej z *Magdy*. Z Leśmianem łączą Czechowicza muzyczne metafory, myślenie o poezji jako o śpiewie (obaj mieli podobnie rozpoczynać pisanie wiersza od nucenia jakiejś melodii). W wierszu o *świerszczach* akompaniują owady. Przekonuje Marcin Całbecki, że utwór, rozpoczynający się pasterskim wezwaniem, naśladującym, dzięki nagromadzeniu głosek „rytmiczne dźwięki małych owadów”, jest w istocie odpowiedzią na „mowę świata” [M.C., 236]. Z samymi *Ćmami* mogą kojarzyć się frazy: „rzeczy podwójny urok” i „pieśń [...] uwalnia jedyność”. Sedno Czechowiczowskiej epifanii widzę jednak w ostatniej linijce: „chwila jak ciało” – upalne i żywe. Ale jednocześnie śmiertelne i niedoskonałe.

Kiedy Czechowiczowskie motyle ożywają w lekturze? Kiedy ćma-interpretator nie spala się w sztucznym świetle swoich pomysłów? Pisząc o pojedynczych tekstach, chciałam niejako uchronić je przed pochłonięciem przez płomień uogólnień, zrozumieć je niezależnie od szerokich formuł tworzonych dla poezji Leśmiana. Wiele wskazuje na to, że autor *Napojucienistego* celowo spokrewniał język wierszy i esejów, a w szkicach nie formułował precyzyjnych diagnoz, zależało mu, by pozostać na poziomie intuicyjnych rozpoznań. Pragnął, by lektura była dalszym snuciem jego (i czytelniczej) baśni. I rzeczywiście piszemy swoiste baśnie. Jest nią nośne rozpoznanie przez Głowińskiego mitu poety jako człowieka pierwotnego w twórczości Leśmiana, zamysł Magnone, by skojarzyć pieśń bez słów z Platónską *chorą*, koncepcję rytmu z semiotycznym Kritevej. Są nimi pomysły: Zięby zestawiającego Leśmianowską metaforę pieniądza z podobną pojawiającą się w esejach Georga Simmla; formuła „poetyki bezmiaru”, wyprowadzona z metapoetyckiego i metapoetyckość od razu znoszącego odczytania *Róży trzeciej* pióra Niewiadomskiego; poszukiwania Kluby i Wienieckiej. I, mam nadzieję, ćmienię się pisma wyobraźni w tej książce.

Rozdział X. Czechowicz: „wszystko, co z liter”³⁵

Zacznę od przywołania intuicji dwojga artystów bliskich Czechowiczowi. Przedstawiająca twarz poety grafika Jana Wydry z 1933 r. to portret Czechowicza może nie najlepszy, ale z pewnością najbardziej wyjątkowy. Z górną prawą częścią wizerunku dzieje się coś nieoczekiwanego – czaszka pozbawiona włosów oraz część policzka przechodzi w nieokreśloną płaszczyznę, już niecielesną. Nie natknęłam się w skromnej literaturze poświęconej malarzowi na opisy czy próby interpretacji tego rysunku. Sądzę, że Wydra sportretował Czechowicza-twórcę; naruszając integralność ciała, oddał jego niestabilną kondycję³⁶. Dotknął tego, czego sam poeta w wypowiedziach autotematycznych i listownych zwierzeniach raczej unikał, co potrafił wyrazić jedynie wierszem. Imaginacyjnie. Znaczące, że Czechowicz utożsamiał się z portretami rysowanymi przez przyjaciela, planował umieścić je w zbiorowym wydaniu swoich wierszy³⁷.

Z kolei Franciszka Arnsztajnowa przeczytała utwory autora *Kamienia* tak, jak on chciał, by poezja była czytana:

Luźne kartki. Drobnym wyraźnym pismem znaczą się na nich to dłuższe, to krótsze linie wierszy. Myśl, uczucie, obraz, słowo, w tej formie, w jakiej wyrosły w imaginacji. Nie pozbawiła ich dziewiczości prasa drukarska. Rękopis poety ma zawsze dla mnie urok nieodparty. Czytam nie tylko w wierszach, ale i między wierszami. Każdy wyraz, każda głoska kształtem swoim przemawiają do mnie i własny dźwięk swój wydają. A wszystkie razem zlewają się w pieśń jedną, pieśń o duszy poety. Druk często nadaje wierszom wartość, której nie mają. Rękopis mylić nie może. Patrząc na te drobne czarne linijki Czechowicza i wiem, że kreślił je rzetelny poeta, dla którego dźwięk, kształt, barwa mają swoje odrębne życie, są same w sobie myślą, uczuciem i ob-razem, w których dusza jego swoją istotę odnajduje³⁸.

To próba zinterpretowania samego duktu pisma, aktu stawiania liter, momentu przemiany słów w poezję³⁹, wielokrotnie tematyzowanego w wierszach Czechowicza. Obrazy pisania są szczególnie ważne w jego wyobraźni. Tadeusz Klak, kiedy zwracał uwagę na mit słowa stwórczego, zajmował się literackimi postaciami zaklęć oraz innymi przejawami stosowania magii w twórczości autora w *błyskawicy*⁴⁰, nie wziął pod uwagę, że mógł on traktować w ten sposób samą poezję.

Kolejni badacze podejmujący te wątki próbowali je raczej izolować, zresztą nie do końca skutecznie. Wspominałam już o pracach Andrzeja Niewiadomskiego, który refleksję autotematyczną wyprowadza z wierszy Czechowicza, pisze o pojawiających się w płynnej materii poetyckiej „wyspach dyskursu”, często (choć niewyłącznie) metapoetyckiego [WD,

³⁵ J. Czechowicz, *Litery*, P, 132.

³⁶ W poezji Czechowicza pytania o integralność ciała łączą się też z wiązką obrazów rozdartego na strzępy ciała ofiary wojny, ukazanego dyskretnie, niemal w domyśle (np. w wierszach *dzisiaj verdun* [WiP, 63], *legenda* [WiP, 82]). Zob. CNP, 230.

³⁷ T. Klak, *Czechowicz czyta Czechowicza. O niedosłej edycji wierszy zebranych poety*, J.Cz., 15.

³⁸ F. Arnsztajnowa, *Na marginesie rękopisu*, maszynopis w posiadaniu lubelskiego Muzeum im. Józefa Czechowicza. Cyt. za: „Scriptores”: *Czechowicz – w poszukiwaniu ukrytego miasta*, t. 1, 2006, nr 30, s. 20.

³⁹ Por. J. Fert, *Czechowicz muzyczny*, w: *Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wieczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011, s. 112.

⁴⁰ T. Klak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 141–156.

187–199]. Podkreślając autonomiczny charakter tego rodzaju fragmentów, powołuje się na spostrzeżenie Joanny Grądział-Wójcik, wychodzącej z podobnych założeń. Sygnałami dystansu podmiotu wobec pisanego tekstu są według niej tytuły wierszy, „posługujące się terminami gatunkowymi lub metaliterackimi”⁴¹. Jednocześnie, inaczej niż Niewiadomski, który doliczył się „dwudziestu kilku” utworów z fragmentami o charakterze dyskursywnym [WD, 193], Grądział-Wójcik twierdzi, że w twórczości Czechowicza praktycznie nie ma wierszy *stricte* autotematycznych, że stworzył on swój prywatny metajęzyk, „zaszyfrował autokomentarz w nieoczywistych formach”, przede wszystkim muzycznych; szczególnie pieśń miałyby przywracać rzeczom sens, na niej zbudowany byłby mit poezji⁴². Kiedy autorka przyznaje, że Czechowicz „własny metajęzyk stara się wtopić niepostrzeżenie w tkanę wiersza”⁴³, potwierdza tym samym, iż nie sposób wyabstrahować te fragmenty z wyobraźni poety, uznając je za nadrzędne w stosunku do utworów. Świadczą już o tym metafory, które badaczka wynotowuje, jak: „liryka dalekiego tanga” [Knajpa, WiP, 30], „liryczne okno” [nienazwane niejasne, WiP, 179] czy najciekawsze, w *lecie na wołyniu*: „kraży fosforyczny rym”, „asonans ziemi” [WiP, 106].

Opierając się na kilku przykładach, Grądział-Wójcik stwierdza, że „niemoc słów nie pozwala poecie stworzyć pieśni”, a jednocześnie dodaje: „Dla Czechowiczowskiej koncepcji sztuki słowa zarezerwowana jest pieśń – jako marzenie o micie, oraz wiersz – jako jej realizacja”⁴⁴. Potwierdzenie swoich intuicji znajduje przede wszystkim w wierszu pt. *bez nut*:

zapada w biały papier
naprzeciw słońca i wód
odwieczne promienie
spadają też mieczami z chmur
[...]

chrapliwe pierwotne krzyki
trzaskają nad światełkiem muzyki
i wąwozami popłynęła szumu ulewa
te wiersze z mitycznego kraju
niechące śpiewać
[WiP, 105]

Podobnie biały papier świecił baldurowi, gdy poznał hildura; pisanie stało się wtedy mniej dojmujące, nastął czas objawień, „długiego święta” [*hildur baldur i czas*, WiP, 201]⁴⁵. Z tym że w *bez nut* nie ma mowy o tak entuzjastycznej reakcji. Grądział-Wójcik dochodzi do wniosku, że „poezja Czechowicza to improwizacja «bez nut», pieśń niedoskonała wyrażona wierszem, który zachowuje pamięć swej doskonałej wersji. [...] *bez nut* to wiersz programowo komentujący poetykę Czechowicza, obnażający stosowane przez niego chwyt, skupiający w sobie dysonansową zasadę jego twórczości”⁴⁶. Dysonansowość zauważył

⁴¹ J. Grądział-Wójcik, *Wiersze „bez nut”. Autorefleksja w poezji Józefa Czechowicza*, J.Cz., 111, 108.

⁴² Tamże, s. 112–113. Wedle Niewiadomskiego innym przejawem autotematyzmu może być dyskursywność ukryta za systemem metafor i symboli. WD, 194.

⁴³ J. Grądział-Wójcik, *Wiersze „bez nut”. Autorefleksja w poezji Józefa Czechowicza*, J.Cz., 114.

⁴⁴ Tamże, s. 115.

⁴⁵ Por. M. Głowiński, *Eros i przemijanie (Wokół poematu Józefa Czechowicza „Hildur, Baldur i czas”)*, w: *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*, Warszawa 2014.

⁴⁶ J. Grądział-Wójcik, *Wiersze „bez nut”. Autorefleksja w poezji Józefa Czechowicza*, J.Cz., 117.

również Niewiadomski, kiedy pisał, że dyskursywność tej poezji „nieustannie objawia tendencję do samounicestwienia” [WD, 194]⁴⁷. Grądział-Wójcik dodaje, że w warstwie autotematycznej komponentem dysonansowości byłby podawany w wątpliwość wizerunek „ja” lirycznego jako kreatora o boskich kompetencjach⁴⁸.

Kiedy uznać obrazy pisania (i śpiewania – potraktujmy je jednak równorzędnie⁴⁹) za część rzeczywistości wiersza, rzeczywistości wyobraźni, myślenie w kategoriach autotematyzmu przestaje być konieczne. Stwierdza Marcin Całbecki w związku z – jak je określa – nieludzkimi wizjami, także takimi, w których wysłowiona zostaje niewiedza: „poetycki świat Czechowicza jest tworem autonomicznym, do którego dostęp poeta jedynie miewa. Fakt językowy jest na dodatek jedyną rzeczywistością tej przestrzeni” [M.C., 168]. Powiedziałabym, że właśnie za sprawą pisma wyobraźni powoływanego w poezji, zyskuje się dostęp do owej rzeczywistości. Swoją kształt wiersze zawdzięczają temu, co pozaludzkie, co należy do języka świata; próbują się do niego dostroić. Tworzy Czechowicz wizje słowa odpowiadającego owej tajemnej mowie, słowa bytowego. Dlatego za tak ważny mam utwór zatytułowany *Poemat*. Szkatułkowa opowieść o piśmie, w której alfabet jest „wątkiem świata przedstawionego”⁵⁰, zaczyna się słowami:

ALEPH. Oto pierwsza w szeregu litera Pisma, które nam ukazało bieg czasów. Przez tę literę, jak przez próg wieczności, zawsze przelewa się strumień istnienia. Zapytajmy kogo, czy wieczność i początek są tym samym? [WiP, 217]⁵¹.

Władysław Panas swój pionierski szkic o tym utworze opatrzył mottem z *Księgi Jecirah* [2, 19]: „Dwadzieścia dwie Litery: wyrzył je / i wyźłobił je, zważył je, zamienił je, / stopił je i ukształtował w nich ciało / wszelkiego stworzenia i ciało wszystkiego, / co ma być stworzeniem”. Do tych słów – sugerował – aluzją może być formuła „wszystko, co z liter”⁵². W *Poemacie* litera i pieśń posiadają podobną stwórczą moc, co poświadcza jedna z kolejnych części: „Cade. Kto słucha pieśni, wie, iż jest to litera osiemnasta i koniec śpiewania niedaleki” [WiP, 220]. Tworzenie niejednokrotnie okazuje się u Czechowicza wynikać z predyspozycji i jednak łaski (wyobraźni?): „wymykają się wreszcie słowa o które chodzi” [zapowiedź, WiP, 77]; w wierszu *ranek* brzmi to szczególnie ciekawie: „wyjawiło się słowo koncerka” [WiP, 65]. Józef Franciszek Fert w komentarzu edytorskim do najnowszego wydania wierszy Czechowicza z żalem wymienia to słowo wśród kilku, których znaczeń nie udało mu się rozszyfrować⁵³. Ale może raczej ma Ewa Kołodziejczyk, że takim miało ono

⁴⁷ Radykalniej ten problem stawiają autorzy dwóch szkiców umieszczonych w tomie *Czytanie Czechowicza: A. Juszczyk, Wołanie przez kresy; J. Kopciński, Powieszony podpalacz („pieśń o niedobrej burzy”)*.

⁴⁸ J. Grądział-Wójcik, *Wiersze „bez nut”. Autorefleksja w poezji Józefa Czechowicza*, J.Cz., 118.

⁴⁹ Kwestia muzyczności tej poezji wciąż zasługuje na osobną uwagę, zob. m.in.: CNP, 86; G. Leszczyński, *Ku Arkadii. Poezja Czechowicza*, w: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006, s. 344–346; R. Sioma, „Rzeczy podwójny urok”. *Motywy muzyczne w poezji Czechowicza*, w: *Miłosz-Czechowicz*.

⁵⁰ W. Panas, *Dwadzieścia dwie litery. O „Poemacie” Józefa Czechowicza uwagi wstępne*, „Scriptores”: *Panas – Lublin jest księgą*, t. 2, 2009, nr 37, s. 29, 34.

⁵¹ Por. P. Próchniak, *Czechowicz: wschodzi poemat (glossy)*, MCN, 101.

⁵² W. Panas, dz. cyt., s. 27, 34.

⁵³ J.F. Fert, *Głos cierpliwy sitowia... O nowej edycji wierszy i poematów Józefa Czechowicza*, w: J. Czechowicz, *Wiersze i poematy. Utwory niepewnego autorstwa lub przypisywane poecie. Dodatek krytyczny*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 65.

pozostać, słowem z pogranicza jawy i snu, może kontaminacją „koncertu” i „tancerki” [CNP, 142], podobnie w wierszu *sen* zjawia się oniryczny „obraz słowa wyśpiewanego” [WiP, 173]. Jednocześnie owe słowa mocy mają być słowami ziemskimi: „cedzi słowa bardzo mądre dzień zwykły” [*ja karabin*, WiP, 81], tak samo w *legendzie*: „zwykle słowa / mówi się zawsze zwykłym słowem” [WiP, 82]. Poezja Czechowicza to wołanie (czasami szeptanie jako wołanie) o muzykę świata („chcemy śpiewania gwiazd i raf” [*modlitwa żałobna*, WiP, 262]). Wiąże się ono z czytaniem: światło księżycy wpadające do kościoła na zamku lubelskim przypomina dziecko czytające książkę [*Kościół Świętej Trójcy na Zamku*, WiP, 284], świat widziany od strony obłoków to „świat z białymi dziurami niby książka we śnie” [*obłoki*, WiP, 260]. Zaś w *wąwozach czasu* Lublin jawi się jako książka, jednak ostatnie wersy utworu brzmią: „wizje nie nasycają się zawiłym haftem / czy z tego alfabetu co będzie odczytam / po cóż czytać i tak wiem chyba to jest prawdą / pytania odpowiedzi brzmią jak odpowiedzi pytań” [WiP, 75]. Odwrotnie dzieje się w *elegii uspienia*, gdzie z odczytywanego tekstu przychodzą wizje.

Całbecki zwraca uwagę na sensualny, niekiedy wręcz cielesny, charakter języka przedstawionego w tej poezji, także gdy objawia się on w postaci ludzkiego głosu, który w ten sposób prowadzi w stronę tego, co nie mieści się w porządku realnym (jak w *pamięci znikniętego* [M.C., 65] oraz w otwartej linijką „oto wiersz” *Muzyce ulicy Złotej* [M.C., 159]). Poezja, w szczególności wiersze pejzażowe, są w interpretacjach Całbeckiego przestrzenią, przechowującą i przetwarzającą język świata: to w *Cmentarzu lubelskim* wiatr, jawiący się jako język poematu, oddech [M.C., 150], to dźwięk dzwonu (na przykład w *Lublinie z dala* czy w *preludium*), to język zatoki w *świecie po południu* [M.C., 65]. Do rozpoznania badacza ograniczonych tematycznie do utworów o miastach dopisałbym przede wszystkim głosu zwierząt niedostrzegane w tym kontekście, rzadkie, zrazu jawiące się jako brzmieniowe tło. Zwłaszcza końskie rzenie rozlegające się w wierszach powołujących pismo wyobraźni, na przykład w *śpiwnym pocałunku*: „o śpiew mój czochra suchą grzywę koń” [WiP, 178]. Jakby dopiero owe odgłosy przydawały językowi stwórczą moc. Pojawiają się też odwrotne konstrukcje: „śpiewaczki jedwabne jagnięce” [*bez nut*, WiP, 105], „zielona ballada” [*kwiecień tych co bez troski*, WiP, 175] czy „srebrny hymn” deszczu [*ta chwila*, WiP, 182]. Może najdobitniej ów język świata objawia się w *zdradzie*: „dziewanno / grzmiały bryły chmur / dziewczyno / szmery drzew się stroją / dziewczyno / błysnęło złote lico sponad gór / on żonę pojął” [WiP, 109]. Wreszcie jest tytułowa fraza ostatniego tomu poety, wzięta z otwierającego książkę wiersza *jesienią* – „nuta człowieka” [WiP, 239], która ma współbrzmieć z głosami natury.

W związku z tropami, jakie do tej pory zgromadziłam, nieodmiennie zastanawia mnie opublikowana w 1924 r. w „Expressie Lubelskim” dłuższa notatka sygnowana inicjałami S.C., wskazującymi na autorstwo Czechowicza, który w czasie pracy w tej gazecie podpisywał się pierwszymi literami imienia i nazwiska swojego brata, Stanisława Czechowicza. Tekst otwierają słowa: „Średniowieczne getto przemówiło. Ulicami Starego Lublina przesunął się orszak pogrzebowy, niosąc 40 trupów. Pogrzebano je – skarb bezcenny”. Interwencyjny komentarz dotyczy odnalezionych podczas remontu w lubelskim domu modlitwy rodaków, czyli „rękopisów pięcioksięgu Mojżeszowego i innych ksiąg Starego Zakonu, zwiniętych w rulonach i zamkniętych w bogatych, artystycznie rzeźbionych oprawach” – tłumaczył autor; wzburzony pisał dalej:

Ponieważ rodąły się używane w synagogach jako księgi święte i zarazem przedmioty kultu i to kultu codziennego, fanatyczny tłum żydowski uważał, że rodąły sprzed wieków, znalezione w niszy i nieużywane – są nieboszczykami.

W niedzielę dn. 7 r. b. ulicami dzielnicy żydowskiej przeciągnął uroczysty pochód pogrzebowy. Bezcenne i „nieżywe” rodąły wieziono na cmentarz izraelski. [...]

Akt fanatycznego i ciemnego barbarzyństwa został spełniony w biały dzień, w dwudziestym wieku⁵⁴.

Jeśli artykuł rzeczywiście napisał Czechowicz, jak przyjmują wydawcy jego pism, na jaw wychodzi inne, powiedziałabym zdroworoządkowe, oblicze twórcy tak często opowiadającego się po stronie tajemnicy pisma, wszelako świat jego poezji zdaje się wynikać z rytuału. Nie można oczywiście wykluczać, że w prasowej notatce autor nie mówił własnym głosem, wypełniał zadanie interweniującego publicysty, poza tym tekst pochodzi z połowy lat 20., poglądy poety (choćby negatywny stosunek do Żydów) zmieniły się z czasem.

Tę notatkę przywołuję na zasadzie ciekawostki, ale też śladu swego rodzaju pęknięcia, świadectwa szczęśliwej niespójności, która – tak to widzę – uwiarygodnia opowieść o wyobraźni Czechowicza, o jego usiłowaniach stania się twórcą. Bardziej jednak od artykułu interesuje mnie zdanie zapisane przez poetę mniej więcej 10 lat później w jednym z zachowanych do dziś brulionów: „Buduję wiersze, a mieszkać w nich nie chcę”⁵⁵. Nie mogę być pewna, co naprawdę znaczą te słowa, czego są śladem, ale należą do bardziej przejmujących, jakie znalazłam na marginesach twórczości Czechowicza. Zanotowane właśnie jakby na stronie, w chwili paraliżu wyobraźni, prywatne zwierzenie, kogoś, kto chciał przecież uchodzić (nie tyle przed innymi, co przed samym sobą) za oddanego poezji „opętanego przez nią”. Czy wydały mu się wtedy własne wiersze zanadto przesiąknięte lękiem, zanadto jego katalizatorem⁵⁶? Czy nagle nie potrafił się w nich odnaleźć – zbyt wizyjny, zbyt wymyślony?

Zdanie zapisane być może przygodnie, nie miałoby dla mnie takiego znaczenia, gdybym nie odnajdywała jego pogłosów w utworach Czechowicza, powstałych kilka lat później. Najpierw w *boju*, który bezpośrednio spotyka się z frazą „wszystko, co z liter”, pochodzącą z nieco młodszego od wiersza opowiadania pt. *Litery* (1938)⁵⁷. To króciutka historia młodego żołnierza, ochotnika, uczestnika wojny polsko-bolszewickiej. Otrzymuje on od pojmanego w bitwie kozaka egzemplarz Biblii w przekładzie ks. Jakuba Wujka:

Zapadałem w książkę jak w sen i to była moja obrona przed rzeczywistością pełną pogrzmotu odstrzałów i wybuchów.

[...] marnym byłem żołnierzem. Więcej mnie cieszył dar kozaka, nawet strzęp gazety, [...] niż zwycięstwa, w których brałem udział [P, 132, 134].

W wierszu wprost przeciwnie: „książka to jest złote widmo zbłąkanym w bitwie u rzeki / każdy ją strzał zaprzepaszcza”, w kolejnych częściach:

⁵⁴ J. Czechowicz, *Średniowieczne ghetto przemówiło*, w: *Varia*, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2013, s. 333.

⁵⁵ Brulion Józefa Czechowicza, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 238.

⁵⁶ Por. M. Całbecki, *Co znaczy „nic więcej”? Józef Czechowicz mówi, że się lęka*, J.Cz., 49–73.

⁵⁷ Ciekawe byłoby też przeczytanie tego wiersza obok utworu *iliada tętni*, por. B. Dąbrowski, *Patrząc w Acheron. Obraz, widzenie i śmierć w wierszu „iliada tętni” Józefa Czechowicza*, w: *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014, s. 125–137.

[...]

w grzmocie bliskiej baterii opada za liściem liść
 na hełmy na niski okop
 kto piosenki nuci po cichu odgania o śmierci myśl
 to ważne gdy spotka się ją oko w oko

nie myśleć jezu nie myśleć
 a dobrze to utonie
 w przypominaniu wizji które się nie wyśniły
 pierwsza pod białym portykiem pałacu pałac płonie
 dziewczęta w nimbach zarzynają łabędzia srebrem piły

druga skrzypce świergocą ze strun czterech do słońca
 wysnuwa się jasność w nitkach samogłos je potrąca
 muzyka parzy pod sercem jak kula

w trzeciej wizji mocarze stanęli na planetach
 stanęli globy w krzepkie ujęli ręce
 rzucił planetą on zamierzyła się i kobieta
 przez chmurę
 otchłań pociskiem spruła

spłosz wizje wypłyn z tej przędzy
 uważaj odstrzał przelot granat uderza tuż
 i oddudniło w gruncie i ziemia nagle w górę
 płomienie klaszczą w powietrzu pionowymi deskami z róż

i już nic więcej
 [WiP, 186–187]

Wiersz staje się schronieniem dla tworzonych na jawie wizji, z których mogłyby się wziąć kolejne utwory. Choć owe miraży piękna i grozy ostatecznie za każdym razem zostają unieważnione, ich znaczenie potwierdza Czechowicz, gdy okazuje się, że nawet o wybuchu nie potrafi powiedzieć innym językiem: „płomienie klaszczą w powietrzu pionowymi deskami z róż”. Zatem nie sposób spłoszyć tych obrazów, nie sposób przestać tkąć? W *jabłku życia* pomieszczonym w kolejnym tomie (*nucie człowieczej*), będzie to doświadczenie zniewolenia przez własną wyobraźnię jeszcze bardziej wyraźne, gdyż nie pojawia się w tym utworze sytuacja tak graniczna i oczywista jak w wierszu *w boju*:

niejeden rok uchodzi od dłoni które piszą
aby odgonić wizyj puszysty zwarty natłok
 oddając oczy nocom a serce swe narcyzom
 uchodzę i ja także ucieczka nie jest łatwa

zakwitną kiedyś dymy na czasu złych otchłaniach
 spokojnie wejdę starzec w odwiecznych ognisk światła
 bom żył dwojaką siłą czekania i kochania
 i nie ucieknę dłonią żywot ujmę jak jabłko
 [WiP, 240]

Zrazu wydaje się, że to zupełnie nieczechowiczowska konstrukcja – pisanie jako spędzanie wizji, poskramianie wyobraźni, jakby druga strona jego entuzjastycznych esejów. Tylko nie jestem pewna, czy rzeczywiście wyobraźnię poeta zrównywał z wizyjnością (sprowadzaną do odrealnionego obrazu). Obserwując grono swoich naśladowców, którym z coraz większą łatwością przychodziło imitowanie jego poetyki, zdążył przekonać się, że te dwie jakości nie są tożsame. Wiedział doskonale, że gdyby pozostał orędownikiem wąsko pojętej wizji, w istocie sprzeniewierzyłby się wyobraźni, rozumianej przede wszystkim jako to, co nieoczekiwane, jako kwintesencja niejednoznaczności, „aluzja kształtu”. I znowu nie chodzi o definitywne rozstrzygnięcia w tak postawionej sprawie, chodzi raczej o drugie imię wyobraźni, którym jest wolność. W *Jabłku życia* pisanie okazuje się brzemieniem i działaniem apotropaicznym, jest przede wszystkim doświadczeniem ciała, „dłoni, które piszą”. Horyzontem natomiast będzie nawet nie poznanie, ale wypełnienie losu, ten rodzaj pewności, który nie wyklucza niepokoju, a wiąże się właśnie z zamieszkiwaniem własnego wiersza.

Zanim jeszcze raz bezpośrednio skonfrontuję wiersz Czechowicza z tym krótkim zdaniem, które zanotował w brulionie, przeczytam kilka kolejnych utworów, zaburzając przy tym nieco porządek chronologiczny. Najpierw następne ogniwo *Dwugłosu* (z 1939 r.), napisanego wspólnie z Arnsztajnową. *Jabłko życia* wraz z poprzedzającym i dialogującym z nim wierszem starej poetki otwierało poemat, ten fragment pomieszczony jest w symetrycznie zbudowanej sekwencji dwóch ostatnich utworów:

Niech zimne błyskawice w poetycki warsztat
uderzają raz po raz i płazem, i sztychem;
póki dzieło się wije, układa, nawarstwia,
tylko ono nas rani – nie wyrwany sztylet.
Upływa dni uroda, na dwuprąd się dzieląc
przeszłość i przyszłość, wszystkiego zapłata.
Cóż zostaje pod srebrną Lachezis kądziela?
Dzieło – poezji odbłask, i ciało – w stygmatach.
[WiP, 295]

Tego wiersza Czechowicz nie mógłby napisać wcześniej. Nie dlatego, że buntował się wtedy przeciw młodopolskiej, nieco staroświeckiej dykcji, jaką posługiwała się Arnsztajnowa. Wszak w 1934 r. wydał wraz z nią *Stare kamienie*. Choć jego utwory włączone do tomu noszą wszystkie cechy autorskiej poetyki (poza tym, że zachował w nich interpunkcję), zdają się jednocześnie kompromisem, mniej hermetyczne, nawet wizyjne w sposób mniej oczywisty. Ostatni wiersz z *Dwugłosu* jest, zauważa trafnie Niewiadomski, wyjątkowo u Czechowicza rozbudowany w warstwie autotematycznej [WD, 193]. Przede wszystkim mówi w nim ktoś, kto zna ból, wie, że pisanie jest doznaniem cielesnym, ten ktoś ma odwagę jeszcze raz wyrazić doświadczenie, z którego poeci zwierzali się przez stulecia. To mniej widoczny wątek Czechowiczowskiej opowieści o wyobraźni: konieczność przywołania obrazów pozornie znanych, powołania ich we własnym wierszu, nawet gdy trzeba zaryzykować i otrzeć się o powtórzenie. Więc imieniem łaskawej bogini losu, czuwającej nad nicią życia, nazywa to, co równocześnie przynosi cierpienia⁵⁸; symetryczna budowa

⁵⁸ Por. P. Próchniak, *Czechowicz: wschodzi poemat (glossy)*, MCN, 91–93; CNP, 313.

ostatniej linijki wydaje się znamienna, ciało poety i ciało wiersza odpowiadają sobie. Tylko język pozwalający na taką identyfikację jest wiarygodny jako język stwarzający. O podobnym związku mówi w *legendzie*: „niech się wiersz łamie jak pierścień / przybywaj ziemio // ziemia skała glina / a ja to mięśnie i kości” [WiP, 83]. I w *domu św. kazimierza*: „palce na piórze zwinięte cierpko cierpąco” [WiP, 197].

Zależność ciała i utworu pojawia się wcześniej, w zupełnie innej – afirmującej tonacji w *śpiewnym pocałunku*, w wierszu w pierwszych cząstkach na swój sposób orfickim, w całości metamorficznym, oto końcowe partie:

[...]
miłość

śpiew mój sam się lekko jak wstążka wysrebrnia
ze mnie skowronków klonów konia obłoków
światło niebios światło pieśni przebrną
dno dnia zasłane pniami promieni sekundą rosą
śpiew mój ciało śpiewało
melodię niosąc
malowaną
na kamienisty załom
bryzgami pianą

o chabrowe oczy nie dbam
chabrowe oczy miał brat
ale słodyczą krzepką napełnij
łodygę ust jedwab
zamilknę jak złoty kwiat
nieśmiertelnik

już już po pieśni chwyconej na pocałunku smycz
[WiP, 178]

Śpiew stał się pocałunkiem, pocałunek przejdzie znowu w śpiew. Żywa poezja. Mówi Czechowicz nie tylko, że śpiew zaczyna się w ciele, jest przez nie niesiony i może porwać inne ciało; mówi też, że ciało udziela siebie śpiewowi, a ten zestrza się z językiem świata (ta sekwencja jest kluczowa: „ze mnie skowronków klonów konia obłoków”). Może dlatego poeta, planując podzieloną na tematy antologię swoich wierszy, w części zatytułowanej *Jak śpiewam wiersz* „śpiewny pocałunek” pomieścił obok: *preludium, narzeczonej, bez nut, małego mitu, zdrady, pieśni, pod popiołem, wieczorem i nuty na dzwony*⁵⁹. Wybrał tak wiele utworów miłosnych, bo w nich cielesny impuls ma szczególne znaczenie.

Toteż obrazy, twory poezji nie będą u niego nigdy przygodnymi kaprysami, skoro są zapisane stygmatami na ciele, skoro prowadzą do miłosnej bliskości. Referencja w twórczości Czechowicza przybiera właśnie taką postać. Autor *nuty człowieczej* wprawdzie nie formułował tego wprost, ale z jego wypowiedzi wynika dość wyraźnie, że równie mocno

⁵⁹ Zob. K. Jakowska, *Czechowicz i cykle*, w: *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008; T. Klak, *Czechowicz czyta Czechowicza. O niedoszłej edycji wierszy zebranych poety*, J.Cz., 20.

przeciwstawiał się realizmowi w sztuce, jak i sprowadzaniu jej do ćwiczenia stylistycznego. Bo w obu przypadkach nie dałoby się w niej zamieszkać.

Swój ostatni tom, *nutę człowieka* zamyka Czechowicz właśnie wierszem „do zamieszkania”, zatytułowanym *piosenka „czeski domek”*, powstałym w szczególnych okolicznościach i wysłanym w liście do ks. Ludwika Zaleskiego 1 lutego 1939 r.:

od strony strun od strony strun
kończy się fantaplastyczny tom
zbudował anioł na łąkach łun
z rozkwitłych witek migdałowca
czeski domek taki mały figlarny dom
dla mnie świtowego wędrowca

matko skąd ptaki w kieszeniach masz
ach lecą lecą piosenki ros
domek jak bemol odwraca twarz
pójdą deszcze batami po owcach
nieco w górę i w prawo na wskos
do mnie świtowego wędrowca

nie wiem i wiem nie wiesz a wiesz
śmieje się toń przemądrzała mórż
czeski domek mi żółknie jak papier wszsz
prócz dachu stanie żółtolity
o przynieście tu lubelskiej rzeczulki nóż
ukroimy wędrowkę świtu⁶⁰

Rozśpiewany bohater w jednej z poniechanych wersji utworu, gdy jest „przedświtowym”, nie „świtowym”, wędrowcem⁶¹, przypomina nieco wędrowca z *Poematu o mieście Lublinie*, co nie wydaje się bez znaczenia, skoro w ostatnich wersach pojawia się „lubelska rzeczulka”, która wykrawa imaginacyjną czasoprzestrzeń, znowu myśl o rodzinnych stronach wspiera wyobraźnię.

Ewa Kołodziejczyk pisze o tym wierszu:

[...] w przededniu wojny – obrysowany zostaje kontur domu, w jakim poeta ma nadzieję zamieszkać, domu zbudowanego mu przez anioła. W kontekście poprzednio budowanych obrazów bezdomności to sygnał niezwykle znaczący. Powie ktoś: sentymentalizm. Kto inny spostrzeże żmudnie wykreślaną linię romantycznego horyzontu: otwieranie błękitnych oczu na sine poranki, utrwalanie momentalnego piękna w żywicy i bursztynie [CNP, 372].

Nie do końca przekonuje mnie to jednoznaczne odczytanie. Dość szybko orientujemy się, że wyobraźnia poetycka reaguje na miraż, jaki wschodzące słońce rysuje na niebie (podobnie działo się w wierszach *narzeczona czy preludium*). I tak jest lepiej, zdaje się mówić

⁶⁰ J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 241. Cytuję według tego wydania, w *Wierszach i poematach* znajduje się tylko wersja tego wiersza z interpunkcją.

⁶¹ Zob. J. Czechowicz, *Wiersze i poematy. Utwory niepewnego autorstwa lub przypisywane poecie. Dodatek krytyczny*, s. 213.

autor. Z komentarza Kłaka dowiaduję się, że nie udało się stwierdzić, czy istniała piosenka pt. *Czeski domek*, „były natomiast «czeskie domy» typu wiejskiego (czy podmiejskiego?)” [L, 526]. Ale niewykluczone, że poeta nawiązywał do pieśni *Kde domov můj* (*Gdzie mój dom*), w 1919 r. ustanowionej hymnem Czech, powołuje ona podobny jak w wierszu obraz wyjątkowego domu pośród łąk.

Z pewnością Czechowicz nie potraktował lekko kody tomu, kody, która w pierwszych dwóch wersach mówi, że jest kodą, ciekawie przy tym komponuje się z umieszczonym jako drugi w książce wierszem *jablko życia*. W *piosence* „czeski domek” skupiają się ważne obrazy tej poezji. Będzie to apostrofa do matki i wezwanie nadchodzące od strony języka świata: „nie wiem i wiem nie wiesz a wiesz / śmieje się toń przemądrzała móż”. Kolejnym ważnym miejscem wydaje się porównanie wizji do kartki („czeski domek mi żółknie jak papier wszere”), wywołujące choćby skojarzenie z *elegią uśpienia*. Formułują te wersy na swój rozśpiewany sposób prawo wizji i prawo pisma wyobraźni, kojarzą się z hölderlinowsko-heideggerowską ideą poetyckiego zamieszkiwania ziemi⁶².

Nie wiem, czy kiedy Czechowicz redagował *nutę człowieka*, mniej więcej półtora roku po napisaniu *piosenki* „czeski domek”, pamiętał o swej lakonicznej brulionowej notatce, ale jestem pewna, że zamieszkanie w wierszu nie było dla niego równoznaczne z idylliczną przytulnością. Myślę, że nie bał się tego, co swoim lirykom powierzał, bał się raczej, że stracą one związek z prawdziwym życiem, tym życiem, które jest życiem wyobraźni. Wszak są w *nucie człowieka* wiersze nie do zamieszkania, mam na myśli zarówno dosłownie bezdomne, jak *pod dworcem głównym*, ale i – to najbardziej wyrazisty przykład – rozpadający się, właściwie roztrzaskany świat *żalu*.

W wywiadzie, jaki Jan Śpiewak przeprowadził z Czechowiczem tuż przed opublikowaniem *nuty człowieka*, mówił poeta: „Tytuł wyraża: przyznaję się do wspólnoty z ludźmi, więcej nawet do współczucia z nimi. Jest silniejszym akcentem kropką nad i. Przeznaczony jest do tych, którzy czytając moje wiersze, ustosunkowują się do nich jak do utworów pięknoducha. Chciałbym skończyć z tym. Chciałbym na początku pięciolinii postawić znak, aby wiedzieli, według jakiego klucza czytać należy” [Sl, 320]. Te słowa, dość znane, zdają się wciąż niezupełnie odczytane: nie mówi Czechowicz, jak sugerują interpretatorzy [M.C., 231; CNP, 67–68], że zaczął nowy etap twórczości, że myśli inaczej, przede wszystkim nie wyrzeka się imaginacyjnych impulsów, odrealnionych przedstawień, w tym tomie umieścił wizyjne wiersze: *elegię czwartą*, *plan akcji* i zwłaszcza *opowiadanie*. Obrazy pisania w znacznym stopniu zawładnęły wtedy jego wyobraźnią. Może potrzebował ich szczególnie, zapewniał się o integralności swojej poezji, potwierdzał, że jest ona niejako częścią jego ciała, a zarazem pozostaje w nieustannym kontakcie z tym, co większe od ludzkiej mowy, zyskując dostęp do rzeczywistości mocy.

⁶² M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 33, 42–49.

Rozdział XI. Baczyński: zwierzęta na dukcie (pisma)

(Po śladach węszy biały borsuk.)

[*Śnieżyca*, UZ, I, 317]

Dłoń wielka kształty fałduje za nieba czarną zasłoną
i kreśli na niej zwierzęta linią drżącą i białą.

[inc. „Gdy za powietrza zasłoną dłoń pocznie kształty fałdować”, UZ, II, 124]

Śmierć zwierząt jest ludzka⁶³.

1.

Podobno Bruno Schulz w chwilach lęku kreślił dłonią w powietrzu kształt domu⁶⁴. Tak samo można tłumaczyć pojawienie się zwierząt w twórczości Baczyńskiego, jak w ostatnim napisanym przez niego wierszu, którego fragment cytuję w drugim epigrafie (choć tu mowa o stwarzaniu większym niż ludzkie). Jednak niekiedy właśnie zwierzęta niepokój wywoływały i wtedy jeszcze bardziej musiał o nich pisać. Dopowiedzenie jest konieczne, gdy zaczynam od niebezpiecznego zestawienia. Niebezpiecznego, bo może stać się synonimem sideł, mimo że te w poezji w Baczyńskiego nigdy się nie pojawiły, nawet nawias (odsyłam do pierwszego z wyróżnionych cytatów) okazuje się ekwiwalentem wolności.

Najpierw jednak sidła. To zbyt jednoznaczne wnioski wyciągnięte z diagnozy Kazimierza Wyki, który „grupę haseł zwierzęcych” zaliczył do „pola dodatniego słów-kluczy” poezji Baczyńskiego⁶⁵. Wyjątków znajdzie się może niezbyt wiele, za to ciekawe okazują się konsekwencje i odmiany takiego wartościowania, także rozmaite ambiwalencje. Jan Błoński nazywał twórczość autora *Śpiewu z pożogi* do pewnego momentu sielankową ze względu na pojawiające się w niej „zwierzątka”⁶⁶. Podobnie pisał Stanisław Stabro, o którego książce z niewielką tylko przesadą można powiedzieć, że zabsolutyzowała wpływy innych poetów na Baczyńskiego. I tak Czechowiczowska miałyby być w jego wierszach: wizyjność, kreacyjność, arkadyjskość, miękkość, u obu, twierdzi badacz, animizacje scalają, „uwznioślają rzeczywistości”⁶⁷.

Kierując się tymi sugestiami, łatwo można uznać „rzeczywistość wiersza za tożsamą z odczuwaniem podmiotu”⁶⁸, sfunkcjonalizować rolę zwierząt, pominąć je, reprezentatywnymi uczynić utwory, w których sygnalizują tony złowieszcze: „Ulicą przechodzi ślepy pies dozorczy, / [...] Z szynku poeta wychodzi niosąc kota zabitego przez pijanych” [*Warstwy*, UZ, I, 434], „Pies przebudzony nagle węszył ślady krwi” [*Zmora*, UZ, I, 177], czy minorowe: „Ten wiersz jest jak śmierć smutny / i obojętny jak śmierć. / Szare koty pod światło puszą ostrą sierść. [...] // Niebo blaknie za każdym krokiem. Ogień / wydzwania łuny, a wesole ptaki / są pożegnaniem moim z ludźmi i bogiem” [inc. „Ten wiersz jak

⁶³ E. et J. de Goncourt, *Idées et sensations*, Paris 1887, s. 129 [przeł. K. Kuczyńska-Koschany].

⁶⁴ Zob. J. Ficowki, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 181.

⁶⁵ K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, w: *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994, s. 64.

⁶⁶ J. Błoński, *Pamięci Anioła*, w: *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 184, 188.

⁶⁷ S. Stabro, *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Kraków 2003, s. 157–162.

⁶⁸ Tamże, s. 252.

śmierć jest smutny”, UZ, I, 553]. Z drugiej strony nastroju można przywołać *Śpiew na wiosnę*, napisany zwierzętami – jak ćwiczenie stylistyczne, napisany do rymu, w rytmie skojarzeń i aliteracji:

Mosty tych przedmieść zielonych,
 jakże ich wiele dudnią od koni –
 – siwe i kare konie z pogoni
 za mną, za wiosną, za tonem.
 Jakże ich wiele, wzbierają i coraz
 sypią jak płatki, jak ptaki podków.
 Jasna, niedzielna, zwierzęca to pora
 na szyjach słodko zwinięta jak kot.
 Wyrój z błękitu. Ileż obłoków!
 Ptaki zielone trzeszczą spod pokryw.
 [...]
 Dłonie na wodę: płaski i pluski,
 w kroplach twarzyczki wyklutych piskląt.
 W rybiej, przejrzystej łódeczce łuski
 płyniesz przeze mnie stalową wisłą.
 [UZ, I, 161]

Ten wiersz z czasu pobytu Baczyńskiego w szpitalu (kwiecień 1941), z czasu *Sur le pont d'Avignon*, jeszcze bardziej nastrojowy niż wizyjny, jest spięty tytułem z *Oddechem wiosennym* z późnej wiosny 1944 r.:

[...]
 Moje zwierzątka jak kwiaty ciepłe,
 wiatr was wysiewa i rozdmuchuje
 w wielkie centaury, lwy, które krzepną
 pod powiekami, co ledwo czują,
 czy to się woda przetacza górą,
 czy to powietrza rozgrzane chóry.

Jakże daleko wojna i życie!
 [...]
 [UZ, II, 114]

Mogłoby się zdawać, że oto *locus amoneus* wewnątrz wojny; pojawia się ono w wierszach z ostatnich miesięcy życia Baczyńskiego układających się w rozproszony cykl, zupełnie nie-naiwny⁶⁹. Na przykład w pisanym z perspektywy matki (bardziej może Borowskiego niż Baczyńskiego) *Cieniu z obozu* [UZ, II, 65], gdzie wspomnienie uwięzionego syna, a może on sam cudownie przywołany, sprowadza sarny. Jest też wśród tych ostatnich utworów wiersz wyrażający nadzieję, że w świecie, który nastanie po wojnie, będą żyły przyjazne zwierzęta: „Gdy broń dymiąca z dłoni wyjmę [...] // wtedy liść mi każdy / albo mi wróbel z nieba sfrunie / i jego głos – już głosem prawdy, / i poznam głos, poczuje: umiem. // I szmer ptaszęcy mi przypomni, / że znałem miłość” [inc. „Gdy broń dymiąca z dłoni wyjmę”, UZ, II, 101–102].

⁶⁹ Por. K. Wyka, dz. cyt., s. 77.

Już to niepełne wyliczenie poświadcza, że sprowadzanie roli zwierząt w poezji Baczyńskiego do funkcji ucieczki od wojennej rzeczywistości jest fałszywe. Podobnie uwagę od nich odwraca przywiązanie do emocjonalno-nastrojowych interpretacji. Więcej znaczyłoby powiedzieć, że zwierzęta okazywały jednym z takich elementów rzeczywistości, które autor mógł bez zastrzeżeń afirmować. Ale przede wszystkim powołując je, poeta opowiada o wyobraźni.

Wracam do punktu wyjścia, by podeprzeć się zdaniem Jerzego Świącha, który w sposób najbardziej wyważony i zdroworoządkowy podkreślał, że mimo ewidentnych wpływów awangardy lat 30. (Czechowicza i Żagarystów), poezja Baczyńskiego jest oryginalna⁷⁰. Choć inspirowało go wielu autorów, wszystko przytrafiało mu się inaczej, jak miłość do Basi. Zwierzęta nie były pierwszym szyfrem jego poezji (wydają się nim barwy), nie były też efektem czytelniczego zachłyśnięcia czyjąś twórczością, rzadko pojawiają się w juveniliach, oszczędniej występują także w najpóźniejszych wierszach.

W pierwszych zetknięciach z tą poezją zwierzęta zdają się niepoliczalne. Jerzy Kwiatkowski uznał je za motyw obsesyjny⁷¹, Agnieszka Zgrzywa nazwała autora „animalistą” [A.Z., 17]. Są wszędzie i często nie są sobą. Są jako materia, i tło, nawet nie bohaterowie wierszy, są pierwszymi kształtami, postaciami wyobraźni. Tak wprost w *Kołysance*, z miłym adresem:

[...]

Nie bój się nocy. Jej puchu strzegą
krople kosmosu, tabuny zwierząt;
oczy w nią otwórz, wtedy pod dłonią
uczujesz ptaki i ciche konie,
zrozumiesz kształty, które nie znane
przez ciebie idąc – tobą się staną.

Nie bój się nocy. To ja nią wiodę
ten strumień żywy przeobrażenia,
duchy świecące, zwierząt pochody,
które zaklinam kształtów imieniem.

[...]

[UZ, I, 240]

Może to symptomatyczny dla tych wierszy obraz stwarzania, tłumaczący, skąd tak wiele w nich zwierząt. Baczyński, któremu obce były raczej wątki autotematyczne, który miał poważne wątpliwości, co do możliwości poezji, właśnie w ten sposób mówi o piśmie wyobraźni. Podobnie w *Śniegu*, gdzie – co istotne – tworzy mocą udzieloną przez Boga: „Jesteś w śniegu, a śnieg oburącz / ogarnąwszy – co w nim zobaczysz, / dotykalne spadnie ciała kulą / i żywymi oczami zapłacze. / Ty w nim ręki skinieniem drążąc, / różowawe ciała kobiet wywołasz, / róg danieli, ptaki jak mosiądz / szybujące w gotyckich kościołach” [UZ, I, 231]. Zwierzęta wyobrażają możliwości języka: „słowo płomieniste / jak drzewo

⁷⁰ J. Świąch, *Uczniowie żagarystów (parę myśli na temat wojennego katastrofizmu)*, w: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006, s. 226–227, 230. Por. Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 163.

⁷¹ J. Kwiatkowski, *Potop i posąg*, w: *Klucze do wyobraźni*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1973, s. 21.

ptaków”, „mrówki ciemnych słów” [*Lodowisko*, UZ, II, 31]. W wierszu bez tytułu, zaczynającym się od linijek: „Papier wezbrał, a dłoń jak odcięta / białym ptakiem biegła po nim sama”, poeta (chyba poeta) jest „pelen lwów tytanów / i upiorów” [UZ, I, 234]. Bohater *Wyboru* – Jan to rzeźbiarz o „dłoni zwinnej jak łasica” [UZ, II, 79]. Jednocześnie nachodził Baczyńskiego pomysł, by czytać zwierzęta jako znaki „większego” pisma: „Te białe ptaki to są słowa, / którymi czas o okna stuka. / Na żółtych kartkach ręce drżą, / wzbiera zmarłymi słowikami, / gdy w wielkiej lirze huczy bąk” [*Słowa do deszczu*, UZ, I, 160], w innym miejscu – w postaci swoistego zaklęcia: „w smutne białe jelenie / zamień zmęczone słowa” [*Poemat o Chrystusie Dziecięcym*, UZ, I, 125].

Baczyński zapisuje zwierzęta często na powierzchni utworów w porównaniach i metaforach (Ireneusz Opacki twierdzi, że te są „skrótowymi formułami procesów przemiany”⁷²). Tak na przykład przedstawia upływanie czasu: „słonie pokoleń, lekkie gazy lat” [*Kiedy ludzie będą braćmi*, UZ, I, 520], „ptaki epoki” [inc. „Książka leżała na stole”, UZ, I, 523], „lat wielbłądy” [*Poemat o królu bez berła*, UZ, I, 541]. Już takie zabiegi, uznawane często za jeszcze młodopolskie, świadczą o nieobojętnym stosunku autora do zwierząt. Można by pisać tylko o nich, o upodobaniu Baczyńskiego do metafor dopełniaczowych i zastanawiać się, na jakich prawach istnieją ich twory. Czy jest na przykład „zielony jeleni chmur”, skoro zajmuje zaledwie dwa wersy [*Prolog (Ojczyzna)*, UZ, I, 323]? Czy trzeba go „zobaczyć”? Czy żyje dla wiersza? Albo co zrobić, gdy „alejami przechodzi śpiewny, wielki cień / zgubionego w dziecięctwie kota” [*Świat obok*, UZ, I, 431] i potem w dalszej części utworu już się nie pojawia? Wiele jest zwierząt, które istnieją na swój sposób „bezinteresownie”, nie dla sensów wiersza: „wokół zwierzęta utrudzone leżą / i na biegunach cieni w głąb pastwiska koń – / przebiega” [*Rzeka*, UZ, I, 347].

Obrazy zwierząt służą nie tylko, jak chciał Stabro, sakralizacji rzeczywistości przez animizację⁷³, nie tylko są świadectwem kosmicznego wymiaru ludzkiego życia⁷⁴, poczucia jedności z przyrodą⁷⁵, przede wszystkim ich znaczenie daleko wykracza poza funkcje animizacji określonych zjawisk. Animizacja jest zabiegiem stylistycznym, one zaś są co najmniej kształtami, niekiedy odwołując się do innych znaczeń, w ten sposób okazują się zawsze związane ze światem wiersza. Im przyjrę się w pierwszej kolejności, zaczynając od dłuższego fragmentu przedostatniej części poematu *Serce jak obłok*. Wybieram go również dlatego, że dotychczas twierdzono, iż zwierzęta dominują w najwcześniejszej nastrojowo-subiektywnej lirze Baczyńskiego. Tu stopniowo wstępują w rzeczywistość poetycką, sytuacja liryczna uzasadnia metaforykę. Podobnie w *Idylli kryształowej*, łania najpierw jest sobą (choć we śnie), dopiero potem, prawie w wygłosie utworu staje się „przejrzystą łanią idylli” [UZ, I, 105].

[...]

Czesła Światłoluna włosy ciemne
przed zwierciadkiem strzaskanym potoku,

[...]

**Zeszły sarny do strumienia, wodę
tuląc miękko do wilgotnych twarzyczek,**

⁷² I. Opacki, *Elegia optymistyczna. O poezji Krzysztofa Baczyńskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1967, z. 1, s. 158–159.

⁷³ S. Stabro, dz. cyt., s. 246.

⁷⁴ Tamże, s. 149.

⁷⁵ Tamże, s. 82.

**przybliżyły kosmaty policzek
do jej dłoni błękitnych od chłodu
i wznosiły nozdrza mokre i czarne,
jakby w piersi jej przeczuły sarnę.**

Widział Tytan Światłounę i pokochał,
rzucił stada gór lodowych i gromów
i co rano przed płynącym lasu domem
dzwonił pieśni na wydętych wiatru konkach,
[...]

Tytan grając śpiew smutny w ciszę długo snuł,
jakby ciemną nicią żalu niebo rozciął wpół:

„Szybują **bąki wiecznych burz**
chmurami w dół, chmurami w głąb.
[...]

Widziałem w twoich oczach las
wiodący **sarnim rytmem** w świat,
gdzie zamysłone **ryby gwiazd**
nad nawałnicą lat.

