

Robert Mielhorski

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Przeobrażenia wiersza *Chłopcy* Mieczysława Jastruna. W kręgu refleksji o procesie twórczym

Pomiędzy 1930 a 1956 rokiem

W styczniu 1930 r. dwudziestosiedmioletni Mieczysław Jastrun (właśc. Mojsze Agatstein) przebywał w zamieszkiwanej przez sporą społeczność żydowską wsi Jodłowa. Był już wówczas autorem dobrze przyjętego, wydanego rok wcześniej przez Ferdynanda Hoesicka, tomu *Spotkanie w czasie*; w tymże roku miał też zostać członkiem polskiego PEN Clubu, zdać egzamin nauczycielski i rozpocząć krótkotrwałą pracę w państwowym gimnazjum w Brześciu nad Bugiem, przed przenosinami do Łodzi, gdzie spędził lata trzydzieste. W liście do Jalu Kurka, którego znał jeszcze z lat studenckich w Krakowie, a razem zdawali egzaminy uniwersyteckie, notował:

Dowiedziałem się przypadkiem, że coś tam mojego było w „Głosie Narodu”. Jeżeli tak, to bardzo Was proszę o przesłanie mi tego numeru „Głosu Narodu”, gdyż nie dostałem, a tutaj tego pisma nie ma. Nie gniewajcie się, że piszę na takim świstku, ale – jestem w takich tarapatach finansowych, że nie mam nawet na papier listowy.

Dlatego też nie pogardziłbym honorarium za wiersz. Gdybyście mogli mi przesłać je, byłbym Panu bardzo wdzięczny.¹

Poeta z kręgu Awangardy Krakowskiej, Jalu Kurek, wówczas redaktor chadeckiego „Głosu Narodu”, nie do końca spełnił prośbę poety, gdyż ten w następnym miesiącu pisał:

Przepraszam Was, że przypominam Wam obietnicę, której nie dotrzyмалиście, czemu się zresztą nie dziwię. Wolałbym jednak nie dziwić się. Nie gniewajcie się na mnie i, jeżeli możecie, przyslijcie mi tę wielką sumę.²

¹ List do Jalu Kurka z 13 stycznia 1930 r., „Archiwum Literackie”, t. XX. Materiały do dziejów Awangardy, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975, s. 243.

² *Ibidem*.

Z Jalu Kurkiem, jednym z czołowych poetów krakowskiej Awangardy, rodowitym krakowianinem, znał się Jastrun od czasów studenckich, kiedy to na Uniwersytecie Jagiellońskim przyszedł autor *Dziejów nieostygłych* studiował filologię polską, germańską i filozofię. Takim go zapamiętał Kurek:

Jastrun był młodzieńcem zamkniętym w sobie, cichym, skupionym, powściągliwym. Natura refleksyjna, jak gdyby oddana predyspozycjom naukowym³.

Jalu Kurek wspomina o „Głosie Narodu” jako o piśmie chrześcijańsko-demokratycznym, otwartym również na nowatorskie tendencje artystyczne – do momentu jednak zmiany w redakcji i odejścia redaktora naczelnego, kiedy to wypowiedziano poecie posadę z miejsca, w którym pracował od matury⁴. Co ciekawe: „»Zwrotnica« nazwała »Głos Narodu« w roku 1926 – »najczulszym literacko dziennikiem polskim«⁵. Chociaż Julian Przyboś określał to pismo mianem „zakrystii”⁶. Inna rzecz, że pojawiały się w nim akcenty antysemickie, co nie mogło z pewnością ujść uwadze autora *Spotkania w czasie*.

Fakty, o których wspominam, dotyczące publikacji utworu Mieczysława Jastruna w krakowskim „Głosie Narodu”, związane są z ogłoszeniem wiersza *Lato dzieciństwa*⁷. Wiersza, który – drukowany pięć lat później w tomie *Dzieje nieostygłe*, najbardziej wrażliwej „społecznie” z międzywojennych książek tego pióra – przyjąć miał pod innym tytułem: *Chłopcy*, odmienny kształt; ale jeszcze nie ten, który znamy choćby z ostatnich jego wydań w *Poezjach zebranych* z 1984 r.⁸ Porównując poszczególne redakcje utworu, pracę nad nim, mniej lub bardziej istotne ingerencje, możemy z powodzeniem wyprowadzić kilka szerszych wniosków, odnoszących się do natury procesu twórczego u tego właśnie autora w okresie sprzed 1939 r., ale i po nim⁹. Uzupełnienie, komentarz do omawianego zagadnienia znajdziemy w eseistycznych wypowiedziach Jastruna.

