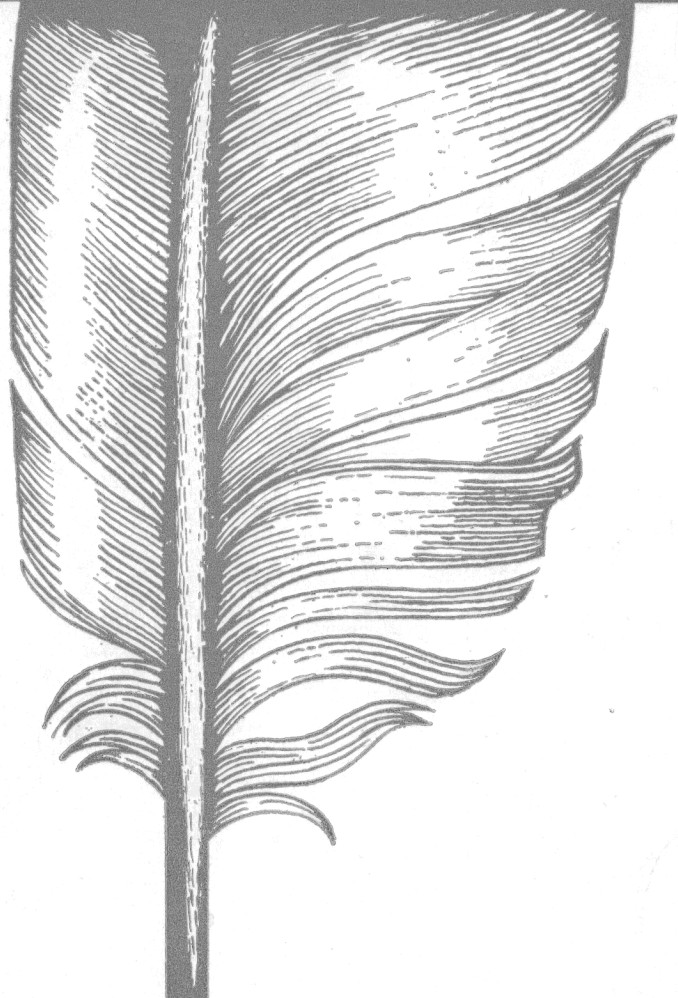


*Polska Akademia Nauk
Komitet Nauk
o Literaturze Polskiej*



Jolanta Dudek

***Liryka
Kazimierza
Wierzyńskiego
z lat 1951-1969***

Ossolineum

POLSKA AKADEMIA NAUK
KOMITET NAUK O LITERATURZE POLSKIEJ

ROZPRAWY LITERACKIE

KOMITET REDAKCYJNY

MICHAŁ GŁOWIŃSKI (red. naczelny), STANISŁAW GRZESZCZUK (zastępca red. naczelnego), ALEKSANDER BEREZA, EUGENIUSZ CZAPLEJEWICZ, PRZEMYSŁAWA MATUSZEWSKA, ALEKSANDRA OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, EDWARD PIEŚCIKOWSKI, ALINA WITKOWSKA, KRZYSZTOF ZALESKI
(sekr. redakcji)

10

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK

POLSKA AKADEMIA NAUK
KOMITET NAUK O LITERATURZE POLSKIEJ

JOLANTA DUDEK

LIRYKA
KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO
Z LAT 1951-1969

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK

1975

Z PRAC INSTYTUTU FILOLOGII POLSKIEJ UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Okladkę projektował
EDWARD KOSTKA

Redaktor Grażyna Plater
Redaktor techniczny Michał Łyssowski

Printed in Poland

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1975.
Nakład: 1700 egz. Objętość: ark. wyd. 8,50, ark. druk. 11,25. Pa-
pier druk. sat. kl. III, 70 g, 61×86. Oddano do składu 28 XI 1974.
Podpisano do druku 20 V 1975. Druk ukończono w czerwcu 1975.
Drukarnia Uniwersytetu im. A. Mickiewicza Poznań, ul. Fredry 10.

[Zam. 734/59 A-3/438 Cena zł 25,—

SPIS TREŚCI

Rozdział I. <i>Korzec maku</i> (1951) oraz <i>Siedem podków</i> (1954)	5
Rozdział II. <i>Tkanka ziemi</i> (1960) oraz <i>Kufer na plecach</i> (1964)	73
Rozdział III. <i>Sen mara</i> (1969)	126
Zakończenie	165
Bibliografia	171
Indeks nazwisk	174

„KORZEC MAKU” (1951) ORAZ „SIEDEM PODKÓW” (1954)

1

LIST DO PRZYJACIELA

Stało się,
Wyjechaliśmy z Nowego Jorku.
Żyjemy na łasce Pana Boga.
Najbliższe okno świeci się od nas o milę.
Mieszkamy w śnieżnych lasach,
Zaszyci jak w worku.
Wąska, polna droga
Kończy się tuż za domem.
Trochę ptaków z nami.
Tyle.

Te lasy
To sosny i brzozy.
Czarna zieleń w pasy
Lodowo srebrne.
Puszcza. Kudłaty kozuch
W kolorach zębry.

Rankiem na śniegu widać mnóstwo śladów
Żbików, lisów, jeleni,
Naszych sąsiadów.
(Bliżej nie znanych. Ale to się zmieni).

Ptaki przylatują aż pod drzewi,
Blue jay i chickadee,
Coś jak nasze sójki i sikory.
Co jeszcze? Wiatry, mrozy.
Tak mijają nam dni
I długie, bardzo długie wieczory.

Czasem, przyznaję, że mi się ckną,
Ale wytrzymam, mój drogi,

Wytrzymam, bom się już zaciął.
 O zmierzchu, kiedy pałę śmieci
 W jarze, na końcu drogi,
 Myślę sobie: czemu to tak daleko się świeci,
 Czemu na przykład nie mieszkasz tam ty,
 Choć jeden z dawnych przyjaciół¹.

Do Ameryki przyjechał Wierzyński w 1941 roku. Zamieszkał w Nowym Jorku. Ale przez pierwszych pięć lat był, jak sam pisze w *Mojej prywatnej Ameryce*², jakby nieobecny w tym kraju. Współpracował z gazetami polskimi, radiem, pisał wiersze poświęcone walce żołnierzy polskich o wyzwolenie kraju i „sprawie polskiej” (*Ziemia-wilczyca* — 1941, *Róża wiatrów* — 1942, *Ballada o Churchillu* — 1944, *Podzwonne za kaprała Szczapę* — 1945, *Krzyże i miecze* — 1946³). Wiersze te według świadectwa Jana Bielatowicza⁴ towarzyszyły żołnierzom polskim niemal na wszystkich frontach drugiej wojny światowej. Pierwsze lata po zakończeniu wojny okazały się okresem przełomowym. Wierzyński nie zdecydował się nigdy na powrót do Polski. Wybrał emigrację. Zamknął wówczas okres, w którym ukształtowała się jego poetyka wojenna, tak odmienna od dotychczasowej, bowiem w przeważającej części deklaratywna i bliska wysokiej retoryce klasycystyczno-romantycznej. Stanął wobec alternatywy: albo dalsza rola emigracyjnego barda, nie stroniącego od polityki piewcy klęski, sprzeciwu i wspomnień o kraju, a w efekcie epigoństwo samego siebie, ponieważ, jak pisał w amerykańskich wspomnieniach na temat sprawy polskiej, powiedział i uczynił wszystko, co było w jego mocy — albo całkowite odnowienie psychiczne i artystyczne: nowe tematy, nowa poetyka, ponowne zaufanie słowu. Druga młodość artystyczna.

¹ Wszystkie wiersze z *Korca maku*, *Siedmiu podków* oraz z przedwojennych i wojennych zbiorów podajemy według wydania: K. Wierzyński, *Poezje zebrane* [dalej PZ], Londyn—Nowy Jork 1959. Lokalizacja bezpośrednio przy cytatach. Tu s. 453.

² K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966, s. 23 - 37.

³ Data ukazania się tomu przypada na wczesne lata powojenne. Niemniej jednak zbiór *Krzyże i miecze* zawiera jeszcze utwory z okresu wojny.

⁴ J. Bielatowicz, *Wielka przygoda życia. O poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Londyn 1963.

MUZY

Nie przekroczę tej nocy,
 Ciemność jest twarda
 I zegar zmęczony i senny.
 Zapalcie u progu
 Zorzę pomocy,
 Świecznik dziewięcioramienny.

Nie przekroczę tych zwłok
 Nie przejdę tych ruin,
 Przed którymi tu stoję
 I cofam się wciąż przerażony.
 Waszego światła mi trzeba,
 Chórów, liry i nieba,
 Anioły moje
 I dziwożony.

.

Wyprowadźcie mnie stąd, lutnistę
 Ciemnego czasu i losu,
 Wyprowadźcie ze zbrodni i zrad.
 Waszych chcę dotknąć się włosów
 I waszej skrzydlatej głowy,
 Wasze światło jest czyste,
 Wasza prawda prawdziwa,
 Wasze sny rzeczywiste
 I poza zgubą
 Jedyny zaiste
 Jest Orfeuszowy
 Świat.

(PZ 425)

Takim modlitewnym wezwaniem do muz rozpoczął Wierzyński *Korzec maku*. Pobrzmiewały w wierszu tym echa niedawnych stylizacji biblijnych i patos litanii wojennych. Aluzje do mitologii greckiej występują obok odwołań do *Księgi psalmów* oraz wierzeń chrześcijańskich. Nazywanie muz wszystkimi możliwymi imionami od córek Jowisza i Mnemozyny, poprzez panny, dziwożony, na aniołach skończywszy, różne odmiany chwyty nagromadzenia i wyliczenia (który w poezji Wierzyńskiego z lat 1951 - 1954 jest jakby poszukiwaniem właściwego słowa w dochodzeniu do istoty

rzeczy⁵), powtarzanie prośby w różnych wersjach, operowanie kontrastowym motywem-symbolem światła i ciemności — to tajemnica żarliwości owej modlitwy. Dla wyrażenia tragizmu sytuacji swego bohatera użył tu jeszcze Wierzyński patetycznej stylizacji i kostiumu biblijnego Dawida. Ewokowane w *Muzach* metaforyczne obrazy-sytuacje to syntetycznie nakreślony przez poetę punkt wyjścia nowej twórczości. Ruiny, zwłoki, noc, ciemność, zbrodnie, zdrady i wysoka retoryka okresu wojny z jednej strony, a światło muz, powrót do źródeł poezji z drugiej.

Przyjaciół poety Artur Rodziński, wybitny dyrygent nowojorskiej orkiestry symfonicznej, dopomógł w wyborze. Zaproponował Wierzyńskiemu napisanie książki o Chopinie na stulecie śmierci kompozytora (1949). Wówczas poeta zdecydował się na całkowitą izolację od dotychczasowych spraw, problemów, trybu życia. Wyjechał do położonej na północ od Nowego Jorku, koło miasteczka Stockbridge, w górach Berkshire, w stanie Massachusetts byłej posiadłości Artura Rodzińskiego. Jej nowy właściciel Arthur Percival, znajomy Rodzińskiego, zaproponował państwu Wierzyńskim zamieszkanie tam w *cottage*'u farmera na odludziu, wśród na pół dzikiej przyrody (stąd „żyjemy na łasce Pan Boga"). Tam rozpoczęła się przemiana poety, już przecież niemłodego (53-letniego) i o uznanej pozycji w literaturze. Po latach tak wspominał Wierzyński tamten okres:

Obok zeszytów z rękopisem Chopina położyłem inny zeszyt i w nim uciekałem od mojej prozy do wierszy. Tak zaczął się nowy ich zbiór, który nazwałem potem *Korzec maku*. Po zimie roztoczyły się inne czary w przyrodzie [...] Wiersze te stały się dla mnie odnowieniem. Porzuciłem dawne tematy i dawną formę i poczułem się nagle wśród nowych obszarów poetyckich o nieprzeczuwanych urokach. Po *Krzyżach i mieczach*, które — jak pięć innych książek wydanych podczas wojny — wypełnione były wierszami o Polsce i jej losach, zrozumiałem, że już nic do tych wierszy dodać nie mogę. Znalazłem się, jak my wszyscy, sam na sam z naszą klęską, bez żadnego wpływu na cokolwiek, w pełnym poczuciu obezwładnienia. I wtedy właśnie, na tym odludziu, w ciszy czasu upływającego wolno, ocknęła się we

⁵ Odmiany figury nagromadzenia i wyliczenia scharakteryzował T. Terlecki, *Wierzyński, czyli poeta*, [w zbiorze:] „*Przebity światłem*”. *Pożegnanie z Wierzyńskim*, Londyn 1969, s. 32.

mnie świadomość, że mam w ręku instrument, który może mnie unieść ponad klęskę [...] Myśli te podsuwały mi pokusę, czyby nie wrócić do tej samoistności słowa — bo nie chcę powiedzieć do czystej poezji — czy nie poświęcić się jej, jak poświęcił się wielkiej swojej sztuce twórca, nad którym właśnie pracowałem, a który według powiedzenia Balzaca był bardziej polski niż Polska, choć przecież wyrażał tę konkretność środkiem tak nieuchwytnym jak muzyka⁶.

Toteż pisząc o powojennym Wierzyńskim Wiktor Weintraub posłużył się zapożyczonym od Williama Jamesa określeniem „dwukrotnie urodzony”: „William James dzielił ludzi na dwie kategorie: tych, co się raz rodzi, *once-born*, i tych, którzy rodzi się dwukrotnie, *twice-born*. Wierzyński poeta najoczywiściej należy do tych drugich”⁷.

O powtórnych narodzinach poety pisał już Stefan Napierski w obszernej recenzji z *Gorzkiego urodzaju* w roku 1934, na łamach „Wiadomości Literackich”, krytyka zaś międzywojenna jednogłośnie przyznawała Wierzyńskiemu niespotykaną zdolność do ciągłej odnowy i przemiany. Pisali o tym między innymi Jerzy Liebert, Karol Wiktor Zawodziński, Stefan Kołaczkowski, Kazimierz Wyka i Wacław Kubacki — by wymienić bardziej znanych krytyków, a z pisarzy i poetów Jan Parandowski (mam na myśli wspomniane przez Józefa Łobodowskiego wystąpienie pisarza jako członka jury rozpatrującego po raz pierwszy kandydaturę Wierzyńskiego do Nagrody Państwowej, którą wówczas otrzymał Jerzy Szaniawski⁸), Staff (mowa wygłoszona na przyjęcie Wierzyńskiego do PAL-u w kwietniu 1939) oraz Bolesław Leśmian (dedykacja *Pana Błyszczynskiego* — 1936). Ostatnio natomiast z krytyków krajowych szczególnie mocno akcentuje w swoich pracach sprawę ewolucji Wierzyńskiego — Maria Dłuska⁹.

Oto Listu do przyjaciela ciąg dalszy:

Tak. Uciekłem od życia i miasta.

Uciekłem od śmierci i nędzy.

⁶ Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, s. 28, 30, 33, 34.

⁷ W. Weintraub, *Szkic do artykułu*, [w zbiorze:] *Przebity światłem*, s. 53.

⁸ J. Łobodowski, *Poeta zaangażowany*, tamże, s. 121.

⁹ M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972.

Oto Listu do przyjaciela ciąg dalszy:

Ale nie tylko dlatego, że tam umierałem,
I nie tylko dlatego, że nie mam pieniędzy.

(PZ 454)

Odosobnienie i samotność okazały się ceną za „wrócenie mowy”, a ucieczka z Nowego Jorku ostatnią, podjętą niemal u schyłku życia próbą maksymalnej koncentracji duchowej. Poeta nie dał się obezwładnić klęsce i przeczuciu śmierci („która wiecznie się spieszy, choć wiecznie tak jest bliska” — *Gramatyka na prywatny użytek*). Toteż w *Liście* po raz pierwszy pojawi się motyw (podniesiony potem do rangi symbolu) kamienia życia, a zarazem cementarnego (węgiel), dobywanego z ciemności na światło i utożsamionego z ogniem i pożarem. Rozpoczęta w Stockbridge przemiana zapoczątkowała trwający do końca życia poety zagrożonego nawrotami choroby serca pełen niepokoju okres wyścigu ze śmiercią, znaczony licznymi podróżami do Europy (bliżej kraju) i mocowaniem się z widmem klęski artystycznej¹⁰. Zakończenie *Listu do przyjaciela* brzmi:

Uciekłem tu — może odżyję,
I wróci mi mowa.

A jeśli to się nie uda,
Jeśli to naprawdę koniec drogi
I naprawdę zbyt daleko się świeci,
Machnij na mnie ręką, zapomnij,
Mój drogi.

Będziemy razem palić śmieci.

(l.c.)

Lutnista okazał się zwykłym człowiekiem, który w przyszłości mógł nawet . . . stać się palaczem śmieci. Tajemnicza sceneria biblijno-antyczna ustąpiła miejsca codziennej. Patos modlitwy-litanii przemienił się w naturalny ton listu, a właściwie rozmowy z przyjacielem: swobodnej, spokojnej relacji o codziennym trybie życia, otoczeniu, zawierającej żartobliwe dygresje i nawiązania do wypowiedzi rozmówcy-korespondenta (np. „Wiem, co mi powiesz:

¹⁰ Najobszerniejsze dane biograficzne Wierzyńskiego znaleźć można w zarysie M. Dłuskiej *Kazimierz Wierzyński, 1894 - 1969*, [w:] *Studia i rozprawy*, t. 3, s. 7 - 50.

Escapizm”, „O księżycu nie mów Elżbiecie, To dla Barbary”). Uderza w owym liście bezceremonialne traktowanie bohatera (śmieciarz), surowy, lapidarny styl sprawozdawczy (zdania pojedyncze, równoważniki zdań, jednowyrazowe oznajmienia). Charakterystyczne jest także wielowymiarowe widzenie zwykłych sytuacji (realistyczna informacja o paleniu śmieci nabiera w zakończeniu metaforycznego sensu). Dominanta kompozycyjna przesunęła się wyraźnie w kierunku równouprawnienia i obiektywizacji świata przedstawionego (bohaterowie, tło zdarzenia). Relacja o przeżyciach zastąpiona została częściowo przez ewokację metaforycznych sytuacji, zachowań, gestów. W świat utworu weszła nie tylko jako chwyt retoryczny druga osoba, tutaj uzasadniona gatunkowo — listem poetyckim. Regularny, choć urozmaicony wiersz sylabotoniczny lub toniczny ustąpił nieregularnemu wierszowi zdaniowemu o klauzulach nie tylko składniowo-intonacyjnych, lecz również emocyjnych¹¹, stwarzającemu o wiele większe możliwości ekspresyjne wraz z predyspozycją do nadawania poetyckiemu monologowi cech wypowiedzi mówionej — ale kolokwialnej, a nie retorycznej. Wszystkie wymienione zabiegi kompozycyjne i stylistyczne wyznaczają kierunek ewolucji poezji Wierzyńskiego, który określić można w trzech terminach: dramatyzacja, obiektywizacja przeżycia wynikała z dążenia do dystansu między światem przedstawionym a podmiotem lirycznym, wreszcie depatetyzacja monologu lirycznego, który niejednokrotnie nabiera znamion zorientowanej dialogowo wypowiedzi mówionej¹² — rozmowy z

¹¹ Jako przykład klauzul składniowo-intonacyjnych oraz emocyjnych można podać następujący fragment z wiersza *Zima z Korca maku*:

A właściwie są to sztachety więzienne,
W które zakuty jest dom,
Aby nie uciekł z niego szalony,
Bijący o ściany
Bezbronny skazaniec,
Obezwładniony
W ludzkim kaftanie
Grom.

drugą osobą lub opowieści dla drugiej osoby. Obiektywizację i dramatyzację przeżycia starał się początkowo osiągnąć poeta zwłaszcza w *Korcu maku*, a także w *Siedmiu podkowach* — zespalając w wielu wierszach elementy epickie, liryczne i dramatyczne. Samodzielne, bezpośrednie wyznania liryczne zostały podobnie jak liryk-litania czy przemówienie charakterystyczne dla okresu wojennego niemal zupełnie wyeliminowane z twórczości. W tomach z lat 1951 - 1954 bezpośredniemu wyznaniu lirycznemu towarzyszy zawsze jakiś fragment przedstawieniowy (elementy fabuły, obrazy). Wyznanie przekształca się w lirykę drugiej osoby (np. *O poezji i miłości*) lub monolog wewnętrzny. Proces ten zaznaczył się już w cytowanym *Liście do przyjaciela*, podwójnie udratyzowanym, gdzie końcowa metafora nie tylko wprowadza do wiersza tragiczną perspektywę, ale także pełniąc funkcję groźnej przepowiedni odsłania drugi, zamaskowany nurt utworu — ślad pełnego niepokoju monologu wewnętrznego bohatera. Lęk przed niemocą twórczą, odrzuceniem i zapomnieniem (*Ballada o słownikarzu, Przeprowadzka*), nostalgia (*Ballada o pewnej zgubie, Do psa wyjącego na środku ulicy*), wreszcie świadomość kresu życia (*Budzę się w nocy*) — to przyczyny niepokoju. Ów podziemny, dramatyzujący strukturę wierszy nurt monologu wewnętrznego uświadamiał sobie poeta w pełni. W *Przeprowadzce* wyznawał:

I znów będę pisał
 Nie wiadomo dla kogo,
 Przed domem bąbał na progu,
 Wieczorem zachodził do karczmy,
 Mówił za siebie i odpowiadał
 Trochę jak grecki,
 A właściwie jarmarczny
 Chór.

¹² Nie chodzi tutaj o imitację kolokwialności charakterystyczną dla wczesnych wierszy Tuwima (por. uwagi M. Głowińskiego, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, rozdz. „O pewnych przemianach form lirycznych od czasów romantyków” oraz „Tradycje młodopolskie”). Złudzenie swobody i naturalności monologu lirycznego osiągał Wierzyński konstruując poetycki ekwiwalent właściwej rozmowie swobody (nawiązania, dygresje) i konkretności (rola okoliczności i drugiej osoby).

2

Różnie oczywiście układać się będą proporcje między elementami lirycznymi, epickimi i dramatycznymi. Dominanta może przesuwac się nieustannie, powodując powstawanie najrozmaitszych wariantów „gatunkowych”. Niemal każdy wiersz z *Korca maku* i *Siedmiu podków* — to świadectwo nowego ujęcia kompozycyjnego. Dodać do tego należy warianty tematyczne oraz różne pod względem jakości lirycznych ujęcia owych tematów, a można mieć przybliżone bodaj pojęcie zaprezentowanego w obu tych tomach opisu sztuki poetyckiej, łatwo zrozumiałego w świetle wstępnych uwag o podjętej w Stockbridge próbie odnowienia warsztatu poetyckiego. Odnosi się wrażenie, jakby w tych dwóch tomikach zapowiedział poeta większość późniejszych tematów i starał się przewidzieć rozmaite sposoby ich ujęcia. Przez pryzmat poezji, która stała się naczelnym zagadnieniem obu tomów, przyjrzał się wszystkim sprawom, które zamierzał poruszyć w przyszłości, i pod tym kątem uplastyczniał i oczyszczał swoją sztukę. Nad refleksją teoretyczną przewagę mają próby praktycznych ujęć — niepisane „manifesty bez manifestu”¹³. Toteż śledząc owe próby, można zrekonstruować powstałą w latach 1947 - 1954 koncepcję poezji i poety.

Konsekwencją dążenia do dramatyzacji monologu lirycznego, a także do zespolenia elementów lirycznych, epickich i dramatycznych były w okresie *Korca maku* ballady. Nigdy potem ani przedtem¹⁴ Wierzyński nie napisał tylu ballad, co wówczas. Udramatyzowana i zmetaforyzowana narracja stała się także próbą dystansu i pośredniości wyrazu oraz całościowego i bardziej konkretnego widzenia bohatera lirycznego, który, uwikłany w różne związki ze światem zewnętrznym oraz z innymi osobami, prowadzi mo-

¹³ Jako „manifest bez manifestu” określiła M. Dłuska wiersz Wierzyńskiego *Gdzie nie posieją mnie...* z *Wiosny i wina* („Gdzie nie posieją mnie...”, [w:] *Studia i rozprawy*, t. 3).

¹⁴ Z przedwojennych ballad Wierzyńskiego wymienić można trzy z *Wróbbi na dachu*: *Ballada*, *Ballada o Kartaginie*, *Czarny hrabia*, i dwie z *Gorzkiego urodzaju*: *Ballada* (z cyklu *San Francisco*) oraz *Ballada o Zarwanicy*, a potem jeszcze wojenną *Balladę o Churchillu*.

nolog wewnętrzny. Toteż dominanta kompozycyjna ballad i wszelkich utworów — także tych, w których poeta nie stronił od ujęć „fabularnych”¹⁵ (*Argonauci*), spoczywa na osobie bohatera, który aktywnością i optymizmem oraz humorem przypomina nieco postacie z młodzieńczych utworów poety. Niejednokrotnie sięgnie on po płaszcz czarnoksiężnika albo tunikę mitologicznego herosa. Ale w przeciwieństwie do egocentryzmu nonszalanckiego, beztroskiego włóczęgi z *Wróbla na dachu* czy *Wiosny i wina* (np. *Grzmi!*) jest on w większym stopniu zwrócony ku światu zewnętrznemu i ludziom, skąd pochodzi przenikanie się monologu wewnętrznego i liryki drugiej osoby. Nurt ukrytej rozmowy, przechodzącej w opowieść dla drugiej osoby (narracja mówiona), pojawi się na taką skalę dopiero w powojennej twórczości poety¹⁶.

BALLADA O PONIEDZIAŁKU

Moja droga, w sobotę z wieczora
Nie marudź, zaprowadź mnie do znachora,

¹⁵ Już w latach trzydziestych zaczęła nurtować Wierzyńskiego niewystarczalność liryki. Dał temu wyraz w przytoczonym przez K. Czachowskiego (*Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 3, Warszawa 1936, s. 300) wywiadzie udzielonym w r. 1933 na łamach 11 mru „Tygodnika Ilustrowanego” A. Galisowi: „Liryczna konsumpcja świata przestaje wystarczać. Przestaje zadowalać stosunek do świata na odcinku krótkiego lirycznego spięcia. Czysty liryzm — to stosunek bez żadnej odpowiedzialności wobec zjawisk. Tylko proza, gdzie się jest odpowiedzialnym za charakter człowieka, za idee, za pejzaż, za każdy szczegół, tylko proza może dać uczucie głębokiej satysfakcji”. W tymże roku wyszły opowiadania Wierzyńskiego (*Granice świata*), a w r. 1938 zbiór recenzji teatralnych (*W garderobie duchów*), pisane zaś w pierwszych latach po drugiej wojnie *Życie Chopina* przyniosło poecie odnowienie artystyczne. Do takiego ponownego odrodzenia poprzez prozę namawiał poetę K. Wyka („Rocznik Literacki”, 1936, nr 185). O wydanych w r. 1966 szkicach objętych tomami *Moja prywatna Ameryka* oraz *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki* następująco pisała M. Dłuska: „Nie ma w nich jednak nic z przygodności. Pełne prostoty, utrzymane w poetyce mówienia, są jednocześnie w swoim każdym zdaniu odpowiedzialne, doprowadzone do poziomu nie ustępującego poziomowi wierszy” (*Studia i rozprawy*, t. 3, s. 45).

¹⁶ Nurt rozmowy dość nieudolnie zaznaczył się w *Rozmowie z puszcza* (sztywna forma *Du-Lyrik*), a w *Wolności tragicznej* i *Kurhanach* przeobra-

Niech mnie pokrzywą spaloną okurzy,
 Trzy razy kolcem nakłuje mnie róży,
 Niech mnie przekona, bym nie czuł się królem,
 Niech wytłumaczy, bym już abdykował,
 Abym umarłą, malutką Urszulę
 Pochował, nie szukał jej, nie żałował,
 I niech araku należy na żmiję
 I niech do siedmiu świętych doliczy,
 Wypiję to zdrowie, wypiję
 Haustem goryczy.

Moja droga, w sobotę z wieczora
 Zaprowadź mnie do znachora
 A nazajutrz w pogodną niedzielę
 Mieszkanie przystrój listowiem;
 Niech się gromadzą lipy i chmieiele
 I wysłuchają co powiem.

(PZ 514)

Tak zaczyna się opowiadana żonie *Ballada o poniedziałku*. Ów nowy, aktywny bohater potrafi niemal równocześnie rozmawiać z sobą i z innymi, a także uczestniczyć w odnoszonych do przyszłości lub teraźniejszości, fantastycznych albo niezwykłych zdarzeniach oraz relacjonować lub przewidywać ich przebieg. Ma on za sobą tragiczne doświadczenia życiowe, a aktywizm i humor — to świadomie przyjęta postawa, umożliwiająca przetrwanie. Nadzieja utożsamiona zostaje z córeczką Kochanowskiego, z poezją oraz ze zwycięstwem zrozpaczonego poety-ojca nad losem dzięki sztuce (*Treny*). Toteż Wierzyński nieustannie zaznacza dystans, jaki dzieli jego bohatera — poetę — od przedstawionego świata fikcji, podkreślając w ten sposób fakt, że sztuka pomaga owemu bohaterowi w wyzwoleniu się od „zguby i zbrodni”.

Pokusę, obawę czy może cudzą radę, by w ogóle zrezygnował z twórczości, przypisze bohater utworu znachorowi, który jest tutaj jakby reprezentantem drugiego głosu jego monologu wewnętrznego. Bowiem *Ballada o poniedziałku* to żartobliwa, udramaty-

ził się w giętki monolog wewnętrzny (liryka roli). Wydaje się, że powojenna twórczość Wierzyńskiego wiele zawdzięcza doświadczeniom z późnych lat trzydziestych.

zowana narracja o rozgrywającej się walce wewnętrznej i nadziei przezwyciężenia kryzysu.

Śpiewałem sobie a muzom
 A także i komu innemu,
 Światu, rozpaczy i gruzom
 I Bogu Niewiadomemu,
 I rozpadło się moje królestwo
 I zataczam się pustką niebieską
 I ani jednego kamienia
 Śpiew mój nie wzruszył i moje cierpienia,
 Przy muzach bezradnych mych stoje
 I sam kamienieję przy śpiewie —
 Posłuchajcie mnie, lipy moje,
 Ogłaszam bezkrólewie.

Tak mi nakazał znachor wieczorem,
 Trzy razy mnie w lewo okręcił,
 Serce posypał chłodzącym popiołem
 I kolcem dosięgnął spodu pamięci,
 Z trucicielskiego otrząsnął mnie czasu,
 Obiecał uwolnić od kumy troski,
 Byłem nie chodził do Czarnolasu
 I nie kłamał, zem Kochanowski.

Żegnajcie więc, lipy i chmiele,
 Tak im powiem,
 Miła moja,
 W niedzielę.

(PZ 515)

Mówieniu na serio towarzyszy więc kamuflaż (wypowiedź bohatera została mu jakby podpowiedziana, zasugerowana przez magiczne zabiegi tajemniczego znachora) oraz humorystyczny, żartobliwy lub ironiczny dystans.

Zdaje się, że ballady Wierzyńskiego z *Korca maku* (lub krypto-ballady, nie objęte tym tytułem może także ze względu na odwołania mitologiczne, np. *Argonaucci*) stanowią dalszy etap ewolucyjny ballady realistycznej, zapoczątkowanej w dwudziestoleciu międzywojennym w twórczości Tuwima, Gałczyńskiego, Pawlikowskiej, Iłakowiczówny. Liryzm owych ballad był wynikiem uprzywilejowanej pozycji „narratora współczującego” z losem szarego

bohatera. Ballada Tuwima, Pawlikowskiej, a zwłaszcza Gałczyńskiego ewoluowała, jak wiadomo, w kierunku sentymentalnej bądź parodystyczno-satyrycznej piosenki kabaretowej¹⁷. Natomiast powstały w latach 1920-tych *Czarny hrabia* Wierzyńskiego różnił się dość znacznie od ballad wymienionych autorów właśnie równoprawnieniem liryzmu i dramatyczności. Ta wczesna ballada Wierzyńskiego to udratyzowany monolog — liryka roli, w której nastąpiło (znamienne dla pierwszych ballad o dominancie dramatyczno-lirycznej) zrównanie bohatera z narratorem. Charakterystyczną jej cechą okazała się już wówczas przede wszystkim skłonność do dramatycznego ujęcia.

Przypomniane przez Ireneusza Opackiego elementy Kleinerowskiej definicji („ballada jest to krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwyklego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”¹⁸) ułożyły się więc w utworze Wierzyńskiego w kolejności odwrotnej.

Toteż *Czarny hrabia* to wczesna zapowiedź przyszłego (*Korzec maku*) rozwoju ballady Wierzyńskiego w kierunku jeszcze większej dramatyzacji¹⁹, czego efektem było pojawienie się w analizowanej *Balladzie o poniedziałku* elementu rozmowy — dalszego etapu ewolucji dialogicznie zorientowanej (monolog wewnętrzny) narracji mówionej (która według Opackiego jest skutkiem zrównania bohatera z narratorem²⁰). Z tym że źródłem dramatycznych napięć jest w balladach Wierzyńskiego nie epicki żywioł zdarzeń, lecz udratyzowany „liryczny materiał przeżyć aktualnych”.

Słusznie więc wskazywał Opacki, że luźną kompozycją *Czarnego hrabiego* rządzi zasada „podmiotowych skojarzeń, skojarzeń

¹⁷ Por. Cz. Zgorzelski, *Dzieje ballady w Polsce*, [w:] I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław 1970 (zwłaszcza s. 164 - 172).

¹⁸ Por. I. Opacki, *Ballada literacka — opis gatunku*, tamże, s. 6. Według Opackiego definicja Kleinerera wyznacza tylko centrum gatunku, tj. spłot najważniejszych tendencji, które warunkują zaistnienie ballady.

¹⁹ W innych balladach przedwojennych Wierzyńskiego rzecz przedstawia się inaczej.

²⁰ Opacki, *op. cit.*, s. 50 - 51.

przekazujących aktualny tryb przeżywania postaci”²¹. Obserwacja ta da się odnieść także do posługujących się formą monologu wewnętrznego liryków roli ze wspomnianych już tomów z lat 1936 – 1938. Także w *Balladzie o poniedziałku z Korca maku* funkcję „elementu epickiego” spełniają fantastyczne przygody przeżyte w wyobraźni narratora, a nie zaistniałe obiektywnie.

Również humor i ironia mają w powojennych balladach Wierzyńskiego nieco inne zadania niż tradycyjne sygnalizowanie „ironii losu”. Służą bowiem uczuciowej dyskrecji. Są wyrazem poszukiwania dystansu wobec przemawiającego w pierwszej osobie liczby pojedynczej bohatera utożsamionego z podmiotem lirycznym.

Dyskrecję uczuciową wspiera dodatkowo sama forma ballady. Balladowość bowiem utożsamiono w omawianych utworach Wierzyńskiego z literackością. To celowe przypomnienie fikcyjnego charakteru literatury wspomaga właśnie autorską powściągliwość. Odnosi się wrażenie, że zakwalifikowanie utworu jako ballady staje się w liryce powojennej sygnałem literackiej zabawy lub sugestią, że tematem utworu będzie poezja (*Ballada o słownikarzu*, *Ballada o pewnej zgubie*, *Ballada o nowojorskim koniu*). Wszystkie wypowiedzi bohaterów podawane są z przymrużeniem oka. W ten sposób nawet tragizm fragmentów serio (aktualnego planu czasowego ballady) zostaje jakby wzięty w cudzysłów i zatuszowany przez fantastyczną przyszłość.

Autokreacja z *Ballady o poniedziałku* skupia wszystkie elementy portretu bohatera z *Korca maku* i *Siedmiu podków*. Królewskość jego postawy — to autoironiczna aluzja do porzuconej, patetycznej postawy z lat wojny, a znowu informacja o „śpiewie Bogu Nieznajomemu” i upojenie przyrodą (leśna sceneria utworu) to podsumowanie przeszłości i terażniejszości, a także wychylenie w przyszłość.

Śmiesznego fantastę, ewokatora fikcyjnego świata, nieodpowiedzialnego, żadnego przygód i nie stroniącego od kieliszka włóczęgo-cygana można spotkać w wielu utworach (np. *24 szyby w oknie*, *Ballada o nowojorskim koniu*, *Księga obłoków*, *Fuga*). W latach

²¹ *Op. cit.*, s. 75.

1947 - 1954 Wierzyński przebija się ku nadziei, poezja staje się jego wielką szansą, przygodą, podniebną jazdą na przemienionym w Pegaza „nowojorskim koniu”. Wprowadzona do utworów fantastyka oscyluje między niezwykłością a cudownością (np. *Księga obłoków*, także *Ballada o poniedziałku*). Towarzyszą jej absurdalny, skrzący się dowcipem humor i autoironia (*Ballada o poniedziałku*).

A ty nie płacz, pozwól im odejść,
 Niech szumią weselem zielonem,
 Niech wezmą ze sobą młodość,
 Zostawiaj mnie z zabobonem,
 Ty wspomnieniem uśmiechnij się czułem,
 Do sieni mi wytocz antałek
 A powiem ci co uknułem
 Na najważniejszy dzień,
 Poniedziałek.

Tylko nie myśl, żem pomyłony,
 Tylko nic nie mów nikomu,
 Trzy razy okręcę się w prawo,
 Ogień podłożę — i z domu
 Wyfruniemy jałowcową kurzawą
 I ponad wszystkim co nam się zdarzyło
 I cośmy w trenach przeczuli,
 Popłyniemy w drogę zawiłą
 Szukać nadziei,
 Szukać straconej
 Urszuli.

Bo nigdy się jej nie wyrzeknę
 I nikt mnie z niej nie uleczy.
 Oszukam znachorów, ucieknę
 Pytać wiatrów, bodiaków i mleczy,
 Pocztowych w powietrzu gołębi,
 Listonoszów i marzycieli,
 Czyście jej gdzie nie widzieli,
 Urszuli malutkiej, nadziei,
 Dokąd odeszła, gdzie się ukryła,
 Pod jakim niebem, całunem, atłasem...

Pamiętaj, trzeciego dnia, miła:
 Na bezkrólewiu,
 Za Czarnolasem.

(PZ 515)

Stałe przenikanie się w balladowych monologach dramatycznych czasu teraźniejszego z przyszłym to, jak się wydaje, wynalazek Wierzyńskiego. W ten sposób konstruował też poeta większość liryków roli. Znany z wielu dawniejszych ballad polskich bohater o nastawieniu retrospektywnym, konfrontujący teraźniejszość z przeszłością²² — staje się u Wierzyńskiego bohaterem zwróconym ku przyszłości, który przeszłość, a nawet teraźniejszość woli przemilczać lub kamuflować. Ale w przeciwieństwie do postaci z niektórych ballad romantycznych nie ujawnia on przenikającego go poczucia tragiczności i próbuje wyłamać się z sytuacji narzuconej przez los, czyli niezależny od jego woli splot okoliczności. (Słowa „los”, „zguba”, „uwikłany”, sporadycznie pojawiające się w *Laurze olimpijskim*, a potem w *Rozmowie z puszcza* i w znacznym nasileniu w *Gorzkim urodzaju* — weszły odtąd na stałe do poetyckiego słownika Wierzyńskiego.)

Konieczne wydaje się w tym miejscu odwołanie się do „balladowej problematyki”, do najgłębszych, filozoficznych uzasadnień gatunku następująco sformułowanych przez Opackiego w związku z *Balladą o słoneczniku* Jana Kasprowicza:

„Ballada, oddalająca się w tym miejscu daleko od swojej natury epicko-dramatycznej, nie zrywa przecie nici gatunkowych. Po pierwsze tendencje te, ku pobrzeżom liryki wiodące, zrodziły się w łonie struktury epicko-dramatycznej poprzez przesunięcie akcentu na wypowiedź postaci. Jest to przeciwstawność »ballady-pantomimy«, która wynika z przesunięcia akcentu nie na wypowiedź postaci, lecz na jej »wygląd« i gest. [...] Po drugie — wariant liryczny zachowuje swoją rdzenną balladowość dzięki konsekwentnej realizacji balladowej problematyki: problematyki wplątania człowieka w orbitę większych od niego sił i konsekwencji starć z tymi siłami. Człowiek w obliczu tajemnic otaczającego go świata, człowiek wobec krepujących jego naturę konwencji społecznych i ustrojowych, człowiek w starciu z przemożnymi siłami własnej natury, człowiek w karbach narodowej, społecznej lub obyczajowej niewoli, człowiek owładnięty przez silniejszą odeń inną jednostkę ludzką — oto krąg ballado-

²² Por. *op. cit.*, s. 13.

wej problematyki. Problematyki człowieka pojedynczego, jednostki, stojącej samotnie wobec sił wrogich zamierzeniom jego, naturze i człowieczeństwu, jednostki starającej się walczyć o swój los na przekór schematom i siłom świata, na życie, w którym została skazana. Człowiek zwichnięty przez szeroko rozumianą historię i własną naturę, wykoślawiony — lub człowiek, który płaci sobą za próbę ocalenia indywidualnej niezawisłości, jest bohaterem ballad”²³.

Otóż wydaje się, że gatunek ten sprzyjał powrotowi Wierzyńskiego do uczuciowej dyskrecji także i ze względu na tradycyjny związek ballady z problematyką tragiczności i dziwności ludzkiego losu (o czym wspominał autor cytowanych rozważań). Tak więc samo zastosowanie ballady pozwoliło poecie na pośrednie przywołanie problematyki tragicznej, synkretyczny zaś charakter gatunku umożliwił zrównoważenie i złagodzenie jej elementami humoru, fantastyki i autoironii, które w balladach Wierzyńskiego z lat 1951 - 1954 wysunęły się na plan pierwszy.

Żywioł tajemnicy lub na pół sennej przyrody to sceneria przeważającej liczby utworów z *Korca maku* i *Siedmiu podków*. Same zresztą tytuły zbiorów są, jak słusznie zauważył Tymon Terlecki, odwołaniem do magicznych praktyk ludowych²⁴. Jako przede wszystkim magiczny zabobon: zamawiania, tajemnicze praktyki — wkroczyła do utworów Wierzyńskiego związana nieodłącznie z balladą ludowość różnie w poszczególnych okresach literatury rozumiana i interpretowana (np. wydaje się, że wyrazem ludowości była w większości ballad dwudziestolecia stylizacja prowincjonalno-przedmieściowo-uliczna)²⁵.

Ale zaprezentowane w *Balladzie o poniedziałku* praktyki magiczne to raczej poetycki ekwiwalent ujmujący ich istotę, a nie realistyczne odtworzenie. Obrośnięty zieleńmi dom, leśna sceneria stanowią bardzo wiarygodne tło owych zabiegów. Magiczność pełni w balladach Wierzyńskiego jeszcze inną funkcję oprócz ekwi-

²³ *Op. cit.*, s. 78 - 79.

²⁴ Terlecki, *op. cit.*

²⁵ Zgorzelski, *op. cit.*, zwł. s. 171 - 172.

walentu ludowości i elementu literackiej zabawy. Jest nawiązaniem do mitycznych początków poezji (praktyki czarowników), bowiem *Korzec maku* i *Siedem podków* to powrót do „źródeł poezji”. W fakcie tym znajduje także nieco inne uzasadnienie zastosowany przez poetę gatunek ballady, tradycyjnie związany z twórczością ludową. W kontekście powrotu do źródeł tłumaczy się także *Rozmowa z Orfeuszem*, liczne odwołania mitologiczne (np. *Argonauci*, *Pieśń pasterzy*) oraz renesansowe (np. biesiadna stylizacja *Moich pieśni*, sygnalizujących także powrót do źródeł poezji polskiej: stąd Czarnolas, lipy, chmiele, postać Jana Kochanowskiego, aluzje do *Trenów*). Ale *Korzec maku* to także nowa próba powrotu do źródeł własnej poezji, próba odzyskania dawnej, pogodnej i optymistycznej postawy wobec otaczającego świata i codziennego życia. Postawa ta do końca twórczości Wierzyńskiego będzie walczyła z tragizmem jawnym lub ukrytym.

Argonauci są także przykładem powrotu do źródeł poezji, bowiem po pierwsze tematem utworu jest odwieczna (stąd mitologiczna sceneria) walka dwóch przeciwstawnych sobie postaw poetyckich: tej, która nie uznaje żadnych kodeksów sztuki poetyckiej, w opozycji do tej, która owe kodeksy tworzy i narzuca je innym. Po drugie fabuła *Argonautów* przypomina swą dwuznacznością i synkretyzmem — marzenie senne.

Punktem kulminacyjnym narracji jest na pół rzeczywiste morderstwo, popełnione przez poszukiwaczy złotego runa i przygody. Ofiarą owego *quasi*-morderstwa jest znana z tylu oper i operetek cygańska dziewczyna, utożsamiona tutaj z boginią Dianą, księżyccem, a dalej poezją i „ciemną regułą” (przeciwieństwo zapewne „jasnej” reguły). Sens operowej przygody z dziewczyną i policją tłumaczy w pełni skład osobowy załogi Argo:

Kastor i Polluks, Orfeusz, Tezeusz,
 Herkules, Nestor, Baudelaire, Mallarmé!
 Muzo, jeżeli jest jaki ateusz,
 Który w Jazona nie wierzy wyprawę,
 Wskaż mu nasz okręt i flagę i sławę.
 Argo zbójcekie, kompanię piratów
 Odkrywców morza i książąt zaświatów,
 Załogę płynącą, lecącą w śnie.

Odkrycie morza zaświatów, przygoda, sen i gorąca miłość, której poszukują podróżnicy, uciekinierzy „z chłodnych sonetów” — przeciwstawiona zostaje „twardej, klasycznej regule”. Motywem zabójstwa okazała się chęć przełamania norm. *Argonauci* to jakby przeżywana we śnie historia odnowienia poezji. Imitująca marzenie sennie kompozycja jest tutaj synonimem fikcyjności. Narracją rządzi zasada sennego spełnienia pragnień, co prowadzi do odrzucenia jednostki przez społeczeństwo (scena pościgu żandar-mów). Zasada ta wyraża ludzkie dążenie do zaspokojenia wszystkich pragnień, któremu towarzyszy lęk przed wykluczeniem z grupy społecznej. Fabuła utworu, podobnie jak snu, ma charakter symboliczny (historia odnowienia poezji). W *Argonautach*, gdzie dokonuje się przemieszanie sfery pamięci, myśli, uczuć i wyobraźni oraz rzeczywistości i fikcji — sen uruchamia jakby sferę „podświadomości literackiej” bohatera. Toteż fabuła utworu kształtowana jest jak opowieść łotrzykowska, opera buffo²⁶, tragedia antyczna, film lub nawet balet:

Dla nas polecą powietrzem tancerze,
Srebrne tancerki z jedwabiu i szumu,
Piruet nas muśnie welonów i mgieł
I łabędź gubiący puszyste pierze
I płomień nad dzbankiem rumu,
Balet światel i szkielec.