Uchron mnie lotem swoich rąk
jak **białych ptaków snu**
od wędrujących za mną łąk,
od wędrujących gór.
[...]
[UZ, I, 186–187]

Cytuję ten fragment do granicy nadziei, jeszcze zanim Światłouna powiedziała Tytanowi, że to wszystko niemożliwe, bo „boi się jego wichrów jak lecące zwierzęta”. Wtedy jego „taki lodowaty wylał smutek, / aż zamarzyły nieruchomo wszystkie ptaki na wietrze. // Tylko z powiek Tytanowi łabędź spłynął / zamiast łzy – i w chmurach zginął” [UZ, I, 188]. To szczególnie fragment, bo zapisany w języku (jak w przypadku wszystkich poematów, może z wyjątkiem *Wyboru*), w którym metafory istnieją na specyficznych prawach, „sarni rytm” do niczego więcej nie odsyła, a i „bąki burz”, „ryby gwiazd” czy „ptaki snu” zdają się być przemienione siłą wyobraźni, prawem świata, w którym formy nie są stałe, lodowce przypominają stada owiec.

Tytani w poezji Baczyńskiego (a poza nimi jeszcze tylko Chrystus, i tytułowy bohater *Wesela poety*), nie mieszczą się w porządku ewolucji⁷⁶, żyją też inaczej niż dorośli, są niczym dzieci, których kondycja jest roślinno-animálna⁷⁷. Ze wszystkich najsmutniejszy – bohater *Serca jak obłok* rodzi się jak ułomne zwierzęta: „Takie noce rodzą [...] / konie bez głów

⁷⁶ Por. J. Świąch, *Wstęp*, w: K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, oprac. J. Świąch, Wrocław 1989, s. XLII; S. Stabro, dz. cyt., s. 203–204.

⁷⁷ Por. J. Świąch, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 507; A.Z., 159.

i koty ziejące płomieniem” [UZ, I, 181], właśnie z tej nocy, „z lamentu ptaków i modlitw psów” jest jego serce. Dlatego prawdziwie orfickie wątki („miłość wszechstworzenia” z *Wesela poety*, „zielony śpiew” Miłuna ze *Szklanego ptaka*) możliwe są tylko w poematach. Pamiętając o tych utworach, trzeba czytać pozostałe ślady zwierząt w języku, który jawi się jako rezerwat, przechowujący więź z nimi albo wręcz odbudowujący ją za sprawą poetyckiego nazywania.

Przynależność zwierząt do sfery znaczeń pozytywnych w poezji Baczyńskiego częściowo podważył Paweł Rodak, charakteryzując apokaliptyczną wyobraźnię pokolenia wojennego, przywoływał na przykład frazę: „ciemność jest jak zwierzę czarne” [*Poległym*, UZ, II, 94]. Badacz kilkakrotnie wracał do tego wątku, szczególną uwagę zwracał na pejoratywne w wydźwięku „zezwierżenie” człowieka, częściej jednak pojawiające się w twórczości Gajcego⁷⁸. U Baczyńskiego do wyjątków należy nacechowane negatywnie sformułowanie „twarz wilcza” [*Pokolenie*, UZ, II, 56] czy występujące w rozmaitych kontekstach obrazy porastającej człowieka sierści, zawsze odsyłające do uczucia grozy lub strachu. Wiąże Rodak przemianę ludzi w zwierzęta z doświadczeniem bestialstwa i okrucieństwa⁷⁹.

Przychyłałabym się raczej do zdania Agnieszki Zgrzywy, podkreślającej sakralizację zwierząt w wierszach Baczyńskiego [A.Z., 159]. To, co zwierzęce, jest zazwyczaj czyste [*Rorate coeli*, UZ, I, 322], kiedy dotyczy człowieka, czyni go wyjątkowym: „Jaskółki spływają mi z powiek na niebo...” [*Oddech*, UZ, I, 396], „palce [...] dziesiątkami ptaków / rozfruwiają po niebie” [*Ugory*, UZ, I, 335]; nawet, gdy „z rąk [...] płyną krwawe ptaki” [*Poemat o królu bez berła*, UZ, I, 541]. Porównania do zwierząt na swój sposób ocalają, w wierszu z wiosny 1943: „Przebudziły się w nas zwierzęta [...] / W dzień podobni jesteśmy złym ludziom, / w noc zwierzętom płonącym w cierpieniu, / [...] jak zwierzęta, co za kratą śnią, / których pragnień żaden czas nie zmoże” [*O wolności*, UZ, II, 41]. Ten, kto określa siebie w jednym wersie: „Ja morderca – na śmierci liczyć się uczyć”, zaraz w następnym dodaje: „to znowu ja – ptaków płonących obrońca” [*Narodziny Boga*, UZ, I, 256]. To wartościowanie nie jest definitywne, na co również zwracał uwagę Rodak⁸⁰ w związku z frazami o niedorastaniu do człowieczeństwa: „nie nazywaj mnie człowiekiem / bo mi wstyd krwawy – wzrok wylupi” [*Modlitwa I*, UZ, I, 349].

Najbardziej ten odzwierzęcy język spełnia się w kochaniu kobiety i kochaniu się z kobietą; Baczyński, przypomnę, widzi ją wśród przyjaznych zwierząt, przyjmującą ich postacie⁸¹. Były one na swój sposób konieczne w jego miłosnej wyobraźni, przekonuje o tym *Pieśń o dłoniach*: „Ileż w nich obrazów, / gdzie na łąkach pełnych srebrnych zwierząt / ciała dwa jak węgiel sen swój żarzą” [UZ, I, 286]. Sama natura miłości, zdaje się mówić poeta w amplifikującym porównaniu, jest nie-ludzka: „tych miłości jak zwierzęta, / co wracają w las od ludzi, / wężąc z twarzą wyciągniętą, / zanim śmierć ich nie ostudzi” [inc. „Tych miłości, które z nami”, UZ, II, 99], a bliskość – zwierzęca („Więc zwierzęta w oparach bekowisk, / w kotłach polan w siebie przenikając, / pod namiotem trwających odnowień” [*Miłość*, UZ, I, 290]), intymność otulona w futro, w *Weselu poety*: „I tak nadzy, w pierwotny czas / zasypiali zatuleni w futro / podpalonych gwiazdami niedźwiedzi” [UZ, I, 266]. Futro nie zawsze miłosne („Jak zwierzęta łaskawe u ognia mrucząc / otulą nas w futro” [*Wieczory*,

⁷⁸ P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000, s. 78.

⁷⁹ Tamże, s. 74.

⁸⁰ Tamże, s. 79.

⁸¹ Por. A.Z., 115–141.

UZ, I, 301]), w niczym nie przypomina tamtej sierści, która porastając człowieka, staje się znakiem potworności.

Po pierwszym miłosnym nasyceniu albo w innym rejestrze (wciąż dyskretnie erotycznym), zwierzę odpędza nocne koszmary, przynosi ukojenie: „Ciepła ciemność na ramionach się oprze, / jest dobrotliwym zwierzęciem milczenia, / ogromna i powolna [...] // Zdaje się, jesteś gazelą w cieniach, w huśtawkach wieczoru [...] / a możesz tylko ptakiem, co przeszedł bór upiorów – / – moje ty światło na zawsze – więc leć. // Ciepła ciemność jak zwierzę ma na szyi ranę; / nie widzę, czuję dłonią – płynie z niej cicha krew. / Nie bój się, gdy zaryczy ta ciemność. O kochana! / to jest już oswojony, zmniejszony czasem lew” [Z *nocy*, UZ, I, 360]. Jakby poeta mówił, że ten lew to prawie kot. Tak samo kołysankowy, odczyniający lęk wiersz pt. *Z wiatrem zamyka obietnica ukojenia* „ptasim słowem” [UZ, I, 378] – słowem tyleż zwierzęcym, co sakralnym. W *Śpiewie do snu* zwierzętami bohater chce ukochanej o sobie opowiadać: „Ciało mojego ciała i blasku moich pragnień, / niech ci się we śnie gałąź niebieskiej chmury nagnie / i nich da jak owoc jaskółkę w piersi małe, / której by w sercu trzepot nauczył, jak kochałem” [UZ, II, 54]. Mogłyby te utwory być kontynuacją *Kołysanki*, wszystkie swój rewers mają w *Złej kołysance* (miłosnej, ale sprzed Basinego adresu), w „krzyku kotów duszonych przez księżyc” [UZ, I, 90]. Zwierzęta z miłosnych zakłęk, to w jeszcze innej *Kołysance*, „zwierzęta łagodne”, do niemal ostatnich wersów zdaje się, że układane do snu, dopiero w wygłosowych liniijkach domkniętych apostrofą okazuje się, że być może istnieją jedynie siłą zamówienia:

[...]
 Cicho, zwierzęta łagodne –
 dnia rozpalone żelazo
 ktoś jakby w wodę z sykiem wrzucił.
 Śpijcie, zwierzęta drzemiące,
 snu się będziecie uczyć,
 jak chłodu białego – na pamięć.
 Łapy, opalone pyłem złotym,
 wyostrzone na płomieniu drogi.
 Odprężone, jak cięciwy, koty
 odrzucają spopieliałe nogi
 za krawędź snu.
 Toną, toną rogata uśmiechy
 w zamyślony nieba uśmiech,
 zmierzchu sierścią porosły –
 pośród guseł zwierzęcych –
 uśnij.
 [UZ, I, 455]

To dobry moment, aby wprowadzić poprawkę do przywołanej tezy Opackiego o metaforze jako przemianie w miniaturze. Zwierzęta często okazują się pozytywnym punktem odniesienia dla Baczyńskiego, ale nie zawsze (właśnie, kiedy określają człowieka) stają się cudownie, siłą performatywu – postaciami wiersza. Niekiedy poeta powołuje je od razu właśnie jako zjawy z guseł, nie chce, aby były czymś więcej. Jakkolwiek zapisywanymi: w metamorfozie czy nie, nimi ustanawiał swój świat.

2.

Twierdził trafnie Stabro, że świat zwierzęcy wprowadza do poezji Baczyńskiego element nierzeczywistości⁸², ale badacz posługiwał językiem z zewnątrz tej jawy, od razu biorącym ją w nawias. Baczyński chyba tylko w *Elegiach zimowych* tematyzuje odchodzenie od jawy, od „księżniczki jawy”. Równocześnie w ostatniej części wiersza, jedynej zatytułowanej – *O łani*, mówi o ograniczeniach wyobraźni, w wygłosowych wersach: „nad żadne jezioro urojeń nie przyjdzie / łania ubiegła w trwogę, w zgasłych komet ogień, / łania z rubinowych łez” [UZ, I, 100].

Na ogół badacze tej poezji lakonicznie piszą o wczesnych wierszach Baczyńskiego i powołanych w nich tworcach rozrzutnej wyobraźni, które istnieją tak niefrasobliwie. Bywają uznawane za długie pożegnanie z dzieciństwem, choć nie tylko o pożegnanie, o sentymenty tu chodziło. Innych zwierząt prawie w tej poezji nie będzie. Dlatego traktuję je jak najpoważniej. Także zodiakalne, dla Opackiego będące składnikiem wyższego świata, sprawującego kontrolę nad codziennością wojny⁸³. W *Elegii dziecięcej* „zodiaki zwierząt prawdziwych” [UZ, I, 112] zdają się mieć wiele wspólnego z ptakami, które „odtajały na niebie, / ułożone w czarne konstelacje”. Nieba Baczyńskiego „pełne błyskawic, zwierząt i znaków” [*Świat obok*, UZ, I, 431] są przestrzenią imaginacyjnych ucieczek. Zjawia się na nich nie tylko zodiak, jeszcze bardziej widmowe wydają się kształty, w jakie formuje się dym: „dym odwiś skórą niedźwiedzą” [inc. „Skrzypią koła w piastach”, UZ, I, 134], „Dym układa się w gryfy” [*Magia*, UZ, I, 196]. W kondukcje zwiastującym koniec świata niebem idą „spróchniałe ichtiozaury” [inc. „Jesień to gwiazdy lecące z drzew”, UZ, I, 191]. Inną wizję kosmicznego pogrzebu (przypominającą trochę *Bema pamięci żałobny rapsod* przepisany w większej skali) zamykają „zwierzęta pochmurne w mgłach przedpotopów przekwitłe”, „motyle żałobne” [*Pogrzeb*, UZ, I, 543]. Ocalającym gestem w obliczu schyłku będzie stworzenie ptaka: „Wracając z pogrzebu ostatniego człowieka, / jak wyzwanie / rzucam przygarść powietrzną – skowronka – w niebo / i ziemię ronię jak łzę nad wszechświatem” [*Miserere*, UZ, I, 139]⁸⁴.

Częściej jak w *Wierszu o później jesieni* z nieba schodzi „wiotki jelen melancholii, / w wątle dłonie dziewczynki kładzie oczy z błękitnego szkła” [UZ, I, 94], pomaga zwalczyć samotność; jeszcze nie erotyczny, najbardziej symboliczny ze wszystkich zwierząt Baczyńskiego⁸⁵. W nagłosie i w wygłosie *Piosenki* podobny jelen, jelen lęku, „Upływa w motylim płasie nóg” [UZ, I, 91], zaraz za nim groźnie ustawia się wiatr, który „Kołuje i dmie jak strzelec / w wydęty chmury róg”. Jeśli ten jelen jest więcej niż metaforą, to piosenka, trochę kołysankowa – z „gazelami snu”, odgania go, jak odpędza się przedsenne lęki. W późniejszym *Weselu poety* we śnie tańczy modry jelen i „niesie tan po lesie”, jelenie i sarny w poemacie tańczą do lotu, do zastygnięcia [UZ, I, 265–266], wszystkie są już sobą, niezwiązane z metaforami dopełniaczowymi. W napisanym w międzyczasie wierszu *Sur le pont d'Avignon* [UZ, I, 165] tańczą białe łanie i stają się magiczne, jak później „zielone łanie” [*Z wiatrem*, UZ, I, 377]. Gdzie indziej zielony jest koń „pojony zielenią i czasem” [inc. „Czarne cheruby kołyszą widnokrąg”, UZ, I, 95].

⁸² S. Stabro, dz. cyt., s. 250.

⁸³ I. Opacki, dz. cyt., s. 155.

⁸⁴ Por. P. Rodak, dz. cyt., s. 64–66.

⁸⁵ W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 125–127 [„jelen”]. Zob. A.Z., 133.

Wszystkie fantastyczne zwierzęta Baczyńskiego, nawet te, których wcześniej nie pomyślał, zdają się być zebrane i pomieszane w *Madrygale* – w tytule muzycznym, kreatywnym jak kołysanki⁸⁶, deziluzyjnym w wygłosie:

O fauno moja: łagodne zwierzęta
kontynentów opasłych i wysp z majoliki.
Już przybywacie, białe słonie smutku
i nienapisanych wierszy brzęczące słowiki.
Karawany wielbłądów, kołyszecie pejzaż
wszystkich wieków przebytych, pustynie umarłe,
przynosicie proroków nieznanych. O węże
mojej trwogi, zwinięte pod gardłem.
Oto jesteście, koty samotne na dachach,
w alejach jesionowych kołyszcie was podróż.
Osty waszych skojarzeń o błędzących strachach,
które zimowy księżyc wrzaskiem dzisiaj podrą.
Lwy kamienne, ziewacie przeciągle,
lwy samotne sprzed gmachów miejskich,
lwy prawdziwe, przybywacie ciągle
i czekacie na mnie przed wejściem.
Krokodyle o spojrzaniach ptaków,
cierpkie wilki, szalone psy,
raki nastroszone z kolorowej laki.
Banię słońca przyniesie najsilniejszy byk.
Czekam dnia, gdy ostatni przybiegnie zając.
Pod wiatru złamanym drzewem
czekam w spalonym raj
na ciebie, fauno, i straconą ewę
[UZ, I, 87]

Ten wiersz jest bardziej pojemny niż arka Noego, niż dom z *Wesela poety*. Zwierzęta z metaforycznych fraz i zwierzęta fantastyczne trzymają się pojedynczych słów, swoich epitetów i siebie nawzajem, niemożliwej enumeracji. Napisałam, że wygłos *Madrygału* jest deziluzyjny, jednocześnie wiele mówi o kondycji człowieka-poety, banity, który choć utracił dostęp do rajskiego języka, jest zdolny wywoływać, nawet stwarzać zwierzęta siłą własnego *fiat*. Mimo że przybywają one w tym wierszu znikąd, przypominają te, które najczęściej spotyka się u Baczyńskiego w dalekich podróżach – imaginacyjnych i dziecięcych. Wiele z nich występuje w wyliczeniach i właśnie im – przypisanym tak do słów, jak do miejsc, istnienie się wymyka, iluzja od razu wychodzi na jaw: „Tam w wyspach małych jak uśmiech / przez dżungle tygryziej trawy / wędrują złote strusie / i szylkretowe żyrafy. [...] / Kto ten krajobraz zbudował na / wiotkim cieniu zamyślenia” [*Legenda*, UZ, I, 142].

Rodak charakteryzując wyobraźnię pokolenia wojennego, dochodził do wniosku, że mimo różnic poetyk, ich twórczość można objąć wspólną formułą „pisanie własnej *Księgi Genesis*”⁸⁷. Wprawdzie badacz miał na myśli wizje nowego początku, który nadejdzie po

⁸⁶ Zob. J. Święch, *Wstęp*, s. XXXVIII.

⁸⁷ P. Rodak, dz. cyt., s. 87.

rozpadzie świata, jednak to rozpoznanie wydaje się sprawdzać w szerszej perspektywie. Twierdził również: „Wojna sprawi, że to pokolenie, niezależnie od różnic w poglądach politycznych i gustach literackich, przeżyje, dostrzeże i zapisze właśnie jako pokolenie tę oto prawdę, że między człowiekiem a otaczającym go światem istnieje bezpośrednia i nierozrwalna więź, a w związku z tym, że świat ten jest jedynie jego własnym tworem”⁸⁸.

To przypadek borsuka ze *Śnieżycy* („Po śladach węszy biały borsuk”) [UZ, I, 317]). Biały borsuk nie występuje w przyrodzie, jest zwierzęciem, ale zwierzęciem tego wiersza, tej wyobraźni. Podporządkowany prawom mimikry językowej – jest ośnieszony, otacza go, chroni nawias, tak, że uniezależnia się on od krajobrazu wciąż przekładanego w tym wierszu na emocje, emancypuje się nawet ze śnieżycy, która ostatecznie zapowiada nadejście kobiety.

Święch sugerował pokrewieństwo utworów Baczyńskiego powstałych przed jesienią 1941 r. z przedwojenną koncepcją poezji czystej, jak rozumiał ją Ludwik Fryde⁸⁹. Później, wedle badacza, pojawienie się fantastycznych zwierząt w tych wierszach miałyby wynikać z rozmaitych inspiracji od romantycznej teorii *correspondences* i paligenezy (zwłaszcza spod znaku Słowackiego) po wpływy twórczości Rainera Marii Rilkego [DWM, 140–147]⁹⁰. Mam wątpliwości, czy te porządkujące ustalenia istotnie są przydatne. Zwierzęta pozostają w poezji Baczyńskiego do końca najbardziej własnymi tworamii pisma wyobraźni, zajmują rozmaite miejsca w rzeczywistości wiersza, niekiedy to chwilowe wizje, innym razem fantastyczni bohaterowie, których zwierzęcość zostaje utrzymana, dzieje się tak nawet w przypadku tańczących łań. W tych obrazach może szczególnie widać słabości tej poezji, a zarazem to, co w niej niezbywalne, konieczne, wreszcie coraz dojrzsalsze kształtowanie pisma wyobraźni, którego świadectwem są *Zjawy* (z 18 października 1942 r.) – z czasu, kiedy powstawały erotyki dla Basi. Ten, kto mówi w wierszu zrazu zdaje się nie mieć złudzeń, co do swoich możliwości:

Dymy pachnące jak kolumny nieba
nad drzew siwieniem wysoko, wysoko,
i w niewidzialnym odbicie potoku.
Czyśmy tak tylko zamyśleni w Bogu,
czy nas już nie ma?
[...]

A ja tam w dole jestem człowiek jeno,
ja nie poznaję jesieni i rzek,
spięty krokami z bolesną ziemią,
ledwie przeczuwam daleki brzeg.

Jednocześnie odkrywa, jeśli nie dar stwarzania, to na pewno dar widzenia, mówi o iluzji, którą sobie pisze, którą wywołują zwierzęta:

⁸⁸ Tenże, *Apokalipsa. Wyobrażenia pokolenia wojennego*, „Twórczość” 1998, nr 1, s. 51.

⁸⁹ J. Święch, *Wstęp*, s. XXXIX.

⁹⁰ Por. S. Stabro, dz. cyt., s. 86–87.

[...]
 Drzewa otworzą się – bramy śpiewne.
 Natchnie mnie liści gorzki zapach.
 Przyjdą zwierzęta – mruczące ciepło –
 na cichych łapach.
 [...]

Będę rozmawiał z niedźwiedziem złotym
 pod śliw ciężarem, pod jabłoniami
 i tak się wolno zamkną gałęzie
 i świat za nami.

I tak zostaną liści pełny
 pośród kaskady lasów i zwierząt,
 płynący rzeką ze złotej wełny.

Wtedy jest cisza. Nim czas nie uderzy,
 nim nie przewali się burza ślepa
 i ciemny łoskot, i chrzęst żelaza,
 a zapomnianym daleko od nieba
 czarny włos śmierci porośnie na twarzach.
 [UZ, I, 373–375]

Święch podkreślał, że rajska fauna z wczesnych wierszy Baczyńskiego w późniejszych utworach „uzyskuje głębsze filozoficzne znaczenie” [DWM, 147]. Badacz odnosił się do wpływów Rilkeńskiej ontologii, w której zwierzęta postrzegane są jako istniejące „w świecie”, w przeciwieństwie do człowieka istniejącego „wobec świata”. Co dla Baczyńskiego było równie ważne – jak to, że autor *Elegii duinejskich* odkrywał Boga „we wszystkim, co w przyrodzie żyje” [DWM, 145]⁹¹. O tej fascynacji polskiego poety, która może zresztą tyleż jest fascynacją, co jedną z najbardziej własnych cech jego wyobraźni, mówią obrazy przemian (wprost w *Otwarcu przemian* [UZ, I, 315]), pojawiające się zwłaszcza w pananimistycznych wierszach miłosnych⁹².

W dalszej części będę się zastanawiała, czy w takim razie miał Baczyński wyobraźnię za swego rodzaju „system immunologiczny”⁹³, chroniący przed ukazaniem asymetrycznych relacji ze zwierzętami, ledwie w tej poezji zaznaczonych. Wcześniej jednak interesuje mnie spokrewniony z tymi kwestiami wątek pierwotności, poetyckich refleksów ewolucjonizmu.

Święch prawdopodobnie uznałby *Madrygał*, jak *Idyllę kryształową*, za bliski poetyce Czechowiczowskiej „sielanki zaprzeczony”⁹⁴. Inny kontekst dla wiersza odnajduję, dzięki jego sąsiedztwu z *Prymitywem w Utworach zebranych*, nie tylko chronologicznie niedaleko im do siebie, jak jedna kartka dzieli je jeden ruch wyobraźni⁹⁵:

⁹¹ Por. P. Dybel, *Miłość bez miłości (O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego)*, w: *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Warszawa 1988, s. 169.

⁹² Por. I. Opacki, dz. cyt.; A.Z., 78.

⁹³ P. Sloterdijk, *La philosophie doit chercher à redevenir édifiante*, „Le Magazine Littéraire” N°496, Avril 2010, s. 98 [przeł. K. Kuczyńska-Koschany].

⁹⁴ J. Święch, *Wstęp*, s. XXIX.

⁹⁵ Por. K. Wyka, dz. cyt., s. 31.

Już nie umiem mówić, a wasze słowa – śrut,
 szeleszczą jak środek różowej muszli – obojętne.
 Przecież upływa zielona krew ziemi, strach i głód,
a zwierzęta chodzą po ziemi jak niebo piękne.
 Bóg jest najprostszy – przybliżone morze wschodu.
 Nie ma tajemnic. Żółty piasek, woda i ogień,
 gdzie schodzą wilki szare jak sen śniony na ławce ogrodu,
 a kwiaty płyną przeze mnie jak przez szybę, gdzie kwitnące głogi.
 Gdzie kwitnące głogi – polana, a cienie szerokie jak deski.
 Wiatr zrywa czapkę włosów pełną, ptaków i trawy.
 Przez ten krajobraz rysowany drzewami jak kreski
 podchodzę do ciebie jak do pięknej zabawy.
**Nigdy nie widziałem ludzi, znam kilkoro dzieci
 i zwierzęta mocne, sierść ich pachnie nocą i zielenią ostrą.**
 Myśli to ptaki schwymane na drzewie mądrości.
 Naprzeciw wylegają nam stada zwierząt drogą z najprostszych prostą.
 Oto jesteś. Księżyc rozcina nas na ludzi i cienie,
a za nami kruczaty skrzywdzonych zwierząt.
 Na tym pagórku staniemy nadzy i zdziwieni:
 nad rzeką, ujrzeni przez sen pierwotny, przez myśl skrzypiącą jak piach,
 geometryi zmęczeniu, słońce zalewa oczy, krają ziemię i mierzą
 świat.
 [UZ, I, 85–86]

Znowu zwierzętom towarzyszą dzieci, żaden inny człowiek nie zjawia się w przyjaznej bliskości, a zwierzęta są tylko sobą. W *Madrygale* od nagłosu określone były jako „moje”. Równie ważne, co brak tego zaimka dzierżawczego, okazują się w *Prymitywie* epitety, którymi różnią się oba wiersze. Zwierzęta „skrzywdzone” i zwierzęta „smutne” reprezentują dwie odmienne rzeczywistości, wprawdzie smutek antropomorfizuje je, ale też uniezależnia. Krzywda pochodzi zawsze z zewnątrz, od człowieka, bardziej niż z uczuciem wiąże się z doświadczeniem przemocy. Smutne zwierzęta pojawiają się u Baczyńskiego często (na przykład w *Hymnach* [UZ, I, 275]), są też smutne koty [*Śpiew o rycerzu purpurowej chmury*, UZ, I, 486], delfin [*Z Legend. III*, UZ, I, 151] i, najczęściej, jest smutny smok⁹⁶, jakby w wyniku aliteracji. Natomiast „skrzywdzone” zjawiają się zazwyczaj w domyśle, w elipsie, wprost jeszcze tylko w *Poemacie o Chrystusie dziecięcym* w kolędowym pokłonie: „Łagodnie cierpiała w nich ludzkość, / z oczu rosły paprocie rozległych krzywd” [UZ, I, 120].

Święch również spokrewnia obrazy pierwotne i rajskie, dostrzega w nich „tęsknotę za stanem dziecięcej prostoty”⁹⁷. W *Prymitywie* nawiązania do żagarystowskiego mitu „przymierza z ziemią”⁹⁸ (jego obecność badacz odnotowuje w poematach Baczyńskiego) są niemożliwe, człowiek wkroczył tu w przyrodę, skrzywdził zwierzęta, zabrał się za mierzenie i dzielenie ziemi⁹⁹. Równocześnie ten, kto mówi w wierszu zdaje się szukać słów nie będą-

⁹⁶ O smoku Baczyńskiego zajmująco opowiada Zgrzywa [A.Z., 161–162].

⁹⁷ J. Święch, *Wstęp*, s. XXVII.

⁹⁸ Zob. P. Kuncewicz, „Przymierze z ziemią” jako kategoria poetycka *Drugiej Awangardy*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 146–167.

⁹⁹ Zob. J. Święch, *Uczniowie żagarystów*, s. 236–237; S. Stabro, dz. cyt., s. 110, 147–148.

cych „śrutem”. Znaczące, że dopiero w końcowych liniijkach, wraz z wprowadzeniem liczby mnogiej, wprowadza autokorektę, „ja” ostatecznie identyfikuje się z ludźmi, wobec których dystansowało się w pierwszej części wiersza. Rozmawiający ze zwierzętami, bierze jednak na siebie odpowiedzialność za krucjatę. Wszak nie jest „krucjata” tylko korowodem (to słowo antropomorfizuje i nazywa wyrzuty sumienia), nie jest tym bardziej dla skrzywdzonych zwierząt arką. Są one, przez nazwanie „zwierzętami” niekonkretne, są bez względu na różnice między nimi – zbiorem wszystkich istot poza-ludzkich, pojedynczy jest człowiek, nawet jeśli tylko Prymityw, więc także pierwszy, pierwotny, ale już wygnany z raju, wprowadzający dysonans w przyrodzie [DWM, 126]. Stąd także blisko do *Madrygału*.

Na pytanie, które wywołuje *Prymityw*, o stosunek Baczyńskiego do teorii ewolucji, zwracał uwagę już Wyka, może niezupełnie trafnie w odniesieniu do *Teologii*, w kontekście dyskusji poety ze stanowiskiem religijnym¹⁰⁰. Należałoby tu raczej przywołać *Elegię o genezie* [UZ, I, 153], gdzie w „iluminacji błękitnych słot” objawia się wizja ziemi z początków jej istnienia, „edenu bez ew i adamów”. Czasami jak w *Przypowieści* bliższy jest Baczyńskiemu biblijny mit stworzenia, poddany reinterpretacji – tu zwierzęta uczestniczą w boskiej kreacji. Z kolei w *Cieniu paproci* dinozaury pojawiają się obok zwierząt zodiakalnych [UZ, I, 116].

Ewolucjonizm jawi się jako jeden z wariantów podstawowego doświadczenia tej poezji – przemiany roślin, zwierząt, ludzi. Według Święcha, pojawia się ono we wczesnych wierszach, wiąże się z zaufaniem pokładanym w naukowych teoriach, młodzieńczym podawaniem w wątpliwość religijnego porządku na rzecz „ponadetycznej przyrody”, a z drugiej strony z fascynacją pogańskimi kultami¹⁰¹. Zaś obecne w późniejszych utworach Baczyńskiego (na przykład w *Psalmie 4*) wizje preegzystencji czy reinkarnacji badacz łączy z inspiracjami Rilkeńskimi [DWM, 145–146] oraz paligenetycznymi teoriami, zwłaszcza ich romantycznymi i młodopolskimi realizacjami¹⁰². Z kolei Rodak uważa, że „powrót do początku ludzkiego czasu, do paleohistorii”, w świat ludzko-zwierzęco-roślinno-mineralny, to refleks obezwładniającego doświadczenia wojny, która odebrała autorowi poczucie historii, z nim wiąże zezwierzęcenie człowieka w pierwszej fazie jego twórczości¹⁰³.

Ostatecznie trzeba stwierdzić, że poeta nie zbudował spójnej wizji, choć można znaleźć w jego zapiskach takie spostrzeżenia: „Żyjemy jako ciąg nieśmiertelny od ameby pierwotnej do lasów, które wyrosną na nas” [UZ, I, 383], człowiek jawi mu się (w *Młocie* [UZ, I, 325]) jako nieukończony („niedojrzały”) twór (Boga). Zdolność wyobrażania sobie biologicznej przeszłości (w wierszu *Przez czas* [UZ, I, 545]), niekoniecznie wiąże się z umiejętnością utożsamienia ze zwierzętami, to raczej horyzont albo zmityzowane wspomnienie. Jednocześnie Baczyński celowo narusza wykreślone w języku granice: jego „motyle są żałobne”, a „wiedną przechodnie” [*Wieczory*, UZ, I, 393], zwierzęta mają twarze, jaskółki – ręce (w *Banicie* [UZ, 117], a słowik jak człowiek „woła raj utracony pięścią między oczy” [UZ, I, 117]. Może w ten sposób poeta poświadcza bliskość, demaskuje arbitralność języka.

Intuicja różnicy, asymetrii zapisana w *Prymitywie* w znacznym stopniu określa twórczość Baczyńskiego. Zdaje się, że dostrzeżony przez Święcha wpływ Rilkego na wywyższenie

¹⁰⁰ K. Wyka, dz. cyt., s. 79; J. Święch, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, s. 489.

¹⁰¹ DWM, 125–127; J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 20–21.

¹⁰² J. Święch, *Wstęp*, s. LV, LVII; tenże, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, s. 501; S. Stabro, dz. cyt., s. 82, 191, 204, 211.

¹⁰³ P. Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*, s. 58–59.

zwierząt¹⁰⁴ w tej poezji, przejęte od autora *Elegii duinejskich* przeciwstawienie zwierzęcego sposobu istnienia („w świecie”) ludzkiemu („wobec świata”)¹⁰⁵, paradoksalnie sprawiło, że nie sprostął Baczyński poetyce rzeczy (*Ding-Gedicht*); wynalezionej przez niemieckojęzycznego twórcę formule opisywania fenomenu istot, przedmiotów¹⁰⁶.

Właśnie Rilkeńską *Panterą* (z przełomowego tomu *Neue Gedichte* z 1907), a nie jak twierdził Wyka, wierszami Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej¹⁰⁷, inspirował się Baczyński, pisząc *Lwa w klatce* [UZ, I, 197], słusznie uznawanego za liryczną wprawkę, której brakuje grozy i empatii niemieckojęzycznego utworu¹⁰⁸. Niemal ta sama sytuacja pojawia się we wcześniejszym poetyckim *Liście 2*, w całości miłosnym, pragnienie wolności zostało w nim przepisane na pragnienie bliskości: „Jej rzeczywistość [dłoni] pozwala zostać ogromnym kotem” [UZ, I 447] i dalej: „Ona [dłoń ukochanej] każe myśleć o zwierzętach zamkniętych w klatkach w dzień upalny, którym się objawia strumień biały, strumień nadziei, który nie pozwala zamknąć raz otwartych oczu” [UZ, I, 447]. Baczyński zbliża się do zwierząt, gdy nie o nie chodzi; gdy pojawiają się w porównaniach, są komponentem metafory, ich rzeczywistość nagle staje się dostępna.

W liście wysłanym w 1942 roku ze Stawiska do matki i narzeczonej wspominał mimochodem: „zaczynam tęsknić, podczas kiedy kot perski chodzi dookoła jak poduszka nadętego pierza i miaucząc tęskni, ale trochę inaczej” [UZ, II, 418]. Poświadcza ta wzmianka, że kiedy pisał, zawsze musiał trochę pisać o zwierzętach, obserwował je, jednocześnie chyba nigdy nie mógłby jak Rilke w liście do Lou Andreas-Salomé, stwierdzić, że w jego poezji „zwierzęta stały się zwierzętami”¹⁰⁹. Kot z wiersza Baczyńskiego „nie wytrzymuje” nawet do końca utworu, „fantastycznie”:

[...]
 Wtedy nagle urosną miękkie łapy kota
 i ogromnym tygrysem wyfrunie przez okno
 do wygiętej w księżycu samicy ze złota
 [...]
 [Kot, UZ, I, 130]

Może lew właśnie dlatego, że pozostaje konsekwentnie sobą, w klatce jest „nieudanym lwem”, przypomina kamienny posąg¹¹⁰? Zwierzęta, zdaje się mówić poeta, jakby rozpoznał zagrożenia antropocentryzmu, istnieją tak bardzo po swojemu, że w oczach człowieka są fantastyczne, inaczej nie da przedstawić ich osobności, by w ogóle mówić o nich potrzebna jest wyobraźnia.

Bliskie „poetyce rzeczy” są także – stwierdza znawczyni fenomenu, Katarzyna Kuczyńska-Koschany – *Psy* z pytaniem: „Kogo kochasz Kochając przydrożne psy” [UZ, I, 152], z wezwaniem: „podnieś ręce do potęgi łap”. Wynikający z podobnych intuicji, bar-

¹⁰⁴ J. Świąch, *Wstęp*, s. XLIV.

¹⁰⁵ Tenże, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, s. 508.

¹⁰⁶ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, „*Ding-Gedicht*”, wiersz jak rzecz prawdziwy, w: *Interlinia w ciemności. Jednak interpretacja*, Kraków 2012, s. 201–223.

¹⁰⁷ K. Wyka, dz. cyt., s. 19.

¹⁰⁸ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 114–117.

¹⁰⁹ Cyt. za: tamże, s. 116.

¹¹⁰ Tamże, s. 117.

dzień osobisty, wypływający z dedykacji „Danowi, synowi Toma” jest wiersz *Z psem*, jeden z kilku, w których autor zwraca się bezpośrednio do zwierzęcia („We dwu, przyjacielu, przez las, / po jasnych pętlach dróg, // [...] w nasz nie ludzki rytm jak wiersz” [UZ, I, 178]). W nim – zauważa Agnieszka Zgrzywa – granica między człowiekiem a zwierzęciem zostaje unieważniona, dzięki dziecięcemu odczuwaniu świata z jednej strony oraz przypisaniu psu „ludzkich atrybutów i umiejętności” z drugiej [A.Z., 158]. Ale równie istotne wydaje się, że trzecim bohaterem staje się sam wiersz, dotrzymujący rytmu chłopcu i jego psu.

Pozostałe psy, zjawiające się u Baczyńskiego w pojedynczych wersach, zapowiadają, przeczuwają zmianę świata („pies patrzy w zaprzestrzeń otwartą – / dalszą niż mój wzrok. / Szczeka – wywołuje zaświat ukryty w jaźni” [*Dary deszczu wiosennego*, UZ, I, 88]), psy pierwsze wiedzą o zbliżającej śmierci [*Pieśń żałobna*, UZ, I, 537]. Tak samo z koniem, tylko w *Swobodzie* występuje jako „wolne zwierzę” [UZ, I, 549]. Są raczej konie „z żółtych, strasznych płomieni / i białych” [inc. „Pod nieba dłoniastą palmą nie daj mi chodzić samotnie”, UZ, I, 103], są srebrne, co „w biel niosą” [*Krajobraz zimowy*, UZ, I, 281]. Do zwykłych, „białych i bułanych” tęskni się w *Dłoni*, gdzie pojawia się obraz rżącego złowrogo „niewidzialnego konia”, zapewne konia apokalipsy [UZ, I, 269]. Dlatego szczególnie ważne okazują się w *Pięknie*:

O ty! Piękno konia, w którym grają
jak włókna traw lotnych żył sploty,
[...]

Oto taniec pyłów, to zwierzęta
odchodzące w dół do wodopoju
[...]
[UZ, I, 473]

To ono, kuszenie piękna, tłumaczy próby Rilkeńskiego *Ding-Gedicht* w tej poezji. W jednym z *Przypisków bibliograficznych* (jak określił Baczyński zbiór autokomentarzy do swoich wierszy) odnoszącym się do *Snów (III)* zanotował: „sen dzikiego zwierzęcia (**zwierzęta są idealnie piękne**) ma coś w sobie, co łączy go niewidzialnym węzłem ze snem dziewczyny. To pierwotność piękna i nasz brak odpowiednich pojęć dla wyrażenia go” [UZ, I, 384]. Ponieważ wspomina w tym zapisku o bliźniaczych *Snach (II)*, te najpierw:

Dziewczyna śpiąc odrzuca ręce w górę,
w sąsiedni sen, który się o nią otarł,
a nad nią drżą ciągnące długim sznurem
zjeżone kły – jak ciche myśli kota.

Więc bierze sen i mrużąc wtula usta
w puszystą sierść, przykładając ją do piersi,
aż skośny cień wychodzi nagle z lustra
i sen jak wzrok zachodzi białą śmiercią.
[...]

A wtedy świt zamyka pusty pokój
jak biały dzwon. Dziewczyna w odrętwieniu

widzi w swych łzach różową krew obłoków
i tropy łap – jak czarnych gwiazd na ziemi.
[UZ, I, 194]

Ten wiersz, sugerował Baczyński (również w *Przypisku bibliograficznym*), powstał zamiast „niezdobytej tajemnicy snu młodej kobiety” [UZ, I, 384]. Nieodgadniony – zasypanie i śnienie jest w nim braniem kota w swoje ręce i spięciem z jego snem, ze snem snu. Może na zasadzie podobnie odległych skojarzeń za komentarz do utworu wystarczyłaby notatka Eliasa Canettiego: „Sen jest jak zwierzę, ale zwierzę nieznanne, nie potrafimy określić jego budowy. Tłumaczenie snu jest klatką, ale sen nigdy się w niej nie mieści”¹¹¹.

Śni się u Baczyńskiego zwierzętami (lub o nich). Już w nagłosie *Snu*, który można uznać za pierwsze ogniwo tego minicyklu: „Sen supły płaskie / najpierw szeleścił jak oset, / aż wykłuł niedźwiedzia czy wilka. / Wilk był tobą, szedł boso / przez drogę zadymioną jak szkło, / drogę dłużącą przez usta” [UZ, I, 168]. Ale najbardziej w *Snach (III)*:

Śnią się dalekie łowy. Wtedy się odmyka
łuk grzbietu, który długo tężał w zamyśleniu,
i z wolna noc się pije jak ptaki i cienie
wirujące po kole zastygłego krzyku.

Sierść rozrasta się szybko, aż całkiem wypełni
mroczną kotłinę ścieżki i fosforem trzeszcząc
sypie szelest napięty jak ogromne kleszcze,
że zdaje się: za chwilę spadnie kropla pełni.

Wreszcie wielki jak jesion, na zdrętwiałych łapach,
trzeba się wznosić wyżej i skradać z daleka
za cieniem, który niesie przykrą woń człowieka,
a ma bezwładne skrzydła różowego ptaka.

A gdy łapy opadną, jak skórę się zdziera
pazurami krzyk ostry, który cuchnie krwią,
spod powiek wschodzą nagle brązowe owoce
i słychać z góry: ptaki na modrzewiu drwią.
[UZ, I, 195]

Święch twierdzi, że oba utwory (*Sen (II)* i *Sen (III)*) łączy „metamorfoza podmiotu w zwierzę”¹¹², co chętniej odniosłabym do drugiego wiersza. Choć brak „ja” w nagłosie pozwala na chwilowe wahanie, znaczy, że równie dobrze „śnią się mi” (i tu dalej: zwierzęciu lub człowiekowi), jak „śnią się jemu”. W komentarzu Baczyński jasno wyklada: bohaterem wiersza jest zwierzę. To zdaje się jedyna sytuacja, kiedy dochodzi w tej poezji do tak odważnego utożsamienia ze zwierzęciem, w dodatku śpiącym (a sen właśnie potwierdza jego obcość, w sen ludzki można zostać wtajemniczonym, w koci nigdy), utożsamienia poświadczzonego jedną frazą – „obcą wonią człowieka”, i zaraz za nią zerwanego z gwałtow-

¹¹¹ E. Canetti, *Prowincja ludzka. Zapiski 1942–1972*, przeł. M. Przybyłowska, Wrocław 1996, s. 141.

¹¹² J. Święch, *Wstęp*, s. XXXVI.

nością przebudzenia, rozpoławiającego ostatnią strofę. Jej pierwsze dwa wersy to jeszcze „łowcy” (wyjątkowe, wszystkie inne będą w tej poezji traciły swoje podstawowe znaczenie, albo będą czyniły je ambiwalentnym), dwa kolejne są z jawy, tak widzi się udomowionego drapieżnika. Jakby przypomniał sobie Baczyński swojego *Kota* i jego środkowe wersy: „Przez kasztanowy zapach i jesienną wilgoć / kołysz noc wysmukłą jakby widmo łowów / i długo śpiewa pieśni nad zabita wilgą” [UZ, I, 130].

3.

Najbardziej wymagającą odmianą tematu zwierzęcego w tej poezji wydają się językowe i wyobraźniowe rejony myśliwskie, czy lepiej łowieckie, bo konsekwentnie posługuje się Baczyński tą rodziną wyrazów. Tu znajduję potwierdzenie, że autor problematyzował swój stosunek do zwierząt.

Najpierw interesują mnie „łowcy” pojawiające się w tle, dosłownie jako echo: „dudniące łowy” [*Narodziny Boga*, UZ, I, 257], w cytacie z przyśpiewki: „na łów gwiazd, towarzyszu, na łów” [*Śnieg*, UZ, I, 233], i w bliźniaczych metaforach z wierszy identycznie zatytułowanych: „Nocą to tylko żeglarze / płyną na dziwny łów: // Patrzyć, patrzyć na niebo smutku” [*Legenda*, UZ, I, 143], „duch, / który nagi wybiega na łów” [*Legenda*, UZ, I, 528]. Te trzy ostatnie są przenośne, odnoszą się do zdobywania siebie. W *Balladzie zimowej* „puszyste łowy” [UZ, I, 217] pochodzą raczej od śniegu, zgodnie z tytułem, a dopiero w domyśle (interpretacyjnym) od futra zwierząt; z dalszej części wiersza trudno jednak wywnioskować, czy bohater na nie polował. To wciąż niewinne czy uniewinniające użycia słowa. Tak dzieje się nawet w *Łowach* z wziętym w nawias podtytułem „ballada”, wskazującym na romantyczne inspiracje. Tu niebaśniowe realia polowania, przywoływane przez strzelca („książkowego” strzelca, w żadnym wypadku myśliwego) zostaną szybko unieważnione. W dalszej części poematu rozwija wątki znane z balladowych łowów¹¹³:

[...]

Na polanie białe łanie
w tańcu niosły ciała strąk.
Jedna wiodła je błękitna,
jakby rzeźba wodnych rąk.

[...]

A za nimi strzelec tropiąc
zgubił łuk,
nie wiązane cieniem stopy
kładał w kurzawę chmur.

[...]

Nad jeziorem zła poświata,
leży strzelec w blasku biały,
a w jeziorze, w kręgach wód,
w kolorowym wieńcu nut

¹¹³ O nawiązaniach do ballad Mickiewicza w *Łowach* pisała E. Musierowicz-Kiereś, *Strzelec i dziewczyna*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 1. Święch z kolei odnalazł w tym utworze inspiracje Rilkeńskie (*Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, s. 506).

tańczą łanie, niosą taniec
w głąb.
[...]
[UZ, I, 467–469]

Łanie są sprawczyniami śmierci strzelca (odwracalnej i odwróconej również przez istotę żeńską – ukochaną, której bohater zostawił swój cień). Trochę jak syreny, kusicielki, wyemancypowane z roli ofiar, najmniej przypominają zwierzęta, kojarzą się raczej z erotycznym kodem. Te łowy przeczą synonimice, stają się przeciwieństwem polowania.

Różnica między „łowami” a „polowaniem” jest dziś słyszalna, współczesny słownik języka polskiego – pierwszy, starszy¹¹⁴ rzeczownik opatruje kwalifikatorem „książkowy”¹¹⁵. Dla Baczyńskiego mogło być to jeszcze słowo neutralne, z pewnością już kojarzące się z balladami Mickiewicza, może bardziej z nimi niż z zabijaniem. Choć słownik, do którego poeta mógł zaglądać objaśnia „łowy” jako „polowanie na grubego zwierza”¹¹⁶, dziś (niwykluczone, że i wtedy) „łowy” przywodzą na myśl, zgodnie z pierwotnym, według *Słownika etymologicznego*, znaczeniem wyrazu: łowienie ryb czy (rzadziej) motyli, skrajnie od człowieka różnych, nie-ssaków. Zabijanie szczególnie tych pierwszych bywa usprawiedliwiane ze względu na przyzwolenie kulturowe, zwłaszcza wywodzące się z Nowego Testamentu, a także niesłuszne przekonanie, że są one pozbawione układu nerwowego¹¹⁷.

Wszelako bardziej prawdopodobne jest w poezji Baczyńskiego znaczenie „łowów” jako wyprawy inicjacyjnej, więc zaryzykowałabym – że wyprawy po wiersz. Nie sposób uniknąć skojarzenia z toposem horacjańskiej sarenki, która, obok miłosnych, niesie również sensy me-tapoetyckie¹¹⁸. Ciekawe, że bohaterowi ballady (napisanej kilka miesięcy po poznaniu Basi) nie udaje się złowić łań. Agnieszka Zgrzywa [A.Z., 133] widzi w nich reminiscencję dawnych złudzeń, związanych z niespełnioną miłością do Anny Żelazny; ratująca strzelca dziewczyna byłaby w tej interpretacji figurą Basi. Utwór kończy się jednak niepokojącym obrazem:

Wracał strzelec, przy nim panna,
przepłynęli bór do rana.
Już się świt dopalał,
rósł jak mleczny porost.
Trąbka srebrna, złoty łuk.
Utonęli w mleczny puch,
w oplot dłoni, w zachwyt ciało,
tylko cień u stóp im drżał
jak ptak zamyslenia.
[UZ, I, 469–470]

Mówi ten fragment o niespokojnym duchu poety? O miłości, która nie łowi, raczej wyzwała, nie więzi, ale zostawia drżenie? Czy może mówi również o innej formule poezji, ta-

¹¹⁴ W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2010, s. 302–303 [„łowić”]; s. 460 [„polować”].

¹¹⁵ *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*, red. A. Markowski, Warszawa 2005, s. 500 [„łow”].

¹¹⁶ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 2, Warszawa 1902, s. 820 [„łow”].

¹¹⁷ Zob. P. Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, Warszawa 2004, s. 238.

¹¹⁸ Por. S. Grochowiak, *Poezja i...* (*Sarenka horacjańska*), w: *Pogranicza poezji*, wybór i oprac. J.Z. Brudnicki, J. Witan, Warszawa 1983, s. 21–26.

kiej, która swoich twórców nie chce posiadać? Więcej: pragnie wejść z nimi w innego rodzaju zażyłość, nie opartą na przemocy.

Gdyby stopniować „okrucieństwo przedstawione” rzeczywistości myśliwskiej w tej poezji, dalej należałoby przywołać wiersz pt. *Lasem* (z listopada 1940). Chronologia, kiedy przyjrzeć jej się nawet marginesowo, sugeruje (nie wszystkie utwory są datowane), że dopiero w 1942 r., dopiero po *Łowach* Baczyński uporał się z tym słowem. Raczej pogodził się z rzeczywistością polowania, niż przeciw niej zaprotestował. Jednak już wcześniej, na chwilę, na jeden wiersz – właśnie *Lasem*, uprzytomnił sobie (jeśli przyjąć lekturę podejrzliwą, demaskacyjną), czym obciążona jest myśliwska leksyka:

Chodzę lasem, zostawiam nie ślady, lecz tropy

i sapię w wąskiej norze oddechem włochatym.

Czy to prawda, że żyłem rybą przed potopem

i że jestem dziś wilkiem kochającym kwiaty?

Jakże płyną te sosny? sierść ma zapach ostry.

Patrzę wam prosto w oczy, a krok mój jest wiekiem.

Gdzie las się kończy nagle fioletowym ostem –

– **myśliwy z psem, który też był kiedyś człowiekiem.**

[UZ, I, 84]

„Tropy” pochodzą ze słownika łowieckiego, jak „łapy”, jak „pysk” w wersji dla niewtajemniczonych w ten język, oddzielają człowieka (myśliwego) od zwierząt, ale mają zbliżać do nich „ja” liryczne wiersza (myśliwego?). Baczyński czasami mimochodem zdradza, że zna to słownictwo. Kiedy *W górach* „na pokładzie łąki” płynie „czytać bekowiska jeleni” [UZ, I, 401], nie sugeruje przemocy, dzięki obrazowi latającej łąki odbiera słowu grozę. W przypadku *Lasem* sprzeczność polega na czymś innym, na niezgodności pierwszego i ostatniego wersu, niemożliwości przeczytania wiersza, wbrew budowie na to wskazującej, jako jednogłosowego monologu. Myśliwy (nie baśniowy strzelec, choć właśnie w tym słowie łatwiej usłyszeć broń) to zawsze ten, kto zabija, niezależnie od wszystkich innych zatrudnień w lesie, jakie może wolałby wymienić, zabija. Jest intruzem w konstruowanym w kolejnych linijkach kontinuum istnień¹¹⁹. Jednak ta wrażliwość niekoniecznie musi być wrażliwością wiersza, intruz z mojej lektury może być kimś, kto zupełnie nieironicznie tłumaczy, że „pełni w naturze funkcję drapieżnika”, takiego ze strzelbą (mogłabym dodać, już ironicznie), z psem myśliwskim – przewrotnie z premedytacją – ludzkim, ale nie jak Dan, zaprzyjaźnionym, raczej sprzeniewierzonym.

W ten sposób dziś powstają eufemizmy, eufemistyczne uzasadnienia polowań¹²⁰. Ale eufemizm mógł wówczas służyć również innym celom, tak czytałabym *Mróż*, rozpisany na dwa głosy. „Jej” z baśni: „Ona lilij ciała unosząc, jeszcze mówiła: «Miły», / gdy on, od snu złego ciepły, już szedł na łów. / A mieli noce upalne, nie było w nich nadziei”. I głos jego, wychodzącego na łowy jak partyzanci do lasu: „Czy ty wiesz, / tej nocy byłem w lesie, gdzie jodły skamieniałe / były jak srebrne organy, z których tryskała krew” [UZ, I, 272]. To zupełnie inne rozstanie niż tamto z *Łowów*.

¹¹⁹ Zob. J. Świąch, *Uczniowie żagarystów*, s. 242; tenże, *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, s. 490.

¹²⁰ Por. A. Jarzyna, *Wolność powie: „krew”*, w: *Tabu w oku szeroko otwartym*, red. N. Długosz, współudział Z. Dimoski, Poznań 2012, s. 253–263.

Wiersz *Lasem* jest jedynie przez tytuł spokrewniony z późniejszym utworem pt. *Z lasu*, wątpliwe, by ten pierwszy kamuflował działania partyzanckie. Jednak już *Trofea* [UZ, I, 555], nieopatrzona datą, zamieszczone przez wydawców poezji Baczyńskiego wśród utworów z lat 1939–1943, należące do chyba późniejszych z tej grupy, wywołują skojarzenia z konspiracją zbrojną, metaforyka myśliwska uniejednoznacznia się w nich. Ważniejsze, że inaczej niż w dotychczas przywołanych wierszach, w tym jednym Baczyński zaryzykował krytykę myśliwskiego etosu:

Kwiaty rogów dorodne. Złociste języki
jak ogień, który pełza pod oddechem wiatru,
albo rogi bawole jak ciemne kielichy,
w które sklepienia kniei – nalewały światło;
i dłonie piór jak karty tasowane nocą
albo jak skrzydła snu, które migocą.

Noc. W nocy gwiazdy padając ożywią
i nadmą snem błękitnym nikły płomyk w lesie,
który wyrasta trzęsąc potoczystą grzywą
pełną szmeru i trzasku, aż kark ciemny wzniesie
i stoi wśród szelestu mąż, a może bawół,
i czarny róg obciera iskier złotą trawą.

A potem w dom uderza i na ścianach drgną
rogi i płaskie czaszki zaprzędane snom,
a tętent kopyt wszędzie i w księżycu
jak w drętwiej palmie blasku odchodzą powoli
widma ciał przywróconych w zamyśleniu rycząc;
i szron strącają lekko z krzaków, a przed nimi –
– On sypiący iskrami, które gasnąc syczą
jak wiatr, co po zwycięstwie powraca do ziemi.