Wiersz *Lato dzieciństwa* mógł teoretycznie powstać pomiędzy rokiem 1929 a 1930 (pierwodruk prasowy). Jednak w debiutanckim tomie (z 1929 r.) nie znalazł się, podobnie jak w drugim zatytułowanym *Inna młodość* (1933), a ukazał się dopiero w książce z 1935 r. Biorąc to pod uwagę można powiedzieć, że właściwie precyzyjna data powstania tego tekstu jest nie do ustalenia. To także specyficzna cecha postępowania pisarskiego Mieczysława Jastruna, który niegdyś

³ J. Kurek, *Mój Kraków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 171.

⁴ Kurek przeszedł do redakcji „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”.

⁵ J. Kurek, *op. cit.*, s. 220.

⁶ *Ibidem*.

⁷ „Głos Narodu” 1930, nr 6 (lokalizację tę podaje T. Klak).

⁸ M. Jastrun, *Chłopcy*, [w:] *idem*, *Poezje zebrane*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 61-62.

⁹ Ciekawe, że zajmujący się dorobkiem Mieczysława Jastruna Andrzej Lam w swej antologii poezji polskiej umieścił *Chłopców* jako jeden z trzynastu najbardziej reprezentatywnych utworów tego pisarza. Zob. *Ze struny na strunę. Wiersze poetów Polski Odrodzonej 1918–1978*, ułożył A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 387.

porzucone wiersze przypominał sobie, poddając je twórczej obróbce, inne zaś oddawał zapomnieniu.

Co zastanawiające, brakuje przedruku utworu w *Poezjach wybranych* z roku 1948, podobnie jak w *Wierszach dawnych i nowych* z 1951. Dopiero *Wiersze zebrane* z 1956 roku przynoszą ten utwór z korektami, między innymi o charakterze ekspresywnym i wizyjnym.

Proces twórczy: wybrane współczesne aktualizacje tematu

O specyfice procesu twórczego, w związku z liryką Mieczysława Jastruna, pisałem już w innym miejscu, uznając akurat w tamtym wypadku doświadczenie biograficzne za jego podstawowy element (wyznacznik). Proponuję krótką rekapitulację tamtejszych ustaleń¹⁰, odwołując się w pierwszej kolejności do refleksji Marii Gołaszewskiej, która twórczość samą pojmuje wedle dwóch procesów: (1) *i n t e r i o r y z a c j i* świata i (2) *e k s t e r i o r y z a c j i* przeżyć. W pierwszym wypadku proces powstawania dzieła równoznaczny jest „zawłaszczeniu” bytu, świat staje się dla mnie „własnym”; w drugim przypadku natomiast – przeżycia artysty są przekazane odbiorcom, rzeczywistość wytworu sztuki ponownie usytuowana jest w obliczu tego, co znajduje się na zewnątrz. Oddajmy jednak głos samej badaczce:

Dla zainicjowania twórczości potrzeba, by świat zastany stał się światem „własnym”, by nie był to świat jedynie spostrzeżony, lecz także doznany, swoiście przetransponowany, włączony w zakres indywidualnego życia, uczyniony niejako osobistą własnością. [...] Eksterioryzacja przeżyć – to drugie ogniwo, a zarazem drugi warunek twórczości. Zostają podjęte próby, by owo indywidualne widzenie rzeczywistości uczynić czymś, co mogłoby stać się własnością także innych, co mogłoby na nich oddziaływać, wzbudzić w nich jakieś znaczące doznania (fascynacja, niepokój). Wreszcie widzenie świata musi niejako ponownie zetknąć się z rzeczywistością zewnętrzną.¹¹

Z punktu widzenia teorii procesu twórczego, funkcjonalnej dla zrozumienia dzieła autora *Strumienia i milczenia*, przywołać warto systematyzację Edwarda Nęcki. Uczony ten podkreśla, że w przeszłości spotykaliśmy się z egzotycznymi teoriami procesu twórczego, akcentującymi jego wyjątkowość, niezwykłość w świetle innych ludzkich postępowań (tę opinię zdaje się poniekąd podzielać Mieczysław Jastrun); tu rodziły się przeświadczenia o genialności twórcy, o odmiennym mechanizmie działania jego umysłu w tego typu sytuacji. Pisząc o tym Nęcka podkreśla dwa rodzaje myślenia: logiczne i wertykalne, oraz twórcze: late-

¹⁰ „*Tamto dziecko*”? – *Obrazy dzieciństwa w prozie i poezji Mieczysława Jastruna*, [w:] Światy dzieciństwa. Infantyilizacje w literaturze i kulturze, pod red. M. Chrobak, K. Wądołny-Tatar, Universitas, Kraków 2016; podrozdział: „Dyskurs trzeci: biograficzny. Biografia jako proces twórczy?”.