Daj nam w tę noc się pokochać,
Nie broń się, ciemna panienko,
Urzekłaś nas mglistą sukienką
Aż chłopcy moi się dziwią,
Choć przecież to tylko sen.

²⁶ O zależności ballady romantycznej od konwencji operowych epok. pisał O p a c k i (*op. cit.*, s. 61), zwracając uwagę, że niektóre partie ballad Mickiewiczowskich ukształtowane są jak arie operowe. Podobnie dzieje się w analizowanym utworze, gdzie chóralna pieśń Argonautów swoim regularnym, sylabotonicznym tokiem (daktyle) wyróżnia się spośród pozostałych części utworu. W pewnym stopniu takimż ukształtowaniem odznaczają się i inne „Pieśniowe” strofki. Na rolę „szczegółu operowego” w poezji Wierzyńskiego zwracał uwagę też, choć z innej okazji (chodziło mu bowiem o typ rekwizytu), S. N a p i e r s k i, *Gorzki urodzaj Wierzyńskiego*, „Wiadomości Literackie”, 1934, nr 16 (543).

Ktoś ty jest, powiedz, Diana,
 Smagła, gorąca, kochana,
 Z kolczykiem ciężkim i kliwią
 Czerwoną w cygańskich włosach —
 A może to nie jest sen?

Nie drocz się, słodka psotnico,
 Wyszliśmy z chłodnych sonetów,
 Z meandrów zawitych i rond,
 A twardej, klasycznej reguły,
 A chcemy prawdziwej i czulej
 Miłości, wysiadłszy na ląd.

(PZ 467)

Jeśli fragment ten odnieść można do typowej scenerii i fabuły klasycznych inscenizacji baletowych, to zwrotkę poprzednią (scena zejścia na ląd):

Hej,
 Niech wszystkie drzwi nam
 Noc ta otworzy!
 Koledzy,
 Przyczesać włosy,
 Obciągnąć bluzy,
 A nie zapomnieć noży.

(l.c.)

oraz następną partię utworu (scenę pościgu i ucieczki) można by także interpretować jako aluzję do popularnych w okresie przedwojennym, przygotowywanych przez sławnego tancerza Feliksa Parnella (lata 1935 - 1939) widowisk z pogranicza baletu i pantomimy, a osnutych wokół modnych wówczas tańców towarzyskich o folklorystycznym, często przedmieściowym rodowodzie. Widowiska te kończyły się zwykle ogólnym zamieszaniem. Realne przeżycia oraz utajone lęki, obawy i niepewności jeszcze raz urzeczywistniają się w na pół mitycznej fabule snu. Spełniona miłość przynosi za sobą zabójstwo i w konsekwencji groźbę kary. Towarzyszy temu senna niepewność co do kwalifikacji czynu, ujawnienia właściwej ofiary, winowajcy i przyczyny „morderstwa”, niemożność osiągnięcia jednoznacznej interpretacji symbolicznych zdarzeń i osób:

Nie broń się, dzika złośnico,
 Nie krzycz, diabelska siostró,
 Bo chłopcy cię moi pochwycają,
 Rozhuśtają wysoko i ostro,
 Uciszą cię, zakoiyszą,
 W parku na płaszczu położą,
 Serduszko sztyletem otworzą
 I skończy się sen i nie sen.

I ostrym nożem dotknęli cię tkliwi,
 I śmieszny kwiatuszek obłamał się kliwii
 I z włosów rozpadłych obsunął się luźno,
 I chcieli coś krzyknąć, lecz było za późno,
 I tylko twe ciało błysnęło nam smagle,
 Gorące, kochane, zabite, i nagle
 Zdradził nas księżyc.

Uderzył w mosiężny gong
 I policyjnym autom
 Krew pokazuje, co z rąk
 Ścieka nam, Argonautom.

Spieszcie się!
 Swit się wytacza nad nocą,
 Zostawcie ją tu, na tej darni,
 W zaułku, już słyhać, tupocą
 Podkutymi butami żandarmi.

(PZ 467 - 468)

Przypominająca marzenie senne kompozycja *Argonautów* — to dalsza konsekwencja widowiskowości *Wolności tragicznej* i *Kurhanów*, nowa powojenna próba stworzenia poetyckiej wizji bez odwoływania się do romantycznego i neoromantycznego wizjonerstwa, którego istotną cechą była nie chęć zaszyfrowania, lecz prosta teatralizacja przeżyć. W tomach z lat 1936 - 1938, gdzie tematów dostarczyła historia i literatura narodowa, a zasadą kompozycji było eksponowanie bohatera — ów spektaklowy charakter monologów wewnętrznych miał uzasadnienie. Od *Korca maku* Wierzyński zmierza do stworzenia fabularnego ekwiwalentu także uczuciowych i intelektualnych sprzeczności, do uchwycenia powikłanej dynamiki procesu psychicznego, którym rządzi nie prawo odrębności przeciwieństw, lecz ich równouprawnienia i jedności.

Nadto wydaje się, jakby poeta szukał naturalnej motywacji dla przyznanego również zwykłemu bohaterowi prawa do niezwykłości.

Rozbójnik morski walczący o prawo do swobody, przygody i niczym nie skrępowanej wolności — to ostatnia konsekwencja postawy czarnoksiężnika, maga i beztroskiego włóczęgi oraz poety-cygana. Ów „argonauta”, księżę zaświatów, którego żywiołem jest sen i tajemnica, sfera uczuć gorących i intuicji, której przyznaje pierwszeństwo przed sferą zdrowego rozsądku — to wyraz romantycznej postawy poety (por. wiersze *Owies*, *Zaślepieni*, *Rozmowa z Orfeuszem*, *O książeczce i miłości*). Natomiast urzeczenie życiem²⁷, przygodą i poezją, maksymalne otwarcie się na świat otaczający przypominają renesansowy ideał pełni życia i mit dionizyjski w wersji Nietzschego, tak bliski poetom Skamandra²⁸. Za pośrednictwem udramatyzowanej opowieści o Argonautach przedstawił Wierzyński istotną część własnych poglądów poetyckich, których niepisany punktem centralnym stało się w okresie wojennym poszukiwanie nowych, pośrednich (przedstawieniowych) i zarazem dramatycznych form ekspresji poetyckiej. Szkołą utajonego cierpienia nazwał twórczość bohater *Ballady o słownikarzu*:

Potrzeba mi tych słów
Do szkoły utajonego cierpienia
Gdzie wykładam moją teorię snów
I zamieniam smutki w marzenia.

(PZ 498)

²⁷ W podwójne motto zaopatrzył Wierzyński *Wróble na dachu* (1929). Jako pierwszy zacytował fragment wiersza Słowackiego *Wielcyśmy byli...:*

Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli,
Bośmy się Duchem Bożym tak popili,
Że nam pogórza, ojczyste grobowce
Przy dźwięku fletni skakały jak owce.

Dopiero pod nim umieścił poeta oświetlający go i interpretujący tekst rzeźbiarza Rodina: „Le grand point est d'être ému, d'aimer, d'espérer, de fremir, de vivre. Être homme avant d'être artiste”.

²⁸ Por. Głowiński, *op. cit.*, rozdz. VI, cz. 2: „Poezja dionizyjska”; J. Kwiatkowski, *Dionizje — ekspresjonizm i mitologia*, [w zbiorze:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2, Warszawa 1965.

Tymczasem słowa z *Ballady o zbuntowanych słowach* powstały przeciwko dosłowności (naśladownictwu rzeczywiŹności), retoryce i wszelkim kodeksom sztuki poetyckiej. Potwierdzeniem tego antydogmatycznego, dopuszczającego pluralizm zjawisk artystycznych stanowiska była nieustanna zdolnoŹć poety do odnowy artystycznej oraz postawa otwarta wobec Źwiata i człowieka ²⁹.

Nie chcemy nudy kancelaryjnej,
Nie chcemy werwy myŹliwych i krawców,
Chcemy płynąć z wiatrem jak puch
Pingwinów albo dmuchawców.

Nie chcemy prowincjonalnych dialektów,
Kolokwializmów, żargonów,
Chcemy piórek tyrolskich,
Mozarta, liŹci i dzwonów.

Obmierzła nam wieczna dosłownoŹć,
To Z na końcu i A na początku,
Nie chcemy codziennie być stemplowane
Na poczcie fioletową pieczętką.

Brzydzymy się pięknem i brzydkiem,
Deklamacjami, aforyzmami,
Enuncjacjami, apostrofami,
Niepotrzebnym uŹytkiem.

(PZ 554)

Odcięcie się od „prowincjonalnych dialektów, kolokwializmów, żargonów” potwierdza poprzednie uwagi dotyczące faktu, że „molog mówiony” Wierzyńskiego miał być poetyckim ekwiwalen-

²⁹ Potwierdzeniem takiego właŹnie programowego stanowiska (któremu wszakże wielekroć zarzucano właŹnie bezprogramowoŹć: por. np. K. Irzykowski, *Programofobia*, „Skamander”, 1920, z. 2, [przedruk w:] A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917 - 1923*, t. 2: *Manifesty i protesty. Antologia*, Kraków 1969, oraz T. Peiper, *Poeci bez idei poetyckiej*, [w:] *Tędy*, Warszawa 1930) — były wszystkie kolejne tomy bezprogramowości widzieć można przejaw romantycznej, antynormatywnej postawy poetów. Warto też przypomnieć, że z zarzutem „bezprogramowości” Wierzyńskiego (i Skamandra) polemizowała Dłuska, „*Gdzie nie posieją mnie...*”, s. 86.

tem, a nie imitacją kolokwialności. Poezie obce były zarówno zapoczątkowane przez rosyjskich futurystów (Chlebniów) próby stworzenia „języka pozarozumowego” (np. *Słowieńce* Tuwima), jak też imitowanie kolokwialności przez odwoływanie się do indywidualnego zabarwienia brzmieniowego wypowiedzi potocznej. W przeciwieństwie do tych tendencji Wierzyński jeszcze w okresie debiutu podjął próbę stworzenia poetyckiego odpowiednika mowy potocznej. Rodzajem żartobliwej polemiki z językiem codziennej komunikacji stał się np. wiersz z *Wiosny i wina* *Gdzie nie posieją mnie . . .*³⁰, w którym poeta dokonywał reinterpretacji potocznych zwrotów i przysłów, odwracając ich utarty sens. Zabiegi te stosował aż po ostatni tomik *Sen mara*, którego tytuł nawiązuje do znanego powiedzenia. Nie naśladownictwem, lecz poetyckim ekwiwalentem padającej w trakcie towarzyskiej rozmowy wypowiedzi ustnej jest np. w *Balladzie o poniedziałku* swobodna, nie strońska od żartu, fantazjowania, a nawet celowo dla kokieterii przybieranej pozy dziecka — kompozycja opowieści dla drugiej osoby, pozbawiona wstępu i zaczęta zwykłym zwrotem „moja droga”. W *Liście do przyjaciela* zaś suchej relacji towarzyszą żartobliwe dygresje (np. „O księżycu nie mów Elżbiecie, To dla Barbary”), bezpośrednie zwroty do adresata, nawiązywanie do jakichś wypowiedzi rozmówcy, zgadywanie i rozpraszenie zastrzeżeń (np. „Wiem co mi powiesz: Escapizm”).

Także w balladach poświęconych rozważaniom o poezji, utożsamianej ze wszystkimi aspektami życia artysty, dominantą kompozycyjną był bohater. Pociągnęło to za sobą dramatyzację monologu lirycznego, który ewoluował coraz wyraźniej w kierunku naturalnej rozmowy z partnerem (druga osoba liczby pojedynczej) dialogu. To zaś z kolei osłabiało ową dominantę, powodując tendencję do równouprawnienia z bohaterem także innych postaci oraz „świata zewnętrznego”. W przedwojennej twórczości Wierzyńskiego druga osoba liczby pojedynczej oznaczała albo adresata wiersza (forma *Du-Lyrik* — np. *Ballada o Kartaginie*, wiersze z *Pamiętnika miłości*), albo drugi głos monologu wewnętrznego

³⁰ Por. D ł u s k a, *op. cit.*

bohatera (*Wolność tragiczna, Kurhany*). Właśnie z tych dwóch nurtów wywodzi się owo dwuznaczne „ty” z powojennej twórczości (por. uwagi o *Liście do przyjaciela*), z tym że stało się ono w pełni sygnałem intymnego, właściwego rozmowie kontaktu z bliskimi współczesnymi³¹, których reakcje i prawo do posiadania odrębnych przekonań podmiot liryczny zaczął uwzględniać. W powojennej poezji Wierzyńskiego „ty” oznaczać może żonę, przyjaciela, przygodnego słuchacza-rozmówcę, a nawet partnera polemiki światopoglądowej i równocześnie drugie, tragiczne wcielenie bohatera³².

Jak udratyzowany monolog zmierza w kierunku kolokwialnego bieguna wypowiedzi mówionej, tak struktura wersyfikacyjna ewoluje w stronę dążącego do wyrównań tonicznych lub sylabotonicznych wiersza wolnego, gdzie regularne fragmenty (np. „pieśń Argonautów”) pełnią określone funkcje znaczeniowe i kompozycyjne.

Nurt retoryczny i kolokwialny współwystępują w narracji *Argonautów*, gdzie celowo uteatralniony monolog dramatyczny to jakby ekwiwalent scenicznego dialogu. Monolog ten jest bowiem w równej mierze mówiony przez postacie do innych postaci (liryka chóralna, *Du-Lyrik*) obecnych „na scenie”, jak do czytelnika. Linie dramatycznego napięcia wyznacza potrójna rela-

³¹ W *Wolności tragicznej* i *Kurhanach* sferą „bliskości” była przede wszystkim historia i literatura ojczysta, w *Laurze olimpijskim* każdy człowiek przekraczający samego siebie, w *Pamiętniku miłości* — ukochana osoba. Warto też zwrócić uwagę, że liryka udratyzowana z *Wolności tragicznej* i *Kurhanów* była domeną patosu i retoryki. Monologi wewnętrzne postaci pisał poeta wierszem 13-zgłoskowym (7+6), odwołującym się do 13-zgłoskowca z pseudoklasyk tragedyj o retorycznym, inwersyjnym toku składniowym (por. M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. 1, Kraków 1970, s. 598). Stąd m. in. płynęło wrażenie teatralności. W *Korcu maku* i *Siedmiu podkowach* udratyzowana liryka stała się domeną humoru, autoironii, kolokwialnej swobody. Regularny wiersz, tok inwersyjny zniknęły całkowicie.

³² Bardzo pomocny dla tych rozróżnień okazał się artykuł M. Głowińskiego *Norwidowska druga osoba*, „Roczniki Humanistyczne KUL-u”, 1971, z. 1, s. 127 - 135.

cja: bohater—chór, bohater—dziewczyna, bohater—publiczność. Pod koniec utworu wypowiedź przekształca się natomiast w pełen wątpliwości monolog wewnętrzny:

Nadlata mewa pierwsza i kwili.
 Staniemy posłuszną załogą,
 Przyznamy się miastu,
 Ześmy zabili.
 Tak. Ale kogo?

Dianę czy sen nasz
 Czy ciemną regułę,
 Usta gorące,
 Cygańskie, nieczule,
 Miłość pijaną
 Na wieki, na noże,
 Czy księżyc, który
 Znów jutro zaświeci?

Przyznamy się. Tak.
 Ale co to pomoże?

Otoczyły nas krzywe,
 Żandarmskie szable.
 Brońcie nas wiernie,
 Bracia poeci.
 Sądźcie nas szybko,
 Obcy konstable.
 Nam śpieszno na morze.

3

Drugie — obok dramatyzacji monologu lirycznego — dążenie powojennej poetyki Wierzyńskiego to próba stworzenia liryki pośredniej, której centrum kompozycyjnym jest obiektywnie ujmowany świat przedstawiony (obrazowość). Dążenie to znajdowało mocne oparcie w młodzieńczej poetyce Wierzyńskiego. Toteż warto w tym miejscu odwołać się do utworu *Dzieci* z debiutanckiego tomu poety *Wiosna i wino*.

Wszystkie trzy części tryptyku *Dzieci* napisał poeta regularnym 11-zgłoskowcem (5+6). Każdy utwór liczy po trzy czterowersowe strofki o charakterystycznym układzie rymów (a b a b;

b c b c; c d c d). Nawrotom rymów towarzyszą nawroty całych wersów, do których przynależą powtarzające się całości rymowe. Każdy wers — to jedno zdanie i osobny element kompozycyjny. Każdy nowy motyw — to powtórzenie, rozwinięcie lub wzbogacenie dwóch podstawowych tematów: słońca i dzieci.

1. DZIECI W PARKU

Marysi i Jędrkowi

Przez długie, proste lipowe aleje
Próżniacze słońce ciepłem złotym świeci.
Jest miło. Sennie różami wiatr chwieje,
W dali się bawi dwoje białych dzieci.

Próżniacze słońce ciepłem złotem świeci,
Esy floresy kreśląc w ścieżek żwirze,
W dali się bawi dwoje białych dzieci:
Dwie jasne plamy w powietrzu szafirze.

Esy floresy kreśląc w ścieżek żwirze,
Słońce wciąż liczy drobne ziarnka piasku;
Dwie jasne plamy w powietrzu szafirze:
Dwa białe życia w opiekuńczym blasku.

(PZ 13 - 14)

Powtórzenie i wzbogacenie podstawowych motywów — to równocześnie proces narastania obrazu, który pod koniec każdego utworu osiąga (chwilowo) ostateczny kształt, by w kolejnej części tryptyku ulec dalszemu przetworzeniu i wzbogaceniu. Narastaniu obrazu przez rozwijanie podstawowych motywów tematycznych w pionie poszczególnych utworów towarzyszy wzbogacanie go nowymi elementami w pionie całego tryptyku. W efekcie otrzymujemy kilkunastową dynamiczną wizję. W każdej fazie inna wersja tematu dochodzi do głosu. Trzy rodzaje motywów ubocznych towarzyszą każdorazowej wersji dwóch podstawowych tematów, a mianowicie: barwa, światło, ruch lub statyka, cisza lub dźwięk.

Przytoczona część pierwsza tryptyku to statyczne, perspektywiczne nakreślenie pozbawionego motywów dźwiękowych obrazu: trzy plamy barwne (złoto, szafir, biel) oraz linearnie rozłożone plamy świetlne („esy floresy” słońca).

W fazie drugiej (*Dzieci w makach*) dokonuje się uszczegółowienie obrazu (jakby zbliżenie kamery filmującej) i wzbogacenie go trzema „mniejszymi” motywami (kapelusze, włosy, maki) oraz poruszenie — przesycony blaskiem, wypełniony trzema zamglonymi, barwnymi plamami (czerwień, biel, błękit) obraz przenika blask i drganie, a także ruch falisty („włosy się wloką”, „drgają kapelusze”, „drga blask”). Utworzone ze światła, barwy i powietrza *Dzieci w makach* — to impresjonistyczna wersja pierwszego, linearnego obrazu (*Dzieci w parku*).

2. DZIECI W MAKACH

W czerwonych makach chodzą dzieci białe;
Krecone włosy po kwiatach się wloką,
Jak pajęczyna, na nich lśnią rozchwiałe,
Oblane słońcem stojącym wysoko.

Krecone włosy po kwiatach się wloką,
Ni to motyle, drgają kapelusze;
Oblane słońcem stojącym wysoko
Wśród maków chodzą dwie maleńkie dusze.

Ni to motyle, drgają kapelusze,
Drga blask i wszystko jest bajką błękitną...
Wśród maków chodzą dwie maleńkie dusze
I, zda się, z nimi po cichutku kwitną.

(PZ 14)

Trzecia część *Tryptyku* — to ostatnia faza wizji. Najważniejszym elementem stają się gesty wyrażające dynamiczny ruch. Następuje zespolenie ruchu (kąpiel, skoki, pluski), dźwięku (perlisty śmiech, pocałunki, pluski, ptaki, jaskółki, skowrońce) i światła (wszechogarniająca srebrzystość), przeniknięcie się błękitu i nieba, wody, powietrza oraz światła.

3. DZIECI SIĘ KĄPIĄ

Dzieci się kąpią! O, woda i słońce!
Srebrzyste pluski i swawolne skoki,
Dołem jaskółki a w górze skowrońce.
Na żywej rzece dwa żywe obłoki!

Srebrzyste pluski i swawolne skoki!
 Śmiechem jak pianą, operla się dusza;
 Na żywej rzece dwa żywe obłoki,
 Woda je kąpie a słońce osusza.

Śmiechem jak pianą, operla się dusza,
 Młodemu szczęściu nic więcej nie trzeba,
 Woda je kąpie a słońce osusza
 Pocałunkami i ziemi i nieba.

(l.c.)

Narastający stopniowo obraz kąpieli przekształcił się w niemal mityczny obrzęd zjednoczenia się człowieka ze słońcem, powietrzem, ziemią i wodą. Człowiek i przyroda stali się jakby podwójnym obrazem bytu, uosobieniem szczęścia „samego w sobie”. To uosobienie dokonało się w pionie całego *Tryptyku*. W pierwszej części (*Dzieci w parku*) motyw dzieci był wprowadzony jako „dwie jasne plamy”. Potem dopiero synonimem tego określenia okazały się „dwa białe życia”. W części drugiej pojawi się kolejny odpowiednik: „dwie małe dusze”. „Dwa żywe obłoki” oraz „młode szczęście” z części trzeciej zamykają ciąg synonimicznych określeń. W pionie *Tryptyku* w miarę narastania i przekształcania wielofazowego obrazu dokonywało się paralelnie pogłębienie znaczenia tematu od wrażenia wizualnego po pierwszą metaforę dzieci: „dwie jasne plamy”, i uosobienie życia w sensie ontologicznym: „dwa białe życia”, a stamtąd przez spirytualizację („dwie małe dusze”) po symboliczne uogólnienie („dwa żywe obłoki”, „młode szczęście”). Podobnie rozwijał się temat drugi. W fazie pierwszej synonimem „próżniaczego słońca” okazał się „opiekuńczy blask” — przyznanie słońcu rangi strażnika życia, a w fazie drugiej atrybutu dynamicznego ruchu („drga blask”). Ostatni wiersz, gdzie dokonało się obrzędowe zespolenie słońca, powietrza, wody, ziemi i człowieka, nadał całemu cyklowi charakter miniaturowego poematu o miłości wszechstworzenia jako kosmicznej zasadzie bytu³³ („Woda je kąpie a słońce osusza pocałunkami i ziemi i nieba”).

³³ Panteizm o zabarwieniu spirytualistycznym był dziedzictwem romantyzmu (Słowacki), do którego nawiązywali moderniści. Przejęli go jednak za pośrednictwem pesymistycznej filozofii Schopenhauera. Wierzyński

Warto tutaj zauważyć, że podobne przechodzenie od konkretów do idei zanotował Czesław Zgorzelski w analizie liryki Adama Mickiewicza z okresu rzymsko-drezdeńskiego³⁴. Jednakże wypełniane z sylogistyczną dbałością o człony pośrednie operacje słowne Wierzyńskiego są mniej jawne niż u Mickiewicza: dokonują się bowiem w pionie nie jednego wiersza, lecz całego cyklu i pełnią oprócz semantycznej (pogłębianie sensu) także funkcję kompozycyjną (scalanie wszystkich utworów tryptyku).

Zasygnalizowany proces pogłębiania tematu, któremu towarzyszy pogłębiony proces przeżywania świata — charakterystycz-

i Tuwim, na których poetyckiej postawie najbardziej zaciążył wprowadzony do poezji polskiej przez Staffa nurt franciszkańskiej filozofii oraz zapomniany przez Kasprowicza (*Marchott*) ideał renesansowej bujności życia, a także nietzscheańska wersja klasycyzmu (mit dionizyjski) — nie zrezygnowali z panteizmu, lecz przejście jego dokonało się, jak się wydaje, już za pośrednictwem wspomnianych prądów. Stąd nawiązanie do ekspansywnej i radosnej wersji panteizmu Whitmana miało — jak można sądzić — uzasadnienie w nurtujących literaturę polską prądach postmodernistycznych, których wyrazem i podsumowaniem mogła wydawać się koncepcja amerykańskiego poety. Ale między bardziej sensualistycznym Tuwimem a raczej ku symbolizmowi otwierającym się panteizmem w wersji Wierzyńskiego istnieje duża i obfitująca w konsekwencje artystyczne różnica. W ujmowaniu tradycji panteistycznej bliższy był Wierzyński, jak się zdaje, metafizycznemu monizmowi Leśmiana, który w podobny sposób korzystał z inspiracji Bergsona. O nawiązaniu Leśmiana do bergsonizmu pisał J. Błoński w zbiorowych *Studiach o Leśmianie*, Warszawa 1970. O monizmie filozoficznym modernistów pisał K. Wykka, *Modernizm polski*, Kraków 1968. Związkowi Skamandra (głównie Tuwima) oraz rosyjskich poetów postsymbolicznych z Whitmanem sporo uwagi poświęcił Głowiński, *Poetyka Tuwima*, s. 100 - 103. Warto też przypomnieć młodzieńcze artykuły Tuwima: *Manifest powszechnej miłości* oraz *Walt Whitman poeta nowego świata*, [w:] J. Tuwim, *Dzieła*, t. 5: *Pisma prozą*, Warszawa 1964, s. 169 - 195; oraz rozdział z *Mojej prywatnej Ameryki Wierzyńskiego* pt. „Wizyta u młodego Whitmana”, s. 79 - 85. Przemianom w literaturze polskiej początków XX w. poświęcił książkę J. Prokop (*Z przemian w literaturze polskiej 1907 - 1917*, Wrocław 1970).

³⁴ Por. Cz. Zgorzelski, *O sztuce lirycznej Mickiewicza*, [w:] *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961, s. 146 - 151.

ny dla Wierzyńskiego, określił niegdyś Karol Irzykowski³⁵ mianem maksymalizmu i wiązał z poszukiwaniem maksimum wyrazu: „Poeta potęguje przedmiot, aby spotęgować tym samym wyraz. Wierzyński osiąga tym swoim maksymalizmem swoje najpiękniejsze efekty. Wskażę dla przykładu na wiersz *Nuta o ptakach* (w cyklu *Rozmowa z puszcza*)

Kropeczko w niebie cieknąca
Smigłym, powiewnym zygakiem!
Aż oczy bolą od słońca,
Jakże to można być ptakiem!

Ptakowość, ideę ptaka tak już napiął, wyogromnił, że już i jemu samemu wydaje się ona nieprawdopodobieństwem”.

Nie tylko więc o maksimum wyrazu chodziło poecie, lecz o dotarcie do idei zjawiska, do samej istoty rzeczy pozbawionej jakby wszelkich cech przypadkowych. Stylistycznym przejawem procesu zgłębiania istoty rzeczy było obok hiperbolizacji, właściwej wielu wierszom przedwojennym, nagromadzenie i wyliczenie z tomów powojennych, zapoczątkowany zaś w *Tryptyku o dzieciach* proces intensyfikacji znaczenia słowa (na linii konkret—abstrakt) kontynuował poeta także w okresie powojennym³⁶.

Kompozycyjnym natomiast przejawem „zgłębiania istoty rzeczy” była technika narastającego dzięki powtórzeniom i wzbogaceniom motywów obrazu. Ale w przeciwieństwie do nagromadzenia, które towarzyszyło wyliczeniu, ów „narastający” obraz budował Wierzyński ze starannie wyselekcjonowanych elementów. Zabieg ten miał na celu pozbawienie analizowanego zjawiska wszelkich cech przypadkowości. Ascetyczny pozornie obraz uderza swoim bogactwem. Nie wypływa ono jednak z przepychu i przeładunku obrazu elementami jednorodnymi. Źródłem owego wrażenia bogactwa jest kompletność — jako pochodna uwzględnienia wielu jakości zmysłowych: kształtu, barwy, ruchu i dźwięku.

³⁵ K. Irzykowski, *Gdy liryk kształtuje ludzi*, „Naprzód”, 1933, nr 91, s. 4.

³⁶ Znaczenie wiersza *Dzieci* dla rozwoju twórczości Wierzyńskiego sugerował Terlecki, *op. cit.*

Kompozycja utworu sprawia wrażenie muzycznej niemal płynności. Można ją porównać do klasycystycznej formy sonatowej. W utworze Wierzyńskiego występuje charakterystyczna dwutematowość. Początek utworu wprowadzający dwa wątki tematyczne (dzieci, słońce) to jakby ekspozycja. Powtarzaniu i wzbogacaniu motywów odpowiada technika repryzy i przetworzenia. Wszystko to dzieje się podwójnie: w pionie poszczególnych utworów i całego cyklu. Ostatni wiersz, w którym dokonuje się ostateczne zespolenie obu wątków tematycznych, to jakby całościowo ujęty temat utworu, otwierający nowe, niewyraźne perspektywy.

Charakterystyczny dla Wierzyńskiego i Skamandra, afirmatywny stosunek do rzeczy i spraw zwyczajnych wiązano na ogół z oddziaływaniem Staffa. Warto jednak przypomnieć, że Wilam Horzyca, autor skamandryckiego manifestu³⁷, zwracał uwagę na „mysteryjny” charakter codzienności i postulował pogłębienie postawy poetów wobec pozornie tylko szarej rzeczywistości. I właśnie wiersz *Dzieci z Wiosny i wina*, gdzie dokonało się przejście od znaczeń konkretnych do symbolicznych, pozwala lepiej zrozumieć sformułowanie Horzycy „mysteryjność codzienności”. Wydaje się też, że terminem tym można określić zaobserwowane u Wierzyńskiego otwarcie się na nieskończoność³⁸, jego urzeczenie tajemnicą świata i tropienie przejawów tej tajemnicy w życiu codziennym. Postawa ta — to zapewne nowa wersja odziedziczonej po poprzedniej epoce fascynacji samym fenomenem istnienia.

Tajemnicę tę bezskutecznie na ogół usiłowali wyrazić moderniści za pośrednictwem symbolizującej w założeniu, a impresjonistycznej w swej istocie poetyki³⁹. Toteż wydaje się, że nie u mo-

³⁷ W sprawie autorstwa manifestu Skamandra patrz Dłuska, „Gdzie nie posięgą mnie...”, s. 86.

³⁸ Warto w tym miejscu przypomnieć artykuł K. Wierzyńskiego poświęcony Józefowi Conradowi Korzeniowskiemu pt. *Wielka cisza Conrada*, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 33.

³⁹ Pouczające byłoby w tym miejscu porównanie *Dzieci z Wiosny i wina* z operującym podobnymi motywami utworem K. Zawistowskiej *O maków purpurowych!*..., [w zbiorze:] *Poezja Młodej Polski*, Wrocław 1967, s. 224, BN I 125.

dernistów szukał młody Wierzyński estetycznego rozwiązania przypomnianych przez nich problemów, skoro już w epoce debiutu pojawiły się pierwsze próby odejścia od modelu liryki opartego na skrajnie subiektywnym, „rozproszkowanym” widzeniu świata w kierunku obiektywizacji przeżycia.

O paradoksach i niedostatkach modernistycznej „symbolizującej” liryki pisał Kazimierz Wyka: „Zamiast głębi stworzony został przez nich po prostu pewien system z n a k ó w r o z p o z n a w c z y c h, sugerujących istnienie niezwykłych przeżyć, nie dających jednak czytelnikowi możliwości sprawdzenia, jak wiele się kryje poza samym wyrazem, zamiarem symbolicznym”⁴⁰.

Michał Głowiński również wskazywał na zasadniczą niezdolność młodopolskiej techniki lirycznej do konstrukcji symbolicznej oraz na fakt, że „symbolizm w prawdziwym tego słowa znaczeniu rozwinął się dopiero w dwudziestolecie” wraz z usamodzielnieniem się struktury obrazowej. „Prymat bezpośrednio ujmowanej zawartości lirycznej uniemożliwił w zasadzie — w obrębie poetyki młodopolskiej — pojawienie się konstrukcji symbolicznych. Symbolami posługiwano się często, ale jako składnikami ornamentyki poetyckiej — prawie nigdy nie stanowiły one zasad konstrukcyjnych utworu. Zobiektywizowana warstwa symbolu posiadać bowiem musi swoją logikę wewnętrzną, jako całość musi się tłumaczyć przez swoje elementy składowe — innymi słowy: wymaga samodzielności struktury obrazowej, która w liryce młodopolskiej była konsekwentnie ograniczona przez komentarz liryczny. Słuszne przeto wydaje się stwierdzenie współczesnych krytyków, że symbolizm w prawdziwym tego słowa znaczeniu rozwinął się dopiero w dwudziestolecie”⁴¹.

W związku z powyższym fragmentem warto przypomnieć, że właśnie w latach trzydziestych Jerzy Liebert oraz Stefan Napieriski sygnalizowali rozwój liryki Wierzyńskiego w kierunku symbo-

⁴⁰ Wyka, *Modernizm polski*, s. 244 - 245.

⁴¹ Głowiński, *op. cit.*, s. 76 - 77.

lizmu nie związanego z żadną konkretną szkołą poetycką⁴². Pozostawiając wszakże na uboczu rozważania z tego zakresu, można stwierdzić, że pogłębionemu stosunkowi poety do otaczającego świata, traktowanego jako tajemnica — towarzyszyło już od *Wiosny i wina* wypracowywanie poetyki zdolnej do wyrażenia owej tajemnicy. Wydaje się nadto, że poetyka ta, operująca samodzielną strukturą obrazową, eliminująca rolę „ja” lirycznego i oparta na zdyscyplinowanej, zwężonej kompozycji wiersza, była nawiązaniem do dziedzictwa romantycznego (Mickiewicz).

W tym miejscu pomocnym okaże się ten fragment rozważań Głowińskiego z cytowanej już książki, w którym zanalizowano związek Tuwima (wiersz *Piosenka umarłego*⁴³) z „najbardziej rzeczowym, mickiewiczowskim wydaniem” romantycznej liryki⁴⁴. Analizę tę przeprowadzono na podstawie rekonstrukcji dwóch podstawowych wersji Mickiewiczowskiego modelu liryki (wiersze *Na Alpach w Splügen, Nad wodą wielką i czystą*). Ich cechą wspólną było zespolenie komentarza lirycznego z „gradacyjnie” narastającą i zdynamiczowaną „sferą wyglądów”. *Na Alpach w Splügen* to według Głowińskiego przykład harmonijnego rozwijania komentarza lirycznego i struktury obrazowej. Natomiast *Nad*

⁴² Por. J. Liebert, *Fanatyk urody życia*, „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 29; Napier ski, *op. cit.*

⁴³ Jednakże *Piosenka umarłego* Tuwima powstała w latach 1936-1939 — por. J. W. Gomulicki, Wstęp do: J. Tuwim, *Dziela*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 32.

⁴⁴ „Tuwim bierze ze środków poetyckich wielkich romantyków to wszystko, co w jakiś sposób było »mało romantyczne« — tzn. nie było »wyzyskiwane przez następców jako właściwość poetyki Mickiewicza czy Słowackiego. Konkretnie więc: nie traktuje Tuwim poezji romantycznej jako wzoru poezji olśniewającej obrazami, poezji efektownej i zdobniczej. Przeciwnie — przejmuje z romantyzmu to, co było w nim proste — typ zwartej organizacji kompozycyjnej wiersza, którego poszczególne elementy funkcjonują nie same w sobie, ale jako części całości [...] Otóż Tuwim jest bodaj pierwszym poetą, dla którego owa sprawozdawcza, rzeczowa liryka romantyzmu, przede wszystkim Mickiewicza, była istotnym wzorem w kształtowaniu monologu lirycznego” (G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 168).

Nie chcę żadnego zwycięstwa,
nie chcę ich braw, ani krzyku,
Chcę przerwać taśmę i spocząć
na starym, greckim pomniku.

(PZ 124 - 125)

Sięgnięcie Wierzyńskiego do poetyki romantycznej dokonało się więc we wczesnym okresie jego twórczości i — jak się w ciągu tego rozdziału okaże — stało się podstawą powojennego odnowienia warsztatu poety.

Toteż młodzieńczą enuncjację Wierzyńskiego (*Odwiedziny z Wiosny i wina*), której bohater umieścił się w kompanii tak różnych w istocie swjej poetów, jak Siewierianin, Whitman, Staff i Tuwim, należy traktować z dużym dystansem krytycznym. Zwłaszcza w pierwszym wypadku z całą stanowczością, za przykładem Karola Wiktora Zawodzińskiego i wszystkich wybitniejszych znawców poezji Wierzyńskiego, należy stwierdzić, jak niesłuszny był do dziś zakorzeniony w potocznych sądach niektórych krytyków pogląd o istotnym (sięgającym aż w twórczość powojenną) wpływie Siewierianina⁴⁶. Celowo nie poruszano dotąd tej sprawy, pragnąc zająć się nią dopiero po przedstawieniu ważnych z perspektywy późniejszej twórczości elementów przedwojennej poetyki Wierzyńskiego. Wydaje się, że źródłem poglądu o wpływie tego twórcy mogła być nonszalancka postawa bohatera z niektórych wczesnych wierszy poety. Cóż bowiem miał więcej wspólnego z Wierzyńskim — Siewierianin, poeta z rekwizytornią z *la belle époque*, autor sentymentalnych wyznań, pomieszanych z ekstra-

⁴⁶ Sąd ten urobiony został prawdopodobnie wyłącznie na podstawie wiersza Wierzyńskiego z *Wiosny i wina* pt. *Odwiedziny*. Ponieważ powtórzyła go ostatnio M. Wyk a (*Fanatyk świata, czyli o poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, „Literatura”, 1972, nr 29), warto przypomnieć w tym miejscu zdanie K. W. Zawodzińskiego (*Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 117 - 121), znakomitego znawcy poezji rosyjskiej, który jeszcze w latach trzydziestych stanowczo przeciwstawił się owej opinii, stwierdzając, że jak z Tuwimem łączyło Wierzyńskiego „tylko koleżeństwo”, tak z „pseudometeorem” Siewierianinem jeszcze mniej, bo „chyba wspólna zdolność podobania się damom”. Także za mało znaczący uznał wówczas Zawodziński „wpływ” Whitmana. Dopatrywał się natomiast istotnego związku ze Staffem i Żeromskim.

wagancją i wplecionych w „księżycowe”, postsymboliczne krajobrazy lub kawiarniano-salonową scenerię? Żeby dojść do takich wniosków, wystarczy uważna lektura młodzieńczych tomów Wierzyńskiego i *Zebranych poezji* Siewierianina z lat 1908—1916⁴⁷.

Jeśli natomiast od razu odciąć się od wszelkiej wpływowologii i na prawach dygresji, w sposób niezobowiązujący do ostatecznych ujęć, zastanowić się nad prądami poezji europejskiej i amerykańskiej w okresie przed i po pierwszej wojnie światowej, można dostrzec, że już na początku twórczości młody poeta nie tkwił w jakimś literackim zaścianku, co niedwuznacznie wynikało z tendencyjnych, a może raczej grzeszących brakiem szerszego spojrzenia ocen, doraźnie ferowanych przez krytyków z przeciwstawnych obozów estetycznych, lecz że znalazł się w nurcie przemian dwudziestowiecznej poezji. Na początku XX wieku zaznaczył się w poezji europejskiej zwrot ku klasycyzmowi⁴⁸. Poeci, którzy rozpoczynali działalność literacką jako przedstawiciele skrajnie subiektywisty-

⁴⁷ Warto tutaj przypomnieć inne przyklejane poecie etykiety: witalizm, sensualizm, futuryzm, ekspresjonizm, biologiczna młodość. Polemizował z nimi słusznie Bielatowicz, *op. cit.* Niektóre z tych ocen powtórzył R. Matuszewski, Wstęp do: *Antologia poezji polskiej z lat 1914 - 1939*, Warszawa 1962. Tymczasem w artykule *Piękna plejada* („Poezja”, 1971, nr 11) przekreślił wartość wszystkich późniejszych, także i powojennych wierszy Wierzyńskiego. Jednakże na obronę Matuszewskiego przytoczyć można jego ostatnią recenzję z *Poezji wybranych* Wierzyńskiego (Kraków 1972), gdzie prawie zupełnie odstąpił od swoich poprzednich sądów. Por. R. Matuszewski, „Ptak przeleciał przeze mnie...” O „Poezjach wybranych” Kazimierza Wierzyńskiego, „Polityka”, 1972, nr 29, s. 7. Z aforystyczną zwięzłością ujął natomiast istotę niesłusznych opinii o Wierzyńskim J. Mieroszewski: „Ponieważ [Wierzyński — przyp. mój. J.D.] nie pisał typowo intelektualnych wierszy — jego intelekt był niedoceniony” (*Przebiły światłem*, s. 124 - 126). O debiutanckim tomie poety tak pisał niedawno T. Terlecki: „Od razu w dziewiczym tomie Wierzyński wystąpił jako mistrz formy panującej nad wszystkimi środkami (przeoczany, a niesłychanie kunsztowny tryptyk o dzieciach). Od razu doszedł w nim do głosu szczególnie paradoks: połączenie spontaniczności i dyscypliny, rozpętania i powściągnięcia, żaru i chłodu — *chaud-froid* (*op. cit.*, s. 20).

⁴⁸ Por. Prokop, *op. cit.*; Z. I. Kalinowska, *Studium wariantów w cyklu czterech poematów Verhaerena*, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 3, Katowice 1969, Prace Historyczno-Literackie 1.

cznych tendencji, poczęli poszukiwać obiektywnego modelu liryki. Zaciążyły na nim doświadczenia nie tylko poetyki klasycznej grecko-lacińskiej, ale i renesansowej (Dante, Cavalcanti), także poetów japońskich (forma *uty* i *haikai*)⁴⁹, Whitmana oraz tego nurtu symbolizmu francuskiego, który uprzywilejowywał obraz poetycki. Tenże obraz poetycki, któremu powinna towarzyszyć harmonijnie ukształtowana warstwa brzmieniowa, stał się najbardziej pożądanym środkiem ekspresji poetyckiej. Inicjatorem ruchu, który określił się mianem imagizmu, stał się w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku Amerykanin z pochodzenia, Ezra Pound. Bliski postulatowi teoretycznym (popieranego przez Williama Butlera Yeatsa) Pounda był Thomas Stearns Eliot. Imagizm przeciwstawiał się poetyce ery wiktoriańskiej. W podanej przez Pounda definicji obrazu poetyckiego nie chodziło wyłącznie o „obrazy świata zewnętrznego”, o opisowość, choć faktem jest, że sfera przedstawień wzrokowych została przez niego w początkowym okresie szczególnie uprzywilejowana. Pisząc o obrazie, miał Pound na myśli nie tylko przedstawienie naoczne, ale także „to, co przedstawia kompleks intelektualno-emocjonalny w czasie błyskawicznie krótkim”, „przedstawienie rozbieżnych idei”. Kreda imagistów głosiła: „jesteśmy przekonani, że poezja powinna dokładnie oddawać szczegóły, a nie zajmować się mglistymi ogólnikami, jakkolwiek pięknie by brzmiały”⁵⁰. Przedstawienie naoczne miało więc stanowić jak gdyby centrum utworu, skupiające i obiektywizujące elementy intelektualne oraz emocjonalne.

⁴⁹ Także w Polsce w r. 1913 ukazała się *Antologia stu poetów japońskich* w tłumaczeniu R. Kwiatkowskiego, w okresie dwudziestolecia międzywojennego tłumaczeń z poezji japońskiej dokonywał A. Janta-Półczyński. Hipotezę o wpływie poezji japońskiej (forma *haikai*) na twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej wysunął niegdyś K. W. Zawodziński, *Poetki* (1928), [w:] *Wśród poetów*, a po latach powtórzył ją także w odniesieniu do Iwaszkiewicza (forma *uty*) J. Kwiatkowski, Wstęp do: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1969, s. XXXV - XXXVII, BN I 194.

⁵⁰ E. Pound, *A Few Don'ts*, [w:] *Literary Essays*, Norfolk 1954; por. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przekł. M. Żurowski, Warszawa 1970, s. 246 - 247.

Na tej drodze dokonała się także odnowa nowoczesnej liryki włoskiej. Poezja Umberta Saby (ur. 1883), Giuseppe Ungarettiego (ur. 1888), Eugenia Montale (ur. 1896) oraz Salvatore Quasimoda (ur. 1901) była reakcją na mglistość, wielosłowie, prowincjonalność oraz fałszywą inspirację antykiem poprzedników. Oto wypowiedź o poezji Salvatore Quasimoda z roku 1946: „Lirycy greccy, Wergiliusz, Homer, Katullus, Ajschylos, Owidiusz, Ewangelia według św. Jana, Szekspir — były to dla mnie poetyckie spotkania podczas długich lat pracy. Lat powolnych lektur, dzięki którym można było z pomocą filologii zerwać z niejasnością filologii, to znaczy przejść od pierwszego, leksykalnego przybliżenia słowa do właściwych mu wartości i znaczeń poetyckich. I to nie w zakresie poetyki słowa, lecz w strefie konkretnych jego znaczeń i w przedstawieniu poprzez obraz, nie zaś poprzez aluzję ewokowanego przedmiotu. Gdyż czystość poezji, o której tak wiele mówiono w ostatnich latach, nigdy nie była w moim rozumieniu sprawą epigońskiego dziedziczenia po poezji schyłkowej, była natomiast sprawą bezpośredniego i konkretnego języka poezji. Tu właśnie spoczywa tajemnica klasyków, od epików do poetów lirycznych, od Greków do wielkich naszych poetów, do Leopardiego”⁵¹.

Sergio Solmi, autor wstępu do zebranych poezji Quasimoda, tak scharakteryzował rodzaj obrazowości właściwy jego liryce: „E l'immagine si fa segno, simbolo che tutto il cosmo pretenderebbe accentrare ed esaurire in se” (I obraz staje się znakiem, symbolem, który jak gdyby usiłował ześrodkować w sobie i wyczerpać cały wszechświat)⁵².

Podobne dążenie do przekształcenia obrazu w wielowymiarowy symbol, zamykający prawdę o świecie i człowieku, obserwowaliśmy już w przedwojennych i nadal będziemy śledzić w powojennych tomach Wierzyńskiego.

Bezpośrednio do postulatów teoretycznych imagizmu nawiązywał imażynizm rosyjski i akmeizm. Tendencjom artystycznym

⁵¹ Cyt. za: A. Międzyrzecki, Wstęp do S. Quasimodo, *Poezje*, Warszawa 1961.

⁵² Por. S. Solmi, Wstęp do: S. Quasimodo, *Tutte le poesie*, 1961.