Są *Trofea* wierszem o zmianie, już w przekładzie tytułu na nagłosowe „kwiaty rogów”, w przejściu z języka myśliwskiego na poetycki. Choć całą tę strofę owijają długie (jakby ostentacyjne) porównania, to wciąż chodzi o ptasie pióra, o te same trofea, które zdejmują się ze ściany w środkowych linijkach i dosłownie ożywia; chodzi o prawo do nazywania i decydowania o nich. Dopiero w dwóch kolejnych strofach, kiedy tropów, także tych poetyckich jest zdecydowanie mniej, wiersz staje ciemniejszy i rzeczywiście wymaga tropienia. Prawdopodobnie to, co dzieje się odtąd, w istocie dzieje się wcześniej lub we śnie, odtworzony zostaje moment polowania. Światło jest już inne („nikły płomyk”), prowadzi do jednego, zaledwie zasugerowanego porównania: „czarny róg” jak broń, która za chwilę wystrzeli albo jak metonimia bawolich rogów, stąd wahanie w środkowych linijkach („mąż, a może bawół”) do końca niewyjaśnione. Wiersz myli tropy, niczym żywe zwierzę, za którym czytelnik kluczy, bo znowu rogi na ścianie każą myśleć, że utwór jednak nie zawraca czasu. W ostatniej strofie oświetlony tym razem księżycem, odchodzi jakiś On, słychać za nim „tętent kopyt” (nie „nóg”) – widmowych, przywróconych życiu ciał, zdaje się (choć z trudem mieści to w wyobrażeniu o wierszu z początku lat 40.), nie-ludzkich, pomszczonych. Poeta przekracza więcej, niż rozpoznał Błoński, pisząc, że choć „ludz-

ka problematyka jest w tej poezji wyprowadzona z doświadczenia okupacji, wyzwala się z niego”¹²¹.

Baczyński nie chciał przedstawiać zabijania zwierząt, ale jednocześnie jak na polowaniu giną u niego ścinane drzewa: „Drzewa – bawoły złote / dymiły rudym potem, / z pomrukiem ciała kładły / ku ziemi, aż upadły. // Drwale w śmiechu sypali / zęby jak sznur koralu. [...] // Liście jak oczy wydrą / lśniące zieloną krzywdą, / to korę ciemną z ciała, / aż tryśnie krew dojrzała” [*Drzewa*, UZ, I, 221]. Dzięki zwierzętom, dzięki tym wszystkim, których nie byłam w stanie ani skomentować, ani nawet przywołać, wszędzie u niego jest życie, dlatego nie chce zabijać ich w poezji (może byłby to zamach na wiersz), dlatego wyobrażenia nie może obejść się bez nich. Do wyjątków z imaginacyjnych skrajów należy trzyczęściowy utwór pt. Z „*Pieśni pierwotnych*”. Tytuł nie tyle odsyła do zamierzchłych epok, co odnosi się do instynktów, które można określić jako „pierwotne”, przedcywilizacyjne. Środkowe ogniwo – *Łowy* („Już w dali szorstko / wzbiera sierść zwierza, co wypadł łamiąc kohorty wiklin. / Lepka jest krew na strzałach i pachnie wodą morską, / **kiedy głód warczy – zabijać jest prosto, wesoło i zwykle**” [UZ, I, 83]) poprzedza *Głód*: „Podaj pochodnię, bracie – tam szkielet wyschnięty – koń / dymi. Siekierą rozedrzeć mięso spalone czerwono”. Konieczność tych linijek podważa (wedle Święcha – wspiera [DWM, 125]) ostatni fragment utworu, gdzie bóg (!) ucieka, chyba nie tylko dla symbolu, „jak jeleń”, więc zwierzę łowne. Potem jeszcze wraca w wierszach Baczyńskiego ta ludzka przypadłość – konieczność zabijania zwierząt, na którą jedynie *Trofea* nie były obojętne. Zaś w *Poemacie o Bogu i człowieku* zabrzmiała szczególna empatia, rzeźnik „staje u dzwierzy i ręce krwawe / wznosi, opuszcza, wyciera w trawę, / ale się słowa żadne nie rodzą; / więc mówią tylko, że parną nocą / rzeźnik objąwszy słoniny poleć / stoi płaczący u wrót kościoła” [UZ, I, 251].

Dalej śmierci zwierzęcych pojawia się tak niewiele, że można by je wyliczyć, to między innymi dwie środkowe linijki modlitwy w *Krzyżu*: „**za zwierzęta konające, / którym powoli oczy bledną**” [UZ, I, 223], surowe, bardzo świadome, nie ma w nich miejsca na czułośćkowość, zwłaszcza ze względu na to, co następuje zaraz w kolejnych wersach i brzmi do samego końca:

[...]

– chciałbyś odrzucić Bogu – życie,
umrzeć raz drugi jak Zbawiciel;

ale zawarty w tobie upływ
krwi i związane ręce w supły,
bo ty nie twórczym niepokojem,
a tylko – że się patrzeć boisz.

Wiele obrazów zwierzęcych śmierci, sytuujących się jednak na granicy dosłowności można by wynotować z wczesnych wierszy. Najczęściej giną ptaki, najczęściej dla oddania nastroju. Inaczej w późnych *Wróblach*: „Ziemia przez nas zabita, / rzeszą twych ptaków czystych / módl się za nami!” [UZ, II, 23]. Choć są wróble, przede wszystkim miłosnym przewiskiem, a potem metonimią wojny¹²², są też bezsensownie zabite.

¹²¹ J. Błoński, dz. cyt., s. 206.

¹²² Zob. H. Kurczab, *Wróble*, w: *Nad wierszami Baczyńskiego. Interpretacje, szkice i rozprawy*, red. G. Ostasz, Rzeszów 1998, s. 69–74.

4.

Na koniec przyjrzyć się nieopatrzonej datą prozie poetyckiej *Maelibe. Bajki o smutku*:

Królewnie od tygodnia ukazuje się demon Ebenehaon i zwiastuje narodziny małego jelonka. Królowa jest w rozpacz, ale nic nie mówi rodzicom. Pragnie, aby się to stało jak najprędzej, gdyż boi się demona Ebenehaona i jego ognistych rogów.

O świcie 7 dnia nawiedzeń królowa znajduje wśród koronek małego jelonka. Jest zasmucona i pełna lęku, gdyż jelonek podoba się jej bardzo.

– Kochany Maelibe – mówi do niego królowa, przytula do piersi dłońmi przezrzystymi jak papier i płacze. A Maelibe kładzie jej łebek na kolana i patrzy w oczy brązowym, przerażonym wzrokiem. – Nikt Cię nie dotknie, nie bój się – mówi królowa [...].

Ojciec nigdy nie daruje zniewagi.

Odtąd Maelibe chodzi po ogromnych, pustych komnatach dzwoniąc srebrnym dzwoneczkiem. Dworzanie poszturchują go i bija nawet na oczach króla, a na ustach mają przymilne uśmiechy. [...]

A królowa wieczorem widzi krople krwi na uszkach Maelibe i płacze, płacze przytulając go do piersi i całując w szerokie czoło między wyrzynającymi się różkami. [...]

Blednie królowa, słabnie, a po nocach śni jej się demon Ebenehaon, który mówi głosem huczącym jak echo bębna: – Bę-kart, bę-kart – a potem śmieje się i odchodzi. Posadzka trzeszczy i pęka pod jego stopami.

Aż pewnego dnia król każe zawiadomić córkę o śmierci księcia Maelibe.

Królowa zamarała ze zgrozy odnajduje jelonka zawisłego w powietrzu, między pułapem a posadzką. – Matko – mówi Maelibe ostatkiem sił, po czym z wolna obraz jego staje się przejrzysty, a wreszcie niknie zupełnie.

Czasem tylko, gdy królowa przechodzi przez tę pustą komnatę, słyszy smutny głosik Maelibe, który nawołuje między stropem a podłogą:

– Matko, matko...

[UZ, I, 488–489]

Jelonek może być figurą innego (Żyda, Polaka, nie-Aryjczyka), wtedy mniej ważne staje się, że właśnie w kształcie jelonka¹²³. I wtedy trzeba przypomnieć sobie wszystkie łańcuchy roztańczone w tej poezji, jelenia z *Wiersza o później jesieni*, i przeczytać imię tytułowego bohatera prozy. Imię złożone z miłości i meczenia (dopełnionego onomatopiecznym „bę-kartem”), z anagramem zaimka dzierżawczego (jak w „mea culpa”), przejęzyczna łacina spotyka się tu z okaleczoną (fonetyczną) niemczyzną oprawców, miłość zostaje przedrzeźniona, a nazwanie nie chroni przed zabiciem¹²⁴. *Maelibe* to imię (albo przezwania) relacji ze zwierzęciem, nigdy bezwarunkowej; ten kto meczy, nie zasługuje na taką samą miłość, jak ten, kto mówi. Podobne pomniejszenie występuje w podtytule, krzywdą zadana zwierzęciu jawi się jako smutek, małe zmartwienie. Dopiero dalej pojawiają się skojarzenia z kobiecymi lękami przed inicjacją seksualną (strach przed fallicznymi „ognistymi rogami demona”) i uśmiercanie tego, co pierwotne, wspólne ze zwierzętami, jak cielesność, u Baczyńskiego często ambiwalentna.

¹²³ Jako baśniową trawestację losów Chrystusa czyta utwór Agnieszka Zgrzywa [A.Z., 134–135].

¹²⁴ Odwołuję się do zwyczaju niezabijania zwierząt, którym nadano imiona. Zob. R. Ciarka, *O sposobach zabijania zwierząt*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, nr 3–4, s. 143–144.

Czy jelonek ginie śmiercią ludzką? I czy to dobrze? Czy jest *Maelibe* antropomorfizującą w gruncie rzeczy parabolą? Czy może sytuuje się raczej pomiędzy tym, co ludzkie i zwierzęce, albo obok¹²⁵? Tym razem trzeba poprzestać na odnotowaniu różnicy (istot) i podobieństwa (losu).

* * *

Swoiste zapełnianie świata zwierzętami okazuje się podstawową cechą słownika Baczyńskiego, podstawową właściwością jego wyobraźni¹²⁶, a nawet swego rodzaju językiem ją przedstawiającym. Jednocześnie kondycja zwierząt w tej poezji – najczęściej fantastycznych – wynika z niemożliwości zbliżenia się do nich, z obawy przed fałszem, z ułomności wyobraźni empatycznej. Cud porozumienia zdarza się doprawdy rzadko, w wyjątkowych sytuacjach: od chwili narodzin zwierzęta otaczają Jezusa, są znakiem powszechnego braterstwa w *Poemacie o Chrystusie Dziecięcym*, i w podobny sposób pojawiają się w *Św. Franciszku* [UZ, I, 400]. Zasadniczo zwierzęta są tajemnicą utworów (i świadomości Baczyńskiego), ograniczeniem i materią.

¹²⁵ Por. L. Musiał, *ZwierzoczekoKafka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4, s. 72.

¹²⁶ Pisze Bachelard: „Pierwszą funkcją wyobraźni jest tworzenie form zwierzęcych”. Tenże, *Bestiarium Lautréamonta*, przeł. H. Chudak, w: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 90.

Rozdział XII. Nowak: „przez kolędę” (wyobraźnia)

Że Boże Narodzenie, że Maryjka, która co rok dziewiczo rodzi synka, nareszcie urodzi córeczkę. Że żydowskie dzieci rodzą się w grudniu. Ruth, Tobiasz, Zuzanna. Że na pewno zbawią świat. Że świat pokłuje je boleśnie, jak choinka. Że umrą i zdarzy się cud. Że porzuconego pod stodołą Mesjasza otulą bezdomne koty i śnieg. I w Chinach nikt nie zabije Mesjasza-dziewczynki. Że urosną jej piersi i brzuch, i znów urodzi Mesjasza. Że moc truchleje w pierwszej minucie każdego istnienia. I może tylko wtedy¹²⁷.

W Norwidowskiej tradycji, w wierszu *Czemu nie w chórze?*, Tadeusza Nowaka odnalazłam przewrotnie¹²⁸.

1.
Śpiewają wciąż wybrani
U żłobu, gdzie jest B ó g;
Lecz milczą zadyszani,
Wbiegając w próg...
[...]

4.
Śpiewajcież, w chór zebrani – –
Ja? – zmięszać mógłbym śpiew
Tryumfującej litanii:
Jam widział k r e w !...¹²⁹

Zofia Mitosek w inspirującej interpretacji tego utworu pisze, że „niezgodę wynikająca z widzenia i wiedzenia oddaje [w nim] dysonans w pieśni”, polegający na zakłóceniu toku jambicznego. I dalej: „Poeta nie śpiewa podwójnie: nie łączy się z chórem uczuciowo, przeszkadza mu. Nie jest śpiewakiem, ani wybranym. Jest sobą”¹³⁰. Nowak właśnie w wierszach nawiązujących do form muzycznych, zwłaszcza ludowych, przeciwstawiał się przypisywaniu poezji pieśniowej cech naiwnej idyllicznej konsolacji¹³¹, np. w *Tak jest w piosence* oraz w utworze bez tytułu z tomu *Prorocy już odchodzą*:

[...]
Z gniewu, z żalu, z opowieści
załamanych rąk – na znak,
że nie to się w pieśni mieści,

¹²⁷ K. Koschany, *Boże Narodzenie*, w: *Zielony promień*, Sopot 2006, s. 37.

¹²⁸ Odnalazłam przewrotnie, ale bez zdziwienia; poeta wielokrotnie wspominał o znaczącym wpływie Norwida na swoją twórczość, np. w szkicu *Mój wiersz* [Sw, 33–34].

¹²⁹ C. Norwid, *XXVI. Czemu nie w chórze?*, w: *Pisma wszystkie*, t. 2, wybór, wstęp i uwagi krytyczne J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 45.

¹³⁰ Z. Mitosek, *Motywacja znaku językowego a poetyka implikowana (na przykładzie twórczości Norwida)*, w: *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 243–244.

¹³¹ Por. J.Z. Brudnicki, *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1978, s. 94.

co okłasków zasiał mak –
 będę pisał swoje pieśni.
 [PJO, 7]

Jednocześnie poezja Nowaka nie utraciła, nie wyrzekła się, mocy, która kojarzy się zwykle z pieśnią. Odnalazła ją gdzie indziej. Nieco wyciszyła uroczysty ton, nie wyzbyła się też wątpliwości, jakie własna sprawczość nasuwała.

Odkrył Nowak dla siebie kolędy, które nie przeszłyby przez gardło Norwidowskiemu chórowi. Pisał je przez całe życie, nawet bardziej niż psalmy, które z czasem się wyczerpały. Zresztą psalmy pojawiły się w twórczości poety w połowie lat 60., powstawały do 1980 r. Tymczasem do kolęd wracał bez horyzontu cyklu, dopiero ostatnie, niedokończone, opublikowane pośmiertnie *Pieśni bezsenne* pozbawił tych motywów. Poeta wiedział doskonale, że kolęda ma w nazwie początek życia, gwałtowną jego zmianę, ma zwierzęta, szaleństwo i ułomność (dziecka i tych, wśród których się ono rodzi)¹³². Pozwala przede wszystkim opowiedzieć o słowie, które staje się ciałem – kto wie, czy wcielona w wiersz nie daje także możliwości wzięcia udziału przemianie, sprawdzenia, co uczyni ze światem wyobraźni poety, czy stanie się językiem, o jaki zabiega, zdolnym działać. Wiedział Nowak, że równie ciekawy jest sam proces przeobrażania się wiersza w kolędę, kondycja *in statu nascendi*, dostępna jemu, jako mężczyźnie, tylko w języku, tylko w utworze, który zaczyna być.

Dlaczego tym razem zawęzłam swoją opowieść do samej kolędy? Mogłabym oczywiście pójść innym tropem i sprawdzić, co wynika z tematyzowania, reifikowania, animizowania pisma w twórczości Nowaka – psalmów i ksiąg czy rymów. To język wymyślony, który raczej pragnie być, na przykład zakłęciem, niż opowiadać o zakłęciu. Gdybym miała przyrzec się wszystkim jego realizacjom, sama kolęda musiałaby nie tyle przepaść w wyliczeniu, co zmieścić się w uogólnieniu. Zdecydowałam inaczej, gdyż kolęda jest nie tylko formą pisma wyobraźni, za jej sprawą od razu inkarnuje się imaginacyjna rzeczywistość, najważniejsze obrazy Nowaka. Równocześnie poeta często ironicznie traktuje ludowy sztafaż, nie ulega pozorom.

Psalmem o wszechświecie i *Psalmem średniowiecznym* otwieram to, co z konieczności będzie czasami przechodziło w wyliczenie. Oba utwory trochę inaczej od pozostałych przypominają o kolędzie. Pierwszy zaczyna się świątecznym zatrzymaniem, zasklepieniem świata, uroczystym, poważnym jak zawsze, kiedy powraca się do rzeczywistości wydarzeń wielkich i niepojętych:

Siano opłatek od opłatka bielsza
 trzódka jagnięca zbija się w kolędzie
 Koń ojcu w stajni zwierza się człowieczo
 i orłem złotym jest kogut na grzędzie
 [...]
 [PW, 66]

Słowa-klucze dla Nowakowych realizacji tematu: siano, opłatek, zwierzęta i sama kolęda występują tu jeszcze w tradycyjnej konfiguracji, którą trzy następne strofy naruszają (cytuję ze skrótami): „Obok każdego z nas siedzi w koronie / los nasz do berła podobny cudownie // [...] A jeśli któreś z nas wyjdzie pod wszechświat / [...] nawet nie zblednie [...] // jeśli

¹³² Zob. R. Sulima, *Kolędy polskie*, w: *Głosy tradycji*, Warszawa 2001.

się ma berło / to we wszechświecie nawet dziecku łatwo”. Zwłaszcza korona i berło, nawet kiedy pojawiają się w porównaniu, zdają się nadmiarem – rekwizytami z innego porządku niż ten, który opowiada narodziny „króla żydowskiego”. Ale może takie znaki sygnalizują doniosłość rozpoznania własnego losu, za ich sprawą rzeczywiście jest jak „w kolędzie” – uroczyście.

Teraźniejszość Narodzenia Boga, choć już z intuicją ukrzyżowania (jak na prawosławnej ikonie), pojawia się w ostatniej strofie *Psalmu średniowiecznego* – bliźniacze drugiej, podobnie pierwsza odpowiada trzeciej. Nieparzyste cząstki, zbudowane z wyliczeń, zbierają więcej, niż mieszczą kolędowe wyobrażenia Boga – tu może Bogów. Oto nagłosowa strofa:

Z boru do boru wchodzi Bóg pomoru
z drogi na stogi wchodzi Bóg pożogi
Woda chleb przy nim są tego koloru
co bok przekłuty i ręce i nogi
I jeszcze chodzi po szyi Bóg wojny
w miecz damasceński w strusie pióra strojny
[...]
[PW, 91]

Natomiast parzyste strofy mówią, że rodzi się człowiek, jakby mniejszy od bogów natury (skrzyżowanie wierzeń i tradycji słychać w tytule psalmu):

[...]
A na sianie z pępowiny
wypłątany synek siny
z prawej piersi ssie niebiosą
z lewej żółć wiosenną owsa
Najedzony aż do czkawki
łamię na krzyż swe zabawki

Poza tymi dwoma wierszami, które kolędami są jednak umiarkowanie, Nowak pisał jakby na przekór wszystkiemu, co wiemy o kolędzie, na przekór harmonii, przewadze nadziei i cudowności nad strachem. Roch Sulima podkreślał, że „nominacje gatunkowe pełnią u niego funkcję stałej ramy tekstu, struktury całościującej, funkcję wysoko zorganizowanej mikrokonwencji estetycznej”¹³³, co okazuje się jednak nie do końca trafne, bo w poezji Nowaka dochodzi do czegoś więcej niż przełamywania konwencji; to, co pozornie konwencjonalne, staje się raczej rzeczywistością języka. Tu trzeba anonsować pytanie o stylizację, o charakter nawiązań do wzorca kolędowego – o to, jak ma się konwencja do wyobraźni.

Kolędy Nowaka tematyzują siebie, są więc muzyczne w znaczeniu, jakie nie budzi wątpliwości wśród większości badaczy zagadnienia¹³⁴. Choć nierzadko to zaledwie sugestia muzyczności, jak kiedy jedynym miejscem muzycznym w wierszu okazuje się tytuł¹³⁵. Ale

¹³³ R. Sulima, *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986, s. 65.

¹³⁴ Zob. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich tekstów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 119–120. Nie jest to opinia bezkrytycznie przyjmowana. Por. J. Błoński, *Ut musica poësis?*, w: *Muzyka w literaturze*, s. 127.

¹³⁵ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, s. 104, 117.

taka ukryta i pozornie drugorzędna muzyczność wprowadza doniosłe sensory, śpiew bowiem szczególnie sprzyja stwarzaniu. Z drugiej strony, dzięki tego rodzaju dyskrecji wszystkie inne, mniej oczywiste znaczenia rzeczownika „kolęda” mogą dojść do głosu.

Czasami taka kolęda jest czymś zupełnie innym, nawet swoistym imieniem własnym¹³⁶, najbardziej *Kolęda o bieli* (wedle Brudnickiego barokowy *dance macabre*¹³⁷). W trzech paralelnych sekwencjach zbudowanych z dwóch strof rozdzielonych refrenem Nowak zapisuje wysiłek umierania, powtarzają się tu wciąż, odrobinę tylko odmienione, te same frazy, w pierwszej partii brzmi to tak:

Wstępowanie w biel
przez czern i przez fiolet.
Od proboszcza do biskupa
karawanem wieźli trupa
a trup prosił o kabriolet.

Wtedy rzekli: moiściewy,
czyli majcher zza cholewy
wyciągnęli psiocząc, czyli
przez czern i przez fiolet
trupa przetoczyli.

A bieli nie było.
[...]
[PD, 91]

Dopiero ostatnia, siódma strofa, wyłamująca się z dotychczasowego rytmu, więc tym mocniejsza jako koda, potwierdza tytuł: „Wstępowanie w biel / przez czern i przez fiolet. / Od proboszcza do biskupa / w kabriolectic wiozą trupa / w mroźne siano kolęd” [PD, 92]. Czym jest „siano kolęd”? Może ma w sobie coś z siennika, na którym się umiera? Może tym razem kolęda znaczy przede wszystkim początek? Także początek rozumienia, ten wiersz pozornie ludyczny, karnawałowy, sytuuje się na granicy szyfru.

Podobnie w opublikowanych trzy lata później *Kolędach stręczyciela* (1962), większość utworów z trudem można zidentyfikować jako kolędy, choć tak właśnie zatytułowana została ostatnia część tomu. W trzech pozostałych: *Balladach odpustowych*, *Werssetach biblijnych* i *Portretach* również pojawiają się aluzje do tego gatunku. Zresztą tytuły pojedynczych wierszy bywają zdradliwe, bardziej będzie kolędą *Kościółek wiejski* (z obrazem: „W kościółku wiejskim / matka rodzi / synalka” [KS, 59]), mniej *Kolęda miłośnika lubego* (mimo inicjalnych linijek: „Słodki miłośnik: sad pasieka / trawa garściami rozrzucana / na wiatr na wodę na gołębie / Słodki miłośnik się narodził” [KS, 66]).

Małgorzata Wójcik-Dudek we frazie *Kolędy stręczyciela* dopatruje się złamania zasady *decorum*, które pozbawia kolędę elementu *sacrum*¹³⁸, zaś tytuł wcześniejszego tomu – *Ja-*

¹³⁶ Por. D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980, s. 82.

¹³⁷ J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 58.

¹³⁸ M. Wójcik-Dudek, *(Prze)Trwać w okolicach mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*, Katowice 2007, s. 78.

selkowe niebiosa odczytuje jako sygnał dystansu do przedstawionego w tomie „wyidealizowanego świata, sprowadzonego do kilku scen”¹³⁹. Widzę to inaczej: Nowak tworzy właśnie język, w którym „jasełkowe niebiosa” nie oznaczają ironicznej dekoracji, w którym możliwe stają się antynomiczne „kolędy stręczyciela”. Nie przystałabym też na uogólniającą konstatację Balbusa, że w obu wspomnianych tomach obrzędowa pieśń zmienia się w „w jarmarczną krotochwilę, prowokacyjną błazenadę” [PCM, 106]. Upierałabym się, że język kolędy jest, jako rzeczywistość wyobraźni, osobną wartością tej poezji, nie tylko i nie przede wszystkim poddaje go Nowak demistyfikującej deformacji.

Może obie tytułowe frazy trzeba przeczytać jeszcze inaczej, może w „kolędzie” należałoby usłyszeć zgodnie z jednym z zatartych znaczeń słowa „podarunek” i tak rozumieć każdy kolejny utwór tomu. Może sprawdza się w związku z tytułem *Kolędy stręczyciela*, odnotowane przez Michała Arcta przenośne znaczenie „kolędy” – wyrażenie „nosić coś, kogoś po kolendzie [!]” to wedle leksykografa „obmawiać, latać z językiem, z nowinkami”¹⁴⁰. Niekoniecznie znana Nowakowi formuła wiele wnosi do odczytania tomu, zwłaszcza gdy rozszerzy się nieco definicję, wyjdzie poza wąsko rozumianą plotkę. Badaczka problemu, Anetta Luto-Kamińska, podkreśla, że pierwotnie kolędy to winszujące pieśni świeckie, których niezbywalnym elementem była prośba o datki, dopiero z czasem włączano w nie motywy bożonarodzeniowe¹⁴¹. Z kolei w przypadku „jasełkowych niebios” dobrze mieć cały czas w pamięci nie tylko naiwny, ludowy zwyczaj wystawiania szopki, wywołujący skojarzenia z pozorem, kukielkowym, bezmyślnym powtarzaniem historii, której się nie rozumie, niekiedy „jasełkami” określano „figurki przedstawiające narodzenie Chrystusa, stawiane w kościele w okresie świąt Bożego Narodzenia”. Warto też zwrócić uwagę na etymologię „jasełek”, które są zdrobnieniem słowa „jasło”, wywodzącego się z prasłowiańskiego czasownika „jesti” („jeść”) i odsyłają do „drabiniastego żłobu w kształcie litery V, przeznaczanego do karmienia bydła sianem”¹⁴².

Urzeczowione, jak psalmy Nowaka, są jego kolędy nie tylko o czymś, są czymś¹⁴³: pawie ogony z arrasu opisanego (czy raczej napisanego, powołanego) w *Moim na śniegu sekretnym pisaniu* synestezynie „się przędą / brzoskwiniową kolędą” [PD, 11], a gdzie indziej ludzie żyją w „kolędzie pszenic” [*Ludzie*, ŚKW, 26]. Pisał Brudnicki, że kolędy „układają się w wyobraźni poety w krajobrazy wewnętrzne”¹⁴⁴: „już wieść na rynku ściele / siano i sutych kolęd biel” [PJO, 50] – w *Balladzie prowincjonalnej*. W ten sposób wiersz staje się częścią widoku, nie potrzeba dookreślać znaczeń, chodzi o mnogość skojarzeń, jakie wywołują, nadając rzeczywistości dodatkowy wymiar. W *Psalmie kolędowym* pojawiają się również urzeczowione kolędy i, znowu są też czymś jeszcze:

¹³⁹ Tamże, s. 51. To częste uogólnienie w pracach poświęconych Nowakowi, badacze z jednej strony dostrzegają kolędowe imaginarium, np. Sulima (*Tadeusz Nowak*, s. 57) uznaje szopkę za model Nowakowego świata. Z drugiej strony interpretatorzy boją się, że skojarzenia, jakie kolędy wywołują: z naiwnością, prostotą, dalekimi tej poezji, mogłyby przysłonić jej skomplikowanie. Por. S. Dąbrowski, *Vox Humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka. Studia i szkice*, Lublin 1993, s. 57.

¹⁴⁰ M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, t. 1, wyd. 3, Warszawa 1929, s. 258 [„kolenda”]. Por. A. Luto-Kamińska, *Kolęda dawniej i dziś. Z zagadnień semantyki terminów gatunkowych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 126.

¹⁴¹ A. Luto-Kamińska, dz. cyt., s. 125.

¹⁴² A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, red. A. Mrozowska, t. 1, Warszawa 2000, s. 575 [„jasełka”].

¹⁴³ Por. R. Sulima, *Tadeusz Nowak*, s. 135; R. Koschany, *Blizna i metamorfoza. O wyobraźni Tadeusza Nowaka*, „Nowa Okolica Poetów” 2005, nr 2, s. 94; S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 131.

¹⁴⁴ J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 106.

Kochał cię będę miłował cię będę
jako nikt jeszcze nie był miłowany
Niosą ci niosą dziecko przez kolędę
Topnieje we mnie niby wosk poganin

Idą zwierzęta kołyszac się we śnie
Z ich snu wyjęta jak grot z żywej rany
na progu naszym jawi się kołyska
Już trzecią dobę mysz w kącie truchleje
i trzecią dobę babka jedząc wiśnie
kamień do twoich sinych ust przyciska

Będę cię kochał miłował cię będę
jako nikt jeszcze nie był miłowany
Niosę i niosę osła przez kolędę
olejkiem jego namaszczając rany

A kiedy osioł zdjęty z ramion kłęknie
i pyskiem sięgnie po siano w kołysce
nie wiedząc o tym co się stało w sianie
w tę noc po trzykroć z kukułką i sową
na grzbiet mu skoczą dźgnę nożem pod żebra
i przez kolędy spiesząc się najbliższe
owo cesarstwo hej cesarstwo owo
napadnę we śnie i śmiertelnie zranię
[PW, 12]

Jest ten wiersz w tytule podwójnie muzyczny – jako kontaminacja psalmu i kolędy, jest także, bo dotyczy początku sprzed narodzin, nawet pre-kolędowy, jest wreszcie kontaminacją erotyku i kolędy, z modlitewnym uniesieniem. Za sprawą kolędy właśnie, jako pretekstu erotycznego spotkania i jako performatywu, dochodzi do zwiastowania. W wierszu, w drodze (której materią jest kolęda) do miłosnej liczby podwójnej, a potem mnogiej (z kołyską) dochodzi do zranienia, pod żebra – więc raczej do eufemistycznie zapisanego morderstwa osła, okazuje się on ofiarą metonimiczną (i być może wskazuje na sensory wielkanocne); ginie zamiast zwierząt, które wcześniej zwiastowały kołyskę (będącą również słowem swoiście muzycznym). To zranienie niepierwsze i nieostatnie w tym wierszu o rzeczach pierwszych, zdecydowanie niepierwsze w Nowakowej poetyce kolędy. Kolęda zastępuje tu, eufemizuje cały ból wydawania na świat, wszak nie ma go w tradycyjnych utworach o Bożym Narodzeniu. A czym tłumaczyć napaść na cesarstwo, także dokonującą się, jak wszystkie aktywności tego wiersza, na mocy kolędy? Jest ono – cesarstwo – tym wszystkim, co zagraża czy raczej tym, co kusi? I czy przede wszystkim nie nadużywa Nowak kolędy, czyniąc ją w ten sposób paradoksalnie najbardziej własną, prawdziwie poetycką?

Niektórzy badacze, ryzykując niebezpieczne uproszczenie tej poezji do dwuplanowego opisu, podkreślają, że autor *Ziarenka trawy* przede wszystkim uwspółcześnia scenę betlejemską¹⁴⁵. Nowak rzeczywiście zazwyczaj odbiera zdarzeniom kolędowym właściwy im

¹⁴⁵ R. Sulima, *Tadeusz Nowak*, s. 143, 147; R. Cudak, *Kolęda w polskiej poezji współczesnej. Prolegomena*, w: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003, s. 97.

czas i przestrzeń. Szczególnie często w psalmach opowiadanie zaczyna od zwiastowania, a niekiedy do niego sprowadza. W *Psalmie o skrzydle* to zwiastowanie tajemnie zapisane, ale równocześnie swojskie, domowe, niepojedyncze, takie, w którym uczestniczy „całe stworzenie”¹⁴⁶:

W naszym domu na strychu stoi wielkie skrzydło
Widzę ciągle jak ojciec o to skrzydło wsparty
mówi do nas zwiastując nam tego anioła
który trawą pisaną karmi w lecie bydło
I wół w zimie z tej trawy jak z księgi otwartej
po imieniu nas wszystkich ludzkim głosem woła

Przychodzimy do wołu zdziwieni ogromem
jego rogów niosących jak gniazdo bocianie
po kryjomu przez ojca struganą kołyskę
Matce anioł zwiastował i stoi za domem
a my z ojcem niesiemy tę kołyskę dla niej
z traw pisanych kolędy wyśpiewując wszystkie
[...]
[PW, 55]

To samo zwiastowanie, w zupełnie innych okolicznościach, przytrafia się w *Psalmie kuglarskim* przedziwnej parze „ludzików biednych” (uciekinierów wojennych¹⁴⁷): „On z kapeluszem skąd zmyślony królik / został za uszy wywleczony w poście / ona z rękami obejmującymi / brzemienny owoc zwiastowany w oście” [PW, 53]. Bezdomni w małym miasteczku, uczestniczą w zwiastowanym (jak tamta święta rodzina?), celebryją trochę, a trochę odgrywają znaną scenę, trochę w tym bezradni. Z kolei w *Psalmie zabandażowanym* zwiastowanie, które dla mnie pobrzmiwia już wyraźniej kolędą i oddziałem położniczym, innym czytelnikom dźwięczy rekonwalescencją albo szpitalnym krematorium: „anioł dzieciątko nam zwiastował / Rzekłeś: a jednak się porusza / kołyska u niebieskich pował // [...] Cały w bandażach szpital broczył / w te nieśmiertelne narodziny” [PW, 64]¹⁴⁸. Może da się pogodzić te odczytania, może sugestia kolędy, zawsze mówiącej o życiu, jest tu właśnie jak opatrunek, może pomaga się podnieść, na przykład po amputacji. Jeszcze inaczej przejęzyczone, bo zabiega o nie mężczyzna, jest zwiastowanie z *Psalmów na użytek domowy*: „Zbliż się do mnie, dzbanie, / trzeba wejść w twe brzuch / na to zwiastowanie. // [...] Szukam cię, aniele, / zadzwoń chociaż w rondel / w ciała mym kościele” [PD, 76], w ostatniej części utworu (pt. *Archanioł*) – odbite w spełnionym macierzyństwie siostry, ale przeniesione w linii męskiej: „Na anioła czekają / twoi grzeszni synowie” [PD, 77]. I drugi koniec zwiastowania w *Psalmie mysim* – oczekiwanie na narodziny, poprzedzone ucieczką kotnej myszy, wypowiedziane w kształcie modlitwy innej istoty żeńskiej: „Czemu nie chcesz bym w twojej / malinowej papasze / mogła rodzić w boleści / żywe różańce nasze”; w ostatniej strofie to modlitwa pełna lęku przed rodzeniem: „I kto nadzieję z dawna / brzemiennie zwiastowaną / przerazi tak by rzekło / synku mój twoje siano” [PW, 112].

¹⁴⁶ S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 183–184.

¹⁴⁷ Zob. S. Balbus, *O poetyce „Psalmów” Tadeusza Nowaka*, „Twórczość” 1972, nr 1–3, s. 77.

¹⁴⁸ Zob. tenże, „*Psalm zabandażowany*”, TN, 219; S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 186.

Nowak rzadko formalnie zmienia perspektywę na kobiecą, „ja” liryczne jego utworów, raczej męskie, wielokrotnie kobiecość opisuje, jak w przejmujących *Dziewczętach czekających na zwiastowanie*:

1 Archanioł

Odrywa się od nieba,
od rzeki i od lasu
białego snu korona.
Spala się świeca,
gaśnie gwiazda,
lilia odmyka wnętrze.
Godzina umówiona.

A siwi cieśle w sadzie
z jagnięciem na ramieniu
drażą weselne kadzie
w gliny ciemnym milczeniu.

2 Macierzyństwo

Oślepie wzgórze ciała
odmyka się, bije blask.
Jaszczur, niedźwiedź i wilk
poruszają się w nas.

Krzyk jest traceniem ciała,
ogień poznaniem drzewa.
Nad ślepym wzgórzem gołąb
gałąź oliwną śpiewa.

3 Jezioro

Ludzie mówią: jezioro.
Ona: oliwna gałąź.
Idzie sekretną porą,
jak iść matce przystało.

Ludzie mówili: suka.
Śpi mokre szczenię w płachcie.
Dzięcioł po lesie stuka.
Łódkę jezioru sprawcie.
[JN, 59–60]

Chyba nie znam wiersza, napisanego przez mężczyznę, w którym poród i cała cielesność macierzyństwa zostałyby oddane w ten sposób, doświadczenia początku doprowadzone do kresu. Ekstaza i ból, pomieszane. Nowak wie, że nie można bardziej poznać ciała, niż tracąc

je. Mówię od razu o środkowej części wiersza, w pierwszej jest cała intymność poznania i doznania, nietroszcząca się o stosowność, w ostatniej – intymność raczej zaniechania niż chrztu. W tej perspektywie zwiastowanie i wszystko, co po nim, okazuje się czymś zupełnie innym, niż miało być, jak każde macierzyństwo. W nieco późniejszym *Portrecie macierzyńskim* w podobnym opisie więcej jest z kolędą:

Kobiety – worki pytlowanej mąki,
kobiety – wiązki wyschniętej tarniny,
rodzą dzieci pod brzuchem osiołka
w Betlejem, przy lampie naftowej w Betlejem.

W obcych krajach trzech królowie,
pawi ogon – kolęda,
na trzech krosnach złotogłowie,
hej kolęda, przędą.

Kobiety chroszczą wewnątrz burzy proso,
kobiety bielą w ługu deszczu len.
Drewnianego ptaszka Józefowie niosą
i kołyszają stopą kołyskę przez sen.

Pawie w krajach trzech siodłają,
kolęda – czerwoniutki sukno,
trzej królowie przybywają.
Hej kolędę ludkowie
na dudach im utną.

Kobiety patrzą na dziewczęca rutę,
kobiety lubczyk świętojański studzą.
Józefowie przyciupują motykami smutek
z biblijnego słonka za sąsiednią miedzą.

Trzej królowie przyjechali,
kolęda – zmierzchy płowe,
z dwóch tysięcy skrzyń rozdali
broń i buty juchtowe,
hej kolęda, hej.
[KS, 41]

Małgorzata Wójcik-Dudek uznała uwspółcześnienie wątków kolędowych w tym wierszu za oczywiste, zasygnalizowane liczbą mnogą. Według badaczki, interpretującej utwór w kontekście ostatniej strofy, zmiana daru „powoduje zmianę przyczyny przyjścia Chrystusa. Filozofia miłości zostaje zastąpiona filozofią wojny”. Tym samym – twierdzi – brakuje uzasadnienia dla ofiary, która wymagana jest tu przez człowieka i dla człowieka, jakby zapomniano o Bogu¹⁴⁹. Najpierw jednak *Portret macierzyński* rozpada się, słowo „kolęda”

¹⁴⁹ M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 80–81.

występuje tylko w strofach odnoszących się do Trzech Króli, w dwóch postaciach: w cytacie „hej kolęda”, i trochę w funkcji didaskaliów, miejsca na kolędę, a trochę jako dar.

Nowak różnicuje nawet długość wersów, części kolędowe zapisuje na krótszym oddechu, w innym stanie skupienia wyobraźni, jakby rodzicielskiej fantazji świętowania, zdemaskowanej w ostatniej strofie. Pozostałe metaforyzują codzienność. Pierwsza z tej sekwencji, jedyna nierymowana, opowiada wysiłek wydawania na świat: jest obciążona mąką i ciężarna, związana i wreszcie rozwiązana (najbardziej jak tylko może być kobieta). Dwie kolejne – już przełamane, do połowy o kobietach, anonimowych, i dalej męskie, imienne, bo łatwiej być Józefem niż Maryją. Ich losy także są odwrócone, ciężka praca ma miejsce przed dziewczęcym wyczekiwaniem nieznanego, wywoływanego gestami nieledwie magicznymi. Nowak podkreśla osobne doświadczenia matki i przybranego ojca, koncentruje się na nich, nie na dziecku.

Zanim poeta opublikował ten wiersz, zmierzający w stronę znanego w kulturze europejskiej wyobrażenia macierzyństwa jako powtórzenia losu Maryi, w *Narodzinach*, nawiązujących do tradycji kolęd-kołysanek¹⁵⁰, wyobraził sobie inną wersję macierzyństwa – nieafirmatywną. Ten utwór regularnie rymowany (w przeciwieństwie do *Portretu macierzyńskiego*, w którym współbrzmienia są przełamywane) szczelnie zasklepia się w swoim smutku, nie znajduje odmiany:

Matka ma twarz z szarego płótna,
połyka łzy, odwraca oczy,
a zima wielka i okrutna
pod okna białe bębny toczy.

Dziecko się rodzi, dzwoni mróz
i biała noc zatacza zimie
wysłany sianem nieba wóz.
Jakie ci, synku, podam imię?

Ojciec nie dotknie twego czoła.
Tobie jest ojcem zima bosa
i nad kołyskę nie przywoła
baśni łagodnych jak niebios.

Wół się odwraca od kołycki,
mędrzy na ustach uśmiech niosą
i obłok sypie, na półmiski
ogromnych dolin, ciemne proso.

Ojciec się garbi, wciąga szyję
i stojąc w jawnym krzyku wnuka
jak gołąb wstyd cichutko pije
i fajkę w dłoń otwartą stuka.

¹⁵⁰ Zob. M. Borejszo, *Boże Narodzenie w polskiej kulturze*, Poznań 1996, s. 57; B. Stefaniak, *Od lipowej kolebeczki do „kołycki na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1, s. 167–168.

Dziecko się rodzi, dzwoni mróz
i biała noc zatacza zimie
wysłany sianem nieba wóz.
Jakie ci, synku, podam imię?
[PJO, 19]

Można przyjąć, że to jeden z tych wyjątków, kiedy u Nowaka mówi kobieta. Albo od początku – ta, której nie sposób nie skojarzyć z Maryją, a matka z inicjalnej strofy to matka rodzącej, żona tego ojca z przedostatniej strofy. Albo *Narodziny* są kolędą na dwa głosy, wtedy pierwszy, anonimowy, brzmi w otwierającej strofie, Maryja jest w niej, jak na prawosławnej ikonie, odwrócona plecami do dziecka, patrzy w stronę Józefa¹⁵¹. W niedogmatycznej, nachylonej w stronę wiersza, interpretacji ikony – jest zmartwiona, świadoma przyszłego losu syna, w wersji radykalnej – odwraca się, jak każda kobieta przeżywająca depresję poporodową.

W powtarzających się strofach – drugiej i ostatniej śpiewa ta kobieta o sobie, śpiewa dziecku, które rodzi się w pierwszym wersie i jest już na świecie w wygłosowej linii, łączy ona słowa w sposób niepojęty dla nierodzących. Pierwsze trzy wersy uroczyste, prawie radosne, domyka bolesną jak poród frazą: „Jakie ci, synku, podam imię?”. Tym pytaniem w wierszu o bólu poporodowym, zastępuje tradycyjny kolędowy refren. Szukanie imienia, nie pierwszy raz (dziecko w kolędowych utworach Nowaka zawsze jest bezimienne), to szukanie losu, sygnał wiary w możliwość odwrócenia go, jakby nic jeszcze nie było ustalone, jakby zwiastowanie było (złym) snem. Ale może brak imienia wiąże się z brakiem losu, dramatycznym brakiem horyzontu.

Podobne jest macierzyństwo w *Psalmie macierzyńskim*, boleśnie rozpołowione w sobie: „Matka na progu siedzi z dzieckiem / kobieta w izbie siedzi z kukłą / Z ich piersi w zmierzchu obnażonych / synek i synek z drewna ssie // [...] Matce dla synka śni się berło / kobiecie śni się jabłko złote // I rośnie synek w synku Bóg / i rośnie drewno w drewnie krzyż / Berło i złote jabłko w skrzyni / gdzie w pszczelim wosku Herod śpi”, i nieudolnie kolędą opatrywane na początku ostatniej strofy: „z jabłkiem i z berłem po kolędzie / z domu do domu idzie król” [PW, 23]. Zdają się te matczyne kolędy pismem losu. Właśnie taką samotność zapisuje Nowak w *Narodzinach*: samotność pomnożoną o brak ojca dziecka, o bezradność jego dziadka i obojętność wołu, tylko „uśmiechnięte twarze mędrców” nie pasują, są z baśni (albo z innej kolędy), jak „wysłany sianem nieba wóz”.

Ale zdarza się Nowakowi zobaczyć zwiastowanie w zupełnie innej poetyce, w *Liliji*, dyskretniej już w tytułowej aluzji do formy imienia zarezerwowanej dla jednej osoby – Maryi. Ucisza ten wiersz zawczasu zbyt dosłowne kolędowe obrazy:

Wyłamana z przegubów
smukłych źródeł – lilija
w ciała świętym fiolecie
biel brzemienną rozwija.

¹⁵¹ E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 53–54.

A od nieba do ziemi
 wyplatane z wiklin dzwony
 uciszają pasterzy
 sękatę pokłony.
 [KS, 34]

Kolędowość zaczyna się, czasami tylko zaczyna, wszędzie tam, gdzie pojawiają się jej najmniejsze ślady. Może należeć do nich gwiazda betlejemka (w *Portrecie powszechnym* [KS, 45] i w *Okolicy* [W], 11), zresztą gwiazda w ogóle, jak berło, sygnalizuje doniosłość narodzin. Najczęściej takim znakiem staje się siano, w *Kochankach* w rzeczywistości jeszcze nienaruszonej, „po tamtej stronie wody”: „Bo tam się pewnie jeszcze / dzieci rodzą na sianie” [ZT, 53]. W pierwszej, przedinicjacyjnej części poematu *Psalmy na użytek domowy* „ja” liryczne siebie odnajduje na sianie, prawie w kolędzie, choć jedynie czuje się „jak noworodek” [PD, 73], wprowadza perspektywę żłóbkową: „Jeśli leżeć, to leżeć na sianie. / Zza przypiecka wyjdą mędrzy wsiowi, / obmacają ciemną i mój brzuch” [PD, 73]. W tym kontekście można również czytać frazy: „Są tylko ludzie zamyśleni / i dziecko śpiące na kolanach” [*Prostoduszni*, JN, 19].

Brudnicki, uruchamiając kategorie Bachelardowskie, pisze, że siano wywołuje u Nowaka skojarzenia z domem, z macierzyństwem, z bezpiecznym jak łono wnętrzem, najbardziej pierwotnym¹⁵², pierwotnie zwierzęcym („na sianie / koźle od zorzy mokre leży” [*Mały psalm Azjaty*, PD, 42]), „Skulone w chruście źrebię / z bożego palca ssie” – w *Okolicy* [W], 12). Jako takie od razu staje się siano miejscem na narodziny i śmierć: „kocięta martwe rzeka / na wigilijnym niesie sianie” [*Osądzony*, PD, 45].

Wśród znaczeń rzeczownika „kolęda” Maria Borejszo wymienia „resztki zanoszone zwierzętom po wigili”¹⁵³ (w *Czarnych obszarach magnetyzmu* Nowaka: „koniom po nocach / śnią się owsa kolędy” [PD, 21]). Autor *Ziarenka trawy* chętnie czytany jako poeta budujący empatyczną wspólnotę ze zwierzętami (psia matka, której potopiono szczenięta, to w jednym z psalmów „matką bolesną”¹⁵⁴) jest też autorem frazy: „dojadane powoli / wigilijne trzody” [*Pielgrzymka*, PD, 19]¹⁵⁵. Ten sam przymiotnik niewinny w tytule jednego wiersza *Wigilijne trzody* [PD, 56], w innym – w *Szczudłach* sygnalizuje przemoc: „Woły na poły wigilijne” [PD, 61]¹⁵⁶, czyli, gdyby założyć czarny humor zapisany utworze, w połowie (nie) żywe, bo już zaprowadzone do rzeźni. Trudno tak naprawdę stwierdzić, czy to trzoda w wigilię urodzona, czy (raczej) hodowana na święta, co podpowiadałoby rosyjskie znaczenie słowa „kolęda”, odnoszące się między innymi do „świni zabijanej na Boże Narodzenie”¹⁵⁷.

Moment przed początkiem, którym jest „kolęda”, kiedy świat czuwa, moment opisany jako „wigilijny” w metaforach czasoprzestrzennych („wigilijny las” [*Podróż*, JN, 51], „Jasełkowa prowincja / w wiechciach nowiu i siana / [...] Wigilijne niebiosa / śpią w ciemności na sianie” [*Ballada dla młodszego brata*, JN, 66]), staje się u Nowaka ambiwalentny. W „wigilijnym kraju” (z *Listu do despoty*), przez chwilę widzianym z pochodem kolędników w tle,

¹⁵² J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 23. Por. J. Prokop, *Sekretne pisanie Tadeusza Nowaka*, w: *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 113–116.

¹⁵³ M. Borejszo, dz. cyt., s. 33.

¹⁵⁴ Zob. S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 178; J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 14–15; PCM, 196.

¹⁵⁵ Por. M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 72.

¹⁵⁶ J.Z. Brudnicki, dz. cyt., s. 89. W tym kontekście ważne są też *Psalmy gościnny* [PW, 31] i *Wół* [KS, 26].

¹⁵⁷ A. Luto-Kamińska, dz. cyt., s. 128.

czas jak „Ryba nożem dzielona / ma smak pierwotny / wigilijny” [ZT, 31]. W grudniową noc „Dziecko się rodzi, z czarnej skóry / robią dziecku zabawkę: / bęben – obłok ponury” [*Baran ofiarny*, JN, 50]. Ten bęben, tu złowróźbny instrument, wykonany jest ze skóry zabitego przed chwilą barana (nie baranka, choć i jego – Baranka Bożego – Chrystusa ma przypominać), na nim nie da się zagrać kolędy.

Że może ona jednak zabrzmieć w podobnym kontekście, mówi *Psalm wigilijny* z potwarzającą się w utworach Nowaka frazą refrenowo-kolędową: „kolęda hej kolęda”, tu ironiczną, w domyślnym cudzysłowie:

Zwierzęta wierne zarąbane
 Zwierzęta psalm mój Ojczy Nasz
 Zwierzęta siano sen kolęda
 idą w welonie w mircie w łajnie
 z wieczornej zorzy idą z rzeźni
 Wchodzą w mój dom okryty skórą
 zdartą z niedźwiedzia z owcy z kuny
 W domu dwa flety flety dwa
 z wyssanej kości kolędują
 [...]

Zwierzęta wierne zarąbane
 koń ochwacony krowa pies
 siedzą przy stole patrzą we mnie
 z wieczornej zorzy z rzeźni
 Na flecie z kości z rogu
 gram im kolędę o dzieciątku
 gram im kolędę hej kolędę
 [...]

Zwierzęta wierne zarąbane
 koń ochwacony krowa pies
 stoją przy stole kolędują

Próbuje fletu wargą koń
 na stół się sypie czarna ziemia
 po stole jedzie żniwny wóz
 i jeździec z szablą uniesioną
 cwałuje stepem w Azję w mróz
 Koń odejmuje flet od wargi
 źrebię na sianie łeb podnosi
 widzi wieczorną zorzę rzeźnię
 hej kolęda kolęda
 [...]
 [PW, 13–15]

Cytowanie tego wiersza ze skrótami tylko pozornie wydaje się łatwe, ze względu na występujące w nim liczne powtórzenia. W inicjalnej frazie pięciu pierwszych strof (z których część przytaczam) swoiście skondensowane zostały obrazy trzech strof następujących po-

tem – przywołuję zaledwie jedną z tej sekwencji. Stanisław Dąbrowski dostrzega w kompozycji wiersza bosko-ludzko-zwierzęcą komunię kolędowania, pochód, w którym każdy „widzi rodzaj swej jutrzejszej śmierci Ablowej (tylko człowiek wyzuty z wizji Narodzin – potrafi dostrzec jedynie swój Kainowy proceder)”¹⁵⁸. Trudno bez zastrzeżeń zgodzić się z tą wykładnią, trudno nie przesunąć akcentów. Nowak raczej bezkompromisowo demaskuje pozór komunii, formułuje oskarżenie (tak samo w kodzie *Ludzi ogromnych*: „Zabite jagnię leży w krzewie, / [...] jak ciężko modlić się u stołu”¹⁵⁹ [JN, 48]). Tam, gdzie Dąbrowski podkreśla „żarliwe współprzeżywanie cierpienia wszelkiego stworzenia”¹⁶⁰, widzę obojętność oddaną w powtarzalnej budowie trzech ostatnich strof (cytuję pierwszą z tej sekwencji), gdzie pojedynczo wywoływane zwierzęta rodzą (się / kogoś), więc w jakiś sposób odpowiadają na historię Dzieciątka i przepadają zarżnięte, gdy tylko spełnią swe obowiązki wobec ludzi. I choć to psalm wigilijny, one nie mówią ludzkim głosem. Jest w tym Nowak konsekwentny, nie pozwala sobie, swojej wyobraźni na sedno personifikacji – mowę, w ten sposób nie ułatwia porozumienia. Twierdzi Dąbrowski, że w zwierzętach rodzi się Bóg¹⁶¹, wcześniej zwraca w utworze uwagę na „ślad tematyczny Rzezi Niewiniątek”, „spojrzenia na Narodzenie jako na ukierunkowane już ku Męce Odkupieńczej”¹⁶². Przypisanie temu wierszowi figuralności odbiera mu jednak zwierzęta. Tymczasem Nowak sprzeciwia się charakterystycznej dla kolędy zgodzie, by zapomnieć o asymetrycznym kształcie relacji z nimi. O ile w odniesieniu do początku *Psalmu wigilijnego* można mówić o wzajemnym kolędowaniu, o tyle dalej staje się ono jednostronne, zwierzęta przychodzą i nawet nie tyle z kolędą, co raczej jako kolęda – dar, niekoniecznie dobrowolny. Tym razem fraza „hej kolęda kolęda”, która tyleż znaczy, co po prostu jest, wyraża bezsilność, beznadziejne podporządkowanie.