Wierzyńskiego, ujawnionym w analizowanym utworze z *Wiosny i wina*, bliższy był jednak akmeizm od imażyzmu, oscylującego w kierunku futuryzmu. Oba prądy były w Rosji także jednym z przejawów reakcji antysymbolistycznej⁵³, a raczej reakcji przeciwko niezgodności między teorią a praktyką poetów schyłku XIX wieku. Głównymi teoretykami ruchu akmeistycznego byli Mikołaj Gumilow i Osip Mandelsztam, a wybitnym osiągnięciem artystycznym wiersze Anny Achmatowej oraz ich samych⁵⁴. Zwrócenie się ku światu, afirmacja życia, przekonanie, że celem sztuki jest uszlachetnianie życia, a związek ze światem udziałem prawdziwego artysty, docenianie roli czytelnika i ostre przeciwstawianie się koncepcjom sztuki elitarnej, kreowanie śmiałego i zdobywczego bohatera, koncepcja sztuki jako wielkiej przygody i cyzelatorskiego rzemiosła, odziedziczone po symbolizmie teoretyczne przekonanie o wysokiej, odpowiedzialnej roli poety (postulaty epistemologiczne i etyczne), wreszcie estetyczny postulat dystansu, harmonii, równowagi, uprzywilejowanie sfery przedstawieniowej — wszystko to może wskazywać na pewne powinowactwo z praktyką poetycką młodego Wierzyńskiego.

Klasyk — to było najczęstsze określenie, różnie pojmowane przez międzywojenną krytykę, postawy Wierzyńskiego. Jednakże krytycy przedwojenni wyczuwali swoistość „klasycyzmu” Wierzyńskiego. *Elan vital — na greckim pomniku* — tak zatytułował jeden z artykułów poświęconych twórczości poety Wincenty Rzymowski⁵⁵, który klasycyzmu Wierzyńskiego doszukiwał się w swoim połączeniu energii życiowej z rygoryzmem „formalnym”. Karol Wiktor Zawodziński zaś, który twierdził, że Wierzyński jako jedyny skamandryta wystąpił od razu „w rynsztunku doskonałości”, a potem nie wahał się pisać o „romantycznym klasycyzmie”

⁵³ Tutaj określenia tego użyto w znaczeniu konkretnej poetyki historycznej.

⁵⁴ Wiadomości dotyczące teoretycznych podstaw ruchu akmeistów zaczerpnęłam z użyczonego mi łaskawie przez autorkę, p. E. Papłę, maszynopisu artykułu pt. *Mikołaj Gumilow — teoretyk i krytyk literatury*. Por. też O. Mandelsztam, *Świat akmeizmu*, [w:] *Słowo i kultura*, Warszawa 1972.

⁵⁵ „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 38.

poety, w roku 1934 konstatował z racji *Gorzkiego urodzaju*: „Swoisty klasycyzm, nie mający nic zresztą wspólnego z pojawiającymi się przed kilku laty próbami stylizacji pseudoklasycznej: piękno i harmonia wyrazu, zrównoważenie w nim elementów plastycznych, muzycznych i logicznych (pojęciowych), zaokrąglona i celowa kompozycja — oto zalety, którymi triumfuje, jeśli analizę przeprowadzić od strony formy”⁵⁶. W dalszym ciągu rozważań krytyk uzupełnia tę „formalną” definicję zaprezentowaniem bogatego wachlarza tematycznego i skali lirycznej, jaką dysponował poeta w latach trzydziestych. Słusznie Zawodziński odciął swoisty klasycyzm Wierzyńskiego od czysto retorycznej wersji kierunku. Choć nie można zaprzeczyć faktu, że i retoryczny model klasycyzmu pojawiał się w twórczości Wierzyńskiego, ale był on czymś z gruntu obcym tej poezji, epizodycznym i znikł zupełnie z powojennych tomów wierszy. Warto jednak podać i taki przykład właśnie z *Gorzkiego urodzaju*:

LIRYKA

Jest po to, aby w każdym człowieku
Ciemne, podziemne drążyć kopalnie,
W sekundzie każdej i w każdym wieku
Rozstrzygać nieodwołalnie.

W szklach korytarz przebić wybuchem,
Zetlałe w mroku roztrać kości,
Trafić przecuciem ślepem i głuchem
Wprost w sedno ostateczności.

I nocą zguby, gdy światy runą,
Na same dno się zwałą rozbicia,
Trwać ocalałą, świetlistą luną
Nad sensem śmierci i życia.

(PZ 169 - 170)

Ale w przeciwieństwie do cytowanego powyżej wiersza specyficzny wczesny klasycyzm Wierzyńskiego nie mieścił się w zbudowanej przez Głowińskiego potocznej definicji klasycyzmu: „W kategorii tej mieściłyby się więc takie zjawiska łączone zwykle z klasycyzmem, jak określony typ konstrukcji wiersza, wyzysku-

⁵⁶ K. W. Zawodziński, *Słodkie ziarna „Gorzkiego urodzaju”*, [w:] *Wśród poetów*, s. 266 - 272.

jący elementy retoryki, a także w dużym stopniu już skonwencjonalizowany, określony typ stylistyki (statycznej, ograniczonej w zakresie metaforyki do niewielkiej stosunkowo ilości środków), gatunku literackiego itp. Poza tymi środkami kryje się pewna postawa poetycka — służą one bowiem stworzeniu dystansu między podmiotem lirycznym a konstruowanym w wierszu światem przedstawionym. W ten sposób recepcji środków poetyki klasycystycznej towarzyszy zwykle kreowanie poezji nazywanej często obiektywną”⁵⁷.

Już stylistyka młodego Wierzyńskiego, w której znamienne rolę odgrywał kontrast, paradoks, niespodzianka, nie była stylistyką statyczną — pisała o tym Maria Dłuska we wspomnianym studium dotyczącym wiersza *Gdzie nie posieją mnie*. Istotny element pojęcia klasycyzmu — postawa dystansu między podmiotem lirycznym a światem przedstawionym, bliska była Wierzyńskiemu — jak próbowano to pokazać przy analizie *Dzieci* — już w okresie debiutu. Wydaje się więc, że klasycyzm ów był komponentem nowoczesnej poetyki⁵⁸, postulującej obrazowość i pośredniość wyrazu, a także odznaczającej się skłonnością do zwartej i logicznej kompozycji utworu. Język poety bliski był kolokwialnej, a nie retorycznej odmianie mowy.

Wydaje się też, że w poezji Wierzyńskiego obecna jest także jeszcze inna odmiana kierunku, barokowa wersja klasycyzmu: połączenie jasnej pewności i niepokoju w zgłębianiu tajemnicy — paradoksy, kontrasty, niespodzianki — matematyczna ścisłość i celowość kompozycji nieustannie okrążającej temat. Natomiast charakterystyczna dla dwudziestolecia dionizyjska wersja klasycyzmu jako bezpośredniego nawiązania do tradycji antycznej wyraziła się w poezji Wierzyńskiego w radosnej i zdobywczej postawie wobec świata (*Laur olimpijski*) i w osobliwy sposób zespałała się z romantycznym postulatem wielkości i żądzy przewyciężenia samego siebie. Z nieco innej okazji zauważył to niegdyś Wacław

⁵⁷ G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 239.

⁵⁸ Sąd M. Głowińskiego, że XX-wiecznego klasycyzmu nie należy utożsamiać z jakimś konkretnym prądem literackim, bywa on bowiem zwykle komponentem różnych poetyk, wydaje się słuszny.

Kubacki: „Wierzyński ma zmysł dla wielkości i bohaterstwa, dla przeżyć wielkich i głębokich”⁵⁹. Maria Dłuska zaś uznała *Laur olimpijski* za „pierwsze mocne, zupełne słowo romantyzmu Wierzyńskiego”⁶⁰.

Doświadczenia z *Wiosny i wina*, *Lauru olimpijskiego* (oraz późniejszych tomów poetyckich) wykorzystał poeta ponownie w liryce powojennej. I tak np. wiersze *Zima z Korca maku* oraz *Trzy okna z Siedmiu podków* — to nawiązanie do techniki narastającego w miarę komentarza obrazu (np. *Nurmi z Lauru olimpijskiego*). Kompozycja wiersza *Kobiety które tkają* z tomu *Siedem podków* polega na przetwarzaniu i powtarzaniu podstawowego motywu (np. *Dzieci z Wiosny i wina*), przy czym ostatnie powtórzenie nie zamyka utworu, lecz otwiera go ku nieskończoności:

Campigli namalował cztery kobiety,
Cztery spokojne, zamyślane kobiety,
Które siedzą i tkają,
Tkają i patrzą,
Patrzą i widzą
Coś bardzo daleko
Za obrazem, za ramą,
W dwunastym, trzynastym wieku,
U zapomnianych, starych malarzy,
Którzy umarli dawno i leżą
Na pokruszonych cmentarzach,
Leżą i patrzą,
Patrzą i widzą
Coś bardzo daleko
W rozpaczliwym dwudziestym wieku,
W paryskiej pracowni Włocha,
Gdzie cztery malowane kobiety
Siedzą zamyślane za ramą,
Siedzą i tkają,
Tkają i patrzą,
Patrzą i widzą
To samo.

(PZ 532)

⁵⁹ W. Kubacki, *Wierzyński a młode pokolenie poetyckie*, „Gazeta Polska”, 1938, nr 83, s. 3 - 4.

⁶⁰ Dłuska, *op. cit.*, s. 20.

Tymon Terlecki analizowany utwór określił jako układ statyczny i dynamiczny jednocześnie. Za zasadę kompozycyjną uznał wyliczenie, które „osiąga jakby sens nieskończony, jest to jakby wyliczenie-rondo czy wyliczenie-kołowrót”⁶¹. Bowiem harmonijnie rozwijający się obraz (technika uzupełniania zdania głównego za pośrednictwem chwytu wyliczenia — członami podrzędnie złożonymi; powtarzanie członu czasownikowego i dołączanie do niego członów przydawkowych, okolicznikowych, dopełnieniowych itd.) — to ekwiwalent właściwego poecie drażenia tajemnicy. Płynne nawroty wzbogacanych nowymi elementami całości kompozycyjnych — to także przejaw niepokoju i zagrożenia płynącego z niemożliwości wydarcia się z pojmwanej katastroficznie cyklicznej historii ludzkości. We wszystkich wierszach powojennych Wierzyńskiego obecny jest ów groźny lub tragiczny podtekst, który kontrastuje z płynącym z harmonijnej kompozycji wrażeniem spokoju. Już nie wiosna, lecz utożsamiona ze schyłkiem życia zima i jesień fascynują poetę.

W związku z zimą począł rozpatrywać Wierzyński problem wieczności. Wyraźnie realistyczne widzenie rzeczywistości ustąpiło miejsca „zamglonemu”. Tym razem opierając się na przypominającej marzenie senne kompozycji, gdzie poszczególne różnorodne motywy wprowadzone zostają na zasadzie pozornie swobodnego kojarzenia, zaczął poeta konstruować mit ostatniej pory roku, odrealnionej ziemi, snu i śniegu. Zima, śnieżne obszary, muzyka, sen i świadomość zbliżającego się kresu stały się w okresie Stockbridge⁶² realną podstawą już nie sugerowania bezmiarów, lecz próby ewokowania innej, dostępnej tylko we śnie (Wierzyński wykorzystywał metaforyczne sensory słowa) — rzeczywistości (np. *Our town*, *Korzec maku*). Stąd pochodzi na pół senna kompozycja zespalająca w jedną całość obrazową różnorodne pozornie elementy. Formułą ludzkiej egzystencji okaże się sen, gdzie każda rzecz, sytuacja, osoba opatrzone są znakiem zapytania, a pewność równa

⁶¹ Terlecki, *op. cit.*, s. 32.

⁶² Nie bez wpływu na wiersze z *Korca maku* zwłaszcza była „niezapomniana zima”, jaką przeżył poeta wraz z żoną na odludnej, górskiej farmie. Por. *Moja prywatna Ameryka*, s. 29 - 33.

się niepewności⁶³. Wydaje się, że zapowiedzią *Koncertu zimowego z Korca maku* były już niektóre wiersze z *Gorzkiego urodzaju* (np. *Santa Monica* oraz cykl *San Francisco*). Na „muzyczną wizyjność” tych wierszy zwracał kiedyś uwagę Stefan Napierski⁶⁴. Natomiast ostatnio ewolucję obrazu poetyckiego Wierzyńskiego z okresu powojennego następująco ujmował Wiktor Weintraub: „Przejdźcie na obrazowanie, operujące skrótami myślowymi i techniką zbitek sennych, luźniejsza kompozycja, trzymająca się toku rzekomo swobodnych skojarzeń myślowych, rzekomo, bo w gruncie rzeczy rządzi nią ekonomia poetyckiego efektu”⁶⁵.

Wydaje się, że przydały się tutaj poecie doświadczenia z wizyjnej *Wolności tragicznej* i *Kurhanów*. Nie bez znaczenia dla tej ewolucji było także odwoływanie się poety do komedii Szekspira, których był wielbicielem⁶⁶, zwłaszcza że wskazana przez niego droga świadomego konstruowania literackiego odpowiednika sennego świata (*Sen nocy letniej*) wydaje mu się być bliższa od poetyki surrealistycznej, zrywającej z tą zasadą. „Kalibanie, nie zapominaj, Wszyscy jesteśmy snem Tego samego świata” — pisał poeta w *Burzy* (*Korzec maku*). Tytuł i motto wiersza zaczerpnął z komedii Szekspira:

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

W *Koncertcie zimowym* już nie świat kultury narodowej i historii ani wielkie zawody sportowe, ani też zła fascynacja i przerażenie kamiennymi kanionami miast (*Pieśni fanatyczne*) były źródłem wizji, lecz muzyka i wywołany przez nią na pół rzeczywisty świat — pogranicze jawy i snu. Poeta zgodnie z początkową tendencją swej liryki poszukał inspiracji dla swojej sztuki w zjawi-

⁶³ Por. s. 24 - 25 niniejszej pracy.

⁶⁴ Napierski, *op. cit.*, s. 85.

⁶⁵ Weintraub, *op. cit.*, s. 53.

⁶⁶ Por. wiersz *Sen nocy letniej* (*Kurhany*) dedykowany Leonowi Schillerowi i recenzję ze *Snu nocy letniej* w inscenizacji Leona Schillera, zamieszczoną w zbiorze recenzji teatralnych Wierzyńskiego pt. *W garderobie duchów*.

skach związanych z przyrodą oraz życiem i psychiką człowieka. Był to więc jeszcze inny przejaw wielkiego powrotu do źródeł poezji.

Koncert zimowy poświęcony został trzem kompozytorom: Domenico Scarlattiemu, Janowi Sebastianowi Bachowi, Fryderykowi Chopinowi, i dwom wirtuozom: Horowitzowi i Rubinsteinowi. Domyśl, że w pierwszej części koncertu idzie o muzykę Domenica Scarlatti, twórcy kilkuset jednoczęściowych sonat na klawesyn, wspiera wzmianka o włosko-hiszpańskich świtach, o Rzymie, Madrycie (wiadomo, że kompozytor ten przebywał m.in. na dworze neapolitańskim i madryckim). Nasuwa się przypuszczenie, że poszczególne fragmenty cyklu będą zawierały aluzje do estetyki epok, w jakich tworzyli poszczególni kompozytorzy. W grę wchodziły więc późny barok i romantyzm. Ale dopiero analiza utworów może dać odpowiedź na pytanie, czy wrażenie to było słuszne.

Pogodna ekspozycja (zapowiedź głównych tematów) pierwszego fragmentu pierwszej części *Koncertu zimowego* to nakreślenie scenerii, w jakiej odtwarzany jest koncert. Towarzyszą jej „wariacje” na temat nazwiska kompozytora. Zaznaczony zostaje także osobisty stosunek podmiotu lirycznego do tej muzyki (wykrzykniki):

KONCERT ZIMOWY

Maryli Bychowskiej

1

Pierwsza płyta: Scarlatti,
 Scarlatti, jak dzień dobry,
 Śmieszny ze szczęścia,
 Nieprawdopodobny
 W tym śniegu, mrozie i zimie.
 Scarlatti! Samo to imię!

Sonaty. Rozarium. Plasty. Miód.
 Zbierały go wartkie pszczoły nut
 I ponad Rzymem, nad Madrytem
 Lepiły złoto-różowym świtem
 Aż go zamknęły w szklanym słoju:
 Horowitz z niego wytrząsa dziś deszcze
 Włoskie, hiszpańskie, Bóg wie jakie jeszcze
 Na nas, w Ameryce,
 W zamkniętym pokoju.

Sonaty. Rozarium. Deszcz i miód.
 A może pod szkłem grudeczka radu,
 Kryształek, promień, magiczny kruszec.
 Cały ogromny świat pod kloszem
 Na wsi, tu, w Massachusetts.

Sonaty. Rozarium, Kryształy. Świat.
 Nie wiem już co. Mistyka. Żart.
 Czerwone jabłka na cienkiej nóżce,
 Na cienkiej nóżce niebieskiego powoju
 Tańczą przy złotej, poważnej gruszcze
 I objają się po pokoju.

(PZ 455)

W strofco drugiej następuje wprowadzenie głównego tematu sonaty („Sonaty. Rozarium. Plastry. Miód”), poetyckich odpowiedników motywów muzycznych. Kompozycja wiersza przypomina, podobnie jak *Tryptyk o dzieciach*, sonatową formę, z tym że tutaj poeta zespolił komentarz liryczny z elementami przedstawieniowymi, tak że wiersz nabiera charakteru wypowiedzi mówionej (konkretyzacja osoby podmiotu lirycznego oraz sytuacji warunkującej wypowiedź). Nadto w przeciwieństwie do cyklu z *Wiosny i wina* poeta nie rozwija tu równomiernie obu tematów. Motyw pierwszy powtarza się trzykrotnie (reprzyza), ulegając tylko pewnym urozmaiceniom (wymiana jednego z elementów), natomiast rozszczepieniu ulega temat drugi (przypuszczalna sceneria, w jakiej powstał utwór, oraz kontrastujące z nią okoliczności płytowego odtworzenia: ciepłe, pastelowe świty Madrytu i Rzymu i amerykańska, wiejska zima). Drugi temat, łącząc się nieustannie z którymś z elementów pierwszego, ulega w każdej z kolejnych trzech stroftek przetworzeniu (por. np. zwrotka druga, trzecia). Ów rozdwojony temat drugi to domena względnej swobody kompozycyjnej i inwencji. W całym utworze (i cyklu) daje się zauważyć charakterystyczne dla Wierzyńskiego z okresu powojennego zespolenie kompozycji opartej na swobodnej grze wyobraźni z intelektualną, zdyscyplinowaną konstrukcją. Konsekwencji przejawiającej się w nieustannym nawiązywaniu do motywów podstawowych i w efekcie zawężaniu tematu odpowiada nieustanne urozmaicenie i pogłębianie go. Ewokowaną przez muzykę, pozaczasową i poza-

przestrzenną rzeczywistość uzupełniają ciągle odwołania do realistycznej scenerii. W zakończeniu utworu dokonuje się scalenie wszystkich elementów obrazowych i tematycznych, wzajemne przeniknięcie się cudowności i fantastyki z pogranicza żartu i mistyki z resztkami realistycznej sytuacji. Wiersz zamyka wizja jabłka, poruszającego się jak mistyczny Graal — symbolu władzy i poznania, dobra i zła, a także symbolu urodzaju z poezji Wierzyńskiego, który jest również stałym motywem (jabłuszko) ludowych piosenek. Cudowność, fantastyka, żart, kolokwialna swoboda to już zdobycze powojennej liryki, oparta zaś na zasadzie powtarzania i pogłębiania motywu kompozycja to nawiązanie do doświadczeń jeszcze z *Wiosny i wina*.

Muzyka zaciążyła na budowie tego cyklu z *Korca maku*. Każda część koncertu stanowi samoistną całość i łączy się z pozostałymi już nie na zasadzie wspólnych motywów obrazowych, lecz na zasadzie uczuciowych przejść od nastroju mistycznej pogody poprzez na pół senne, fantastyczne marzenie o zaświatach do gwałtownego wybuchu z części III i końcowego, wielkiego uciszenia. Poszczególne etapy odpowiadają partii czteroczęściowej sonaty i tak część pierwsza szybka w sonatowej formie, druga wariacyjna w sonatowej formie skróconej, trzecia zawierająca od czasów romantyzmu scherzo oraz finałowa czwarta.

Poświęcony Bachowi fragment drugi jest logicznym następni-
kiem żartobliwie mistycznej części pierwszej. Dochodzi w niej do kreowania wizji raj.

2

Bach. Święty pajak.
Tka w złotej tkalni,
Jak Bóg sam obłoki tkał.
Pochylony w pokorze
Wzór wyszywa po wzorze
Na podobieństwo boże,
Aż otwiera się niebo,
Szeleści mszał.

Dalekie i niedościgłe
Światło nawleka na igłę,
Spokojnie prowadzi ścieg.

Zaszliśmy w obłok, zakonne bractwo,
 Idziemy biali przez senne opactwo,
 Zbieramy w ręce sypkie bogactwo,
 Wysiewający się śnieg.

Idziemy skrzydłami okryci,
 Po korytarzach powłóczą się nici
 I peleryny z białych piór,
 A w pracowitej tkalni
 Coraz to triumfalniej
 Aniołowie parafialni
 Podnoszą śpiew swój
 I śpiewa chór.

A najpiękniej śpiewają najbielsi.
 Gloria in Excelsis.

(PZ 456)

Rozwijany na przestrzeni 11 wierszy temat „świętego pająka” — Bacha niepostrzeżenie przechodzi w temat drugi. Następuje otwarcie bram drugiej rzeczywistości i wędrówka po sennych, białych obszarach przy wtórze śpiewanej przez chór aniołów Glorii. Motywy tkania, wędrówki i śpiewu zostały szczególnie wyeksponowane dzięki nawrotom celowo gramatycznych, rzemieślniczych (Bach — tkacz) rymów (a a a) w obrębie każdej strofki. Stanowią one rytmiczny odpowiednik zastosowanej w innych tego typu utworach powtarzalności tematycznej. Owe paralelne rytmiczne całości ulegają jednakże (podobnie jak dawniej przetwarzany temat) przetworzeniu. Rytmiczna wersja każdej „trójki” odznacza się różną liczbą sylab w poszczególnych wersach i nieco innym układem akcentów. Budowa dwóch pierwszych fragmentów *Koncertu zimowego* nawiązuje do analizowanego *Tryptyku z Wiosny i wina*. Czyniąc tematem dwóch pierwszych partii *Koncertu* muzykę późnego baroku, zastosował Wierzyński podobnie ową zwięzłą, rygorystyczną kompozycję, która od czasu młodzieńczych prób uległa jednak znacznemu rozluźnieniu i urozmaiceniu. Zdaje się to potwierdzać wcześniejszą hipotezę⁶⁷ o muzycznej inspiracji owej kompozycji.

⁶⁷ por. s. 36 niniejszej pracy.

I chyba w muzyce i poezji oraz filozofii późnego baroku szukać można analogii dla owego charakterystycznego dla Wierzyńskiego zespolenia ascezy i żywiołowości⁶⁸ w drażeniu rzeczywistości widzialnej celem przebiccia się ku obiektywnej istocie bytu. Przeciwnością tego dośrodkowego dążenia było panteistyczne pragnienie roztopienia się w świecie. Rozluźnieniu kompozycji odpowiadał wolny wiersz ciężący ku wyrównaniom metrycznym w ramach systemu tonicznego lub sylabotonicznego. Zarysowała się możliwość wsparcia lub zastąpienia wariacyjnych odmian i powtórzeń zasadniczych motywów utworu odmianami i powtórzeniami metrycznymi, które na tle nieregularnego wiersza są o wiele łatwiej uchwytnie (np. II część *Koncertu*).

W pierwszym okresie twórczości Wierzyński bardzo dbał o konstruowanie spójnych i wyrazistych przedstawień wizualnych z odpowiednio wyselekcjonowanych elementów. Chciał dać obrazowy odpowiednik tego, co w rzeczywistości widzialnej uznał za najistotniejsze. Następnie któryś z elementów owego obrazu czynił dominantą i eksponował go ze szczególną mocą (barwa, blask, ruch). W *Koncertcie zimowym* nie szło już o odsłanianie bezmiarów, lecz o ewokowanie nieskończoności dostępnej w wewnętrznym, niesprowadzalnym do rzeczywistości widzialnej przeżyciu jednostki. Plastikny obraz przestał poecie wystarczać. Do tego najbardziej intymnego świata psychiki człowieka apelowała przede wszystkim muzyka. Za jej sprawą kreował poeta silnie zmetaforyzowaną i fantastyczną wizję, gdzie wyobraźnia równająca ludzi, zjawiska, rzeczy i porządkujący wszystko intelekt uzależniły od siebie wiedzę o świecie zmysłowym i pamięć, by stworzyć zewnętrzny odpowiednik wewnętrznego przeżycia — obraz. W drugim okresie twórczości zawarta *implicite* w poezji Wierzyńskiego koncepcja obrazu poetyckiego jako nagłego ujawnienia się całej psychiki człowieka: ogarniającej sferę emocji, wyobraźni, pamięci, refleksji — równa się Bachelardowskiej definicji obrazu poetyckiego jako nagłego momentalnego objawienia się całego życia wewnętrznego człowieka, objawienia dokonanego na kanwie ja-

⁶⁸ Por. Terlecki, *op. cit.*

kiegoś doznania zmysłowego (ruch, dźwięk, barwa, kształt, dotyk, zapach)⁶⁹.

Analiza trzeciej części *Koncertu zimowego* ujawni fakt, że niebagatelny wpływ na ewolucję obrazu poetyckiego miały także, jak się wydaje, doświadczenia Wierzyńskiego z okresu wizyjnych *Kurhanów* i *Wolności tragicznej*. Warto pamiętać tutaj, że dedykowany Arturowi Rubinsteinowi i Arturowi Rodzińskiemu *Koncert Chopina w Nowym Jorku z Róży wiatrów* (1942) napisał Wierzyński w poetyce *Kurhanów*. Wydaje się, że nad trzecią częścią *Koncertu zimowego* także zaciążyła romantyczna tematyka (muzyka Chopina). Punktem centralnym kompozycji stał się znowu bohater liryczny. Do jego udramatyzowanego monologu (suplika oraz zwroty impresyjne do drugiej osoby) wdzierają się motywy znane z poezji romantycznej i neoromantycznej (sępy, góry, czarne ptaki, wieczór widmowy). Monolog prowadzony jest na jawie. Ostatnia partia wypowiedzi przekształca się w sekwencję retorycznych pytań. Nie rozmowa jest celem monologu, lecz chęć nakłonięcia kogoś do działania. Retoryczny, zawierający elementy ponurej wizji monolog — to ostatni bodaj wyraźny ślad wskazujący na rodowód pojawiającego się w *Korcu maku* monologu mówionego, odwołującego się jednak już do kolokwialnego, a nie retorycznego bieguna żywego języka.

3

Rubinstein gra w Valdemosa.

Z trzeciego Scherza
Dzwonami oktaw
Tłucze się groza,
Rebelia Prometeusza.
Śpiewie kościelny,
Zbaw nas tej zimy,
Zmarzniętą wargą
Przy szybie prosimy,
Śnieg sypie, śnieg sypie
I wszystko zaprósza.

⁶⁹ Por. G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris 1958.

Z wyspy mu trzeba
 Przelecieć pół nieba,
 By dotrzeć daleko na Północ.
 Śpieszcie się. Śpieszcie z pomocą,
 Bo czarne ptaki nad nim łopocą
 I czarne czeka czółno.

Bo kto mu w ten wieczór widmowy
 Sępy odgoni znad głowy,
 Gdy w górach szamota się, biedzi?
 Kto po klasztornej, obmarzłej ścianie
 Na ratunek się przedostanie?
 Chyba Orion i Syriusz zimowy,
 Najbliżsi sąsiedzi.

Patrzymy z dołu po murach, po oknach,
 Bije z nich Północ. I krzyk nowych oktaw.

(PZ 457)

Stylizacja romantyczna zmieniała dotychczasową kompozycję wierszy. W trzeciej części *Koncertu* chodziło przede wszystkim o stworzenie atmosfery grozy, napięcia i niepokoju (kasandrycznych przeczuć). Służą temu kontrasty barwne: biel — czerń, przestrzenne: góra — dół, północ — południe, oraz dwa przeciwstawne w tonie uczuciowym fragmenty monologu: modlitewna suplika i retoryczne przemówienie.

Po kreowanej w części pierwszej pogodnej, mistycznej wizji — poprzez ewokację zaświatów w części drugiej i rozpaczliwy monolog z części trzeciej — dokonuje się w ostatniej partii *Koncertu* powolne wygaśnięcie wszelkich uczuć i myśli. Jest to opis procesu pogrążania się w symboliczny sen. Następuje ewokacja tym razem „wielkiej ciszy”, ku której zmierzał według młodego Wierzyńskiego „nieulekły wobec bezmiaru i obyty z nieskończonością” Józef Conrad Korzeniowski⁷⁰.

4

Jeszcze Preludia, prawie Plejady,
 Maczek srebrzysty gołębiej gromady
 Zasypie nas i zamroczy.

⁷⁰ Wierzyński, *Wielka cisza Conrada*.

Płyniemy, błądzimy już bez pamięci,
Po niebie, po morzu, w pokoju zamknięci,
Śnieg chłodną rzęsą pokrywa nam oczy.

I słyhać szepty, czyjeś pocięchy,
I czyjaś miłość, dziewczęce śmiechy,
I jakaś rozpacz wybucha płaczem,
I jakaś cisza zapada gasnąca,
Płyniemy dalej, płyniemy bez końca,
Tylko nie pytajcie mnie za czem.

(PZ 458)

Wiersze *Budzę się w nocy i Suszone gruszki (Korzec maku, Siedem podków)* — to zapowiedź nowego cyklu w poezji Wierzyńskiego, a mianowicie rozrachunkowych, pisanych w obliczu śmierci, ujętych w ramy lirycznej narracji w pierwszej osobie wizji życia bohatera.

Budzę się w nocy, chłodny od lęku,
Płynę wysoko w balonie,
Widzę me życie w dole rozwiane
I rozwłócone jak puste ścierniska.

Widzę wyraźnie w nocy, w ciemności,
Pociąg zajeżdża dymiący,
Stacja się świeci a na peronie
Chodzi mój ojciec i matka
Umarli.

Widzę w ciemności mieszkania warszawskie,
Mieszkania paryskie i miłość,
Wszystko jest drobne, białe, skostniałe,
Podobne do zianek ryżu.

Płynę balonem nad okolicą
Tak dobrze znaną,
Nad własnym śladem.
Liczę to wszystko, co przeminęło
I jeszcze przemija,
Aby obumrzeć.

Płynę balonem nad samym sobą
I widzę ciemność moją, jak w świetle.
Pociąg się dymi na stacji.

Chłodny od lęku, zbudzony w nocy,
Przeliczam wszystko nieprzeliczone,
Ćwiczę się w śmierci.

(PZ 488 - 489)

4

Kolejna grupa utworów lirycznych — to liryka narracyjna o dość wyraźnie zarysowanej fabule, zmierzającej do obiektywnego i realistycznego ujmowania świata oraz wplecionych wń losów bohatera. Jest to odmiana liryki przedstawiającej o dużej domieszce epickiej. Tym razem sprawa poezji i poety ujęta zostaje z nieskończonej perspektywy mowy i ziemi ojczystej oraz dobiegającego kresu, zbliżającego się ku wielkiej niewiadomej życia bohatera. Tak jak w *Koncertie zimowym*, i tutaj udało się mówić poecie na serio, a bez patosu. To serio uzasadnia podstawowy temat utworu — retrospektywną, ograniczoną do najistotniejszych elementów (motywy wyłącznie spoiste i dynamiczne) wizję przeszłego życia bohatera. Ale przed rozpoczęciem analizy zamykającego tom *Siedem podków* wiersza *Mowa i ziemia* warto cofnąć się ponownie w przeszłość, w ostatnie pięciolecie przedwojennej twórczości poety, gdzie znaleźć można uzasadnienie dla dokonanej w latach powojennych ewolucji Wierzyńskiego w kierunku udramatyzowanego monologu mówionego oraz zobiektywizowanej, całościowej narracji lirycznej.

„Oto jest świat w najdroższym powtórzony kształcie, I teraz tylko zamknąć w nim sprawy człowiecze” — pisał poeta w *Rozmowie z puszcą (O wierszach poprzednich i przyszłych)* w roku 1929, wyznaczając nowe szlaki swej poezji. Dostrzegli to wówczas wszyscy recenzenci. W kolejnych tomach Wierzyńskiego podjęta została próba stworzenia takiego typu wypowiedzi poetyckiej, który umożliwiłby zespolenie świata obiektywnego z psychicznym oraz ukazanie obu tych sfer we wzajemnym na siebie oddziaływaniu. Tę drogę rozpoczął Wierzyński *Wolnością tragiczną* i *Kurhanami*, ale na plan pierwszy w obu tych tomach wysunęła się wówczas zabarwiająca wszystko wokół siebie — psychika człowieka. Postawił sobie tam poeta interesujące i trudne zadanie po-

kazania, jak bohatera lirycznego jego wierszy kształtowała historia, muzyka i literatura ojczysta. Mickiewicz, Chopin oraz Wyspiański, Żeromski i Conrad, Legiony i dzieje marszałka Piłsudskiego. Bohater liryczny obu tych tomów jest wieloznaczny. Jego monologi wewnętrzne — to również monologi wewnętrzne narratora całkowicie się z nim utożsamiającego. Na brak zróżnicowania stylistycznego między fragmentami odnarratorskimi a wypowiedziami bohaterów zwrócił słusznie uwagę Ostap Ortwin w recenzji z *Wolności tragicznej*⁷¹. Dalszy rozwój poetyki Wierzyńskiego pokazał, że wytyczną poety nie była w latach 1937 - 1938 stylizacja romantyczna, lecz że przyświecał mu odmienny cel ideowy i artystyczny. Z perspektywy trzydziestu czterech lat *Kurhany* nabierają jakby nowego sensu. Odczytać w nich można przede wszystkim wielki wysiłek poety, aby pożegnalnie ogarnąć w krótkim cyklu poetyckim odchodzącą na zawsze epokę w kulturze narodowej, wysiłek zmierzający do syntetycznego ujęcia świadomości kulturowej i historycznej pokolenia, które wywalczyło Polsce niepodległość. Świadomość tę ukształtowała w dużej mierze literatura romantyczna i neoromantyczna oraz dorównująca jej historia walki o wolność z czasów pierwszej wojny światowej i odbudowy państwa polskiego⁷². Oba tomy to także poetycki dokument poglądów na sprawę sztuki, ojczyzny, zaangażowania kilku pokoleń Polaków oraz ewokacja postaw głęboko zakorzenionych w świadomości najlepszej inteligencji polskiej XIX oraz przełomu XIX i XX wieku. Toteż tomy te podobnie jak *Karmazynowy poemat* Jana Lechonia⁷³ mają wartość nie tylko literacką.

Z perspektywy późniejszych osiągnięć poety wydaje się także, że artystycznym celem Wierzyńskiego z tamtych lat przed wybuchem

⁷¹ O. Ortwin, *Żywe fikcje*, Warszawa 1970, s. 304 - 310.

⁷² Wierzyński, który w czasach szkolnych należał do organizacji niepodległościowych, w r. 1914 wstąpił do Legionu Wschodniego, a od r. 1915 przebywał w obozie jenieckim w Riazaniu, skąd po wybuchu rewolucji zbiegł; latem 1918 przedostał się do Warszawy. W r. 1920 był oficerem Biura Prasowego Naczelnego Dowództwa. Por. Dłuska, *Kazimierz Wierzyński*.

⁷³ Por. I. Opaczkę, *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*, „Pamiętnik Literacki”, R. LVII: 1966, z. 4.

drugiej wojny było obok dramatyzacji liryki także wspomniane już dążenie do równouprawnienia sfery subiektywnej i obiektywnej, przejawiające się w zacieraniu granic między bohaterem lirycznym, narratorem i autorem, między światem poetyckim, kreowanym przez romantyków, a jego subiektywną konkretyzacją czytelniczą pokolenia urodzonego w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku oraz między świadomością bohatera a przyswojonym sobie przez niego światem kultury, literatury i historii ojczystej.

MARYLA

Miłość jest tylko jedna.

Skacze koń przez bruzdy,
Słychać wiatr koło uszu, chrzęst kłusanej uzdy,
Koń prowadzi na przełaj, zna drogę na pamięć,
Noc płątami po oczach uderza, jak zamieć,
Każdy liść jest twym włosem, każdy szelest mową,
Powietrze upojeniem. Widzę cię na nowo.
Tak dawno niewidzianą. Jesteś — czuję — przy mnie.

Wyrazić to? Ach, tylko powtarzać twe imię,
Zapisać niem, jak rymem, potycki dziennik,
Niech śpiewa zachwycony.

... To już las Bolcienik.

Tu cię czekam, jedyna. Północ umówiona
Po zegarach w twym dworze wskazówkami płynie,
Nade mną dąb i ciężka w ciemności korona,
Wilgoć rosy na ręku, paprocie w gęstwinie
I ten powiew... To chyba óma potrąca ciszę
I puch swój gubi pylny na trawie wysokiej,
Lub sama noc tak wzdycha i serce kołysze,
Iż lękam się pomyśleć... Ach, to twoje kroki.

Tyżes to i tak późno? Błądną miałaś drogę
Śród lasów przy niepewnym księżycu promyku...
Przy tych słowach płakałem, inaczej nie mogę,
Wtedy także się bałaś nocnych ptaków krzyku,
Szmeru liści...

Lecz przyszaś.

Czekałaś? Jak długo,

Ile lat? Wiek zamierzchły czy przelotne mgnienie?
 Widzisz, nasz gaj porzedniał, mech pogryzł kamienie,
 Które tu kiedyś księżyc wyścielał nam smugą,
 I aleja zarosła, dla dwojga za wąska,
 Którędy szliśmy drżący z miłości i smutku.

(PZ 263)

Maryla to utwór pośredni między balladą, poematem lirycznym a dramatyczną, rozgrywającą się *hic et nunc* kluczową sceną z biografii bohatera, której towarzyszy skrótowna opowieść o przeszłości. Jak w balladzie, gdzie bohater utożsamia się z narratorem — udramatyzowana narracja prowadzona jest w dwóch płaszczyznach czasowych, przeszłej i teraźniejszej. Sam zaś czas retrospektywnej narracji nie został zaznaczony wyraźnie. Ta niejasność posiada uzasadnienie tematyczne. Autor utworu liczy bowiem na powszechną znajomość biografii Mickiewicza, gdzie epizodowi z Marylą zarówno sam poeta, jak i tradycja literacka przyznaje duże znaczenie. Dopiero przy współpracy czytelnika utwór może być skonkretyzowany jako pośmiertna, jeszcze raz rozgrywająca się w świadomości bohatera — ducha (*Dziady*) scena z jego biografii. Tak więc w czytelniczej konkretyzacji spełniony zostaje ostatni balladowy postulat: tajemniczości i fantastyki.

W dalekim Stambule:

Mroczny wiatr bił do okien. Wołałem przyjaciół,
 Czemu niebo tak chmurą okryło się ciemną:
 Czy pułk za pułkiem leci, może bój się zaczął,
 A może gwiazda gaśnie północna nade mną.
 Dokądże wtedy wracać? Dokąd, w taką zamieć?

Koń prowadzi na przełaj, zna drogę na pamięć,
 Noc płatanami po oczach uderza i ślepi,
 Gruzy świata pode mną, serce w czarnem zimnie
 I ten szelest... Ach, zbliż się. Zobaczę cię lepiej,
 Tak dawno nie widzianą. Jesteś — czuję — przy mnie,
 I serce od miłości raz jeszcze mi kona.
 Słyszę wiatr koło uszu. Powtarzam twe imię.
 Tu cię czekam, jedyna: północ umówiona.

(PZ 266)

Jeszcze raz wypada więc powtórzyć, że wiersze z lat 1936 -
 - 1938 miały duże — zarówno ideowe, jak artystyczne — znacze-

nie dla powojennej ewolucji poetyckiej Wierzyńskiego. Z tego okresu pochodzą główne zdobycze poety w kształtowaniu udratyzowanego monologu wewnętrznego z elementów liryki roli, *Du-Lyrik*, liryku-rozmowy oraz próba poetyki wizyjnej, ukazującej świat zewnętrzny (np. przyrodę) poprzez pryzmat psychiki (metafory emocjonalne znane z poetyki neoromantycznej, np. od Żeromskiego: „czarne zimno” lub „sama noc tak wzdycha i serce kołysz” itp.) i wyobraźni człowieka („każdy liść jest twym włosem, każdy szelest mową”).

Przełomowy charakter *Wolności tragicznej* uświadamiali sobie wszyscy co wybitniejsi krytycy, by wymienić Karola Wiktora Zawodzińskiego, Stefana Kołaczkowskiego, Bolesława Micińskiego i Kazimierza Wykę. Jednak wydaje się, że nikt wówczas jeszcze nie umiał odczytać ani istoty poszukiwań formalnych Wierzyńskiego z tego okresu, ani tym samym wskazać kierunku przyszłej ewolucji poety. Dopiero w 1969 roku Tymon Terlecki, znając już przyszłe losy tej poezji, pisał: „Z perspektywy czasu *Wolność tragiczna* wydaje się czymś nieodzownym. Bez niej nie byłoby zapewne Wierzyńskiego wojennego i powojennego. Nie byłoby tej linii, która zamknęła się w naszych oczach. [...] Nie mniej ważny w ewolucji, choć usunięty w cień przez sąsiedztwo z poprzednim tomem i przez okoliczności zewnętrzne, jest zbiór *Kurhany* [...] *Kurhany* są ogarnięciem polskiego i europejskiego dziedzictwa kulturalnego przed próbą wojny”⁷⁴.

Szukając w przedwojennej liryce Wierzyńskiego antecedencji dla pojawiającej się także w *Siedmiu podkowach* i *Tkance ziemi* retrospektywnej wizji własnego życia nie można więc pominąć *Kurhanów* i owej udratyzowanej, lirycznej narracji, dotyczącej węzłowych momentów z biografii Mickiewicza (*Maryla*). Tak jak element dramatyczny nasuwa porównanie z powojennymi balladami oraz ukrytą dialogicznością niemal wszystkich nowych utworów Wierzyńskiego, tak znowu owa uliryczniona, retrospektywna narracja biograficzna prowadzi nas ku wierszom *Budzę się w no-*

⁷⁴ Terlecki, *op. cit.*, s. 26 - 27.

cy, *Mowie i ziemi* i dalej ku *Piątej porze roku*, gdzie dokonało się ostateczne związanie losów człowieka z ziemią.

Hipotezę o istotnym znaczeniu *Wolności tragicznej* i *Kurhanów* dla całościowych ujęć powojennych zdaje się potwierdzać fakt, że *Noc prowansalską* z *Korca maku*, gdzie uwidacznia się całkowite zespolenie psychiki i ciała ludzkiego z przyrodą — napisał Wierzyński jeszcze w poetyce *Toleda z Gorzkiego urodzaju*, *Wolności tragicznej*, *Kurhanów*, *Wstążki z Warszawianki* i *Barbakanu warszawskiego*. *Noc prowansalska* należała według świadectwa Tymona Terleckiego⁷⁵ do zaginionego w czasie wojny cyklu, zamykającego poprzez ogarnięcie także dziedzictwa europejskiego ciąg utworów poświęconych historii i literaturze ojczystej.

NOC PROWANSALSKA

Nie wyzwolę się z ciebie, nie powiem com czuł,
Ziemio światel zaskórnych i słońca w ulewie.
Pocięty kolorami, jak żądlami pszczół,
Tylko krwią jeszcze krążę: krew o niczem nie wie,
Krew jest jak wiatry w wiatrach i zioła wśród ziół.

Osty dzisiaj wybuchły. Połem niósł się kurz
Do bólu oczu złoto-puszyście-różowy.
Myślałem, że to wszystko; że wystarczy już,
By lec gdzieś, gdzie lawendą napełnione rowy
Spią jak łóżka wygrzane i pościółkę zórz
Podkładają wędrowcom i gwiazdom pod głowy.

(PZ 434)

Jest to bardzo zmetaforyzowana i bardzo emocjonalna relacja o stanie na pół sennego odurzenia przyrodą, zakończona obrzędowym (przypieczętowanym krwią) zespoleniem z ziemią, która stanowi kluczowy motyw poezji Wierzyńskiego. Źródłem owej emocjonalności jest — obok relacji w pierwszej osobie liczby pojedynczej — patetyczny 13-zgłoskowiec (7+6), gdzie dodatkowe przedziały intonacyjne w obrębie wersów oraz powtarzające się kadencje w średniówce wprowadzają do wiersza inną oprócz składniowo-intonacyjnej, emocyjną zasadę rozczłonkowania na wersy.

⁷⁵ *Op. cit.*, s. 27.

Krótkie zdania i równoważniki zdań, przeplatając się ze zdaniami złożonymi o toku inwersyjnym, uwypuklają jeszcze retoryczny charakter monologu.

Ale nie. Pachniał anyż. Wyciekał jak sok.
 Z dzikich koprów roślinna tryskała żywica,
 Zieleń pięła się po mnie i korzenny mrok
 Z podglebia ssał mię, czułem, na wskroś mnie przesysca,
 I słyszałem jak zbliża się pajęczy krok;
 Komar huczał opity nad plastrem księżycy.

Tonąłem coraz głębiej.

(l.c.)

Wszystkie użyte w wierszu czasowniki odnoszą się do sfery doznaniowej — dotyczą przeżyć fizykalnych. Sfera refleksji niemal nie istnieje. Bohater to pokrewny postaciom Żeromskiego człowiek przeżywający. Miejsce intensywne wyzyskania środków poetyckich właściwego wierszom, gdzie zachowano równowagę między obszarem ludzkiej psychiki (emocja, refleksja) a światem zewnętrznym (np. *Laur olimpijski*), zajęło nadużywanie metafor materializujących doznania zmysłowe. Można powiedzieć, że dokonało się tutaj jakby sprzężenie zwrotne: cała przyroda przedstawiona jest ze względu na bohatera, którego wszystkie doznania związane są z jej przeżywaniem.

Niedawna przeszłość graniczy w owej relacji z teraźniejszością. Wciąż jeszcze trwa. Bohater zajmuje początkowo postawę bierną. Wszystkie jego myśli, uczucia i doznania są efektem oddziaływania na niego przyrody, do której przynależy ciałem i krwią. W zakończeniu utworu pojawia się kosmiczna wizja świata, ognia i słońca, której symbolicznego sensu nie trzeba tutaj wyjaśniać. Z ograniczonej przestrzeni bohater, już przebudzony ze snu i aktywny, wychodzi na spotkanie „wozu ognia”. W tym samym momencie czuje, że jego wytryskająca przez skórę krew odświeża ziemię. Panteistyczny monizm, którego wyrazem jest poczucie związku z ziemią oraz dążenie do roztopienia się w przyrodzie — to przeciwieństwo opisanego już drażenia w głąb. Łączy je wspólny zamiar — dotarcia do istoty bytu. Za wszelką cenę. Za sprawą ekstatycznego przeżycia lub zdyscyplinowanego docie-

kania. Przypomina się tutaj określenie postawy poety przez Tymona Terleckiego: *chaud-froid*.