Podobnie w *Pacierzu kolędowym* – miałyby on, według Stanisława Balbusa, mówić o „czasie marnym”, czasie, kiedy nikt nie wierzy w prawdę kolędy. Sam utwór, przypomina badacz, został „wyszeptany 10 dni po wprowadzeniu stanu wojennego” [PCM, 113]. Paradoksalnie właśnie tu odnajduję zapis wspólnego bycia zwierzęcia i człowieka, może dlatego, że wobec, pomniejszonego w pisowni, wspólnego „boga” (utraconego?) i wobec kody, przypominającej o *Psalmie wigilijnym*:

W moje źrenice pada śnieg
 śnieg pada w twoje ślepia koniu
 więc nie widzimy kto na błoniu
 szyje czerwoną nicią śnieg
 [...]

Może wyszywa się w kolędzie
 z moich i twoich końskich win
 to co na pył niebieski będzie
 zmielone przez odwieczny młyn

A może ktoś wyszywa ścieżkę
 dla twoich kopyt i mych nóg

¹⁵⁸ S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 182–183.

¹⁵⁹ Por. M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 63.

¹⁶⁰ S. Dąbrowski, dz. cyt., s. 174.

¹⁶¹ Tamże, s. 205.

¹⁶² Tamże, s. 183.

żebyśmy po niej mogli jeszcze
dojść tam gdzie rodzi się nasz bóg

I upaść razem na kolana
i rozgryzając źdźbło po źdźbło
słuchać jak trzeszczy zapisana
kolęda w trawie i we śnie:

nie chodź koniu po tym błoniu
nie myśl człeku o tym ćwieku
w wigilijną noc
hej kolęda kolęda
w wigilijną noc
[PB, 12–13]

Pisze Balbus, że kolęda tu „już nie śpiewa; trzeszczy zgrzyta, jak machinalnie i nie w porę, fałszywym tonem zanucona, niedorzeczna przyśpiewka, która może kiedyś, kiedyś coś tam znaczyła” [PCM, 191]. Według badacza, podporządkowującego odczytanie *Pacierza kolędowego* interpretacji całego tomu, w wierszu dominuje demon historii, który w święto Narodzin „śmiertelnie rani sakralny Boży Czas”. Balbus także zestawia utwór z *Psalmem wigilijnym* i twierdzi, że „powraca [...] motyw braterstwa człowieka z naturą w obliczu okrucieństwa i cierpienia; powraca jakby tylko po to, aby utracić swój sakralny, a więc metafizyczny, sens” [PCM, 191]. Człowiek i koń, koń i człowiek – kłamra wiersza dyktuje tę kolejność, sugeruje wspólny los. Chyba jednak na zewnątrz kolędy. Nie wiadomo, czy w tym wierszu jest ona nadal ocalającą rzeczywistością języka, przestrzeni, w której język pozostaje sobą: działa, powołuje, stwarza. I może, zapisuję ten domysł bardzo ostrożnie, w tej sytuacji, wobec utraty zaufania w sakralne znaki, które łatwo zamieniają się w swoje przeciwieństwo, związek człowieka i zwierzęcia staje się dopiero prawdziwy, jest wspólną (także metafizyczną) samotnością.

Wcześniej, stylistycznie dalej od kolędy, w wierszu pt. *Przez śnieg padający* Nowak potrzebował wyobraźni, która zamieniłaby miejscami przyjaciół i leśne zwierzęta, która usprawiedliwiłaby pomyślaną w utworze niemal idylliczną bliskość z tymi ostatnimi:

Mówię o sobie ciszej o śnieg padający.
I przychodzą do mnie z gwiazdą betlejemską
przyjaciele przebrani za leśne zwierzęta.
Mówię o sobie jaśniej przez rdzeń bzu dzikiego.
I spomiędzy rogów zwierzęta wyjmują
drzewko jemiółowe.
[...]
[KS, 35]

I podobne, częściowo zapisane w postaci postulatu, odwrócenie w wygłosie *Dopisków Annalisty* dołączonych do *Małego psalmu Azyaty*:

[...]
A barbarzyńcy – moi krewni,
na cembrowinie majcher ostrzą.

W juchtowych butach, łupu pewni
biegną doliną wielkopostną.

I widzą wtedy, że na sianie
koźłę od zorzy mokre leży.
Gałązki mirry anioł łamie
na psalm trzech mędrców jeszcze świeży.
[...]

Że trzeba beczeć w takiej chwili,
nie przyszło im do głowy.
[PD, 42]

To beczenie byłoby zamiast kolędy, nawet przeciw niej. Zostało urzeczywistnione w *Budowaniu baśni* poprzedzonym słowami: „Wiadomość z radia. Mówi dziewczynka: chciałyby być krową, bo krowy nie biją i dają jej jeść”:

[...]
Poprzez śnieg i ciemność
do bawolich uszu
naszeptaly dzieci siana
wigilijne stogi
i w polesie baśni weszły,
idąc przez bawole ucho
w pożyczonym od chochoła
ptasim kapeluszu.
[...]

W śniegu i w ciemności
dziecko śpi na sianie.
Kolędują dzień wesoły
przemienione dzieci w woły
przez ukrzyżowanie.
[PD, 29–30]

Ostatni wers okazuje się albo zupełnie konwencjonalny, albo skandaliczny, jak skandalem jest każde cierpienie. Jest ten wers zapowiedziany symetryczną do formuły „przez kolędę”, okaleczoną, solecystyczną konstrukcją („kolędują dzień wesoły”), właśnie ona zatrzymuje bohaterów w „polesiu baśni”. Rewersem *Budowania baśni* zdaje się zakończenie wiersza pt. *Szopka*. Dziecięce kolędowanie, najpierw radosne, odmienia się, przechodzi, jak dzieciom przechodzi zainteresowanie, jak kolędnicy przechodzą, śpiewając, od domu do domu. W *Szopce* ubywa kolędników, na końcu objawia się groza procesji: „Jeszcze świeczka się pali, / ale szpak już nie śpiewa. / Chłopcy wracają do wsi, / cień powraca w głąb drzewa. // Tylko jeden, najmniejszy, / niesie szopkę kaleką. / Idąc w sobie zaślania / dziką bestię powieką” [JN, 78].

Zwierzęta, dzieci, pomyleni. Tacy bohaterowie: ułomni kolędnicy i ich szopki kalekie, kolędy koślawe. Koślawe jak fraza z *Zonglerki*, wiersza, który w kolejnych obrazach zdaje się

mówić o kondycji wyobraźni, dyspozycji do posługiwania się nią: „dróg purpurę / od sadu aż po progi / z czerwonych jabłek przędą [zmarli]: / na festyn idą ludzie. / **Pomyleni z kołędą** / niby sobie, nie-sobie / przygrywają na dudzie” [PD, 54]. Kropka na granicy wersów nie rozstrzyga wyboru między rzeczownikiem a przymiotnikiem. Postać Nowaka nigdy nie wie, na ile upodabnia się do języka, którym poeta opisuje świat.

Tytułowy bohater *Kołędy wiejskiego głupka* inscenizował kołędową rzeczywistość, wciełał ją, jego odejście wiąże się ze zmianą dotychczasowego porządku świata, zaburzeniem ładu, którego był gwarantem¹⁶³. Pomyłony – charakterystyczny bohater wyobraźni Nowaka – jest tyleż postacią, co stanem świadomości:

[...]
 Głupek wiejski odchodzi
 i w stajenkach się rodzą
 o dwóch głowach jagnięta
 [...]

kiedyś nawet dzieciątko
 przyniósł matce bezpłodnej

Wiejski głupek po nocach
 palił świeczki po kątach
 sypał proso pierzyną
 wysyłał dzwony gołębiom
 żeby tylko dzieciątko
 za Chrystusa uznali
 [...]
 [KS, 61–62]

W *Czubkach* pojawia się jeszcze jedna inkarnacja tego tematu, z sugestią kołędy:

U czubków święto
 Dziecko leży na sianie
 W ojca wstępuje anioł
 Jego pięści
 zwinięte w młotki
 pieszczą to dziecko
 okruszynę
 mleka i snu
 Pieszczą to dziecko
 po ciemnieniu
 po szyi pieszczą
 ach jak pieszczą
 [...]
 [WJ, 19]

¹⁶³ M. Wójcik-Dudek, dz. cyt., s. 84.

Tak w pierwszej strofie, w ostatniej okazuje się, że dziecko wyrośnie na wojownika; to może za dużo powiedziane, wyrośnie na czubka po prostu, jak podpowiada tytuł – „czubkowie” (co w przeciwieństwie do urągliwych „czubków” przypomina formę nazwiska). Te narodziny są radosne, niczego nie zwiastują, podobne wszystkim innym. Chyba. Chyba, że narodziny dziecka wśród czubków są jednak niespotykane. W młodszym *Psalmie stajennym* coś takiego, nawet na chwilę świątecznego, się nie zdarzy, to wiersz bez głosu, bez kolędy czy lamentu, nawet bez mучenia. A dziecko, znowu urodzone dokładnie jak Jezus (i leży nie w żłóbku, a w żłobie, w stajni, w zimie), jest bardziej samotne:

Już trzeci tydzień leży w żłobie
ułomny synek od sąsiada
Królestwo jego nie z tej ziemi
i on królestwem owym włada
[...]

Już siódmy tydzień leży w stajni
ułomny synek od sąsiada
Po soplach ścieka z dachu zorza
w las wigilijne weszły stada

I wyjąć z żłobu się nie daje
choć z jego ciała pięć ran broczy
Nad nim wół w strzesze dziurę wyjadł
i patrzą w niebo wołę oczy
[PW, 16]

Wewnątrz mija czas, ale nic się nie zmienia, chłopiec jest wciąż tak samo porzucony¹⁶⁴ albo odtrącony: „I mysi lud mu znosi ziarno / pod którym złote jabłko drzemie / ażeby zbawić mógł swych ojców / bijących go pięściami w ciemię”, zraniony, niedotknięty; nawet spojrzenia zwierząt są bardziej modlitewne (skierowane w górę) niż opiekuńcze. Poeta gromadzi kolędowe motywy, ale nie składa z nich kolędy.

Ostatecznie wszystkie utwory Nowaka z kolędą w tytule czy w środku, czasami tylko w domyśle, w elipsie, wszystkie opowiadają o tradycji, często z jej wnętrza, ale już przełamanej, o języku kolędy, jako całość już niemożliwym do odtworzenia. Najważniejsze są ślady pomysłu, może nieuświadomionego, może ślady skłonności wyobraźni, by opisać, często napisać, świat kolędą, by za jej pomocą odbić się od rzeczywistości¹⁶⁵. Imaginarium Nowaka zbudowane jest w dużej mierze wokół słów-tematów: „zwiastowania” i „siana”, wokół poszerzonego o nowe znaczenia przymiotnika „wigilijny”, wokół narzucającej fałszywą idylliczność frazy „hej kolęda hej”. Toteż choć kolęda nie umożliwia dostępu do całościowego ujęcia wyobraźni poety, mówi jednak wiele o tym, jak ona działa.

Zwracając uwagę tylko na jedno słowo – na „kolędę”, można przeczytać długi poemat pt. *W niebie*. Zaczyna się on w knajpie na placu Zmartwychwstania, gdzie polscy „święci nad polskim miodem drzemią” [SKW, 46]:

¹⁶⁴ Por. S. Balbus, *O poetyce „Psalmów” Tadeusza Nowaka*, s. 75.

¹⁶⁵ Por. R. Sulima, *Tadeusz Nowak*, s. 128.

[...]
 A oni nie chcą śpiewać kolęd
 i snopkiem zorzy poszyć szopy.
 [...]

I tak przez wieki będą we śnie
 do opuszczonej szli stajenki.
 [...]

A szopa ciemna jest i pusta.
 Żandarmi dziecko wgnietli w piach,
 zagipsowali ojcu usta,
 matkę zgwałcili wśród gawiedzi.
 Oblany naftą płonie dach,
 [...]

A że do szopy szli pasterze,
 mędracy kadzidło lasów nieśli;
**Bóg w popielisko jeszcze świeże
 idąc trapezem wyobraźni
 z psalmu, kolędy, mchu i pieśni
 tchnął szopę równą gminnej wierze.**

Ale na próżno Syna woła.
 Nikt się z ciemności nie odzywa.
 [...]

Podobna starej nowa strzecha.
 Ojciec i matka są przybrani.
 Dziecko na sianie się uśmiecha,
 adoptowane dziecko nieba.
 Tylko łeb ośli i barani
 są z tej kolędy, co potrzeba.
 [...]

Bogu stajenka się podoba.
 Święci o polskiej szopie marzą.
 Nad boską krąży chmur żaloba,
 polska prześwieca poprzez miód.
 W habitach szli zwróceni twarzą
 na cwałujący w zaspach wschód.
 [...]
 [ŚKW, 46–49]

Sen jest przez chwilę ramą, jest nią dla cytowanych fragmentów, kolęda jednak się w niej nie zamyka. Klamrą, rzeczywistą klamrą, dla kolędy i całego wiersza staje się ukrzyżowanie, stąd nazwa placu, przy którym mieści się knajpa, i ostatni obraz poematu – staruszek przy ukrzyżowanym („«To jest mój syn» – staruszek rzekł. / Bóg rzekł: «Syn nocy» – i ściem-

niało” [SKW, 51]). Zacytowałam partie pokazujące, jak z kolędowej materii powstaje akcja liryczna, tocząca się między szopą (knajpą) a stajenką, do tej drugiej wybierają się pasterze; ale będzie ona jedynie stworzoną przez Boga na potrzebę „gminnej wiary” atrapą. Święci są świadomi fałszu kolędowej rzeczywistości, przedrzeźniają ją; potem, idąc pod miecz, skazani za nieposłuszeństwo wobec nieba, „tamaryszek kolęd nieśli” [SKW, 50]. W ten sam sposób autor *Jasełkowych niebios* czasami spogląda na kolędę z zewnątrz – czasami, bo jego świat istnieje właściwie w kondycji kolędowej, w nieustannej przemianie.

Jak mogłaby wyglądać odpowiedź na pytanie o stylizację w tej poezji? Nowakowa reinterpretacja gatunku okazuje się tak znacząca, zmiany tak daleko idące, że bardziej niż o stylizacji należy mówić o własnej formule dla tego, co poeta nazywa jednak kolędą¹⁶⁶ i co raczej „odmuzycznia”, nie rezygnując przy tym ze śpiewności, którą podkreśla często w rymach¹⁶⁷.

Właśnie takie kolędy (albo wiersze o kolędach przypominające) pisali Leśmian, Czechowicz, Baczyński – kolędy poetyckie, osobne, nierzadko sprzeczne z konwencją¹⁶⁸. Jednak kolęda nie należała do świata wyobraźni żadnego z tych autorów, nie była formą istnienia ich języków. W porównaniu z nimi kolęda Nowaka nie tylko nie jest przygodna, przede wszystkim okazuje się bardziej gotowa na własną niegotowość, gotowa stać się czymś innym.

Ale wśród *Psalmów* znajduję wyjątek, w swoistej sekwencji psalmów Bożonarodzeniowych (jak nazywam sąsiadujące ze sobą *Psalmy stajenny, kolędowy i wigilijny*) mieści się jeszcze *Psalm betlejemski* z obrazami Zagłady. Nadejście Trzech Króli, procesję kolędników zastępuje w nim pochód prowadzonych na egzekucję Cyganów i Żydów. Trudno mi się zgodzić z diagnozą Stanisława Balbusa, który interpretując *Psalm betlejemski* w kontekście całego cyklu, twierdził, że poeta „umieszcza tę nieludzką zbrodnię w pewnym sakralnym porządku całości ludzkiego świata, gdzie nic nie idzie na marne i żadne istnienie ani żadna śmierć nie narusza [...] porządku sakralnego, sakralnego zatem sensu masowego mordu” [PCM, 111]. Bliższa mi jest antyfrastyczna lektura tego wiersza, w którym groza stopniowo narasta w kolejnych strofach tak, że nawet metafory się ujednoznaczniają. Prorocy niczego nie zwiastują, ten, kto mówi w ich imieniu, obwieszcza bardzo konkretne zdarzenie, którego stali się ofiarami. I chyba wie, że język kolędy, więc obcego im święta, nie może ich w żaden (metaforyczny czy symboliczny) sposób ocalić, jedyne nawiązanie do życia Jezusa to, poza tytułem, nawiązanie do jego śmierci – jako króla żydowskiego w obrazie: „I były porównane / doliny z pagórami / A bór miał bok przekłuty / ażeby jego światło / uszło w tę noc od boru większą” [PW, 17]. Zaraz po nim pojawiają się kolejne znaki: „Szli brzegiem nieba nieśli / z pięciu patyków gwiazdę / szkielet sokoła ryby / i na opłatkach rąk / mrowisko Hioba gnój”. To gwiazda, której nie sposób pomylić z betlejemską.

W kontekście wiersza zatytułowanego od nazwy małego żydowskiego miasteczka trzeba powtórzyć, że poezja Nowaka od samego początku powstaje w świecie, w którym nieustannie pada pytanie o scalające moce języka.

¹⁶⁶ Zob. M. Głowiński, *O stylizacji*, w: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 166–190. Por. S. Balbus, *O poetyce „Psalmów” Tadeusza Nowaka*, s. 76; R. Koschany, dz. cyt., s. 96–97.

¹⁶⁷ Zob. C. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Muzyka w literaturze*, s. 99–100.

¹⁶⁸ Zob. R. Cudak, dz. cyt., s. 86–99; *Boże Narodzenie. Antologia poezji polskiej*, oprac. A. Jastrzębski, A. Podsiad, Warszawa 1961.

Część czwarta. Sekretne stodoły

Nie zawsze to, co się pisze, jest tym, co się pisze.

[List Bolesława Leśmiana do Zenona Przesmyckiego z 1900 r., UDL, 294]

Ciało Judasza dzieje się tak blisko

[*Psalm uchylony*, PW, 49]

Epikruza

Zanim domknę dotychczasową opowieść, przyjrę się temu, co utraciło świeżość początku, co mieści się w porządku wyobrażenia. Do tej pory czytałam czterech poetów niezależnie, nie narzucając osobnym imaginariom siatki miejsc wspólnych, teraz spróbuję je spotkać. Powtarzając w mikroskali, co cały czas mnie zajmowało, pytam o działanie wyobraźni w obliczu grozy i strachu, o to, jak na interpretacji ważą zbiorowe wyobrażenia.

Stodoła, PL

Być może każda wieś miała swoją Żydówkę zabitą w malinach [...].
W tym malinowym chruśniaku rzeczywiście leżała zamordowana Żydówka¹.

Słowa, które cytuję w epigrafie, zostały wypowiedziane jakby mimochodem, ale ich autor, Dariusz Libionka, najprawdopodobniej świadomie odwołał się do zbiorowej pamięci poezji. Tak samo w malinach mogłaby leżeć Dora Lebenthal, bohaterka cyklu *W malinowym chruśniaku*, gdyby nie zmarła zakażona „chorobą getta” – tyfusem², w ilżeckim szpitalu 22 stycznia 1942 (w dzień urodzin Leśmiana).

Będę teraz pisać o jednym słowie, szczególnym toponimie (rzeczowniku pospolitym) porwanym przez zbiorową wyobraźnię, zatrutym przez rzeczywistość. Interesuje mnie szeroko pojęta rzeczywistość „stodoły” reprezentującej zmityzowane wizje polskiej wsi. Stodoła po żniwach wypełniona sianem, zapewniającym pożywienie dla zwierząt na cały rok to

¹ *Sny o Bezgrzesznej. Rozmowa z Jackiem Leociakiem i Dariuszem Libionką*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 3, s. 8.

² To najbardziej prawdopodobna przyczyna jej śmierci; spekulowano też, że popełniła samobójstwo. Zob. J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 159 [„Lebenthal Teodora – ostatnie lata”].

doskonale miejsce na sen, jedno z podstawowych w wyobraźni społeczeństwa rolniczego. Daje poczucie bezpieczeństwa, bywa przestrzenią rozkoszy. Przestrzenią przerażenia jest od niedawna.

Eleonora Jedlińska podkreśla zobowiązania sztuki po Auschwitz do świadczenia, do „określania swego istnienia przez odniesienie do problemu ludobójstwa”³; ja chciałabym opisać zobowiązania odbioru, nakładanie się pewnych wyobrażeń *ex post*, „traumatyzowanie” stodoły w wierszach Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego i Nowaka, a także niezależny od kontekstu Zagłady fenomen tego miejsca, poetycko podatnego. Najpierw sprawdzę, co dzieje się w lekturze, kiedy wyobraźnia uchwycona w wierszach w chwili stwarzania, zderza się z wyobraźnią zbiorową, idiolekt z socjolektem.

Hrubieszów, przedświat

Rozpoczęcie od Leśmianowskiej *Stodoły* jako wiersza szczególnie ważnego w kontekście żydowskiego (szerzej: tożsamościowego) czytania poety, pozwala mi przyjąć perspektywę podobną do tej, która uniemożliwiła Stanisławowi Lemowi lekturę *Piły*:

Piły znieść nie mogę; nie wiem, ale mogę domniemywać, że jako człowiek, który przeżył epokę „pieców” i masowych grobów, czuję się od razu rażony i porażony igraszkami słów, które nie mogły dla Leśmiana oznaczać takiej dosłowności trupiej, takiego rozkładu, takiej dziedziny rowów wypełnionych padliną ludzką na prawdę, jakimi „obrodziła” druga wojna światowa. [...] To już tak musi być, skoro znajdujemy się ZA Oświęcimiem, ZA Katyniem, ZA Treblinką⁴.

ZA Jedwabnem; ta seria (i świadomość Zagłady) musi powiększać się o miejsca spoza totalitarnego klucza. Lemowskie „za” z łatwością można zamienić na „po” – przyimek sygnalizujący perspektywę, którą podpowiada szkic Ewy Wiegandt, zatytułowany właśnie „Po”. Uczona pisze: „ciągle żyjemy «po». Przez bardzo długi czas żyliśmy po wojnie, teraz żyjemy po komunizmie”⁵. Żyjemy „po” Zagładzie (coraz bardziej świadomie), „po” ujawnieniu prawdy o mordzie w Jedwabnem – te zdarzenia, posłużę się formułą badaczki, zyskują rangę „faktów literackich”. Za ich sprawą czy też za sprawą naszych reakcji na nie, słowa do niedawna niewinne, tracą niewinność. Nie usiłuję w ten sposób usprawiedliwiać zamiaru – mogłoby się wydawać – anachronicznego odczytania wiersza. Spróbuję pokazać poetycką wyobraźnię miejsca, później zawłaszczonego przez pogromowo-zagładowy fantazmat⁶, jeszcze utopię (tu rozumianą jako miejsce idealne). Leśmianowska stodoła to

³ E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustcie*, Łódź 2001, s. 194.

⁴ S. Lem, *O Leśmianie z dywagacjami*, w: B. Leśmian, *Gad i inne wiersze*, Kraków 1997, s. 19. O wpływie Leśmiana na Lema ciekawie pisał Jan Gondowicz, *Załatwianie od-mownie*, w: *Pan tu nie stał. Artykuły drugiej potrzeby*, Warszawa 2011, s. 270.

⁵ E. Wiegandt, „Po”, w: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010, s. 8.

⁶ Posługuję się pojęciem fantazmatu w klasycznym, w polskiej humanistyce wyłożonym przez Marię Janion, znaczeniu, jako wyobraźniowego scenariusza, w którym dochodzi do realizacji ukrytych pragnień. Będą mnie interesowały jego wersje – żeby dalej przywołać uczoną – twórcze i nietwórcze, czyli pozytywne i negatywne, osuwające się w stereotyp, prowadzące do – jak piszą Beata Anna Polak i Tomasz Polak – „redukcyjnego i usprawiedliwiającego obrazowania rzeczywistości”. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: *Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, t. 3, red. M. Czermińska, Kraków

miejsce, które nie chce zmieścić się w prostej formule miejsca. Jako detal z wyobraźni poety opowiada o wolności w wyobraźni właśnie, o wynikającej z niej tożsamości wielokrotnej, splecionej, a równocześnie na pewno w poezji – integralnej.

Do tamtej stodoły, spalonej w Jedwabnem 10 lipca 1941 r., miałby Leśmian – zasymilowany Żyd⁷ – niedaleko. Jego wyobraźni oswojonej ze zbiorowymi katastrofami (I wojna światowa, rewolucja 1917 roku czy wojna polsko-bolszewicka, a później wielki głód na Ukrainie), ale nieznaną chyba ludobójstwa, było do niej daleko. W tym sensie autor *Łąki* umknął jednak XX-wiecznemu żydowskiemu losowi, antycypował go do pewnego stopnia, doświadczając antysemityzmu lat 20. i 30.⁸ Ze względu na pochodzenie nie został pochowany w Alei Zasłużonych na Powązkach. Mimo że w twórczości unikał tych tropów, żydowskość – twierdzi Dawid Maria Osiński – jawi się jako rewers, czarne imię tajemnicy, za którą gonił. Anna Czabanowska-Wróbel w odważnym fragmencie swojej książki, poświęconej Leśmianowi i Staffowi, w rozdziale „*Kto cię odmłodzi żywocie wieczny? Mistyka żydowska w twórczości Leśmiana*”, spośród nielicznych *expressis verbis* żydowskich śladów w jego twórczości wymienia: recenzję powieści Szaloma Asza *Miasteczko* (w której wspomina Leśmian o zniknięciu rzeczywistości żydowskiego miasteczka) oraz drugoplanowego bohatera klechdy *Majka*, krawca Popsujko, mieszkającego na uboczu w chacie bez okien [A.Cz.W., 295–325].

Osiński proponuje przeczytać „język biografii Leśmiana jako świadectwo zmagania się poety z rzeczywistością, w której żył” [D.M.O., 342]. Nazywa go, za Bernhardem Waldenfeldem, językiem obcości radykalnej, takim, w którym „własny byt, własne imię, a więc także własne miejsce same naznaczone są piętnem obcości” [D.M.O., 355]. Stosunek poety do rzeczywistości określa jako „strategię mimozy” [D.M.O., 344] – miałby zamykać się za każdym razem, kiedy poczuł zagrożenie. A ze sposobu, w jaki Leśmian opisywał antysemickie wystąpienia w Warszawie w 1913 roku, wnioskuje o „traktowaniu kategorii żydowskości jako obcości dla siebie samego, nieutożsamianiu się z żydowskością” [D.M.O., 352]. Kompleks żydowski – twierdzi badacz – nie został przez autora *Napójki cienistego* wyrażony, więc był jeszcze silniej wypierany ze świadomości [D.M.O., 350, 351] i w ten sposób dostawał się do jego utworów; w poezji Leśmian „oscylował w sferze obcości i nieokreślenia, by wydobyć siebie z tego, co obce i oddalone” [D.M.O., 356].

Poezja (i wyobraźnia) Leśmiana była przez towarzyszących mu krytyków podwójnie wykluczana, raz – jako epigońska, młodopolska, drugi – jako obca (pisana w „żydowskim żargonie”, „łamaną” polszczyzną, tudzież podejrzanie zbyt staranna). Uznawana za jego i nie-jego, za wtórną, za funkcję pochodzenia.

Maria Janion przypomina, warte przywołania w tym kontekście, słowa wilnianki, Marii Zagałowej, która w swym wojennym dzienniku notowała: „najbardziej demoralizującym wpływem barbarzyństwa hitlerowskiego było zdemoralizowanie wyobraźni ludzkiej”⁹. Dla-

2001; B.A. Polak, T. Polak, *Fantazmaty wokół Szosa*, w: *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szosa*, red. B.A. Polak, T. Polak, Poznań 2011, s. 191.

⁷ P. Łopuszański, *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006, s. 11–54.

⁸ Takich ataków doświadczył wcześniej, o czym pisał w liście z 1903 r. [UDL, 324]. Por. E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992; M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997; ML, 41–46, 122–132.

⁹ M. Janion, *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 158.

tego stodoła Leśmiana jest, choć pierwsza – ostatnią, jak pierwszą i ostatnią była lokomotywa Tuwima (z 1938 roku)¹⁰.

Tyś całował dziewczynę, lecz kto biel jej ciała
Poróżowił na wargach, by cię całowała?

Tyś topolom na drogę cień rzucać pozwolił,
Ale kto je tak bardzo w niebo roztopił?

Tyś pociosał stodołę w cztery dni bez mała,
Ale kto ją stodolił, by – czym jest – wiedziała?

Stodoliła ją pewno ta Majka stodolna,
Do połowy – przydrożna, od połowy – polna.

Ze stu światów na przedświat wyszła sama jedna
I patrzyła w to zboże, co szumi ode dna.
[PZ, 144]

Zwykle zaczyna się o niej mówić od środkowych linijek i na nich poprzestaje, rezygnując tym samym z możliwości dostania się do wnętrza utworu. *Stodoła* należy do ulubionych przykładów Leśmianowskich tautologii, tak ulubionych, że Michał Głowiński postanowił o niej nie wspominać w tym kontekście¹¹. Badacze raczej nie zauważają, że stodoła nie „stodoli się”, lecz jest stodolona¹².

Różne wykładnie utworu szeregują najpierw wedle zmniejszającego się dystansu do świata wiersza, do wyobraźni: większość interpretatorów szuka oparcia w poręcznych (i bezpiecznych) filozoficznych kontekstach, pisze, że „stodolenie się stodoły”¹³ ma poświadczyć niezależne od poznania istnienie rzeczy, docieranie do istoty. Cezary Rowiński uznaje *Stodołę* za wiersz o słowie: tautologia odsyła do „zawartości treściowej słowa”, potwierdza, że jego mocą jest nadawać rzeczy istotę, bez słowa stodoła byłaby jej pozbawiana. Stąd – podkreśla badacz – wyeksponowana podmiotowość stodoły, dążącej do wiedzy o tym, czym jest¹⁴.

To już myślenie bliskie propozycji Jacka Trznadla, który traktuje tautologię jako punkt odniesienia dla pytań „o sens człowieka i świata”. Autor jedynej próby interpretacji całego wiersza, uważa, że *Stodoła* nie chce być poddana skomplikowanym analizom, „igra aluzjami [do neoplatonizmu i kantyzmu], rozkoszując się naiwną warstwą

¹⁰ Por. K. Kuczyńska-Koschany, „Lokomotywa” Tuwima: wariacje i konteksty (od wiersza dla dzieci do wiersza o Zagładzie), w: „Все поэты жиды”. Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych, Poznań 2013, s. 260–275.

¹¹ M. Głowiński, *Leśmianowskie pytania i zagadki*, ZP, 165.

¹² T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 211. J. Trznadel, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 44.

¹³ W. Kubacki, *Komentarz do Leśmiana*, w: *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963, s. 355; J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, SoL, 110; T. Karpowicz, dz. cyt., s. 211; M. Karwowska, *Prapamięć uśpioną. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 39.

¹⁴ C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 300–302.

utworu¹⁵, bezradnością kultury wobec pierwszych pytań i wnioskiem, że próbując określić istotę rzeczy, dotrzeć możemy tylko do nazw. Z tej interpretacji wynika ostatecznie, że *Stodoła* to zakamuflowana przypowieść. Trznadel uznaje sytuację liryczną za wziętą w cudzysłów. W Majce widzi jedynie wcielenie mitu, który podsuwa wyobraźnia, kiedy próbuje wyjaśnić metafizykę. Utożsamia „ja” z ludowym pieśniarzem, pierwotnym poetą, filozofem¹⁶, rzucającym wyzwanie komuś, kto rzeczywistość ma za oczywistość. *Stodoła* – twierdzi – to jeden z kilku wierszy Leśmiana, w których nieograniczone możliwości stwórcze są milcząco kwestionowane. (Już tu zaryzykowałabym wtrącenie, że kwestionowane są po to, aby za chwilę jeszcze dobitniej opowiedzieć się za wyobraźnią.) Stąd riposta w postaci pytań poznawczych, o przyczyny. Ostatnie z nich jest pytaniem narracyjnym, czyli przynoszącym pewną informację¹⁷. Odpowiedź, już nietautologiczna, nadal nieodslaniająca tajemnicy, pada, bo ten, do którego było skierowane, mógłby nie wysilić wyobraźni; tu nie o rozumienie idzie. I, dodam od razu, że powinien on w tej odpowiedzi znaleźć wskazówkę, jak rozwikłać wcześniej rzucone pytania.

W obliczu tych ustaleń, upierałabym się, że najpierw jednak stodoła, jednak Majka. Ich miejsce w utworze jest grozione tautologią, która potęguje inność, opowiada tajemnicę. Sprowadzone do funkcji języka, znikają, a wyobraźnia marnieje. Autoteliczny charakter wiersza wydaje się wtórny, czy raczej w sposób bardziej istotny niż zauważano dotychczas – powiązany z rzeczywistością utworu. Tak, że bez niej umyka stematyzowana poetyckość (czyli sprawczość) słów, bo nie o samo działanie języka chodzi, chodzi o działanie w wierszu. A takich wniosków nie da się wyprowadzić, trzeba po prostu wejść do środka. Odwrócić porządek narzucony przez Trznadla, dać Majce pooddychać także w interpretacji. Leśmian bezinteresownie, bez tezy, cieszył się tworam, które zapisał.

Miejsce zyskuje tożsamość, stodoła dowiadyuje się, kim jest, staje się na dobre bohaterką, taką jak Majka, od niej uczy się bycia sobą, jednocześnie i Majka dzięki stodołom rozpoznaje swoją tożsamość. Określające ją przymiotniki bardziej kojarzą się ze stodołą właśnie: „Do połowy – przydrożna, od połowy – polna” (w ludowej demonologii znane są różne rodzaje tych dziewczęcych widm). I tu okazuje się, że niekoniecznie – jak zwykło się sądzić – jest ona tą samą istotą, która pojawia się w klechdzie *Majka*¹⁸. W stodołach trafia na siebie – pisał Karpowicz – rezygnuje z wielości, z przedświata dla pojedynczości¹⁹. Paradoks przedświata to paradoks szczęśliwego niedokonania, twórczości po prostu i nade wszystko. Wychodząca na przedświat bohaterka przekracza próg stwarzania, rezygnuje z potencjalnych wersji, nie poprzestaje na możliwości. Staje w miejscu poetyckim.

Majka patrzy na zboże, jeszcze zakorzenione, jakby dawało ono wgląd do wnętrza stodoły. Prawie wygłosowy przedświat zdaje się miejscem, w którym stoi stodoła, ale również – stanem rzeczywistości sprzed jej powstania. Jako wynikającą z niegotowości stodoły, można przeczytać dystychiczność wiersza (dystych jako belka). Dystychiczność charakterystyczna dla tej poezji, zwłaszcza dla ballad, niewykluczone więc, że również w ten sposób stodoła staje się miejscem balladowym, miejscem Leśmianowskim, wciąż przeczącym istocie miejsca.

¹⁵ J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 262; tenże, *Nad Leśmianem*, s. 42–44.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. M. Głowiński, *Leśmianowskie pytania i zagadki*, ZP, 155–180.

¹⁸ Zob. J. Trznadel, *Nad Leśmianem*, s. 43.

¹⁹ T. Karpowicz, dz. cyt., s. 185.

Jeśli cokolwiek pewnego da się powiedzieć o tej tautologii – to na pewno, że bierze się z tajemniczego związku bohaterek, wzajemnej dzierzawczości. Nie obowiązuje ich, obu rozstajnych, zasada *glebae adscripti* nie obowiązuje ona w całym utworze i dziewczyna z pierwszych linijek nie jest Majką, i drewno topól z kolejnych linijek nie posłuży na stodołę. Takie przykłady na wolności, kojarzące się z wieloma innymi wierszami Leśmiana, jedynie stodoła stąd – więc w ten sposób na pewno przypisana, ale niewykluczone, że dla dwóch pierwszych strof to sekwencja ze stodołą jest przykładem. Każde z postawionych pytań, pytań-zdziwień mogłoby być załączkiem osobnego wiersza; są one pierwszymi impulsami wyobraźni – czekają na odpowiedź, na swoją Majkę, która potwierdza, że związek skutku z przyczyną nie musi być prostym wynikaniem. Pisał Leśmian nawet, że nigdy nim nie jest, że to prawo wymyślone przez „statystycznego człowieka”, prawo „wtórej rzeczywistości” [SL, 29].

W tym sensie *Stodoła* okazuje się (p)opisem wyobraźni. Opowiada o niearbitralnej relacji między rzeczą a jej nazwą, niearbitralnej, bo uzasadnionej wyobraźnią poetycką, tłumaczonej tautologią. Podobnie jak o Majce mówi „stodolna”, mógłby Leśmian powiedzieć o sobie: Lesman Leśmian, co byłoby etymologicznie uzasadnione, pozostałe warianty wyrzekałyby się tych – w jego mniemaniu – drugorzędnych skojarzeń: Leśmian Leśmianowski, Leśmian Leśmian (jak w świetnym tytule wspomnień o nim zebranych przez Adama Wiesława Kulika) albo po prostu – Leśmian poeta. Chyba o to chodziło mu najbardziej.

Istniejąca za sprawą dźwięku, na skrzyżowaniu światów słownych i ontologicznych, stodoła widziana na tle całej jego twórczości okazuje się miejscem wśród wielu miejsc, ale jednak wymarzoną, wedle Karpowicza stoi w miejscu wszelkiego początku, tworzenia (się) rzeczy²⁰. W trudnej Leśmianowskiej topografii²¹ nie ma, co zauważył Głowiński, ojczyzny²². Przyjazne miejsce to takie, które będzie raczej dokądś prowadzić, stanie się punktem wyjścia. Osiński pisze o toposie „Żyda Wiecznego Tułacza” w doświadczeniu życiowym Leśmiana [D.M.O., 344]. Pisze, trochę jednak ulegając stereotypowi poety oderwanego od życia, że chęć podróży jawi się w jego przypadku jako „ucieczka przed kłopotami życiowymi” [D.M.O., 353]. Stodoła czyniona przez Majkę, która ją wybrała (i w ten sposób **wybrała własną tożsamość**), opowiedziana jednorazowymi słowami to inny, niezależny świat, a jednocześnie wciąż wiejska stodoła. Utopia okazuje się przyjazną, nawet pożądaną, diasporą.

Szczególna dyskrekcja Leśmianowskiej wyobraźni, sprowokowanej do przepisywania i dopisywania tożsamości, jest jeszcze bardziej widoczna w pokrewnej klechdom prozie pt. *Białocha* (najprawdopodobniej z 1915 r.). Tu ukazał Leśmian wnętrze stodoły, która – jako słownikowy przykład czegoś skleconego²³ – jest najlepszym miejscem, jakie można sobie wyobrazić dla klechdy: „Wnętrze przestronne i panuje w nim owa ciemność,

²⁰ Tamże, s. 211.

²¹ Zob. C. Rowiński, dz. cyt., s. 271–295; M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, ZP, 74–88; *Zaświat przedstawiony*, ZP, 292–305; E. Czapplewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973; B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009, s. 151–185; B. Sawicka-Lewczuk, *Mur, granica, kres w wyobraźni poetyckiej Leśmiana*, w: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

²² M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, ZP, 297.

²³ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, wstęp Z. Klemensiewicz, Warszawa 1957, s. 283 [„klec”].

stodołom właściwa, która ma swój odrębny od reszty świata zakres i swoją zaciszną” [BIUP, 638].

Tym wnętrzem kusi stodoła podczas ulewy najpierw przemokniętą Białochę, która zagrzebuje się w siano, potem kusi Bartka Pypcia, który dołącza do bohaterki. Nie zobaczą się, leżąc obok, do rana. Widzialność jest ograniczona („Coraz to ciemniej w stodole i poza stodołą” [BIUP, 638]), widzimy tylko brezent i siano, dominują inne zmysły – słuch i dotyk. Jak w wierszu – Majka i stodoła, teraz podobne są do siebie – Białocha i stodoła. Spotkanie dwóch istot żeńskich wywołuje Bachelardowskie skojarzenia z macierzyńskim łonem, ma też konsekwencje erotyczne. Bartek ze swoimi wielkimi wąsami (bohaterka pomyśli, że „łączą ją wzrokowo ze światem rzeczywistym” [BIUP, 644]), nic z tego nie rozumie.

[...] na bezludnej zazwyczaj drodze między Krzewnią a Chabrowicami tkwi od lat niepa-miętnych stodoła. Tkwi właściwie środkowym jeno kośćcem, a resztą podupadłych części wyleguje się już na ziemi. Biaława wstęga jej ścian lepionych pogięła się faliście, niby do przyziemnego pełzania, zachowując ścisłą tożsamość swej krzywizny z bratnią krzywizną przerosłej rozmiarami resztę budowy strzechy, jakby krawędź strzechy chciała ukazać niebiosom ogólny zarys długoletnich, a udręczających cierpliwe ściany przekształceń życiowych. [...]

Stodoła jest własnością – niczyją i tak się żyła ze swoim niepodległym na świecie stanowiskiem, że trudno dziś uwierzyć, aby kiedykolwiek do kogokolwiek należała.

Sama w sobie i dla siebie samej istnieje [BIUP, 635].

Białocha to właśnie Białocha, a nie Walera Piotrowa, „żona bednarza z Krzewni” [BIUP, 637]. Tym przydomkiem, jak Leśmian swoim pseudonimem, mimowolnie eman-cypuje się z patriarchalnego porządku. Choć została przezwana od białego, jak wstęga stodołnych ścian, pasma we włosach, to ta, może przypadkowa, rezygnacja z oficjalnego imienia i nazwiska wiele mówi o jej naturze. Zapytana o męża odpowiada: „wszystko mi jedno czyja, bo taka ja na tym świecie jak niczyja” [BIUP, 640]. Podobnie mówi o dzieciach „czasem one takie jak moje, a czasem takie niby i nie moje” [BIUP, 641]. Zdecydowanie jedynie się smuci („na byle skinienie”, „uparcie, zapamiętałe” [BIUP, 642]), nie odwzajemnia i nie odpycha czułości Bartka (nigdy nie wie, czy jest chętna – twierdzi). Następnego dnia rano nie wychodzi z nim ze stodoły. Już rzeczywistość, do której wraca po przebudzeniu, okazuje się nieznośnie „ta sama co zawsze” [BIUP, 653], świat zastodolny jest jeszcze bardziej rozczarowujący. Zwłaszcza, że w stodole wyśniła („w objęciach Bartka postronnie” [BIUP, 654]), prawdopodobnie postkoitalny, sen o królu, spełniającym wszystkie jej życzenia; „sen przepaścisty” [BIUP, 644], odpowiadający rozmiarami stodole, sen (auto?)erotyczny, bardziej miłosny niż miłosne spotkanie z Bartkiem. Nie jest w nim wreszcie Białocha środkiem do czyjegoś celu. Kiedy śni, zjednoczona z własnymi pragnieniami i rozkoszami, zjawia się jej chłopak, którego kochała najbardziej ze wszystkich, a który ją porzucił. W stodole Białocha swój sen w swoim śnie tworzy. „Śnić” znaczy tu tyle, co stodoła, tyle, co pisać.

Leśmian cały czas przypomina o miejscu akcji *Białochy*, akcentuje wyjątkowość tej właśnie stodoły (nawet toponimicznie ciekawe Chabrowice i Krzewnia okazują się w porównaniu z nią banalne). Umieszcza w niej „niepewne gwarne zacisza” [BIUP, 643], „obficie płynący w uciszonej stodole czas” [BIUP, 644], „nieznaną łąką majaczący zapach omdlałego od wilgoci siana” [BIUP, 644] – te frazy formują sen i są widoczne.

Stodoła interpretowana w trybie elegijnym (po Jedwabnem wiemy, że ją utraciliśmy lub że co najmniej dzielimy ją z tamtymi skojarzeniami), jest może dziś największym sprawdzianem dla Leśmianowskiej koncepcji rytmu. Spośród dwóch prób przeczytania autora *Łąki* od strony żydowskiej, ustalenia Czabanowskiej-Wróbel mogą być ciekawym, ale odległym, kontekstem. Ważki interpretacyjnie wydaje się natomiast szkic Osińskiego, który twierdzi, że „strategie przemilczenia, wycofania, niemówienia, unikania tematu żydowskiego, obecności żydowskiej kultury, stały się sposobem kreacji światów literackich” [D.M.O., 343; 355], rozpędziły wyobraźnię poety, przyczyniły się do pisania z pozycji innego – zdystansowanego do rzeczywistości. Doprowadziły do wypracowania takiej formuły miejsca, której najbardziej odpowiada stodoła. Tymczasem w opinii krytyków-antysemitów wiersze tego rodzaju świadczyły o etnicznej/narodowej obcości autora.

Rozpoznania Osińskiego nie wydają się tożsame ze stygmatyzowaniem, nieumyślnym powtarzaniem antysemitycznych gestów, uzależniających twórczość od pochodzenia, nie przemieszczają poety z miejsca, które wybrał. Zaproponowana przez badacza perspektywa jest cenna także dlatego, że nie zakłada, iż istotą tych wierszy jest laboratoryjne badanie słowa. Próbuje odpowiedzieć, ryzykując, skąd bierze się kształt Leśmianowskiej wyobraźni języka. Mam wątpliwości jednak, czy w przypadku autora *Łąki* wybór postawy eskapistycznej należy łączyć z pochodzeniem, czy eskapizm był dla niego rzeczywiście formułą opowiadania sobie [D.M.O., 339]. Badacz opiera swój wywód na prostych opozycjach, często uruchamianych w leśmianologii, twierdzi, że poeta, chcąc uciec od „tu i teraz”, obrał (nieświadomie) strategię pisania z dystansu do swojskości [D.M.O., 353, 355]. W tej perspektywie baśniowość (którą Osiński rozumie szeroko: „zastępczy świat”, „marzenie w słowie”) jawi się jako celowy kontrpunkt dla rejentury [D.M.O., 343, 350, 355]. W tych stwierdzeniach tkwi niebezpieczeństwo usielankowienia Leśmiana, podczas gdy jego świat jest dojmująco „cienisty”²⁴ i bolesny. Bałabym się też definitywnego określenia tożsamości autora *Sadu rozstajnego* jako wyboru negatywnego, nie sądzę, by żydowskość była dla niego jedynym punktem odniesienia.

Stodole nie groziła i nie grozi poniewczasie, w zawłaszczającej wykładni, zagłada, choć jednocześnie, sprowadzana do egzemplifikacji, narażona jest na utratę tożsamości. Wypełniona interpretacjami, mieści się w rzędzie pierwszych skojarzeń, wyobrażeń o Leśmianie, który jest w niej cały i właśnie (już) go nie ma. Znika. A przecież stawał tę stodołę dla siebie, dla Leśmiana, nawet nie dla Lesmana. Tamten podpisywał akta notarialne. Ten pierwszy (Leśmian) od prawa własności wynikającego z ciesiołki wołał to pochodzące ze „stodolenia”. Mógł chcieć w takiej stodole przespać antysemityczny koszmar i każdy inny, choćby koszmar przypadkowości – uproszczonego myślenia o swataniu skutku z przyczyną, koszmar słowa bez Majki.

W obu odsłonach – wierszu i prozie – stodoła w twórczości Leśmiana istnieje wbrew naturze miejsca, wbrew temu, co mogłoby więzić. Jest i staje się, nie zatrzymuje zbyt długo, w niej zaczyna się gdzie indziej, tożsamość zwielokrotniona i wybrana, rozstajna i niegotowa, w niej dzieje się tajemnica (osobności Białochy i przynależności Majki). Ale zarazem nie jest ta twórczość tańcem wokół tajemnicy, nie jest tajemnica jej fetyszem²⁵. Wiersz (*Stodoła*) zdradza coś i mówi, że wciąż do sedna nie dotarł (na czym polega stodołenie?), w tym sensie okazuje się metapoetycki, powstaje jak ta stodoła. Autor używa

²⁴ Zob. P. Próchniak, *Leśmian: cienistość istnienia (prolegomena)*, MCN, 53–67.

²⁵ Por. J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 139.

słów tajemnych, chętniej niż samego słowa „tajemnica”. Przeczytany w ten sposób utwór daje również wskazówki interpretacyjne. Tak się złożyło, że „tajemnicą” Leśmian posta-
wił kropkę nad swoją twórczością w eseju *Z rozmyślań o poezji*.

Tymczasem osobny świat stodoły sprawdził się opacznie.

Przy ulicy Przestrzelskiej

Nie przeszłość nami rządzi [...] lecz raczej nasze o przeszłości wy-
obrażenia²⁶.

To, co jawne, będzie zakryte. Jak mówi Pismo. A potem przyjdą od-
krywcy i odkryją. Nazwisko, pochodzenie, narodowość. A potem inni
odkryją rowy w lesie, doły w wapnie, stodoły w ogniu²⁷.

Przestudiowanie przedwojennych planów Radziłowa i Jedwabnego może być pouczające. Odkrywamy ironię toponimii. W Radziłowie Żydów prowadzono do stodoły ulicą Piękną [MJZ, 281] (jeszcze bardziej zdradziecką od „ulicy Miłej” Broniewskiego). W Jedwabnem ulica Przestrzelska, przy której mieściła się stodoła, oddana na spalenie przez jednego z polskich mieszkańców, przecina się z Cmentarną. Są też: Sadowa, Wesoła i Przytułska²⁸. Tadeusz Słobodzianek w *Naszej klasie*, choć nie nazywa miejsca akcji swojego dramatu o mordzie Polaków na żydowskich sąsiadach, odwołuje się do tej wymownej jedwabieńskiej topografii²⁹. Anna Bikont opisuje ją na dwa sposoby, pokazuje, że to wydarzenie ma miejsce: „Odczytuję nazwiska właścicieli domów, placów i ogrodów przy ulicy Przytułskiej niczym elegię ku czci nieistniejącego żydowskiego miasteczka” [MZJ, 100]. I obszerniej:

Umówiłam się ze znajomym, że jak będzie szarówka, wsiądzie z nami do samochodu i obwiezie po mieście, żeby pokazać, które domy pochodzą sprzed wojny [...]. Przejedźdżamy kilka razy przez czworokąt ulic, wciśnięte w tylne siedzenie, żeby go nikt z nami przypadkiem nie zobaczył. Nasz przewodnik opowiada o domach, a miasto zapęnia się mordercami.

– Tu mieszkał Kubrzyniecki, ten, co nożem mordował Żydów. Tu Żyłuk, ale nie ten, co był bardzo aktywny, tylko brat, co też brał udział. Tu Bolek Ramotowski. O, tu mieszkał ten, który roztrzaskał głowę dziecku i kazał sobie wyczyścić marynarkę. **Jedziemy Przytułską, stąd wywodzi się wielu bandytów – Sielawa, Śliwecki. Przestrzelska – to samo, ulica morderców, Śleszyński, Gościcki...**

²⁶ G. Steiner, *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 11.

²⁷ A.D. Liskowacki, *Murzynek B.*, Warszawa 2011, s. 262.

²⁸ Podobnie znacząca, ale już nieironiczna, raczej złowieszcza jest nazwa wsi Gniewczyna, w której w 1942 r. Polacy zamordowali swoich żydowskich sąsiadów. Zob. T. Markiel, A. Skibińska, „*Jakie to ma znaczenie, czy zrobili to z chciwości?*” *Zagłada domu Trynckerów*, Warszawa 2011.

²⁹ T. Słobodzianek, *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, Gdańsk 2009, s. 77. Inaczej szyfruje Jedwabne Józef Hen w powieści *Pingpongista* (Warszawa 2008): autor tworzy fikcyjne miasteczko Cheremec nad Cherem, aliteracyjnie kojarzące się z dwoma obozami Zagłady: w Bełżcu i w Chełmnie nad Nerem; „miejszem o wszystkich miejscach” nazywa je K. Kuczyńska-Koschany, *Jedwabne i eufemizmy*, w: „*Все поэты жида*”, s. 101–123.

I przy kolejnym objęździe:

– Cafe Jedwabne jest cmentarzem. Tu była **studnia**, w której utopiono dwóch Żydów. Tu kuźnia, gdzie Lusiński wyciągnął Żyda z szeregu i dobił siekierą. Tu... [MJZ, 215].

Później reporterka odtwarza na podstawie relacji świadków wygląd stodoły w Radziłowie:

Ściany były z kamienia, wierzeje – drewniane, klepisko na środku, a po obu stronach sąsieki, w których przechowywano zboże. To było przed żniwami, sąsieki były puste, to tam przez otwory wrzucano dzieci. Postawiono drągi i podtoczono pod te drągi glazy, żeby Żydzi nie mogli uciekać [MJZ, 282].

Losy jedwabieńskiej stodoły zrekonstruował wcześniej Jan Tomasz Gross:

Postanowiono [...] spalić wszystkich Żydów naraz w stodole. Nie był to specjalnie oryginalny pomysł, bo w ten właśnie sposób rozprawiono się z Żydami w końcowej fazie pogromu radziłowskiego kilka dni wcześniej. Ale, jak wolno nam się domyślać, inicjatywa nie była chyba omówiona i przygotowana z góry, bo nie ustalono w czyjej stodole miało do tego dojść. I najprzód zwrócono się do Józefa Chrzanowskiego: „kiedy ja zaszłem na rynek to oni [Sobuta i Wasilewski] mnie powiedzieli żebym ja oddał swoją stodołę na spalenie żydów. Więc ja zacząłem prosić żebyj mojej stodoły nie palili, wtedy oni zgodzili się na to i moją stodołę zostawili, tylko mnie kazali żebyj pomóc im zagnać żydów do stodoły Śleszyńskiego Bronisława” [S, 71–72].

Słysząc w tej żywo odtworzonej po latach rozmowie walkę o władzę – ten, kto miał władzę, zdecydował, gdzie w mieście znajdzie się nie-miejsce, miejsce przeznaczone na zniknięcie i jedynie oficjalne zapomnienie. W rzeczywistości stanie się ono tabu na nowo formującym wspólnotę. Tu nie-miejsce nie jest już utopią, raczej – żebyj pozostać przy grece – dystopią (złym miejscem, wciąż dającym się wskazać³⁰).

Płonąca stodoła to dla członków wiejskiej społeczności tragedia, wywołująca odruchy solidarności, jak w pierwszej zwrotce piosenki Czesława Niemena *Płonie stodoła* (z albumu *Sukces*, 1968), jak w wierszu Juliana Kornhausera pt. *Co bym zrobił, gdybym miał czarodziejską różdżkę* (1982), w którym „ja” liryczne – przeciętny chłop – w ciągu wyliczeń podporządkowanych tytułowi wymienia: „zrobiłbym tak [...] żebyj nigdy nie paliły się stodoły”³¹. W czwartek, 10 lipca 1941 r. płonąca stodoła znaczyła inaczej. W tych utworach napisanych długo przed książką Grossa, czytanych „po” niej, potęguje się groza.

10 lipca 1941 r. ludzie, którzy mieli swoje miejsce, dobrze „skleconą” – mówiąc Leśmianem – rzeczywistość (i stodołę, i dominującą religię) spalili tych, którzy takiego miejsca nie mieli, nie mogli wciąż (od setek lat) poczuć się u siebie. W Jedwabnem – wynika z wypowiedzi mieszkańców – pożądane było, aby Żydzi „znali swoje miejsce”, odnosili się do Polaków z należytyym szacunkiem [MZ], 42].

Gross ustalił, że to, co zostało ze stodoły, przeznaczono na odbudowę młyna „pożydowskiego” przy ulicy Przestrzelskiej [S, 78]. Antoni Olszewski z Radziłowa przyznaje, że „kamienie ze spalanej stodoły były w podmurówce [jego] domu. Bo każdy jeden brał”

³⁰ W tym sensie dystopia jest lepszym określeniem niż czarna utopia, choć różnice między nimi zacierają się. Zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 190.

³¹ J. Kornhauser, *Co bym zrobił, gdybym miał czarodziejską różdżkę*, w: *Hurrrraa!*, Kraków 1982, s. 11.

– tłumaczył. – „Znalazłem kiedyś gnat, wyrzuciłem w cholerę, kolega do rzeczki wyrzucił czaszkę. Jaki wstyd, gdy teraz o tym myślę, ale wtedy nie było na to **wyobraźni**” [MZJ, 138]. Trzeba usłyszeć, że synonimem wyobraźni jest w tej wypowiedzi (wypowiedzi z wewnątrz, wypowiedzi niedorosłego wówczas świadka) empatia, objawiająca się poniewczasie. 10 lipca 1941 r. chodziło o to, aby się wzbogacić, maksymalnie skorzystać z sytuacji, lecz także, by nie został kamień na kamieniu. Skamieniała wyobraźnia, ona najwcześniej i na długo. W 2001 r., tuż przed uroczystościami upamiętniającymi 60. rocznicę mordu w Jedwabnem, trwały koszarne targi z aktualnym właścicielem ziemi, na której stała stodoła, żądającym coraz wyższej ceny za ten teren [MZJ, 139].

Miejsce po stodole, gdzie postawiono pomnik z zakłamującą charakter zbrodni tablicą, było przez lata – jak pisze Tomasz Łysak – miejscem sekretnym, ukrywającym pamięć³² o zabitych „nigdzie, czyli w stodole”. Kiedyś, u Alfreda Jarry’ego w *Ubu Królu* „nigdzie” znaczyło „w Polsce”, groteska kompromitowała utopię. W Jedwabnem utrzymuje się, że dystopia (stodoła) jest *utopos* – nigdzie. Tamten mord miał prowadzić do „utopii” (choć przecież za sprawą brutalnego aktu założycielskiego utopizm znosił³³) – do homogenizacji zbiorowości, do jej wzbogacenia.

Pisze Aleida Assmann, w kontekście sposobów przekazywania pamięci, o możliwych funkcjach miejsc: „Miejsca mogą uwiarygodniać i przechowywać pamięć nawet w czasach zbiorowego zapominania. [...] Tam, gdzie zostały zablokowane wszelkie możliwości przekazu, powstają miejsca-widma, które stają się areną swobodnych gier wyobraźni lub powrotu wypartych znaczeń”³⁴. W Jedwabnem to miejsce po stodole, gdzie stanął pomnik ofiar, oraz zaniedbany żydowski cmentarz – oba widmowe, oba włączone w fantazmatyczne, nierzadko wykluczające się narracje, każdorazowo zakłamujące charakter zbrodni. Podług tych narracji, z jednej strony 10 lipca 1941 r. naziści zamordowali „obywateli” (stąd pomnik), a Żydzi-mieszkańcy po prostu zniknęli (stąd zapomniany cmentarz), z drugiej strony – zainteresowanie tamtymi zdarzeniami to spisek Żydów, chcących odzyskać swoje majątki.

Mord w Jedwabnem scalił mieszkańców wokół wspólnej pamięci³⁵, scalił mieszkańców ówczesnych i ich potomków, którzy po dziadkach, rodzicach odziedziczyli intymne historie, ich osobiste zaangażowanie w zbrodnię, a jednocześnie konsolidujące społeczność symbole i wartości (w tym ludowy, wspierany przez Kościół katolicki, antysemityzm). Assmann posługując się, co zaznacza, nieostrą, opozycją historii i pamięci jako dwóch trybów pamiętania, pokazuje, że „pamięć jest własnością żywych nosicieli z partykularnymi perspektywami, historia natomiast «należy do wszystkich i do nikogo», jest obiektywna i tym samym tożsamościowo indyferentna”. Pisze uczona o pamięci zamieszkaney i niez-

³² T. Łysak, *Jedwabne twarzą w twarz: „Sąsiedzi” Agnieszki Arnold i Jana Tomasza Grossa*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca red. M. Wójcik, Łódź 2009, s. 863.

³³ J. Szacki, dz. cyt., s. 184.

³⁴ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 113–114.

³⁵ Studia nad pamięcią zbiorową, jak pokazuje praca Magdaleny Saryusz-Wolskiej (*Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011), obejmują wiele dziedzin, tu odwołuję się do sformułowanego przez Pierre’a Norę rozumienia tego pojęcia. P. Nora, *Między pamięcią i historią: „Les lieux de mémoire”*, przeł. P. Mościcki, w: *Tytuł roboczy: archiwum. Nr 2*, red. A. Leśniak, M. Ziółkowska, Łódź 2009.

mieszkaney (historii). Nie mają te rozróżnienia charakteru wartościującego, ale nabywają go, kiedy zastosuje się je do Jedwabnego – można wówczas mówić o pamięci zawłaszczoney i nie³⁶. Niepamięć stodoły jest, jak pamięć Westerplatte, zamieszкана (także dosłownie), a pamięć o niej – niezamieszкана. Wprowadzając jeszcze jedną, synonimiczną do pamięci zamieszkaney i niezamieszkaney, parę pojęć – pamięci funkcjonalnej i magazynującej, pisze Assmann, że pamięć funkcjonalna odcięta od magazynującej „degraduje się do roli fantazmatu”³⁷. Właśnie do tego doszło w ciągu kolejnych powojennych dziesięcioleci wśród polskiej społeczności Jedwabnego.

Stodoła w Jedwabnem staje się palimpsestem, palimpsestowa jest przestrzeń miasta, jak ją czyta Bikont, całe ono okazuje się „miejsmem pamięci”³⁸. Autorka, poruszająca się po mieście z przedwojennym planem, opisuje dotkliwie doświadczenie miejsca, w którym znalazła dwa-trzy przyjazne domy.

Wyobrażam sobie opis zbrodni w Jedwabnem z perspektywy relacji przestrzennych: zamieszkujący całe miasto Żydzi (nie mieli osobnej dzielnicy), zostali zgromadzeni w jego centrum, a potem zaprowadzeni do miejsca kaźni, co ważne, na peryferie. Mordu nie dokonano na rynku, w majestacie prawa, lecz w stodole stojącej przy drodze wylotowej z miasta. Domy ofiar szybko zasiedlili polscy oprawcy, w ten sposób wprowadzono kulturową jednolitość. Odtąd zostało miejsce w języku, po 2001 r. w języku nieograniczonym jedynie do komunikacji, „gadania” w obrębie zamkniętej społeczności Jedwabnego. Ono będzie mnie szczególnie interesowało.

Takie czytanie z topografii daje, mam nadzieję, szansę na zachowanie dystansu, jaki dzieli nas od ofiar jedwabieńskiego mordu.

Anna Ziębińska-Witek pisze o tendencji do izolowania Zagłady, przejawiającej się w domykanii narracji; tendencji „do ustalania symbolicznej geografii Auschwitz, w której obóz reprezentuje zarówno centrum, jak i peryferie: stanowi samo jądro zła, a jednocześnie umiejscawiany jest w sferze znajdującej się poza granicami cywilizowanej mowy i zachowań”³⁹. Wiedza o Jedwabnem, Wąsoszu, Radziłowie i wielu innych, dobrze udokumentowane prace o Zagładzie na polskiej wsi⁴⁰, na prowincji, o „polowaniach na Żydów”, zmieniają te imaginacyjne przyzwyczajenia topograficzne, zaburzają proste dychotomie niebezpiecznego miasta – bezpiecznej (i przyjaznej Żydom) wsi, wrogich Niemców i sprzyjających Polaków. „Wygodny” dla usprawiedliwiających i kamuflujących narracji, skonceptualizowany przez Raula Hilberga⁴¹, trójkąt relacji podmiotów doświadczających Zagładę: ofiara – kat – świadek, nie istnieje.

³⁶ A. Assmann, dz. cyt., s. 127.

³⁷ Tamże, s. 139.

³⁸ Por. A. Szpociński, *Miejsca pamięci (Lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4. Jeśli jednak „miejsca pamięci” miałyby – jak referuje P. Norę Marc Augé (*Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedmowa W.J. Burszta, Warszawa 2010, s. 36) – pokazywać nam naszą odmiennność, obraz tego, czym nie jesteśmy, Jedwabne wciąż nie będzie jeszcze miejscem pamięci, czyli także takim miejscem, w którym „pewnie społeczności [...] składają swoje wspomnienia” (cyt. za: A. Szpociński, dz. cyt., s. 12), czy raczej: będąc nim dla Żydów, nie jest nim (niemal bez wyjątku) dla polskiej społeczności Jedwabnego.

³⁹ A. Ziębińska-Witek, *Problemy reprezentacji Holokaustu*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 152.

⁴⁰ Por. J. Grabowski, *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*, Warszawa 2011.

⁴¹ R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

Tym samym poszerza się topika, repertuar fantazmatów, można mówić o kształtowaniu w dużym stopniu za sprawą sztuki „muzeum wyobrażeń po Zagładzie”: obok „obozu”, „placu przeładunkowego”, „torów”, „rampy”, „wagonu bydłęcego” pojawia się „stodoła”, będąca metonimią Zagłady na wsi, gdzie mogło jeszcze być bezpiecznie. Ale nie bez znaczenia jest fakt, że komory gazowe w Birkenau (tzw. bunkier 1 i bunkier 2) powstały z zabudowań zrabowanych z wysiedlonych wsi, co w *U nas w Auschwitzu* odnotował Tadeusz Borowski: „A tu patrz: [...] jedna wiejska stodoła pomalowana na biało i – duszą w niej ludzi”⁴². Jednak dopiero po ujawnieniu zbrodni w Jedwabnem, uświadamiamy sobie, że w wiejskich stodołach dokonywano morderstw na różną skalę, masowych wojennych kaźni (tak zginęli w Podgajach polscy żołnierze 2 lutego 1945⁴³, mieszkańcy pacyfikowanych przez Niemców wsi w Czechenii⁴⁴ i w białoruskim Chatyniu⁴⁵) oraz pojedynczych zabójstw.

Przemysław Czapliński napisał, że po *Sąsiadach* „literatura małych ojczyzn w jedną noc posiwała”⁴⁶, podobnie Adam Zagajewski wysłyszał pęknięcie w słowie „Jedwabne”:

Jedwabne suknie i pończochy,
jedwabne stroje dawnych dam –
ale to słowo będzie już teraz
brzmiało inaczej,
będziemy się zatrzymywali
przy tym słowie,
to słowo będzie
nas zatrzymywało⁴⁷.

To samo stało się z „sąsiadami” i ze „stodołą”. I dlatego Czapliński może posłużyć czytelnymi skrótami, jak: że po *Sąsiadach* nie wszystkie opowieści o polsko-żydowskich społecznościach muszą kończyć się w stodole⁴⁸; frazą „trup w stodole”⁴⁹. Nie tylko zrozumiały (ale i wieloznaczny) jest w reportażu Pawła Reszki nagłówek „sąsiedzi spod stodoły”⁵⁰, mowa w nim o kilkunastu Żydach ukrywanych przez Polaka w stodole we wsi Rechta, 1 listopada 1943 r. zabitych przez pozostałych mieszkańców i pochowanych w pobliżu stodoły. Z kolei w rozmowach przeprowadzonych przez Krzysztofa Oprzędka z młodymi mieszkańcami Jedwabnego w 2011 r. „płonąca stodoła” staje się nazwą mordu sprzed 70 lat. Za pomocą tej frazy, zleksykalizowanej, eufemizującej, bohaterowie oddalają to wydarzenie⁵¹. Podobnie rzeczowy, silący się na oficjalność, często przy tym nieporadny, język relacji świadków

⁴² T. Borowski, *Pożegnanie z Marią i inne opowiadania*, Wrocław 2001, s. 116.

⁴³ Do tego wydarzenia nawiązuje film *Elegia*, reż. P. Komorowski, Polska 1979.

⁴⁴ O czym mówiła Czechenka, Malika Abdoulvakhabova w odcinku emitowanej w Programie 3 Polskiego Radia audycji „Godzina prawdy” – „Kiedy my tam wrócimy...” (23 grudnia 2011).

⁴⁵ Tych wydarzeń dotyczy radziecki film z 1985 r. *Idi i smotri*, reż. E. Klimow.

⁴⁶ P. Czapliński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, s. 164, 158.

⁴⁷ A. Zagajewski, *Jedwabne*, w: *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 240.

⁴⁸ P. Czapliński, dz. cyt., s. 164.

⁴⁹ Tamże, s. 167.

⁵⁰ P.P. Reszka, *Pomordowani z mojego podwórka*, „Duży Format” dodatek do „Gazety Wyborczej”, 7 kwietnia 2011, s. 6–7; D. Libionka, P. P. Reszka, *Święto zmarłych w Rechcie*, „Karta” 2005, nr 46.

⁵¹ K. Oprządek, *Nowi sąsiedzi w Jedwabnem*, „Duży Format” dodatek do „Gazety Wyborczej”, 17 marca 2011.

i sprawców miał wychładzać stosunek do zbrodni, odbierać jej grozę. Co zderza się w ich wypowiedziach z mimowolną, niekiedy biblijną, uroczystością fraz, sformułowanych przez osoby, które innego wzorca nie posiadały. Więc: obojętność, uprzedmiotowienie i wzniosłość, nazistowski, nowoczesny dyskurs antysemitki i ludowy fantazmat Żyda.

Już czytając kilka przykładowych wypowiedzi, szczególnie z 2001 r., można zauważyć, jak jedwabieński mord stawał się częścią zbiorowego imaginarium, tym samym także słownika. Opowieść o tym wydarzeniu wykraczała poza debaty historyków⁵². W maju 2001 r. w felietonie opublikowanym na łamach „Więzi” Julia Hartwig notowała:

Od tygodni tragedia Jedwabnego **zajmuje wyobraźnię Polaków**, wypełnia całe stronicę gazet i czasopism. [...] Ta straszna zhora wywołująca grozę, żal, wstyd i poczucie bezradności wobec tego, co jest nieodwracalne, trwać będzie jeszcze długo, a obrazy mordu w Jedwabnem nie przestaną być może nigdy prześladować nas we śnie.

[...] Być może znajdują się też i tacy, którzy na wydarzenia te pozostaną obojętni, nie każdemu bowiem dany jest dar współprzeżywania, wiemy o tym aż nadto dobrze⁵³.

Stodołę wykorzystywano wówczas w rozmaity sposób. W 2001 r. przygotowany przez ks. Henryka Jankowskiego Grób Pański w kościele pw. św. Brygidy w Gdańsku przedstawiał „miniaturę nadpalonej stodoły [...], z której wystaje kościotrup i napisy: «Żydzi zabili Pana Jezusa i proroków i nas także prześladowali» oraz «Polacy, ratujcie Polskę»» [MZ], 137]. Tym koszmarnym usprawiedliwieniem (miejsce za miejsce, Jedwabne za Golgotę), obecnym od wieków w polskiej obyczajowości⁵⁴, autor aranżacji grobu mimowolnie przypomniał o przyczynach pogromów, częstych zwłaszcza na wsiach w okresie świąt Wielkiej Nocy. Paradoksalnie jest to retoryka eufemizująca, konstruująca „sekretny język”. Nazwać mord w Jedwabnem jednoznacznie „pogromem” to wpisać go w długi, mający kilkusetletnią historię, ciąg podobnych zdarzeń, to oddalić podobieństwo sprawców do hitlerowskich zbrodniarzy⁵⁵.

Z drugiej strony, w lipcu 2001 r. w Łomży zorganizowano wystawę pt. *Sąsiadom*: „Wchodzi się wprost na zdjęcie klasy ze szkoły żydowskiej umieszczone pod sztuczonym szkłem. W głębi – naturalnych rozmiarów drzwi od stodoły podparte drągami i głazami, znak, że uwięzione po drugiej stronie ofiary nie mogły ich otworzyć” [MZ], 213]. Pierwotnie autorzy ekspozycji, Przemysław Karwowski i Zdzisław Folga, chcieli umieścić ją w Jedwabnem, w opuszczonej stodole niedaleko kirkutu [MJZ], 214].

Osiem, dziesięć lat po ukazaniu się książki Grossa, „płonąca stodoła” pojawia się nie tylko w tekstach wprost włączających się w dyskusję o Jedwabnem. W *Kieszonkowym atlasie kobiet* Sylwii Chutnik:

⁵² J.-Y. Potel, *Koniec niewinności. Polska wobec swojej żydowskiej przeszłości*, przeł. J. Chimiak, Kraków 2010, s. 39.

⁵³ J. Hartwig, *Synagoga*, w: *Pisane przy oknie*, Warszawa 2004, s. 26.

⁵⁴ Por. A. Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005; też, *Żyd – wróg odwieczny. Antysemityzm w Polsce i jego źródła*, Warszawa 2012; J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008; też, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012.

⁵⁵ Należałoby postawić pytanie o charakter wydarzeń w Jedwabnem: były pogromem czy akcją eksterminacyjną, innymi słowy: czy mieściły się w paradygmacie nazistowskiej Zagłady. Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Jedwabne i eufemizmy*, s. 105. Badaczka uznaje „mord” za najbardziej odpowiednie słowo w odniesieniu do zbrodni popełnionej w Jedwabnem.

A w pismach obok haszyszu „Sukcesy i Porażki”. [...] Historie, które udają prawdę, okraszone zdjęciami zwykłych ludzi. Kiedy babcia Krystia była w dobrym humorze i chciała sobie z kimś pogadać, to wyciągała spod poduszki zgniecione numery tego pisma i sylabizowała na głos: „Długo czekałam z mężem na dziecko. Lecz kiedy wreszcie zobaczyłam upragnione dwie kreski na teście, wydarzyła się ta potworna tragedia – cała moja rodzina spłonęła w domu na działce”. I babcia już wzruszona kręciła z niedowierzaniem głową, szepcząc: „bożeż ty mój, takie nieszczęście, takie nieszczęście, ludziom tak się dzieje, a za jakie grzechy, i żeby tak cała rodzina od razu ginęła jak Żydzi w stodole”⁵⁶.

W wierszu Marcina Barana *Księga wrzasku*:

I

Nowy Jork, nisan 5703

Jak też ma na imię dziewczyna tego uśmiechniętego szczęściarza,
kancelisty z Brooklynu? I dokąd tak spieszy ów zażywny ojciec
z rodziną? To właśnie oni przebiegają niewidzącym wzrokiem
po nagłówkach gazet, które przyniosły nowiny z dalekiej Europy.

II

Sprytni Żydzi

nie przyszli do roboty w WTC 11 września 2001,
bo 10 lipca 1941 spalili się w stodole⁵⁷.

Te użycia świadczą o swoistym zleksykalizowaniu formuł: „spalić kogoś w stodole”, „spłonąć w stodole” itp., przedostaniu się ich do zbiorowego imaginarium i chyba, niestety, spowszednieniu. Równocześnie Chutnik i Baran wytrącają z automatyzmu skojarzeniowego, „płonąca stodoła” jednoznacznie odsyła do Jedwabnego, ale podszyta jest współczesnym antysemityzmem.

Próbę przedstawienia miejsca kaźni jedwabieńskich Żydów podejmuje Agnieszka Arnold w filmie dokumentalnym pt. *Sąsiedzi* (2001), niektóre relacje współczesnych mieszkańców ilustruje ujęciami z wnętrza pustej stodoły, takiej jak ta z lipca 1941 r. Podejście reżyserki jest zdecydowanie bardziej dyskretne (i przekonujące) od pomysłu Rafała Betlejewskiego. Inicjator akcji „Tęsknię za Tobą, Żydzie!”, w 2010 r. zrealizował projekt, w którym wyszedł poza odwołanie o charakterze symbolicznym. W rocznicę jedwabieńskiego mordu podpalił stodołę we wsi Zawada. Film, na którym zarejestrował przebieg tej swoistej „inscenizacji”, budzi duże wątpliwości, co do jej celowości⁵⁸. Najnowszym kinematograficznym podejściem do tematu mordu w Jedwabnem jest film fabularny Władysława Pasikowskiego

⁵⁶ S. Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków 2009, s. 160. Por. opowiadanie A. Kłos, *Nie ma nikogo, kto by to zrobił*, „FA-art” 2009, nr 1–2.

⁵⁷ M. Baran, *niemal całkowita utrata płynności*, Kraków 2012, s. 80.

⁵⁸ Inscenizacja Betlejewskiego została słusznie skrytykowana przez przedstawicieli Forum Żydów Polskich za trywializację pamięci o ofiarach: www.fzp.net.pl/kultura/plonela-stodola-splonela-pustka [dostęp: 12.05.2011]. Na stronie internetowej projektu „Tęsknię za Tobą, Żydzie!” Betlejewski tłumaczy swoje intencje: www.teskanie.com/index.php?id=674 [dostęp: 04.07.2012].

z 2012 r., w którego tytuł – *Pokłosie* wyraźnie wskazuje na stodołę, choć w tej wersji Żydzi zostają spaleni w domu polskich sąsiadów.

W *Naszej klasie*, z wnętrza płonącej stodoły dobiegają coraz krótsze zdania, tak że duszności powtarzamy w lekturze, duszności są zamiast opisu:

Zrobiło się ciemno od dymu. Zaczął się płacz. I krzyk. Potem kaszel. Dlaczego? Przecież Zygmunt powiedział, że jutro pojedziemy do getta. Kłamca. Ktoś mnie złapał za włosy i ciągnął. Zgubiłam dzieciaka. Ktoś mnie uderzył. Oddałam. Ten Rysiek. Dlaczego? Poczulałam, że po kimś depczę. I ktoś depta po mnie. [...] Zaczęłam kaszleć, dusić się, rzygać. W końcu się zsikałam. To było życie?⁵⁹

W rekonstruowanej przez Ziębińską-Witek, toczącej się wciąż dyskusji na temat możliwości przedstawiania Zagłady pojawiają się postulaty poskramiania wyobraźni. Najradkalniejsi polemicy proponują, jak Berel Lang⁶⁰, ograniczenie narracji do kalendarium; przed rezygnowaniem z relacji historycznej na rzecz opowieści przestrzega Cynthia Ozick⁶¹. Ich argumenty wyostrzają problem, który należy niuansować. Należy dostrzec, że relacje świadków-ofiar, wersje wydarzeń, próby znalezienia nowych języków, wspólnych wyobrażeń umożliwiających stworzenie zbiorowych opowieści, redefiniujących dotychczasowe postrzeganie narodowej tożsamości, nie są manipulacją i kłamstwem⁶², czego obawiają się zwolennicy ograniczenia wyobraźni, praw fikcji w przedstawianiu Zagłady. Kiedy przyjęć przekonujące dowodzenie Ziębińskiej-Witek: Jedwabne (przedtakt tego, co historycy nazywają „trzecią fazą Zagłady”⁶³, „nowe imię Holocaustu”, jak to ujął o Stanisław Musiał [MZ], 210]) staje się zadaniem dla pojedynczej wyobraźni empatycznej, ocalającej⁶⁴, a ze względu na kontrowersje, jakie budzi, wymaga kolejnych opowieści. Radosław Ignatiew, prokurator IPN, prowadzący śledztwo w sprawie Jedwabnego, mówił w rozmowie z Bikont: „w czasie czynności ekshumacyjnych zobaczyłem zawiązki zębów niemowląt i wyobraziłem sobie przez chwilę, co bym czuł, gdyby tak zginął ktoś z mojej rodziny, gdyby to były moje dzieci” [MZ], 336]. Waldemar Kuczyński pisał w 2001 r.:

Pędzą więc do stodoły Żydów wszelkiej płci i wieku, także niemowlęta w ramionach rodziców. **Uwolnijmy wyobraźnię z pęt**, z blokującej ją pewności, że my, Polacy, do czegoś takiego nie bylibyśmy zdolni. Musimy podejść do owej płonącej przez sześćdziesiąt lat stodoły wolni od tej blokady, bo w przeciwnym razie niczego nie pojmujemy. Zobaczmy tych pędzonych ludzi i jeśli nie możemy ujrzeć w nich bliźnich, to postawmy się chociaż na ich miejscu. Postawmy na ich miejscu nasze dzieci i naszych wnuków. Zobaczmy, jak tę stodołę nasi rodacy zamykają i podpalają, jak dym i ogień wdziera się do wnętrza. Zobaczmy tam w środku – powtórzę – jeśli nie bliźniego, to siebie, naszych najbliższych. I usłyszymy ten krzyk, „który było słyhać na dwa kilometry” – jak

⁵⁹ T. Słobodzianek, dz. cyt., s. 48.

⁶⁰ B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

⁶¹ C. Ozick, *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2. Por. A. Haska, *Zapętlona pamięć i wyobraźni. Trzy opowieści o Zagładzie*, „Zagłada Żydów” 2010, t. 6.

⁶² Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Kłamstwo, kłamstwo oświęcimskie, decorum*, w: „Все поэты жиуды”, dz. cyt., s. 48–67.

⁶³ J. Grabowski, *Trzecia faza Zagłady*, „Znak” 2011, nr 3.

⁶⁴ A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 154.

mówią świadkowie – i **wyobraźmy sobie**, że to krzyczymy my i że to krzyczą Ci, których najbardziej kochamy, pochłaniani przez potworny żar, bez drogi ucieczki⁶⁵.

Szczególnie z tej ostatniej wypowiedzi wynika, że nie można zignorować użycia słowa „wyobraźnia” w kontekście Zagłady. W 2001 r. wyobraźnie poetki, eseistki, publicysty, reżyserów, a także antysemitów tworzyły podobne obrazy, z sygnaturą pojedynczych wrażliwości. Różnicę między otwartymi, empatycznymi wyobraźniami a zamkniętym imaginariem antysemitycznym można opisać, odwołując się do formuł zaproponowanych przez Czaplińskiego – odpowiednio „wyobraźni wspólnotowej” i „wspólnoty wyobrażonej”⁶⁶, obejmującej nie tylko wrogo nastawionych do Żydów mieszkańców Jedwabnego, ale wszystkich tych, którzy swoją tożsamość budują na fantazmatach obrony polskości przed „żydowskim spiskiem”.

Mniej więcej od czasu ukazania się *Sąsiadów* dochodzi do paradoksalnych przemieszczeń, obraz stodoły, który mógłby znaleźć się w centrum zbiorowej narracji o współudziale Polaków w Zagładzie, wspiera znane fantazmatyczne scenariusze. Ułatwiają one – piszą Beata Anna Polak i Tomasz Polak – „poradzenie sobie” z niekomfortową dla społeczności wiedzą o sobie, jednocześnie uniemożliwiają przepracowanie owego doświadczenia, są to na przykład narracje o Żydach chcących odzyskać swe majątki, tak mieszkańcy Jedwabnego tłumaczyli sobie (i światu) nagłe zainteresowanie wydarzeniami, do których doszło 60 lat wcześniej. Ocalali tym samym „pamięć monumentalną narodu”, zaś „żydowskim roszczeniem” przypisywali fantazmatyczność⁶⁷.

Jedwabne było wyjątkiem, który jednak wynikał z niemal powszechnego wówczas stosunku do Żydów, twierdzi Andrzej Żbikowski: „Przeczytałem wiele tysięcy relacji żydowskich w różnych językach i nie znalazłem w nich żadnej wzmianki o innych przypadkach palenia w stodołach. To jest czubek jakiejś piramidy”⁶⁸. Trwające badania nad Zagładą na polskiej wsi będą ten czubek stępiać (czy może, skoro mowa o piramidzie – odsłaniać jej wnętrze, wskazywać ofiary). Z powstałych w ostatnich latach prac na temat trzeciej fazy Zagłady wyłania się opowieść o dojmującym doświadczeniu obcości dotyczącym próbujących schronić się Żydów. Na prowincji każdy obcy był widoczny. Wcześniejsze zagładowe skojarzenia i wyobrażenia związane ze stodołą opisuje Barbara Engelking w książce *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. W rozdziale *W piwnicy, na strychu, w kominie, w polu*, którego tytuł jest wyliczeniem miejsc-schronień Żydów (nazywam je „sekretnymi stodołami”), badaczka stwierdza: „Stodoła była bodaj najpowszechniejszym miejscem ukrywania się, choćby chwilowego, na wsi, i przykłady przebywania w stodołach można by mnożyć”⁶⁹. Była więc miejscem względnie przyjaznym⁷⁰. Można te miejsca stopniować, by pozostać przy doświadczeniach jedwabieńskich: jest stodoła Dziejczaków, w której przez chwilę ukrywał się jedyny ocalony, Szmul Wasersztajn i chlew Wyrzykowskich, pod którym mieszkał przez 28 miesięcy. Losy

⁶⁵ W. Kuczyński, *Płonąca stodoła i ja*, „Wprost” 2001, nr 12.

⁶⁶ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 223.

⁶⁷ B.A. Polak, T. Polak, *Fantazmaty wokół Szosa*, s. 224. Por. P. Czapliński, *Polska do wymiany*, s. 296; A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

⁶⁸ Cyt. za: J.T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”*. *Polemiki i wyjaśnienia*, Sejny 2003, s. 66.

⁶⁹ B. Engelking, *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Warszawa 2011, s. 81.

⁷⁰ Tamże, s. 77. Wyobrażenie o tym dają utwory literackie, np. B. Wojdowski, *Ścieżka*, w: *Wybór opowiadań*, Warszawa 1981; H. Grynberg, *Pamiętnik pisany w stodole*, „Dialog” 1992, nr 5.

obu rodzin poświadczają, że ratowanie uznawano w tym – tamtym świecie za aberrację wyobraźni.

W zakończeniu swojej książki pt. *Ratowanie* Jacek Leociak pisze: „Talmud naucza, że «ten, który zabija jedno życie, to jakby zniszczył cały świat», a zarazem «ten, kto ratuje jedno życie, to jakby uratował cały świat»⁷¹. Podobne przesłanie niesie praca Janusza Marciniaka *Tryptyk Jedwabne (10.07.1941) albo moja polska flaga*, o której artysta mówił, że „powstała w proteście przeciw antysemickiej wypowiedzi jednego z biskupów w 2001 r.”⁷² i którą można umieścić wśród reakcji na *Jedwabne*. Składające się na dzieło trzy plakaty przedstawiają polską flagę, na której barwy narodowe są w różnym stopniu naruszone, zamazane.

Stodoła jako schronienie i miejsce kaźni należy już do repertuaru **wyobrażeń**, retorycznych toposów mieszczących się w społecznym kodzie, tworzących zbiorowe narracje, z kolei **wyobrażenia, wyobrażenia stodoły** jest zawsze pojedyncza i choć brzmi to niestosownie – twórcza. Do doświadczenia Zagłady odwołują się badacze, próbujący opisać etyczny aspekt wyobraźni, jej niezbywalność⁷³, jak również ci, którzy zastanawiają się nad jej granicami⁷⁴. Mówią o nich w filmie Arnold sołecyzmami: Leon Dziedzic, zmuszony do pochowania spalonych Żydów: „wcale nie można sobie wyobrazić, co było robione z ludźmi, jedne z drugimi, co robili” i Avigdor Kochav, ocalony z Wizny, świadek jedwabieńskiego mordu: „to było niemyślane”. Gross w książce napisanej po publikacji *Sąsiadów* (zbiorze polemik i wyjaśnień) daje wyobrażenie o dramacie języka: ofiary – pisze – niejednokrotnie przywoływały swoich oprawców w zdrobniałej formie imienia: „ten mrozący krew w żyłach Jurek Laudański [...] z relacji Szmula Wasersztajna”⁷⁵.

Słowo „stodoła” najbardziej należy w polszczyźnie do Leśmiana i do dyskursu Zagłady, Baczyński używa go w makabrycznym kontekście, jako ekwiwalentu grozy; w języku Czechowicza i Nowaka ukryte jest w metonimii. Tak działa wyobrażenia. Po sianie wprowadzam ich wiersze do stodoły. Od nich zaczynam myśleć o sekretnych stodołach, rozumianych już nie tylko po Leśmianowsku jako stodołach z sekretem, raczej w związku ze wszystkimi miejscami, które przypominają grozę jedwabieńskiej stodoły.

Lublin, rampa

U Czechowicza prowadzący do stodoły zapach siana jest ważny ze względu na sen, ale również z uwagi na zwierzęta. Stodoła w jego imaginacyjnej topografii znajdzie w połowie drogi (albo na rozstajach) między domem a oborą, raczej w interpretacyjnym domyśle.

Najpierw jednak dygresja o tym, co wyobrażenia poetycka objęła elipsą, pominęła sparaliżowana antysemitycznym językiem niechęci – rejestr antyżydowskich wypowiedzi Czechowicza, które można wynotować z jego listów. Jest niedługi (i na pewno nie powinien stać się kartoteką, przyczynkiem do łatwo sformułowanego oskarżenia), wyznacza horyzont języka poety, języka, któremu od innej strony przyglądał się on w wierszach, uwrażliwiony na za-

⁷¹ J. Leociak, *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Kraków 2010, s. 300.

⁷² J. Marciniak, *Pozostał tylko krzak bzu...*, Poznań 2004, s. 31.

⁷³ S. Szczepaniak, *Rola wyobraźni w tworzeniu przestrzeni życia społecznego*, w: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza*, red. E. Podrez, A. Czyż, Warszawa 2002.

⁷⁴ E. Podrez, *Rola wyobraźni w kształtowaniu świadomości moralnej*, w: tamże.

⁷⁵ J.T. Gross, *Wokół „Sąsiadów”*, s. 119.

groźenie uprzedmiotawiania. Zdaje się, że z „mową nienawiści” Czechowicz mógł zetknąć się dość wcześnie, mógł w listach powtarzać antysemickie stereotypy zapośredniczone, niewykluczone, że nieświadomie, z propagowanych w jego dzieciństwie wypowiedzi czar-nosecińców⁷⁶. Antypolskie nastawienie Czarnej Sotni niekoniecznie musiało przeszkadzać w przejmowaniu/utwierdzaniu uprzedzeń do Żydów wśród Polaków, żyjących na wscho-dzie kraju, a wtedy jeszcze – na zachodzie Rosji.

Ten nieznaný do tej pory rys (tę rysę) Czechowicza, mocno zastanawiający ze względu na bliską znajomość z Franciszką Arnsztajnową, ujawnia dopiero nowe wydanie jego listów, uwzględniające fragmenty ocenzurowane w pierwszej edycji z 1977 r. Przez lata był to więc sekretny, skrywany w szafie (cenzorskiej szufladzie?) ton w codziennym języku poety⁷⁷. Zdaje się, że w tym przypadku – stosunku do mniejszości żydowskiej, jego wyobrażenia za-trzymała się na poziomie klisz, stereotypów, więc Żyd to: „żydowin” [L, 50], „żydłak” [L, 78] albo „niechryst” [L, 73]. W liście z wojska wspomina w tonie rewelacji, ale i zniesmaczenia o miasteczku „zaludnionym samymi egipcjanami” [L, 101]⁷⁸ (jak przezywają Żydów żoł-nierze). Kiedy indziej z prawdziwą troską zwierza się Wacławowi Gralewskiemu: „Czytam teraz *Tadeusza Kadena* [...]. Zaczyna mi się ten żydowin podobać. Szkoda tylko, że i tak mam za dużo z Żydami do czynienia” [L, 89]. Z Paryża posyła kartkę z widokiem kawiarni *La Couple*, której nazwę objaśnia: „Jest ona «Ku-Pol»sce zwrócona, bo tu wszystkie Żydy siadają” [L, 121]. Wreszcie pada uwaga pod adresem skamandrytów, przypominająca na-paści na Leśmiana: „Poza Tuwimem całe to grono to straszliwa banda, którą powinno się zwalczać. Szkodnictwo literackie może być fermentem intelektualnym rok lub dwa, ale żeby z powodu paru Żydów kultura polska miała fermentować lat 15, to cokolwiek za wiele!” [L, 277]. Zasadniczo ten ton znika w 1933 r., z którego pochodzi ostatni cytat. Choć jeszcze dwa lata później wypominał Czechowicz Zawodzińskiemu „judofilskie” krytyki [L, 381], to z drugiej strony już wcześniej, w 1926 r., w dzienniku z pracy nauczycielskiej odnotowuje dyskryminację żydowskich dzieci w szkole [KR, 403]. W artykule z 1933 r. pt. *My chcemy bliźnich* (opublikowanym w „Państwie Pracy” pod pseudonimem) pisał: „Dziś w imię etyki rzekomo wyższej niż jednostkowa, w imię potrzeb narodów torturuje się ludzi w obozach koncentracyjnych i aresztach śledczych, a narody głuchną i ślepną na krzyki ofiar i wołają: heil” [Sl, 57]. Być może po dojściu Hitlera do władzy własne uprzedzenia zaczęły go niepo-koić, (nie) wyobrażał sobie siebie wśród wołających „heil”. Zdaje się jednak, że Czechowicz więcej przeczuwał, niż rozumiał, skoro na marginesie innego artykułu (z 1934 r.) robił uwa-gę: „co wyraża się w Mussolinim, nie może przybrać postaci Hitlera” [Sl, 277].

Kilka lat później, w 1938 r., wykonał prosemicki gest, jednocześnie licząc, że nikt się o nim nie dowie. Gdy na łamach „Kuriera Porannego” wymieniono go wśród osób, które złożyły datki na rzecz przebywających w Polsce żydowskich emigrantów z Niemiec, oburzył

⁷⁶ Zob. *Polski słownik judaistyczny. Dzieje, kultura, religia, ludzie*, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 2, Warszawa 2003, s. 332 [„pogrom”]; W. Osadczy, *Święta Rus. Rozwój i oddziaływanie idei prawosławia w Galicji*, Lublin 2007, s. 543.

⁷⁷ Zob. A. Jarzyna, *Rejestry przemocy. Usuwanie Żydów z języka Czechowicza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 22, s. 200.

⁷⁸ Pisany małą literą „Egipcjanin” kojarzyć się może dziś, w perspektywie pozagładowej, z obozowym muzułmanem; pisany wielką literą Muzułmanin naruszał jedność chrześcijan, powołany przez rzeczywistość obozową muzułman naruszał „wołę życia” (Zob. P. Levi, *Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 1978; G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, posłowie P. Nowak, Warszawa 2008). Tak samo Żydzi za czasów Abrahama, potem Mojżesza naruszali homogeniczność Egipcjan.

się (i najpewniej wystraszył) [L, 518]⁷⁹. Po tym, jak między innymi za sprawą publikacji poematu *hildur baldur i czas*, oskarżono go o „niemoralny tryb życia” i zwolniono z pracy w Związku Nauczycielstwa Polskiego, wolał chyba, aby jego nazwiska nie łączono z kontrowersyjnymi wystąpieniami. Może dlatego. A może wstydził się, nie wyzbył uprzedzeń, czuł się nieswojo, wspierając ludzi, o których przyzwyczał się myśleć z niechęcią, którzy nie mieli prawa wzbudzać empatii. Jednocześnie dostrzegał problem nieakceptowania odmienności, dwa lata wcześniej, właśnie, kiedy sformułowano oskarżenia wobec niego, w liście do Wacława Mrozowskiego pisał: „ktoś może potępiać niearyjczyków, ktoś inny nie nawidzi blondynów, a jeszcze ktoś inny wpada we wściekłość na samą myśl o jakiegokolwiek «odmienności» bliźnich” [L, 403]. Zauważał więc związek antysemityzmu i homofobii⁸⁰.

Czechowicz nie był konsekwentny, nawet kiedy przekraczał siebie. Słowo „Żyd” zapisywał raz małą, raz wielką literą, godził się na podobieństwo losu wykluczonych, ale solidaryzował się z ograniczoną odpowiedzialnością, raczej anonimowo. Jest jeszcze niezrozumiały ślad jego ręki w jednym z zachowanych brulionów (z połowy lat 30.) – gwiazda Dawida w wodzie, w umownych falach⁸¹. Zatopiona czy wyławiana? Imaginautyczna, czy jednak z fantazmatycznym piętnem?⁸²

Swoją niechęć Czechowicz ukrywał (czy raczej nie afiszował się z nią), jej znamiona pozostały tylko w prywatnej korespondencji. Jedynym utworem, w którym użył słowa „Żyd”, jest nieopublikowane za jego życia *miasteczko* (1928), może przymiarka do wiersza:

żydzi
żydówki
czarne mieszczańki
cerkiew srebrna
dzwony
zielone drzewa
wysokie słupy latarni
sklep narożny
[WiP, 319]

Ten „postronny” utwór Ewa Kołodziejczyk, nie zauważając wyjątkowości dwóch pierwszych wersów, uznaje za charakterystyczny dla sposobu budowania przez poetę przestrzeni, zawsze z tych samych „słów-sygnali” [CNP, 91–92]. Tymczasem nawet włączone do *Poematu o mieście Lublinie* wiersze *Ulica Szeroka* i *Wieniawa* – z których pierwszy odnosi się do głównej ulicy żydowskiego Podzamcza, graniczącego ze Starym Miastem, drugi do peryferyjnej lubelskiej dzielnicy, powstałej ze sztetla – to poetyckie wizje, zupełnie niezależne

⁷⁹ Możliwe, że list z protestem, który Czechowicz wysłał do redakcji, był reakcją na złośliwą, podszytą antysemityzmem, recenzję teatralnej adaptacji jego *Czasu jutrzeźnego*. Znany z podobnych wystąpień przeciw Leśmianowi Tadeusz Dworak sugerował, że autor wystawienie swojej sztuki zawdzięcza właśnie tym składkom. T. Dworak, *Norwid, Rittner i... Czechowicz*, „Myśl Narodowa” 1939, nr 8.

⁸⁰ Por. T. Kaliściak, *Katastrofy odmienców*, Katowice 2011, s. 153.

⁸¹ J. Czechowicz, *Brulion*, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 238, s. 7.

⁸² Dziś ten szkic Czechowicza może kojarzyć się z instalacją *Atlantyda* Janusza Marciniaka. Artysta prawdopodobnie nie znał rysunku poety, mamy tu raczej do czynienia z niezamierzonym spotkaniem dwóch wyobraźni. W 2004 r. w swoim rodzinnym mieście, Poznaniu, w synagodze zmienionej przez hitlerowców w pływalnię (do niedawna czynną) Marciniak na tafli wody ułożył z kilkuset niebieskich zniczy płonącą gwiazdę Dawida. J. Marciniak, dz. cyt., s. 41–42.

od kulturowej odrębności tych miejsc. Jednocześnie metaforyczny opis zmroku zapadającego nad Wieniawą jako zagłady (ataku „niedźwiedzi nocy”) skłania dziś do figuratywnego odczytywania w nim zapowiedzi nadchodzącej tragedii miejscowej ludności⁸³.

Żydowski Lublin pojawia się również na fotografiach robionych przez Czechowicza, pisał o nich Andrzej Tyszczyk, podkreślając kontrast między zdjęciami a wierszami:

Nie ma na zdjęciach Czechowicza nic z cudowności i arkadyjskości poetyckiego obrazu. Zamiast metafory dosłowność najbiedniejszych dzielnic Lublina: Starego Miasta i dzielnicy żydowskiej, omijanych zazwyczaj przez mieszkańców zamożnego Śródmieścia. [...] dla tego, kto dziś czyta wiersze poety, jest to dosłowność, która potęguje tragiczny rys metaforycznej wizji miasta – miasta, nad którym zawisła groźba zagłady⁸⁴.

Inna sprawa, czy na fotografowaną dzielnicę żydowską patrzył Czechowicz okiem empatycznym, czy raczej okiem kolonizatora, jaką literą zapisywał narodowość jej mieszkańców. Choć na wielu zdjęciach są ludzie, widać wyraźnie, że nie o portrety chodziło autorowi. Mieszkający w dzieciństwie w suterenie, napiętnowany przez biedę i chorobę psychiczną ojca, wychowywany w pobliżu ubogich żydowskich ulic – Czechowicz mógł być podobny do fotografowanych przechodniów. Mógł po latach odsuwać te doświadczenia od siebie, z niechęcią patrzeć na ślady własnego już odwróconego losu. Ale mogło być zupełnie inaczej, mógł chcieć po prostu co innego pokazać, mógł mieć aparat nienadający się do zdjęć portretowych, wymagający długiego czasu naświetlania.

Lublin stał się rampą, kiedy z Podzamcza utworzono getto, a później zrównano je z ziemią, wszystkich żydowskich mieszkańców wywieziono w bydłowych wagonach (Umschlagplatz znajdował się – to znowu ironia topografii – za rzeźnią miejską⁸⁵) do obozu zagłady w Bełżcu. U Czechowicza rampa pachnie stodołą (swobodą), pociąg jest ciasny i duszny jak stodoła w Jedwabnem. Poeta pisze równanie na przyszłość, jego wiersz uświadamia, że męka Żydów wiezionych w bydłowych wagonach miała swój wzorzec, który wciąż jest powielany:

napisano stacja towarowa
napisano magazyn
dźwig i winda zwieszają ciężkie głowy
cokolwiek się zdarzy

wagon czerwone więzienie krów
zatkał okienka pyskami cieląt
ryk żalem kipi ryk i znów
maszyny ciszę mielią

worki na rampie pachną paszą
wieś jest na chwilę jakże nęci

⁸³ Por. A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, CC, 73–74; W. Panas, *Oko Cadyka. Fragmenty*, „Scriptores”: *Panas – Lublin jest księga*, t. 2, 2009, nr 37, s. 63; P. Próchniak, *Oko kamienia (wokół eseju Władysława Panasa)*, w: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008; M.C., 142–146.

⁸⁴ A. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, CC, 70.

⁸⁵ Zob. H. Krall, *Wyjątkowo długa linia*, Kraków 2004, s. 76.

ale nie ma wilgotnego szmeru traw u pęcin
białe lampy noc słodką gaszą

o koła których 8
dobrze wy wiecie gdzie rzeźnia
im hamulcom przyczepom osiom
droga też nie bezbrzeżna

dlaczego deski przepojone smarem
przystały być kwitnącymi sosnami
dłatego i ceglany dom
stacja towarowa z żelaznym dźwigarem
nie zmiłuje się nad nocą i krowami

krowy na zabicie są
[*śmierć*, WiP, 67]

Z jego poezji wyjeżdżają pociągi, nie od początku złowieszcze („mądry pociągu bieg” [*Śmierć*, WiP, 31], dziecinna kolejka [*mózg lat 12*, WiP, 78]). Nie mógłby jednak Czechowicz napisać *Lokomotywy*. Z reguły pociąg wdiera się tu w rzeczywistość („koła kołącą jawą” [*raneek*, WiP, 65], „szybkich pociągów / przytupujący po polach takt” [*przeczcucia*, WiP, 113])⁸⁶. Szczególnie groźny okazuje się w *daleko* [WiP, 53], „wiezie żołnierzy na wojnę. Pociągi z żołnierzami odjeżdżają i przyjeżdżają z jakąś mechaniczną regularnością” [FZ, 126], którą autor powyższych słów, Jacek Leociak dostrzegł również w cytowanej *śmierci* (z tomu *dzień jak co dzień*, 1930), gdzie ten obraz tworzy jedyną w poezji Czechowicza niekwestionowaną prefigurację Zagłady, a pociąg jawi się jako miejsce ostateczne.

Trudno przekroczyć tę interpretację, badacz zwraca uwagę na antropomorfizację krow i narzędzi zbrodni (dźwig, winda, wagon) – ofiar i oprawców, mechanizację zabijania, wynikającą z masowości anonimowość – konsekwencję nowoczesności⁸⁷. Przede wszystkim uważa, że „krowy stłoczone w wagonie jadącym do rzeźni zapowiadają [...] pewien typ wyobrażenia, a zarazem formuły słownej, które stanowią jedną z kluczowych form zapisu doświadczenia Holocaustu” [FZ, 122]. Chodzi o poświadczony w tekstach źródłowych wzrok Żydów idących jak „bydło/ barany na rzeź”. Leociak pisze o ambiwalencji tej figury, za którą stać może i pogarda, i uwznioślenie [FZ, 129]⁸⁸, częściwej pogarda⁸⁹. O mieszkańcach Jedwabnego prowadzonych do stodoły sąsiedzi również wypowiadali się w tonie zarzutu: „powinni byli sami się bronić” [MZJ, 17], „szli jak barany” [MZJ, 282], „szli jak zahipnotyzowani” [MZJ, 17], „gnani” [MZJ, 93], „spędzani” [MZJ, 69].

⁸⁶ Por. M. Całbecki, *Dwa miasta w poezji Józefa Czechowicza*, „Kresy” 2000, nr 1, s. 101–102; CNP, 122–125.

⁸⁷ Zob. M. Całbecki, *Awangarda – niebezpieczeństwo – przygodność. Dialektyka nowoczesności w poezji Józefa Czechowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 2.

⁸⁸ Zob. J. Leociak, „*jak owce na rzeź*” – figura Zagłady, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2012, s. 159–165.

⁸⁹ Potwierdza to zaproponowana przez Beatę Przymuszałą próba godnościowego czytania frazy „szli jak barany na rzeź”. Autorka nie dostrzega grozy literalnego znaczenia tych słów, śmierć zwierząt pozostaje niegodna, a zestawianie jej z umieraniem człowieka okazuje się niestosowne; taż, *Spory o godność w dyskursie holokaustowym*, „Polonistyka” 2012, nr 8, s. 12.

Skorygowałabym jednak wykładnię Leociaka, który czytając *śmierć* na tle katastroficznych wierszy Czechowicza, jest przekonany o wizyjnym charakterze utworu, twierdzi, że od początku nie miał być tylko „reportażem z rzeźni”. Równocześnie badacz uczciwie podkreśla naddaną, pozagładową perspektywę takiej lektury [FZ, 132]. Rzecz w tym, że w pierwodruku („Polska Zbrojna” 1929, nr 1) wiersz ukazał się pod tytułem *Tak jest*. Zdaje się, że Czechowicz sprzeciwiał się właśnie temu, o czym pisze Leociak („krowy jadące do rzeźni to rzecz przecież normalna, powszednia i trywialna” [FZ, 132]⁹⁰), chciał pokazać, że przyrównanie do ludzi może służyć jednak uczuleniu na los krów⁹¹. Jego wrażliwość mogła wynikać z lektury prozy pacyfistycznej, z własnych wojennych doświadczeń (uczestnika wojny polsko-bolszewickiej), że krowy to mięso dla żołnierzy – mięsa armatniego, wiezionego na front.

Z kolei Marcin Całbecki uznaje ten wiersz za raczej nieświadomą polemikę Czechowicza z następującą deklaracją Peipera (z *Metafory terażniejszości*): „Człowiek dzisiejszy nie korzy się przed naturą, lecz odnosi się do niej jak do dojrzałej krowy. Opanował ją i ciągnie z niej zyski”⁹². Badacz, jak Leociak – który zwracał uwagę na wyeksponowany w wierszu nowoczesny przemysł zabijania, kojarzący się z nazistowskimi narzędziami – uznaje *śmierć* za reakcję na skutki cywilizacji technicznej, przywiązywania wagi do opłacalności, bilansów energii: „logika wyciągania zysków z przyrody sugeruje, że zasób energii zostaje wyzwolony za sprawą śmierci krów – dlatego ich celowość funkcjonalna wpisana w proces produkcji redukuje się właśnie do ich śmierci”⁹³.

Kontrastem dla inicjalnych wersów utworu – dla trybu oznajmującego, aspektu dokonanego, strony biernej jak (pozornie?) bierny jest ten, kto mówi (bezsilny w obliczu uprzemysłowionego zabijania) – okazuje się czynna wyobraźnia, która znosi eufemizm. Krowy z „transportu” to czujące stworzenia. One jedynie mają głos – ryk (to mowa ciała przeciwstawiona mechanicznym dźwiękom) i żal, są więc w tej najbardziej własnej, zwierzęcej, reakcji – antropomorfizowane w swoim przeżywaniu cierpienia.

Dlatego ostatecznie Czechowicz zatytułował ten wiersz – *śmierć*, tak samo, jak starszy o kilka lat utwór z tomu *Kamień*, z innego świata, w którym umiera się pojedynczo. Kiedy „śmiercią” nazywa mordowanie, groźę potęguje ironia. Poeta dostrzegł w rzeźni ponadgatunkowe mechanizmy masowego zabijania – anonimowość i obojętność, opisał je w ich je-

⁹⁰ Na taką interpretację pozwala list Czechowicza do Wacława Gralewskiego: „W «Polsce Zbrojnej» wydrukowałam to o krowach i Galis pokazywał mi wczoraj list od jakiegoś majora, oburzonego, że można podobne okropieństwa w solidnym piśmie drukować” [L, 89].

⁹¹ Warto tu przypomnieć fragment dramatu Czechowicza pt. *Bez nieba*: „Stałam pod rzeźnią i zajrzałam w oczy krowie. Wiedziała, dokąd idzie i po co idzie. Poznałam to z jej spojżenia. Więc tkwiłam w śniegu długie godziny, patrząc na tysiące zwierząt. Szły ze smutkiem w tę bramę”. J. Czechowicz, *Bez nieba*, w: *Utwory dramatyczne*, red. J. Nowakowska, J. Cymerman, Lublin 2011, s. 87. W tym samym roku (1929), co wiersz Czechowicza, ukazał się *Berlin. Alexanderplatz* Alfreda Döblina z obszernym reportażowym fragmentem o rzeźni. Można zaryzykować stwierdzenie, że zaczynała się wówczas wykształcać wrażliwość na stosunek ludzi do zwierząt. Ciekawym przyczynkiem do jej opisu, a także do opisu źródeł antysemityzmu, jest fragment jednego z reportaży Wandy Melcer z lat 30., poświęcony okrucieństwu panującemu w warszawskiej koszernej rzeźni. Taż, *Czarny łód – Warszawa*, Warszawa 1936.