Aż zbudziłem się kiedyś. Porośnięty mchem
I z życia obłuszczony, spoglądam dokoła:
W skórze mam żyły ziemi i błękitnym tchem
Niebo ze mnie paruje, bełkoce i woła.

Pasma gór na księżycu, dwoje srebrnych brwi,
Patrzą na mnie zdziwione i marszczą się z bliska:
Wstaję, idę przez noc tę i otwieram drzwi,
Tam już świt, gnają konie, ciągną przez pastwiska
Wóz ciężarny, wóz ognia, wóz ognistych dni!

.....

Ach, czuję: krew mi nagle przez skórę wytryska
I ziemia wschodzi w mojej umazana krwi.

(PZ 435)

Od *Nocy prowansalskiej z Korca maku* emocjonalny, retoryczny 13-zgłoskowy monolog, wyrażający przeniknięcie się psychiki i ciała człowieka ze światem zewnętrznym, oraz oparta na gromadzeniu emocjonalnych i konkretnych metafor wizyjność (ma się ochotę nazwać ten typ wizyjności „fizykalną”) zniknęły z twórczości Wierzyńskiego. Poezie przestała wystarczać postawa doraźnego uczestnika zjawisk biologicznych lub emocji. Jak w pierwszych wierszach z *Wiosny i wina* oraz *Lauru olimpijskiego* począł ponownie powracać do trójdzielnego widzenia rzeczywistości, obejmującego sferę materialnych (konkretów, zjawisk psychicznych oraz idei, czyli istotnych treści obu tych sfer. Okres spontanicznej ekspresji i doraźnego przeżywania świata minął bezpowrotnie. Nastąpiło ponowne zrównoważenie uczuciowości i refleksji. Pojawiła się tendencja do uprzywilejowywania tej drugiej dziedziny. Przedstawienie doznaniowego przeniknięcia się człowieka i świata nie zadowoliło, widać, poety. „Zamknięcie w świecie spraw człowieczych”, pokazanie zespolenia człowieka i przyrody wymagały uprzedniego ogarnięcia zarówno całokształtu „spraw ziemi”, jak i „spraw człowieczych”. Dla spojrzenia z dystansu czasoprzestrzennego i emocjonalnego na cykliczność procesów przyrodniczych i losu ludzkiego potrzeba było patrzenia, przeżywania i oceniania.

a nie tylko wczuwania się i doznawania. A to z kolei oznaczało prymat refleksyjnego liryzmu nad spontanicznością.

Mowa i ziemia to liryczna opowieść o symbolicznie przedstawionym, jako droga od narodzin do śmierci — życiu bohatera, który odbywa wędrówkę w towarzystwie organicznie związanej z ziemią mowy, kolejno zastępowanej przez chleb, przyszłość i zgubę. Wyrazem równouprawnienia i zespolenia losów bohatera z losami kolejnych towarzyszy, przypominających alegoryczne postacie moralitetu⁷⁶, jest użycie pierwszej osoby liczby mnogiej (poszliśmy . . .). Ośrodkiem kompozycji okazał się tym razem świat przedstawiony (postacie, tło, zdarzenia), ograniczony do samych motywów spoistych. Znowu powrócił Wierzyński do syntetycznej wizji świata, złożonej z najistotniejszych elementów. Każdy niemal czasownik, rzeczownik, przymiotnik został użyty w znaczeniu podwójnym: konkretnym i symbolicznym. Przy czym każda metafora współtworząca symboliczny sens utworu to metafora „ukryta”, bo tak osadzona w języku codziennym, że dopiero dokładna analiza może ujawnić jej niezwykłość.

MOWA I ZIEMIA

Wyczesali ją z buków i brzoź,
Potem furman karpacki ją wioził
A potem przyłożyli mi ją do ucha,
I poszliśmy razem, mowa i ja,
Szerokim gościńcem jasnego dnia
I zdawało się — świat nas wysłucha.

(PZ 560)

Tak jak na początku, w *Wiośnie i winie* — i tutaj również punktem odniesienia poety był język kolokwialny. I chociaż pod względem kompozycyjnym utwór ukształtowany został raczej pieśniowo, to jednak i w tej umuzycznionej narracji lirycznej odwołał się poeta do kolokwialnych norm wypowiedzi (skrót, kontaminacja; frazeologia, składnia, leksyka). Na tym polega między innymi „mówiony” charakter powojennych wierszy Wierzyńskiego. Za-

⁷⁶ M. Dłuska, *Rodowód*, [w:] *Studia i rozprawy*, t. 3, s. 100.

gadnienie to analizowała Maria Dłuska⁷⁷. Warto tutaj przypomnieć jeden z wielu podanych przez autorkę *Rodowodu* przykładów kolokwialnego toku wierszy Wierzyńskiego, a mianowicie widoczne już w pierwszym wersie pierwszej strofki umieszczenie zaimka na drugim miejscu po czasowniku i pominięcie na razie rzeczownika, zakładające znajomość okoliczności towarzyszących wypowiedzi („Wyczesali ją z buków i brzoź”). Tak dzieje się w mowie potocznej. Nadto w *Mowie i ziemi* nie zrezygnował poeta z odwoływania się do znanej frazeologii. W ten sposób właśnie powstawały metafory niezwykle („powoje miłosne od stóp aż do ust”, „z ziemią przyłożoną do ucha”), a przecież mocno osadzone w języku kolokwialnym i dzięki temu zrozumiałe⁷⁸.

Tak więc mówiony charakter wierszy osiągał Wierzyński nie tylko za pośrednictwem stopniowo ujawniającej sytuację i bohatera organizacji monologu lirycznego, nie tylko dzięki ukrytej dialogiczności owej wypowiedzi albo swobodnej, wyzyskującej elementy humoru i autoironii, dygresyjnej kompozycji. Głównym sposobem wywoływania tego wrażenia było nieustanne odwoływanie się do kolokwialnej składni, frazeologii, leksyki. „Demokratyczny” a daleki od naiwności⁷⁹ stosunek do języka stał się ponownie właściwością całej powojennej twórczości Wierzyńskiego.

Igliwie i zieleń, smoła i chrust,
Powoje miłosne od stóp aż do ust
I wielojęzyczne listowie —
Wszystko zmówiło się w jeden szept,
Potoczył się wiernie za nami i szedł,
Aż ziemia zaczęła śpiewać w tej mowie.

Ogromne obszary wiosen i zim
I jesień z jałowcem w ogniu i dym

⁷⁷ Dłuska, *op. cit.*, s. 97 - 100.

⁷⁸ By przekonać się, w jaki sposób osiągał Wierzyński daleką od natarczywości „giętką muzyczność”, oraz by zorientować się w nowej propozycji wolnego wiersza sylabotonicznego, zawartej w *Mowie i ziemi* (nieregularna część początkowa wersów — rodzaj anakruzy, i powtarzalne w obrębie całego utworu warianty formuły sylabotonicznej z końcowej części wersu) — wystarczy sięgnąć do poświęconego *Mowie i ziemi* studium M. Dłuskiej.

⁷⁹ Por. Dłuska, *Rodowód*, s. 107.

I ręce pracą pożarte do czarna,
 Spocone konie z pianą u grzyw,
 Pogoda i deszcze nagłe wśród żniw
 I w chłopskiej wialni lecące ziarna.

I poszliśmy razem, chleb ten i ja,
 Na służbę wesołą dobijać się dnia
 Kiedy otworzą nam drzwi do gospody,
 I podzieliliśmy to co kto miał
 I wtędym długo, szczęśliwie spał
 U szynkarki zmęczonej i młodej.

(l.c.)

Narratorowi zależy nie tylko na nawiązaniu bezpośredniego kontaktu z czytelnikiem, lecz na możliwie najzwięźlejszym, kronikarskim, uczuciowo dyskretnym zapisie własnego życia. Bohater wiersza pragnie tak opowiedzieć o sobie — by być wysłuchanym w skupieniu i ze zrozumieniem. Źródłem dystansu jest perspektywa czasowa, w jakiej widzi własne przeżycia, i refleksyjny do nich stosunek. Toteż może on także mówić na serio, bez humorystycznego czy ironicznego ustosunkowania się do własnej wypowiedzi (przeciwwaga emocjonalnego zaangażowania) i bez patosu. Wszystko to decyduje o tym, że istotną cechą owej lirycznej, przenikniętej uczuciem miłości do ziemi i mowy ojczystej opowieści jest eliptyczność. Osiąga ją poeta dwojako: przez wyliczenie istotnych motywów towarzyszących wędrówce, a związanych z mową i ziemią, oraz przez podkreślenie najważniejszych etapów drogi. Wyliczenie spełnia także inną funkcję — zrównania co do wartości, a także zacierania granic między porami roku, pracą ludzi i zwierząt oraz przyrodą (zwrotka 3). W trakcie opowieści dokonuje się humanizacja przyrody oraz włączenie kolejnych etapów biografii bohatera w rytm przemian, jakim ulega ziemia w cyklicznym następstwie pór roku.

Humanizacja przyrody odbywa się dzięki wpleceniu w cykl przyrodniczy cyklu życiowego człowieka (młodość — dojrzałość — zbliżanie się ku śmierci). „Nie przez ogólną antropomorfizację przyrody, lecz przez stonowanie retuszem głosów nieludzkich poeta przerzuca pomost pomiędzy mową i ziemią i spaja je nierozzer-

walnie” — jak pisała Maria Dłuska⁸⁰. Pozostaje tylko szept, śpiew, mowa ziemi. Ziemia podniesiona zostaje do rangi partnera bohatera lirycznego. Wyczuwa się w tym niemal franciszkańską koncepcję „siostry-ziemi”, która przekazuje człowiekowi jego najbardziej ludzką właściwość — zdolność mówienia. Rozwiązanie to zasadniczo różni się od *Nocy prowansalskiej*, gdzie przyroda była przede wszystkim biologicznym żywiołem i źródłem odurzających wrażeń zmysłowych. Różnica jednak sięga jeszcze głębiej niż przeciwieństwo między zhumanizowanym partnerem człowieka a ślepyim żywiołem. Trzon nowej wizji przyrody tworzą czas i przestrzeń zespolone i przeniknięte cyklicznym ruchem. One to przeświecają poprzez świat przedstawiony jako ostateczna formuła rzeczywistości obiektywnej. Stąd wywodzi się metaforyczne zastosowanie do czasu określenia odnoszącego się do przestrzeni: „ogromne obszary wiosen i zim”⁸¹.

Wykorzystywanie przestrzeni w konstruowaniu obrazu poetyckiego⁸², oddalenie („ogromne obszary wiosen i zim”) i przybliżenie przedmiotów (powoje, igliwie, ręce), zamykanie („i drzwi się za mną zamknęły powoli”) i otwieranie przestrzeni („szeroki gościniec jasnego dnia”), którym towarzyszy zmiana perspektywy czasowej (w zakończeniu czas teraźniejszy) i uczuciowej (radość — tragizm — odzyskanie pogodnego nastroju), ruch wstępujący (zwrotki 1 - 4) i zstępujący (zwrotki 6 - 10)⁸³, linearna i cykliczna koncepcja czasu — wszystko to służy dynamicznemu przedstawieniu problematyki. Poeta kreuje mit dojrzałości człowieka i ziemi, dojrzałości przypieczętowanej obrzędowym włączeniem się w twórczy rytm rozwijania się przyrody i zbierania plonów (por. ostatnia zwrotka).

Szynkarka nie była skąpa i zła,
Cyganka wróżyła: dojdiesz do dna

⁸⁰ *Op. cit.*, s. 104 - 105.

⁸¹ Inaczej interpretowała tę metaforę Dłuska, *op. cit.*, s. 101 - 102.

⁸² Wszystkie wymienione mechanizmy wyobraźni poetyckiej opisał Bachelard, *op. cit.*

⁸³ Zwróciła na to uwagę Dłuska, *op. cit.*, s. 104.

I tam swej prawdziwej dopatrzysz się doli,
 Na harmonii w karczmie ktoś płakał i grał,
 Zielony kogut na dachu piał
 I drzwi się zamknęły za mną powoli.

Więc poszliśmy razem, przyszłość i ja,
 Pytać proroków którego dnia
 Prawdę nam o nas powiedzą.
 Słota pluskała. Ze wszystkich stron
 Poganiał nas kaszel jesiennych wron,
 Żołnierze z nami szli wąską miedzą.

Ktoś w łupkach kości przekładał, ktoś padł,
 Żołnierz czy przyszłość, czy cały świat,
 I spostrzeżyliśmy nagle, że nie ma wyjścia,
 Że furman już dawno przejechał i zwiózł
 Co pozostało z buków i brzóz
 Do ostatniego liścia.

Więc poszliśmy razem, zguba i ja,
 Na ciemną służbę ciemnego dnia
 I stało się jeszcze puściej,
 I tylko jeden ocalał nam szept,
 Idzie za nami jak dawniej szedł
 I nigdy nas nie opuści.

(PZ 561)

Środkowa część opowieści ulega jakby przymgleniu. Obraz traci swą wyrazistość. W *Kurhanach* i *Nocy prowansalskiej* powodem tego było dające się zauważyć już na poziomie poszczególnych wersów zacieranie granic między sferą psychiczną a światem obiektywnym (metaforyka). Tutaj natomiast istnieje wyraźne rozgraniczenie obu sfer, a delikatne przenoszenie realiów zewnętrznych w świat psychiki bohatera dokonuje się (jak niegdyś w *Tryptyku o dzieciach*) w ramach poszczególnych strofek i w pionie całego utworu („... ktoś padł, Żołnierz czy przyszłość, czy cały świat, I spostrzeżyliśmy nagle, że nie ma wyjścia”). W drugiej części wiersza dochodzi do rzutowania nastroju podmiotu lirycznego na otaczającą scenerię (zaciemnienie), a następnie spełnia się symboliczna ocena jego losów — jasny dzień nabiera symbolicznego sensu po pojawieniu się opozycji — ciemny dzień. Dodatkową przyczyną — oprócz przechodzenia od znaczeń obejmujących

jących sferę materialną lub psychiczną do znaczeń symbolicznych — wrażenia wieloznaczności jest wspomniana już eliptyczna narracja oraz odwoływanie się do zjawisk, które są domeną niejasności (kogut, wróżby, Cyganka, przyszłość, przecucie kłęski — dno, zguba; zaimki nieokreślone: ktoś, coś). Zapożyczeni z moralitetu kompani bohatera wiersza zostają stopniowo zhierarchizowani i zróżnicowani. Mowa, chleb, przyszłość, zguba i ponownie mowa oznaczają kolejne, kontrastowe etapy losu bohatera. Za sprawą kompozycji — spajająca wiersz funkcja refrenicznego motywu wspólnej wędrówki powtarzanego pięciokrotnie i przetwarzanego (wymiana towarzyszy bohatera) — także pola znaczeniowe wymienionych słów poszerzają się i zachodzą na siebie. Chleb to produkt ziemi, ale produktem ziemi okazuje się także mowa. Upadek żołnierza staje się symbolem, czy raczej alegorią przyszłości — zguby, dna. Obraz zablakania — knieja — oznacza także odnowione przymierze z przyrodą. Zbieranie miodu — produktu leśnych roślin, wywołuje ponownie mowę. Krąg się zamyka. „Gra rozpiętością pól semantycznych; ich zachodzenie na siebie, manewrowanie realiami tak, że przenoszą nas w świat psychiczny poety i tam dopiero nabierają właściwego znaczenia, daje się śledzić przez cały utwór” — pisała autorka studium o *Mowie i ziemi*.

Przeciwieństwem owych niejednoznaczności jest dążenie do wyraźnej, zamkniętej kompozycji (każdy wers równy zdaniu lub jego części, każda strofka stanowi samodzielną całość znaczeniową i obrazową). W budowaniu narracji lirycznej wykorzystał poeta niektóre ze swoich dotychczasowych doświadczeń: retrospektywną wizję życia bohatera; technikę narastającej wizji poprzez nawroty, przetworzenia i uzupełnienia obrazowych całości (por. *Koncert zimowy*). Główny motyw wędrówki powtarza się pięciokrotnie, motyw furmana dwukrotnie, oba w dwóch zasadniczych tonacjach uczuciowych: pogodnej (jasnej) i tragicznej (ciemnej). Owe kontrasty przyczyniają się też pośrednio do dramatyzacji utworu. Inną przeciw wagą wieloznaczności jest scalająca funkcja motywu drogi, dbałość o nazywanie konkretnych przedmiotów, cech, czynności oraz o konstruowanie obiektywnych odpowiedników stanów psychicznych (sceneria wróżebna, pochód uciekinierów).

W ostatniej części utworu pojawia się czas teraźniejszy i motyw zbierania dzikich plonów ziemi (miód) w leśnej scenerii. Bohater wyzwala się ostatecznie od terroru losu-historii i włącza się, podobnie jak na początku swej drogi, w cykl przemian, jakim ulega nieustannie ziemia. Porą najbardziej mu odpowiadającą staje się przesilające się w jesień lato — okres dojrzałości, wytrwałej miłości i nadziei.

Zbieramy w kniejach nasz dziłki miód,
 Zapachy dereni i chmielny sód
 I napęlamy ule i dzbany:
 O tej słodyczy, objętej snem,
 Niedocieczonej, to jedno wiem,
 Że jestem w niej zakochany.

Miłość niezmienna, zasiana w krew,
 Opłóć senna, wezbrana w śpiew:
 Za światem, za światem ktoś nas wysłucha —
 I tak idziemy, mowa i ja,
 Do ostatniego przed nami dnia
 Z ziemią przyłożoną do ucha.

(l.c.)

Rozdział II

„TKANKA ZIEMI” (1960) ORAZ „KUFER NA PLECACH” (1964)**1**

Urzeczony poezją, o której mówił, że ilekroć przestaje być dla nas tajemnicą, tylekroć my przestajemy być poetami, istniał między jawą a snem, bytem i niebytem. Mógł rozpląnąć się w tym lunatycznym uniesieniu, nasycać się błogostanem nastrojów, ulec ujarzmiającej potędze. Sięgnął jednak wyżej. Kierował się wprost w samo sedno tajemnic, które oblegały go natarczywie i niemal obsesjonalnie. To co mogło pozostać dla poety rozkoszą użycia, przeistoczyło się w pracę poznania, tam gdzie mógł zadowolić się samym odczuciem, szukał prawdy, by wierzyć i żyć nią.

Świat realny mieścił się u Leśmiana, jak mówił, „w mieliźnie pomiędzy istnieniem a zgonem”. Szczelinę tę wypełniała przede wszystkim przyroda, element tysięcy razy użyty w poezji, a jednak tym razem nowy i z niczym nie porównany. Nie była to rozumna a przewrotna siła, którą obnażał Schopenhauer, ani śmiercionośna a nieuchwytna przemoc, od której ginął van Gogh, ani też romantyczny odśpiew, który wtórował nostalgii narodowej Chopina. Pojmował jej rozum, odczuwał grozę i doświadczał nostalgicznych pragnień spojenia się w jedno z jej bytem, ale szedł jeszcze dalej. Przyroda była dla świata tym, czym dla niego poezja: istotną prawdą bytu. [...]

Ale i dziś ta rzekomo oderwana poezja wiąże się z nami osobiście serdecznym węzłem. Dziś, kiedy nie tylko przed człowiekiem, lecz i przed wielkimi wspólnotami stają pytania rozstrzygające o bycie, to utwierdzenie spodów i szczytów, ten Leśmianowski mit poszerzonego istnienia umacnia nas wobec burz i uderzeń. Bierzymy też od poety jego żarliwość, nieustępliwy upór, który go wiodł pod bramy wiekuiстых tajemnic i kazał mu je szturmować. Bierzymy w siebie światło uniesione stamtąd i nam przekazane. Bierzymy wiarę, że tylko nadludzki trud prowadzi do nadziemskich zdobyczy¹

¹ Pełny tekst przemówienia jako *Mowę o Leśmianie wygłoszoną na uroczystym posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury w dniu 22 kwietnia*

— mówił Kazimierz Wierzyński dnia 22 kwietnia 1939 roku w Pałacu Potockich w Warszawie, na inauguracji swego przyjęcia do Polskiej Akademii Literatury, która powołała go (jako pierwszego z dawnej grupy Skamandra) na miejsce zmarłego Bolesława Leśmiana.

Była już mowa o tym, że urzeczenie tajemnicą świata zdaje się być najgłębszym dziedzictwem Wierzyńskiego po modernizmie, że jego panteizm bliższy był w swej istocie metafizycznemu monizmowi Leśmiana niż biologizmowi Tuwima.

Dla Wierzyńskiego podobnie jak dla Leśmiana przyroda była „istotną prawdą bytu”, „tkanką naszego istnienia” (por. *Tkanka ziemi*). W ciekawych analizach *Topielca*, *Eliasa* i *Urszuli Kochanowskiej* uwypuklił Wierzyński szczególnie owo łączące go, jak się okazuje, z autorem *Napoju cienistego* „dążenie do rzeczy samej w sobie” (*Ding an sich*), do pełnego poznania prawdy zarówno o świecie widzialnym, jak i niewidzialnym, a także wspólny im obu pełen nadziei „mit o poszerzonym istnieniu”, o związku i jedności człowieka, przyrody i sfery niewidzialnej. Obie idee uznał poeta za najcenniejszy duchowy spadek po Leśmianie („utwierdzenie spodów i szczytów”)². Nie dziwi więc fakt, że odnowienie warsztatu poetyckiego w latach powojennych wiązało się również z powrotem Wierzyńskiego do przyrody i metafizyki. Jednakże wizja przyrody ma u niego charakter realistyczny w przeciwieństwie do baśniowej fantastyki Leśmianowskiego ujęcia. I właśnie tę odmienność, podobnie jak i istotny związek (drażnienie zagadki

1939 opublikowały „Wiadomości Literackie”, 1939, nr 20 (812). Warto jeszcze dodać, że wprowadzał Wierzyńskiego do PAL-u Leopold Staff.

² Inny odkrywca sąd Wierzyńskiego zwracający uwagę na to, że dla poetyki Leśmiana nieistotny był problem ewolucji — przypomniał J. Sławiński w artykule zamieszczonym w zbiorowych *Studiach o Leśmianie*. Dowodem uznania, jakim darzył Wierzyński zapomnianego i pomijanego w latach 30-tych Leśmiana, było drukowanie utworów tego poety w wydawanym przez Wierzyńskiego w latach 1931 - 1932 piśmie „Kultura”. Leśmian nie krył się wówczas z wdzięcznością dla młodszego poety. W r. 1936 zadeedykował mu poemat *Pan Błyszczynski z Napoju cienistego*. Por. też Dłuska, *Kazimierz Wierzyński*, s. 32 - 33, oraz artykuł B. Przyłuskiego w tomie *Przebity światłem*, s. 150.

istnienia) dobrze wyczuwał Wierzyński, skoro zarówno w *Mowie o Leśmianie (explicite)*, jak i (*implicite*) w wierszu *Leśmian w ziemi (Kufier na plecach)* podkreślał szczególnie baśniową „lunatyczność” Leśmianowskiej przyrody.

LEŚMIAN W ZIMIE

Liściasty, drzewiasty,
Zarośliniony,
Cóż oni wiedzą o tobie,
Któryś niewinny w świecie zamętu
Zaniemówił do szczętu
I położyli cię w grobie.

Teraz jest zima
Srebrno niebieska,
Śpizimek motyla trzyma
W czterech zabitych deskach.

Sto ust było w liściach,
Tysiące w trawie
I w kwiatkach,
Wszystkie twoje niebyty
Przebyłeś tam nieprzebyty,
Pomyślany w zaświatach.

Tam się te rzeczy zaczęły,
Tam się skończyły
Tam trwają i będą trwały:
Leżysz przykryty zimą,
Niewinny,
Śniegiem ogrzany,
W śnie uleżały,
Aż wróci liściasta,
Drzewiasta wiosna
Do wielkiej roślinnej
Chwały³.

Realistyczną wizję świata obecną w poezji Wierzyńskiego sygnalizowała Maria Dłuska, wskazując na istotne pokrewieństwo

³ *Kufier na plecach*, s. 19. Teksty wierszy z tomów *Tkanka ziemi* oraz *Kufier na plecach* cytowane będą według wydań: *Tkanka ziemi* [dalej Tz], Paryż 1960, oraz *Kufier na plecach* [dalej Kp], Paryż 1964.

poetyckich wyobraźni Mickiewicza i Wierzyńskiego: „Chyba żaden z poetów od czasów Mickiewicza nie rozporządzał tak znakomitą i tak precyzyjną pamięcią realiów przyrody i otoczenia; łączy się z tym — znowu jak u Mickiewicza — brak rekwizytorni poetyckiej. Wierzyński jest naszych czasów romantykiem-realistą, nie zaś romantykiem-fantastą, jak niegdyś Słowacki i najniedawniej Gałczyński. Jak w pamięci i wyobraźni Mickiewicza żyły nie tylko przepastne głębiny puszczy litewskich, ale i »mech siwobrody [. . .], Złany granatem czarnej zgniecionej jagody«, tak w pamięci Wierzyńskiego żyje igliwie i zieleń, smoła i chrust . . . jałowiec w ogniu i dym, i zapachy dereni, i całe mnóstwo innych szczegółów znajomej, leśnej rzeczywistości. Mogą one w potrzebie powracać, ale ma on ich tak wiele na podorędziu, że może sięgać do coraz to nowych i rozrzucać je w swoich wierszach, szafować nimi bez ograniczeń, nie powtarzając się, nie tworząc szablonów”⁴.

Autorka studium o *Mowie i ziemi* scharakteryzowała też następująco ów specyficzny dla Wierzyńskiego sposób ujmowania świata: „Przy tym koncentracja Wierzyńskiego na centralnym temacie lirycznym jest tak intensywna, że wszelkie motywy służebne, także i ludzkie, redukuje on do minimum, wymiata z wiersza wszystko, od czego mogłyby przyblaknąć sprawy główne”⁵.

Wydaje się więc, że Wierzyński odwoływał się do realizmu jako modelu rzeczywistości, a nie metody dokładnego, uszczegółowionego opisu świata⁶, że skrajnie mimetyczny biegun realizmu był mu obcy.

⁴ Dłuska, *Rodowód*, s. 105 - 106.

⁵ *Op. cit.*, s. 118.

⁶ Jak się wydaje, Wierzyńskiemu bliższa była koncepcja realizmu jako modelu rzeczywistości, a nie mimetycznego naśladownictwa szczegółów. Duże światła na rozumienie terminu realizm rzuca artykuł H. Markiewicza *Realizm, naturalizm, typowość*, [w:] *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965. Por. także s. 30 - 37 niniejszej pracy. Fakt, że już w latach 1926 - 1929 Wierzyński dążył do oczyszczenia świata przedstawionego z wszelkich zbędnych szczegółów oraz że zmierzał do tego, co w jego rozumieniu było ponadindywidualne i powszechne, sygnalizował J. Liebert w cytowanym szkicu *Fanatyk urody życia*: „Na drodze Wierzyńskiego stanął człowiek — symbol, człowiek globalny, do którego przedrzeć się

Leśmian odkrywał w przyrodzie elementy fantastycznej, czasem dziwnej, a czasem okrutnej i pokracznej baśni — Wierzyński widział w niej to, co bliskie człowiekowi, i ukazywał ją poprzez pryzmat ludzkiej miłości (*Mowa i ziemia*), współczucia (*Do psa . . .*) i braterstwa. Zamiast ujawniać groźne aspekty formotwórczej, potężnej siły, wolał pokazać w *Piątej porze roku* już nie tylko wzajemne oddziaływanie na siebie człowieka i przyrody, przypiętowane zadzierzgnięciem rytualnego związku (*Noc prowansalska*), lecz także jego zarówno sensualne, jak i duchowe (pamięć) zespolenie z przyrodą.

PIĄTA PORA ROKU

Ptak przeleciał przeze mnie, ptak,
I drzwi zostawił otwarte,
I tego wieczoru o zmroku
Zeszły się we mnie pory roku
Żywe i martwe.

Jedna była młodzieńcza, wesoła,
Jeszcze śni mi się, jeszcze mnie woła
(Ach, pusty śmiech, niedorzeczność!),
Druga była żarliwa, gorąca,
Czerwoną wargą jeszcze mnie trąca,
Trzecia — jesienna, czwarta — zimowa,
A piąta — śmierć i wieczność.

Zeszły się i mruczały coś w ucho wieczory
(Bachanalie, gorzkie żale, nieszpory?),
Nie wiedziałem co znaczy niejasny ten śpiew,
Płynął czas i odmiany i ja z nimi razem,
Zachodziły mnie zewsząd swym krajobrazem
Aż weszły mi w krew.

Obszyłem się liśćmi, porosłem górami,
Paliły się we mnie ogniska pastuchów:

poprzez puszcę życia jest sztuką najtrudniejszą chyba ze wszystkich sztuk człowieczych. I tylko takie pojednanie ponad czasem i przestrzenią daje rękojmię niefałszowanej, poetyckiej realizacji każdej nędzy i krzywdy ludzkiej. Tylko z takiego symbolu wyłonić się może półnagi człowieczek sprzedający szaragi. Jedyne w takiej milczącej rozmowie dojrzeć może samotność ludzka do przyjaźni i do aktu najwyższego: nadziei”.

Pod drzewem, w deszczu, przykryci workami,
 Podobni byli do duchów.

Spałem na siennych, wygrzanych polanach,
 Gałęzią chojar kołysał mnie niski,
 Budziły mnie sarny, kobiece w kolanach,
 Skacząc jak wodotryski.

(Tz 7)

Posunął się tu poeta jeszcze dalej niż w *Mowie i ziemi*: świat obiektywny, który zasadniczo zachowuje swoją odrębność oraz realistyczny wygląd — zostaje w całości wchłonięty przez świadomość podmiotu lirycznego i przeniesiony w inny wymiar czasoprzestrzenny. Dokonuje się to ponownie za sprawą przenoszenia znaczeń wyrazów odnoszących się do rzeczywistości materialnej i bezosobowej na człowieka, na sferę ludzkich działań i psychiki („obszyłem się liśćmi, porosłem górami, paliły się we mnie ogniska pastuchów”). W *Maryli* poeta prezentował syntetyczną wizję biografii Mickiewicza, ujętą w ramy rozgrywającej się *hic et nunc* dramatycznej sceny. Taką też sceną jest *Piąta pora roku*, gdzie pod wpływem nagłego impulsu przed oczami bohatera staje wpleciona w „przyrodniczy film”⁷ retrospektywna wizja życia. W „filmie” tym kolejno przesuwają się znane z obrazów choćby Chełmońskiego krajobrazy karpackie: woły, poganiacze rozkładający toboły, ogniska, czerwienne sady, rzeka, spław sosen, chłopci warzący powidła. Bowiem właśnie karpacka sceneria, w którą włącza poeta także prostych mieszkańców górskich okolic — to najbardziej istotny i obiektywny element duchowej biografii bohatera:

Z Węgier kotliną opasłe woły
 Porykując szły za rątajem żydowskim,
 Poganiacze w południe rozkładali toboły,
 Pili coś, gryźli. Pachniało czosnkiem.

W sadach czerwionych, w kotłach miedzianych
 Warzyli chłopci czarne powidła,
 Krzyczałem w tłumie jak ja zakochanych:
 „Młodości, podaj mi skrzydła!”

⁷ Określenie Dłuskiej, *Rodowód*.

A w zimie sosny leśnym wyciosom
 Spuszczano z hukiem po śnieżnym korycie,
 Siekiery stękały topornym odgłosem
 Na gołej czaszce, na szczycie.

Kiedy zelżało, karpadki parobek
 Spychał je w rzekę i skuwał na tratwy:
 Płynęły sosny po chleb, na zarobek,
 Nie łatwy, bracie, nie łatwy.

(Tz 8)

W *Piątej porze roku* podobnie jak w *Mowie i ziemi* dominanta liryczna spoczywa na świecie przedstawionym. Dokonuje się tu osobliwe, obserwowane już przedtem zespolenie losów ludzkich (a nie pojedynczych doznań) z losami ziemi, ujętymi z dystansu i nie w linearnym, lecz cyklicznym następstwie powtarzalności pór roku. Ma się ochotę tego rodzaju opracowanie tematu przyrody i człowieka określić mianem mitycznego obrzędu. W kolejnych strofkach bohater dociera jakby do abstrakcyjnych idei ruchu i czasu⁸ ostatecznej formuły rzeczywistości widzialnej, która za ledwie przeświecała przez poetycki świat *Mowy i ziemi*. Obie idee zostają subtelnie ożywione i skonkretyzowane. Bohater utworu stara się przebić jeszcze dalej (jak niegdyś Elias z analizowanego przez Wierzyńskiego poematu *Leśmiana*), ku ukrytej poza abstrakcjami (czas, ruch) i poza konkretami (przyroda karpacka) tajemnicy, której istnienie przeczuwa.

I znów szły wiosny i lata powoli,
 Wiatr jabłka strącał jesienne i śliwy
 I pędził chmury w doli, niedoli
 Szczęśliwej i nieszczęśliwej.

Szedł ruch za ruchem, ruchome odmiany
 Ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,
 Doczesne pory i czas powikłany,
 Wszystko co żyło i jeszcze coś więcej.

(l.c.)

Po wyrazistych, zindywidualizowanych obrazach następuje jakby wzniesienie filmującej kamery i w efekcie perspektywiczne

⁸ Por. s. 65 niniejszej pracy.

podsumowanie i pomniejszenie obrazu („a ziemia szeroka Drobna im rzesą zawisła u oka”). Dochodzi nadto do ujawnienia najistotniejszych elementów wizji. Okazują się nimi abstrakcyjne odmiany czasu — pory roku, dzięki epitetom niezwykłym, ale „przyrodniczym” ożywione, a nawet upostaciowane, pokrewne „kompanom” poety z *Mowy i ziemi*, a może także alegorycznym figurem z ludowych obrzędów („legły u nogi”, „zima brodata”).

Bo przyszli potem z daleka zmarli,
Łokciem o lasy jodłowe się wsparli,
Patrzyli wokół — a ziemia szeroka
Drobna im rzesą zawisła u oka,
Wiatr stanął w miejscu, stanęły drogi
W białym spokoju, i legły u nogi
Jaskółcze wiosny, bukowe lata
I jesień sowna i zima brodata.

(l.c.)

W zwrotce tej do „akcji” wkraczają zmarli z beczasowej, statycznej sfery wieczności. Świat konkretny łączy się z abstrakcyjnym. Następuje kolejne zatarcie granic, tym razem między sferą pojęć i nazw ogólnych a materialnymi konkretami. Pojawia się wyraźna alegoria „czas odwikłany” (liniowy, uwolniony z cykliczności, właściwie beczas), który „sprząta opustoszałe po zgiełku mrowisko”. W końcu dochodzi do anulowania czasu i przestrzeni. Dostrzegamy wyzwolenie z ograniczeń kategorii. Śmierć, cisza, wieczność i chłód — świat piątej pory roku — to przeciwieństwo ruchu, życia, barw, związanego z materią, czasem i przestrzenią — powikłania. Sfera, która w poprzednich utworach była zaledwie sugerowana — tutaj zostaje ewokowana. Znamienne, że słychać w niej głosy ludzkie, które tłumiała przyroda. Po epicko-lirycznym fragmencie przychodzi pora na refleksję i tym razem już rzeczywisty dialog ze zmarłymi (dosłowne przytoczenie wypowiedzi rodziców w mowie niezależnej i odpowiedzi-medytacji bohatera). Jest to dalszy etap wskazywanej już dramatyzacji ukierunkowanego dialogicznie monologu lirycznego.

I rzekł mój ojciec do matki mojej,
Dym odpędzając pod koniec wojny:

„Nie bój się, wszystko się tak uspokoi
W śmierci wieczyście spokojnej”.

I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy
Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy,
Gdzie wiosnie, latu, jesieni i zimie
W innym języku nadano imię.
Gdzie niezliczone, zawile odmiany
W jeden zrównały się czas odwikłany.
Który też ustał, — tyle że sprzęta
Opustoszałe po zgieńku mrowisko, —
I dokonało wtedy się wszystko:
Ostatnia pora otwarała się. Piąta.

Teraz tu słyszę, czego nikt nie słyszy,
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu
I pełny jestem śmierci jak ciszy
I pełny wieczności jak chłodu.

(Tz 9)

Wraz z wiecznością pojawia się czas terazniejszy, a czas przeszły — wspomnień, i cała dotychczasowa opowieść zyskują uzasadnienie sytuacyjne nabierając charakteru udramatyzowanego monologu mówionego *hic et nunc*. Zaczyna się on *in medias res* („ptak przeleciał przeze mnie, ptak”) i prowadzony jest w dwóch, jak się okazuje, płaszczyznach czasowych: terażniejszej i przeszłej. A spełniająca również funkcję motywującą wypowiedź zaświato-wa lub przedśmiertna wizja własnych losów to transpozycja zastosowanego w *Maryli* (*Kurhany*) romantycznego motywu „powtórnego przyjścia”.

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów, i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem
I patrzę, synów mych szukam, czy który
Obszył się liśćmi i porósł lasami,
A może stoi przy ogniu pastuchów
I pójdzie śladem, co został za nami,
I znów powtórzy przyrodę tych ruchów
Gdy zgrzane życie porami gęstymi
Dyszało w słońce i szło do księżyca,
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi
A w matkach mleko i w sosnach żywica.

I rzekł mój ojciec: „Jeszcze go prowadź,
Bo ludzkie oczy z żalu w nim bledną”.
A matka: „Nie masz tu czego żałować,
Śmierć i życie, to jedno”.

(l.c.)

Przeniesienie się bohatera w inny wymiar, piąty, wiąże się z ponownym ogarnięciem „wszystkich spraw żywych i martwych”. Opowieść ulega jakby rozdzieleniu i przekształca się, o czym już była mowa, w zapoczątkowany w 1 i 2 zwrotce monolog wewnętrzny. Podmiot liryczny *Piątej pory roku* w przeciwieństwie do emocjonalnego bohatera *Nocy prowansalskiej* czy *Mowy i ziemi* — cechuje postawa refleksyjna i pełna dystansu wobec własnych przeżyć, którego źródłem jest również (jak w *Mowie i ziemi*) perspektywa czasowa, z jakiej widzi on swe życie, oraz przesunięcie punktu ciężkości zainteresowań w kierunku pojmowanej obiektywnie sfery „spraw żywych i martwych” („dołów i szczytów” istnienia, przyrody i wieczności). Miarą powściągliwości bohatera jest to, że przyjmuje on postawę raczej referującą niż uczestniczącą, że woli mówić raczej o gestach i myślach niż bezpośrednio wyjawiać przeżycia. To zmarli rodzice mówią, „że ludzkie oczy z żalu mu bledną”. Niewolny jest on jednak od niepokoju płynącego z zamiaru zgłębienia spraw ostatecznych. Ale ton jego monologu wewnętrznego zmienia się zasadniczo z emocjonalnego (*Kurhany, Noc prowansalska*) na refleksyjny. Ponadto w *Piątej porze roku* dokonało się także równouprawnienie sfery psychicznej i fizycznej. Bohater liryczny wierszą „obszywa się liśćmi”, „porasta górami”, przelatuje przez niego ptak. W ten symboliczny sposób zaznaczone zostaje jego charakterystyczne otwarcie się na świat, „na wszystkie sprawy żywe i martwe”, a więc także na śmierć i wieczność. Wyrazem tego jest opisany już proces zagarniania świata zewnętrznego przez świadomość bohatera oraz troska o przechowanie w pamięci nie zniekształconych elementów rzeczywistości.

W *Piątej porze roku* ponownie dochodzi do sensualnego zespolenia z ziemią (por. *Noc prowansalska, Tkanka ziemi, Wiersz o wódce*). Ziemia oddziaływa na bohatera, ale i ona z kolei za-

czyną zachowywać się jak człowiek, więcej — uosobienie „życia samego w sobie”.

Gdy zgrzane życie porami gęstymi
 Dyszało w słońce i szło do księżyca,
 Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi
 A w matkach mleko i w sosnach żywica.

Posługując się określeniem poety z *Mowy o Leśmianie*, można powiedzieć, że dokonało się tutaj tym razem „utwierdzenie spodów istnienia”. Nastąpiło także przeniknięcie się sfery abstrakcyjnej i fizykalnej („zgrzane życie”) oraz wzajemna osmoza i przeświecanie konkretów i idei, którym towarzyszy związek człowieka z ziemią jako uosobieniem życia.

Zaprezentowana w *Piątej porze roku* postawa filozoficzna Wierzyńskiego nie jest jednoznaczna. Jego monizm jest dość trudny do sprecyzowania, a niekiedy nawet wydaje się bliski dualizmowi. Przekraczanie zarówno sfery konkretów, jak i abstrakcji, niejasna koncepcja „wielkiej ciszy”⁹ nasuwają następującą interpretację. Wydaje się, jak gdyby sfera fizykalna i idealna były różnymi aspektami tego samego bytu, a świadomość człowieka sferą pośredniczącą. Przekroczenie tych pierwszych byłoby równoznaczne z dotarciem do jądra tajemnicy obcej człowiekowi, bo nie podпадаjącej ani pod kategorie zmysłowe, ani intelektualne. (Tajemnicy, która, jak się w dalszych partiach rozważań okaże, może być także albo bytem wiecznym, albo nicością.) W koncepcji tej można by dopatrzeć się inspiracji Kanta¹⁰. Wiadomo jednak, że ostatnim wnioskiem, jaki wysnuć można z tej epistemologii, jest agnostycyzm (jeśli bowiem nie można wyzwolić się spod władzy wrodzonych kategorii, w jakich zmysły i intelekt człowieka ujmują rzeczywistość — jakże można poznać cokolwiek poza nimi). Ale przed tą ostatecznością, jak się okaże, Wierzyński bronił się na różne sposoby. Może inspiracja kantowska tłumaczyłaby także ową cha-

⁹ Liebert, *op. cit.*

¹⁰ Sprawa ta wymaga oczywiście głębszej analizy. Na inspirację kantowską zwróciła uwagę także M. Danilewiczowa pisząc o ostatnim tomie poety *Sen mara* w zbiorze *Przebity światłem*, s. 77.

rakterystyczną dla poety z ostatniego okresu twórczości skłonność do jednoczenia tradycyjnie przeciwstawianych sobie sfer (materiałnej i idealnej) oraz pragnienie przebicia się poza wyobrażalną, alegoryczno-symboliczną wizję wieczności (por. także *Rozmowa z księdzem z Tkanki ziemi*).

Swoje studium o *Piątej porze roku* Maria Dłuska zatytułowała *Legenda wieczności*¹¹, za centralny problem uznając również sprawę czasu. Zwróciła wówczas szczególną uwagę na odmienne od poprzednio opisanego ujęcie tematu wieczności, jako legendy o nieśmiertelności, osiągniętej dzięki przynależności człowieka do biologicznego życia natury, następstwa pokoleń („synów mych szukam”) powtarzającego przyrodniczy cykl rozwojowy (narodziny — dojrzewanie — śmierć). Ze sprawą tą wiązało się również przejmowanie spadku duchowego — sztuki, drugiej formy nieśmiertelności.

Otóż przenikanie się obydwu koncepcji, tej pierwszej, bardziej tajemniczej (zwrotka 14, 15), pojmującej wieczność jako wyzwolenie się spod władzy kategorii (co zresztą dokonuje się nie bez żalu: „Bo ludzkie oczy z żalu w niŃm bledną [. . .] Nie masz tu czego żałować, Śmierć i życie, to jedno”) — i tej drugiej wizji wieczności, bardziej konkretnej, pozwoliło poecie uniknąć jednoznacznego rozstrzygnięcia.

Humanizacja przyrody, a także wielokrotnie już wspomniane zacieranie granic między światem fenomenów przyrodniczych a psychicznym („Zeszły się we mnie pory roku Żywe i martwe. [. . .] Zeszły się i mruczały coś w ucho wieczory”), między sferą zewnętrzną a wewnętrzną („Paliły się we mnie ogniska pastuchów”) oraz między sferą fizykalną a abstrakcyjną — zaczęły się już we wczesnych utworach Wierzyńskiego. Były efektem zarówno wieloaspektowego (metaforycznego) widzenia rzeczywistości, jak i symbolicznej, dwudzielnej koncepcji świata, opartej na rozróżnieniu sfery widzialnej i niewidzialnej, dostępnej zmysłami lub rozumem od niedostępnej tajemnicy¹².

¹¹ Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. 3.

¹² Por. s. 30 - 37 niniejszej pracy.

Wiersze *Budzę się w nocy*, *Suszone gruszki*, *Fuga*, *Przygoda z Cyganami*, a nade wszystko *Mowa i ziemia* przygotowały zrodzony z nostalgii świat *Piątej pory roku* — efekt współpracy wyobraźni i pamięci. W tym niedużym, lirycznym poemacie zamknął także poeta swoje dotychczasowe doświadczenia (ballady) w dziedzinie liryki udratyzowanej (monolog wewnętrzny, dialogi z rodzicami oraz nadający całemu utworowi charakter opowieści dla drugiej osoby końcowy, bezpośredni zwrot do czytelników), liryki narracyjnej (*Mowa i ziemia*), a także liryki operującej samodzielną strukturą obrazową („liryka obiektywna”; np. *Kobiety które tkają*). Całość poematu ujął w ramy lirycznej, wizyjnej narracji, znakomicie posługując się przy tym zdynamizowanym obrazem poetyckim. Okazuje się bowiem, że ów poemat liryczny odznacza się (podobnie jak *Mowa i ziemia*) kompozycją pokrewną mniejszym, analizowanym już utworom lirycznym (część trzecia rozdziału I). Ale tym razem już nie pojedyncze motywy współtworzące obraz, lecz całe obrazy ulegają opisanemu poprzednio dynamicznemu ruchowi, polegającemu na powtarzaniu i przetwarzaniu. Z obrazów „głównych” pozostają tylko elementy istotne (np. „sienne polany, woły węgierskie, zapach powideł, zimowia niebieskie”), które układają się w nowe, zagęszczone całości. Czołowa partia utworu (obrazy Podkarpacia) powraca trzykrotnie. Po raz pierwszy wprowadzona zostaje w obszernej opowieści lirycznej narratora, zakończonej podsumowaniem (alegorie pór roku), by powrócić w przedśmiertnej — czy pośmiertnej — wizji bohatera oraz ponownie w ostatnim kalejdoskopowym podsumowaniu, którego dokonują zmarli rodzice.

I tak mi mówią, tak pocieszają,
 Że nic nie przypadło, że nie zapomną
 Jak cień mój w tamtym przesunął się kraju,
 Że gospodarzę objąłem ogromną,
 Sienne polany i woły węgierskie,
 Zapach powideł, zimowia niebieskie,
 Sosny masztowe i biedę w Karpatach,
 Cały dobytek, który się splatał
 Z ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,
 I nawet mówią mi jeszcze coś więcej,

Przypominają mi nagle że ptak
 Przeleciał przeze mnie, ptak,
 I drzwi zostawił otwarte
 Na góry moje, na drzewa,
 Na wszystkie sprawy
 Żywe i martwe.

Czemu nie śpiewa?

(Tz 9 — 10)

Nie powtarza się tylko partia środkowa utworu (zwrotka 14 — ewokacja zaświatów) oraz ostatnia strofka.

Mimo że kompozycja *Piątej pory roku* nie przypomina ani imitującej marzenie sennie budowy *Argonautów*, ani motywowanej na pół sennym stanem bohatera lirycznego kompozycji *Koncertu zimowego*, gdzie wprowadził poeta pewne elementy fantastyki i cudowności — wydaje się, że doświadczenia z tego okresu zaważyły na swobodnej (choć opartej na intensyfikacji obrazów) budowie poematu, która uderza w zestawieniu z rygorystyczną (opartą na intensyfikacji motywów współtworzących obraz) kompozycją *Tryptyku o dzieciach*¹³.

Pierwszym powojennym utworem, w którym pojawia się motyw przedśmiertnej wizji życia, pokazanej w pionowym, a nie cyklicznym przekroju czasowym — był cytowany przy końcu pierwszego rozdziału wiersz *Budzę się w nocy*, gdzie bohater już bez

¹³ Podążając za myślą Wierzyńskiego od *Wiosny i wina* ku kolejnym, przedwojennym tomom wydaje się, że ogarniające ziemię i niebo, żywych i umarłych spojrzenie poety z *Piątej pory roku* miało swój początek w hiperbolicznych wizjach olimpiady z *Lauru olimpijskiego*, miasta z *Pieśni fanatycznych*, ładu i oceanu z poematu *Atlantyk z Gorzkiego urodzaju*, a przede wszystkim w retrospektywnych wizjach z *Wolności tragicznej*, *Kurhanów* i *Barbakanu warszawskiego*. W r. 1934 na marginesie uwag o poematach amerykańskich z *Gorzkiego urodzaju* (*Atlantyk*, *New Jork*, *Miasta i ludzie*) S. Napierski (*Gorzki urodzaj Wierzyńskiego*) sygnalizował przyszły rodzaj poszukiwań artystycznych Wierzyńskiego: „Rzeczywistość, nie tracąc swej autonomii, przetwarza się w symbol, dokładna widzialność wyrasta z konkretności hiperboli [...] ku olbrzymiemu obrazowi o własnej dynamice; z tłoczącej, trójwymiarowej kondensacji wzbija się wreszcie lot swobodny, dozwolony, obiektywnie wylegitymowany”.

romantycznego kostiumu (np. *Maryla z Kurhanów*) skoncentrował się wyłącznie na problemie śmierci („ćwiczę się w śmierci”), a także na ujrzanej jedynie z perspektywy spotkania z tajemnicą wizji własnego życia (trzeba tu przypomnieć, że zasadniczym tematem *Maryli* była miłość, a ostatnie chwile przed zgonem wypełniła rozmowa z ukochaną). Tylko wprowadzony w *Piątej porze roku* motyw powtórnego przyjścia (zmarli rodzice bohatera) — to jeszcze zdobycz z *Kurhanów*.

Całościowa wizja spraw wiecznych i doczesnych była w *Maryli* uwarunkowana śmiercią. Może tę motywację wprowadził Wierzyński w *Piątej porze roku* nie tylko w odniesieniu do zmarłych rodziców, ale i do bohatera, z tym że w wypadku tego ostatniego zrobił to aluzyjnie i dwuznacznie. Zwrotka szesnasta, zaczynająca się od słów: „Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem A jednak trwam znów, i łokciem o góry Jak tamci z mego plemienia się wsparłem I patrzę, synów mych szukam” — nabiera jeszcze innego sensu. Wprowadza znak równości między rzeczywistą śmiercią a odcięciem od ziemi, z którą bohater był związany w młodości. Zrównanie życia i śmierci ma podwójny sens. W podtekście utworu przeprowadzona zostaje myśl, że wymagające samotności i napiętnowane nieodwracalnością przeżycie śmierci i wieczności zakorzenione jest w wygnańskim, również samotnym i nieodwracalnym, losie bohatera. I tym razem ów nader starannie nawet w porównaniu z balladami ukrywany tragiczny podtekst dochodzi do głosu, wprowadzając niepokój. Tęsknota za utraconą ziemią młodości staje się soczewką, przez którą ogląda się i rozważa sprawy „żywe i martwe”. Dla kogoś nieświadomego biografii Wierzyńskiego owa ukryta w podtekście tęsknota bohatera za konkretnym krajem nie zostanie prawdopodobnie odczytana, bo wiem poeta przygotował jej motywację znakomitą i mocno osadzoną także w literaturze europejskiej (np. *Eneida* Wergiliusza). Nadał jej charakter bardziej ogólny — tęsknoty za ziemią na skutek odczucia obcości sfery transcendentnej (por. także *Urszula Kochanowska* Leśmiana). Nawet po oderwaniu się od „spraw żywych” pozostaje w człowieku przywiązanie i pamięć.

I właśnie współpracy sfery pamięci oraz przetasowującej nieu-

stannie wspomnienia wyobraźni¹⁴ zawdzięczamy, jak się wydaje, ową powracalność w cyklicznej niemal kompozycji *Piątej pory roku* nie zniekształconych fragmentów ziemi karpackiej, widzianej z różnych aspektów i przez pryzmat pasjonującej człowieka problematyki.

Osiągnął tu poeta nowy rodzaj wizyjności, gdzie szerokości i głębi spojrzenia towarzyszyła dbałość o dokładne (choć ograniczone do podkreślenia tylko tego, co istotne) przedstawienie szczegółów, tak by przez sferę konkretów mógł przebijać pozawymiarowy obszar „piątej pory roku”. Utwór jest jakby poetyckim odpowiednikiem „żywej tkanki” procesu psychicznego, w którym świadomość ludzka usiłuje drogą wielokrotnych nawrotów ogarnąć temat. Można wysunąć niesprawdzalną wprawdzie, ale wydaje się uzasadnioną hipotezę, że *Piątą porę roku* uznać można w całości za obraz poetycki w rozumieniu Gastona Bachelarda, ponieważ dokonano się tam nagłe ujawnienie całokształtu życia psychicznego bohatera lirycznego, obudzenie się pamięci i wyobraźni za sprawą symbolicznie zaszyfrowanego doznania zmysłowego: „Ptak przeleciał przeze mnie, ptak”.

Ptak ma w poezji Wierzyńskiego znaczenie podwójne: jest symbolem wieczności (np. *Poprzebierani dla niepoznaki z Tkanki ziemi*) oraz poetyckiego natchnienia i poety (np. *Ptak z Korca ma-ku*). Motyw ten umożliwił kolejną klamrę tematyczną — zespolenie spraw życia, śmierci i wieczności z twórczością. *Piąta pora roku* kończy się niemal balladowym przesłaniem do czytelników, napisanym specjalnie regularnym, 9-ciozłogkowym jambem o żeńskich klauzulach. Zwrotka ta więc wyraźnie wyróżnia się regularnością na tle całego utworu i pełni funkcję symbolicznego zamknięcia, a także stylizacji ludowej na „chłopską piosnkę” (także motyw jabłuszka)¹⁵.

¹⁴ Stan półjawy jest szczególnie ważny dla wierszy nostalgicznych. O współpracy wyobraźni i pamięci, określając ją mianem oniryzmu, pisał szeroko Bachelard w *Poétique de l'espace*.

¹⁵ Na aspekt stylizacyjny cytowanego fragmentu zwracała uwagę M. Dłuska, przypominając folklorystyczne pochodzenie motywu jabłuszka (*Rodowód*, s. 134, 154).

Więc wyznam wam ostatnią troskę,
 Śpiewajcie ją jak chłopską piosnkę
 I kiedy świat się w zmierzchu ściemnia,
 Zamknijcie okna, spuśćcie story,
 Niech tam gromadzą się wieczory
 I gdy powróci z pola ziemia,
 Niech swoje ciężkie zzuje buty
 I kurz otrzepie z nich przysuty,
 Niech się położy, odpoczywa
 Szczęśliwa albo nieszczęśliwa,
 I niech potoczy się jabłuszko
 Pod siennik jej, pod łóżko.

(Tz 10)

Dzięki uwarunkowaniu sytuacyjnemu, dzięki bezpośredniemu zwrotowi do czytelnika, a także dzięki giętkiemu, nieregularnemu wierszowi (11 : 5 + 6 lub 10 : 5 + 5) tonizowanemu lub o wyraźnym niekiedy toku amfibrachicznie-jambicznym, z którego wyodrębniają się jambizowane partie dialogiczne — *Piąta pora roku* przekształca się jakby w opowieść dla bliskich osób („Więc wyznam wam ostatnią troskę”). W ostatniej strofice ujawnia się właściwa bohaterka utworu — ziemia, potraktowana jako osoba (personifikacja). Końcowy fragment — to może tylko „ludowe” zamknięcie obrazu uciszenia z ostatniej zwrotki, a może motyw „jabłuszka” sugeruje coś więcej, to, że wiersz ma być podarunkiem dla ziemi. Jabłko — tym razem deminutywnie użyte — to także stary symbol urodzaju i poezji z wierszy Wierzyńskiego (np. „Wiersze się we mnie jak wielkie Jabłka czerwone kołyszą” — *Owoce z Rozmowy z puszcza*, 1929).

Podsumowując analizę *Piątej pory roku*, wypada raz jeszcze powtórzyć, że w utworze tym udało się Wierzyńskiemu osiągnąć cel, do którego zdawała się zmierzać istotna część jego twórczości poetyckiej. W niewątpliwie lirycznej wizji, ukazanej w dwóch przekrojach czasowych: cyklicznym i pionowym, zrealizowaną została równowaga elementów obiektywnych i subiektywnych, epickich, lirycznych i dramatycznych oraz jedność przeciwieństw: życia i śmierci, konkretów i abstrakcji, ziemi i nieba. Epickiemu, wszechogarniającemu spojrzeniu z dystansu towarzyszył osobisty stosunek do każdej rzeczy oraz tendencja do dramatycznego i obra-

zowego przedstawiania losów człowieka, splecionych z ziemią, ludźmi ją zamieszkującymi oraz bliskimi zmarłymi. Dokonała się integracja całej psychiki podmiotu lirycznego, uczucia i refleksji, wyobraźni i pamięci. Urzeczywistniony został nowy rodzaj wizyjności, oparty na współpracy wyobraźni i pamięci.

2

Sztuka jest nie tylko poznaniem siebie, ale i walką o *condition humaine*, o los ludzki, a jeszcze dokładniej — walką z losem ludzkim. Sztuka jak religia ma swój kodeks moralny, w sztuce jak w religii wierzy się w nieprzerwany ciąg istnienia i tylko łaska sztuki, jak łaska religii, ma siłę sięgającą poza śmierć

— twierdził w jednym ze swych przemówień Kazimierz Wierzyński¹⁶.

Los człowieka widziany przez pryzmat radości i cierpienia, zwycięstwa i klęski, nicości i wieczności — to naczelny temat zbiorów wierszy z lat 1960 - 1964.

ALIBI

Kłóczę się z długą jak życie powieścią
O smutku, radości i nędzy:
Wiersze to wyścig ze śmiercią,
Kto prędzej, kto prędzej.

Więc spieszmy się, słowo ospałe,
Z pułapczej wydobyć się matni.

Widzę już.

Sąd ostateczny.

Wszyscy przybyli.

Każdy niesie alibi.

Ja — ostatni.

(Kp 9)

¹⁶ Fragment ten przytaczam za Terleckim (*Wierzyński, czyli poeta*, s. 40), który jednakże nie umiał podać ani daty, ani okoliczności owego przemówienia: „W moich papierach znalazłem zablakaną notatkę — wypis z jakiegoś przemówienia Wierzyńskiego, zrobiony nie wiadomo kiedy i po co. Nie umiem w obecnej chwili ani umiejscowić tych słów, ani rozstrzygnąć, czy były one kiedykolwiek drukowane”.

Zagadnienia, które w *Korcu maku* i *Siedmiu podkowach* przeważnie stanowiły podtekst utworów i stawiane były jakby z humorystycznego dystansu — stały się tematem głównym odznaczających się większym stopniem uogólnienia wierszy z *Tkanki ziemi*, a zwłaszcza z *Kufra na plecach*. W utworach z lat 1960 - 1964 podsumował poeta całą swoją dotychczasową wiedzę o człowieku, życiu i świecie, zakorzenioną w osobistych doświadczeniach. Okres ten, jak była mowa poprzednio, rozpoczął wielką wizją zamykającą „sprawy człowiecze” w otwartej ku piątemu wymiarowi czasoprzestrzeni — przyrodzie. Zespolenie z ziemią jako uosobieniem życia było tam źródłem optymistycznej wiary w nieśmiertelność.

Ale począwszy jeszcze od *Siedmiu podków* (np. *Hibernacja*) poprzez *Glicynie* z *Tkanki ziemi* i *Melodramat* z *Kufra na plecach* optymizm ten został jakby zmacony. Przyroda (rośliny, zwierzęta) okazała się także siłą groźną i nieczułą na cierpienia człowieka (*Melodramat*), a nawet zaczęła mu zagrażać. Obok otwartej ku nieskończoności i temu co niewyraźalne wizji przyrody pojawiła się w *Tkance ziemi* alegoria przedstawiająca zagrożenie śmiercią i powikłanie ludzkiego losu. W *Mowie i ziemi* „powoje miłosne od stóp aż do ust” — były metaforą wzajemnego oddania oraz miłości ziemi i człowieka. W wierszu *Glicynie* (*Tkanka ziemi*) oplatające dom i ciało „śliczne” kwiaty duszą bohatera. Nową symboliczną autokreacją podmiotu lirycznego stał się opleciony przez podobne wężom konary rośliny — Laokoon.

GLICYNIE

Glicynie to piękne krzewy
 Ale patrzcie w co się rozrosły!
 Sznurami okręciły mi dom,
 Nogi, ręce, ramiona,
 Leżą na mnie,
 Duszą mnie,
 Wężowiskiem ciężkim,
 Drzewem Laokoona.

Zarastany żywcem w pogodne wieczory,
 W dni pokojowe i bukoliczne,

Dławię się w sznurach,
 W tym pięknie przekętym,
 I chciałbym jeszcze krzyknąć
 Nim wszystko przeminie,
 Ale wargi mam z drzewa,
 Z popekanej kory,
 I usta zalane cementem,
 Glicynie śliczne.
 Glicynie!

(Tz 29)

Jest to charakterystyczny dla wierszy z tych lat monolog mocno osadzony w alegorycznej (lub kiedy indziej metaforycznej) sytuacji, która w trakcie wypowiedzi ulega konkretyzacji, podobnie jak osoba bohatera. Elementy obrazowe nierozłącznie zespalają się z komentarzem lirycznym i pozostają z nim w równowadze. Monolog liryczny rozpoczyna się *in medias res*. Jest zobiiektywizowaną i udramatyzowaną „relacją o faktach” zewnętrznych wobec bohatera. Relację tę zaadresowano podwójnie. Adresat zewnętrzny w stosunku do świata przedstawionego — to czytelnik, a wewnętrzny — to jeden z głównych elementów owego świata — glicynie wyobrażające „piękno przekłętę”. Dodatkową funkcję dramatyzacyjną spełnia tutaj kontrast obrazowy („zarastany żywcem w pogodne wieczory, w dni pokojowe i bukoliczne”) i paradoks uczuciowy (pochwała śmiercionośnych kwiatów). Bezpośrednim wyznaniem, któremu towarzyszy waloryzacja emocjonalna całej sytuacji, są słowa końcowe.

Cel poety, wydawałoby się, został w tym wierszu osiągnięty, choć i w mniejszych rozmiarach utworach lirycznych udało mu się uniknąć rozlewności i mówić bez patosu w specjalnie po temu skonstruowanych okolicznościach. W porównaniu z dotychczasowymi utworami dokonała się tu dalsza metaforyzacja świata przedstawionego, a nawet racjonalizacja, jeśli wziąć pod uwagę, że obrazowe przedstawienie miało wyrażać założony jakby z góry podwójny sens: śmierć zamaskowaną w przyrodzie przez piękno oraz zamaskowane zło świata ludzkiego. W utworze poprzedzającym analizowany tekst czytamy:

NOCE ZIMOWE

Głupie, natrętne mrozy,
 Chcą zbudzić pamięć, uwolnić z bawełny
 Kłęb zmij okropny, ciężki i pełny
 Zbrodni i grozy.

(Tz 26)

Fragment ten pozwala lepiej zrozumieć alegoryczny sens *Glicynii*, gdzie poeta uniknął natrętnej alegoryzacji, jak się zdaje, dzięki posłużeniu się kilkoma wymiennymi motywami: krzewy — sznury — węzowisko — drzewo Laokoona. Słowa utraciły w jeszcze większym stopniu charakter prostej relacji o uczuciach, refleksjach i świecie otaczającym. A przedstawione w utworach rzeczy, zjawiska, idee ukazały swój ambiwalentny sens oscylujący między skrajnymi przeciwieństwami.

Owa zapoczątkowana jeszcze w dwudziestoleciu (od *Rozmowy z puszcza*, 1929) tragiczna i powikłana wizja rzeczywistości¹⁷ swój pełny wyraz znalazła dopiero w liryce powojennej. Wydaje się, jakby w przedwojennych tomach Wierzyński nie wykorzystał jeszcze w pełni wszystkich swoich umiejętności. Częstokroć nie umiał uniknąć werbalizacji i retorycznego tonu, wynikłego z nazbyt jawnego zaangażowania emocjonalnego. Dopiero po wojnie zdołał połączyć i udoskonalić dramatyzacyjne możliwości własnej poetyki (sytuacyjne uwarunkowanie wypowiedzi lirycznej, dialogicznie zorientowany monolog liryczny bliski jednostronnemu dialogowi,

¹⁷ Przemiana ta znalazła wówczas potwierdzenie w licznych pracach krytycznych, by jeszcze raz przypomnieć cytowane już artykuły Zawodzińskiego, Napierskiego, Lieberta, Wyki, Kubackiego. K. Wyka opatrzył wtedy swój artykuł wymownym tytułem: *Niesyty piękna świata i kłęską za-truty...* (jest to cytat z wiersza pt. *Rozmowa ze światem* z tomu *Rozmowa z puszcza*), zwracając uwagę, że przemiana owa jest dziedzictwem raczej Żeromskiego niż Staffa. W przedstawionej przez Wierzyńskiego tragicznej wizji rzeczywistości widziano wówczas skrzyżowanie się drogi poetyckiej Wierzyńskiego z drogą ówczesnych debiutantów: Miłosza, Łobodowskiego, Zagórskiego (wskazywali na to np. Wyka i Kubacki). K. W. Zawodziński („Rocznik Literacki”, 1936, s. 13 - 15) z okazji *Wolności tragicznej* pisał, że najmłodszy poeci znaleźli w Wierzyńskim w pewnym sensie swego patrona artystycznego.

kontrasty uczuciowe, skłonność do paradoksów) z jej tendencją do obrazowości oraz do takiego posługiwania się słowem, by ujawniło możliwie wszystkie swoje sensy metaforyczne i konkretne. Równocześnie zaś postawa dystansu wobec świata przedstawionego i wyraźnie dwuwymiarowe widzenie rzeczywistości (sfera widzialna i niewidzialna), a także wieloaspektowe ujmowanie człowieka i świata pozwoliły mu na pełną i maksymalnie związłą ewokację niejednoznacznej problematyki *la condition humaine*.

W *Tkance ziemi* oprócz cytowanego już, krótkiego wiersza *Glicynie* zawarł poeta szereg utworów równie niewielkich rozmiarami. Określić je można wspólnym mianem obrazów ludzkiego losu¹⁸. I tak wiersz *Dach i ściany* to podniesiony niemal do rangi symbolu obraz sytuacji, w jakiej znajduje się bohater wiersza.

DACH I ŚCIANY

Mam obsesję dachu
 Aby deszcz nie padał do środka,
 Mam obsesję ścian
 Aby wiatr nie przewiewał na wylot,
 Chcę się ukryć, schować się i pisać,
 I nie mogę zejść z ulicy
 I stoję na ślocie, która w oczy zacina,
 I przemoknięte książki ściskam pod pachą
 I czuję jak wysuwa mi się jedna, najcieńsza,
 I widzę jak upada ustami na białonisty trotuar —
 Jak wiatr szarpie jej otwarte stronice,
 I nie mogę podnieść tej nieszczęśliwej,
 I nie mogę podnieść tej nieporadnej,
 I nie mogę podnieść tej najdroższej,
 I stoję wśród deszczu i wiatru,
 A mam obsesję dachu i ścian.

(Tz 46)

Zespolona z elementami przedstawieniowymi narracja liryczna rozpoczyna się od sformułowania życiowego credo podmiotu lirycznego, któremu to credo przeciwstawiona zostaje stopniowo zarysowywana sytuacja, w jakiej dochodzi do wyznania. Zasadniczy

¹⁸ Por. także następujące wiersze z *Kufra na plecach*: *Pożegnanie, Emily Dickinson, Opium, Oda, Okna, Pociągi*.

trzon narracji lirycznej rozwija się w toku wyliczania kolejnych, zwolnionych gestów bohatera (równoznacznego z podmiotem lirycznym) i powtórzeń podkreślających jego bezsilność. Odpowiednikiem losu bohatera jest los jego książki (subtelna personifikacja).

Kiedyś, w latach 1936 - 1939, Wierzyński stawiał naprzeciw siebie wybitną jednostkę i społeczeństwo, które jej nie dorównuje. Tragizm jego bohatera polegał na niezgodzie na przeciętność własnego narodu. „Skazuję was na wielkość” — mówi bohater *Wolności tragicznej*. W okresie powojennym, podobnie jak w utworach sprzed roku 1936, naprzeciw siebie stanęli: „szary człowiek sprzedający szaragi”, by użyć słów Jerzego Lieberta z r. 1930, albo bezsilny poeta żyjący poza nawiasem epoki — oraz przytłaczające go zło i nieszczęście współczesnego mu świata, którym przeciwstawia się on ostatkiem sił. Toteż coraz częściej w podtekstach utworów dostrzec można aluzje do pełnych gorzkiej ironii, rozrachunkowych wierszy Norwida (tutaj np. być może aluzja do znanego sformułowania „ideał sięgnął bruku” z *Fortepianu Chopina*).

W *Tkance ziemi* zamieścił poeta nową, także symboliczną wizję życia swego bohatera. Bardzo wymowną. Nową jego autokreacją okazał się tym razem tkacz-krawiec, zrazu wyszywający złotą nitką, ukazany w gronie podobnie pojmujących rzemiosło kolegów, a potem (znowu kontrast) samotnie naprawiający poszarpany, szorstki łachman. Towarzyszący wywołaniu owej wieloznacznej wizji komentarz liryczny pomaga ją rozwiązać. Ów zgrzebny łachman — to życie „szorstkie i poszarpane”, a zarazem prosta i surowa sztuka (samodział, por. także wiersze *Sztuka i suka* oraz *Po przeczytaniu wstępu do antologii „Poezja polska 1914 - 1939” z Kufra na plecach*), równoznaczna z nieubłaganym przeznaczeniem, którego symbolem jest „śmiertelna koszula” utkana z włókien całego życia.

SAMODZIAŁ

Przynieśli mi twardy samodział,
Bym się na drogę zawczasu przyodział

Ale gdzie są krawieckie nożyce?
 Czymże ja cię pokroję,
 Przeznaczenie moje,
 I jak się twej miary doliczę?

(Tz 49)

Nieprzypadkowo napisał Wierzyński i tę biografię swego bohatera podobnym jak *Mowę i ziemię*¹⁹ nieregularnym wierszem sylabotonicznym, o znanym już schemacie stroficznym (a a b c c b; jest to żeński wariant zastosowanej w *Mowie i ziemi* strofki a'a'b c'c'b). I znowu symboliczny, wieloznaczny sens utworu budowany jest w pionie całego wiersza. Daje się zaobserwować charakterystyczna gra słów: samodziół — zgrzebna koszuła — przeznaczenie — („nowe życie”, uszyte złotą niteczką) — twardy samodziół — łachman — życie szorstkie i poszarpane, pozwalająca na zasugerowanie bogatego zespołu znaczeń. Funkcję scalającą wszystkie znaczenia pełni motyw krawca, a zarazem tkacza. Jest on mocno osadzony w tradycyjnej symbolice (Parki), toteż jego podstawowe znaczenie zostaje bez trudu odczytane. Na nie właśnie nałożył Wierzyński jakby własną interpretację. W efekcie wiersz posiada zabarwienie podwójne, bardzo indywidualne i powszechne zarazem. Daje się to prześledzić także w wielu innych powojennych utworach.

Śpiewaliśmy głośno, piękni i młodzi.
 Ludzie mówili: „Wam wszystko uchodzi,
 Tylko dokąd tak się spieszycie?
 Krawcy wybrani, weźcie złotą niteczkę,
 Siadźcie pod oknem, popracujcie troszeczkę,
 Uszyjcie nam nowe życie”.

I zapadaliśmy w długie lata
 I snuliśmy się po brzegu świata,
 Niepomni, niebaczni co tu się święci,
 Aż mi przynieśli ten twardy samodziół,
 Abyśmy na czas się przyodziali,
 Starzy klienci.

¹⁹ Por. także *Przygoda z Cyganami z Korca maku* oraz *Fuga z Siedmiu podków*.

Rozkładam przed sobą płótno i kreślę
 I pytam się widma naprzeciw na krzesło,
 Czy nic już poprawić się nie da?
 Bo tak czy owak przy tej robocie,
 Przy podokiennej przesiadzę tęsknocie
 Aż z rąk mi wypadnie kreda.

Bo tak czy owak nad tym łachmanem,
 Nad życiem szorstkim i poszarpanem
 Oczy wyślepną mi krótkowzroczne,
 I chociaż nic tu, nic tu nie zmienię,
 Nie moje tylko jest przeznaczenie,
 Przed którym nie **spocznę**.

(Tz 49 — 50)

To nowe ujęcie biograficzne nie respektuje już w takim stopniu jak *Mowa i ziemia* chronologii czasowej (przeszłość — terażniejszość), ale jak *Piąta pora roku* jest spojrzeniem na przyszłość pod kątem terażniejszości. Przenikanie się płaszczyzn czasowych i tutaj dramatyzuje narrację liryczną. Pretendujący do całościowego widzenia i rozumienia uogólnionych spraw własnych podmiot liryczny utworu świadomy jest już tylko nieuchronności losu i krótkowzroczności chcących dopatrzeć się głębszego sensu oczu ludzkich. Postanawia jednak wytrwać do końca.

Bohatera ostatnich wierszy Wierzyńskiego cechują surowość wobec siebie i conradowska etyka, nakazująca z całą bezwzględnością wyjawić prawdę o sobie i ponieść wszystkie konsekwencje takiego kroku z przyznaniem się do klęski i samooskarżeniem włącznie. Oskarżycielski i katastroficzny ton wielu wierszy poety, piętnujący zakłamanie i tkwiące we współczesnym świecie zamaskowane zło — to inny przejaw owej bezwzględnej szczerości bohatera, uzasadniający m. in. jego wymagającą, a nie tylko wybaczącą miłość Ojczyzny.

W *Balladzie o kąciku za piecem z Tkanki ziemi* spojrzenie poety zaostriło się jeszcze bardziej. Do głosu doszedł narrator zwracający się przez „ty” do bohatera ballady. Jest to drugi, surowy i oskarżycielski głos monologu wewnętrznego bohatera. Niekiedy oba głosy łączą się, by po chwili ulec ponownemu rozdwojeniu:

BALLADA O KĄCIKU ZA PIECEM

Na wiosnę między szybami donice,
 W jesieni wódka z dereni,
 Zimą podściółka z mchu,
 Dach, kapiszon ochronny,
 Ściany jak rękawice,
 Próg — dozgonny,
 Tak, to tu.

Tu chce się schronić, tu chce ocaleć,
 Ten dom — myśli sobie — to Boży palec
 Jeden jedyny widoczny w mgle.
 Tu sobie znajdziesz kącik za piecem,
 Rozłóżysz manatki, zapalisz świecę,
Gazetę poczytasz,
 Nie tak źle.

A w domu Inferno. Wieki i świąty,
 Jak szczury splątane, kłęb kosmaty,
 Huczą po meblach. Ziemski glob
 Spod otomany końskie włosie
 Wydziera, wleczę po pokoju,
 Po całym kosmosie,
 Od podłogi po strop.

(Tz 13)

Adresatem ballady okazuje się dawny, pierwszy głos monologu wewnętrznego, poszukujący ocalenia za sprawą sztuki bohater *Korca maku* i *Siedmiu podków*. Znika beztroska, żart i humor — ich miejsce zajmuje szydercza groteska. Toteż nieprzypadkowo w dalszych częściach utworu padnie nazwisko Bruegela. Bohater usiłujący znaleźć, według narratora-szydercy, spokojny kącik za piecem — wpłątany zostaje w potępiénce szaleństwo. Na zakończenie widzi prawdopodobnie własną głowę w kolczastej koronie, tarzającą się wśród kurzu i popiołu. W ten sposób ostatecznie zde-maskowana i obalona zostaje pokusa wzniosłego cierpienia za mi-liony, a także mit o spokojnym i błogim, emigracyjnym żywocie:

A szczury wciąż huczą.
 Kłęb się nie rozplecie,
 Przez całą noc tarzać się będzie na grzbiecie
 † gryzł i piszczął, w męce się trząśł.

I ta głowa w kołtunie, w kolczastych włosach,
 W kurzu, w popiele po papierosach
 Obtłukująca się wciąż!

(Tz 14)

Bohater zaś *Kufra na plecach* powie w wierszu *Rendez vous* z wstrząsającą szczerością: „Ja rozwłóczony po świecie przybłąda”, określając tym samym nielekki status człowieka bez ojczyzny, któremu tylko w gorzkich myślach dane jest tam powrócić. Toteż dom lub jego metonimiczny odpowiednik: okno, dach, ściany, urastają do rangi symbolu od czasu wiersza *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny z Róży wiatrów* (1942):

Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny,
 Wstąp tu, gdzie czekam po kryjomu:
 W ugornej pustce jałowizny
 Będziemy razem nie mieć domu.

Bo nie ma ziemi wybieranej,
 Jest tylko ziemia przeznaczona,
 Ze wszystkich bogactw — cztery ściany,
 Z całego świata — tamta strona.

(Pz 347)

Starannie ukrywany nostalgiczny podtekst wierszy z *Korca maku* i *Siedmiu podków* — wyraził się najpełniej w *Kufrze na plecach*, w na pół alegorycznej opowieści o „wykruszynie nostalgii”, która pewnego dnia zapukała do drzwi przemawiającego nadal w pierwszej osobie bohatera lirycznego (*Żdźbło*). W końcowej medytacji — refleksyjnej odmianie udratyzowanego monologu wewnętrznego — wybucha długo powstrzymywane pytanie fundamentalne dla całej powojennej liryki Wierzyńskiego. Objawia się tajemnica szorstkości bohatera wobec samego siebie i przyczyna jego nieustannego niepokoju.

A więc kto do mnie dzwonił i pytał kto
 Czyśmy się już pożegnali,
 Przeszłość nieodwołalna,
 Młodość nie do zapomnienia,
 Wykruszyna nostalgii,
 Żdźbło?

I nagle mnie lęk ogarnął
 Że nikt nie mieszkał w tym domu
 Zamkniętym i samotniczym,
 Że sam do siebie dzwoniłem
 Że sam się wygnałem,
 Z przeszłości, młodości, miłości
 Odszedłem z niczym.

(Kp 45 — 46)

Podobnie powikłany i pełen niepokoju był stosunek Wierzyńskiego do problematyki eschatologicznej. Zaraz po *Piątej porze roku*, gdzie doszło do zrównania wartości życia i śmierci, umieścił poeta trzy znamienne wiersze. Już w pierwszym z nich, który jest wezwaniem do Boga (*Wychył się, spojrzij*), powrócił motyw obcości sfery transcendentnej. Drugim z wymienionych utworów była wspomniana już *Ballada o kąciku za piecem*, a trzecim — wiersz *Poprzebierani dla niepoznaki*, gdzie rewaloryzacji uległ dotychczasowy symbol poezji, lotu, natchnienia i transcendencji. Obraz ptaków poprzebieranych w strzępy ornatów to groźna i zarazem ironiczna alegoria wysłanników śmierci, przypominająca ponure groteski Witolda Wojtkiewicza.

W dalszych partiach obu tomów daje się zaobserwować oszawianie śmierci, utożsamionej w *Pustyni Gobi* (*Tkanka ziemi*) ze snem i ponownie, jak w *Koncertcie zimowym*, przedstawionej w symbolicznej oprawie ostatniej pory roku — zimy.

Tematem ballad przestaje być również sprawa poezji, lecz (por. *Ballada o kąciku za piecem*) na plan pierwszy wybija się dotychczasowy, tragiczny podtekst: nostalgia, śmierć, klęska życiowa i katastrofizm (*Ballada o dwóch grabarzach*, *Ballada o stole*, *Ballada naszych czasów*).

Ballada o stole z *Tkanki ziemi* różni się od dotychczasowych dwuwątkową narracją (także otwartą ku przyszłości), gdzie wątek drugi stanowi odbicie pierwszego, a funkcję scalającą pełni motyw stołu (symbol marzeń o domu i powrocie) — oraz ujawnionym w zakończeniu tragicznym podtekstem, podanym już bez żartobliwego dystansu. Udramatyzowana opowieść liryczna poświęcona została analogicznym losom trojga emigrantów (nostalgia, bezdomność, pragnienie powrotu do kraju). Ale tylko część pierwsza —

fantastyczna, nawiązuje do ballad z *Korca maku*. Sprzeczną z początkowym nastrojem końcowa interpretacja marzeń bohatera lirycznego i jego żony zasadniczo różni *Balladę o stole* od np. *Balady o poniedziałku*. Tym razem konflikt marzenia i ponurej rzeczywistości, od której nie ma ucieczki (por. *Ballada o kąciku za piecem*), wybija się na plan pierwszy, a „zamiana smutków w marzenia” już się nie udaje. Przeczucie śmierci, świadomość zła i własnej bezsilności, a także nieodwracalności losu, osamotnienie i bezdomność — to główne nuty owej ciemnej tonacji.

BALLADA O STOLE

.
 Więc razem z tym panem siądziemy przy stole
 I zrozumiemy że wszystko skończone
 I wszystko umarło.

.
 Będzie to podróż nieruchoma,
 Przybita do miejsca, podparta rękoma,
 Zamarła od stu i dwustu lat,
 Góry życia zwalone na stołach,
 Szramy sumienia na śpiących czołach,
 Pogruchotany rupieć,
 Obrabowany świat.

(Tz 33)

Ballada o dwóch grabarzach z Kufra na plecach ujawnia w pełni ambiwalentny stosunek do śmierci, oscylujący między ujęciem franciszkańskim (śmierć — siostra) a średniowieczno-asceetycznym, groźnym i pełnym powagi. Jest to właściwie scenka mocno osadzona w przedmieściowych realiach: knajpa, szafa grająca, dialog z grabarzami przy wódce i śledziku. W takiej to scenerii toczy się pół żartem, pół serio rozmowa o sprawach ostatecznych. Padają słowa i zwroty używane w mniej eleganckiej konwersacji. Uwydatniła się tu w pełni dialogiczność właściwa udramatyzowanym balladom lirycznym Wierzyńskiego, a także charakterystyczne dla niego oscylowanie ku językowi mówionemu. Wyrazem tych tendencji jest jawnie konwersacyjny styl utworu, gdzie poeta skonfrontował z sobą trzy różne stanowiska wobec problemu

śmierci — obok dwóch wymienionych poprzednio zarysowało się i polemiczne: buntu i sprzeciwu. Pozostało ono jednak w sferze balladowej fikcji i humoru, nie doczekawszy się ujęcia serio (wypowieź Wydry-Zazulskiego).

BALLADA O DWÓCH GRABARZACH

I na Cmentarnej ulicy idziemy na drinka.

Gadu, gadu
 O Chestertonie i świętym Franciszku,
 (Syga i grzanka ze szpikiem),
 Jak zwykle wieczorem
 Przy kieliszku
 Z byle kim
 (Albo z nikim).

O wiecznej ciemności,
 O ciemnej wieczności
 A potem, jak dawniej, za młodu,
 Grosz do maszyny — i już gra sarabanda
 (Pan Zazulski nie lubi swego zawodu):
 Śmierć, panie — mówi — to granda.

Daje przykłady z życia i wierszy
 I drwi ze świętego Franciszka
 Że śmierć nazwał siostrą,
 I gdy dochodzimy do ikstego kieliszka,
 Zgrzytają drzwi, wchodzi ten pierwszy,
 Zaczyna ostro.

Jak panu nie wstyd — powiada do Wydry —
 Grabarze — klucznicy zaświata
 I pierwsi od niego eksperci!
 A pan co?
 Z szumowinami się brata,
 Pan nie czuje powagi śmierci.

I z czego pan żyje, mówmy otwarcie,
 Ze śmierci, z ostatniej ludziom pomocy.
 I to wszystko pan niszczy jak wandal.
 Nie ma pan powołania,
 Zamiast się skupić, pan chleje po nocy.
 Grabarz — na nogach się ślania,
 Skandal.

I krzyczy tak i pyskuje
 Aż go z knajpy kelnerzy wyrzuca,
 I odchodzi w plamach po stearynie
 I świeci znad buta onucą
 Utyłaną w glinie.

Ale wieczór jest już popsuty.

(Kp 35 — 36)

Jeszcze raz więc ballada pozwoliła Wierzyńskiemu oswoić i przedstawić trudną problematykę.

Przeciwstawnym — do groteskowego oraz humorystycznego — ujęciem lirycznym na serio odznaczają się wiersze, w których poeta odsłonił inny aspekt uczuciowy tematu śmierci i wieczności — lęk przed nicością. Krótka, żarliwa modlitwa o sekundę wieczności (*Na jedną sekundę z Tkanki ziemi*) uderza prostotą, jeśli przypomnieć otwierające *Korzec maku* wezwanie do muz czy choćby nawet jeszcze trzecią część *Zimowego koncertu*, nie mówiąc już o litaniach wojennych.

NA JEDNĄ SEKUNDĘ

Codziennie chcę się ocalić
 Z wiecznego ziemskiego nicestwa,
 Lecz jakże to trudno, Boże.
 Niechaj pod twoim drzewem,
 W cieniu twojego zwycięstwa
 Choćby na jedną sekundę
 Jak zwiędły liść się położę.

Niech na jedną sekundę
 Jak ptak postrzelony upadnę,
 Jak wiatr wieczorny zagasnę,
 Jak sen przeminę bezładny,
 Jak słowo niejasne.

Niech na jedną sekundę
 Spokojnymi spojrzę oczyma
 W niebieskie ruchy obłoczne,
 Na jedną sekundę
 Niech się ta wieczność zatrzyma,
 Na jedną sekundę
 Niech od nicości odpocznę.

(Tz 57)

Gatunek, gdzie nawet skrajny emocjonalizm i retoryczny patos mogłyby mieć swoje uzasadnienie — najlepiej świadczy o odbytej ewolucji. Biblijna sceneria (por. np. *Litania na Monte Cassino z Korca maku*, *Psalm o wierzbach z Siedmiu podków*) ustąpiła całkowicie miejsca utkanej z odindywidualizowanych elementów realistycznych scenerii symbolicznej, zarysowanej tylko pośrednio. Drzewo — ptak — liść — wiatr — obłoki to obrazowe elementy opartej na porównywaniu, wyliczaniu, powtarzaniu oraz stopniowaniu żarliwej modlitwy, gdzie każde słowo motywuje następne. W efekcie nie pada w niej ani jeden zbędny wyraz. I tak porównanie „jak sen przeminę beładny, jak słowo niejasne” zostało całkowicie umotywowane przez symboliczne znaczenie drzewa i ptaka, tradycyjnie związanych z tajemnicą bytu²⁰. Porównanie to rozszerzyło zakres spraw niejasnych także na sens ludzkiego życia. Świat i jego tajemnica interesują Wierzyńskiego przede wszystkim ze względu na człowieka i jego los. Rozwiązanie zagadki świata — to także rozwiązanie przyszłych losów człowieka. Sprawy te rozważane są zawsze łącznie.

W kontekście, gdzie każdy wyraz grać może całą gamą znaczeń konkretnych i symbolicznych — także „słowo niejasne” może być nawiązaniem do greckiego *logos*, a tym samym stanowić pierwszy przejaw i zarazem zapowiedź obecnego w wierszu przeciwstawienia trwania i nicości. Padająca w owej scenerii, gdzie zatarto granicę między światem wewnętrznym a zewnętrznym, a także widzialnym a niewidzialnym, modlitwa o uwolnienie od nicości i o sekundę trwania posiada obok symbolicznego także sens konkretny. Jest dobrze umotywowaną sytuacyjnie (drzewo, ptak, wiatr, obłoki) prośbą o odpoczynek.

Źródłem optymistycznej wiary w nieśmiertelność było w poezji Wierzyńskiego zespolenie z ziemią. Przeżywanie przyrody miało jednak wieloaspektowy charakter. Było biologiczną intensyfikacją istnienia (wiersz o wódce z *Kufra na plecach*), odkrywaniem istotnej prawdy bytu (*Tkanka ziemi*, *Piąta pora roku*), a także

²⁰ Por. G. Bachelard, *La Phénoménologie du rond*, [w:] *op. cit.*, §§ IV i V, s. 212 - 214.

franciszkańskiej jedności i braterstwa wszystkich rzeczy stworzonych, co przejawilo się zwłaszcza w wierszach z *Kufra na plecach*, wyrażających zachwyt dla świata i pochwałę wszelkiego stworzenia (np. *Kiedy ranne wstają zorze, Jeże, Zapisany*).

ZAPISANY

.....
 Zapiszcie na brzegu,
 Nożem pod korą
 W palimpseście istnienia:
 Liście, góry i człowiek
 Wszystko, wszystko
 Jest pochwałą stworzenia.

(Kp 51)

Rację miał Adolf Nowaczyński²¹, kiedy w sławnym artykule z roku 1921 zwracał uwagę na właściwy poecie religijny aspekt przeżywania świata, a także Bolesław Miciński²², pisząc z okazji *Wolności tragicznej*, że dopiero od momentu gdy Wierzyński zaczął wyrażać tragizm losu ludzkiego, należy oczekiwać od niego pełnej i świadomej pochwały istnienia. Trafność sądu Nowaczyńskiego oraz przewidywań Micińskiego potwierdziły w dużej mierze powojenne tomy poety.

Przeżywanie przyrody wiązało się także z na pół mistycznym przekroczeniem granic rzeczywistości widzialnej i pozaprzestrzennym oraz pozaczasowym spotkaniem z nieskończonością, której symbolicznymi sygnałami były w poezji Wierzyńskiego światło, bezmiar, wolność i wzbijanie się w górę (por. *Pierwsza audiencja* z cyklu *Paryż 1958* z *Tkanki ziemi*; *Na gałęzi* oraz *Fizyka metafizyczna* z *Kufra na plecach*, a także przytoczony poniżej wiersz).

PRZEBITY ŚWIATŁEM

A może mi się przywidziało,
 Może to deszcz i noc i potem
 Lustro naprzeciw okna dniało
 I wiatr przewracał się z łoskotem.

²¹ A. Nowaczyński, *Skamander potyska, wiślaną świetlacy się falą*, „Skamander”, 1921, z. 7 - 9.

²² B. Miciński, *Wolność tragiczna*, „Prosto z Mostu”, 1937, nr 9, s. 4

I nadszedł świt nieznany, drżący,
 Na nowy dzień mnie wołał w śnie tym
 I obudziłem się krzyczący,
 Przebity światłem jak sztyletem.

(Kp 54)

Przeciwieństwem mistycznego olśnienia okazała się ilustrowana konkretnymi obrazami medytacja (*Święto trwania*), gdzie przedstawił poeta dwie sprzeczne z sobą koncepcje wieczności operujące tą samą symboliką: wiarę buddyjskiej Japonii w utożsamiony ze światem i doskonałością niebyt oraz chrześcijańską naukę o „niezmiennej jasności i trwałości istnienia Nieprzerwanego Na wieki wieków”.

Spokojna medytacja przechodząca w monolog wewnętrzny (*Żdźbło, Święto trwania*), rozmowę (*Rozmowa z księdzem*) lub modlitwę (*Na jedną sekundę*) cechuje większość utworów Wierzyńskiego z lat 1960 - 1964.

Dalszą konsekwencją nastawienia na „drugi głos” własny lub cudzy (dramatyzacja) było także włączanie w tkankę utworów, śladem Thomasa Stearnsa Eliota i Ezry Pounda, obcojęzycznych cytatów i mott zaczerpniętych z wierszy Eluarda, Pounda, Szekspira, Yeatsa, Cummingsa czy Norwida. Coraz częściej też w ostatnich latach twórczości Wierzyńskiego powtarza się centon²³, pełniąc także funkcję obiektywizowania i uogólniania jednostkowego przeżycia przez wykazywanie pokrewieństwa myśli i uczuć wielu indywidualności twórczych. Uwydatniło się tutaj właściwe Wierzyńskiemu poczucie ogólnoludzkiej wspólnoty, solidarności i braterstwa (pierwszym dowodem tej postawy był niegdyś *Laur olimpijski*), których uzasadnieniem jest wspólna natura i los jednostkowy oraz historyczny. Toteż Jan Bielatowicz słusznie nazwał Wierzyńskiego lirykiem uczuć powszechnych²⁴.

Dwa głosy: polskiego i francuskiego poety, przeplatają się w wierszu *Pożyczone z Eluarda z Tkanki ziemi*:

²³ Na centony Wierzyńskiego zwrócił uwagę Terlecki, *op. cit.*, s. 35.

²⁴ Bielatowicz, *Wielka przygoda życia*.

Jours de miroires brisés et d'aiguilles perdues,
 Ile jeszcze tych zadeszczonych, ciemnych dni,
 Jours de paupières closes à l'horizon des mers,
 Nic, pustka. Morskie obszary, wody szmer.

Mon esprit est nu comme l'amour,
 Patrę na nicość, kilka zgubionych na piasku piór.
 Pourtant, j'ai vu les plus beaux yeux du monde,
 Nie pytajcie mnie tylko gdzie, nie pytajcie skąd,
 Bo uniesiony lecę, bo zadumany stoję,
 Bo to są ptaki moje i skrzydła ich moje
 I kaligrafia lotu i źródłosłowy śpiewu
 I synkopy taneczne i wstrzymanie oddechu,
 Cała składnia zachwytu, powietrznego istnienia,
 Kiedy wiatry nadchodzą i pogoda się zmienia.
 Cała wiedza nadziemna, radary, instynkty,
 Oczy w szklanych kolorach, oczy Sfinksy.

Stopy mikroskopijne, ptasie papucie,
 Kilka zgubionych na piasku piór.
 Dni zadeszczone, ciemne uczucie,
 Mon esprit est nu comme l'amour.