⁹² M. Całbecki, *Awangarda – niebezpieczeństwo – przygodność*, s. 13–15.

⁹³ Tamże, s. 15. Na tym tle nie przekonuje pomysł Kołodziejczyk, która twierdzi, że *śmierć* pokazuje „prawo konieczności, determinizmu biologicznego i kulturowego” [CNP, 244]. Podobnie chybiona jest interpretacja S. Stabry (*Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Kraków 2003, s. 213).

zyku, demaskująco. Jednocześnie sam myślał antysemickimi kliszami, uogólnieniami – założeńskimi dla Zagłady. Ich związek z nazizmem zaczął zauważać później, jak na Polaka i tak wcześnie. Przygodne uwagi w prywatnej korespondencji miał najprawdopodobniej za niewinne, nieszkodliwe uszczypliwości, nie wiedział, że taki język przygotowuje powszechną obojętność na los mordowanych za kilka lat Żydów.

Na razie pisał, że między ludźmi i zwierzętami nie ma rampy. Ale okazuje się, że łatwiej rozumieć *śmierć* figuratywnie, niż jako zapis zabijania krów, które dziś, wciąż wygląda tak samo, wciąż podlega eufemizowaniu. Czytany literalnie wiersz Czechowicza może wydawać się hiperbolą, a nie jest przecież jedynym tego rodzaju miejscem w jego poezji. W *żału*, gdzie „żniwa huku i blasku” i, zwłaszcza, „roztraskane szybki synagog” wywołują skojarzenia zagładowe, język znowu zaciera granicę człowiek-zwierzę, ludzkie „nozdrza wietrzą czerwony udój” [WiP, 243]. Czechowicz wielokrotnie patrzy oczami krowy, patrzy w oczy krowie i sprawdza, czy istnieje świat; błogi „dzień ma oczy krowie” [*jednakowo*, WiP, 68], spokój odbija się „w oczach krowich” [*elegia czwarta*, WiP, 245], nawet we śnie widzi „ciepłe krowy” [*rano*, WiP, 371]. Patrzy w oczy krowie tak, jak leży na sianie („stogi siana i ryk bydła” są od zawsze i gwarantują ład [*Po kąpieli*, WiP, 293]). Podobny jak w *śmierci* głos – nieobojętny, mniej ludzki, niezdominowany przez antropocentryczną perspektywę – brzmi w wierszu *na wsi*; wiele wskazuje na to, że dobiega ze stodoły:

siano pachnie snem
siano pachniało w dawnych snach
popołudnia wiejskie grzeją żytem
słońce dzwoni w rzekę z rozbłyskanych blach
życie pola złotolite

wieczorem przez niebo pomost
wieczór i nieszpór
mleczne krowy wracają do domostw
przeżuwać nad korytem pełnym zmierzchu

nocami spod ramion krzyżów na rozdrogach
sypie się gwiazd błękitne próchno
chmurki siedzą przed progami w murawie
to kule białego puchu
dmuchawiec

księżyc idzie srebrne chusty prac
świerszczyki świergocą w stogach
czegóż się bać

przecież siano pachnie snem
ukryta w niem melodia kantyczki
tuli do mnie dziecięce policzki
chroni przed złem⁹⁴

⁹⁴ J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997, s. 56. Cytuję według tego wydania, bo w *Wierszach i poematach* znajduje się tylko wersja tego utworu z interpunkcją.

W *śmierci* zostajemy nagle, niespodziewanie w języku tego poety, obezwładnieni przez pismo, inicjalna fraza „napisano stacja towarowa” jest paralelna, a nawet tworzy nieoczywistą klamrę z wygłosową „krowy na zabicie są”. Oba wersy mieszczą się w rejestrze bezdusznego języka urzędowych konstatacji, rozkazów, języka odwiecznego porządku świata, w którym człowiek (mężczyzna) ma prawo czynić sobie ziemię poddaną, udziela sobie przyzwolenia na zabijanie. To język, który narzuca rzeczywistości opresyjne schematy, nie próbuje jej przeniknąć.

Język poezji, swobodnych aliteracji rozbrzmiewa w wierszu *na wsi*, jest w nim bliskość szeptanej kołysanki, związującej dwa oddechy, i sennego westchnienia. W przedostatniej strofie jednym z głosów utworu staje się melodia maleńkich świerszczy, zapewniająca trwanie poza konwencją (jak w utworze pt. *o świerszczach*). To więcej niż znane i ważne, podstawowe dla tego wiersza rozpoznanie, dotyczące jego muzyczności, kreującej rzeczywistość „sielskiego snu”, potwierdzoną w ostatniej strofie słowem „kantyczka”. Podobnie istotny (ale też mieszczący się w logocentrycznej perspektywie) wydaje się „pryzmat sielskiego snu”, przez który ujmowany jest pejzaż prowincji, piszą o nim Kłak i Kołodziejczyk [CNP, 139]. A Czechowiczowi chodzi o język wynikający z ciała i dlatego rzeczywistość zdolny do kreacji.

Pierwszy wers *na wsi* rozkłada współbrzmienia i układa posłanie, ścieli horyzontalną perspektywę: dla sytuacji marzenia, dla kolejnych strof o obserwowanych przez „ja” liryczne, odbijających się w sobie powierzchniach (polu, niebie, pastwisku, tafli rzeki). On leży, jak lubią zwierzęta, od południa do nocy, na sianie (pewnie stodołnym), przeżywanym przez te krowy wracające do domostw, więc w miejsce niezupełnie im przypisane, jak one kojarzy „żyto” i „życie”.

Na horyzoncie wyobraźni pojawia się w wierszu to, czego należy się bać, na horyzoncie lektury – horyzontalne, oparte na wzajemności relacje człowiek – zwierzę.

Czechowicz w *śmierci* zapisał przemoc języka, w liryku *na wsi* – język sprzed języka, który nie znaczy, komunikuje, ale tak jak komunikują się ciała. Zapisał wyobraźnię języka-somy, bios w logos, zapisał głos. Cieleśność słowa „kantyczka”, ukrytego nie tyle w obejmującej wiersz klamrą frazie, co w sekwencji „siano pachnie snem”, poeta podkreśla jedynym w całym utworze rymem styczonym-przytulnym („ukryta w niem melodia kantyczki / tuli do mnie dziecięce policzki”). Mówi, że samo słowo jest już, zanim znaczy. Utwór przejmuje te właściwości. I dlatego mieszczą się w nim obawy, nie do zwerbalizowania. Czechowicz próbuje je lokalizować, czemuś przypisać, ale to nie księżyc, jak sugerował Kłak⁹⁵. Księżyc, we frazie z (innej?) kołysanki, zastępuje tylko nieokreślony lęk, który obezwładnia, bo nie ma się czego bać, a jednak jest. Przez chwilę strach panuje nad językiem, prześwieca przez niego, zawsze somatyczny. W ten sposób, otwierając się na różne impulsy płynące z ciała, opowiada ten wiersz ontologię słowa.

Stodolenie paralelne

Jak w wierszach Czechowicza, w twórczości Nowaka siana jest bardzo dużo, ale o miejscu, w którym się ono znajduje, trudno powiedzieć cokolwiek pewnego. Że sny na sianie u obu poetów są podobne, pisała Anna Węgrzyniak. Badaczka dostrzega związki *Pieśni siennej*

⁹⁵ T. Kłak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 94.

Nowaka (z ostatniego niedokończonego cyklu *Pieśni bezsennych*) z „sielankową nutą Czechowicza” oraz z Leśmianowskim sposobem wyobraźniowej kreacji osobnego świata. Pisze, że przede wszystkim fraza „siano pachnie snem” ocala, jako metonimia pieśni, „przenoszącej smak i zapach życia w wieczność”; martwe siano jest poza czasem, prowadzi w sny, marzenia, wizje⁹⁶. Już wcześniej było w tej poezji miejscem wiersza: „leżę na sianie / zmyślam rymy” [*Ja prosty chłopek*, KS, 55], „Piszę psalm w polu Schnie na słońcu siano” [*Psalm polny*, PW, 5]. Ten autotematyczny kontekst, nie pierwszoplanowy, mówi, że wyobraźnia Nowaka nie może obejść się bez siana, dla Czechowicza jednak przygodnego.

Zaryzykuję enumerację, jak źdźbła siana rozsypię przykłady.

Zestawienie z autorem *Kamienia* musi być ostrożne, musi uwzględniać, niezależność wsi Nowaka (także niezależność od rodzinnych Sikorzyc), „tego słomianego Boga” [*Koniki stepowe*, WJ, 24]. Całym wysiłkiem języka jest ona odgradzona („grodzą z chrustu kojec wsi” [*Zabawa*, PD, 35]), pokryta zwyczajną słomą („słomiany dach” [*Moi doradcy*, JN, 39]), przyprószona niezwykajnie („siano się sypie z sianokosów jutrzni” [*Psalm miłośny*, PW, 48]), żniwna („Przepiórki zorzy rozgrzebują proso [...] // dalej pachną błyskawicą żniwa” [*Pobici sekretnie*, JN, 21]); z ludem „żytnim” [*Psalm dziecinny*, PW, 9], słomianym [*Portret słomianego ludu*, KS, 42] i nawet „ja” „Wyścielonym od wewnątrz kłosami jęczmienia” [*Autoportret*, KS, 39]).

Sama stodoła pojawia się raczej jako punkt orientacyjny („na stodole mech zielony” [*Psalm jedwabny*, PW, 148]), liczne, zwłaszcza w prozie, są zastodoła. Nowak nie pomyślał o stodole, tak, jak pomyślał o sianie, ale ją do swojej rzeczywistości przysposobił. W *Portrecie szpitalnym*, pisanym z perspektywy szpitalnego łóżka, nawet upodobnił do niej wiersz, biegnący najchętniej po kole, przechowuje on, pamięć siana i drewna:

[...]
 a koń w stajni zwrócony
 ciemnym wnętrzem do owsa
 słucha łąki zwiezionej
 w las liściasty stodoły.
 [...]

a koń w stajni zwrócony
 jasnym wnętrzem do łąki
 słucha leśnych szelestów
 pączkującej stodoły.
 [...]
 [KS, 47–48]

Częściej jednak Nowak stawia stodołę na obrzeżach, za słowami, w skojarzeniach. Nie sposób nie domyślić się, że to właśnie w stodole zasypuje się w sianie jabłka [*Psalm książęcy*, PW, 104; *Kołęda stręczyciela*, KS, 64], że to do stodoły rówieśnica „ciągnie na siano, inne niż rówieśnicy” [*Psalm dziecinny*, PW, 9]. Jeszcze bardziej nacechowane są obrazy dziecka leżącego na sianie, związane z pamięcią o wigilijnym sianie, wigilijnych niebiosach śpiących na sianie (*Wieczorem* [PD, 64], *Ballada dla młodszego brata* [JN, 67]). Na sianie śpi się zawsze: „na stryszku pachnie solą wiosny siano” [*Dom*, ŚKW, 39], w „łóżku wyścielonym sianem”

⁹⁶ A. Węgrzyniak, „Bo sen się zawsze kruszy w siano...” Czechowicz – Nowak, J.Cz., 313.

[*Psalm zaminowany*, PW, 29], w wagonie zwierzęcym, którym jadą bohaterowie powieści *Dwunastu*. Czasami na sianie leży martwy (w *Ósmym pacierzu diabelskim* [PP, 103]), także sen („Sen z nożem wbitym leży na sianie” [*Psalm senny*, PW, 36]); a czasami „Zorzy [...] siano moszczą” [*Psalm o królownie*, PW, 62]. Jest siano w centrum tego świata, język jest nim wyłożony, daje ono poczucie bezpieczeństwa, mości metaforę.

Frazę „siano sen” [*Psalm wigilijny*, PW, 13] rozpiął Nowak, jakby wypróbowywał jej możliwości, w kolejnych tomikach na „srebro siana” [inc. „Sam się uczyłem ostrzyć nóż”, PJO, 45], wspomnienie „snu cienistego siana” [*Siostra*, PJO, 18], na „sen w słodkim sianie” [*Psalm pajęczy*, PW, 140] i na sennych stogach [*Ludzie sierpniowi*, ZT, 45]. W opowiadaniu pt. *Muzykanci* zobaczył senne siano, które „przeciągało się w kolankach i trzeszczało jakby przezeń szły iskry” [PWPA, 139]. Najbardziej ze wszystkich brzmi ta metamorficzność w *Psalmie utrudzonym*, w zachodzących na siebie apostrofach do psalmu i wołu, w dalszej części wiersza, której już nie cytuję, zwierzęcej ranie odpowiada ludzkie zmęczenie:

Wtulić się razem z tobą w siano
w skoszone mleko sierść i sen
wtulić się z tobą psalmie mój
bawole w łąnie w pocie w glinie
Wtulić się w upał twego brzucha
gdzie Jonasz i gdzie Jakub
wypity z rzeki z jutrznią z rybą
wplątana w dzwon jej łożinowy
zjedzony w polnym zamyśleniu
z drabiną z jej ostatnim szczeblem
wiodącym na strych z koniczyną
białą od snu dzieciństwa twego
w moje dzieciństwo wtulonego
wtulić się
[...]
[PW, 51]

Nowak myli ludzki sen ze zwierzęcym („W goryczy siana zanurzeni we śnie; / w nas się ryk zwierząt podnosi boleśnie” [*Ojczyzna*, ŚKW, 33]), stodołę ze stajnią. Choć zwykle zwierzęta nie mieszkają w stodole, tu śpi się z nimi na wspólnym sianie („zwierzęta coraz szybciej krążąc w naszym cieple, / jak w głębokim sianie, gniazda swoje grodzą” [*Zima*, KS, 30]), oddaje się im „siano, w którym śpimy” [*Pieśń o powrocie*, JN, 69]. Zwykle nie zabija się ich w stodole, z wyjątkiem powieści *Takie większe wesele* i (być może) tego wiersza:

Wokoło nas jest mróz i śnieg,
przezeń deskami ogrodzona.
Tu potem cuchnie owiec bek
i mleko ścieka pod wymiona.
Tu się odziera skórę z krów,
stos pacierzowy sarnom łamie,
tu od niemowląt nam na ramię
ogromne sierpy kładzie nów.
[...]
[*Ludzie ogromni*, JN, 48]

I dlatego aż dotąd pisałam o zwierzętach w ramie rzeczownika odczasownikowego, bardzo żywotnego, oddającego życie Leśmianowskiej stodoły.

Sikorzyce, „obrzeża (Zagłady)”⁹⁷

Powiadają ludzie,
żeśmy są bogaci:
karabin w stodole,
rewolwer w zagaci.
[ŚKW, 8]

Motto pochodzi z motta do poematu Nowaka pt. *Wesele* i jest wyjątkiem, jest też, co uwydatnia rym, gorzko ironiczne. W tym kawałku – może gdzieś przez autora usłyszanym, może stylizowanym – mowa o przechowywaniu rewolweru w „łacie drewnianej, zasłaniającej dziurę w ścianie chałupy” (tak słowo „zagata” tłumaczy Michał Arct⁹⁸), bogactwo rymuje się z biedą. Posiadanie broni zdaje się koniecznością okupioną wyrzeczeniami. Dużo później, w wierszu Nowaka zabrzmi taki rewers: „nie znoś [...] broni / nie rozkładaj na sianie” [*Pacierz snu mojego*, PP, 14].

Zasadniczo Zagłada mieści się na obrzeżach wojennej wyobraźni autora *Psałmów*⁹⁹; Żydzi i Cyganie są przechodniami w jego wsi, idą osobni za swoim losem. Jak w wierszowym zapisie procesji, przypominającej pochod jedwabieńskich Żydów do stodoły, podpalonej o godzinie 15.00, kiedy – zgodnie z tradycją – miał umrzeć Chrystus (co Czaplńskiemu wydało się nieświadomą inscenizacją Drogi Krzyżowej¹⁰⁰). U Nowaka chodzi raczej o skojarzenia z kolędnikami, może z procesją Trzech Króli:

Widziałem tych proroków
Szli brzegiem nieba nieśli
gwiazdę sokoła rybę
jelita zwierząt
pismo mrówek
na pergaminie rąk
[...]

Widziałem ich śpiewali
miasteczko wieś miasteczko
z uciętą szyją ach miasteczko
parę tysięcy ludzi

⁹⁷ J.T. Gross, I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Kraków 2011.

⁹⁸ M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, t. 2, wyd. 3, Warszawa 1929, s. 1112 [„zagata”].

⁹⁹ Inaczej, gdy idzie o zagładę rozumianą szerzej, jako wciąż trwający proces, określający kondycję powojennego, świata. Wątek „marnienia świata” w tej poezji za kluczowy uznaje Stanisław Balbus [PCM].

¹⁰⁰ P. Czaplński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie*, s. 160.

Żydów Cyganów
z uciętą szyją ach śpiewali
[*Psalm betlejemski*, PW, 17]

Stodoła jest u Nowaka bezpiecznym miejscem, nawet podczas wojny. Przypomina się znowu tytułowy bohater opowiadania *Mojżesz*. Żydowski chłopiec, uciekinier z getta, zostaje znaleziony przez polską rodzinę w stodole. Potem, zwyczajem wiejskich dzieci, śpi w niej z polskim rówieśnikiem. Podobnie w powieści *A jak królem, a jak katem będziesz przyjaciele*, Żyd i Polak, Mojżesz i Piotr, po powrocie z kampanii wrześniowej, wyczerpani, śpią w stodole przez dwa dni. Ci dwaj Mojżesze również przechodzą, mijają polską wieś.

Naprawdę ukrywają się Cyganie, jeszcze bardziej niż Żydzi pozbawieni miejsca, ale nigdy w stodole, ta ma pozostać niewinna. Raczej na strychu [*Dziewiąty paciorek diabelski*, PP, 45] czy w studni, jak w *Czwartym paciorku diabelskim*, to swego rodzaju wariacja na temat Innego ukrytego w szafie czy piwnicy:

Śpi Cygan na dnie studni
i ojciec mówi a niech śpi
[...]

I w głowie ojca nie zaświta
choć wszystko modli się przed jutrznią
jak Cygan śpiący na dnie studni
może oddychać kiedy obłok
znad studni zrywa się z kopyta
[PP, 39]

Na podobny epizod trafiła Anna Bikont, w pamiętniku Chai Finkelsztejn, Żydówki ocalałej z Radziłowa, reporterka czyta o jej bracie próbującym ukryć się w cembrowinie [MZJ, 299]; w Jedwabnem – pisze – zdarzały się przypadki topienia Żydów w studniach [MZJ, 129]. Tymczasem w tej okolicy (Nowaka) „Na piachu leży Dawid nagi / z głową uciętą obok procy” [*Mędrscy*, JN, 24], nad rzeką jest takie miejsce, w którym mordowo Żydów [*Koszyk wiklinowy*, JN, 12], „dzieje się ciało Judasza”, „cuchnie wapnem z rozkopanych pól” [*A w domu naszym*, PD, 97], pozostał tu „przyjaciel ocalony w smutku”, na jego czole „Gwiazda i wapno świeci” [*Północne bębny*, JN, 74]. Po zimowym niebie „jadą sołtys i Herr Tod / w żydowskich basach wyścielonych sianem” [*Psalm poraniony*, PW, 22]. W tej okolicy język przechowuje słowo „użydować” [*Psalm jutrzenny*, PW, 39], które znaczy „zabić, zatłuc”¹⁰¹.

To inny wymiar „stodolenia” przestrzeni, kiedy na myśl przychodzą skojarzenia zagładowe. Nimi – posłużę się sformułowaniem Joanny Tokarskiej-Bakir – wieś Nowaka „odcina sobie powrót do Sopicowa”¹⁰².

¹⁰¹ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 7, Warszawa 1919, s. 432 [„użydować”].

¹⁰² J. Tokarska-Bakir, *Obsesja niewinności*, w: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, wprowadzenie M. Janion, Sejny 2004, s. 20.

„Ten biały szkielet w stodole”, w wierszu

Data „1/II/41 r.” podpisuje Krzysztof Kamil Baczyński *Śnieżycę*, w której wyróżniona w tytule cząstki fraza jest refrenem, nieregularnym jak we śnie, choć to nie sen (i jawa też nie):

To rano, to rano szaleniec spod miasta,
widziałem: włosy białe
na szczycie pe[r]spektyw jasno wyrastał,
podrzucił śniegu płonąca gałąź.
Ten biały szkielet w stodole,
ten biały szkielet w stodole.

Rośnie ten dym i cieniej
niż wiatru ostry wodospad
rozsadza domów cienie,
wapienny serca rozpad.
Domy jerycha schylone,
pomnik jak postać ukośna –
zwyciężył,
został.

Ten biały szkielet w stodole,
ten biały szkielet w stodole,
niebo urwane z gałęzi,
przestrzeń jak okręt, jak pole
upływa na ukos przez pięści.
Zadusi jak ostry wiewierz
ten biały szkielet w stodole.
Ten biały szkielet w stodole
coraz to głośniej rżęzi,
nieba uchyla powoli,
powoli
zwycięży.
Ten biały szkielet w stodole,
ten szkielet w stodole,
ten szkielet.

Przechodzi dziewczynka ze śniegu
w drodze wygasłej, w białym kościele.
Gasną płomienne kopce, gasną –
niesie gałąź – złamany przegub
błogosławi.
Niesie gałąź nad nami,
gałąź.

Zasnąć
[UZ, I, 450]

Spśród wszystkich temu wierszowi najbliższej do Leśmianowskiej *Stodoły*, autonomicznej, eksterytorialnej. Frazę „szkielet w stodole” Agnieszka Zgrzywa umieszcza w makabrycznej topice dominującej w języku Baczyńskiego od jesieni 1940 do późnego lata 1941 r., w czasie narastającej grozy okupacji, po rozstaniu z Anną Żelazny; to właśnie ono miało sprawić, że „wyobraźnia poety zwariowała” [A.Z., 43]. Ukojenie, które w tym utworze przynosi dziewczynka (przynosi na chwilę, bo „przechodzi”), potwierdza miłosny trop. Klamra tytułu i wygłosu zapewnia, że to wiersz, ostentacyjnie dający o sobie znać rymami; koszmara na jawie. Stodoła jest najpierw najmniej z tej śnieżycy, niedorzeczna, jednocześnie jako przyczyna i skutek, zrazu z niczym się nie rymuje, potem współbrzmi z obrazem z porównania – z polem, wreszcie asonans spina fragment, w którym staje się metaforą rzeczywistości. Jakby wiersz upominał się o to, co straszne, co należy do repertuaru. I jakby Baczyński liczył, że poezja przejmie makabryczne wizje. Jakby powtarzał: to tylko wyobraźnia, zapiszę i zasnę. Był wtedy, w tym utworze homeopatą grozy. Zgrozę próbował oswoić grozą znaną – trup w szafie, szkielet w stodole – która z czasem się udosławiała.

Taka wyobraźnia wiersza umożliwiła mu pisanie o Zagładzie. W *Obozach*, w jednej z rękopiśmiennych wersji, zatytułowanych kamuflująco i przezornie – *O*., i w *Deszczach* (powstały odpowiednio – 19–20 i 21 lutego 1943 r.), pojawia się obraz „dalekich pociągów”, mógłby w nich znaleźć się sam autor, a zwłaszcza jego matka – Żydówka ochrzczona przed wojną. Zgrzywa czyta te utwory podobnie jak Jerzy Świąch, twierdzi, że Baczyński solidaryzował się ze wszystkimi – Żydami i nie – wywozonymi do obozów¹⁰³. W myśl obu interpretacji, także *Tren I* z września 1942 r., utwór odnoszący się do pierwszej akcji „likwidacyjnej” przeprowadzonej w getcie warszawskim, i wiersz bez tytułu [inc.] „Byłeś jak wielkie stare drzewo”, sygnowany datą z czasu powstania w getcie warszawskim, stawały się „sekretnymi stodołami”, przechowywał w nich Baczyński „swoich Żydów”. W *Deszczach*, a zwłaszcza w *Wyborze* próbował znieść dystans między ofiarami a świadkami, jakby szukał miejsca dla własnej niestabilnej tożsamości i w poezji znajdował przestrzeń nieokreśloności¹⁰⁴.

Baczyński wierzył w wiersz: że nieporadność zostanie w nim przewyciężona albo, że ona sama będzie najlepszą opowieścią o wysiłku wyobraźni, o próbach posłużenia się gotowymi symbolami z repertuaru polskiej martyrologii, romantycznego modelu walki, ich nieprzystawalność zdawała się środkiem wyrazu w dopiero powstającym języku Zagłady, której narzędzia nie zdążyły się jeszcze zmienić w rozpoznawalne znaki. Wierzył, że dotychczasowe zbiorowe wyobrażenia, narodowe identyfikacje mogą stać się mniej ważne i mniej oczywiste.

¹⁰³ Por. T. Żukowski, *Kręgiem ostrym rozdarty na pół. O niektórych wierszach K. K. Baczyńskiego z lat 1942–1943*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3, s. 185–186; J. Świąch, *Poeta i Holocaust*, w: *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006; J. Lewandowski, *Wokół biografii Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Aneks” 1979, nr 22; N. Gross, *Poeci i Szosa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993, s. 120–124.

¹⁰⁴ T. Żukowski, dz. cyt., s. 149–150.

Stodoły, „ze stu światów”

Nasza pamięć nie wiedziała, co czynić,
wyobraźnia gubiła się w domysłach¹⁰⁵.

To nie jest opowieść o recepcji, o wchodzeniu dwa razy do tej samej stodoły. Dlatego nie może zakończyć się rozstrzygnięciem, czy wyobraźni (zbiorowej) udało się uratować Leśmianowską stodołę, czy nie została jednak zniesiona („zlikwidowana”) przez zagładowe skojarzenia. Chyba nie ma jednej odpowiedzi, zdaje się być ona uzależniona od perspektywy odbioru, od lektur.

Próbką tego, co dzieje się z wyobraźnią niech będą dwa odczytania: Jacka Leociaka lektura *śmierci* Czechowicza i Stanisława Balbusa mikrointerpretacja *Psalmu betlejemskiego* Nowaka. Pierwszy uczony, historyk Zagłady, w zasadzie absolutyzuje prefiguratywne rozumienie wiersza, z kolei Balbus zupełnie nie dostrzega grozy w utworze Nowaka, podporządkowuje ją wykładni *Psalmsów*, wedle której ów cykl przewycięża poczucie marności czasu. Inni badacze twórczości Nowaka podobnie widzą zapis doświadczenia wojny w jego dziele, tak też dzieje się z odczytaniem utworów o zwierzętach: przypisuje się temu poecie idylliczną wyobraźnię, czy nawet utożsamia wyobraźnię z idyllą. Ten problem stawiają również prowadzone w trybie przypuszczającym interpretacje (autorstwa Jerzego Świącha i Agnieszki Zgrzywy) wierszy Baczyńskiego odnoszących się do Zagłady Żydów.

Słowa „stodoła” i „siano”, oba obecne w polszczyźnie od XIV w.¹⁰⁶, są dziś wtórnie obce, o czym świadczy zaledwie zarysowana seria ich współczesnych użyc w kontekście zbrodni jedwabieńskiej, przywołań w tekstach literackich i publicystycznych, które miały być tłem dla twórczości czterech poetów, poruszających się po obrzeżach tego, co stało się fantazmatem. Stodoła od początku, od Leśmiana, jawi się jako miejsce ambiwalentne, nie do oswojenia czy zamieszkania, otwiera na nieracjonalne, jest wyjściem poza proste opozycje. Jest imieniem innych – mniej rozpoznawalnych – miejsc (kaźni i schronień), kiedy reprezentuje to, co stało się z językiem po Zagładzie. Wywołuje sprzeczne skojarzenia: z utopią Leśmiana i jedwabieńską dystopią, z miejscem wyłącznie imaginacyjnym i rzeczywistym, z tego powodu podkreślam mniej wyraziste przedstawienia stodoły w poezji Czechowicza i Nowaka. Ich intuicje miejsca eksterytorialnego i granicznego, w którym zawsze chodzi o życie, w którym (w obliczu którego) – sparafrazuję Adama Zagajewskiego – wyobraźnia okazuje się jeszcze jednym zmysłem¹⁰⁷.

Doświadczyć działania wyobraźni znaczy zadać sobie dziecięce pytania o początek (Leśmian), opatrzyć nią to, co zostało naznaczone przemocą (Nowak), stanąć najbliżej ofiar – ludzi lub zwierząt (Czechowicz, Baczyński).

¹⁰⁵ A. Zagajewski, 27 stycznia, w: *Niewidzialna ręka*, Kraków 2009, s. 31.

¹⁰⁶ W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2008, s. 543 [„siano”], s. 578 [„stodoła”].

¹⁰⁷ A. Zagajewski, *Lekka przesada*, Kraków 2011, s. 21.

Zakończenie. Stało się (za) sprawą wyobraźni. Prolegomena

Czytanie jest swobodną operacją. Nikt mi nie może nakazać, w jaki sposób i co mam czytać¹.

Próba opowiedzenia o Imaginautach jest próbą mitu czy też baśni, medytacją nad początkiem. Początkiem rozumianym swoiście – jako pytanie zadawane sobie przez czterech twórców (nie zawsze bezpośrednio i nie zawsze świadomie) o to, skąd bierze się wiersz. Z tymi kwestiami wiąże się refleksja na temat wyobraźni, nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, sformułowana wprost w poezji oraz w szkicach literackich, odnajdują ją również w rzeczywistości utworu.

Gdybym pisała monografię któregokolwiek z bohaterów tej książki, dotychczasowe ustalenia mogłyby być zaledwie punktem wyjścia (stąd „prolegomena”), bowiem imagina-ria Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego i Nowaka nie zostały dotychczas wyczerpująco opisane; zastanawiam się jednak, czy w ogóle można je w taki sposób opisać. Wszak – żeby posłużyć się przykładem prac poświęconych Leśmianowi – znaczące wydaje się z jednej strony fiasko, dążącej do syntezy książki Tymoteusza Karpowicza, a z drugiej strony interpretacyjna nośność szkiców Michała Głowińskiego czy ostatnio ciekawy pomysł Michała Nawrockiego, aby przedstawić formy istnienia w twórczości autora *Napoju cienistego*. Pozwala to przypuszczać, że w przypadku tej poezji bardziej sprawdzają się ujęcia częściowe, że zamachy na całość mogą okazać się samobójcze. Jakkolwiek kwestia ta pozostaje w mojej pracy miejscem dla wyobraźni; podobnie – choć w innym porządku – dopełniania wymagałoby komparatystyczne ujęcie dzieł interesujących mnie poetów oraz dokładne prześledzenie roli wyobraźni w ich twórczości prozatorskiej, dramaturgicznej czy translatorskiej, do której sięgałam jedynie kontekstowo. Pisałam bowiem w zgodzie z innym rytmem, podług praw inaczej pojętej ekonomii, ekonomii wyobraźni (a kto wie, czy jej sednem nie jest rozrzutność), nieuznającej wymienności walut, kierującej się zasadą niepowtarzalności nominalu.

Wyobraźnia daje wolność od iluzji tzw. rzeczywistego życia, wprowadza na drogę irracjonalnego i nieracjonalnego, tajemnicy; wyobraźnia to uświadomiona lub nie – wiedza (jak kompas), którą cztery czytani tu poeci mają – powiedzmy – już w porcie, zanim wyruszą w język poezji i po język, to wiedza (niepojęciowa) równocześnie sukcesywnie przez nich poszerzana. Stąd pierwsza, najobszerniejsza część mojej książki, w której usiłuję zrekonstruować i skonstruować ich autorskie formuły wyobraźni. Wyprawa Imaginautów, inaczej niż mitologicznych Argonautów, nie jest jednorazowa, bardziej pod tym względem przypominają oni bohaterów antropologicznej prozy Bronisława Malinowskiego, *Argonautów zachodniego Pacyfiku*, których wędrówki były również wielokrotne i miały charakter

¹ Novalis, *Schriften*, Stuttgart 1965, s. 609 [przeł. K. Kuczyńska-Koschany].

– co za chwilę będzie istotne – handlowy. Interesujący mnie poeci każdorazowo udają się po wiersz, ale nie tyle wymieniają go za monety wyobraźni, ile je przetapiają; niczego więc nie tracą, może wręcz uszlachetniają swój kruszec. O tym mówią dwie środkowe partie tej książki, układające się w opowieści o języku, prowadzą one do ostatniej części, mającej w znacznej mierze charakter lektury mapy sporządzonej przez Imaginautów, lektury przez nieoczekiwane soczewki.

Na etapie powstawania praca o Leśmianie, Czechowiczu, Baczyńskim, Nowaku przyniosła wiele zdziwień w skali makro i mikro. Do najważniejszych spośród tych pierwszych zaliczam rozciągłość i głębokość dyskusji o wyobraźni, toczących się przez cały XX wiek, uczynienie z nich kontekstu dla dzieł czterech poetów nie tylko dało wgląd w historię pojęcia, przede wszystkim jeszcze dobitniej przekonało o doniosłości ich niedyskursywnych refleksji, niezależności, niekiedy dramatycznej, od krytycznoliterackich diagnoz i późniejszych historycznoliterackich kwalifikacji. Innego rodzaju zaskoczeniem okazała się możliwość przeczytania, w trybie lektury anachronicznej, tych jak najbardziej idiomatycznych poetyk przez pryzmat zbiorowego fantazmatu, związanego z pamięcią Zagłady, co pozwoliło również wydobyć traumatyczne miejsca w ich życiorysach i w ich dziełach. W skali mikro zaś zdziwienia przyniosły pojedyncze zdarzenia w biografii wyobraźni poetyckich – mam wręcz na myśli pojedyncze metafory, metapoetyckie formuły, przedstawiłam je w pierwszej części książki, by w następnych partiach śledzić rozwijające się z nich imaginacyjne nitki.

Trzeba wreszcie powiedzieć, dlaczego jedynie wyobraźnia mogła scalić te dzieła, niczego nie narzucając żadnemu z autorów. Przydatne okazuje się tu sięgnięcie po kontekst bardziej szczegółowy. Jan Zięba w swojej inspirującej i pionierskiej książce o eseistyce Leśmiana wielokrotnie zestawia jego koncepcje z rozważaniami Georga Simmla jako autora, niewykluczone, że znanej poecie, *Filozofii pieniądza*. Badacz twierdzi, że metaforę pieniądza występującą w pracach ich obu można uznać za centralną dla procesów alienacyjnych, paradygmatycznych dla przemian nowoczesnej kultury, o jakich pisał z ubolewaniem autor *Łąki* [J.Z., 105–107; 126–137]. Podobną funkcję, zauważa Zięba, może pełnić Leśmianowskie słowo pojęciowe i ono zasłania dostęp do rzeczywistości, rozumianej jako *natura naturans*². Nie rozwijam tych szczegółowych kwestii, bo – zmierzając do końca mojej opowieści – chcę przede wszystkim jeszcze raz zwrócić uwagę na podstawową, jak sądzę, funkcję wyobraźni interesujących mnie w tej książce poetów.

Metaforę pieniądza ciekawie zniuansowała Jeanette Winterson, budując przy tym bardzo leśmianowską opozycję. Brytyjska eseistka pisze o nominalnej rzeczywistości, którą rządzi pieniądz i o rzeczywistości sztuki, w której panuje niewymienialna moneta wyobraźni:

„Prawdziwy”, „rzeczywisty”, „realny” – to stare i dziwne słowa. Real to nazwa małej srebrnej hiszpańskiej monety, pieniążka z czasów, kiedy jego wartość równała się wartości metalu, z którego był zrobiony. Jesteśmy przyzwyczajeni do nominalnych pieniędzy, ale real to uczciwa waluta.

Uczciwą walutą sztuki jest uczciwa waluta wyobraźni.

Małej srebrnej monety sztuki nie można wydać, to znaczy nie można jej wymienić na nic innego ani wyczerpać jej zasobów. To, co się straci, co ulegnie zniszczeniu, co się wytrze, co zostanie sprzeniewierzone, będzie w nieskończoność odnawiane, przez wydobywanie kruszcu, kucie, kształtowanie wyobraźni, która istnieje poza domysłami i przekonaniem potocznej rzeczywisto-

² J. Zięba, *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, LNP, 9–19.

ści. Moneta wyobraźni, nieskończenie elastyczny metal Muzy, okrągła struktura z księżycowego metalu przedstawia sobą nowe uniwersum, światy pierwotne, które przeciwstawiają się zasadniczo pozorom nominalnego życia³.

„Sztuka kreuje swoją własną rzeczywistość, żyje ze swej własnej waluty, niewrażliwa na bogactwo i niedostatek”⁴ – dodaje za chwilę pisarka. Bliższy niż Leśmian takiemu użyciu samej metafory pieniądza był Krzysztof Kamil Baczyński: „mam źródło w sercu srebrne jak żywy pieniądź” [*Śpiew do snu*, UZ, II, 55]. Ale w istocie każdy wiersz bohaterów mojej pracy to real. Każdy reprezentuje najprawdziwszą rzeczywistość. Podkreślam: każdy, każdy powstał w piśmie wyobraźni, każdy na swój sposób o nim mówi. Są niewymienialne. Tak, jak nie można podmieniać ich utworów (dajmy na to: utworów Nowaka na utwory Leśmiana, utworów Baczyńskiego na utwory Czechowicza), można je raczej ostrożnie konfrontować, tak nie dałoby się podmienić żadnego z twórców w linii poetyckiej wytyczonej w tej książce. Wyobrażam sobie natomiast linię równoległą do poprowadzonej, wywodzącą się również od Leśmiana „linię lingwistyczną”, ale lingwistyczną kapryśnie, linię lingwizmu, który sprzeniewierza się konstrukcjonizmowi, bo lingwizm, wynikający z promieniowania Leśmiana, zawsze będzie lingwizmem przepuszczonym przez pryzmat wyobraźni, tworzyłoby ten szereg: Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka, Piotr Sommer (a Jerzy Ficowski byłby w nim „nielegalną odnogą”, znikliwą, objawiającą się tylko niekiedy).

Prawo niewymienialności utworów wyobraźni (jak je roboczo nazwałam) zdecydowało o budowie tej książki, o tym, co na pierwszy rzut oka może sprawiać wrażenie pewnej dysproporcji, o tym, że w kolejnych partiach nie poświęciłam poetom tyle samo miejsca, o tym, że pisałam o nich na różne sposoby, zawsze w osobnych rozdziałach. Wszak wyobraźnia Nowaka potrzebowała odkrycia, Leśmiana niekiedy rewindykacji, Czechowicza i Baczyńskiego – raczej interpretacyjnych dopowiedzeń. Zasada niepodmienialności przesądza wreszcie o tym, co jest wciąż do napisania. Byłaby to, obok owego lingwistycznego szlaku, praca w całości poświęcona Nowakowi, w zasadzie jednemu zapoznanemu spośród interesujących mnie autorów, czeka on na biografię i monografię (oby w liczbie mnogiej), na lekturę utworów pozostających w czasopiśmie i rękopisach.

Pora powrócić do pytania o samą formułę pisma wyobraźni. Dlaczego organizuje ona myślenie o czterech twórcach? Jaka jest zasadność powoływania jej w odniesieniu do autorów w tak oczywisty sposób kojarzących się z imaginatywną poetyką? Przewidywalna odpowiedź wiąże się z ważną, a niedostrzeżoną dotąd w historii literatury XX wieku linią, jaką wyznaczają ich dzieła. To linia poetów, których pokrewieństwo nie jest proste, nie polega na relacjach recepcyjnych, poetów, którzy każdym wierszem zaświadczały, że wyobraźnię uznają za swe najważniejsze, formujące doświadczenie i dlatego posługiwali się nią w taki sposób, że zawsze pozostawali poza rozmaitymi porządkami historycznoliterackimi, w jakich chciano i chce się nadal ich umieszczać. Ta linia, mam wrażenie, urywa się właśnie na twórczości Nowaka. Jakby podstawowa dla moich bohaterów wiara w moc słowa poetyckiego nie była już dostępna dla współczesnych autorów. A przecież – pragnę to jeszcze raz podkreślić – nie pisałam o wyobraźni konsolacyjnej, idyllicznej, niosącej proste pocieszenie, nie było i nie jest funkcją wyobraźni czterech poetów stworzenie wizji „świata scalonego”.

³ J. Winterson, *Wyobraźnia i rzeczywistość*, w: *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*, przeł. Z. Batko, Poznań 2001, s. 129–130.

⁴ Tamże, s. 135.

Leśmian, Czechowicz, Baczyński, Nowak zostali już – raczej osobno – rozpoznani w literaturoznawstwie jako autorzy o szczególnie rozwiniętej wyobraźni, kwestia ta wydawała się jednak zazwyczaj na tyle oczywista, że nie była podejmowana szczegółowo. Toteż bardzo często, kiedy mowa o ich twórczości, samą wyobraźnię odsuwa się na bok, badacze chętniej skupiają się na jej tematach, motywach; obrazy nierzadko interpretują w izolacji od języka. Mnie natomiast zależało na ukazaniu podmiotowości wyobraźni, uznałam, że na osobną uwagę zasługuje opowieść o niej i przejawach jej działania. Wreszcie chciałam dowieść, że język jest sednem kreatywności i że na swój sposób należy do imaginariów poetów, w żadnym wypadku nie widzą w nim jedynie narzędzia, wierzą w jego moc, przyznają (przywracają) mu bytowy wymiar. Stąd decyzja, by sprawdzić, jakie miejsce w ich wyobraźniach zajmuje kategoria imienia oraz jaki kształt przyjmują wizje stwórczego słowa. Także z tego względu formuła „pisma wyobraźni” wydała mi się trafna i jak pokazywałam – niezupełnie arbitralna. Przejawia się ona w wątkach stale w tej poezji obecnych, więc tłumaczy również powołany przeze mnie szereg Imaginautów; poza tym umożliwia jednoczesne uruchamianie dwóch perspektyw interpretacyjnych: z jednej strony wydobywam autorskie refleksje o wyobraźni, z drugiej ukazuję jej działanie w utworach. Równie ważna dla tego ujęcia stała się możliwość wyemancypowania Leśmiana, Czechowicza, Baczyńskiego, Nowaka z rozmaitych koncepcji wyobraźni, wieloaspektowo obecnych w humanistyce XX wieku, nie sądzę, by dzięki aplikacji którejkolwiek z nich, interesująca mnie poezja wiele zyskała. Poznawczo ciekawsze było skorzystanie z autorskich metarefleksji, a zwłaszcza odszukanie ich, zakamuflowanych, w języku metafor.

W twórczości czterech poetów wyobraźnia zajmuje miejsca szczególne, otwiera na nieracjonalne, okazuje się bezkompromisowym wyborem takiego języka (obrazowania, skojarzeń), który doprowadził do licznych kontrowersji wokół ich dzieł. Stąd – z radykalizmu właśnie bierze się zapośredniczona w antropologii słowa koncepcja pisma wyobraźni. Dlatego poprzestaję na lekturze poezji jako opowieści o wyobraźni, więc o sobie samej. Właśnie ta opowieść scala w moim przekonaniu powołaną w tej pracy linię poetycką. Emblematyczny dla niej jest obraz, który znajduję w mniej znanym utworze dramatycznym Leśmiana, *Dziełbie leśnej*: „ukazuje się drobna, jak zabawka, łódź ze świetlistego złota i płynąc gdziekolwiek gaśnie w punkcie nieokreślonym; jakby dobiła do brzegu, gdzie istota łodzi staje się zbyt ciężka” [PZ, 537]. Również rzeczą wyobraźni jest znikać w opowieści. Imaginanci co rusz podsuwają kompas, najchętniej jednak kodują współrzędne. Każdorazowe zbliżenie do tych dzieł poświadcza, że wiersz to kawałek mapy, to jednocześnie osobna rzeczywistość, w którą przetapiane są słowa, w której istnieją archaiczną mocą.

Ostatecznie język stwarzający – powołujący rzeczywistość, wypowiadający tajemnicę, pismo wyobraźni w twórczości każdego z czterech poetów przybiera nieco inną postać: Leśmian buduje w nim rzeczywistość, która nie chce wykraczać poza wiersz, pragnie zaświadczyć o osobności i samowystarczalności tak postawionego świata. W przypadku Czechowicza poetyckie zapisywanie najbardziej jawi się jako odczytywanie, uchylanie tajemnej warstwy. Natomiast Baczyńskiemu najtrudniej udzielić sobie tej mocy stwarzania, przetwarzania, wciąż powraca w jego utworach obraz poety – mniejszego stwórcy, a jednocześnie metamorficzny żywioł dominuje na dukcie jego pisma. Nowak wreszcie odzyskuje dla wyobraźni kulturę ludową w jej niejarmarcznym wymiarze, udziela ona jego utworom kreatywnych właściwości. Mówią więc czterej twórcy jednym językiem, mówią przy tym w różnych dialektach. Nie przedawnia się w ich nowatorskich poetykach wiara w działanie słowem poetyckim, a jego metafizyczna podszełka wiąże się ściśle z cielesnym wymiarem

samego języka i fizycznej rzeczywistości. Nadto Leśmian, Czechowicz, Baczyński, Nowak reinterpretują formułę *creatio ex nihilo*, a nawet unieważniają ją jako probierz możliwości wyobraźni, bowiem to, co widzialne i niewidzialne wzajemnie się w ich utworach wspiera.

Kończąc, chciałam podkreślić korzyści, jakie wnosi do badań literaturoznawczych dostrzeżenie w wyobraźni narzędzia, kategorii interpretacyjnej oraz podmiotu interpretacyjnych zbliżeń. I choć w tej książce interesowali mnie przede wszystkim autorzy, których uznać można za paradygmatycznych, pierwszorzędnych, kiedy idzie o namysł nad wyobraźnią, to moją intencją było zwrócenie uwagi na jej niezbywalność w każdym procesie twórczym, właśnie poprzez przyjrzenie się – w gruncie rzeczy niewielkiemu – wycinkowi jej rozrzuconego, hojnego działania.

Wyobraźnia chroni wiersz przed wymieniem na wszelkie rodzaje złota głupców, na interpretacyjne koniunktury. Wyobraźnia, jaką odkryłam w utworach czterech poetów to „królowa prawdy”, „matka bogów” (i ludzi, i zwierząt); jest całopalna, przetwórcza, wymyśla dla siebie język, pieśnią buduje łódź, w niej płynie jeszcze dalej.

Bibliografia*

1) podmiotowa

Krzysztof Kamil Baczyński

Poezje, wybór i posłowie P. Matywiecki, Warszawa 1996.

Utwory zebrane, t. 1–2, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1961.

Wybór poezji, oprac. J. Święch, Wrocław 1989.

Józef Czechowicz

Dni chłopca, oprac. D. Pachocki, Lublin 2009.

Koń rydzy. Utwory prozą, zebrał i wstępem opatrzył T. Kłak, Lublin 1990.

Listy, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1977.

Listy, oprac. T. Kłak, Lublin 2011.

Poezje zebrane, zebrał i oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1997.

Proza, red. T. Kłak, Lublin 2005.

Przekłady, oprac. W. Kruszewski, D. Pachocki, Lublin 2011.

Szkice literackie, oprac. T. Kłak, Lublin 2011.

Utwory dla dzieci, oprac. E. Łoś, Lublin 2013.

Utwory dramatyczne, oprac. T. Kłak, Lublin 1978.

Utwory dramatyczne, red. J. Nowakowska, J. Cymerman, Lublin 2011.

Varia, oprac. J. Cymerman, A. Wójtowicz, Lublin 2013.

Wiersze i poematy, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012.

Wiersze i poematy. Utwory niepewnego autorstwa lub przypisywane poecie. Dodatek krytyczny, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012.

Wybór poezji, oprac. T. Kłak, Wrocław 1970.

Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972.

Bolesław Leśmian

Baśnie i inne utwory prozą, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012.

Klechdy polskie, wstęp i oprac. W. Lewandowski, Kraków 1999.

Klechdy sezamowe, Warszawa 1950.

Pochmiel księżycowy (wiersze rosyjskie), w polskiej wersji (i posłowie) J. Ficowski, Warszawa 1987.

Poezje wybrane, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1983.

Poezje zebrane, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 2000.

Poezje zebrane, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.

* Bibliografia jest celowo selektywna, nie obejmuje wszystkich opracowań uwzględnionych w książce.

Przygody Sindbada Żeglarza, Warszawa 1957.

Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku, oprac. i posłowie D. Pachocki, A. Truszkowski, Lublin 2011.

Skrzypek opętany, oprac. i wstępem poprzedziła R.H. Stone, Warszawa 1985.

Szkice literackie, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959.

Szkice literackie, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.

Utwory dramatyczne. Listy, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2013.

Utwory rozproszone. Listy, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.

Z tamtej strony ciszy, wybór i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2012.

Tadeusz Nowak

A jak królem, a jak katem będziesz, Warszawa 1977.

Będę świętą, „*Twórczość*” 1995, nr 7–8.

Diabły, Warszawa 1971.

Dwunastu, Kraków 1974.

Jasełkowe niebios, Warszawa 1957.

Jeszcze ich słyszę, widzę jeszcze. Jak w rozbitym lustrze, Warszawa 1999.

Kolędy stręczyciela, Warszawa 1962.

Modły jutrzenne – modły wieczorne, Kraków 1992.

Obcoplemienna ballada. Opowiadania, Warszawa 1977.

Pacierz i paciorki, Warszawa 1988.

Polegli, „*Twórczość*” 1957, nr 2.

Porównania, Kraków 1954.

Półbaśnie, Warszawa 1976.

Prorocy już odchodzą, Kraków 1956.

Prorok, Warszawa 1977.

Przebudzenia. W puchu alleluja, Warszawa 1989.

Psalmy i inne wiersze, wybór i posłowie B. Zadura, Wrocław 2011.

Psalmy na użytek domowy, Kraków 1959.

Psalmy wszystkie, Warszawa 1980.

Spowiedź wyobraźni (szkice i wywiady), zebrała oraz wstępem i notą opatrzyła A. Jarzyna, Kraków 2014.

Ślepe koła wyobraźni, Kraków 1958.

Takie większe wesele, Kraków 1973.

Uczę się mówić, Warszawa 1953.

W jutrzni, Warszawa 1966.

Wniebogłosy, Kraków 1982.

Ziarenko trawy, Warszawa 1964.

Przekłady i redakcje autorstwa Tadeusza Nowaka

Jesienin S., *Poezje*, poezje wybrał i przeł. T. Nowak, posłowie S. Balbus, Kraków 1975.

Kuriata Cz., *Wiersze wybrane*, wybór T. Nowak, Warszawa 1984.

Nagy L., *Kto przeniesie miłość*, wybór R. Gimes, przekł. T. Nowak, B. Zadura, posłowie T. Nowak, Kraków 1979.

Radnóti M., *Spienione niebo*, wybór, posłowie i przypisy K. Sutarski, przeł. T. Nowak, Kraków 1980.

Roy C., *Klucze do Chin*, przeł. J. Błoński, wiersze przeł. T. Nowak, Warszawa 1956
Wojtyła K., *Poezje wybrane*, wstęp T. Nowak, wybór T. Mocarski, Warszawa 1983.

2) przedmiotowa

Opracowania poświęcone twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Józefa Czechowicza, Bolesława Leśmiana, Tadeusza Nowaka

- Adamek Z., „Gwiazdom – ciemność, a ludziom – kamienie”. (*Analiza historycznoliteracka wiersza K. K. Baczyńskiego*), „Poezja” 1975, nr 3.
- Adamiec M., *Apokryficzny pentateuch. Rzecz o „Klehdach polskich” Bolesława Leśmiana*, „Zeszyty Naukowe. Wydawnictwo Humanistyczne Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” 1989, nr 15.
- Antoniuk M., *Śmierć Czechowicza – historia znaczeń*, „Ruch Literacki” 2009, nr 5.
- Balbus S., *Nieśmiertelna choroba. O „Psalmach” Tadeusza Nowaka*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie 1945–1989*, red. A. Kłuza, A. Świeściak, Kraków 2011.
- Balbus S., *O poetyce „Psalmów” Tadeusza Nowaka*, „Twórczość” 1972, nr 1–3.
- Balbus S., *Oksymoroniczne gry intertekstualne – Leśmian*, „Ruch Literacki” 1990, nr 4–5.
- Balbus S., *„Poezja w czasie marnym”. O metafizyce i historiozofii poezji Tadeusza Nowaka*, w: T. Nowak, *Modły jutrzenne – modły wieczorne*, Kraków 1992.
- Balbus S., *Tadeusz Nowak – szkic do portretu i jedno zbliżenie*, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Kraków 1997.
- Balbus S., *Tradycja i kształty poezji Tadeusza Nowaka*, „Opole” 1973, nr 4–5.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Warszawa 1998.
- Balcerzan E., *Światopogląd wyobraźni*, „Nurt” 1975, nr 12.
- Balowski M., *Lista frekwencyjna poezji, prozy i dramatu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Prochowice 1997.
- Baran J., *Potęga wyobraźni*, „Dziennik Polski” 1956, nr 256.
- Barańczak S., *Kreator i odkupiciel*, „Nurt” 1966, nr 12.
- Barański M., *Lustro i kobieta. O dwóch tekstowych wizualizacjach: „Dziewczyna przed zwierciadłem” Leśmiana i „Biała magia” Baczyńskiego*, w: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze. Rozprawy – szkice – eseje*, red. E. Borkowska, A. Borkowski, M. Burta, Siedlce 2006.
- Barcz A., *Nie-ludzki rodowód poezji: Leśmian*, w: *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016.
- Bąk M., *W magicznym świecie utworów Tadeusza Nowaka*, „Wielogłos” 2008, nr 1.
- Białek J.Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny, materiały*, Warszawa 1979.
- Bieńkowski Z., *Rodowód*, w: *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993.
- Bieńkowski Z., *Szczyty symbolizmu*, „Twórczość” 1962, nr 8.
- Bieńkowski Z., *Wygnanie z raju rzeczy*, „Życie Literackie” 1958, nr 26.
- Błoński J., *Wszystko, co literackie. Pisma wybrane*, t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001.
- Błoński J., *Prorocy już odchodzą*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 17.