(Tz 62)

Tutaj ponownie można zauważyć paralele między sferą pojęć, uczuć i refleksji bohatera a elementami przedstawieniowymi („Nic, pustka. Morskie obszary, wodny szmer [. . .] Patrę na nicość, kilka zgubionych na piasku piór”; ciemne dni, ciemne uczucie). Bohater wiersza przechodzi w czasie dyskretnych rozważań eschatologicznych od polszczyzny do francuszczyzny, od myśli własnych do cudzych. W zakończeniu utworu powraca, tym razem jako wniosek podsumowujący ostateczne rozważania, temat przewodni, który był jakby tezą domagającą się dowodu: „Mon esprit est nu comme l'amour”. Środkowa, wieloznaczna część utworu opiera się na przeciwstawieniu sobie dwóch doznań: „Mon esprit est nu comme l'amour” oraz „Pourtant, j'ai vu les plus beaux yeux du monde”. Wierzyński interpretuje ów drugi wątek myślowy, wprowadzając go w odpowiednio przygotowany wcześniej kontekst rozważań eschatologicznych. W tym celu wykorzystał wprowadzone przez Eluarda motywy morza i deszczu, z tym że „aiguilles perdues” za-

stąpił motywem porzuconych na piasku ptasich piór, tworząc w ten sposób bardziej spójną całość obrazową i wyszukując także symboliczne znaczenie motywu ptaka i lotu. Tak samo zabarwia kolejny fragment z Eluarda „les plus beaux yeux du monde”, zresztą wzbogacony (oczy — Sfinksy). Oczy stają się znakiem tajemnicy i miłości, która awansuje jakby do rangi trudnej prawdy o człowieku, świecie i ludzkiej twórczości. W wierszu *Usta i oczy z Kufra na plecach* czytamy: „I jeśli napiszę: »oczy oksydowane« Aby oznaczało to miłość”.

Miłość — to jedno ze słów-kluczy całej poezji Wierzyńskiego. Problem pojmowany zresztą rozmaicie: od ambiwalentnego uczuciowo stosunku do świata z wiersza *Ars poetica z Gorzkiego urodzaju* („śmiertelna miłość skryta w nienawiści”) — po miłość „samą dla siebie”, której wcieleniem jest w tomie *Sen mara* rzeźba grecka (*Aleja w głębi czasu*). (Ostatnie ujęcie to przypuszczalne dziedzictwo po Norwidowskim *Promethidionie*.)

Domeną bardziej ludzkiej miłości, związanej z życzliwością, gotowością do wybaczenia oraz oddaniem i odpowiedzialnością — było uczucie do drugiej osoby (żony), do ojczyzny oraz wszystkich skrzywdzonych i poniżonych.

Żona była adresatką najbardziej subtelnych wierszy Wierzyńskiego (por. np. z *Korca maku: Nie daj się smucić, Wiatr, O ceratowej wstążce, O moim Geniuszu*; oraz *Akt oficjalny, Etiuda na siódmą rano, Bardzo ważna rozmowa, Trzy okna z Siedmiu podków*). Tematem ich jest zwykle drobny, codzienny przedmiot lub zdarzenie — umowny znak bohaterki wiersza — stanowiące ośrodek żartobliwego monologu lirycznego, skierowanego do drugiej osoby. Agresywna, cielesna erotyka, podobnie zresztą jak sentymentalizm obce są tym wierszom. Natomiast często pojawia się w nich humor i autoironia — jakby dowód zakłopotania i celowego, choć delikatnego ośmieszania podmiotu lirycznego, który bynajmniej nie ma zamiaru olśniewać swoją siłą i nieokiełznanym temperamentem, lecz woli zdobywać prawdziwą przyjaźń i życzliwość drugiej osoby, nie ukrywając wspólnej mu ze wszystkimi ludźmi słabości. Sporo w tym zamierzonej (stąd humor i autoi-

nia), na pół dziecięcej kokieterii (podobnie jak u Pawlikowskiej), ale jest to postawa programowa i, jak się zdaje, także bardzo bliska współczesnej poezji refleksyjnej (np. Szymborskiej).

RĘCE

Nobody, not even the rain, has such small hands.
 To mnie ja pisałem, to Cummings. A więc:
 Ręce drobniejsze niż deszcz,
 Ręce majowe i czułe,
 Ręce z baletu konwali
 I lotu jaskółek.

Ręce które podnoszą storę,
 Ręce które przynoszą listy
 Ręce od rana, ręce wieczorem
 Zrozumiałe i oczywiste.

Ręce które podają wodę,
 Ręce kieliszki wina
 Ręce które wiodę
 I których się trzymam.

Ręce w kieszeni i przy mnie.
 Ręce imię.

Ale najtkliwsze — te najdrobniejsze,
 Które mi odkrył cudzy wiersz
 I których nie ma nikt
 Nawet deszcz.

(Tz 65)

Tymon Terlecki określił przedwojenne erotyki Wierzyńskiego (głównie z *Pamiętnika miłości*) jako cofnięcie się poety do czasów Książnina²⁵. Trudno jednak zgodzić się z tym sądem w świetle takiego np. wiersza z *Wiosny i wina* jak *Podściel twe pyszne świetne ciato*. Wydaje się, że erotyki Wierzyńskiego świadczą raczej o poszukiwaniu finezji uczuciowej, której przejawem jest wyrozumiały i opiekuńczy stosunek do drugiego człowieka. Zapowiedzią

²⁵ Terlecki, *op. cit.*, s. 21-22. Warto przypomnieć, że w r. 1921 Nowaczyński (*op. cit.*) uznał za przejaw postępu właśnie fakt nieobecności w poezji ówczesnych debiutantów hedonistycznej zmysłowości charakterystycznej dla przedstawicieli poprzedniego pokolenia poetyckiego (modernizmu).

tego były, jak można przypuszczać, właśnie owe pełne nie tylko chłopięcego przekomarzania się z ukochaną (np. *Lalki*), ale odznaczające się także ciepłem i serdecznością wiersze z *Pamiętnika miłości* (np. *Umiłowanie*, także *W słonecznym blasku z Wiosny i wina*, który wysoko ocenił Zawodziński).

Ale dopiero po wojnie miłość przestała być salonową grą lub romantyczną, namiętną adoracją (*Maryla z Kurhanów*), a stała się głęboką i trwałą przyjaźnią dwojga osób połączonych wspólnym losem: „Ręce które wiodę I których się trzymam”. Żona jest często drugim bohaterem i adresatką wielu utworów.

W podobny sposób, daleki od ekshibicjonizmu, pisał poeta o Polsce, miłości do niej i nostalgii. Słów tych nie nadużywał, a nawet programowo unikał. Sygnałem najgłębszego zaangażowania bohatera mówiącego spokojnie i, zdawałoby się, obiektywnie była pretekstowość.

Wisła i wyspa zamykająca *Kufer na plecach* — to wstrząsający wyraz nostalgii. Warto przekonać się, jak osiągał poeta ów pozornie beznamiętny, daleki od patosu ton serio:

WISŁA I WYSPA

Polska leży nad Wisłą.
Nikt nie jest samotną wyspą.
Wszyscy to wiemy. I na nic.

Atak przeminął. W nocy szukamy
Niepewną ręką na sercu szramy
Nieprzekraczalnych granic.

Czujemy palcami wilgoć. To Wisła.
Czujemy palcami szorstkość. To wyspa.
I potem świat się kończy urwiskiem.

Atak przeminął. Ale coś kiedy chora
Pękła w nas przeciążona komora
I krew się rozlała po wszystkim.

Zabliźni się, nie zabliźni,
Doczeka się, nie doczeka
Za tym urwiskiem, spoza otchłani.

Atak przeminął. Drżąca powieka
 Władzi jak płynie rzeka daleka.
 Zielony topielec na niej.

(Kp 100)

Najpierw więc ogólne ściszenie, tytułowa sugestia, że chodzi raczej o fonetyczną niż znaczeniową bliskość słów. Następnie uzwyklenie tematyki. Nie jaskrawie tragiczna śmierć — lecz atak serca okreśłany fachowym słownictwem (pęknięcie komory serca, rozlanie się krwi, atak). Wreszcie liczba mnoga, odwracająca uwagę od podmiotu lirycznego, a zarazem uogólniająca jego przeżycia. Metonimicznie zarysowany bohater: ręka, serce, powieka. Najciekawsze wydaje się łączenie coraz bardziej ogólnych, a zarazem osobistych (skojarzenia) synonimów ojczyzny (Polska — Wisła — rzeka — wilgoć) z bohaterem i okolicznościami, w jakich się znalazł (atak serca i wizja śmierci).

W zwrotce pierwszej podano, jak w tyłu innych utworach, przewodni temat rozważań. Zadziergnięto węzeł znaczeniowy między słowami wyspa i Wisła. W efekcie szrama na sercu stała się (zwrotka druga) znakiem nieprzekraczalnych granic, a jej wilgotność i szorstkość — skojarzeniowymi, wymiernymi odpowiednikami Wisły i wyspy, rzeki i łądu lub ciała i krwi. Wyspa bowiem jest elementem drugiego, również zewnętrznego wobec podmiotu lirycznego ciągu znaczeniowego: świat — granice — urwisko — otchłań. Za pośrednictwem metaforycznej „szramy nieprzekraczalnych granic”, która znajduje się na sercu i której szorstkość wyczuwa się pod dotknięciem, nastąpiło tym razem zespolenie z ciałem bohatera (szrama — serce — komora — krew) obu zewnętrznych wobec niego sfer, określonych jako Wisła i wyspa, oraz zrównanie Polski — Wisły — rzeki — wilgoci z ludzką krwią — komorą serca, szramą na sercu. Znowu odwołał się tutaj Wierzyński do starej symboliki, gdzie rana na sercu oznaczała miłość i cierpienie — „miłość ranioną” z *Nocnej ojczyzny z Czarnego poloneza*. Ale dla tradycyjnego symbolu (zresztą przekształconego — szrama na sercu) zbudowano tutaj cały kontekst sytuacyjny, który go tłumaczy i motywuje, a jednocześnie uzwykła. Z kolei zaś ta szrama na sercu uzasadnia wprowadzenie motywów urwiska i otchłani sugerują-

cych całe obszary rozpaczy, a także wprowadzenie końcowej wizji śmierci (topielec), również mocno osadzonej w poprzednio ukazanych realiach. Pojawiającą się w ostatniej zwrotce *Wisty i wyspy* wizję śmierci odczytać można w kontekście *Piątej pory roku* jako nie tylko obraz klęski, rozpaczy i lęku — lecz także jako jeszcze jedną wersję motywu „powtórnego przyjscia”.

Powojenna poetyka Wierzyńskiego umożliwiała budowanie takiego kontekstu, gdzie słowo dzięki opartemu na osobistych przeżyciach podmiotu lirycznego skojarzeniu z innymi wyrazami oprócz ujawniania swych znaczeń konkretnych i metaforycznych nabiera także nowego, niepowtarzalnego sensu — jak Wisła przeżyta jako wilgoć i jako krew, i jako symbol ojczyzny lub szrama na sercu — aluzja do choroby serca bohatera, do tradycyjnej symboliki i do nieprzekraczalnej dla niego granicy państwa.

Wielokrotnie sugerowany temat emigracji i nostalgii stał się dla bohatera wierszy Wierzyńskiego przeżyciem egzystencjalnym, „dojściem do dna” ludzkich doświadczeń, a w wielu wypadkach centrum skupiającym sprawy człowiecze. Ojczyzna była dla niego pamięcią i warunkiem zachowania własnej tożsamości, przede wszystkim zaś domeną skomplikowanego i wymagającego uczucia, które nazywał „miłością ranioną”, utożsamianego z rozstaniem — „Miłość jak biała chustka Na dworcu przy pożegnaniu” (*Głupi wiatr* z tomu *Kufer na plecach*). W wierszu *Sobie a muzom z Siedmiu podków* można znaleźć taki fragment: „Czy [...] Przebaczycie mi, panny wybrane, Że do zgonu wierny zostanę Rozpaczliwej, ludzkiej miłości?” Słowa te poprzedzają bezpośrednio *Mowę i ziemię*. Z okazji *Wolności tragicznej* zarzucano niegdyś Wierzyńskiemu²⁶ nierealny postulat wielkości. Powojenne wiersze pokazały, o jaką to wielkość chodziło. Etyczną i dostępną każdemu uczciwą pracę dla ojczyzny, pojętą jako mozolne, bezimienne, często bez nadziei na sławę budowanie trwałych wartości materialnych i duchowych (*Nocna Ojczyzna z Czarnego poloneza*).

Wiele uwagi poświęcono w tym rozdziale takiemu monologowi lirycznemu, gdzie oszczędny komentarz liryczny jest nierozzerwalnie zespolony z elementami przedstawieniowymi (np. *Glicynie*,

²⁶ Ortwin, *Żywe fikcje*, s. 309.

Dach i ściany, Wisła i wyspa), niejednokrotnie tworzącymi małą fabułę liryczną (np. *Samodział*, ballady). Często także narracja liryczna przekształca się w refleksyjny monolog wewnętrzny, inkrustowany samodzielnymi całościowymi obrazami (np. *Żdźbło, Święto trwania*). Świat poetycki *Tkanki ziemi i Kufra na plecach* jest światem udratyzowanym. Różnymi sposobami osiągał poeta ten cel, począwszy od podawanych w formie mowy pozornie zależnej lub niezależnej dialogów z ballad (*Ballada o dwóch grabarzach*), poprzez zwrot do drugiej osoby (*Glicynie*), dwugłosowy monolog wewnętrzny (*Ballada o kąciku za piecem*), włączanie cudzego „głosu” w kontekst własnego utworu (*Pożyczone z Eluarda*), nawiązywanie do cudzych wypowiedzi (*Rozmowa z księdzem*) aż do przeciwstawienia obrazowego (*Święto trwania*) i kontrastu uczuciowego (*Glicynie*). Często także wszystkie wymienione sposoby obiektywizacji i dramatyzacji przeżycia lirycznego występują łącznie. Komentarz liryczny stawał się jednak coraz bardziej refleksyjny i daleki od łatwej emocjonalności. Toteż zamiast liryki bezpośredniej pojawiały się coraz częściej refleksyjne wiersze-medytacje, w których starał się poeta doszukać własnego „sensu i wątku” (np. *Pantofle z Kufra na plecach*).

PANTOFLE

Najważniejsze są twoje paznokcie,
 Najważniejsze są twoje pantofle
 I wszystkie inne bluźnierstwa,
 Poza tym są ręce ze skórą startą jak dłoń u Murzynów

Nogi kelnerskie, w żyłakach, O-Beine
 I świat. Zabójcze dobrodziejstwa.

Gdzie czego szukać? W ogrodach, w kameliach,
 Pod czarnym krzyżem, w czarnych niedzielach?
 A może ukryć się w jakimś zakątku?
 Jak śmieszny filozof ze swoją beczką
 W miasteczku Sucha, w piasku, nad rzeczką
 Poszukać sensu i wątku?

Nauki sprzedały się maszynom i potentatom,
 Maszyny arsenałom, podziemnym zaświatom.
 Zgubo, dokąd się śpieszysz?
 Patrzą na małe, czerwone pantofle,

Na miłość moją, na filozofię:
Fetysz, fetysz.

(Kp 40)

Wydaje się, że miarą, którą zastosował poeta do wszystkich swoich utworów z lat 1960 - 1964, była postawa chłodnego obserwatora i sędziego świata poetyka rejestrująca fakty niezależne od świadomości podmiotu lirycznego. Jej wyrazem stały się wiersze-katalogi, które po raz pierwszy na szerszą skalę pojawiły się po wojnie w tomie *Siedem podków* i dotyczyły trzech tematów: historii, codziennej egzystencji człowieka i poezji (*Mieszkanie do wynajęcia, Śnieg, Wieże kościelne, Memento, Słowa, Akt oficjalny*). Podstawowy chwyt kompozycyjno-stylistyczny wymienionych utworów to nagromadzenie i wyliczenie, którym towarzyszy powtarzanie (anafory) zasadniczego członu tematycznego.

Tę poetykę faktu zapoczątkował niegdyś Wierzyński *Pieśniami fanatycznymi* (1929), które Jerzy Liebert²⁷ uznał za przełom w twórczości poety. Kazimierz Wyka zarzucał im natomiast, że są niedopracowane poetycko²⁸. Dopiero z perspektywy czasu widać, jak bardzo swoją emocjonalnością i hiperbolicznością różniły się te *Pieśni* od katalogów z *Siedmiu podków*. Stefan Napierski recenzując w r. 1934 *Gorzki urodzaj* jako chyba jedyny z krytyków bardzo mocno podkreślił ewoluowanie Wierzyńskiego ku depersonalizacji liryki i rzeczowości (w rozdziale I s. 7 użyto terminu „obiektywizacja”) oraz jego zmagania o „ascetyzm ekspresji” i prostotę²⁹. Rzetelny krytyk wskazywał wówczas na następujące wiersze: *Protezy, Słowa, Zakochana w lotniku*. Zwłaszcza ostatni z wymienionych spełnia wszystkie stwierdzone przez Napierskiego postulaty z dodatkiem delikatnego elementu humoru. Toteż można w nim widzieć zapowiedź *Listu do przyjaciela z Korca maku*³⁰.

Wracając do pozostałych utworów z *Gorzkiego urodzaju* wska-

²⁷ Liebert, *op. cit.*

²⁸ Wyka, *op. cit.*

²⁹ Napierski, *op. cit.*

³⁰ Nawiasem mówiąc, *Gorzki urodzaj* wydaje się zgodnie ze zdaniem Napierskiego także z dzisiejszej perspektywy zapowiedzią i podsumowaniem przeszłych i przyszłych dokonań poetyckich Wierzyńskiego.

zanych przez Napierskiego należy zaznaczyć, że podobnie jak *Pieśni fanatyczne*, choć w mniejszym stopniu, oba cechuje wytknięta Wierzyńskiemu przez krytyka jeszcze przy innej okazji „gigantomania” (chodziło o hiperbolizację), z tym że *Słowa*, oparte już nie tylko na strukturze nagromadzenia lub wyliczania, ale także na powtarzaniu podstawowego członu — tematu — zapowiadają wyraźnie późniejszą twórczość z lat sześćdziesiątych.

Wyliczanie i powtarzanie nadały nowym wierszom-katalogom znamion stopniowego pogłębiania i uogólniania lub konkretyzowania poruszanego tematu. Wydaje się także, że nie bez wpływu na tę zmianę były litanie wojenne (por. np. *Via Apia*, *Ziemia wilczyca* z tomu *Ziemia wilczyca*, 1942 oraz z tomu *Krzyże i miecze*, 1945: *Msza żałobna w katedrze nowojorskiej*, *Do moich zmarłych*).

Wiersze-katalogi z *Siedmiu podków* odznaczają się dążeniem do faktograficznego, obiektywnego spojrzenia na rzeczywistość, nie skażonego poszukiwaniem uczuciowej ekspresji. Przywodzi to na myśl *Medaliony* Zofii Nałkowskiej i niektóre utwory Tadeusza Różewicza, będące również wyrazem albo niewspółmierności ogółu nieszczęść z osobistymi cierpieniami jednostki, albo bezsilności człowieka wobec świata i monotonnej egzystencji.

Wiersze-katalogi z lat sześćdziesiątych (*Przepis sanitarny*, *Nekrolog*, *365 razy*, *Na placu Bastylli*) cechuje dodatkowo zwięzłość, którą można uznać za wynik pogłębionej i syntetycznej wizji świata.

365 RAZY

- 365 razy napisałem słowo „miłość”, „wszystko” i „świat”,
- 365 razy czekałem rano aż się obudzisz,
- 365 razy męczyłem się do południa nad papierami,
- 365 razy tłukłem głową o mur,
- 365 razy martwiłem się że góra urodzi mysz,
- 365 razy szedłem w południe na pocztę,
- 365 razy myślałem o rzeczach dawnych i o przyszłości,
- 365 razy patrzyłem przez okno widząc albo nie widząc,
- 365 razy wlokłem się dokoła miasteczka wieczorem,
- 365 razy słuchałem z mostu jak mewy krzyczą przed snem,
- 365 razy kładłem się do łóżka,
- 365 razy wiedziałem że jutro znowu pójdę na pocztę,

365 razy wiedziałem że znowu góra urodzi mysz,
365 razy odwracałem się na lewy bok do ściany.

Aż raz się nie odwrócę
I tak już zostanę.

(Tz 30)

W wierszach z lat sześćdziesiątych, budowanych w poetyce wyliczenia, nazywanie dosłowne krzyżuje się przeważnie z metaforycznym (jak w *Słowach z Gorzkiego urodzaju* i w *Słowach z Siedmiu podków*). Poeta oddala się od skrajnie faktograficznego (np. *Nekrolog z Tkanki ziemi*) bieguna. Przetwarza rzeczy i zjawiska, snuje refleksje. Potwierdza to hipotezę, że krańcowa faktografia była raczej miarą obiektywizmu niż istotnym celem poetyckim Wierzyńskiego. Dowodem krzyżowania się spojrzenia poety i bezsilnego obserwatora, obserwatora i mędrca — poszukującego głębszego uzasadnienia interpretatora zjawisk, jest właściwa całej liryce Wierzyńskiego skłonność do zamykania także wierszy-rejestrów podsumowującą puentą. I tak puenta wiersza *365 razy z Tkanki ziemi* wprowadza w analizowany już ciąg rozważań o śmierci, która w kontekście omawianego utworu nabiera odmiennego niż dotychczas znaczenia. Kontrast kompozycyjny między ciągiem wyliczeniowym a wyraźnie wyodrębniającym się i przerywającym monotonię zakończeniem sugeruje rozumienie śmierci także jako wyzwolenia i wydaje się, że ma sens emocjonalnie dodatni. Byłaby to więc jeszcze jedna wersja estetycznego zmagania się Wierzyńskiego z problemem „losu człowieka”.

W okresie powojennym wyliczenie łączy się z powtarzaniem i przestaje być tylko figurą nagromadzenia. Może układać się w eliptyczną narrację liryczną (por. *Mowa i ziemia, Dach i ściany*), w słownik (*Słowa z Siedmiu podków*) lub rejestr rzeczy i zjawisk. Może wyrażać rozmaite przeżycia: zachwyt i miłość (*Ręce*), przytłoczenie i bezsilność wobec losu (*365 razy*), dochodzenie do istoty rzeczy (np. *Kobiety które tkają*). Toteż ze względu na możliwość różnorodnego zastosowania wyliczenie stało się komponentem poetyki bardzo wielu utworów z okresu powojennego³¹, z tym że w okresie 1960—1964 dokonała się jej całkowita adaptacja także

³¹ Por. s. 47, 65, 141 niniejszej pracy.

w mniejszych, bliskich miniaturach rozmiarach lirycznych (np. *Alleluja z Kufra na plecach*) i we wszystkich niemal tematach, z czym związane było odejście od skrajnej faktografii oraz urozmaicona kompozycja wierszy.

Uwikłany z Tkanki ziemi to wkomponowane w refleksję nad słowem rozważanie losu bohatera utożsamionego z podmiotem lirycznym — jeszcze jeden dokument niepokojów i sprzeczności nurtujących poetę w nie spotykanym dotąd natężeniu w ostatnim dziesięcioleciu twórczości artystycznej.

UWIKŁANY

Uwikłać — straszne słowo,
 Uwikłany — to ja:
 Uwikłany w przeszłość i przyszłość,
 We włosy dwu topielic,
 We wszystko czego nie mogę rozdzielić,
 Co na dno mnie pociąga
 I wydobywa z dna.

Uwikłany w to, czemu nie mogę dać rady,
 Uwikłany w to, o czym błędząc marzę,
 Uwikłany w miłość, bezsilę i gniew,
 Przewijam te straszne słowa,
 Myślę, że to bandażę,
 Ludzie — to krew.

(Tz 25)

Najsurowsze rejestry faktów (dosłowność) wiązały się z zagadnieniem historii najnowszej, ujmowanej w kategoriach moralno-etycznych (*Nekrolog, Przepis sanitarny*).

Poetyka oparta na wyliczeniu realizowała niepisany postulat tragizmu zawartego w nagich faktach. Walka dobra ze złem, zbrodni i poświęcenia, kłamstwa i prawdy, tryumf głupoty i poniżenie mądrości, konieczność sprzeciwu i poczucie własnej bezsilności — określane zbiorowym nagłówkiem „nocnej rozmowy miłości z rozpaczą” — to nasilający się w ostatnich latach katastroficzny nurt poezji Wierzyńskiego. Katastroficzne widzenie rzeczywistości wyraziło się w okresie powojennym nie w wizyjnej poetyce, nawiązującej do *Wolności tragicznej* (por. także niektóre wiersze z *Gorz-*

kiego urodzaju, np. *Toledo*, *Droga Don Kichota*), lecz w ascetycznej formie, której zapowiedzią były nieliczne utwory również z *Gorzkiego urodzaju*. Problematyka ta doczekała się nowego ujęcia w wypracowanej w latach sześćdziesiątych refleksyjnej narracji lirycznej, opartej na zespoleniu bliskiego medytacji komentarza lirycznego z tworzącymi spoiwą całość obrazową elementami przedstawieniowymi (np. *Opium*, *Wyspy szczęśliwe*, *Nad rzeką Housatonic*, *Katedry romańskie*, *Zasypywanie Morza Śródziemnego*, *Ogrodnicy*, *Epoka elektrowni z tomu Kufer na plecach*), często mającymi charakter przykładów, czasami zaś przekształcającymi się w bajkę (*Wilki*), balladę (*Ballada naszych czasów*) lub adresowaną do drugiej osoby przypowieść (*Samarytanka*). Nazywanie dosłowne przeplata się tam z metaforycznym, a nierzadko staje się to powodem symbolicznego wydzwięku owych utworów.

3

W latach 1960—1964 każdy temat mógł być rozmaicie przetwarzany. Najłatwiej wykazać to na przykładach mniejszych rozmianami utworów lirycznych, których najwięcej zamieścił poeta w *Kufrze na plecach*, gdzie jak w kalejdoskopie przesuwają się wszystkie nieomal problemy w różnych opracowaniach lirycznych i formalnych. Sygnalizowano już, że ciekawą ewolucję przeszła liryka bezpośrednia. W tomach, o których jest mowa w niniejszym rozdziale, poeta ostatecznie już porzucił formę monologu nie uzasadnionego sytuacyjnie i kształtował wiersz jak padającą w trakcie rozmowy, krótką i zwięzłą wypowiedź mówioną — jakby jednoznaczną odpowiedź na cudzy sąd (np. nawiązanie do postulatu Przybosa „najmniej słów”). Dbał przy tym o precyzyjne nazywanie rzeczy, uczuć i myśli. Odwoływał się do kolokwialnej stylistyki i frazeologii.

JEDNO SŁOWO

Wiele słów, mało
 Czy najmniej
 To nie gra roli:

Niech będzie jedno
 Byle zaskowyczało
 Tak
 Jak naprawdę boli.

Nad rozpaczą bezsłownych,
 Nad skazaniem oniemiałych,
 Nad milczeniem grobowym
 Niech zaskowyczy
 Za wszystkich i za mnie,
 To najmniej
 Co może być
 Słowem.

(Kp 7)

Przeciwieństwem ogarniającej niebo i ziemię wizji z *Piątej porę roku* są epigramatycznie związane liryki. Jest to dalsza konsekwencja zarysowującej się w okresie powojennym (por. np. *Moje pieśni z Korca maku*) nowej postawy poetyckiej — mędrca humanisty, któremu nic co ludzkie nie jest obce i który uogólnia i kondensuje osobiste doświadczenia, pragnąc przekazać jakby samą ich esencję.

Po serio i mocno sformułowanym programie następuje zwiększenie dystansu i w dalszych częściach tomu pojawia się ironiczny katalog, który odzwierciedla za pośrednictwem lapidarnych, potocznych idiomów — różne przejawy ludzkiej nieustannej nadziei i oczekiwania. Wiersz *Alleluja* to jakby kolokwialna odmiana, a zarazem parodia patetycznych prośb z wojennych litanii.

ALLELUJA

Na co czekamy
 Na matkę głupich
 Na żadną nadzieję
 Na wszystko już było
 Na nic się nie zmieni
 Na może jednak
 Na co by gdyby
 Na ślepy przysłówek
 Na ślepy zaułek
 Na groch przy drodze
 Na skubnie kto idzie

Na co tam nowego
 Na nic proszę pana
 Na prawo i lewo
 Na trele morele
 Na głupią nadzieję
 Na listonosza
 Na Alleluja
 Na zmianę
 Wszystkiego.

(Kp 86)

Tę ironiczną „litanię” o trudnej nadziei umieścił poeta w dalszej partii książki. Poprzedzał zaś ją wspomniany już monolog wewnętrzny z *Przebitego światłem* — dowód nagłej iluminacji, intuicyjnego przeniknięcia tajemnicy.

Zmaganie się z rezygnacją i niepewnością, walkę o afirmację życia prześledzić można w różnych odmianach formalnych. W przypowieściowym ujęciu z wiersza *Ciemny korytarz*:

W małej szparze światło
 Na korytarzu długiej nocy,
 Tam siedzą za ścianą i o nas
 Z bogami się kłócą prorocy.

A nam wrastają nogi do ziemi,
 Tłoczmy się w niskim, duszącym lochu
 I tak przez ciemność brniemy do światła
 Codziennie ślepnąc po trochu.

(Tz 54)

W symbolicznej wizji:

OBRAZ

Pamięci Stefani Zahorskiej

Był obraz na żółtym, napiętym płótnie,
 Kolory w czerwonym oleju, w jasności szkła,
 I nagle starto ten obraz, zostało lustro matowe,
 Szklana kra.

Weszła w to lustro, mówili: idź dalej,
 Do końca suchej ciemności, więc szła,
 Coraz to dalsza, coraz to mniejsza,

I tylko skaza po niej została,
 Rtęć wykruszona
 W marmurze matowym szkła.

(Kp 22)

W autoprezentacji ucharakteryzowanego na ślepego dziada podmiotu lirycznego:

WYNAJME SIĘ

Wynajmę się za białą łaskę,
 Znam drogę, towarzysze.

Wynajmę się za świętego Mikołaja przed sklepem,
 Sprzedacie najwięcej.

Wynajmę się za krajobraz szwajcarski,
 Wypełnię całe okno wystawowe.

Wynajmę się za noc nad światem,
 Jestem pełen doskonałej ciemności
 I mijam.

(Kp 8)

Miniaturowy, udramatyzowany, pełen goryczy i dumy monolog mówiony *Toast* zwrócony do tych, „co zapomnieli” — to jakby podsumowanie losu artysty-emigranta.

Poetów wybiera się sobie za młodu
 Ale co począć, gdy młodzi są tam,
 Postawię to wino na środku stołu,
 Zasiądę przy nim z troskami pospołu,
 Upiję się sam.
 Niech sobie kogo innego wybiorą,
 (Tam są ich tłumy) nie mnie.
 Za wasze zdrowie, moi utraceni,
 Ten haust czerwonej od ognia jesieni
 I czarny osad na dnie.

(Tz 19)

Wydaje się, że w okresie, kiedy poezja Wierzyńskiego oscylowała ku rozmowie, a nawet polemice, kiedy niektóre utwory przekształcały się w komentowaną przypowieść o powikłanym życiu człowieka i kiedy poeta osiągał maksimum zwięzłości — aluzja do

jednego z bardziej antydogmatycznych wierszy Norwida (*Vade mecum*: XXVII. *Mistycyzm*) nie była przypadkowa:

DO MĘDRCA

Ta wieża tam się kończy,
 Pod zaćmionym obłokiem,
 Ale właściwie tam się zaczyna
 Inna, jeszcze wyższa wieża,
 I trudno się tego doliczyć
 I wszelka rachuba się myli.
 Dlaczego?

Jeśli ty wiesz,
 Czemu się gniewasz,
 Mój wszechwiedzący.
 Odpowiedz otwarcie:
 Ponieważ...

(Kp 50)

Do końca swej twórczości drażył Wierzyński tajemnicę istnienia i każdy problem rozpatrywał pod kątem przeciwstawnych odczuć, twierdzeń. Tak też ostatecznie przedstawił ludzkość, dzieje i serce każdego człowieka w alegorycznej wizji opatrzonej komentarzem, odwołującym się także do tradycyjnej symboliki (światło — ciemność).

MATKA BOLESNA

Ils sont incapables de vivre dans
 un univers ou la pensée la plus
 bizarre peut en une seconde entrer
 dans la réalité — ou, la plupart du
 temps, elle y entre, comme un couteau
 dans un coeur.

(C a m u s, *Catigula*)

Ludzkość, Matka Bolesna,
 Nosi w sobie nie nóż
 Lecz siedem mieczów,
 Kto się dzisiaj urodzi o świecie,
 Spójrzy na świat —
 A to już wieczór.

Lepiej niech nie otwiera oczu
 I ssie swój ciepły ciemny byt,
 Ran nie zaleczy, zła nie odczyni,
 Taka jest matka, taki świat,

Miłość-nienawiść,
Morderczyni.

(Kp 79)

Ale . . . przegląd ten nie byłby pełen bez odszukania innego miniaturowego liryku tym razem z *Tkanki ziemi*, który jeszcze raz potwierdzi wypowiedziany kiedyś przez Bolesława Micińskiego sąd, że dopiero wówczas, gdy Wierzyński zacznie kreślić tragiczną wizję świata, należy oczekiwać od niego pełnej i dojrzałej pochwały istnienia:

ALE . . .

Ale już świta, ale świenki
W mgle po kolana białej stoją,
Ale sowizdrzał ptak zagwizdał
I radość rozpoczyna swoją.

Ale jest czysto, świeżo, pachnie
I więcej nic i słońce blisko
I dzień się rozpoczyna w oczach,
Zachwycające uroczysko.

(Tz 64)

W *Pieśni o domu z Siedmiu podków* pisał poeta: „Wiem też, że tylko to się policzy Co kto wytrzymał a nie co kto stracił”, w *Moich pieśniach (Korzec maku)*: „I wytrwamy uczciwie do końca Aż po ostatnie słowo: śmierć”, a w *Samodziale z Tkanki ziemi*: „I chociaż nic tu, nic tu nie zmienię, Nie moje tylko jest przeznaczenie, Przed którym nie spoczne”. Kapitulacja pozostała w *Kufrze na plecach* tylko w sferze pytania retorycznego:

RZECZ WSTYDLIWA

Łzy, wiadomo, rzecz wstydliva,
Nie męska.
Tak.
Ale do czasu,
Gdy nie ma już nic
Tylko płacz.

I co wtedy robić?
Zacząć od początku,
Zapisać się do szkoły

I uczyć się, uczyć
Przez długie, zawite życie
Pierwszej,
Dorosłej,
Męskiej
Lży?

(Kp 41)

Ogarniająca niebo i ziemię wizja, wiersze-medytacje, wiersze-katalogi i zwięzłe miniatury. Wiedza o życiu człowieka ujrzanego w kontekście przyrody i historii oraz rządzących nimi praw, od których jest zależny i — zamiast zgorzknienia czy wyrzekań — próby uogólnienia doświadczeń i dynamiczna pochwała stworzenia, a także zespolenie się z ziemią. Świadomość słabości filozofii jako próby wyjaśnienia tajemnicy świata i człowieka (w wierszu *Pantofle* będącym aluzją do koncepcji Boecjusza z książki *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*) i usiłowanie intuicyjnego oraz intelektualnego przebicia się ku tajemnicy. Poczucie bezsilności poezji i protest przeciwko złu. Rozpacz i nadzieja, miłość i walka oraz wola wytrwania i stawienia czoła wszystkim przeciwnościom, a także walka o człowieczeństwo człowieka. Tak przedstawiałyby się w ogólnych zarysach postawa poetycka Wierzyńskiego. Można by określić ją, za przykładem Stefana Kołaczkowskiego³² i Tymona Terleckiego³³, mianem stoickiej. Zarysowała się ona i w przedwojennej liryce, ale dopiero po wojnie wyraziła się w pełni.

Drzewo — symbol także wytrwałości, i ptak — symbol lotu, to najczęściej pojawiające się motywy poezji Wierzyńskiego z lat sześćdziesiątych.

PANTEON

Drzewa stojące
Na szczytach
Na popękanych kamieniach
Bite piorunami

³² S. Kołaczkowski, *Logika (O wolności tragicznej Wierzyńskiego)*, „Marchoń”, 1936/7, z. 3, s. 416 - 417.

³³ Terlecki, *op. cit.*, s. 34.

Podgryzane erozją
Ustawione pod wiatr
Drzewa z pustki pnące się wyżej
Z braku wilgoci w suchy żar
Z trudnego życia w trudną śmierć
Wierne losowi
Przeciwnie losowi
Lasy walczne
Nawet w powietrzu
Drzewa tysiącletniej próby
Panteon stoicki.

(Kp 62)

„SEN MARA” (1969)

1

Tom *Sen mara* — to dalsza próba uogólnienia dotychczasowej wiedzy o człowieku i świecie. Przyczyniła się do niej zarówno refleksyjna postawa charakterystyczna zwłaszcza dla wierszy z lat 1960 - 1964 oraz nasilające się dążenie do maksymalnego ograniczenia roli podmiotu lirycznego, do ukrycia się za światem przedstawionym, jak tematyka zbioru, w którym poszukiwał poeta ponadczasowej prawdy o człowieku, tym razem w sferze kultury i sztuki. Ten temat — kultura — zajmował poetę, podobnie jak przyroda i historia, ze względu na interesującą go problematykę humanistyczną. Zagadnienie, które podjął Wierzyński bezpośrednio i na szerszą skalę, jak wiadomo, już w okresie przedwojennym, a kontynuował w wierszach z lat 1951 - 1954 (reminiscencje literackie, muzyczne, malarskie), doczekało się w *Śnie marze* pogłębianego ujęcia.

Nieprzypadkowo od motywu snu (wiersz *Nie lękaj się*) rozpoczął Wierzyński ten zbiór wierszy, gdzie tyle miejsca poświęcono rozważaniom o człowieku jako twórcy wartości kulturowych. Ale by sprawę tę należycie wyświetlić, trzeba cofnąć się ponownie do roku 1938, do *Kurhanów* i rozpoczynającego ten cykl utworu pt. *Sen nocy letniej*¹, dedykowanego Leonowi Schillerowi, twórcy znakomitej inscenizacji Szekspirowskiej komedii.

Znamienne, że wybraną przez poetę scenerią dla *Snu nocy letniej* Szekspira stały się pamiętne akcją *Nocy listopadowej* Wy-

¹ Por. przypis 66 do rozdz. I oraz s. 55 - 59 niniejszej pracy.

spiańskiego — Łazienki i jesień, czas „miłości okrutnie wygnanej”, ale też pora realizowania marzeń o wskrzeszeniu państwa, czas powstań, walki i poświęcenia (por. scena II *Nocy listopadowej*, wypowiedź W. Księcia: „listopad to dla Polski niebezpieczna pora — ?”).

SEN NOCY LETNIEJ

Leonowi Schillerowi

Wiatr burzy się w ogrodach, będzie deszcz. To jesień.
 Ziemia pachnie już tylko przez parkan w Łazienkach².
 Liściaste ptaki same siadają na rękach,
 Powój oplata szyję i nad głową rwie się.
 Akacje, mszyce miejskie, ostatnie kasztany,
 Jak czaple jednożone, w podcięte dmą skrzydła.
 To trudno, wiatr powiedle otrząsa kropidła,
 To jesień, strach miłości okrutnie wygnanej.

Jesień utożsamiono tutaj z porą wygnania miłości i strachem przed losem, jaki czekał człowieka w świecie tak dotkliwie zubożonym. Szaleńczy sen, w którym ludzie bliscy stawali się nagle sobie obcy, a uwielbienie dla tego, co odrażające i kłamliwe, przyćmiło poczucie piękna i prawdy — okazał się synonimem udręki świata i człowieka.

Nie kłóć się z Oberonem, pogódź się, bogini,
 Patrz jak trudno nam wracać w chłód leniwej Wisły,
 Pieścić pysk, który usta plugawo nam ślini,
 Ośli łeb, dla którego traciliśmy zmysły,
 Jak trudno przebrnąć bagno, gdy wlewa się gardłem,
 Powracać do miłości nad kłamstwem umarłym
 I pustą nocą rwać się do twoich uniesień:
 Wiatr burzy się w ogrodach, płoszy sen.

To jesień.

Dopiero powrót do narodowej legendy, powrót „do miłości nad kłamstwem umarłym” oznaczał odzyskanie spokoju i miłości oraz duchowego związku z tymi, którzy pozostali jej wierni.

² Ten wers opuszczono w londyńskim wydaniu *Poezji zebranych* Wierzyńskiego. Zwróciła mi na to uwagę P. Prof. M. Dłuska.

Aż tam przy końcu ciemnych ogrodów, jak w lesie,
 Z ptakami zbudzi wiatr nas, z ptakami poniesie,
 W łaźnienskowskim praboru paproci poszuka,
 Mocny wiatr, duch bezsenny, śmiech wiecznego Puka,
 I nawieje tam liści jesiennych i letnich
 W kurhan mrocznej legendy, w kopiec klechd stuletnich,
 Usypie go, udepce i w nim uspokoi
 Wszystkie sny, co z udreki wylęły się mojej,
 I pogrzebie tam serce — wiatr ciszy, wiatr szumu —
 Serce, komorę ciemną, pełną nierozumu.

(PZ 255)

Kurhany podobnie jak *Wolność tragiczna* były przede wszystkim próbą uogólnienia na miarę narodowej legendy. Dokonało się tam przywołanie postaw ideowych bliskich jeszcze pokoleniu Wierzyńskiego. Tłumaczy to ogromne zaangażowanie emocjonalne poety (retoryczny patos), dramatyzację monologu lirycznego oraz bogatą, silnie zmetaforyzowaną wizyjność i teatralizację świata przedstawionego. Warto też tutaj ponownie przypomnieć, że w *Kurhanach* poeta dzięki metaforyce równouprawnił sferę doznaniową, uczuciową i wyobrażeniową psychiki człowieka z przyrodą i legendą, ujrzaną jako wielkie widowisko sceniczne (muzyka, balet, światło). Wiązało się to z przewagą metaforyki konkretnej, zwłaszcza emocjonalnej (np. „strach miłości okrutnie wygnanej”).

Zapowiedziana w *Kurhanach* problematyka (pełen sprzeczności sen jako ostateczna formuła ludzkiej egzystencji) została w okresie powojennym opracowana także od strony poetyckiej. Okazało się, że trwałą zdobyczą z epoki *Kurhanów* była rozluźniona kompozycja obrazu poetyckiego. Natomiast likwidacji uległa nadmierna zmetaforyzacja, powodująca brak spójności obrazu i sprzyjająca raczej patosowi niż prostocie. Przy analizie *Zimowego koncertu* wskazano na niebagatelny wpływ, jaki wywarły tomy z lat 1936 - - 1938 na podjętą w *Korcu maku* próbę stworzenia nowego typu obrazowania, opartego na swobodnym, przypominającym marzenie senne kojarzeniu różnych motywów, choć powrócił tam także Wierzyński do spójnej kompozycji obrazu poetyckiego (intensyfikacja motywów), właściwej np. *Tryptykowi o dzieciach z Wiosny i wina*.

Przy analizie zaś *Argonautów* (*Korzec maku*) wskazano także na zarzuconą potem (tj. w latach 1960 - 1964) próbę stworzenia odpowiednika fabuły snu, gdzie każde wydarzenie i czynność mogą mieć sens wieloznaczny, a niekiedy nawet sprzeczny.

Senne rozluźnienie kompozycji utworów lirycznych przy równoczesnej intensyfikacji poszczególnych motywów, a nawet obrazów, oraz skłonność do zamykania kompozycji oznaczały w tomach z lat 1951 - 1954 tworzenie takiej poetyki, która umożliwiłaby ogarnięcie oraz integrację wszystkich nurtujących świat i człowieka sprzeczności.

W powojennej twórczości powrócił także jako temat sen, który w latach pięćdziesiątych był zapowiedzią, a w *Śnie marze* stał się ostatecznym podsumowaniem ujawnionej w *Tkance ziemi* i *Kufrze na plecach* wiedzy poety o człowieku i świecie. Każda myśl, uczucie i stan okazały się mieć swoje przeciwieństwa, a życie niewiele różniło się od śmierci.

Ujrzeni z tej perspektywy ludzie poczuli się wydawać jeszcze w *Korcu maku* (*Burza*) zagmatwanym „snem świata” o Arielu, Prosperze i Kalibanie. „Kalibanie, nie zapominaj, wszyscy jesteście snem tego samego świata” — mówił bohater *Burzy*, zapowiadając wiersze z lat 1960 - 1969, gdzie sen zgodnie z szekspirowską i barokową tradycją (Calderon) okazał się ostateczną formułą ludzkiej egzystencji. Stąd tak częsta w owych wierszach symbolika snu i przebudzenia, zespolona z symboliką światła i ciemności, ślepoty i jasnowidzenia (np. z *Tkanki ziemi: Sennik egipski, Pustynia Gobi, Ciemny korytarz*; z *Kufra na plecach: Wynajmę się, Opium, Kiedy ranne wstają zorze, Przebity światłem, Wisła i wyspa*). Powróciła ona także w ostatnim tomie poety, który jest nawiązaniem do znanego przysłowia i ostatecznym uogólnieniem wiedzy o życiu. *Sen mara* kończy się i rozpoczyna motywem snu.

Zaproszenie do wejścia w sen bohatera (*Nie lękaj się*) postawione na wstępie cyklu wierszy greckich i rzymskich — sugerowało rozciągnięcie sennej formuły także na same fundamenty europejskiej kultury, na cały obszar, gdzie powstawał mit śródziemnomorski. Bowiem w *Śnie marze* kultura i sztuka pojęte jako

wyraz ponadczasowej prawdy o człowieku przestały być jedynie przystanią miłości, spokoju i dobroci.

NIE LĘKAJ SIĘ

Nie lękaj się, otwórz drzwi,
Wejźdź w mój sen,
Nie zbudzisz mnie:
Płynę po wielkiej rzece,
Od brzegu do brzegu ręce,
Serce na ciemnym dnie.

Nie lękaj się, otwórz drzwi,
Wejźdź do pokoju,
Nie zbudzisz mnie:
Nie śpię, szukam po ciemku
Brzegów które trzymałem w ręku
Jakiegoś gruntu na jakimś dnie³.

Jeśli ten surowy, krótki wiersz zestawić z utworem rozpoczynającym *Kurhany*, można zauważyć natychmiast, jak wiele zawdzięcza miniaturom z *Kufra na plecach*. Zwraca także uwagę dalszy postęp w intensywnym wyzyskaniu środków poetyckich. Zasada intensyfikacji zaczęła bowiem obowiązywać już na poziomie słowa i pojedynczego tropu. Metafora, jak można się było zorientować, stała się w poetyce Wierzyńskiego tropem dość uprzywilejowanym. Lata 1936 - 1938 przyniosły poecie wielkie odświeżenie wyobraźni, ale chodziło wówczas przede wszystkim o wykorzystanie kreacyjnej możliwości metafory. Natomiast celem wierszy powojennych było raczej wyzyskanie naturalnej predyspozycji tropu do skrótów oraz pogłębiania i poszerzania tematu. Toteż przeciwieństwem ówczesnej rozrzutności stała się obecna asceza.

Już przy poprzednich analizach mniejszych rozmiarami (w zestawieniu z utworami z lat 1951 - 1954) wierszy z okresu 1960 - 1964 zwracano uwagę na dbałość poety o wkomponowanie każdej użytej metafory w kontekst wiersza. Wiązało się to z oszczędnym posługiwaniem się tym środkiem poetyckim i polegało na przechodzeniu od znaczeń metaforycznych do dosłownych (np.

³ Wszystkie wiersze z ostatniego tomu Wierzyńskiego będą cytowane według wydania: *Sen mara* [dalej Sm], Paryż 1969. Tu s. 9.

wejdz w mój sen, wejdz do pokoju). Monolog liryczny zyskiwał w ten sposób podwójne uzasadnienie sytuacyjne (konkretne i metaforyczne). Na tej zasadzie zbudowany został także wiersz *Nie lękaj się*, jeden z bardziej dramatycznych, a równocześnie spokojnych utworów Wierzyńskiego. Otwiera on *Sen marę* nawiązując jakby do finałowego utworu z *Kufra na plecach*, do *Wisły i wyspy*.

Już na wstępie ostatniego tomu wierszy powraca więc podobna sceneria: pokój chorego, a może tylko odpoczywającego bohatera (serce, ręce), stan pół snu, pół jawy; marzenie senne, w którym powtarzają się motywy rzeki, brzegów, dna (lub raczej jego braku — por. otchłań i urwisko z *Wisły i wyspy*), z tym że wiersz *Nie lękaj się* — to jakby liryk-rozmowa z drugą osobą. Faza pierwsza (relacja o śnie) kontrastuje tam z fazą drugą (symboliczna interpretacja snu), przy czym przez cały czas uwaga bohatera skierowana jest także ku osobie, do której zwraca się on przez „ty”, przewidując jej reakcje i rozpraszając zastrzeżenia („Nie lękaj się [. . .] nie śpię, szukam po ciemku”). Owa druga osoba jest tutaj, podobnie jak we wszystkich powojennych utworach poety, rzeczywistym, drugim bohaterem wiersza, a nie tylko pretekstem monologu lirycznego. *Nie lękaj się* jest więc na tle liryki powojennej kolejnym etapem w realizowaniu nie tylko postulatu związku, ale także dalszej dramatyzacji liryki.

Temat „złego” snu, w którym przenikają się dwa motywy: tonięcia oraz bezskutecznego poszukiwania stałego punktu oparcia — nie tylko otwiera, ale i zamyka ostatni tom poety, gdzie tym razem podjął on wyprawę do źródeł kultury europejskiej, by w dziełach człowieka odnaleźć prawdę o ich twórcy.

SEN MARA

Sen mara, nie odżegnasz się,
 Sen życie — śmierć, nie uciekniesz,
 Sen love — hate, zrosnięte przepaści,
 Jedno serce podzielone na sto,
 Jedna myśl oszalała w pszczelnym roju,
 Jeden rozum pomieszany na morzu sprzeczności.
 Logos i chaos, nie pogodzisz ich,
 Sen — widmo zabitych i spokój bezpiecznych,
 Sen walczących wśród klęski i krzywdy bezbronych,

Jedno serce pęknięte, wszystkie serca bezradne,
 Jedna myśl oszalała, wszystkie myśli w poplochu,
 Jeden rozum i morze, obszar bez dna.

A jednak suchą stopą przechodził po wodzie
 Bóg wiara, czynił cuda i konał za innych,
 Sen piekło potępionych i niebo niewinnych,
 Sen zbawienie, sen kara,
 Jeden na sto,
 Morze bez dna,
 Morze dno,
 Sen mara.

(Sm 112)

2

Poezja kultury oznaczała w twórczości Wierzyńskiego przede wszystkim przypomnienie postaw humanistycznych i refleksję historyozoficzną. Tak było w *Wolności tragicznej* i *Kurhanach*, a także w znacznie wcześniejszym *Laurze olimpijskim*, gdzie sięgnął poeta do samych źródeł kultury europejskiej, która narodziła się z przekonania o wielkości człowieka, z urzeczenia pięknem świata i ciała ludzkiego oraz z afirmacji życia⁴.

Już wówczas obce było poecie pojęcie poezji kultury jako stylizatorstwa ograniczającego się do naśladowania tradycyjnych gatunków i motywów. Dla Wierzyńskiego była to domena liryki udratyzowanej (monolog wewnętrzny i liryka roli), a nie statycznej.

Zapowiedzią, zaledwie sygnalizowaniem kulturowego cyklu ze *Snu mary* były w latach 1951 - 1954 liczne napomknienia mitologiczne, biblijne, prastłowiańskie, renesansowe, szekspirowskie oraz odwołania do innych sztuk, zwłaszcza muzyki i malarstwa (np. *Koncert zimowy z Korca maku* i *Kobiety które tkają z Siedmiu podków*). Bowiem dopiero w wierszach greckich i rzymskich⁵

⁴ Por. M. Jastrun, *Mit śródziemnomorski*, Warszawa 1962.

⁵ „W roku 1965 Wierzyński przenieśli się do Rzymu. Spędzili tam dwa lata. Wiosną roku 1967 odbyli wymarzoną przez poetę podróż do Grecji” — podaje Dłuska, *Kazimierz Wierzyński*, s. 14.

z ostatniego tomu ujawnił Wierzyński filozoficzne oraz estetyczne założenia kultury powstałej w basenie Morza Śródziemnego, o której przetrwanie lękał się w *Kufrze na plecach* (np. *Zасыpywanie Morza Śródziemnego*). Uczynił to już w nowej poetyce, stworzonej na zrębach dawnych osiągnięć z lat 1951—1954, wykrystalizowanej w okresie *Tkanki ziemi* i *Kufra na plecach*, ostatecznie zaś ugruntowanej w *Śnie marze*.

Wiersz *Południe* (*Sen mara*), gdzie dokonana się ewokacja istotnych elementów mitu śródziemnomorskiego, nawiązuje do wypracowanej w *Siedmiu podkowach* i *Tkance ziemi* narracji lirycznej, której „fabułę” stanowi sekwencja kilku nawracających i przetwarzanych obrazów, opartych na realistyczno-symbolicznej wizji świata. Za ich pośrednictwem odwołał się poeta do mityczno-obrzędowo-sakralnych początków sztuki i kultury europejskiej.

W świetle poprzednich uwag o obrzędowym ujmowaniu przez Wierzyńskiego tematu przyrody (*Mowa i ziemia*, *Piąta pora roku*) wiersz *Południe* wydaje się dalszym krokiem naprzód. Kreował w nim poeta w sposób jawny mit urodzaju, dojrzałości ziemi (plony) i człowieka (miłość, zachwyty), który uzasadnił i uogólnił zgodnie z duchem filozofii greckiej. W sakralnie⁶ obchodzonym święcie (świętobranie, wiatrowianie, święto wiatru, mleka i miodu) uczestniczyła cała przyroda („Winnice rzuciły im grzebień, Pinie spod parasola Troszeczkę chłodu, Wesoly upał niebieskim powojem Okręcał im nogi”) i człowiek zdolny do zachwyty:

POŁUDNIE

Kobiety biegły po polu
 Podobne do słoneczników,
 Wysokie, proste, o twarzach
 Ciemnozłocistej ilkony.
 Trawy skwierczały od skwaru,
 Owce poganiał po bokach
 Pastuch zielony.

⁶ Na sakralną koncepcję przyrody, obecną już we wczesnych wierszach Wierzyńskiego (np. *Msza z Wiosny i wina*), zwracali uwagę W. Horzyca, A. Nowaczyński oraz K. W. Zawodziński.

Pierwsza biegła Cerera,
 Za nią młodziutkie matki
 Niosły na głowach kosze,
 Nałożyły na siebie gorący
 Lipiec i sierpień,
 Liściaste dwa biustonosze.

Winnice rzuciły im grzebień,
 Pinie spod parasola
 Troszeczkę chłodu,
 Niosły w koszykach urodzaj
 Na święto wiatru,
 Mleka i miodu.

Na świętobranie,
 Na wiatrowianie,
 Wieniec z włosów światłem upięty,
 Wesoly upał niebieskim powojem
 Okręcał im nogi w pośpiechu
 I migające pięty.

Motywy Cerery, ikon, pastucha, owiec, winnic, pinii, niesionych przez kobiety na głowach koszów z plonami, wreszcie lata — sugerują delikatnie klimat, krajobraz i scenerię Grecji, w której narodziła się kultura Europy. Zielony pastuch poganiający owce — to chyba aluzja do pasterskiego trybu życia pierwszych mieszkańców tego kraju (por. też *Do greckich pasterzy z Korcamaku*), a także do sielanek wyrażających utopijną wizję świata, do której według Wilama Horzycy⁷ tęsknił poeta na początku swej twórczości, a w którą ostatecznie zwątpił w *Śnie marze* (por. np. *Biały dzień*).

Inną formą odwołania do greckich prapoczątków jest charakterystyczne dla kulturowego cyklu ze *Snu mary* rzeźbiarskie widzenie świata⁸.

W wierszu *Południe* uderza spora liczba czasowników wyrażających gesty (niosły, nałożyły, wyjęła, podała, skakały, piły,

⁷ Por. W. Horzyca, *Filozofia płochości, czyli o Kazimierzu Wierzyńskim*, „Nowe Czasy”, 1935, nr 4, s. 5-6.

⁸ Pod tym względem wiersz *Południe* przywodzi na pamięć utwór Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod*.

myły się), zastanawia wrażliwość poety na kształt, sylwetkę postaci („Kobiety [...] podobne do słoneczników, wysokie, proste, o twarzach Ciemnoziłocistej ikony”), a także skłonność do umieszczania postaci na tle otwartej przestrzeni oraz wyczulenie na światło („Wieniec z włosów światłem upięty”). Przeciwwagą monumentalności są liście, powój, wieńce, owce, oczy, pięty. Dzięki tym drobnym motywom zarysowany syntetycznie obraz zostaje jakby zapełniony, a jego posągowość pozbawiona surowości.

Ukazane na sposób rzeźbiarski kobiety z *Południa* — to jakby alegoria ziemi oraz letnich miesięcy. Ich ruchy współtworzą monumentalny taniec sakralny, który godzi wszystkie żywioły oraz przewycięża ograniczenia czasoprzestrzenne. „Aż całe pole przebiegły, Na przełaj lipiec i sierpień” — to znowu charakterystyczne dla Wierzyńskiego przenoszenie nazw odnoszących się do przestrzeni na sferę czasu.

Aż całe pole przebiegły,
Na przełaj lipiec i sierpień,
W samo najwyższe południe,
Wtedy spod traw skwierczących
Ceres wyjęła źródło,
Do ust im podała
Otwartą studnię.

Piły i myły się słonecznice,
Rozpryskiwały się w wodzie i nagle
Odbiły się z ziemi w powietrze,
Skakały z obłoku w obłok,
Jeszcze się toczą.
Pastuch owce rozpędził,
Nie mógł patrzeć pod słońce,
Przeraził się swego wzroku
I zakochanych oczu.

(Sm 48 - 49)

Powróciły tu raz jeszcze barwy z *Tryptyku o dzieciach z Wiosny i wina*: złoto, błękit i dodatkowo zieleń. Powróciła także symbolika wody (źródło) i światła (słońce), a wraz z nią inny obrzędowy motyw zjednoczenia podstawowych elementów greckiej ontologii: ziemi, powietrza, wody i zastąpionego przez światło ognia.

W zakończeniu dokonało się, podobnie jak niegdyś w *Tryptyku*, zatrzymanie czasu i otwarcie nieskończonej perspektywy. Wesoły upał, zakochane oczy pastucha, przyjazność przyrody (np. „winnice rzuciły im grzebień”), radosny taniec słonecznic sugerują zasadę, która ożywia cały świat przedstawiony, wskazując na utożsamioną z ładem, harmonią i radością miłość w rozumieniu Greków. Nie trzeba przypominać, że wymienione cztery pierwiastki świata łączyły się i dzieliły zgodnie z nauką Empedoklesa na zasadzie miłości lub nienawiści (niezgody)⁹. Wiadomo też, że podobne rozumienie miłości powróciło w renesansie („Miłość co słońce porusza i gwiazdy” była w *Boskiej komedii* Dantego źródłem ruchu w kosmosie i główną zasadą bytu).

Aleja w głębi czasu to bezpośrednie nawiązanie do idealistycznych założeń estetyki greckiej, z których wyrosła rzeźba starożytna i renesansowa i zgodnie z którymi sztuka miała wyrażać rzeczy nie takie, jakimi są, lecz jakimi być powinny, by dawać świadectwo potrójnej idei dobra, piękna i prawdy. W wierszu ze *Snu mary* skonfrontował poeta ową idealistyczną estetykę z nauką Heraklita posłużwszy się symboliczną wizją upływu czasu („nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki”) nierozłącznie związaną z imieniem greckiego filozofa.

ALEJA W GŁĘBI CZASU

Posągi stoją w głębi czasu,
 W przejrzystej wodzie głębinowej:
 Twarze obmyte z rysów,
 Oczy zjedzone solą,
 Ramiona bez rąk,
 Stopy na płask
 I nawet fałdy szat
 Spływają po nich
 W poszarpanych plisach.

To są wyspy w morzach minionych,
 W ciszy znieruchomienia
 W obojętnej przyrodzie:
 Tędy szła miłość ludzka

⁹ Por. W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1968 s. 46 - 49; *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1960.

I kuła w marmurach
Aleje swojego uśmiechu.

Kto i dla kogo — nie wie nikt,
Jest to ostatni przewodnik
Głębinowego bytu:
Bez twarzy, bez rąk i bez szat,
Sama nagość w kamieniu,
Sama nagość miłości
Nie zatraconej w czasie,
Nie roztopionej w przyrodzie,
Nie odebranej człowiekowi.

(Sm 36)

Idealistycznie pojęta sztuka¹⁰ obroniła się jednak przed próbą czasu. Ocalałe posągi stały się symbolem miłości „samej dla siebie”, ostatnim drogowskazem człowieka, a także zwycięstwem nad przemijaniem („To są wyspy w morzach minionych”) i obojętnością przyrody (zwr. 2).

Metaforyka zarówno *Alei w głębi czasu*, jak wielu innych utworów ze *Snu mary* dowodzi, że w ostatnich latach twórczości Wierzyński pragnął zespolić sferę rzeczy i zjawisk zewnętrznych (historia, przyroda, kultura, codzienność) ze światem idei i z psychiką człowieka. Stąd — sygnalizowane przez Marię Dłuską — delikatne przenoszenie realiów zewnętrznych w sferę psychiki bohatera oraz dążenie do uogólnienia, którego przejawem było przechodzenie od metaforyki konkretnej do abstrakcyjnej (np. cisza znieruchomienia, nagość miłości), łączenie sfery abstrakcyjnej z konkretną (aleja w głębi czasu, posągi stoją w głębi czasu), oscylowanie ku alegorii („Tędy szła miłość ludzka I kuła w marmurach Aleje swojego uśmiechu”), wreszcie dbałość, by przez to, co ogólne, przeświecało to, co jednostkowe i odwrotnie. Bowiem w utworach ze *Snu mary* podobnie jak w wierszach z lat sześćdziesiątych często wprowadzał poeta motywy symboliczne, np. powracający stale motyw światła i ciemności, a także źródła (Po-

¹⁰ Wierzyński nie był pierwszy, który przypominał założenia estetyki greckiej. O wpływie filozofii platońskiej na Norwida pisała Z. Smydtowa, *Platon w twórczości Norwida*, [w:] *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 278 - 303.

łudnie) oraz snu, i wkomponowywał je w spoiłą całość obrazową, by dodatkowo współtworzyły symboliczny sens utworów.

Wiersz *Poezja* to dalsze ogniwo przywołanego w pierwszych trzech częściach *Snu mary* mitu śródziemnomorskiego, ogniwo poświęcone estetycznym i filozoficznym podstawom wszelkiej sztuki, w tym także poetyckiej. Cały jest aluzją do grecko-hellenistyczno-renesansowego przekonania o kreacyjnym i proroczym charakterze poezji (Platon — Plotyn — Marsiglio Ficino z Akademii Florenckiej)¹¹, przy czym rodowód ten przywołany zostaje niemal niepostrzeżenie. W estetyce Greków znajdował bowiem poeta najbardziej „źródłowe” i trwale potwierdzenie słuszności własnych dążeń (por. *O poezji i miłości* z *Korca maku*) oraz przekonania o niezniszczalności wielkiej sztuki.

Poezja rozpoczyna się od stopniowego wyliczenia pierwszoplanowych motywów pola skojarzeniowego tematu „poezja”. Jest to teza utworu, zakończona podsumowaniem — pytaniem o właściwe „imię” poezji, o jej istotę. Dalszy jego ciąg pomyślany został jako odpowiedź, dowód i ostateczny wniosek. Kompozycja wiersza opiera się więc na dających się łatwo wytropić założeniach logicznego rozumowania.

POEZJA

Bursztyn elektron,
Poezja elektryczność,
Niematerialna materia,
Ale jaka uroda i jaka miłość!
Kto to? Nazwij ją po imieniu,
Ofelia?

Dzięki stopniowemu opracowywaniu zasadniczych motywów ze wstępu zrekonstruowany zostaje proces tworzenia. „Fabuła” utworu składa się z kilku obrazowych etapów. Pierwszy z nich obraz oczekiwania i początku. Nieprzypadkowo rozpoczyna go motyw nazwanego po grecku (elektron) bursztynu, który wywołuje

¹¹ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa 1967; E. Sarnowska, *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, [w zbiorze:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1967.

z kolei inny, symboliczny motyw początku z księgi *Genesis*: „pierwszego ducha u pierwszych wód”. Ale zasadniczym nurtem skojarzeniowym są wszystkie elementy odnoszące się do elektryczności: iskra elektryczna i umotywowany dodatkowo genezyjską symboliką obraz powstawania prądu elektrycznego. I tutaj daje się zaobserwować stopniowe uogólnienie oraz przenoszenie realiów zewnętrznych w sferę psychiki człowieka („Na rozpędzone koła, Na wibrujący młyn, Na przyszłość Niewiadomą”), analogiczne do wstępnego przyporządkowania podstawowych elementów skojarzeniowych pojęciom niematerialnej materii, urody (piękna) i miłości.

Poeta pociera bursztyn,
Czeka na iskrę w ciemnościach,
Szuka początku istoty,
Pierwszego ducha u pierwszych wód.
Kieruje rzeki z cysterny
I z góry rzuca je stromo
Na rozpędzone koła,
Na wibrujący młyn,
Na przyszłość
Niewiadomą.

Wytryska iskra,
Biegnie wysokimi skokami
Ze wzgórze na wzgórze,
Z jednej wieży na drugą,
Prądem w powietrzu,
Niewidzialną strugą.

W kolejnym stadium powraca motyw iskry, wprowadzona zaś zostaje symbolika światła i ciemności, związana z tworzeniem (por. *Próg Persefony*) z jałowej ziemi słowa utożsamionego ze światłem, ogniem i ziarnem.

Wytryska źdźbło żywego światła
Nad ciemnościami, nad człowiekiem,
Nad ziemią żyzną i czarną,
Nad ziemią jałową,
Aż otworzy się trudne
Ogniste ziarno,
Słowo.

Grecki elektron drga.
Iskra przecucie.
Słowo światło.
Poczucie.

Idzie nowina
Prądem w powietrzu
Z jednej wieży na drugą
Niewidzialną strugą:
Uwaga,
Wysokie napięcie.

Każdy z tych motywów ma sens symboliczny i posiada swoje własne pole skojarzeniowe. Ale ponieważ wszystkie oznaczają początek — stają się właściwie synonimami i mogą być stosowane wymiennie. Każdy z nich związany jest z którymś z elementów greckiego wszechświata, do których dołączył poeta „niematerialną materię” — słowo rozumiane jak greckie *logos* — stąd genezyjski motyw „pierwszego ducha u pierwszych wód”. Zwrotka szósta — to powtórzenie, uzupełnienie oraz interpretacja obrazu ze strofki trzeciej. Końcowy fragment przynosi uporządkowane i podane w formie już nie tezy, ale podsumowania zamykającego dowodzenie — początkowe skojarzenia. Nabierają one znamion udowodnionej teorii. Końcowa metafora wywołuje ponownie motyw światła (aluzja do różanopalcej jutrzenki Homera) i stanowi podwójne odwołanie kulturowe (Szekspir — Homer).

Zaszumi nad światem,
Ucieleśni się nagle
Niematerialna materia.
Jaka uroda i jaka miłość:
Pierwszy raz nazwana
Różanopalca
Ofelia.

(Sm 50 — 51)

Zbudowany jak litania wiersz *Głowy* jeszcze raz potwierdza odczytywaną dotąd z wierszy Wierzyńskiego wizję mitu śródziemnomorskiego, którego wyrazem stała się dla Europy ocalała architektura i rzeźba Grecji.

GŁOWY

Początek wszystkiego
 A nie prześcigniony:
 Doryckie, jońskie, korynckie
 Głowy nasze, główce
 Prostopadłą linią
 Pod wielkie nieba
 Rzucone w przestronne
 Ogromne
 Okolice.

Sprawy u źródła,
 Początek mitu,
 Trzy głowy,
 Trzy panny,
 Każda jedyna,
 Wszystkie nie prześcignione,
 Koronowane
 U szczytu
 Oblubienice.

Twarzy nie trzeba,
 W powietrzu widać,
 W górze ogromnej,
 W górze pionowej
 Nasze skarbnice;
 Radość naszą,
 Myśl naszą
 Głowy.
 Wielkie nieba,
 To potrzaskane
 Żalobnice.

(Sm 38 — 39)

Ale wiersz ten kończy się przekroczeniem mitu i powrotem do rzeczywistości. Potrzaskane kolumny przypominają, że współczesnemu światu obce stały się przekonania i dążenia starożytnych Greków.

Akwedukt to przeciwstawienie sobie kultury i cywilizacji, bezlitosnej przyrody i wartości ludzkich. Motyw starożytnego wodociągu, który góruje nad widzianą od strony Via Appia Antica panoramą Rzymu, przesuwając konflikt w czasy cywilizacyjnej działalności imperium rzymskiego.

Akwedukt się nie zatrzyma,
 Nie poda nam szklanki wody,
 Biegnie tak od tysięcy lat,
 Wielbłądzie stopy obite,
 Skóra odpada jak tynk,
 Słońce dżga karawanę,
 Kaktusom wrywa czerwone języki,
 Z maków wysysa opium,
 Żarnowce młóci na żółty proch
 I tylko my spaleni jak żużle
 Stoimy przy drodze i do wielbłądów
 Wyciągamy rękę ze szklanką wody,
 Która już się ogrzała
 I powoli wysycha.

(Sm 11)

Jest to pozornie tylko obraz statyczny, bowiem u jego podstaw leży przeciwstawienie biegu i zakrzepłego, podnadczasowego gestu, ruchu i statyki. Przejawem owego kontrastu wydaje się ukształtowanie składniowo-intonacyjne wiersza: krótkie zdania oznajmiające zakończone kadencjami z pierwszej części utworu (9 wersów) i fragment finałowy (5 wersów), który jest zdaniem współrzędnie złożonym i którego tylko człon końcowy zawiera zdecydowaną kadencję, pozostałe zaś kończą się antykadencjami. Właśnie to końcowe zdanie wyraża symboliczny gest podania szklanki wody.

Swobodną i spoistą zarazem kompozycję obrazu poetyckiego osiągnął poeta w nieco inny sposób niż w latach 1951 - 1954, gdy rządziła nią zarówno zasada pozornie swobodnych skojarzeń, jak intensyfikacji motywów. Tutaj natomiast podobnie jak w tomach z lat 1960 - 1964 zrealizował poeta w pełni powrót do „samoistności słowa poetyckiego”, który rozpoczął się, według oświadczenia z *Mojej prywatnej Ameryki*, już w okresie *Korca maku*. Przejawem urzeczywistnienia tego postulatu stało się, począwszy od *Tkanki ziemi*, umiejętne wykorzystywanie wszystkich — dosłownych, metaforycznych i symbolicznych — możliwości wyrazów użytych w wierszu, pełne operowanie polami znaczeniowymi i skojarzeniowymi słów:

Słowo jest nie tylko dźwiękiem, którym wyraża się pojęcie, nie tylko środkiem porozumiewawczym i mnemotechnicznym. Słowo jest także samodzielnym życiem, które toczy się na przestrzeni wielu setek lat, ma swoje wzniesienia i upadki, rozkwita lub zamiera. W słowie odbija się świat jak na kolorowej fotografii, a dzieje świata wypowiedają się w słowie dokładniej niż w odciskach stóp na przedhistorycznym kamieniu. Słowo jest najbardziej osobistym uczestnictwem człowieka w świecie i najwyższym świadectwem życia. Po ostatnim słowie następuje śmierć¹².

Nie dziwi więc fakt, że słowo „akwedukt” nierozłącznie zespolone ze starożytną budowlą wywołało bogaty znaczeniowo, symboliczny obraz, który m.in. sugeruje ciągły brak równowagi między wartościami humanistycznymi a omijającą je cywilizacją.

Zasadą intensyfikacji objęto w *Akwedukcie* tematyczny motyw wiersza. Podobnie jak w innych utworach (np. *Poezja*) ograniczono pole skojarzeniowe owego tematu tylko do tych elementów, które współtworzą spójną całość obrazową: akwedukt — woda — pustynią — wielbłądy — karawana — słońce — susza — kaktusy — żużel — gorące barwy kwiatów (czerwień i żółć). Zestawienie to wskazuje, że wiersz *Akwedukt* zawiera inny jeszcze kontrast: przeciwstawienie życia (woda) i śmierci (pustynia, susza), prawdy pozornej i prawdy rzeczywistej. Przy czym okazuje się, że źródło ocalenia bije nie tam, gdzie według potocznej mądrości należałoby go szukać („Akwedukt się nie zatrzyma, Nie poda nam szklanki wody, [...] I tylko my [...] Stoimy przy drodze i do wielbłądów Wyciągamy rękę ze szklanką wody”). To ostatnie przeciwstawienie pozornej oraz istotnej prawdy, podobnie jak sygnalizowana w poprzednim rozdziale postawa etyczna i omówione już odwołanie do estetyki platońskiej, a także rzeźbiarskie widzenie świata — nasuwają myśl o Norwidzie.

Hannibal ante portas — to przywodzący na pamięć praktykę Norwida¹³ historiozoficzny skrót, polegający na widzeniu teraźniejszości przez pryzmat przeszłości i *vice versa*.

¹² W i e r z y ń s k i, *Moja prywatna Ameryka*, s. 33 - 34.

¹³ Np. *Garstka piasku*.

HANNIBAL ANTE PORTAS

Zaczaił się nad jeziorem trazymeńskim,
 Na linii Florencja — Rzym,
 Przejeżdżasz tamtędy:
 Słonie ukryte jak czołgi,
 Afrykańska dywizja pancerna,
 Nowa, nieznana wojna,
 Z której zostały tylko
 Szkolne legendy.

Słonie prowadził przez Alpy,
 Uderzył jak przedtem nikt,
 Czołgi zadeptały rycerzy.
 Teraz tam kąpią się dzieci,
 Żagiel polyska daleko,
 Tyle błękitu,
 Kto w tamto wierzy?

Stoimy przybici do miejsca,
 Toczy się jakaś rozmowa
 Ale ja słyszę, słyszę — coś krzyczy
 Do uszu dzieciom:
 Druga wojna punicka,
 Druga wojna światowa,
 A co z trzecią?

Biegnijmy, krzyczmy, niech myślą
 Że nagleśmy poszaleli:
 Może nas jeszcze usłyszą,
 Może się jeszcze ocala
 I uratują z kąpieli.

(Sm 18 — 19)

Ukazuje się tu odwrotna strona mitu śródziemnomorskiego¹⁴: „Wszystko się nagle zaciemnia, Wszystkie posągi w miłosnych alejach, Wypełza ludzkie zło” (*Podwójne dno*). Świat antyczny przestaje być przystanią jedynie spokoju i harmonii. Okazuje się on również podległy prawu sprzeczności, skojarzonemu w poezji Wierzyńskiego z koszmarem sennym. Kulturze przeciwstawiono tym razem historię, a historia zaprzeczyła wzniosłej i optymistycznej wizji człowieka. Stała się źródłem pesymizmu.

¹⁴ Por. przypis 4 do niniejszego rozdziału.

Toteż wiersz *Italienische Reise* jest ukrytą polemiką z utworem Goethego, znanym u nas w przekładzie Mickiewicza zaczynającym się od słów: „Znasz-li ten kraj” (*Do H... Wezwanie do Neapolu*. (Naśladowanie z Goethego)), a także z idealizującą odmianą romantycznej wizji Rzymu, gdzie zachwyty dla potężnych ruin Colosseum przysłaniał prawdę o okrucieństwie cesarów. Główny jej argument to paralela między idealistycznym nastawieniem romantyzmu niemieckiego (aluzje do Goethego i *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta) a barbarzyństwami, których dopuszczali się Niemcy w czasie drugiej wojny światowej.

ITALIENISCHE REISE

.
 Ale mówiono nam straszne rzeczy:
 Nie zatamujesz krwi kiedy broczy,
 Najmądrzejszy cesar Augustus
 Własnoręcznie wyrywał ludziom oczy.

A więc co nas tu łączy, jaki most
 Nad przepaściami, urodą i zbrodnią,
 Czy jest jakaś ludzka kładka?

— Długi, zawiły zyciorys,
 Który nam pisze ludzka Noc,
 Zrozpaczona, wspólna matka.

Wszystko już powiedziała,
 Więcej nie można.
 Poza tym mikroskopijne westchnienie
 Jak ta nic nie znacząca notatka.

(Sm 16 — 17)

W *Teatrze Marcella* powraca związany z romantyzmem motyw ruin i samotnych rozważań bohatera. Ale zamieszkałe tylko przez koty, uczęszczane przez tłumy turystów ruiny teatru Marcella uległy tutaj degradacji, podobnie jak osoba bohatera (pół aktor, pół turysta). Nie wybrał on samotności w poczuciu własnej potęgi, lecz przyjął ją jako nieuchronny los człowieka i artysty, toteż ironicznie odnosi się do romantycznego sztafażu. Jego aktorstwo nie jest obliczone na wstrząsanie widownią. Jest aktorem, ale w sensie szekspirowskim, ponadjednostkowym. Aktorem, który

musi odegrać do końca dramat swojego życia w wielkim teatrze świata.

TEATR MARCELLA

Nie grają już Plauta,
Terencjusza, Seneki.
Jak orzech rozgryzły ten teatr
Zębatym pyskiem
Ospale aligatory,
Wieki.

Nie grają nic.
Na czarnych kolumnach
Wyżłobione białe strugi od deszczu,
Nie powiem od łez, bo nikt tu nie płacze,
Pustka po zmarłych, wejścia zabite od setek lat,
Stragany spod arkad wyrzucił dopiero Mussolini,
Zostały koty
(Nawet nie miauczą)
I chłód od murów
Pośród spiekoty.

Gdy odejdą stąd ostatni Amerykanie i Niemcy,
Ja tu przychodzę nocą,
Staję pod murami i gram
Moje własne komedie i dramaty,
Jedyny autor,
Jedyny aktor
I do tego jeszcze publiczność.

(Sm 15)

Toteż nie w romantyzmie szukał Wierzyński uzasadnienia dla tej tak bardzo romantycznej koncepcji wybitnej jednostki, żyjącej jakby poza nawiasem obojętnego świata, samotnej i przenikniętej niepokojem. Aby wykazać ponadczasowość owej koncepcji, sięgnął poeta głębiej, do baroku (*Caravaggio*) i renesansu (*Rozmyślania o Piero della Francesca*), by dotrzeć w końcu do samych źródeł — do Aten Peryklesa (*Adwokat*, *Epitafium dla filozofa*) i złotego wieku kultury greckiej.

Bowiem we *Śnie marze* poezja kultury oznaczała przede wszystkim ewokację problematyki i postaw humanistycznych. I tak *Caravaggio* — to liryka roli i zarazem pierwszy chyba w twór-

czości Wierzyńskiego monolog wewnętrzny, przechodzący w jednostronny dialog z Bogiem i diabłem. Oparty na strukturze nagromadzenia i wyliczenia, pisany wierszem wolnym jak wszystkie utwory powojenne — *Caravaggio* jeszcze raz zdaje się potwierdzać przypuszczenie, że „miarą”, jaką zmierzył poeta całą lirykę powojenną, zwłaszcza poczynając od roku 1960 — była poetyka faktu. Dzięki temu obrazom poetyckim przestała zagrażać właściwa jeszcze *Kurhanom* nadmierna metaforyzacja i patos. Także monolog wewnętrzny stał się tutaj już nie sygnałem emocjonalności — lecz obiektywnym wyrazem problematyki (sprzeczności).

CARAVAGGIO

Diabło, dlaczego mnie jesz?
 Malowałem Zbawiciela
 Dzieciątka Jezus, Ojca i Syna,
 Jak urodził się w stajni,
 Jak uczył się chodzić,
 Jak zdejmowali go z krzyża,
 Dlaczego mnie jesz?

Przejawem dążenia do uogólnienia i obiektywizacji przeżyć jest tutaj nie tylko wyliczenie wtopionych w udramatyzowany monolog elementów przedstawieniowych, lecz również precyzyjne nazywanie uczuć powszechnie znanych (sfera „faktów” intersubiektywnie sprawdzalnych). Natomiast źródłem indywidualnego, konkretnego zabarwienia owego monologu są aluzje do znanych momentów z biografii Caravaggia oraz do jego obrazów, które zaskakują naturalizmem i gwałtowną grą światła i cieni.

Malowałem flagelacje i tortury świętych,
 Malowałem Meduzę z węzami,
 Dzikie zmysły moje, niepokój,
 Gwałtowność, okrucieństwo,
 Malowałem Abrahama
 Jak z nożem klęka nad Izaakiem
 I dusi go,
 Malowałem jak obcina się głowy,
 Jak strzyka krew z szyi Holofernesa,
 Jak Salome patrzy na pełną misę,
 Jak Dawid trzyma za włosy
 Obcięty łeb Goliata,

Moją głowę,
Mój autoportret,
Który ma usta otwarte i krzyczy
Dlaczego mnie jęsz?

Eksponująca kontrasty sztuka Caravaggia, pojęta jako wyraz osobowości artysty, zaświadczyła o ludzkim rozdarciu sprzecznościami. Wiara oraz zrozumienie świętości i cierpienia sąsiadowały tam z obrazami okrucieństwa i zbrodni, szaleństwa i opętania, rozpacz, lęku i zwątpienia.

Rzuciłeś w moje serce szaleństwo,
Napełniłeś oczy moje krwią,
Kazałeś mi zamordować człowieka,
Zabić przyjaciela
I bać się i uciekać
Przez poszarpane życie,
A przecież służyłem wiernie,
Malowałem Pana naszego jedyneho,
Jezusa Chrystusa
Jak żył i umierał,
Jak zdejmowali go z krzyża
I za nim powtarzam
Słowa przedśmiertne
Panie, czemuś mnie opuścił.

(Sm 29 — 30)

Obok jednostronnego dialogu pojawiło się także rozmyślanie o renesansowym malarzu Piero della Francesca. Tym razem już nie tylko kompozycja utworu, ale i sam tytuł potwierdził wskazywaną w rozdziale II refleksyjność powojennych wierszy Wierzyńskiego, zwłaszcza od lat sześćdziesiątych. Specyfikę wielu z nich określono tam mianem medytacji-rozmyślenia. Ale w *Rozmyślniach o Piero della Francesca* (podobnie jak w wierszu o *Emily Dickinson z Kufra na plecach*) uzyskał Wierzyński jeszcze większy stopień dystansu głównie za sprawą perspektywy czasowej (czas przeszły) i narracji w trzeciej osobie, charakterystycznej dla sporiej liczby wierszy ze *Snu mary*.

Także i ten utwór jest właściwie ukrytą liryką roli, monologiem wewnętrznym postaci podanym w mowie pozornie zależnej. Krótka, zwięzła informacja wprowadza w temat wiersza — przed-

śmiertną syntezę życia, dokonaną w miejscu urodzenia artysty, dokąd na koniec powrócił. Celem podsumowania życia jest odsłonięcie idei, która przyświecała całej twórczości — dążenie do uchwycenia w rysach ludzkich twarzy najgłębszej prawdy o człowieku. Powaga, zamyślenie, ukryty smutek, czasem pogarda — oto, co wyrażały twarze malowane ręką autora fresków z katedry w Arezzo (*Legenda Krzyża św.*).

ROZMYŚLANIA
O PIERO DELLA FRANCESCA

Wrócił do miasteczka gdzie się urodził
I postanowił tam umrzeć.

Był ślepy
Ale pamiętał twarze które malował,
Powracał do nich nie podnosząc powiek,
I nie trzeba mu było palców
Aby namacać ludzkie rysy
Przelatujące smugą
Po martwej źrenicy.

Cieszył się nimi w ciemności
Że nie było w nich nic prócz powagi,
Prócz pewnej ukrytej myśli,
Prócz ukrytego smutku
A czasem pogardy.

Nawet ciężarna Madonna,
Rozchylająca szaty,
W cmentarnej kaplicy w Monterchi,
Nie zaznała radości
Że począc ma wieczne życie
W miejscu wieczystej śmierci:
Wiedziała co syna jej czeka.

Znowu powrócił właściwy Wierzyńskiemu sposób ujęcia tematu — uwewnętrzniiona wizja życia — o wiele bardziej surowa niż ta z *Piątej pory roku*, choć nie mniej wiernie przechowująca najistotniejsze szczegóły świata. Odczytana przez narratora wizja — to jakby streszczenie monologu wewnętrznego bohatera oraz próba wytłumaczenia jego zachowania. Ponownie sferą rzeczywistej akcji okazała się psychika bohatera (refleksyjna pamięć). Symboliczna

postać ślepego, samotnego starca pojawiła się w twórczości Wierzyńskiego jeszcze w *Kufrze na plecach (Wynajmę się)*. Tutaj zaś dokonała się jej konkretyzacja — zgodnie z biografią Piera. Motyw życia, które jest formą śmierci i o którego wartości decyduje jedynie bogactwo wewnętrzne człowieka, zarysowany tu został o wiele wyraźniej niż w *Piątej porze roku*. Tam można się go było zaledwie domyślić. Oznaką zrównania życia ze śmiercią i zbliżenia do wieczności stały się w utworze o Piero della Francesca doskonała samotność i cisza, o której wspominał niegdyś poeta w związku z twórczością Conrada.

Rozumiał to tak jak nikt,
 Stukał łaską, stapał powoli,
 Nie spieszył się bo już nie dochodził,
 Pogodził się bo już się stało,
 A taka zgoda i taka pogoda
 To siostry.

Wieczorem odprowadzali go chłopcy
 Pod rękę do domu,
 To było jedyne dotknięcie
 Z tamtego świata
 Tak realne jak ludzkie rysy
 Odbite na martwej źrenicy.

Żegnał ich z myślą ukrytą:
 Już późno,
 Jesteście młodzi
 A rychło zacznie się noc,
 Mnie to nie szkodzi,
 Ale wy idźcie sobie.

Cisza zapadła w Sansepolcro,
 W samotności doskonałej,
 W życiu i w grobie.

(Sm 27 — 28)

Dalszą wersję rozdzwiewku między światem wewnętrznym wybitnej jednostki, przepojonym miłością i poświęceniem dla prawdy, a ciemnotą i złością lub zakłamaniem tłumu przynosi wiersz *Epi-tafium dla filozofa*. Rozważanie losu ateńskiego filozofa Protagorasa przesuwa ów konflikt w czasy starożytne i nadaje mu

ponadczasowy wymiar. Podobną funkcję spełnia też odwołanie do wiersza Norwida *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie...*

EPITAFIUM DLA FILOZOFA

Coś ty Atenom zrobił...

Norwid

Coś ty Atenom zrobił, Protagorasie,
 Badałeś i pieściłeś słowa jak poeta
 A z pism twoich ocalało jedno zdanie,
 Człowieka uznałeś za miarę wszystkiego
 A wyszydzała twoją myśl przez wieki,
 Najpierwszych i najlepszych miałaś za przyjaciół
 A lud spalił coś napisał „O Bogach”.

Musiałeś uciekać wąską ulicą do portu,
 Ładowałeś na statek bagaż swój ciężki,
 Siedemdziesiąt lat życia, tobół goryczy,
 Płynąłeś do szczęśliwej Sycylii
 By dokończyć coś jeszcze zamyślił.
 I wreszcie się stało.
 Utonąłeś na morzu.

(Sm 61)

Największą zbrodnią Protagorasa, powodem wygnania i wykluczenia ze społeczeństwa była jego subtelna sztuka i humanizm. Podobnie rzecz się miała z Sokratesem. Wierność idei — to istotne, wskazane przez obu poetów, Norwida i Wierzyńskiego, źródło tragiczmu. Kolejnym warunkiem tragiczności jest koncepcja nieuchronnego fatum ciężącego nad życiem jednostki. Takim fatum była dla Wierzyńskiego historia i zagrażająca każdemu człowiekowi śmierć. Postać Chrystusa ujrzana przez pryzmat możliwości uniknięcia śmierci streszcza następny warunek postawy tragicznej: zdecydowane odrzucenie wszelkich sposobów ocalenia życia, które przeczyłyby głoszonej idei. W wierszu *Andrea Mantegna: Cristo morto* tragicizm największego męczennika zespolono z tragiczmem losu człowieczego, zgodnie z główną tendencją zbioru — do uogólnienia, a także zgodnie z nie sprzyjającym patosowi nastawieniem całej powojennej liryki Wierzyńskiego.

ANDREA MANTEGNA:
CRISTO MORTO

Nie na śmierć wysoką,
Nie na wzniesienie na krzyżu,
Na śmierć leżącą równiutko na ziemi,
Wydłużoną,
Wytkniętą jak droga do końca wszystkiego,
Od stóp podziurawionych
Do głowy nad którą
Płaczą wpatrzone
Święte Marie,
Na zwykłą śmierć,
Codzienną,
Umarłego na materacu,
Skazany raz jeszcze
Umiera ten jeden jedyny,
Który mógł powiedzieć:
Nie umrę.

(Sm 31)

Trzyście wierszy, które poprzedzają ostateczną kadencję puenty — to stojąca pod znakiem antykadencji, bardzo rozbudowana zasadnicza część zdania podrzędnie złożonego, które obejmuje cały utwór. Dokonujące się na przestrzeni owych trzynastu wersów stopniowe przygotowywanie ostatecznego zamknięcia może (oprócz spełniania funkcji dramatyzującej) sugerować rytm umierania.

Najważniejszym warunkiem postawy tragicznej jest nieugięta, pełna poświęcenia walka w obronie ideałów, której motorem jest miłość do prawdy. Krąg się zamyka. Zasada, która według greckiej estetyki była warunkiem twórczości, a w ontologii Empedoklesa stanowiła podstawowe prawo bytu — okazała się także impulsem do ryzykownego dla jednostki przeciwstawienia się większości¹⁵. Przykładem *Adwokat*, aluzją do znanych z historii dziejów małżeństwa Peryklesa z Aspazją¹⁶. Ukształtowany jak tragedia antyczna, wiersz ten także swoją kompozycją, a nie tylko

¹⁵ Cenną pomocą dla tych rozważań był artykuł B. Suchodolskiego o *Wychowanie dla wolności*, „Miesięcznik Literacki”, 1972, z. 5, s. 100 - 106.

¹⁶ Z tym że Aspazja Wierzyńskiego to, jak się wydaje, także personifikacja poezji.

tematem zdaje się potwierdzać wcześniejsze rozważania o greckim rodowodzie tragizmu, wprowadzonego do nowszej liryki polskiej na taką skalę tylko przez Wierzyńskiego. Jak tomy z lat 1951 - 1954 stały pod znakiem ukrytej tragiczności i jawnego humoru, fantastyki oraz autoironii, a w tomach z lat 1960 - 1964 wyraził się ówczesny stoicyzm Wierzyńskiego — tak we *Śnie marze* najpełniej przejawiała się tragiczna w swej istocie, wolna od patosu postawa poety.

Trzy głosy przeplatają się w liryku-tragedii *Adwokat*: rozwścieczonego tłumu (niby chór), „ochrypłego z rozpacz i gniewu” adwokata-obrońcy oraz narratora, który solidaryzuje się z obrońcą, streszcza zwięźle jego wypowiedzi, a także informuje o jego zachowaniu. Natomiast oskarżenie tłumu podano w mowie niezależnej. Bezpośrednie zarzuty poprzedzono prologiem, w którym dają się wyróżnić dwa głosy: obrony oraz inwektyw.

ADWOKAT

Aspazja,
Jaka piękna:
Ma oczy psa.

Aspazja,
Jaka mądra:
Podjudza do wojny.

Aspazja,
Za bardzo ją kocha.
To masz największy wstyd.

Zaagitujcie całą agorę,
Zwołajcie sąd:
Dom jego hańbi,
Stręczy pod dachem
Pierwszego w ojczyźnie,
Po sympozjonach
Olimpijczyków
Barłóg wywleka
I wabi ochoczych
Najprzewrotniejsza
Hetera.

Po tym fragmencie następuje również niezależna wypowiedź bohatera, utożsamionego w tym momencie z narratorem. Jest to jakby początek mowy obrończej, która zostaje przerwana, by nigdy już nie powrócić w formie mowy niezależnej, lecz tylko w oszczędnym streszczeniu narratora:

Wyśmiały ją głośno teatry,
 Szydercze pióra poetów,
 Usłyszcie ten protest
 Obywatele,
 Nie chcemy jej obcej
 Przybłądnej krwi
 W arteriach pod sercem
 Naszego życia.

Niech ją wyświecą
 Z domu i z miasta
 Z Aten, z Hellady,
 Do ciemnych, rodzinnych
 Zaułków Miletu,
 Tam niech uleczy
 Z marynarzami
 Swój zapal miłosny
 Napiętnowana
 Przez nas, uczdiwych.

Z kolei pojawia się komentarz odnarratorski. Rozpoczyna go pytanie retoryczne, które bezpośrednio poprzedza streszczenie mowy obrończej, uzupełnione informacją o reakcji tłumu. Po relacji przychodzi pora na ocenę sytuacji („obronił swą miłość Wygrał sprawę Adwokat”). Ostatecznym epilogiem, zgodnym z dramatycznymi założeniami utworu, jest obraz ostatniego gestu bohatera, który ukazano na tle zaledwie zarysowanej antycznej scenerii.