- Błoński J., *Za pięć dwunasta*, w: *Poeci i inni*, Kraków 1956.
- Bojnicky G., *Pierwsze krople burzy*, „Kresy” 2000, nr 1.
- Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.
- Bonowicz K., *Józefa Czechowicza teatr widziadeł i snów. Studium psychoanalityczne twórczości poetyckiej*, Kraków 2013.
- Borzym S., *Leśmian: światopogląd poety*, w: *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Wrocław 1984.
- Brudnicki J.Z., *Tadeusz Nowak*, Warszawa 1978.
- Brzękowski J., *Kilka uwag o poezji Leśmiana*, „Oficyna Poetów” 1967, nr 1.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Sofia zaklęta w baśniową carewnę. „Pieśni Wasilisy Priemu-droj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3.
- Brzozowski S., *Kilka słów o sztuce*, w: *Kultura i życie*, Lwów 1907.
- Budzyński W., *Dom Baczyńskiego*, Warszawa 2000.
- Budzyński W., *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila. Biografia K.K. Baczyńskiego*, posłowie K. Kąkolewski, Warszawa 1994.
- Budzyński W., *Śladami Baczyńskiego*, Warszawa 2009.
- Budzyński W., *Taniec z Baczyńskim. Historia miłości Barbary i Krzysztofa Baczyńskich*, Warszawa 2001.
- Budzyński W., *Testament Krzysztofa Kamila*, Warszawa 1998.
- Budzyński W., *Warszawa Baczyńskiego*, Warszawa 2004.
- Całbecki M., „a wszystko to ty”. *Narcyzm Czechowicza*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.
- Całbecki M., *Awangarda – niebezpieczeństwo – przygodność. Dialektyka nowoczesności w poezji Józefa Czechowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 2.
- Całbecki M., *Dwa miasta w poezji Józefa Czechowicza*, „Kresy” 2000, nr 1.
- Całbecki M., „Kamień” *Józefa Czechowicza a paradoksy tożsamości nowoczesnej*, w: *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. 1, red. M. Roszczynialska, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2013.
- Całbecki M., *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni*, Lublin 2004.
- Carlo de A.F., *Koszmar tłumacza. Twórczość Bolesława Leśmiana w kręgu włoskich zagadnień translacyjnych*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 2, red. R. Cudak, Katowice 2007.
- Chwin S., *Literatura i zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Małej Apokalipsy”*, Kraków 1993.
- Chwin S., *Schulz a Leśmian*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994.
- Cieślak R., *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w literaturze polskiej XX wieku*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Coates P., *Identyczność i nieidentyczność w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*, Warszawa 1986.
- Cockiewicz W., *Metaforyka Leśmiana (analiza lingwistyczna)*, Kraków 2011.
- Cudakowa M., *Krzysztof Kamil Baczyński „Mazowsze”*, w: *Literatura i historia. Interpretacje*, red. T. Bujnicki, I. Opacki, Warszawa–Kraków 1982.

- Cymerman J., *Teatr i dramaty Józefa Czechowicza*, „Akcent” 2004, nr 1–2.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.
- Czabanowska-Wróbel A., „*Pieśni nie o sobie*”. *U początków poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Lektury polonistyczne. Pozytywizm – Młoda Polska*, t. 2, red. G. Matuszek, Kraków 2001.
- Czabanowska-Wróbel A., *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i Śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.
- Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 2: 1884–1933, Lwów 1934.
- Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 3: 1884–1934, Lwów 1936.
- Czaplejewicz E., *Adresat w poezji Leśmiana*, Wrocław 1973.
- Czaplejewicz E., *Klucz*, „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 5.
- Czaplejewicz E., *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981.
- Czapliński P., *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997.
- Czernik S., *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1918–1938*, „Okolica Poetów” 1939, nr 1–2.
- Czernik S., *Fantazjotwórstwo poetyckie*, „Okolica Poetów” 1935, nr 4–5.
- Czernik S., *U źródeł fantazjotwórstwa*, „Okolica Poetów” 1938, nr 1.
- Czwordon P., *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2010.
- Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003.
- Dąbrowski B., *Patrząc w Acheron. Obraz, widzenie i śmierć w wierszu „iliada tętni” Józefa Czechowicza*, w: *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014.
- Dąbrowski M., *Powtórne debiuty*, „Tygodnik Kulturalny” 1986, nr 46.
- Dąbrowski S., *Vox Humana. Biblia w liryce Tadeusza Nowaka. Studia i szkice*, Lublin 1993.
- Delaperrière M., *Czy istnieje poezja impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana*, w: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciniński, Poznań 2007.
- Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004.
- Deresz L., *Józef Czechowicz jako tłumacz Pawła Tyczyny*, przeł. N. Jurak, „Akcent” 2003, nr 4.
- Dobrowolska K., *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Warszawa 2014.
- Drozdowski B., *Mózg i mózdzek*, „Życie Literackie” 1958, nr 5.
- Drozdowski B., *O poezji miłosnej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Poezja” 1972, nr 11.
- Dwojewska I., *Dyluwialny koszmar*, „Ogród” 1990, nr 2.
- Dworak T., *Norwid, Rittner i...* Czechowicz, „Myśl Narodowa” 1939, nr 8.
- Dworniczak A., *Jedna głoska*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002.
- Dybczak K., *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.
- Dybczak K., *Programoburcy i programotwórcy ostatniego ćwierćwiecza*, w: *Badania nad krytyką literacką*, s. 2, red. M. Głowiński, K. Dybczak, Wrocław 1984.
- Dybel P., *Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*, w: *Pisarz i psychoanalitik*, red. R. Dziurla, J. Groth, Poznań 1999.
- Dybel P., *Na krzyżu gminnej wyobraźni*, „Twórczość” 1978, nr 3.

- Dybel P., *Ujarmianie śmierci (sen w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego)*, „Poezja” 1975, nr 10.
- Dybel P., *Ziemsy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Warszawa 1988.
- Fiałkowski T., *Świat oswojony*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 41.
- Flaszen L., *Dzieci i żywioly*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 9.
- Fornalczyk F., *Przypisani tej ziemi. Szkice o prozie Stanisława Piętaka, Tadeusza Nowaka, Juliana Kawalca, Ernesta Brylla*, karykatury pisarzy wykonał S. Mrowiński, Poznań 1968.
- Fostowicz M., *Świat bez prawdy. Poezja jako światopogląd*, Zielona Góra 2003.
- Fryde L., *Klasyki i dwaj romantycy (Leśmian, Staff, Tuwim)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 12.
- Gajcy T., *Pisma*, przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L.M. Bartelski, Kraków 1980.
- Garwin W., *Leśmian na Zamojszczyźnie*, „Akcent” 1982, nr 1.
- Garztecki J., *Wojenne losy rękopisów Krzysztofa Baczyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 3.
- Gawliński S., *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym (elementy socjologii i poetyki)*, Katowice 1983.
- Glinka X., *Wspomnienie o Leśmianie*, „Kultura” (Paryż) 1949, nr 4–5.
- Głowiński M., *Awangarda i mity romantyczne*, „Życie Literackie” 1958, nr 6.
- Głowiński M., *Kunst wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Głowiński M., *Laboratorium wyobraźni*, „Twórczość” 1960, nr 2.
- Głowiński M., *Leśmiana księga autokomentarzy*, „Współczesność” 1960, nr 12.
- Głowiński M., *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*, Warszawa 2014.
- Głowiński M., *Szkic o Leśmianie*, „Twórczość” 1956, nr 10.
- Głowiński M., *Świat ptasi w poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007.
- Głowiński M., *Wiersze Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1987.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1998.
- Gorczyńska M., *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*, Kraków 2011.
- Gralewicz-Wolny I., *Chwila poza historią. O jednym wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: *Poza historią*, red. J. Lyszczyna, M. Barłowska, Katowice 2006.
- Gralewski W., *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968.
- Grądziel-Wójcik J., *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.
- Grochowski G., *„Bałwan” ze znaczeń ulepiony. „Bałwan ze śniegu” Bolesława Leśmiana*, w: *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006.
- Grodzki B., *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarsza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Gronczewski A., *„Bohater” i inne wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- Gross N., *Co to znaczy „rzekomo”*, „Midrasz” 2000, nr 12.
- Gross N., *Niedobre pochodzenie?*, „Przegląd” 29 lipca 2002.
- Gross N., *Poeci i Szoa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993.
- Grzegorzczak P., *Jeszcze o rosyjskich wierszach Leśmiana*, „Twórczość” 1961, nr 4.
- Herbert Z., *Uwagi o poezji Józefa Czechowicza*, w: *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, wybór, oprac. i noty P. Kądziela, Warszawa 2001.

- Herling-Grudziński G., *Poezja Leśmiana*, w: *Dzieła zebrane*, t. 2, Kraków 2010.
- Hertz P., *Leśmian*, w: *Ład i nieład*, Warszawa 1964.
- Igliński G., *Dwie magiczne noce. Twórcza potęga przyrody a kreacyjność ducha ludzkiego w wierszach Bolesława Leśmiana „Przemiany”, „Srebroń”*, w: *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005.
- Irzykowski K., *Dobre wiersze*, „Trybuna” 1921, nr 31.
- Irzykowski K., *Udział Żydów w literaturze polskiej*, w: *Pisma rozproszone*, t. 4, teksty zebrała i oprac. J. Bahr, Kraków 2000.
- Jakowska K., *Czechowicz i cykle*, w: *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.
- Jakubczak N., *Konstruowanie podmiotu lirycznego w cyklach Bolesława Leśmiana i Bohdana Ihora Antonycza*, w: *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.
- Janion M., *Równość świata i zaświata*, w: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Januskiewicz M., „*Nic nie było oprócz głosu...*” *Dwunastu braci droga do nihilizmu*, w: *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014.
- Jarzębski J., *Na progu nieskończoności. Baczyńskiego mistyka wyboru*, w: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne i II wojna światowa*, t. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Kraków 1997.
- Jarzębski J., *Wybór Baczyńskiego*, „*Twórczość*” 1974, nr 10.
- Jarzyna A., *Herezje: odzyskiwanie wrażliwości (Tadeusz Nowak, Jerzy Nowosielski)*, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu?*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Warszawa 2015.
- Jarzyna A., *Józef Czechowicz. Szkic dydaktyczny (dla Władysława Panasa)*, „*Polonistyka*” 2009, nr 7.
- Jarzyna A., *Vicewersy udomowione (rekonesans)*, „*Polonistyka*” 2012, nr 11.
- Jastrun M., *Kilka słów o Leśmianie*, w: *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979.
- Jastrun M., *Zmartwychwstanie Leśmiana*, „*Nowa Kultura*” 1960, nr 5.
- Jastrzębski Z., *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*, Warszawa 1967.
- Jastrzębski Z., *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.
- Jastrzębski Z., *Śladami Leśmiana*, „*Kamena*” 1962, nr 22.
- Jaworski S., *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976.
- Jaworski S., *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper – pisarz i teoretyk*, Kraków 1980.
- Jeleński K., *Gimnazjum. List do J. Lewandowskiego*, „*Zeszyty Literackie*” nr 21.
- Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004.
- Kaliściak T., *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011.
- Kamińska A., *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000.
- Kamińska A., *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000.
- Karpowicz T., *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.
- Karwowska M., *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.
- Każmierczak M., *Leśmian po rosyjsku*, w: *Literatura polska w świecie*, t. 3, red. R. Cudak, Katowice 2010.
- Kijak A., *Baśń o „świętej niemości” – Bolesława Leśmiana „Pieśni przemądrzej Wasyliśy”*, „*Ruch Literacki*” 2006, nr 1.

- Kisiel J., *Co było „pod popiołem”? O jednym wierszu Józefa Czechowicza*, w: *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*, Katowice 2009.
- Kister A., *Kolor w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Kister A., „*Wtedy są wszystkie kolory...*”. *Kolor a obrazy sacrum w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „W drodze” 1986, nr 9.
- Kisyńska-Cudak M., *Mityczne kreacje w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1979, nr 328.
- Klimczak M., *Poetycka wizja świata w „Klechdach polskich” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2002.
- Kłuba A., *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
- Kłuba A., *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014.
- Kłak T., *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973.
- Kłak T., *Czechowicz – publicysta*, „Akcent” 2004, nr 1–2.
- Kłak T., *Drogami Czechowicza*, Lublin 2010.
- Kłak T., *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978.
- Kłak T., *W świecie poetyckim Czechowicza*, Warszawa 1964.
- Kmita-Piorunowa A., *Oskarżeni proszą o głos*, „Kultura” 1981, nr 41.
- Kmita-Piorunowa A., „*Tak się matkom wypłaca świat, gdy proch odniesie...*”, „Poezja” 1979, nr 9.
- Kocówna B., *Spuścizna rękopiśmienna Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1971.
- Kokoszka M., Gała G., *Świat poza płótnem. Szkice o Leśmianie*, Katowice 2004.
- Kołodziejczyk E., *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006.
- Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944. Antologia*, oprac. i wstęp Z. Jastrzębski, Kraków 1973.
- Koschany R., *Blizna i metamorfoza. O wyobraźni Tadeusza Nowaka*, „Nowa Okolica Poetów” 2005, nr 2.
- Kowalczykówna J., *Proza Józefa Czechowicza dla młodego czytelnika*, „Akcent” 1994, nr 2.
- Kozikowski E., *Bolesław Leśmian*, w: *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*, Łódź, 1972.
- Kram J., „*Bania uroków*”. *Nad wierszami Józefa Czechowicza dla dzieci*, w: *Szkice z literatury dla dzieci i młodzieży*, red. Z. Adamczykowa, współudział K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 1981.
- Kram J., *Trzy antyerotyki z czasu kalekiego (K.K. Baczyńskiego i T. Różewicza)*, „Polonistyka” 1984, nr 7.
- Krassowski M., *Życie – stos całopalny. O poezji Tadeusza Nowaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 23.
- Kruszewski W., *O domniemanych pseudonimach Józefa Czechowicza*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5.
- Kryszak J., *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, Bydgoszcz 1985.
- Kryszak J., *Urojona perspektywa. Szkice literackie*, Łódź 1981.
- Krzysztof Kamil Baczyński: twórczość, legenda, recepcja*, red. J. Detka, Kielce 2002.
- Krzyzstoforska-Doschek J., *Bolesław Leśmian i Rainer Maria Rilke – poeci tragizmu ludzkiej egzystencji*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach*

- literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999.
- Kubacki W., *Komentarz do Leśmiana*, „*Twórczość*” 1949, nr 2.
- Kubiak Z., *Półmrok ludzkiego świata*, wstęp H. Malewska, Kraków 2001.
- Kuczyńska-Koschany K., *Interlinie w ciemności. Jednak interpretacja*, Kraków 2012.
- Kuczyńska-Koschany K., *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.
- Kuncewicz P., *Pasje Natana Grossa*, „*Przegląd*”, 19 sierpnia 2002.
- Kuncewicz P., „*Przymierze z ziemią*” jako kategoria poetycka *Drugiej Awangardy*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
- Kurek J., *Zmierzch natchnienia. Szkice o poezji*, Kraków 1976.
- Kuźma E., *Kolor i słowo*, „*Teksty*” 1975, nr 2.
- Kwiatkowska A., „*Tradycja, rzecz osobista*”. *Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012.
- Kwiatkowski J., *Doświadczenie poety*, „*Życie Literackie*” 1956, nr 21.
- Kwiatkowski J., *Jeszcze w sprawie Leśmiana*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 5.
- Kwiatkowski J., *Klucze do wyobraźni*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1973.
- Kwiatkowski J., *Szkice do portretów*, Warszawa 1960.
- Kwiatkowski J., *Wizja przeciw równaniu*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 3.
- Lach-Kokot B., *Dwa światy poematów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „*Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego*” 1978, nr 242.
- Lem S., *O Leśmianie z dywagacjami*, w: B. Leśmian, *Gad i inne wiersze*, Kraków 1997.
- Lem S., *Powrót do Leśmiana*, „*Tygodnik Powszechny*” 1996, nr 46.
- Lem S., *Rozważania cykliczne*, „*Odra*” 1997, nr 7–8.
- Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006.
- Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, zebrane przez A.W. Kulika, Gdańsk 2008.
- Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, red. B. Grodzki, D. Trześniowski, Radom 2012.
- Lewandowski J., *Wokół biografii Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „*Aneksy*” 1979, nr 22.
- Lewandowski J., [bez tytułu], „*Teksty Drugie*” 1995, nr 1.
- Libera A., *Ani dnia bez wiersza*, „*Tygodnik Powszechny*” 1977, nr 3.
- Libera L., *Romantyczność i folklor (Leśmian i Malczewski)*, Poznań 1994.
- Lichański S., *Rozkwitający kryształ. O poezji Tadeusza Nowaka*, „*Tygodnik Kulturalny*” 1983, nr 38.
- Lichański S., *Żywioł wyobraźni*, „*Twórczość*” 1956, nr 10.
- Ligęza L., „*Klechy polskie*” *Bolesława Leśmiana na tle folklorystycznym*, „*Pamiętnik Literacki*” 1968, z. 1.
- Lisowski Z., *Tragizm wojny i okupacji w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Łapiński Z., *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „*Teksty Drugie*” 1994, nr 5.
- Łaszowski A., *Książki dla dzieci i młodzieży*, „*Nowe Książki*” 1937, nr 6.
- Łaszowski A., *O słowie wyzwolonym*, „*Kurier Poranny*” 1937, nr 75.
- Łaszowski A., *Wspomnienie o Leśmianie*, „*Tygodnik Powszechny*” 1966, nr 36.
- Łobodowski J., *Dusze chce łowić...*, „*Kresy*” 1992, nr 9–10.
- Łopuszański P., *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa 2006.

- Łopuszański P., „*Idący, z prawdą u warg i u powiek...*”. *Próba nowego spojrzenia na twórczość Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6.
- Łopuszański P., *Jubileusz Leśmiana*, „Twórczość” 1995, nr 12.
- Łopuszański P., *Nieznane oblicze Leśmiana*, „Magazyn Literacki” 2000, nr 6–7.
- Łopuszański P., *Zofia i Bolesław Leśmianowie*, Kraków 2005.
- Łoś E., *Nieznane wiersze Józefa Czechowicza*, „Kresy” 1996, nr 4.
- Łoś E., *Siostra poety*, „Kresy” 2005, nr 3.
- Łoś E., *Spuścizna rękopiśmienna Józefa Czechowicza*, „Studia i Materiały Lubelskie” 1991, t. 13.
- Lubowicz E., *System terminologiczno-pojęciowy w krytyce Bolesława Leśmiana*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 1977, nr 19.
- Luszczkiewicz P., *Eros, Ares, Tanatos (erotyki Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Różewicza wobec wojny i śmierci)*, w: *Po balu. Eseje o literaturze polskiej*, Warszawa 1997.
- Luszczkiewicz P., *Miłość i trwoga (o erotykach Krzysztofa Kamila Baczyńskiego)*, „Twórczość” 1994, nr 3.
- Maciąg W., *Dokąd, młoda poezjo?*, „Życie Literackie” 1958, nr 11.
- Mackiewicz P., *Gorzkie szyderstwo ładu. O poezji Tadeusza Nowaka*, „Odra” 2007, nr 6.
- Mackiewicz P., *W kraju pełnym tematów. Kazimierz Wyka jako krytyk poezji*, Kraków 2012.
- Magnone L., *Kristeva – Leśmian – Konopnicka*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 4.
- Magnone L., *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.
- Marczewski S., *Żydowska poezja w języku polskim. Od Własta do Leśmiana*, „Jutro Pracy” 1939, nr 18.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Marx J., *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994.
- Matuszewski R., *Jak odkryłem pomyłkę edytorów wierszy Baczyńskiego*, w: *Powroty i pożegnania*, Warszawa 1987.
- Mielczarek J., *Katarktyczna katabaza – o „elegii uśpienia” Józefa Czechowicza*, „Topos” 2003, nr 6.
- Migal I., *Leśmiana w język rosyjski wyprawa*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.
- Miłobędzka K., *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr 1.
- Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wiczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011.
- Miłosz C., *Czechowicz – to jest o poezji między wojnami*, w: *Kontynenty*, Kraków 1999.
- Miłosz C., *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2010.
- Mitzner P., *Biedny język. Szkice o kryzysie słowa i literaturze wojennej*, Warszawa 2011.
- Mitzner P., *O jednym psalmie Tadeusza Nowaka*, w: *Księga Psalmów. Modlitwa, przekład, inspiracja*, red. P. Mitzner, Warszawa 2007.
- Musierowicz-Kiereś E., *Strzelec i dziewczyna. O balladzie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego „Łowy”*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 1.
- Myśliwski W., *Tadeusz Nowak*, „Twórczość” 1991, nr 12.
- Nad wierszami Baczyńskiego. Interpretacje, szkice i rozprawy*, red. G. Ostasz, Rzeszów 1998.
- Nalewajk Ż., *Związki twórczości Bolesława Leśmiana z folklorem i kulturą Ukrainy*, „Tekstualia” 2010, nr 2.
- Nawrocka E., *Jak oswoić Apokalipsę? Krzysztof Kamil Baczyński*, „Bajka”, w: *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska, Gdańsk 2014.

- Nawrocki M., *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009.
- Niewiadomski A., Czechowicz, Miłosz, Zagórski – trzy „syntetyzmy”, w: *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2009.
- Niewiadomski A., *Mapa. Prolegomena*, Lublin 2012.
- Niewiadomski A., *Niebliskie wyprawy. Jerzy Zagórski i poetycka przygoda nowoczesności*, Lublin 2001.
- Niewiadomski A., *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.
- Niewiadomski A., *Wagarowicz*, „Czas Kultury” 2011, nr 2.
- Nowak A., *Między palmą a wierzbą*, „Twórczość” 1995, nr 7–8.
- Nycz R., *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: *Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne – II wojna światowa*, t. 1, red. R. Nycz, J. Jarzębski, Kraków 1997.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Kraków 1998.
- Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2.
- Opacki I., *Elegia optymistyczna. O poezji Krzysztofa Baczyńskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1967, z. 1.
- Opacki I., *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979.
- Ortwin O., *Łąka*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 14.
- Osiński D.M., *Bolesława Leśmiana kompleks żydowski*, w: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski, A. Molisak, Warszawa 2006.
- Ostrowskaja A., *Dialogiczny charakter twórczości Bolesława Leśmiana (w kontekście poezji rosyjskiej)*, w: *Dialog międzykulturowy w (o) literaturze polskiej*, red. M. Skwara, K. Kraśń, J. Kazimierski, Szczecin 2008.
- Owczarski W., *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2008.
- Owczarski W., *Wojenne sny Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2011.
- Ożóg Z., *Romantycy czasu wojny. Liryka Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz poetów „Sztuki i Narodu” wobec tradycji romantycznej*, Rzeszów 2002.
- Pachocki D., *Tłumacz – rywal poety. O tłumaczeniach Józefa Czechowicza*, „Ruch Literacki” 2011, nr 6.
- Pachocki D., *W laboratorium filologa. Wiersze Józefa Czechowicza – problem autorstwa*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, z. 1.
- Panas W., *Znak kabalistyczny. O „Poemacie” Józefa Czechowicza. Fragmenty*, Lublin 2006.
- Pankowski M., *Leśmian czyli Bunt poety przeciw granicom*, przeł. A. Krzewicki, Lublin 1999.
- Papierkowski S.K., *Bolesław Leśmian. Studium językowe*, Lublin 1964.
- Paszek J., *Rosyjski Leśmian dwakroć przepolszczony*, w: *Przekład artystyczny*, t. 5, red. P. Fast, Katowice 1993.
- Pawelec D., *Pacierz Tadeusza Nowaka*, „Życie Literackie” 1988, nr 43.
- Piechal M., *O Bolesławie Leśmianie*, w: *Żywe źródła. Szkice literackie*, Warszawa 1972.
- Pieńkosz K., *Nad „Psalмами” Tadeusza Nowaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 49.

- Pieńkosz K., *Oczyść nas ziemi*, „Literatura” 1992, nr 1.
- Pieszczachowicz J., *Czujne oko inkwizytora*, „Polityka” 1993, nr 39.
- Pieszczachowicz J., *Wyobrażenia i pasja*, „Przekrój” 1974, nr 1528.
- Pieszczachowicz J., *„Zawieja form” (W stronę Józefa Czechowicza)*, w: *Wygnaniec w labiryncie XX wieku. Poetyckie rodowody z dwudziestolecia*, Kraków 1994.
- Pietrkiewicz J., *Leśmian i Czechowicz – dwaj poeci niezaangażowani*, w: *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*, przeł. A. Olszewska-Marcinkiewicz, I. Sieradzki, wybór, oprac. i przedmowa J. Starnawski, Warszawa 1986.
- Piętak S., Waleńczuk J., *Czechowicz – poeta wrócony życiu*, „Kronika Łódź” 1955, nr 5.
- Piotrowiak M., *Chłopięce igrzysko. Wojenne mikrohistorie w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice 2005.
- Piwińska M., *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973.
- Pod okupacją. Listy*, wstęp M. Wyka, układ, przypisy i nota wydawcy M. Urbanowski, Warszawa 2014.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, red. E. Czaplejewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002.
- „Poezja” 1967, nr 12: *Bolesław Leśmian*.
- „Poezja” 1989, nr 1: *Krzysztof Kamil Baczyński*.
- Poezja pokolenia wojennego*, red. Z. Andres, G. Ostasz, Rzeszów 1989.
- Poezja polska okresu międzywojennego*, wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński, wyd. 2 przejrane, Wrocław 1997.
- Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków 2000.
- Pollak S., *Niektóre problemy symbolistów rosyjskich a wiersze rosyjskie Leśmiana*, w: *Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1971.
- „Polonistyka” 1984, nr 7: *Krzysztof Kamil Baczyński*.
- Połomska H., *Przekładowość a kontekst kulturowy – obraz polskiej wsi w kubańskim tłumaczeniu „A jak królem, a jak katem będziesz”*, w: *Między Oryginałem a Przekładem*, t. 1, red. J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwić, Kraków 1995.
- Pomirowski L., *Nowa literatura w nowej Polsce*, Warszawa 1933.
- Postupański I., *Józef Czechowicz jako tłumacz Pawła Tyczyńskiego*, „Kamena” 1965, nr 21/22.
- Potocki A., *Polska literatura współczesna*, cz. 1: *Kult zbiorowości 1860–1890*, Kraków 1911.
- Prokop J., *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972.
- Próchniak P., *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011.
- Przyboś J., *Leśmian jako eseista*, „Przegląd Kulturalny” 1969, nr 2.
- Przyboś J., *Leśmian po latach*, „Nowa Kultura” 1955, nr 41.
- Przyboś J., *O Józefie Czechowiczu*, „Nowa Kultura” 1955, nr 36.
- Przyboś J., *Poeci żywiołu. Sergiusz Jesienin i Bolesław Leśmian*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 7.
- Przyboś J., *Sens poetycki*, t. 1–2, Kraków 1967.
- Przyboś J., *Słowo o Leśmianie*, „Poezja” 1967, nr 12.
- Przyboś J., *Spór, ale nie o Czechowicza*, „Nowa Kultura” 1955, nr 42.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Przybylski R., *Bolesław Leśmian*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.

- Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.
- „Roczniki Humanistyczne” 2000, z. 1: Józef Czechowicz.
- Rodak P., *Apokalipsa. Wyobrażenia pokolenia wojennego*, „Twórczość” 1998, nr 1.
- Rodak P., *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Wrocław 2000.
- Rogalski A., *Kultura polska wobec inwazji żydowskiej*, „Kultura (Poznań)” 1938, nr 26.
- Roguś M., *Fabuły Baczyńskiego*, „Nowy Wyraz” 1979, nr 9.
- Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni: poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.
- Rostropowicz-Clark J., *Wódz powstańców, poeta bohater*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.
- Roszak J., *Baśń przydrożna. O jednym wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: *Interior. Szkice*, Kraków 2013.
- Roszak J., *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011.
- Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
- Różewicz T., *Z umarłych rąk Czechowicza*, w: J. Czechowicz, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził T. Różewicz, Warszawa 1979.
- Rymkiewicz J.M., *Genezis z ducha*, „Poezja” 1966, nr 8.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Sandauer A., „Neologizmy” *Leśmiana*, „Życie Literackie” 1958, nr 2.
- Sandauer A., *Studia o literaturze współczesnej. Zebrane pisma krytyczne*, t. 1, Warszawa 1981.
- Sandauer A., *Upiory, pólśen, muzyka. (Rzecz o Józefie Czechowiczu)*, w: *Matecznik literacki*, Kraków 1972.
- „Scriptores”: Czechowicz – w poszukiwaniu ukrytego miasta, t. 1–3, 2006–2008, nr 30–32.
- „Scriptores”: Panas – Lublin jest księgą, t. 1–2, 2008–2009, nr 33, 37.
- Sienkiewicz B., *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999.
- Sienkiewicz B., *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.
- Siwor D., *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*, Kraków 2002.
- Skrendo A., *Bolesław Leśmian: „najtrwalszy ze wszystkich przywidzeń i dziwot”*, w: *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Skwara M., „The Sleepers” Whitmana, „Śpiący” i „przedświt” Czechowicza – problemy interpretacji związanej i kontekstualnej, w: *Dialog międzykulturowy w (o) literaturze polskiej*, red. M. Skwara, K. Krasoń, J. Kazimierski, Szczecin 2008.
- Sławiński J., *B. Leśmian*, „Szkice literackie” [rec.], „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1.
- Sławiński J., „Historia”, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001.
- Sławiński J., *Józef Czechowicz: poetyka snu*, w: *Przypadki poezji. Prace wybrane*, t. 5, red. W. Bolecki, Kraków 2001.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra” 1964, nr 10.
- Sławiński J., *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1991.
- Słowa i metody. Księga dedykowana profesorowi Jerzemu Świąchowi*, red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, Lublin 2009.

- Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka i G. Leszczyński, Wrocław 2002 (hasła: „Czechowicz Józef”, „Klechy sezamowe”, „Leśmian Bolesław”).
- Smasz W., *Miłość mocna jak śmierć. O poezji miłosnej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 33.
- Sochoń J., *Baczyński. Wolność na miarę śmierci*, „Aneks” 1984, nr 4.
- Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, wybór i oprac. S. Pollak, Lublin 1971.
- Stabro S., *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Kraków 2003.
- Stabro S., *Krzysztof Baczyński wobec problematyki moralnej pokolenia*, „Ruch Literacki” 1977, nr 3.
- Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stefaniak B., *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1.
- Stefaniak B., *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Stelmaszczyk B., *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.
- Stępień P., *Erotyzm w poezji Józefa Czechowicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 1.
- Stępniewski W., *O rodzajach poezji lirycznej (głosy)*, „Miesięcznik Literacki” 1934–1935, nr 8.
- Stone R., *Leśmian i drugie pokolenie symbolistów rosyjskich*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1972, z 2.
- Stróżewski W., *Metafizyka Leśmiana*, w: *Istnienie i sens*, Kraków 2005.
- Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
- Sulima R., *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986.
- Synoradzka-Demadre A., *Andrzejewski wobec śmierci Baczyńskiego. Doświadczanie straty i presji matczynych złudzeń*, „Znaczenia” 2013, nr 8.
- Szargot B., *Ofiarowania. O dedykacjach Józefa Czechowicza zawartych w wydaniach książkowych*, w: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek, A. Sitkowska, Katowice 2006.
- Szarkowska E., *Od synestezji do syntezy. O baśniach Bolesława Leśmiana*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998.
- Szczepańska A., „Chimera”. *Tekstowa kolekcja Zenona Przesmyckiego*, Gdańsk 2008.
- Szczerbowski A., *Bolesław Leśmian*, Zamość 1938.
- Szmigielska E., *Folklor w prozie Tadeusza Nowaka*, Rzeszów 1980.
- Szóstak A., *Tadeusz Nowak: mit odebrany*, w: *W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Zielona Góra 2007.
- Szwed P., „Milcz i całuj! – Milczeniem pieśczonego się krzepi”. *Rola ciszy i przemilczenia w „Schadzce” Bolesława Leśmiana*, w: *Cisza i milczenie. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, K. Marchel, Wrocław 2010.
- Szwed P., „Oddalenie”. *Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014.
- Szymański W.P., *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973.
- Szymański W.P., *Powrót do Leśmiana*, w: *Moje dwudziestolecie 1918–1939*, Kraków 1998.
- Szymański W.P., *Uroki dworu (rzecz o zniewalaniu)*, Kraków 1993.

- Śliwiński P., *Poeta, wieczny Żyd*, w: *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012.
- Śniedziewski P., „Treść, gdy w rytm się stacza”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.
- Śpiewak J., *Bronię „nuty człowieczej”*, „Nowa Kultura” 1955, nr 40.
- Śpiewak J., *Rozpocynam dyskusję o poezji Józefa Czechowicza*, „Twórczość” 1955, nr 5.
- Świegocki K., *Norwid i Krzysztof Kamil Baczyński*, „Przegląd Powszechny” 1984, nr 9–10.
- Świegocki K., *Wizje człowieka i świata w poezji Mickiewicza, Norwida i Leśmiana*, Łódź 2013.
- Święch J., *Czytanie biografii*, „Aneks” 1984, nr 4.
- Święch J., *Krzysztof Kamil Baczyński – poeta religijny*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983.
- Święch J., *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006.
- Święch J., *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2000.
- Święch J., *Sny na jawie, czyli o juveniliach Baczyńskiego*, „Akcent” 1984, nr 4.
- Święch J., *Wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Warszawa 1991.
- Tadeusz Nowak. *Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*, wybór, oprac. i wstęp J.Z. Brudnicki, Warszawa 1981.
- Tatara M., *Drugi Słowacki*, w: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973.
- Terlecki T., *Bolesław Leśmian*, w: *Ludzie, książki i kulisy*, Londyn 1960.
- Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stepień, Katowice 2003.
- Trznadel J., *Bolesław Leśmian: poezja rzeczy ostatecznych*, „Arcana” 2001, nr 3.
- Trznadel J., *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków 1999.
- Trznadel J., *Odrębność Leśmiana*, Warszawa 1964.
- Trznadel J., *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją: eseje*, Warszawa 1978.
- Trznadel J., *Próżnia i ogród. Romantyzm w modernizmie i dwudziestoleciu. Leśmianowska poezja natury*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, s. 3, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.
- Trznadel J., *Rosyjskie wiersze Leśmiana*, „Twórczość” 1961, nr 1.
- Trznadel J., *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa 1964.
- Tumolska H., *Józef Czechowicz jako tłumacz Błoka*, „Prace Polonistyczne” 1979, s. XXXV.
- Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.
- Urbanowski M., *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997.
- Vogler H., *Blaski i cienie debiutu*, „Życie Literackie” 1953, nr 13.
- Wasilewski Z., *Legenda Baczyńskiego*, Warszawa 1996.
- Wasylenko W., *Leśmian na Ukrainie*, „Kraj Rad” 1989, nr 23–24.
- Wasylenko W., *O kresowości „Klechd polskich” Leśmiana*, w: *Kresy, Syberia, literatura. Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1995.
- Waśkiewicz A.K., *Historia, poezja, los. O nowej poezji polskiej na przykładzie Cypriana Kamila Norwida, Władysława Broniewskiego, Juliana Przybosa, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Mirona Białoszewskiego*, Kielce 2005.
- Waśkiewicz A.K., *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973.
- Wążyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.

- Ważyk A., *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.
- Wądołny-Tatar K., *Kołyśanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków 2014.
- Wiktorowicz Z., *Mój Leśmian*, „Akcent” 1982, nr 1.
- Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.
- Witan J., *Był nadrealistą w przeczuciu i przerażeniu. Elementy nadrealizmu w twórczości Józefa Czechowicza*, „Poezja” 1975, nr 10.
- Witan J., *Czarodziejska lampa Aladyna (O muzie dziecięcej na przykładzie Czechowicza)*, „Polonistyka” 1971, nr 2.
- Witan J., *Imię i proch wielkości*, „Poezja” 1968, nr 7.
- Witan J., *Janusowa twarz poety (rekonstrukcja biografii Józefa Czechowicza)*, „Przegląd Humanistyczny” 1971, nr 4, 5.
- Witan J., *Konflikt sumienia i piękna (studium oparte na motywach twórczości Józefa Czechowicza)*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 4.
- Witan J., *Piękna plejada. Szkice o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa 1980.
- Witan J., *Świadomość estetyczna Józefa Czechowicza (Próba rekonstrukcji)*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 6.
- Witan J., *„W ramionach miłujących uwięziony...”*, „Akcent” 1995, nr 2.
- Witan J., *Zakłęte koło. Wizja czasu i historii w poezji Józefa Czechowicza*, „Nowy Wyrz” 1974, nr 8.
- Wojda D., *Kobieta przed lustrem. Reprezentacje narcystyczne Bolesława Leśmiana i Sylvii Plath*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwec, Kraków 2007.
- Wójcik M., *Głosa do biografii*, „Akcent” 2003, nr 1–2.
- Wójcik T., *Rytm w światopoglądzie Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 1.
- Wójcik-Dudek M., *(Prze)Trwać w okolicach mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*, Katowice 2007.
- Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966.
- Wyka K., *Baczyński i Różewicz*, Kraków 1994.
- Wyka K., *Bolesław Leśmian: dwa utwory*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001.
- Wyka K., *Droga do Baczyńskiego*, „Kultura” 1979, nr 51–52; 1980, nr 1.
- Wyka K., *Klucz nie zawsze doskonały*, „Odrodzenie” 1946, nr 5.
- Wyka K., *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965.
- Wyka K., *Pozagrobowa dyskusja poetycka*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, z. 9.
- Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.
- Zagajewski A., *Wyobraźnia – siódmy kontynent*, „Kultura” (Paryż) 1983, nr 10.
- Zagórski J., *Tom Józefa Czechowicza*, „Życie Literackie” 1955, nr 50.
- Zaleski M., *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 1984.
- Zarych E., *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Zawada A., *Mit czy świadectwo*, „Odra” 1986, nr 6.
- Zawodziński K.W., *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, Warszawa 1939.
- Zgrzywa A., *Poeta i baśń. Rzecz o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*, Poznań 2011.
- Zięba J., *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, Kraków 2000.

- Zięba J., *Pieniądz i słowo. Nowoczesne paradoksy Leśmianowskiego języka poetyckiego*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6.
- Zięba J., *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*, Lublin 2006.
- Żebrowska K., [bez tytułu], „Teksty Drugie” 1994, nr 4.
- Żołnierz, poeta, czasu kurz... *Wspomnienia o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Kraków 1979.
- Żukowski T., *Kręgiem ostrym rozdarty na pół. O niektórych wierszach K.K. Baczyńskiego z lat 1942–1943*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3.

Wyobrażenia

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Alain (Émile-Aguste Chartier), *Wyobrażenia twórcza*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przedmowa W. Tatarkiewicz, wybór, wstęp i noty o autorach I. Wojnar, Warszawa 1980.
- Arystoteles, *O duszy*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 3, przekł., wstęp i komentarze P. Siwek, Warszawa 1992.
- Bachelard G., *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, przeł. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 3–4.
- Bachelard G., *Dialektyka wnętrza i zewnątrz*, przeł. J. Skoczylas, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974.
- Bachelard G., *Dom od piwnicy aż po strych. Znaczenie schronienia*, przeł. M. Ochab, „Punkt” 1979, nr 8.
- Bachelard G., [„Fenomenologia maski”], przeł. B. Grzegorzewska, w: *Maski*, t. 2, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.
- Bachelard G., *Kosmos żelaza*, przeł. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 3–4.
- Bachelard G., *Marzenie materii*, przeł. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1982, nr 3–4.
- Bachelard G., *Miniatura*, przeł. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9.
- Bachelard G., *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1994.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przekł., oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry, szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.
- Bachelard G., *Wstęp do poetyki przestrzeni*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975.
- Baczko B., *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. M. Kowalska, przejrzał B. Baczko, Warszawa 1994.
- Balcerzan E., *Poezja jako rzecz wyobraźni. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.
- Balcerzan E., *Przygoda czwarta: wyobrażenia poety (Z dziejów pewnej ideologii artystycznej)*, w: *Przygody człowieka książkowego*, Warszawa 1990.
- Balcerzan E., *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.
- Baranowska M., *Surrealna wyobrażenia i poezja*, Warszawa 1984.

- Baudelaire Ch., *Salon 1859*, w: *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w przekł. J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bereza H., *Wyobraźnia*, w: *Pryncypia. O łasce literatury*, Kraków 1993.
- Bergson H., *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył M. Drwięga, Kraków 2006.
- Bieńczyk M., *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*, Gdańsk 2001.
- Bieńkowska E., *Wyobraźnia jako narzędzie poznania*, „Zeszyty Literackie” nr 48.
- Bieńkowski Z., *W skali wyobraźni. Szkice wybrane*, Warszawa 1983.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Błoński J., *Teoria obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda*, w: *Między literaturą a światem. Pisma wybrane*, t. 2, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2003.
- Borkowski A., *Granice wyobraźni*, Bydgoszcz 2007.
- Bronowski J., *Potęga wyobraźni*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1988.
- Brzękowski J., *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976.
- Brzozowski S., *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, t. 1–2, Wrocław 1990.
- Butor M., *Imaginacyjne dzieła sztuki u Prousta*, w: *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, wybór i przekł. J. Guze, Warszawa 1971.
- Caillois R., *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, przekł. i posłowie A. Wasilewska, Warszawa 2009.
- Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie ilustrowane rysunkami i akwarelami autora*, wybór i przedmowa K. Estreicher, Warszawa 1960.
- Cieślakowski J., *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1967.
- Czaja D., *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005.
- Czaja D., *Kłopoty z duszą*, „Znak” 1997, nr 2.
- Czyż A., *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1997.
- Delaperrière M., *Fantastyka czy cudowność (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki” 1990, nr 1.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, wstęp I. Wojnar, Wrocław 1975.
- Dilthey W., *Wyobraźnia poety. Elementy poetyki*, w: *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemienio-wa, oprac., wstęp i komentarz Z. Kuderowicz, Warszawa 1982.
- Domański C.W., *Zapomniany inspirator. Théodule Armand Ribot i recepcja jego poglądów psychologicznych w Polsce na przełomie XIX i XX wieku*, Lublin 2008.
- Dorosz K., *Wyobraźnia i wiara*, „Znak” 1997, nr 2.
- Dubois C.-G., *Wyobraźnia barokowa*, przeł. S. Andrysewicz, „Ogród” 1994, nr 1.
- Dudek J., *Granice wyobraźni – granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008.
- Durand G., *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska*, wyd. 8, okresem 1919–1930 uzupełnił S. Koc-laczkowski, Kraków 1930.

- Foucault M., *Odwzorowanie w wyobraźni*, w: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.
- Freud S., *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wybór, wstęp, komentarze S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 1, Kraków 1974.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Fryde L., *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2.
- Gondowicz J., *Odpryski*, „Migotania i Przejaśnienia” 2010, nr 2/3.
- Gondowicz J., *Pan tu nie stał. Artykuły drugiej potrzeby*, Warszawa 2011.
- Gondowicz J., *Paradoks o autorze*, Kraków 2011.
- Gondowicz J., *Zoologia fantastyczna uzupełniona (uzupełniona)*, Warszawa 2007.
- Grassi E., *Świat fantazji*, „Res Facta” 1970, nr 4.
- Gusdorf G., *Wyobraźnia, magia*, przeł. A. Żelechowska, przygotował do druku A. Czyż, „Ogród” 1990, nr 1.
- Gutowski W., *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.
- Hartwig-Sosnowska J., *Wyobraźnia bez granic*, Warszawa 1987.
- Heidegger M., *Kant a problem metafizyki*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 1989.
- Heller M., *Wyobraźnia w nauce i doświadczeniu religijnym*, „Znak” 1997, nr 2.
- Hilsbecher W., *O fantazji*, w: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972.
- Jamroziakowa A., *Dynamika wyobraźni. Dwie „semantyki” a wyobraźniowe uźródłowienie światów artystycznych*, Poznań 1999.
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1969.
- Janion M., *Zło i fantazmaty. Prace wybrane*, t. 3, red. M. Czermińska, Kraków 2001.
- Jaroszyński P., *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002.
- Jastrun M., *Wyobraźnia*, „Więź” 1986, nr 11–12.
- Jaworski M., *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009.
- Juszczak W., *Ekfrazja imaginacyjna: eidolon Heleny*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3.
- Juszczak W., *Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979.
- Juszczak W., *Poeta i mit*, Wołowiec 2014.
- Kania M. M., *Żywioty wyobraźni. O wyobrażaniu i przeobrażaniu*, Kraków 2014.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki, przekł. przejrzał A. Landman, Warszawa 1986.
- Kryszak J., *Wyobraźnia traumatyczna (Iwaniuk)*, w: *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki i W. Wyskiel, Wrocław 1985.
- Kuliniak R., *Problem wyobraźni w filozofii Immanuela Kanta i Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Ze szczególnym uwzględnieniem innych ważnych nowożytnych koncepcji wyobraźni*, Kraków 2008.
- Kulturowe konteksty baśni*, t. 1, red. G. Leszczyński, Poznań 2005.

- Kurowicki J., *Figury wyobraźni XX wieku. Wykłady o literaturze z perspektywy historii kultury*, Toruń 2000.
- Lam A., *Wyobrażenia ujarzmiona*, Kraków 1967.
- Lange A., *Atlantyda (Nowe poglądy na tę legendę)*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 8.
- Lange A., *O wyobraźni*, „Niwa” 1894, nr 18.
- Lange A., *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900.
- Lange A., *Studia z literatury francuskiej*, Lwów [b. r. w.].
- Leszczyński E., *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912.
- Leszczyński G., *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antytypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1990.
- Liberkowski R., *Fenomen wyobrażeń. Eseje 1–2*, Poznań 2009.
- Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2006.
- Łapiński Z., *Widziane, wyobrażone, pomyślane*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.
- Makota J., *O wyobraźni twórczej*, w: *Eseje o pięknie. Problemy estetyki i teorii sztuki*, red. K. Wilkoszewska, Warszawa, Kraków 1988.
- Malraux A., *Muzeum wyobraźni*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przedmowa W. Tatarkiewicz, wybór, wstęp i noty o autorach I. Wojnar, Warszawa 1980.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, wyd. 4, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965.
- Mencwel A., *Wyobrażenia antropologiczna. Próby i studia*, Warszawa 2006.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, posłowie J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Michaux N., *O wyobraźni. Studium psychologiczne*, przeł. A. Lange, Warszawa 1896.
- Mit, prawda, imaginacja*, red. P. Kowalski, Wrocław 2011.
- Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpraca J. Kalicka, Warszawa 2014 (hasła: „fantazmat”, „wyobrażenia”).
- Morin E., *Kino i wyobrażenia*, przedmowa M. Czerwiński, przeł. K. Eberhardt, Kraków 1975.
- Napierski S., *Wybór pism krytycznych*, oprac. J. Zięba, Kraków 2009.
- Nawarecki A., *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.
- Niewiadomski A., *W kręgu fantazji Antoniego Langego*, w: A. Lange, *Miranda i inne opowiadania*, Warszawa 1987.
- O poecie. Cztery głosy*, zebrał i przeł. J. Kasprowicz, Lwów–Warszawa 1910.
- O wyobraźni*, red. R. Liberkowski, W. Wilowski, Poznań 2003.
- Oseka A., *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1964.
- Pacholski A., *Ogród wyobraźni*, „Twórczość” 1996, nr 12.
- Peiper T., *Mysli o poezji*, przedmowa J. Brzękowski, J. Kurek, Kraków 1974.
- Pico della Mirandola G., *O wyobraźni*, przekł. i komentarz A. Fulińska, Kraków 1995.
- Pilch A., *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.
- Piwińska M., *Wyobrażenia a pamięć*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje* red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.
- Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6.

- Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.
- Poulet G., *Fenomenologia świadomości krytycznej*, „Odra” 2012, nr 1.
- „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 23: *Wyobraźnia w przekładzie*.
- Prokop J., *Wyobraźnia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994.
- Przesmycki Z., *Wybór pism krytycznych*, t. 1–2, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967.
- Ribot T., *O wyobraźni twórczej. Studium psychologiczne*, Warszawa 1900.
- Richard J.-P., *Poezja i głębia*, przekł. i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2008.
- Richard J.-P., *Porozumiewanie się i teatr*, przeł. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 2.
- Richard J.-P., *Wstęp do studium „Świat wyobraźni Mallarmégo”*, przeł. W. Błońska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Rogalski A., *Mysł i wyobraźnia. Szkice do portretów*, Warszawa 1977.
- Rosner K., *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak, K. Rosner, Warszawa 1972.
- Rousseau J.J., *Marzenia samotnego wędrowca*, przekł. E. Rzadkowska, A. Thiébaud, *Pielgrzymka do grobu Jana Jakuba Russo w Ermenowilu*. Aneks: *Rozmowa Russo z samym sobą*, przez Andrzeja Klimaszewskiego, oprac. E. Rzadkowska, Wrocław 1983.
- Runin B., *Badania naukowe a wyobraźnia*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 5.
- Sartre J.-P., *Wyobraźnia*, przeł. A. Śpiewak, P. Mróz, Kraków 1998.
- Sartre J.-P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970.
- Sauerland K., *Od wyobraźni do przeżycia, czyli droga do Diltheya*, w: *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.
- Singer J.L., *Marzenia dzienne*, przeł. R. Zawadzki, Warszawa 1980.
- Sosnowski J., *Getto wyobraźni*, „Ogród” 1991, nr 2.
- Spitzer L., *Wielojęzyczność jako środek stylistyczny i wyraz wyobraźni fonetycznej*, przeł. R. Handke, w: K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, wybór i oprac. M.R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972.
- Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.
- Stankowska A., *„Wizja przeciw równaniu”. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013.
- Starobinski J., *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
- Stevens W., *Wyobraźnia jako wartość*, przeł. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12.
- Szczepański J., *Wyobraźnia*, w: *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1988.
- Szkoła geneńska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak, przedmowa M. Żurowski, red. J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998.
- Szturc W., *Artur Rimbaud: podróże wyobraźni tekstowej w „Statku pijanym”*, w: *Moje przeszczerzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004.
- Szturc W., *Opium i wyobraźnia (studium z poetyki „przekłętej wrażliwości”)*, w: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.
- Szymańska B., *Poeta i nieznane. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, Wrocław 1979.
- Światłocienie wyobraźni*, red. S. Wróbel, Kalisz 2008.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.

- Tatarkiewicz W., *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki*, Kraków 1951.
- Teusz L., *Erozja wyobraźni religijnej we współczesnej kulturze*, w: *Obcowanie z wolnością 2*, red. B. Chrzastowska, Poznań–Berlin 2001.
- Tischner J., *W krainie schorowanej wyobraźni*, Kraków 1998.
- Warمیński A., *Estetyka pięciu czy sześciu zmysłów?*, w: *Wymiary piękna. Z badań estetyki sensu largo*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1998.
- Weil S., *Prawda i wyobrażenia*, w: *Myśli*, wybór A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1985.
- Winterson J., *Wyobrażenia i rzeczywistość*, w: *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*, przeł. Z. Batko, Poznań 2001.
- Wirpsza W., *Wyobrażenia i myśl*, w: *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Warszawa 1965.
- Wojciechowski P., *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010.
- Wyobrażenia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez, A. Czyż, Warszawa 2002.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

Antropologia

- Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2003.
- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedmowa W.J. Burszta, Warszawa 2010.
- Engelking A., *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Warszawa 2010.
- Godlewski G., *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008.
- Havelock E.A., *Przedmowa do Platona*, przekł. i wstęp P. Majewski, Warszawa 2008.
- Janion M., *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł., wstęp i red. naukowa J. Japola, Lublin 1992.
- Saryusz-Wolska M., *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.
- Tokarska-Bakir J., *Legends o krwi. Antropologia przesądu*, Warszawa 2008.
- Tokarska-Bakir J., „Na łękach prawdy”. *O książkach Stanisława Vincenza*, „Znak” 1999, nr 3.
- Tokarska-Bakir J., *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*, t. 1: *Wielkie opowieści*, Kraków 2000.
- Vincenz S., *Outopos. Zapiski z lat 1938–1944*, autograf odczytał A. Vincenz, porównanie tekstu z autografem, posłowie, ilustracje, przygotowanie do druku J.A. Choroszy, Wrocław 1992.
- Vincenz S., *Po stronie dialogu*, t. 1, przedmowa C. Miłosz, Warszawa 1983.
- Vincenz S., *Po stronie dialogu*, t. 2, posłowie A. Vincenz, Warszawa 1983.

Zagłada

- Agmaben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, posłowiem opatrzył P. Nowak, Warszawa 2008.
- Bikont A., *Mój z Jedwabnego*, Warszawa 2004.
- Błoński J., *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008.

- Cała A., *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005.
- Cała A., *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*, Warszawa 2012.
- Engelking B., *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*, Warszawa 2011.
- Forecki P., *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej*, Poznań 2008.
- Grabowski J., *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*, Warszawa 2001.
- Grabowski J., *Trzecia faza Zagłady*, „Znak” 2011, nr 3.
- Gross J.T., *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2008.
- Gross J.T., *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008.
- Gross J.T., *Wokół „Sąsiadów”. Polemiki i wyjaśnienia*, Sejny 2003
- Gross J.T., Grudzińska-Gross I., *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach Zagłady Żydów*, Kraków 2011.
- Hartwig J., *Synagoga*, w: *Pisane przy oknie*, Warszawa 2004.
- Haska A., *Zapętlenia pamięci i wyobraźni*, „Zagłada Żydów” 2010, t. 6.
- Hilberg R., *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.
- Janion M., *Bohater, spisak, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009.
- Jedlińska E., *Sztuka po Holocauście*, Łódź 2001.
- Kuczyńska-Koschany K., *„Все поэты жиды”. Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013.
- Kuczyński W., *Płonąca stodoła i ja*, „Wprost” 2001, nr 12.
- Lang B., *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- Leociak J., *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Kraków 2010.
- Levi P., *Czy to jest człowiek*, przeł. H. Wiśniowska, Kraków 1978.
- Libionka D., Reszka P.P., *Święto zmarłych w Rechcie*, „Karta” 2005, nr 46.
- Ludzkość, która zostaje. „Campo di Fiori” po pięćdziesięciu latach*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 18.
- Łysak T., *Jedwabne twarzą w twarz: „Sąsiedzi” Agnieszki Arnold i Jana Tomasz Grossa*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, współpraca M. Wójcik, Łódź 2009.
- Marciniak J., *Pozostał tylko krzak bzu...*, Poznań 2004.
- Markiel T., Skibińska A., *„Jakie to ma znaczenie, czy zrobili to z chciwości?” Zagłada domu Tryncherów*, Warszawa 2011.
- Nora P., *Między pamięcią i historią: „Les Lieux de Mémoire”*, przeł. P. Mościcki, w: *Tytuł roboczy: archiwum. Nr 2*, red. A. Leśniak, M. Ziółkowska, Łódź 2009.
- Oprzędek K., *Nowi sąsiedzi w Jedwabnem*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 17 marca 2011.
- Ozick C., *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- Polak B.A., Polak T., *Fantazmaty wokół Szoa*, w: *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*, red. B.A. Polak, T. Polak, Poznań 2011.