Kto miał jej bronić,
 Jaki adwokat?

Poszedł na sąd
 I spod kolumny
 O najpiękniejszej,
 O najmądrzejszej,
 O najukochańszej
 Mówił zachrypli
 Z rozpacz i gniewu,

I przekuł im uszy,
 Języki powpychał do gardła,
 Obronił swą miłość,
 Wygrał sprawę
 Adwokat.

Stał pod kolumną
 I płakał.

(Sm 42 — 43)

Trzygłosową kompozycję wiersza umacnia także budowa metryczna (przeplatanie się toków jambicznego i amfibrachicznego z daktyliczno-trocheicznym) oraz intonacyjna: przeciwstawienie gwałtownym, następującym po sobie kadencjom i antykadencjom z oskarżycielskich wypowiedzi tłumu — antykadencji z mowy obrończej (zwr. 9, wersy 1—6). Pierwsze — wyrażają falowanie nastrojów, druga — jednolitą uczuciowo, zaangażowaną postawę bohatera.

3

Nie piszę wierszy,
 Spisuję fakty i doświadczenia,
 Póki przy nocnej świecy
 Nie spałę się jak óma

— pisał Wierzyński w dalszych partiach *Snu mary* (*Nocna świeca*, s. 100—101) poświęconych współczesnej epoce, historii oraz rozważaniom o człowieku jako istocie społecznej. Katastrofizm, uzasadniony już na wstępie *Snu mary* kulturowymi rozważaniami o naturze ludzkiej — zaciążył nad całym tomem. Przytoczony fragment wiersza potwierdził przypuszczenie, że miarą, jaką przykładał poeta do utworów z lat 1960 - 1969, była poetyka faktu. Dzięki temu udało się ostatecznie Wierzyńskiemu okiełznać wyobraźnię, przewyciężyć retorykę oraz podporządkować zaangażowanie uczuciowe i intelektualne dążeniu do ukazania obiektywnej wizji świata i człowieka. Udało mu się także umiejętnie wykorzystywać w obrębie tego samego utworu wszelkie możliwe odcienie znaczeniowe słowa, począwszy od dosłowności, poprzez metaforyczność, aż po symboliczność.

Ostatnia biografia jego bohatera nie została tym razem osadzona w przechowanej przez pamięć i wyobraźnię wizji przyrody ojczystej, której widzialne granice usiłował przekroczyć podmiot liryczny *Piątej pory roku*, pragnący przebić się ku nieskończoności. *Quai d'Anjou* ukazuje owego bohatera w niemal autentycznym, obcym mu pejzażu wielkiej metropolii, ujrzanej od strony mniej oficjalnej — od nadrzecznych bulwarów.

Dominującą sferą czasową jest tu teraźniejszość. Myśli, refleksje, asocjacje, fragmenty świata zewnętrznego, utkane z drobnych, przedmieściowych (a nie monumentalnych) motywów, mieszają się w świadomości bohatera. Brak właściwie rozgraniczenia między światem zewnętrznym a wewnętrznym, sferą znaczeń dosłownych, metaforycznych i symbolicznych. Podmiot liryczny poematu zagrożony jest początkowo jakby w letargu, rezygnacji i „resztkach przedawnionego snu”, dodajmy, złego snu. Jest on jakby rejestratorem i komentatorem otaczającej rzeczywistości i własnych stanów psychicznych. Zarówno tło, jak i inne postacie poematu urastają do rangi symboli („Gdzie nawet gruz wioząca krypa W ponadparyski mit się zmienia”). Wydaje się, że poemat Wierzyńskiego ma wiele wspólnego pod względem kompozycji, symboliki i ideologii z *Ziemią jałową* T. S. Eliota i ukazaną tam wizją miasta („Unreal City under the brown fog of a winter dawn”) oraz społeczeństwa ludzkiego. W *Quai d'Anjou* na współczesną scenę paryską nałożono delikatnie wizję płonącej Troi, wymykającego się „tylnym wyjściem podwórza” Eneasa, nie nazwanego z imienia i kilkakrotnie wspomnianego Hektora oraz mit o Argonautach podejmujących niebezpieczną wyprawę po złote runo — symbol zawrotnych marzeń człowieka.

Postacie Hektora i Argonautów oraz biblijny wątek wędrówki do ziemi obiecanej wyraźnie prześladują bohatera *Quai d'Anjou*, podobnie jak niepokoi go pesymistyczna wizja społeczeństwa ludzkiego, los ojczyzny i własna przyszłość utożsamiona ze zbliżającą się śmiercią.

QUAI D'ANJOU

Nie cała Troja zginęła.

Schowany za obozowym śmietniskiem,

Śród burzanów zarastających kłębami
 Rozbite butelki i puszki konserw,
 Uciekłem tylnym wyjściem podwórza,
 Uciekłem na Wschód i na Zachód
 I co tu ukrywać, wciąż jeszcze uciekam,
 Do dziś mnie to oszołamia,
 Ziemia Ur,
 Eufrat i Tygrys,
 Mezopotamia,
 A potem znów jedno małe oszustwo,
 I siedzę bezpieczny w mysiej kryjówce,
 W małym hotelu nad Sekwaną,
 Na Quai d'Anjou,
 W norze wysłanej strzępami
 Mojego przedawnionego snu.

Rankiem kiedy falują na rzece odbite drzewa
 Patrzę jak płyną krypy przez wodne gałęzie,
 Pomiędzy liśćmi wieszka upraną bieliznę
 Suchobiodra żona francuskiego flisaka
 A mały kundel merda kręconym ogonem
 Na skraju śmietankowego obłoku,
 Ażeby dopełnić praw absurdu
 Codziennej rzeczywistości.

Realni są tylko rybacy na brzegu,
 Realni przez dwie, trzy i cztery godziny,
 Mędracy, jogi, totemy, druidzi bez ruchu
 Bo ryby omlijają ich gęstą ławicą,
 Widzę je jak łódź podwodną albo srebrną torpedę,
 Ale że to są sprawy spoza mojego obrządku:
 Nie umiem zatrzymać tych stadnych stworzeń
 I namówić ich do zguby.

Totem zabiera pustą blaszankę,
 Pourquoi mourir pour Dantzig,
 Pamiętam go z Troi jak szmuglował koninę,
 Na czarnym rynku brał cenę potrójną,
 Syn jego sklecił stację radiową
 Aż wpadł i poszedł pod mur.

Cztery głosy reprezentowane przez różne postacie przeplatają się i powracają nieustannie w tym najbardziej „polifonicznym”¹⁷

¹⁷ Określenia tego używam w znaczeniu jakie nadał mu M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970.

utworze Wierzyńskiego (i chyba jedynym tego rodzaju we współczesnej liryce polskiej — stąd odwołanie do Eliota). *Quai d'Anjou* zdaje się w pełni potwierdzać uwagi o jawnej lub ukrytej dialogiczności powojennych utworów poety, o jego nastawieniu na drugą osobę i na cudzy głos. Analizowany utwór zdaje się być najdalszym osiągnięciem Wierzyńskiego w tej dziedzinie. Głos podmiotu lirycznego — to znany już z *Kufra na plecach* (np. *Ballada o kąciku za piecem*) wówczas jeszcze drugi głos monologu wewnętrznego poety, szyderczy i oskarżycielski. Wysunął się on tutaj na plan pierwszy (zwr. 1). Podmiot liryczny, którego biografia osobliwie bliska jest biografii Wierzyńskiego¹⁸, zaczął mówić o sobie z wrogiej pozycji, z którą nieoczekiwanie zaczął się solidaryzować wbrew miłości własnej, w imię poszukiwanej pełnej prawdy o samym sobie. Zdobył się więc na gest nader rzadki w naszej liryce, gdzie na podobne oświadczenie stać było tylko Mickiewicza w Epilogu *Pana Tadeusza* („Biada nam zbiegi, żeśmy w czas morowy Lękliwie nieśli za granicę głowy”).

Bohater *Quai d'Anjou* poszedł jeszcze dalej. Wypowiedział się tylko w imieniu własnym. Raz jeszcze zmierzył się z samym sobą i zanalizował osobistą tragedię. Intencje wydały się przeczyć czynom. Hektor, którego cenił — „macił mu asocjacje”, był oskarże-

¹⁸ Wiadomo, że Wierzyński jako członek zespołu redakcyjnego „Gazety Polskiej” ewakuował się wraz z kolegami do Lwowa, a „stamtąd dalej na południowy wschód, w kącie przez strategię wojenną przewidziany (rzekomo czy naprawdę) jako bastion obrony ostatecznej. Obrona nie nastąpiła. W niedzielę dn. 17 września Kazimierz i Halina Wierzyńscy wraz z wieloma innymi przekroczyli granicę rumuńską i choć myśleli, że wkrótce wrócą, dla niego była to droga niepowrotna” (Dłuska, *Kazimierz Wierzyński*, s. 12). Przez Rumunię, Francję, Portugalię i Brazylię przedzierali się oboje do Stanów Zjednoczonych. W Nowym Jorku Wierzyński współpracował potem z „Tygodnikiem Polskim”, służąc krajowi zgodnie ze swym powołaniem. Nie uchylał się od niego, lecz przeciwnie, płacił za nie, i to dość drogo — własną sztuką. Na rzecz żarliwych litanii, gorących przemówień, które Terlecki (*Wierzyński, czyli poeta*, s. 29) przyrównywał do diatryb i filipik starożytnych mówców — rezygnował z „samoistości słowa poetyckiego”, do której dane mu było powrócić dopiero po wojnie.

niem, tak jak oskarżeniem współczesnego społeczeństwa był mit o Argonautach.

Tutaj konieczne są pewne przypomnienia. Wiadomo, jak po wojnie oceniono w kraju masowy *exodus* z września 1939. Jeszcze surowiej, jak to zwykle bywa, odnosili się do „cywilów” niektórzy wojskowi walczący u boku zachodnich aliantów. Przejawem takiego niechętnego stosunku była satyra *Do przyjaciela z tamtej strony Atlantyku*, dedykowana poecie w roku 1942 przez Jerzego Paczkowskiego¹⁹, który jeszcze w roku 1939 zaciągnął się do wojska polskiego we Francji.

Bohater Wierzyńskiego miał odwagę w *Quai d'Anjou* przyjąć ciężar wszystkich niesprawiedliwych, bo podyktowanych rozgoryczeniem, zarzutów i zamiast się bronić, jak to uczynił jeszcze w *Orzechu z Korca maku* — przyznał się tutaj do win nie popełnionych.

W monolog bohatera, gdzie stopniowo ujawniona została sceneria oraz sytuacja (przy oknie), w której odbywała się wypowiedź — wplecione zostały trzy obce głosy. Pierwszy z nich — to zacytowany dosłownie („Pourquoi mourir pour Dantzig”) autentyczny slogan przewijający się wśród społeczeństwa francuskiego w początkowym okresie II wojny światowej, wśród ludzi, którzy niezbyt chętnie walczyli w obronie najechanej przez hitlerowców Polski. Slogan ten powtarzają w *Quai d'Anjou* zagadkowi rybacy. Na zawsze związane z tymi niezbyt chwalebnyymi sprawami, zdanie to rzuca cień na tych, którzy wypowiedzieli je w odmiennych okolicznościach — w czasie pokoju. Na paryską scenerię nakładają się jeszcze dodatkowo „strzępy przedawnionego snu” — wizja drugiej wojny światowej, ujrzanej od strony zaatakowanych i przez pryzmat sprzeczności: bohaterstwa i cwaniactwa (zwr. 4). Dopiero ostatnim piętrem uogólnienia jest historia wojny trojańskiej, w której uosobieniem samotnego bohaterstwa był Hektor, a symbolem przebiegłego cwaniactwa — Eneasze w interpretacji Wierzyń-

¹⁹ J. Paczkowski, *Poezje i satyry*, Warszawa 1958, s. 121 - 122. Warto przypomnieć, że w odpowiedzi Wierzyński zadedykował „Pamięci Jerzego Paczkowskiego” (zamęczonego przez Niemców w obozie) wiersz *Orzech z Korca maku*, gdzie zdał sprawę z własnego powołania.

skiego. Obie postacie uosabiają również jedno z przeciwieństw z „przedawnionego snu”, zabarwiając współczesność, pomagając w jej ocenie oraz służąc uogólnieniu wiedzy o społeczeństwie ludzkim.

Drugi obcy głos — to cytat z listu wzywającego bohatera do kraju. Powraca w nim aluzja do losu Norwida.

Spokojne jest życie za oknami,
 Nic go nie mąci w gruncie rzeczy,
 Czasem listonosz przynosi mi list,
 Otwieram go wolno, wiem co tam będzie:
 Czemu pan do nas nie wraca,
 Niech pan dłużej nie igra z losem,
 Na co pan czeka, na karierę Norwida,
 Już pan ją zrobił, nikt pana tu nie zna.

A ja nic. Nie odpowiadam.
 Siedzę w mojej mysiej kryjówce,
 Gryzę moje mysie paznokcie
 I mysia krew mnie zalewa.

Trzeci z kolei obcy głos należy do paryskiego taksówkarza, a naprawdę rosyjskiego białego emigranta, który jakoś się urządził i przystał do pogodzonych z losem rybaków paryskich, marzących o dorszu, a usiłujących złowić choć płotki, zresztą i to im nie wychodzi. Polifoniczna, niemal muzyczna kompozycja *Quai d'Anjou* to ostateczny punkt dojścia poety zorientowanego na cudzy głos. Co pewien czas przetasowuje on i łączy wszystkie wypowiedzi w jedną całość, złożoną z najbardziej istotnych motywów. W wypowiedzi taksówkarza powracają, już jako metafory, początkowo dosłowne konstatacje podmiotu lirycznego, łączącego w sobie cechy Eneasa i, jak się okaże, także Hektora. Są to motywy rzeki (czas, przemijanie), Hektora, rybaków, poszukiwania, połowu i dorsza. Ten ostatni motyw posiada także swój opozycyjny odpowiednik — płotkę. Rybak-taksówkarz, były adiutant, Eneas i Hektor, szmuklerz i jego bohaterski syn, dorsz i płotka — wszystkie te elementy zostają w dalszych partiach utworu podniesione do rangi symboli wyrażających postawy właściwe każdej społeczności ludzkiej i zwierzęcej. Znowu tropi poeta przejawy postawy tragicznej, którą współtworzą miłość ideałów i gotowość do walki w ich obro-

nie, nawet za cenę zerwania wszelkich więzów społecznych. W szkicu Wierzyńskiego, poświęconym interpretatorowi mitu Syzyfa Albertowi Camusowi, który buntował się w imię prawdziwie ludzkiej egzystencji innych („buntuje się, więc jesteśmy”), czytamy: „Artysta formuje się w pół drogi między pięknem, bez którego nie może istnieć, a społecznością ludzką, z której nie może się wydrzeć”²⁰. Norwid i Camus — to postacie, na które najczęściej powoływał się poeta w ostatnich latach twórczości (por. np. *Z myślą o Albercie Camus*).

Jedne sto lat, drugie sto lat
 A potem będzie już lepiej —
 Jak mówi taksówkarz (z akcentu Moskwickz)
 Kiedy mnie wiezie z miasta do domu —
 Niech pan tylko nie wzywa Hektora,
 To mąci jasność widzenia,
 Niech pan z nami postoi tu z wędką
 Godzinke, dwie a sam pan zobaczy
 Że dorsz nie idzie z prądem historii
 Tylko tak jak mu się żywnie podoba.

Nie umarł pan przecież za Gdańsk,
 Nie zna pan innej drogi tylko przez tylne wyjście,
 Więc z pustą bańką pan wróci do domu
 Szczęśliwy jak oni wszyscy,
 Szczęśliwy jak ja,
 Ostatni ze starej gwardii,
 Adiutant Wielkiego Księcia
 Mikołaja Mikołajewicza
 Spod Erzerum.

Podwójna osobowość bohatera (Eneasz — Hektor) zwiódła taksówkarza, ponieważ ujrzał w nim tylko podobnego sobie, nastawionego konsumpcyjnie eks-Argonautę (Erzerum położone we wschodniej Turcji to dawne Teodozjopolis, leżące na terenach, gdzie rozgrywała się akcja wyprawy Argonautów, podobnie wymieniona dalej Tauryda to starożytna nazwa Krymu), który zgodnie z płytkim realizmem odrzucił postawę Hektora. Pod wpływem

²⁰ K. Wierzyński, *Śmierć Camusa*, [w:] *Cygańskim wozem*, Londyn 1966, s. 63.

perswazji eks-adiutanta Wielkiego Księcia bohater nagle się ocknął, zaktywizował i do końca już nie oddał nikomu głosu, choć w. jego tragicznym podsumowaniu jeszcze raz powrócą wszystkie motywy przewijające się przez wypowiedzi różnych postaci.

Ohyda.
Wysiadam.
Daję napiwek wielkoksiążęcy.

W dalszych partiach znowu pojawiają się wątki urosłe już do rozmiarów „ponadparyskiego mitu”, barki, które „śpieszą się, śpieszą po swoje francuskie W twardej walucie Złote Runo” i „stadne stworzenia Zaszyfrowane w uwikłaniu Przedawnionego snu”, snu o społeczeństwie złożonym z bohaterów i cwaniaków, który został zweryfikowany u samych źródeł kultury — w greckiej mitologii (zwr. 11 - 12).

Barki powoli wodą suną
Śpieszą się, śpieszą po swoje francuskie
W twardej walucie Złote Runo,
Ocierają się o brzeg,
O Quai d'Anjou,
I omijają stadne stworzenia
Zaszyfrowane w uwikłaniu
Przedawnionego snu.

Niech im będzie,
Tym argonautom przedsiębiorczym
I tak nie dopłyną w tamte strony
Gdzie jeszcze ostatni sens,
Gdzie śniegiem świeci się Tauryda
Niepokalana w zimnej bieli
Gdzie nawet gruz wioząca krypa
W ponadparyski mit się zmienia
(Chociaż to mąci asocjacje
Tak jak mój Hektor).

Współczesny spłycony mit o złotym runie, mit walutowy — to zdegradowana wersja greckiego podania o Argonautach. Zmierzona najwyższą, bohaterską miarą epoka „stadnych stworzeń” kontrastuje z mitem o samotnej walce Hektora lub śmiałej i zdobywczej wyprawie do niebosiężnej i czystej krainy, o której ma-

rzyli Grecy. Zyjący stadnie rybacy nie złowią ani dorsza, ani płotki, podobnie jak spieszące się po współczesne złote runo kropy nie dotrą do mitycznej krainy. Wyprawy współczesnych argonautów oraz poszukiwania rybaków nie przyniosą żadnych rezultatów. Ich właściwy cel, choć może nie w pełni uświadomiony — dotarcie „do ostatniego snu”, zrozumienie istoty życia ludzkiego — nie zostanie osiągnięty.

Podmiot liryczny dokonuje ostatecznej interpretacji i oceny początkowych, zdawałoby się opartych wyłącznie na zasadzie sennego kojarzenia — motywów. Jeszcze raz można się tutaj przekonać (por. s. 48 - 49), że Wierzyńskiemu obce było naśladowanie dezintegracji marzenia sennego celem np. pełnego ujawnienia sfery podświadomości. Jego wizja jest jakby odpowiednikiem snu, skonstruowanym w myśl istotnych i ponadindywidualnych reguł poetyki sennej (symbolika wieloznaczności, sprzeczności). Służy ona przedstawieniu skomplikowanej wiedzy o społeczeństwie ludzkim i ukazaniu na jego tle postawy bohatera, która zyskuje w ten sposób pełne artystyczne uzasadnienie.

Quai d'Anjou to ostatni etap zapowiedzianej w *Korcu maku* poetyki rekonstruującej marzenie senne. Dzięki niej stworzył Wierzyński nowy, pozbawiony patosu, zdyscyplinowany, a mimo to wszechogarniający (przez zespolenie elementów lirycznych, dramatycznych i epickich) rodzaj wizyjności. W ostatnim poemacie lirycznym udało się poecie dzięki podporządkowanej zasadom intensyfikacji technice swobodnego kojarzenia zespolić z sobą różne sfery rzeczywistości odbijającej się w świadomości bohatera. Udało mu się także pokazać los jednostki związanej już nie tylko z przyrodą, lecz ze społeczeństwem, oraz los ten uogólnić, przedstawić w różnych przekrojach czasowych i różnych wprowadzanych aluzyjnie sceneriach (tło mitu o Argonautach z basenu Morza Czarnego czy tło wojny trojańskiej), tak by nie przyćmiły najważniejszej scenerii — współczesności. Na nią dopiero nakłada się wizja drugiej wojny światowej i wspomniane już mity. Grecki mit przyśzedł bohaterowi w sulkurs w momencie, gdy musiał on odciąć się od wszystkich głosów zewnętrznych i pozostać przy oknie — w wyjściowej sytuacji narracji lirycznej.

Bohater, który w imię prawdy o samym sobie odrzucał nawet pozór koturnu i nie wahał się ujawnić, że nie czuł się godnym tragicznej postawy Hektora, że przesładowała go wizja Eneasza — w jednym tylko wypadku pozostał nieugięty: gdy zgodnie z wiernością dla własnych, udokumentowanych, a nie dogmatycznych przekonań odzegnał się od tych wszystkich, którzy chcieli pogodzić go z epoką i społeczeństwem, wśród którego czuł się obco. Jego ostatnim życzeniem i przesłaniem do przyjaciół i antagonistów była prośba już nie o zrozumienie jego własnej postawy — lecz o tolerancję i poszanowanie dla wyboru, jaki uczynił.

Do widzenia.

Naprawdę wstyd mi

Tych niejasności, tej arytmii

Którą wybija serce, stary grat,

Przy takich drobiazgach

Jak zmartwienie

O sto czy dwieście lat.

Zostawcie mnie przy moim oknie,

To nic że igra ze mną los mój, grabarz:

Przynajmniej możecie mi zazdrościć,

Przynajmniej mogę się wykrzyzczyć

Także i za was.

Do widzenia

Zostawcie mnie z tym ciemnym szyfrem,

Z moją syntezą

Słoty

I

Jasnowidzenia.

(Sm 69 - 72)

ZAKOŃCZENIE

Po zakończeniu drugiej wojny światowej Wierzyński począł szukać ocalenia w powrocie do „samoistności słowa poetyckiego”. Wymagało to dużego wysiłku artystycznego i duchowego. Najważniejsze dla poety było oczyszczenie języka poetyckiego z przerostów emocjonalności i retoryki, nowa problematyka i nowe sposoby ujęć lirycznych. Po wojennych przemówieniach i litaniach nastąpił zwrot ku kolokwialnemu biegunowi języka. O próbie wyjścia z impasu świadczy balladowa twórczość z okresu 1951 - 1954 (*Korzec maku* i *Siedem podków*). Wierzyński znowu zmierzał ku stopniowej eliminacji bezpośrednich, dosłownych i nie umotywowanych sytuacyjnie wypowiedzi lirycznych. Kryła się za tym prawdopodobnie obawa, by tragiczna tonacja, nie uwolniona jeszcze całkowicie od pewnego patosu — nie zaciążyła nad dalszą twórczością. Pominąć jej jednak nie było można. Toteż poeta znalazł inne wyjście — sięgnął po balladę, która dawała możliwość tylko sygnalizowania tragiczności, zwalniając od specjalnego jej akcentowania, a poza tym dopuszczając i motywując także bezpośredni liryzm. Tragiczny podtekst wszedł odtąd na stałe do wierszy Wierzyńskiego i przyczyniał się do ich udramatyzowania.

Nieprzypadkowo próbą liryki udramatyzowanej były w okresie tuż po wojnie ballady. Na różny sposób realizował w nich poeta dramatyczność: przez kontrast obrazowy, paradoks uczuciowy, oscylowanie ku monologowi wewnętrznemu, wreszcie przez drugosobowy zwrot do kogoś bliskiego. Druga osoba przestała być w tym czasie tylko pretekstem do wyznań lirycznych, lecz jako drugi bohater, z którego reakcjami poeta począł się liczyć, weszła na stałe do jego utworów.

Zarówno odrzucenie regularnego wiersza, jak przyjęcie kolokwialnej składni, leksyki i frazeologii oraz swobodna, dygresyjna

niemal kompozycja balladowych utworów, dbałość o sytuacyjne uwarunkowania monologu lirycznego i wyraziste nakreślenie postaci bohatera, wreszcie wspomniany już drugoosobowy zwrot do kogoś bliskiego — wszystko to przyczyniło się do „mówionego” charakteru powojennej liryki Wierzyńskiego.

Synkretyczne pod względem gatunkowym ballady wydają się także przejawem dążenia poety do stworzenia całościowej, w miarę obiektywnej wizji człowieka w świecie. Późniejsze utwory dowiodły, że dwoma biegunami twórczości poety były wizyjność i poetyka faktu, a terenem głównych poszukiwań artystycznych — liryka przedstawiająca. Wymagała ona dystansu między podmiotem lirycznym a światem przedstawionym. Pierwszą formą takiego dystansu była balladowa fantastyka, autoironia i humor — obecne niemal we wszystkich utworach z *Korca maku*.

Naczelnym tematem *Korca maku* i *Siedmiu podków* była sztuka, zwłaszcza poezja, co wiązało się wówczas z tworzeniem trwałych podstaw powojennej poetyki. Sztuka nie była jednak w twórczości Wierzyńskiego czczona jako nie związany z człowiekiem absolut, lecz oznaczała zawsze pewien sposób istnienia i reagowania na otaczający świat, właściwy człowiekowi. W latach 1951 - 1954 stała się pryzmatem, przez który przyjrzał się poeta wszystkim zagadnieniom, opracowywanym później w tomach poetyckich z lat sześćdziesiątych. Główny problem, którym się pasjonował, czego wyrazem była cała jego poezja, stanowił los człowieka, zawieszony między bytem a nicością, uwikłany w przyrodę, kulturę, historię i życie społeczne. Poezja okazała się sztuką zgłębiającą prawdę o ludzkiej egzystencji. Jej rola polegała także na tym, że oprócz gorzkiej nieraz prawdy przynosiła także miłość i pocieszenie.

Wielowymiarowe, w tym także dwudzielne (sfera konkretów i pojęć, widzialna i niewidzialna) widzenie rzeczywistości wymagało stworzenia poetyki, która mogłaby w sposób prosty przekazywać maksymalnie bogate i skomplikowane znaczenia. W tym celu trzeba było wypracować taki model liryki, który zapewniłby większy dystans pomiędzy podmiotem lirycznym a światem przed-

stawionym. *Koncert zimowy (Korzec maku)* i *Kobiety które tkają (Siedem podków)* — to nowe próby stworzenia obrazu poetyckiego. Wierzyński wiedział, jak się zdaje, że dla jego celów (drażnienie w głąb każdego problemu) najlepszy byłby ten rodzaj obrazowości, który zapewniałby swobodną i spoiłą zarazem kompozycję sfery wyglądown. Toteż odwołał się do własnych, nawiązujących do najistotniejszych zdobyczy artystycznych liryki romantycznej, doświadczeń zarówno z *Wiosny i wina* i *Lauru olimpijskiego*, jak *Wolności tragicznej* i *Kurhanów*. Kompozycję opartą na swobodnym kojarzeniu motywów podporządkował zasadzie intensyfikacji (narastanie obrazów przez powtarzanie i przetwarzanie motywów). Odwołał się także do zaprezentowanej najpełniej w *Laurze olimpijskim* umiejętności harmonijnego łączenia komentarza lirycznego ze stopniowo kształtowaną sferą wyglądown.

Mowa i ziemia (Siedem podków) była próbą narracji lirycznej posługującej się spoiłymi całościami obrazowymi. Sam Wierzyński w rozmowie z Marią Dłuską nazwał ten sposób pisania angielskim terminem *understatement*.

W latach 1960 - 1964 (*Tkanka ziemi* i *Kufer na plecach*) zapowiedziana przez *Mowę i ziemię* realistyczno-symboliczna wizja świata została ostatecznie ugruntowana. W wizyjnej *Piątej porze roku (Tkanka ziemi)*, która okazała się podsumowaniem całej powojennej poetyki Wierzyńskiego, zmierzającej do zespolenia elementów lirycznych, epickich i dramatycznych — dokonała się ewokacja „mitu o poszerzonym istnieniu”. Objął on niebo i ziemię. Obok przyrody ukazanej w kilku przekrojach czasowych i w nierozzerwalnym związku z ciałem i świadomością człowieka pojawiła się wizja strefy pozaprzestrzennej i pozaczasowej. Bowiern czas i przestrzeń to w zmierzającej do odsłonięcia istoty rzeczy poezji Wierzyńskiego ostateczna formuła rzeczywistości widzialnej. W *Piątej porze roku* dokonało się także zatarcie granic między światem zewnętrznym a wewnętrznym oraz między życiem a śmiercią, śmierć zaś poczęła oznaczać także odcięcie bohatera od kraju młodości.

Kolejnym pryzmatem oglądu wszystkich spraw człowieczych była nostalgia. W latach 1960 - 1964 poezja Wierzyńskiego stawała

się coraz bardziej refleksyjna (medytacje), co nie przeszkadzało dramatyczności zakorzenionej w dynamicznym i dialektycznym, a nie statycznym widzeniu świata. Poeta stosował różne sposoby dramatyzacji liryki, przy czym jej ukryta dotąd dialogiczność ujawniała się coraz wyraźniej (*Pożyczone z Eluarda z Tkanki ziemi, Ballada o dwóch grabarzach z Kufra na plecach*).

Nowy rodzaj dystansu dała relacja o gestach bohatera i na równi z nimi traktowanych przeżyciach i refleksjach. Miarą, jaką przykładał poeta do całej twórczości z tego okresu, okazała się poetyka faktu, zapoczątkowana jeszcze w dwudziestoleciu (*Pieśni fanatyczne, Gorzki urodzaj*), kontynuowana w okresie wojny (litanie, katalogi strat i cierpień), a udoskonalona w tomach powojennych.

W *Tkance ziemi* oraz *Kufrze na plecach* Wierzyński osiągnął najbardziej oszczędne sposoby łączenia komentarza lirycznego z elementami przedstawieniowymi. Przejawem intensywnego stosunku do słowa poetyckiego było (zapowiedziane już w *Wiośnie i winie*) umiejętne przechodzenie od znaczeń dosłownych poprzez metaforyczne do symbolicznych, a także oscylowanie między polami znaczeniowymi słów oraz przenoszenie różnych realiów ze sfery zewnętrznej w świat psychiki człowieka.

W latach tych dużemu uprzywilejowaniu metafory towarzyszyła dbałość o umotywowanie każdego tropu przez zbudowanie dla niego całego kontekstu znaczeniowego. Odwołania do tradycyjnej symboliki były tak subtelne, że niemal nieuchwytnie, a przecież stwarzały kulturowy podtekst liryki z tego okresu odpowiadając potrzebom uogólnienia wiedzy o człowieku i świecie. Metaforyczność, symboliczność, realizm, rzadziej alegoria i groteska — to podstawowe sposoby ujmowania rzeczywistości w *Tkance ziemi* i *Kufrze na plecach*.

Wówczas także zaczął poszukiwać Wierzyński maksymalnej zwięzłości wyrazu (miniatury). Przestał lękać się bezpośredniej wypowiedzi, która bliska była sformułowaniu epigramatycznemu.

Poeta zabrał się teraz do szukania syntezy życia. Nadal tropił prawdę o człowieku widzianym na tle zarówno codziennych sytuacji, jak historii lub śmierci i wieczności. Prawda ta w miarę upły-

wu lat stawała się coraz mniej jednoznaczna, coraz bardziej dialektyczna i tragiczna zarazem. Narastał bezceremonialny i surowy stosunek do bohatera lirycznego, konflikt ze współczesnością oraz poczucie obcości czy sprzeciwu wobec epoki i katastrofizm. Komplikowała się wizja przyrody i wieczności, Iluminacja, medytacja, obrzędowe zespolenie z przyrodą — to kolejne próby wydarcia tajemnicy bytu. Niepokój sąsiadował z mądrym spokojem, wpływającym paradoksalnie z poczucia własnej bezsilności w zmaganiu się z losem, utożsamionym ze śmiercią i nieubłaganymi dla jednostki wyrokami historii. Pojawiła się heroiczna, bliska stoicyzmowi koncepcja życia ludzkiego — jako próby wytrwałości i miłości. Wieloraki sens słowa miłość, tak często używanego w poprzednim okresie, został nareszcie wytłumaczony (miłość jako tajemnica bytu oraz życia i twórczości człowieka; miłość ciemna — jako walka i przeciwstawienie się, jako gorzka prawda i rozpacz — miłość raniona). Symbolicznym przeciwieństwem światła i ciemności objęto różne sfery życia człowieczego. Przez to, co jednostkowe i konkretne, zaczęło przeświecać to, co ogólne.

Wreszcie ostatni tom Wierzyńskiego — *Sen mara* — podsumowanie i umocnienie osiągnięć z poprzedniego okresu. Poeta wykorzystał tu i udoskonalił różne odmiany liryki przedstawiającej i bezpośredniej oraz różne sposoby dramatyzacji monologu lirycznego (np. jednostronny dialog z *Caravaggia*). Jeszcze bardziej zwiększył dystans między podmiotem lirycznym a światem przedstawionym. Wyrazem dążenia do uogólnień stała się metaforyka (abstrakcje) oraz odwołania kulturowe.

W *Śnie marze* ujawniono filozoficzno-estetyczne podstawy kultury europejskiej oraz przywołano znamienne postawy humanistyczne. Uzasadniono też pełną konfliktów wizję świata i człowieka. Ponadczasową formułą istnienia okazał się pełen sprzeczności sen.

Z greckich źródeł wyprowadził Wierzyński bliską sobie postawę tragiczną i wyzwolił ją ostatecznie z romantycznego patosu. Znalazł oparcie dla słowa-klucza swej poezji — tym słowem była miłość.

Bohatera ostatniej, symbolicznej autobiografii (*Quai d'Anjou*) ukazał Wierzyński już nie na tle przyrody, lecz współczesnego (a zarazem ponadczasowego) społeczeństwa. Przyłożył doń najwyższą, bohaterską miarę greckiego mitu i surowo osądził. Uzasadnił także nonkonformistyczną postawę podmiotu lirycznego.

W tym miejscu pragnęłabym jeszcze gorąco podziękować Pani Profesor Marii Dłuskiej, promotorowi mojej rozprawy doktorskiej, Recenzentom rozprawy, Panom Profesorom Czesławowi Zgorzelskiemu i Janowi Błońskiemu oraz mojej Matce, która cały czas służyła mi pomocą.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

A. POEZJA

1. *Poezje zebrane*, Londyn—Nowy Jork 1959

W tomie tym zamieszczono wszystkie przedwojenne i wojenne zbiory poety, a z powojennych *Korzec maku*, wyd. 1951, oraz *Siedem podków*, wyd. 1954 r.

2. *Tkanka ziemi*, Paryż 1964
3. *Kufer na plecach*, Paryż 1964
4. *Czarny polonez*, Paryż 1968
5. *Sen mara*, Paryż 1969
6. *Poezje wybrane*, Kraków 1972

B. PROZA

1. *Granice świata* (opowiadania), Warszawa 1933
2. *W garderobie duchów* (*Wrażenia teatralne*), Warszawa 1938
3. *Mowa o Leśmianie*, „Wiadomości Literackie”, 1939, nr 20 (812)
4. *Współczesna literatura polska na emigracji* (odczyt), Nowy Jork 1943
5. *Pobojowisko* (opowiadania), Nowy Jork 1944
6. *Życie Chopina*, Nowy Jork 1953 (wyd. polskie)
7. *Moja prywatna Ameryka*, Londyn 1966
8. *Cygańskim wozem* (*Miasta, ludzie, książki*), Londyn 1966

II. BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA*

A. PRACE PRZEDWOJENNE

1. Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej*, t. 3, Warszawa 1936, s. 293 - 306
2. Horzycza W., *Filozofia płochości, czyli o K. Wierzyńskim*, „Nowe Czasy”, 1935, nr 4

* Jest to wybór przed- i powojennych artykułów o Wierzyńskim, które są — w moim przekonaniu — najbardziej wartościowe pod względem poznawczym.

3. Irzykowski K., *Gdy liryk kształtuje ludzi*, „Naprzód”, 1933, nr 91
4. Kołaczkowski S., *Logika* (O „Wolności tragicznej” Wierzyńskiego), „Marchoń”, 1936/1937, nr 3, s. 416 - 417
5. Kubacki W., *Wierzyński a młode pokolenie poetyckie*, „Gazeta Polska”, 1938, nr 83
6. Liebert J., *Fanatyk urody życia*, „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 29
7. Miciński B., *Wolność tragiczna*, [w:] *Pisma*, Kraków 1969, s. 314 - 317
Pierwodruk: „Prosto z mostu”, t. III: 1937, nr 9, s. 4
8. Napierski S., *Gorzki urodzaj Wierzyńskiego*, „Wiadomości Literackie”, 1934, nr 16
9. Nowaczyński A., *Skamander połyska, wiślaną świetlacy się falą . . .*, „Skamander”, 1921, z. 7 - 9
10. Ortwin O., *Wolność tragiczna*, [w:] *Żywe fikcje*, Warszawa 1970, s. 304 - 310
Pierwodruk: „Lwów Literacki”, 1937, nr 2, s. 5
11. Rzymowski W., *K. Wierzyński (Zarys krytyczny)*, „Pamiętnik Warszawski”, 1930, nr 4/5 s. 35 - 55
12. Rzymowski W., *Elan vital na greckim pomniku. K. Wierzyński w nowych granicach świata*, „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 38
13. Troczyński K., *Ryzyko optymizmu. Rzecz o K. Wierzyńskim*, „Dziennik Poznański”, 1937, nr 2
14. Wyka K., *Niesyty piękna świata i klęską zatruty*, „Gazeta Polska”, 1937, nr 10
15. Zawodziński K. W., *Jubileusz „Skamandra”* (1932), [w:] *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 96 - 123
16. Zawodziński K. W., *Słodkie ziarna „Gorzkiego urodzaju”*, [w:] *op. cit.*, s. 266 - 272
Pierwodruk: „Pion”, 1934, nr 15
17. Zawodziński K. W., *Liryka polska w dobie jej kryzysu*, [w:] *op. cit.*, s. 175 - 210 (por. zwłaszcza s. 181)
Pierwodruk: „Przegląd Współczesny”, 1939, nr 206, s. 1—2, nr 207, s. 78—98

B. PRACE POWOJENNE

1. Bielatowicz J., *Wielka przygoda życia. O poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Londyn 1963
2. Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972
Tom zawiera następujące prace o Wierzyńskim:
 - a) *Kazimierz Wierzyński*
 - b) *Z kufrem na plecach*
 - c) *„Gdzie nie posieją mnie . . .”* (Studium wiersza)
 - d) *Rodowód* (Studium wiersza)

- e) *Legenda wieczności (Studium wiersza)*
 f) *Formuła przeznaczenia (Studium wiersza)*
 g) *Na wielkiej rzece (Studium wiersza)*
 h) „I potem świat się kończy urwiskiem”
3. Fabiański T., *Ze wspomnień*, „Miesięcznik Literacki”, gruzdzień 1971, s. 56 - 61
 4. Herbert Z., *O Kazimierzu Wierzyńskim zapiski do wspomnień*, „Tygodnik Powszechny”, 1972, nr 14 (1210)
 5. Lichniak Z., *Spojrzenie ukosem, ale nie zezem*, „Dziś i Jutro”, 1956, nr 1
 6. Matuszewski R., „Ptak przeleciał przeze mnie...” O „*Poezjach wybranych*” Kazimierza Wierzyńskiego, „Polityka”, 1972, nr 29 (802)
 7. „*Przebity światłem*”. *Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*, Londyn 1969
 Tom ten obejmuje przedruk artykułów, jakie ukazały się w polskich czasopismach emigracyjnych po śmierci poety. Tutaj m. in. (s. 17 - 40) znajduje się praca T. Terleckiego *Wierzyński, czyli poeta*
 8. Roztworowski J., *Kazimierza Wierzyńskiego urodziny na ziemi*, „Tydzień Polski”, 26 IX 1964
 9. Siatkowski Z., [Streszczenie pracy:] *Poetyka Kazimierza Wierzyńskiego*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji PAN”, Kraków 1964, s. 361 - 363
 10. Wyka M., *Fanatyk świata, czyli o poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, „Literatura”, 1972, nr 29

INDEKS NAZWISK

- Achmatowa Anna 44
Ajschylos 43
Aspazja z Miletu 152
- Bach Johann Sebastian 50, 52, 53
Bachelard Gaston 54, 55, 88, 104
Bachtin Michaił 157
Bergson Henri 34
Bielatowicz Jan 6, 41, 106
Błoński Jan 34, 170
Boecjusz 124
Bruegel Pieter st. 98
- Calderon de la Barca Pedro 129
Camus Albert 122, 161
Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi da C.) 147, 148
Cavalcanti Guido 42
Chełmoński Józef 78
Chlebnikow Wielemir 28
Chopin Fryderyk 8, 50, 55, 59, 73
Conrad Joseph (właśc. Teodor Józef Konrad Korzeniowski) 36, 56, 59, 150
Cummings Edward Estlin 106, 109
Czachowski Kazimierz 14
- Danilewiczowa M. 83
Dante Alighieri 42
Dłuska Maria 9, 10, 13, 14, 27 - 29, 36, 46, 47, 59, 66, 67, 69, 74 - 76, 78, 84, 88, 127, 132, 137, 158, 167, 170
- Eliot Thomas Stearns 42, 106, 156, 158
- Eluard Paul (właśc. Eugène Grindel) 106 - 108
Empedokles z Akragas 136, 152
- Ficino Marsiglio 138
- Galis Adam 14
Gałczyński Konstanty Idelfons 16, 17, 76
Głowiński Michał 12, 26, 29, 34, 37 - 39, 45, 46, 138
Goethe Johann Wolfgang 145
Gogh Vincent Van 73
Gomulicki Juliusz Witold 38
Gumilow Nikołaj 44
- Heraklit z Efezu 136
Homer 43, 140
Horowitz Vladimir 50
Horzyca Wilam 36, 133, 134
- Iłakowiczówna Kazimiera 16
Irzykowski Karol 27, 35, 172
Iwazskiewicz Jarosław 42
- James William 9
Jan św. ewangelista 43
Janta-Połączyński Aleksander 42
Jastrun Mieczysław 132
- Kalinowska Zofia Irena 41
Kant Immanuel 83
Kasprowicz Jan 20, 34
Katullus (Caius Valerius Catullus) 43

- Kleiner Juliusz 117
 Książnin Franciszek Dionizy 109
 Kochanowski Jan 15, 22
 Kołaczkowski Stefan 9, 62, 124
 Kubacki Wacław 9, 46, 47, 93
 Kwiatkowski Jerzy 26, 42
 Kwiatkowski Remigiusz 42

 Lam Andrzej 27
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafi-
 nowicz) 59
 Leopardi Giacomo 43
 Leśmian Bolesław 9, 34, 73, 74, 77,
 79, 87
 Liebert Jerzy 9, 37, 38, 76, 83, 95,
 114
 Łobodowski Józef 9, 93

 Mandelsztam Osip 44
 Marcello 145
 Markiewicz Henryk 76
 Maryla zob. Puttkamerowa Maria
 Matuszewski Ryszard 41
 Miciński Bolesław 62, 105, 123
 Mickiewicz Adam 23, 34, 38, 39, 59,
 61, 62, 76, 78, 145, 158
 Mieroszewski Juliusz 41
 Międzyrzecki Artur 43
 Miłosz Czesław 93
 Montale Eugenio 43
 Mozart Wolfgang Amadeus 145

 Nałkowska Zofia 115
 Napierski Stefan 9, 23, 37, 38, 49, 86,
 93, 114
 Nietzsche Friedrich 26
 Norwid Cyprian Kamil 95, 106, 108,
 122, 134, 137, 143, 151, 160, 161
 Nowaczyński Adolf 105, 109, 133

 Opacki Ireneusz 17, 20, 23, 59
 Ortwin Ostap (właśc. Oskar Katzen-
 ellenbogen) 59, 112
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 43

 Paczkowski Jerzy 159
 Papla Eulalia 44
 Parandowski Jan 9
 Parnell Feliks 24
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
 16, 17, 42, 109
 Peiper Tadeusz 27
 Percival Arthur 8
 Perykles 146, 152
 Piero della Francesca 148, 150
 Platon 138
 Plotyn 138
 Pound Ezra Weston Loomis 42, 106
 Prokop Jan 34, 41
 Protagoras 150, 151
 Przyboś Julian 118
 Przyłuski Bronisław 74
 Puttkamerowa Maria z Wereszcza-
 ków 61

 Quasimodo Salvatore 43

 Rodin Auguste 26
 Rodziński Artur 8, 55
 Różewicz Tadeusz 115
 Rubinstein Artur 50, 55
 Rzymowski Wincenty 44

 Saba Umberto 43
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta 138
 Scarlatti Domenico 50
 Schiller Leon 49, 126, 127
 Schopenhauer Arthur 33, 73
 Shakespeare William 43, 49, 106,
 126, 140
 Siewierianin Igor 40, 41
 Sławiński Janusz 74
 Słowacki Juliusz 26, 33, 38, 76
 Sokrates 151
 Solmi Sergio 43
 Staff Leopold 9, 34, 36, 40, 74, 93
 Suchodolski Bogdan 152
 Szaniawski Jerzy 9

- Szmydtowa Zofia 137
Szymborska Wisława 109
- Tatarkiewicz Władysław 136, 138
Terlecki Tymon 8, 21, 35, 41, 48, 54,
62, 63, 65, 90, 106, 109, 124, 158
Tuwim Julian 12, 16, 17, 28, 34, 38,
40, 74
- Ungaretti Giuseppe 43
- Warren Austin 42
Weintraub Wiktor 9, 49
Wellek René 42
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro)
43, 87
Whitman Walt 34, 40, 42
Wierzyńska Halina 8, 132, 158
- Wierzyński Kazimierz *passim*
Wyka Kazimierz 9, 14, 34, 37, 62, 93,
114
Wyka Marta 40
Wyspiański Stanisław 59, 126, 127
- Yeats William Butler 42, 106
- Zagórski Jerzy 93
Zahorska Stefania 120
Zawistowska Kazimiera 36
Zawodziński Karol Wiktor 9, 40, 42,
44, 45, 62, 93, 110, 133
Zgorzelski Czesław 17, 21, 34, 170
- Żeromski Stefan 40, 59, 62, 64, 93
Żurowski Maciej 42

SPIS TREŚCI

Rozdział I. <i>Korzec maku</i> (1951) oraz <i>Siedem podków</i> (1954)	5
Rozdział II. <i>Tkanka ziemi</i> (1960) oraz <i>Kufer na plecach</i> (1964)	73
Rozdział III. <i>Sen mara</i> (1969)	126
Zakończenie	165
Bibliografia	171
Indeks nazwisk	174