- Potel J.-Y., *Koniec niewinności. Polska wobec swojej żydowskiej przeszłości*, przeł. J. Chimiak, Kraków 2010.
- Przymusza B., *Spory o godność w dyskursie holokaustowym*, „Polonistyka” 2012, nr 8.
- Reszka P.P., *Pomordowani z mojego podwórka*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 7 kwietnia 2011.
- Rosenfeld A.H., *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcovicz, Warszawa 2003.
- Sabor A., „Biedni Polacy patrzą na getto” – 20 lat później, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 42.
- Sny o Bezgrzesznej. Rozmowa z Jackiem Leociakiem i Dariuszem Libionką, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 3.
- Szarota T., *Karuzela na placu Krasińskich. Studia i szkice z lat wojny i okupacji*, Warszawa 2007.
- Szpoiński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Tokarska-Bakir J., *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012.
- Tokarska-Bakir J., *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, wprowadzenie M. Janion, Sejny 2004.
- Wokół Jedwabnego*, t. 1–2, red. P. Machcewicz, K. Persak, Warszawa 2002.
- Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czaplński, E. Domańska, Poznań 2009.

Nota bibliograficzna

- Poniższe fragmenty tej książki miały swoje pierwodruki w czasopismach oraz tomach zbiorowych; wszystkie zostały zmienione i uzupełnione:
- Bez-Imię („Dziewczynny”)*, w: *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, red. B. Grodzki, D. Trzeźniowski, Radom 2012, s. 65–83.
- Czechowicz. Czytanie (z) imienia*, „Topos” 2009, nr 5, s. 25–40.
- Jedno żydowskie imię, trzy intonacje. Zanim Tadeusz Nowak mógł przeczytać „Biedni Polacy patrzą na getto” Jana Błońskiego*, w: *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2011, s. 117–133.
- „*Martwe zwierzęta, wyobraźcie sobie*” (Baczyński), w: *(Inne) zwierzęta mają głos*, red. D. Dąbrowska, P. Krupiński, Toruń 2011, s. 41–60.
- Miejsce urodzenia: Jedwabne*, „Polonistyka” 2014, nr 11, s. 30–34.
- Rejestry przemocy. Usuwanie Żydów z języka Czechowicza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 22, s. 197–213.
- Sekretne stodoły*, w: *Miejsca od-miejscowione*, red. K. Rdzanek, A. Wójtowicz, A. Wróbel, Warszawa 2015, s. 149–167.
- Tadeusz Nowak: „przez kolędę” (wyobraźnia)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, z. 1, s. 212–230.

Streszczenie

Celem pracy było opisanie kategorii wyobraźni (w szczególności XX-wiecznych dziejów pojęcia) oraz przedstawienie jej funkcji w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Nowaka. Wytycząc w podtytule książki linię poetycką, wskazującą na pokrewieństwa twórców do tej pory niezestawianych, proponuję nowe spojrzenie na historię poezji XX wieku, badanej przez pryzmat wyobraźni – kategorii swoiście niekategorycznej, traktowanej w polskim literaturoznawstwie opisowo, nie zaś podmiotowo. Linia ta biegnie w poprzek dotychczasowych uporządkowań (obejmuje autorów łączonych z symbolizmem, katastrofizmem, literaturą nurtu chłopskiego), mieści się poza kwalifikacjami poezji jako niereferencjalnej lub mimetycznej.

Istotą mojej propozycji nie jest jednak porównanie czterech imaginariów, wiersze konfrontowałam ostrożnie i punktowo. Przede wszystkim bowiem dążyłam do zbudowania wyrazistej wspólnej ramy interpretacyjnej, w której zmieściłyby się osobne poetyckie opowieści o wyobraźni. Dlatego w obrębie poszczególnych części książki konsekwentnie poświęciłam Leśmianowi, Czechowiczowi, Baczyńskiemu i Nowakowi osobne rozdziały, choć oczywiście odnotowywałam, że łączy ich twórczość podobna roślinno-zwierzęca, panteistyczna, metamorficzna materia rzeczywistości poetyckiej.

Uznałam, że pierwszym i wspólnym tematem dzieł interesujących mnie twórców jest wyobraźnia. Dokładnie prześledziłam udział czterech poetów w XX-wiecznych sporach o tę kategorię, co umożliwiło wgląd w historię pojęcia; dalej badawczemu oglądowi poddałam obrazy i tematy związane z przyjętym kluczem. Aby opisać funkcje omawianej kategorii, doprecyzować szeroki problem, wprowadziłam autorską formułę „pisma wyobraźni”, inspirowaną koncepcją pisma sakralnego Joanny Tokarskiej-Bakir. W książce *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych* badaczka rozbraja podział na oralność i pisemność, przedstawia właściwy dla religijności typu ludowego pisemny wymiar ustności, odznaczający się między innymi przypisywaniem słowu charakteru bytowego, zasadą nierozróżnialności (rozumianą za Gadamerem). Stąd wyprowadziłam, organizującą niemal całą pracę, analogię: funkcja wyobraźni w zajmującej mnie poezji okazuje się podobna do sakralnego pisma (ale podkreślam: nie jest z nim tożsama). Tu metafory (refleksy pracy wyobraźni) powołują rzeczywistość, jednocześnie język wypowiada tajemnicę, co tłumaczy hermetyczny charakter tych dzieł.

W pierwszej części książki (pt. *Sto lat wyobraźni*) interesowały mnie poetyckie przedstawienia tak działającego słowa, swoiste zakamuflowane metarefleksje; wskazani autorzy konsekwentnie unikają formułowania wprost w swoich utworach metakomentarzy, co właśnie świadczy o uprzywilejowaniu wyobraźni, traktowaniu jej jako ukrytego, tajemnego, a jednocześnie nadrzędnego tematu. Widziana w ten sposób poezja okazała się pięknym

i zuchwałym zamachem na język, o którym przyzwyczailiśmy się myśleć, że jest świecki. Takie ujęcie pozwoliło mi skoncentrować się w dalszych częściach pracy na dwóch aspektach przejawiania się wyobraźni kreacyjnej.

Najpierw (w części drugiej zatytułowanej *(Prze)Moc imienia*) opisywałam użycia imienia traktowanego jako materia poetycka, co pozwoliło na nowo zinterpretować kategorie immanentne dla zajmujących mnie autorów (np. rytm w dziele Leśmiana), ukazać związki wyobraźni z pamięcią (imiona żydowskie u Nowaka), sam akt nazywania (Baczyński), swoiste słowotwórstwo onomastyczne (tu zwłaszcza Czechowicz). Za każdym razem interesowało mnie doświadczenie niewystarczalności wymienionych zabiegów. Ambiwalentny stosunek do imienia, niekiedy wręcz jego dyskwalifikacja, wynikają z potrzeby uniezależnienia od boskiego stwórczego aktu w języku. Podkreślałam tym samym wewnętrzne skomplikowanie tych dzieł, nieustającą gotowość czterech poetów do poszerzania swoich wyobraźni, do przekraczania normatywnego logocentryzmu.

W kolejnej części książki (pt. *Cztery fiaty*) ogładowi poddałam te właściwości autorских idiolektów, które umożliwiają uznanie ich za nienormatywne, nielogocentryczne, konstytuujące osobne światy. Zajmujące mnie miejsca w języku świadczą o tym, że czterej poeci traktują wyobraźnię jako dającą możliwość stworzenia własnego pisma; pozwala ono doświadczyć materialności słowa; relacja przyległości między rzeczą a słowem zostaje na nowo ustanowiona, opiera się na wyobraźniowych interpretacjach i obrazach, swobodzie metafory. Przyjęłam tu zasadę wyboru takiego elementu rzeczywistości wyobraźni, który jednocześnie będzie mówił o wyobraźni. W przypadku Leśmiana i Czechowicza zdecydowałam się opowiedzieć o wizjach pisania, tworzenia, niemieszczących się (lub mieszczących się niezupełnie) w formule autotematyzmu, zaś poezja Baczyńskiego i Nowaka skłoniła mnie do innych wyborów interpretacyjnych, czytając tego pierwszego, zwracałam uwagę na obrazy zwierząt, w twórczości autora *Psalmów* natomiast poszukiwałam wątków kołędowych.

W ostatniej części książki (pt. *Sekretne stodoły*) powróciłam do sygnalizowanego w całej pracy problemu porażenia wojną, tym samym wydobylam nieeskapistyczny charakter wyobraźni czterech poetów, wiele miejsca poświęciłam traumom przemocy – między innymi wobec zwierząt – jako doświadczeniu wyobraźni. Ukazałam zależności między społecznym imaginariem a obrazami tworzonymi przez kreacyjne wyobraźnie interesujących mnie poetów. Zbadałam fantazmat stodoły ukształtowany w języku, w rzeczywistości po Jedwabnem, zaś poetyckie obrazy stodoły (jako *pars pro toto* wsi) pojawiające się w twórczości interesujących mnie autorów poddałam re-lekturze. Pokazałam, co dzieje się w odbiorze, gdy wyobraźnia poetycka zderza się z wyobraźnią zbiorową (ze zbiorem wyobrażeń), idiolekt z socjolektem. W ten sposób dopełnił się opis różnych wymiarów kategorii wyobraźni.

W zakończeniu książki sformułowałam korzyści, jakie wnosi do badań literaturoznawczych potraktowanie wyobraźni jako kategorii interpretacyjnej. Chcę bowiem podkreślić, że moją intencją było ukazanie jej niezbywalności w każdym procesie twórczym. Jednocześnie trzeba zaznaczyć, że czterej interesujący mnie autorzy – paradygmatyczni, pierwszorzędni, kiedy idzie o namysł nad wyobraźnią – zajmują w historii literatury polskiej miejsce szczególne. W XX wieku, gdy poezja samą siebie traktuje sceptycznie, Leśmian, Czechowicz, Baczyński i Nowak warunkiem niezbędnym swojej twórczości czynili wiarę w język, w jego moce apotropeiczne, dlatego podchodzili do niego z tak wielką powagą. Opisanie funkcji wyobraźni w ich dziełach doprowadziło do nowych dystynkcji, pozwoliło wyróż-

nić obok poezji mimetycznej i niereferencjalnej, poezję, która opowiada o metafizycznym postrzeganiu funkcji słowa, zapisu i jednocześnie o tej wierze zaświadcza, tworzy w języku osobną rzeczywistość. To on, to język, jest podstawową materią wyobraźni, jego rola nie sprowadza się do mechanizmów metaforycznych.

Zależało mi na zaakcentowaniu, że w dziełach interesujących mnie poetów wyobraźnia okazuje się bezkompromisowym wyborem takiego języka (obrazowania, skojarzeń), który doprowadził do licznych kontrowersji wokół ich utworów. Stąd, czyli z radykalizmu, bierze się koncepcja pisma wyobraźni. I odpowiedź na pytanie, dlaczego zdecydowałam się na lekturę poezji jako opowieści o wyobraźni, więc opowieści autotelicznej i autotematycznej. Właśnie ta opowieść scala powołaną w książce linię poetycką.

Summary

Imaginauts. The Writing of Imagination in the Poetry of Bolesław Leśmian, Józef Czechowicz, Krzysztof Kamil Baczyński and Tadeusz Nowak

The purpose of the work is to describe the category of imagination (in particular the 20th-century history of the term) and to present its function in the poetry of Bolesław Leśmian, Józef Czechowicz, Krzysztof Kamil Baczyński and Tadeusz Nowak. By marking the subtitle with a poetic line, which indicates similarities between authors not compared before, I propose to take a new look at the history of 20th-century poetry studied from the angle of imagination – a category being specifically impossible to categorise, treated by the Polish literary science in a descriptive, not subjective way. The line runs transversely to the hitherto arrangement (including authors connected with the symbolism, catastrophism, peasant trend literature) and goes beyond the classification of poetry as non-referential or mimetic.

However, the essence of my proposal is not to compare four imaginaria. I have contrasted the poems carefully and in points. It is because I mostly aimed to create an expressive common frame of interpretation which could include separate poetic stories of imagination. This is why in different parts of the work I have consequently devoted separate chapters to Leśmian, Czechowicz, Baczyński and Nowak, though I have naturally noted that they are connected by the similar pantheistic and metamorphic subject of poetic reality related to plants and animals.

I have recognised that the first and common topic of works written by the authors in question is the imagination. I have carefully studied the participation of the four poets in the 20th-century disputes concerning this category, which has allowed me to take insight into the history of the term. Furthermore, I have examined the images and topics related to the assumed key. In order to describe the functions of the category, and to clarify the broad question, I have introduced my own formula of “the writing of imagination”, inspired by the sacred writing of Joanna Tokarska-Bakir. In her book titled *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych* (*The Curious Image. A Hermeneutic Reading of Ethnographic Sources*), the researcher disarms the division into oral and written aspects, presents a written dimension of orality, specific to the folk religiousness, distinguished *inter alia* by attributing vital character to the word and by the principle of indifferentiation (defined by Gadamer). From there, I have derived the analogy that governs almost the entire work: the function of imagination in the studied poetry is similar (yet not equivalent) to the sacred writing. Metaphors (reflections of imagination) determine the reality, and simultaneously the language reveals the secret, which justifies the hermetic nature of the works.

In the first part of the book (titled *Sto lat wyobraźni [A Hundred Years of Imagination]*), I have focused on poetic interpretations of such a word, being specific, disguised meta-reflections. The mentioned authors consequently avoid meta-comments expressed directly in the works, which proves the privilege of the imagination treated as a hidden, secret and at the same time overriding subject. The poetry seen in this way has appeared to be a beautiful and blatant attempt on the language which we are accustomed to perceive as secular. This approach has allowed me to devote further parts of the work to two aspects of creative imagination.

Firstly (in the second part titled *(Prze)Moc imienia (Power (Violence) of the Name)*), I have described the ways of using the name treated as a poetic subject, which has allowed me to interpret again the categories being immanent for the mentioned authors (e.g. the rhythm in Leśmian's work), as well as to present connections of the imagination with the memory (Jewish names in Nowak's works), the very act of naming (Baczyński) and the specific onomastic word formation (particularly Czechowicz). Each time I was interested in the experience of insufficiency of these measures. The ambivalent approach to the name, sometimes even its disqualification, results from the need to become independent of the divine act of creation performed in the language. I therefore highlighted the internal complexity of the works and the constant readiness of the four poets to broaden their imagination, to go beyond the normative logocentrism.

In the next part of the book (titled *Cztery fiaty [Four Fiats]*), I have studied the properties of individual idiolects which allow us to consider them non-standard, non-logocentric, constituting separate worlds. The analysed areas of the language prove that the four poets treat the imagination as a possibility to create their own writing which allows them to experience the material aspect of the word. The relation of contiguity between the thing and the word is established once again based on imagined interpretations, pictures and freedom of metaphor. I have assumed the principle of choosing an element of the imagination world which will simultaneously treat about the imagination. In the case of Leśmian and Czechowicz, I have decided to describe visions of writing and creating that do not (fully) comprise in the formula of "mise en abyme", whereas the poetry of Baczyński and Nowak has encouraged me to make other choices for interpretation. While reading the works of the former writer, I focused on the images of animals, and in the poetry of the author of *Psalmi (Psalms)* I searched for themes related to Christmas carols.

In the last part of the book (titled *Sekretne stodoły (Secret Barns)*), I have returned to the issue of war, and therefore emphasised the non-escapist nature of the imagination of the four poets. I have devoted much attention to the trauma of violence (inflicted *inter alia* on animals) treated as an experience of imagination. I have presented the relations between social imaginarium and pictures formed by the creative imaginations of the studied poets. I have examined the phantasm of the barn shaped by the language of the post-Jedwabne reality, and have once again read the poetic images of the barn (as a *pars pro toto* of the village) that appear in the works of the four poets. I have shown what happens with the reception when poetic imagination crashes against collective imagination (collection of images), when idiolect confronts with sociolect. In this way the description of different dimensions of imagination is completed.

In the ending I have defined benefits that result from accepting the imagination as a category for interpretation in the literary studies. It is because I want to emphasize that my intention was to show its inalienability in every process of creation. At the same time it

must be pointed that the four authors in question – being paradigmatic and superb when it comes to the thought of the reality – play a special role in the history of the Polish literature. In the 20th century, when the poetry treats itself rather sceptically, Leśmian, Czechowicz, Baczyński and Nowak perceived the faith in the language and in its apotropaic powers as a crucial element of their works. This is why they treated it such seriously. The description of the functions of imagination in their works has brought me to new distinctions, allowing to distinguish – apart from mimetic and non-referential poetry – poems which tell us about a metaphysical perception of the function of the word and writing, and which also prove that faith, creating a separate reality in the language. It is the language being the main subject of the imagination. Its role is not limited to metaphorical mechanisms.

I aimed to emphasize that in the works of the studied poets the imagination appears to be an uncompromising choice of such a language (images, associations) which has brought to numerous controversies regarding their works. That radicalism breeds the concept of the writing of imagination and also the answer to the question why I have decided to study the poetry as a story of imagination, being autotelic and autothematic. This story unifies the poetic line invoked in the book.

Indeks nazwisk

- Abdoulvakhabova Malika** 295
Abrams Meyer Howard 161
Achmatowa Anna 105
Adamiec Marek 10, 64, 66
Agamben Giorgio 301
Alichniewicz Anna 257
Andersen Hans Christian 22, 173
Andreas-Salomé Lou 253
Andrzej, mistrz 84
Andrzejewski Jerzy 180
Antoniuk Mateusz 25
Apollinaire Guillaume 41
Arct Michał 33, 34, 64, 267, 310
Arnold Agnieszka 293, 297
Arnsztajnowa Franciszka 71, 87, 169, 230, 236, 301
Assmann Aleida 222, 293, 294
Asz Szalom 285
Augé Marc 294
- Bachelard Gaston** 20, 30, 33, 34, 35, 38, 78, 98, 152, 262, 274, 289
Baczyńska Barbara (z d. Drapczyńska, pseud. Agnieszka Dembowa) 181
Baczyńska Stefania 25, 180, 187
Baczyński Krzysztof Kamil (pseud. Jan Bugaj, Jan Krzyski, Emil, Piotr Smugosz) 9, 10, 20, 22, 23, 25–27, 30, 32, 33, 39, 41, 42, 44, 71, 94–101, 106, 110, 111, 115, 152, 179–200, 217, 240–262, 282, 284, 300, 305, 312–319, 345–346, 349–351
Baczyński Stanisław 24
Bain Alexander 50
Balbus Stanisław 10, 22, 25, 104, 105, 107, 110, 112, 114, 123, 124, 128, 131, 133, 134, 267, 269, 276, 277, 280, 282, 310, 314
Balcerzan Edward 10, 17, 26, 102, 111, 112, 114–119, 179, 185, 190
Banasiak Bogdan 22, 135
Bańkowski Andrzej 37, 64, 267
Baran Marcin 297
Baranowska Małgorzata 19, 80, 81
Barańczak Stanisław 14–16
Barański Maciej 152
Barbara, św. 187
Barcz Anna 126, 228
Bartelski Lesław Marian 25, 177
Barthes Roland 135, 155
Batko Zbigniew 56, 298, 317
Bator Joanna 69
Bator Wiesław 159
Batszeba 216
Baudelaire Charles 19, 27, 33, 35, 39, 46, 54, 57, 91, 220
Bełcikowski Adam 38
Bem Józef Zachariasz 247
Benjamin Walter 213
Bereza Henryk 122, 211

- Bergson Henri 55, 59, 137, 141, 220, 222, 290
- Berwiński Ryszard Wincenty 37
- Betlejewski Rafał 297
- Beylin Paweł 38
- Białoszewski Miron 26, 56, 103, 104, 118, 120, 134, 137, 223
- Bielski Konrad 71, 88
- Bieńczyk Marek 20
- Bieńkowski Zbigniew 116–118, 130
- Biernacka Barbara 113
- Bikont Anna 10, 103, 291, 294, 298, 311
- Bin Gorion Berdyczewski Michał József 179
- Blanchot Maurice 180
- Bloom Harold 20
- Błaut Sławomir 27
- Błońska Wanda 20
- Błoński Jan 30, 33, 35, 59, 95, 98, 102, 105, 107, 108, 110, 111, 121, 128, 137, 152, 183, 185, 200, 205–208, 211–213, 240, 259, 260, 262, 265, 290
- Błoński Krzysztof 207
- Bojko Jakub 130
- Bojnicky Grzegorz 24
- Bolecki Włodzimierz 28
- Boniecki Adam 207, 208
- Boniecki Edward 10, 143, 145–147
- Bonowicz Karina 131, 160
- Borejszo Maria 272, 274
- Borkowska Ewa 152
- Borkowska Grażyna 92, 166
- Borkowski Andrzej 152
- Borowiec Jarosław 26
- Borowski Tadeusz 25, 72, 106, 241, 295
- Boryś Wiesław 37, 257, 314
- Borzym Stanisław 33
- Borzymińska Zofia 178, 301
- Boyé Edward 37
- Brach-Czaina Jolanta 181
- Brandys Kazimierz 97
- Brodzka Alina 251
- Brogowski Leszek 34, 35
- Broniewski Władysław 291
- Brückner Aleksander 64, 288
- Brudnicki Jan Zdzisław 10, 105, 113, 128, 209, 211, 214, 257, 263, 266, 267, 274
- Brzechwa Jan (właśc. Jan Wiktor Lesman) 36
- Brzękowski Jan 75–77, 79, 80, 85–87, 115–117, 177
- Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara 45
- Brzozowski Stanisław (pseud. Adam Czepiel) 45, 51–55, 63
- Budrowska Bogusława 174
- Budzyński Wiesław 27, 99, 187
- Burszta Wojciech Józef 294
- Burta Małgorzata 152
- Buryła Sławomir 205, 304
- Cała Alina 296
- Całbecki Marcin 10, 71–73, 75, 80, 89, 93, 161–164, 229, 232–234, 304, 305
- Canetti Elias 155, 255
- Carlyle Thomas 217
- Chełstowski Bogdan 157
- Chimiak Julia 296
- Choroszy Jan Andrzej 21
- Chrzanowski Józef 292
- Chrzastowska Bożena 18
- Chudak Henryk 20, 30, 152, 262
- Chutnik Sylwia 296, 297
- Chwin Stefan 25, 31, 208
- Chwistek Leon 86
- Chymkowski Roman 294

- Ciarka Ryszard 261
Cieśla-Korytowska Maria 164
Cieślak Robert 92, 166
Cieślak Tomasz 64, 137, 139, 288
Cieślak-Sokołowski Tomasz 46
Cioran Emil 164
Claudel Paul 40
Coates Paul 138, 140, 142, 149
Cudak Romuald 268, 282
Cymerman Jarosław 40, 41, 159, 170, 178, 234, 305
Cywińska-Dziekońska Marta 80
Czabanowska-Wróbel Anna 9, 11, 25, 27, 32, 33, 44–46, 52, 60–62, 65, 68, 141, 143, 154, 219, 285, 290
Czachowska Jadwiga 138
Czachowski Kazimierz 27, 33
Czacki Tadeusz 64
Czaplejewicz Eugeniusz 26, 137, 145–147, 288
Czapliński Przemysław 73, 75, 294, 295, 299, 310
Czechowicz Marcin 157
Czechowicz Józef (pseud. Henryk Zasławski) 9, 10, 16, 20, 22, 23–28, 30, 32, 33, 38–42, 44, 71–77, 80–93, 97, 104, 105, 110, 111, 116, 124, 131, 134, 155–178, 181, 217, 228–240, 242, 250, 282, 284, 300–308, 314–319, 345–346, 349–351
Czechowicz Stanisław 233
Czechowiczowa Małgorzata (z Sułków) 131
Czekalski Eustachy 52, 61
Czermińska Małgorzata 284
Czernik Stanisław 75, 76, 85, 113
Czuchnowski Marian 77, 78, 91
Czwordon Paulina 26
Czyż Stanisław 118, 120
Czyż Antoni 300
Czyżak Agnieszka 11
Czyżewski Tytus 124
Danek Danuta 266
Dawid, król 204, 214–216
Dąbrowski Bartosz 234
Dąbrowski Stanisław 207, 267, 269, 274–276
Dąbska Izydora 139, 159, 182
Delaperrière Maria 18, 75, 77
Derrida Jacques 22, 135, 181
Dickinson Emily 13–16
Dimoski Zvonko 258
Długosz Natalia 258
Döblin Alfred 305
Dobrowolska Kinga 147
Domańska Ewa 294
Domański Cezary W. 47, 50
Doroszewski Witold 18, 143
Dras Teresa 73, 159
Drewnowski Tadeusz 106
Drozdowski Bohdan 213
Durand Gilbert 33
Dworak Tadeusz 302
Dybczak Krzysztof 115, 119
Dybel Paweł 95, 122, 195, 200, 250
Dziadek Adam 75, 152
Dziedzic Leon 300
Dziedzicowie, rodzina 299
Emerson Ralph Waldo 30
Engelking Anna 191, 194
Engelking Barbara 299
Fedewicz Maria Bożena 161
Feldman Wilhelm 46, 52, 53
Fert Józef Franciszek 9, 83, 91, 157, 230, 232
Ficowski Jerzy 26, 45, 69, 317
Finkelsztejn Chaja 311

- Fiszer Franciszek (Franc Fiszer) 139
 Fiut Aleksander 217
 Flaszen Ludwik 69, 105, 119, 214
 Flaubert Gustave 39, 46, 166
 Folga Zdzisław 296
 Fornari Francesca 163
 Franciszek, św. 56, 262
 Fryde Ludwik 24, 25, 80, 83, 249
 Fulińska Agnieszka 18
- G**adacz Tadeusz 159
 Gadamer Hans-Georg 20, 22, 123, 345, 349
 Gajcy Tadeusz (pseud. Karol Topor-nicki) 25, 26, 96, 97, 177, 192
 Gałczyński Konstanty Ildefons 81, 105, 207
 Gawliński Stanisław 75, 79, 81, 88, 97
 Gazda Grzegorz 24, 26
 Gąsiorowski Krzysztof 211
 Giebułtowski Jerzy 294
 Glass Grzegorz (pseud. Avanti) 52
 Głowiński Michał 10, 20, 32, 33, 35, 37, 45, 51, 53, 54, 57, 65, 69, 70, 75, 77, 86, 91, 92, 115, 116, 121, 138, 145–147, 152, 154, 210, 218, 219, 221, 227, 229, 231, 265, 282, 286–288, 315
 Głuszewska Kazimiera 157
 Godlewski Grzegorz 135
 Gogol Mikołaj 65
 Gomolicki Leon 165
 Gomulicki Juliusz Wiktor 31, 32, 263
 Goncourt Edmond de 240
 Goncourt Jules de 240
 Gondowicz Jan 12, 28, 71, 284
 Gorkyńska Małgorzata 10, 25, 31, 36, 51–53, 63, 97, 110, 218
 Gościcki Wincenty 291
 Górski Stefan 92
- Grabowski Jan 294, 298
 Gralewski Waław 23, 40, 71, 92, 156, 158, 159, 171, 301, 305
 Grądziel-Wójcik Joanna 78, 82, 231, 232
 Grechuta Marek 133
 Grochowiak Stanisław 26, 257
 Grochowski Grzegorz 166, 173
 Grodzki Bogusław 10, 140, 142
 Gronczewski Andrzej 179
 Gross Jan Tomasz 10, 292, 293, 296, 299, 300, 310
 Gross Natan 97, 313
 Gryglewicz Feliks 18
 Grynberg Henryk 299
 Gutorow Jacek 54, 63, 67, 218
 Gutowski Wojciech 64
 Guze Joanna 19, 136, 220
- H**arasymowicz Jerzy 111, 118, 120, 121
 Hartwig Julia 15, 135, 169, 296
 Haska Agnieszka 298
 Heidegger Martin 239
 Hejmej Andrzej 265
 Hen Józef 291
 Henryk VIII 158–160
 Henryk Głogowski, książę 158
 Henryk Pobożny, książę 158
 Herbert Zbigniew 27, 77, 91, 104, 105, 110, 115, 118, 192
 Hilberg Raul 294
 Hilsbecher Walter 27
 Hitler Adolf 301
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 65
 Hofmannsthal Hugo von 60
 Hölderlin Friedrich 239
 Homer 181, 222
 Horak Stanisław 213

- Horzycowa Stanisława 157, 173
- I**
Ignatiew Radosław 298
Illg Jerzy 217
Iłłakowiczówna Kazimiera 15, 202
Irzykowski Karol 33, 36, 53
Iwaskiewicz Jarosław 27, 88, 179, 180, 217
Izdebska Agnieszka 139
- Jakitowicz Maria 131, 238, 306
Jakowska Krystyna 85, 237
Janet Paul 49
Janion Maria 10, 16, 19, 22, 33, 38–40, 65, 66, 114, 130, 141, 284, 285, 311
Jankowski Henryk 296
Januszkiewicz Marcin 56, 153
Jaroszyński Piotr 18, 19
Jarry Alfred 293
Jarzębski Jerzy 25, 35, 44, 59, 95, 107, 137, 183, 207, 226, 240, 290
Jarzyna Anita 26, 126, 258, 301
Jasiński Bruno 107
Jastrzębski Andrzej 282
Jastrzębski Zdzisław 25, 26, 96, 98, 99, 181, 242
Jaworski Kazimierz Andrzej 24
Jaworski Marcin 119
Jaworski Stanisław 78–80
Jedlińska Eleonora 284
Jesienin Siergiej 27, 105, 112
Jezus Chrystus, Jezus z Nazaretu 109, 114, 159, 162, 174, 262, 280, 282, 296
Joyce James 27
Józef z Nazaretu 134, 159, 160, 272, 273
Juszczak Wiesław 22
- K**
Kaden-Bandrowski Juliusz 301
Kafka Franz 81
Kajtoch Jacek 127
Kaliszewski Andrzej 137
Kaliściak Tomasz 40, 92, 158–160, 167, 168, 302
Kałuża Anna 25
Kamecka Małgorzata 27
Kamieńska Anna 103, 130
Kania Ireneusz 164
Kania Marta Matylda 20
Kantor Tadeusz 25
Karłowicz Jan 17, 37, 38, 46, 64, 66, 257, 311
Karpowicz Tymoteusz 26, 32, 56, 117, 137, 147, 148, 151, 223, 286–288, 315, 317
Karwowska Marzena 33, 286
Karwowski Przemysław 296
Kasperek Kamil 217
Kasprowicz Jan 30
Kądziała Paweł 27
Kijak Aleksandra 4
Kijowska Kazimiera 102
Kijowski Andrzej 102, 105
Kisiel Joanna 161
Kledzik Emilia 26
Klemensiewicz Zenon 288
Klimaszewski Andrzej 38
Klimow Elem 295
Kłuba Agnieszka 9, 31, 53, 58, 75, 80, 81, 83, 86, 88, 91, 163, 164, 220
Kłak Tadeusz 9, 10, 22–24, 40, 41, 71, 75, 81, 83, 85–87, 91–93, 131, 156–158, 167, 169, 171, 173, 174, 177, 230, 237, 239, 307
Kłoczowski Jan Maria 19, 220
Kłos Agnieszka 297
Kłosiński Krzysztof 135
Kochanowski Jan 106, 107, 128
Kochańczyk Alina 10, 139

- Kochav (Nieławicki) Avigdor 300
 Kolberg Oskar 110
 Kołaczkowski Stefan 46
 Kołodziejczyk Ewa 10, 73–76, 81, 86, 88, 161, 164, 165, 167, 174, 177, 232, 238, 302, 305, 307
 Komorowski Paweł 295
 Konopnicka Maria 36, 59, 69, 109, 131, 136, 138, 221
 Kopaliński Władysław 163, 247
 Kopciński Jacek 10, 83, 131, 171, 232
 Kornhauser Julian 292
 Korzeniewska Ewa 46
 Koschany Rafał 114, 121, 122, 203, 212, 267, 282
 Kostkiewiczowa Teresa 75
 Kostrzewski Piotr 103
 Kott Jan 74, 134
 Kowalska Małgorzata 157
 Kozicka Dorota 46
 Krall Hanna 303
 Krasiński Zygmunt 20, 38, 39, 46, 93, 208
 Krawczyńska Dorota 205, 304
 Kremer Józef 18
 Kristeva Julia 131, 136, 138, 221
 Kruszewski Wojciech 157
 Kryński Adam 17, 37, 38, 46, 64, 66, 257, 311
 Kryszak Janusz 86, 87, 110
 Krzemień-Ojak Sław 51
 Krzysztof, św. 186
 Krzyżanowski Julian 36
 Kubacki Waclaw 286
 Kubińska Olga 135, 291
 Kubrzyniecki (Kobrzyniecki) Józef 291
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 11, 27, 31, 37, 54, 94, 168, 179, 202, 240, 250, 253, 286, 291, 296, 298, 315
 Kuczyński Waldemar 298, 299
 Kulawik Adam 98
 Kulesza Dariusz 85, 237
 Kulik Adam Wiesław 24, 35, 288
 Kuncewicz Piotr 130, 251
 Kurczab Henryk 260
 Kurek Jalu 75, 79, 106, 112, 117, 177
 Kuryan Inesa 155, 156, 178
 Kwiatkowska Agnieszka 26
 Kwiatkowski Jerzy 25, 95, 98, 102, 105, 110–112, 114–116, 118–121, 134, 146, 186, 187, 203, 206, 242, 252
 Kwiatkowski Władysław 17
 Lang Berel 10, 37, 46, 47–51, 53, 54, 58, 59, 139, 217
 Lange Antoni 298
 Laudański Jerzy 300
 Lautréamont Comte de (właśc. Isidore Lucien Ducasse) 262
 Lebenthal Teodora (Dora) 149, 283
 Leder Andrzej 299
 Leeuw Gerardus van der 135, 151, 184
 Lem Stanisław 284
 Leociak Jacek 10, 205, 283, 300, 304, 305, 314
 Leszczyński Grzegorz 99, 131, 232
 Leszek Czarny, książę 72
 Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Lesman) 9, 10, 12, 13, 15–17, 20, 22–39, 41–46, 49, 51–71, 83, 84, 86, 96, 97, 105, 107, 110, 111, 117, 123–125, 131, 135–150, 152–154, 162, 190, 217–229, 282–292, 300–302, 308, 310, 345–346, 349–351
 Leśmian Zofia 35
 Leśniak Andrzej 293
 Levi Primo 301
 Lewandowski Józef 313

- Lewandowski Wacław 66, 141, 144, 145, 147
Libelt Karol 18, 48
Libera Antoni 94, 95
Libionka Dariusz 283, 295
Lichański Stefan 27, 121
Ligęza Lidia 66, 142, 145
Linde Samuel Bogumił 17, 37, 64, 66
Lisiecka Sława 239
Liskowacki Artur Daniel 291
Lorentowicz Jan 60
Lusiński Franciszek 292
Luto-Kamińska Anetta 267, 274
- Łapiński Zdzisław 26
Łaszowski Alfred 24
Łobodowski Józef 24, 169
Łopuszański Piotr 35, 36, 44, 61, 285
Łoś Ewa 73, 91, 157
Łubowicz Elżbieta 59
Łukaszuk Małgorzata 116
Łukaszyk Romuald 18
Łuszczkiewicz Piotr 191
Łysak Tomasz 293
- M**aciąg Włodzimierz 111, 119
Mackiewicz Paweł 180
Maćkowska-Wydrowa Maria 157, 169–174
Madej Antoni 88, 157
Madyda Aleksander 152, 238, 306
Maeterlinck Maurice 46
Magnone Lena 59, 131, 136, 138, 221, 229
Majakowski Włodzimierz 105
Majeran Tomasz 179
Majewski Tomasz 293
Makarski Władysław 131
Maleszyńska Joanna 11
Malinowski Bronisław 315
Mallarmé Stéphane (właśc. Étienne Mallarmé) 20, 138, 226
Mandelsztam Osip 71
Marciniak Janusz 300, 302
Marczak-Oborski Stanisław 96
Maria z Nazaretu 134, 174, 272
Marjańska Ludmiła 13–16
Markiel Tadeusz 291
Markiewicz Henryk 20, 45
Markowski Andrzej 257
Markowski Michał Paweł 10, 25, 33, 57, 135
Marks Karl 202
Matuszek Gabriela 60
Matuszewski Ignacy 50, 51
Matuszewski Krzysztof 22
Matywiecki Piotr 19, 26, 99, 182, 205, 215
Melcer Wanda 305
Mencwel Andrzej 135, 180
Michaux Narcisse (właśc. Narcisse Michaut) 47–50
Miciński Bolesław 173
Miciński Tadeusz 41, 76, 88, 115, 167
Mickiewicz Adam 16, 41, 61, 190, 234, 256, 257, 302
Miernowski Kazimierz 91, 92, 159, 169
Międzyrzecki Artur 15
Mikiewicz Konstanty 81
Milerski Bogusław 159
Miłkowski Stanisław 125
Miłobędzka Krystyna 26, 56, 137, 223, 317
Miłosz Czesław 21, 24, 61, 84, 104, 105, 155, 178, 212, 217, 230
Miodońska-Brookes Ewa 98
Mitosek Zofia 263
Mitzner Piotr 95, 103, 197, 198, 202
Moroz Grzegorz 27

- Mortkowicz Jakub 64
 Mortkowicz-Olczakowa Hanna 36
 Mościcki Paweł 180, 293
 Mrozowska Agata 37, 267
 Mrozowski Waław 302
 Mróz Piotr 48
 Mueller Joanna 30
 Musiał Łukasz 262
 Musiał Stanisław 298
 Musierowicz-Kiereś Emilia 256
 Mussolini Benito 301
 Myśliwski Wiesław 103, 130

 Nalewajk Żaneta 143
 Nasiłowska Anna 24
 Nawarecki Aleksander 152
 Nawrocki Michał 26, 32, 62, 136, 137, 140, 225, 315
 Neumann-Hiszpańska Maria 64
 Niedźwiedzki Władysław 17, 38, 46, 64, 257, 311
 Niemen Czesław 292
 Nietzsche Fryderyk 220
 Nieuwerkerken Arent van 31
 Niewiadomski Andrzej 10, 28, 35, 47, 57–59, 81, 87, 89–91, 93, 111, 139, 142, 156, 174–177, 219, 220, 223, 224, 226, 229–232, 236
 Nora Pierre 293
 Norwid Cyprian Kamil 31, 32, 120, 182, 263, 264, 302
 Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 315
 Nowaczyński Piotr 98, 244
 Nowak Piotr 301
 Nowak Tadeusz 9, 10, 16, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 30, 32, 39, 71, 102–114, 117, 118, 120–134, 201–204, 206–217, 263–270, 272–277, 279, 280, 282, 284, 300, 307–311, 314–319, 345–346, 349–351
 Nowakowska Joanna 170, 305
 Nowosielski Jerzy 126
 Nowosielski Kazimierz 139
 Nycz Ryszard 31, 33, 44, 53–57, 107, 178, 226

 Ocieczek Renarda 174
 Odorowski Waldemar 170
 Okopień-Sławińska Aleksandra 75
 Olejniczak Józef 24
 Olszewski Antoni 292
 Ong Walter 130
 Opacki Ireneusz 98, 187, 243, 246, 247, 250
 Oprzędek Krzysztof 295
 Orgelbrand Maurycy 17, 18, 37, 143
 Ortwin Ostap 138
 Osadczy Włodzimierz 301
 Osiński Dawid Maria 10, 285, 288, 290
 Ostasz Gustaw 185, 260
 Owczarski Wojciech 25, 33, 65
 Ozick Cynthia 298

 Pachocki Dariusz 71
 Panas Władysław 72, 73, 83, 155, 156, 158, 159, 178, 232, 303
 Papierkowski Stanisław Kajetan 137
 Papieska Agnieszka 179
 Papieski Robert 179
 Paracelsus (właśc. Phillippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 18
 Pasikowski Władysław 297
 Pasternak Borys 105
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 179, 253
 Peiper Tadeusz 53, 75–80, 85, 112, 177, 305

- Pichois Claude 19, 220
Pico della Mirandola Gianfrancesco 18
Pieszczachowicz Jan 103, 122
Pietrasiewicz Tomasz 157
Pietrych Piotr 119
Piętaś Stanisław 92, 211
Pilch Urszula M. 63
Piłsudski Józef 160
Piwowar Lech 79
Podraza-Kwiatkowska Maria 33, 35, 44, 54, 62, 64, 145
Podrez Ewa 300
Podsiad Antoni 282
Poe Edgar Allan 54, 57
Pokorzyna Ewa 174
Polak Beata Anna 284, 285, 299
Polak Tomasz 284, 285, 299
Pollak Seweryn 24, 157
Polsakiewicz Zdzisław 203
Pomirowski Leon 53, 76
Porazińska Janina 64
Potel Jean-Yves 296
Progulska Zuzanna 41
Prokop Jan 112, 124, 130, 131, 139, 153, 274
Prokop-Janiec Eugenia 285
Proust Marcel 135, 155
Próchniak Paweł 10, 11, 41, 44, 56, 73, 82, 84, 85, 232, 236, 290, 303
Pruszkowski Tadeusz 170
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 36, 147
Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 42–44, 46, 61, 136, 283
Przybora Jeremi 208
Przyboś Julian 26, 27, 32, 74, 77, 79, 81, 110, 115–118
Przybylski Ryszard 17
Przybyła Piotr 222, 293, 242
Przybyłowska Maria 155, 255
Puchalska Iwona 164
Puzyna Konstanty 105
Rajewska Ewa 14–16
Ramotowski Bolesław 291
Reeve Henryk 38
Renard Jules 136
Reszka Paweł Piotr 295
Ribot Théodule Armand 47, 48, 50, 51
Richard Jean-Pierre 20
Ricoeur Paul 157
Ridan Jerzy 97
Rilke Rainer Maria 54, 94, 152, 185, 249, 250, 252–254, 256
Rilke Ruth 94
Rimbaud Jean Arthur 27, 31, 37, 41, 74, 81, 96, 115
Rittner Tadeusz 302
Rodak Paweł 95, 96, 98, 100, 101, 182, 185, 245, 247, 248, 252
Rogowicz Wacław 166
Romanowski Władysław 33
Rosner Katarzyna 51
Roszak Joanna 26, 189, 202
Roszczynialska Magdalena 71
Rousseau Jean-Jacques 38
Rowiński Cezary 33, 142, 286, 288
Roy Claude 207
Różewicz Tadeusz 27, 28, 36, 54, 88, 94, 95, 106, 115, 180, 240
Rusin Joanna 185
Rymkiewicz Jarosław Marek 24, 31, 36, 59, 136, 139, 201, 213, 283
Rzadkowska Ewa 38
Rzońca Wiesław 31
Sabor Agnieszka 208
Salomon, król 216
Salwa Mateusz 301

- Sandauer Artur 33, 110, 136, 139, 140, 142
- Sandler Samuel 50
- Sartre Jean-Paul 20, 48
- Saryusz-Wolska Magdalena 222, 293
- Sawicka-Lewczuk Barbara 288
- Sawicki Stefan 98, 244
- Schulz Bruno 10, 25, 31, 69, 81, 214, 240, 242
- Séailles Gabriel 47
- Seredyńska Jadwiga 170
- Sielawa Stanisław 291
- Siemaszkiewicz Eugenia 157
- Siemiątek Artur 201
- Siemiątek Leon 201
- Siemiątek Sara 201
- Sienkiewicz Barbara 77, 80, 81, 116
- Sikorska Liliana 92, 166
- Simmel Georg 35, 229, 316
- Singer Jerome 39
- Singer Peter 257
- Sioma Radosław 232
- Sitkowa Anna 174
- Siwiec Magdalena 164
- Siwor Dorota 22, 128
- Skarga Piotr 107, 130
- Skibińska Alina 291
- Skórnicki Jerzy 127
- Skrendo Andrzej 67
- Skrzyńska Kazimiera 136
- Skubalanka Teresa 141
- Skwarnicki Marek 106
- Sloterdijk Peter 250
- Sławiński Janusz 10, 28, 36, 53, 58, 75, 77, 79, 89, 118, 120, 139, 142, 153, 220, 286
- Słobodzianek Tadeusz 291, 298
- Słowacki Juliusz 50, 74, 116, 249
- Smykowska Elżbieta 273
- Sobieska Anna 136, 137, 140, 145, 148, 153
- Sobuta Józef 292
- Sochańska Bogumiła 22
- Sokrates 202
- Sołtan Tadeusz 25
- Sommer Piotr 26, 317
- Stabro Stanisław 26, 98, 99, 200, 240, 243, 244, 247, 249, 251, 252
- Staff Leopold 9, 24, 25, 56, 57, 154, 285
- Stala Marian 44, 61, 63
- Stalin Józef (właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili) 105
- Stankowska Agata 9, 16, 74, 91, 114–120, 163
- Stannuch Stanisław 113
- Starobinski Jean 17, 19
- Stefaniak Beata 131, 272
- Steiner George 86, 135, 291
- Stelmaszczyk Barbara 60, 64, 137, 139, 147, 288
- Stępień Paweł 166, 168, 172
- Stępień Tomasz 268
- Stępniewski Włodzimierz 76
- Stiller Robert 179
- Stolarczyk Jan 117
- Stróżewski Władysław 33
- Suchanow Klementyna 103
- Sulima Roch 104, 108, 113, 114, 123, 127, 128, 135, 210, 211, 264, 265, 267, 268, 280
- Sułowski Zygmunt 18
- Szacho-Głuchowicz Aleksandra 170
- Szacki Jerzy 292, 293
- Szargot Barbara 174
- Szarkowska Ewa 144
- Szczepaniak Sławomir 300
- Szczepankowski Bogdan 171
- Szczepańska Anna 46

- Szczerbowski Adam 142, 148
Szczęsna Anna 103, 257
Szczęsna Justyna 72
Szczukowski Dariusz 56, 153, 234
Szela Jakub 112
Szmidt Andrzej 113
Szmigielska Elżbieta 124
Szóstak Anna 109, 126
Szpociński Andrzej 294
Sztachelska Jolanta 27, 144
Szturc Włodzimierz 27
Szulczyńska Anna 103
Szwed Piotr 31
Szymańska Beata 47–49
Szymański Wiesław Paweł 77, 80, 122
Szymborska Karolina 27
Szymborska Wisława 13, 16, 26, 37,
103, 118, 201, 202, 215
- Śleszyński Bronisław 291, 292
Śliwecki Eugeniusz 291
Śliwicka Michalina 171, 173
Śliwiński Piotr 11
Śmiarowski Eugeniusz 43
Śniedziewski Piotr 138, 148, 181
Śpiewak Anna 48
Śpiewak Jan 85, 110, 239
Świeściak Alina 25
Święch Jerzy 10, 25, 27, 41, 95, 98,
139, 185, 194, 195, 197, 199, 200,
242, 244, 248–253, 255, 256, 258,
260, 313, 314
- Tatara Marian 98
Tatarkiewicz Anna 30, 152, 262
Taylor Nina 64, 65, 145
Terlecki Tymon 97
Teusz Leszek 18
Thiébaud Arsène 38
Tischner Józef 16, 23, 181, 182
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 103
Tokarska-Bakir Joanna 10, 21, 22,
127, 128, 133, 134, 183, 199, 200,
222, 296, 311
Tomaszewska Grażyna B. 56, 153, 234
Trentowski Bronisław 18
Troczyński Konstanty 24
Truszkowski Artur 58, 59
Trzebiński Andrzej 96
Trznadel Jacek 9, 31, 37, 42, 43, 55,
57, 61, 145, 147, 152, 286, 287
Turnau Grzegorz 133
Tuwim Julian 19, 24, 26, 36, 106, 286,
301
Tyszczyk Andrzej 24, 72, 73, 84, 155,
230, 303
- Urbanowski Maciej 285
- Valéry Paul Ambroise 81
Verlaine Paul 41
Vico Giambattista 99
Vincenz Andrzej 21
Vincenz Stanisław 21, 22, 127, 128,
133, 222
Vinci Leonardo da 71
Vogler Henryk 104
- Waldenfels Bernhard 285
Walesa Czesław 18
Walicki Andrzej 55
Wallis Mieczysław 119
Wasersztajn (Wasersztein) Szmul
299, 300
Wasilewski Józef 292
Wasilewski Zbigniew 10, 193
Wat Aleksander 119
Wążyk Adam 53, 76, 77, 80, 81, 107, 116
Wądolny-Tatar Katarzyna 71, 131
Węgrzyn Emil 122

- Węgrzyniak Anna 268, 307, 308
 Wieczorek Urszula 24, 155, 230
 Wiegandt Ewa 11, 284
 Wieleżyńska Ewa 135
 Winiecka Elżbieta 56–59, 63, 67, 69,
 137–139, 149, 154, 223, 224, 229
 Winterson Jeanette 56, 316, 317
 Wirpsza Witold 117, 118
 Wiśniowska Halszka 301
 Witan Jan 80, 87, 257
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud.
 Witkacy) 10, 25
 Włodek Adam 78
 Wojciechowski Paweł 37, 49, 53
 Wojdowski Bohdan 13, 16, 299
 Wojtkiewicz Witold 23
 Woźniak-Łabieniec Marzena 140
 Wójcik Maja 293
 Wójcik-Dudek Małgorzata 104, 113,
 122–124, 127, 215, 266, 271, 274,
 276, 279
 Wójtowicz Aleksander 234
 Wóycicki Kazimierz Władysław 64
 Wróblewski Bogusław 10, 139
 Wujek Jakub 107, 130
 Wydra Jan 170, 171, 230
 Wygodzki Stanisław 202
 Wyka Kazimierz 9, 77, 95, 97, 98, 111,
 117, 121, 123, 134, 139, 142, 179,
 180, 182, 192, 196, 207, 213, 240,
 241, 250, 252, 253
 Wyrzykowscy, rodzina 299
 Zadura Bohdan 103, 179
 Zagajewski Adam 73, 74, 117, 295,
 314
 Zagałowa Maria 285
 Zagórski Jerzy 25, 85, 96, 110
 Zahorska Anna (pseud. Savitri) 55
 Zaleski Marek 87, 238
 Zalewski Ludwik 160, 171
 Zaniewska Hanna 194
 Zarych Elżbieta 65
 Zawadzki Roman 39
 Zawodziński Karol Wiktor 24, 33, 53,
 88, 301
 Zaworska Helena 26
 Zegadłowicz Emil 36
 Zeidler-Janiszewska Anna 293
 Zgorzelski Czesław 282
 Zgrzywa Agnieszka 10, 41, 97–99,
 183, 185–189, 192, 194, 197, 242,
 245, 251, 254, 257, 261, 313, 314
 Zięba Jan 10, 33, 35, 54, 57, 59, 223,
 226, 227, 229, 316
 Ziębińska-Witek Anna 294, 298
 Zińczuk Aleksandra 24, 155, 230
 Ziółkowska Magdalena 293
 Ziółkowski Janusz 103
 Zola Emil 94
 Zych Jan 126, 213
 Żabicki Zbigniew 211, 251
 Żbikowski Andrzej 299
 Żebrowski Rafał 178, 301
 Żelazny Anna 186, 187, 257, 313
 Żeleński Tadeusz (Boy) 155
 Żukowski Tomasz 313
 Żurowski Maciej 20
 Żyluk bracia (Feliks, Józef, Marian)
 291
 Żywulska Krystyna 97

Wydanie I. W.07453.16.0.M
Ark. wyd. 25; ark. druk. 22,875

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 665 58 63

Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS
ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
www.universitas.com.pl
e-mail: ksiegarnia@universitas.com.pl
tel. 12 413 91 36

Książka przynosi opis XX-wiecznych dziejów kategorii wyobraźni oraz przedstawia jej funkcje w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Nowaka. Zestawiając czterech wskazanych twórców, autorka wytyczyła imaginatywną linię w historii polskiej literatury minionego wieku, biegnie ona w poprzek dotychczasowych uporządkowań. Anita Jarzyna przyjęła, że pierwszym tematem twórczości interesujących ją autorów jest wyobraźnia. Jako że wszyscy oni unikają metarefleksji, badawczemu oglądowi poddała obrazy i tematy, z których wyprowadziła autorską koncepcję pisma wyobraźni, zaświadcza ono o stwórczej, apotropeicznej mocy języka. Autorka ukazuje, jak wiersze w nim zapisane stają się swego rodzaju autotematyczną opowieścią.

Książka zdaje sprawę z badań zakrojonych z rozmachem i rzetelnie przeprowadzonych. Znakomicie poświadcza rozległą erudycję, świetny słuch literacki i nieprzeciętny talent interpretacyjny autorki. Jest świadectwem lektury uważnej i wnikliwej – skoncentrowanej na wierszach, wsłuchanej w ich niepowtarzalną dykcję, wiernej wziętym na warsztat idiomom poetyckiej wyobraźni. Jednocześnie ta zorientowana interpretacyjnie i pozostająca „blisko wiersza” lektura wnosi istotne *novum* w historycznoliteracką wiedzę o jednym z kluczowych nurtów polskiej liryki nowoczesnej i może okazać się istotnym elementem całościowego obrazu polskiego modernizmu – obrazu, którym wciąż nie dysponujemy.

z recenzji prof. dr. hab. Pawła Próchniaka

Reprezentująca wysoki poziom naukowy, posiadająca przy tym duże walory literackie książka Anity Jarzyny będzie cennym uzupełnieniem obowiązkowych lektur polonistów i nieobowiązkowym przewodnikiem dla wszystkich zainteresowanych poezją XX wieku i wyobraźnią poetycką.

*z recenzji
prof. dr hab. Anny Czabanowskiej-Wróbel*

Książka dostępna również
jako e-book



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl



www.universitas.com.pl

ISBN WUL 978-83-8088-295-9



ISBN Universitas 97883-242-3044-0