¹¹ M. Gołaszewska, *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*, PWN, Warszawa 1977, s. 232.

ralne (prelogiczne i intuicyjne). Z punktu widzenia ostatnich dekad XX w., istotę procesu twórczego upatruje się w samym celu („koncepcja interakcji twórczej”), a właściwie w napięciu pomiędzy celem i „strukturami próbnymi”. W naszym wypadku celem będzie powstałe dzieło poetyckie, „strukturą próbną” symbol, metoda asocjacyjna i wyobraźniowa (badacz mówi tu, przywołam jego słowa: o akordzie, skojarzeniu pojęć, wyobrażeniu obiektu). Zatem, struktura próbna może być w pewnym sensie tym, co niegdyś nazwalibyśmy inspiracją, jako zapoczątkowaniem całości procesu, o którym mowa. Jak zauważa Edward Nęcka, rodząc się w interakcji między celem i strukturami próbnymi, tym samym realizuje się on poprzez redukcję rozbieżności między nimi, czemu służą takie działania, jak: dedukcja, indukcja (analogia), metaforyzowanie, skojarzenia, abstrahowanie, transformacje. Za podstawę interakcji uznaje badacz myślenie krytyczne¹².

Poza tym osobno należy zasygnalizować poglądy Davida Perkinsa i Roberta Weisberga, także odrzucających zakotwiczoną w tradycji myśl o mechanizmie tworzenia. Według pierwszego (Perkinsa) twórczość w niczym nie odbiega od pozostałych aktywności umysłu; drugi zaś (Weisberg) traktuje ją jako tryb uczenia się. Jeszcze inny pogląd przynosi teoria genploracji, także ukazująca proces twórczy jak każdą inną działalność umysłową, tym razem poznanie oznacza generowanie wiedzy (kreację idei)¹³.

Koncepcji teoretycznych procesu twórczego jest rzecz jasna znaczenie więcej, z różnych też wychodzą one założeń. Nie miejsce tu, by przybliżyć w komplecie nawet te najważniejsze. Pozostańmy przy wyżej nadmienionych z uwagi na to, że tak Gołaszewska, jak i Nęcka dostarczają nam odpowiednich i wystarczających narzędzi do opisu myśli teoretycznej Mieczysława Jastruna.

Teoria procesu twórczego w szerokim, także diachronicznym, pojmowaniu zatem przynosi bardzo złożony zakres zagadnień i ich poszczególnych konceptualizacji. Pozostając przy tych ogólnych wyjaśnieniach, zaznaczę, że w potocznym rozumieniu – a i to przecież nie jest bez znaczenia – także bliskim recepcji zagadnienia u Jastruna, proces twórczy równoznaczny jest z genezą, powstawaniem i dalszym przeobrażaniem się dzieła, aż po wersję ostateczną, co dotyczy tak samego utworu, jak i osoby jego autora. A w obu wypadkach wpływ na ten proces posiadają tak czynniki wewnętrzne (duchowe, intelektualne wyposażenie artysty), jak i zewnętrzne. I tu niemałą rolę odgrywa obserwacja autografu pierwszej wersji zapisu, procedury porównawcze, informacje dodatkowe, dokumenty powiadamiające nas o perypetiach tworzenia utworu, kolejne jego redakcje, aż po wersję finalną, ostateczną. I o tak pojmany procesie tworzenia dzieła pisze również częściowo sam

¹² Omawiam tu wnioski E. Nęcki, w: *idem, Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2012, s. 38-57 i posługuję jego słowami, precyzyjnie ujmującymi zagadnienie. Wyodrębnia on procesy twórcze asocjacyjne (według tych badaczy mechanizm twórczości opiera się na kojarzeniu: elementów odległych bądź drugoplanowych), postaciowe (psychologia postaci, tu rzecz leży w rozwiązywaniu problemu), myślenia produktywnego (ukierunkowanie na nowy efekt), wglądu (zwrócenie uwagi na to, co ukryte), psychodynamiczne (zwrot ku nieświadomości, sublimacja i inne), behawiorystyczne (nienawykowe zachowania).

¹³ *Ibidem*.

Mieczysław Jastrun, jakkolwiek w jego ujęciu problem zyskuje należną mu głębię myśli. To z pozoru proste i oczywiste wyjaśnienie uzasadnia w pewnym stopniu zaangażowanie różnych dyscyplin wiedzy (od pozytywistycznego genetyzmu, od którego poeta się dystansuje, po teoretyczne szkoły współczesne) w wyjaśnianie tego zjawiska¹⁴. Jakkolwiek nie można zrozumieć idei tworzenia autora *Poezji i rzeczywistości* bez przekroczenia granicy pozytywizmu – wstecz, o czym jeszcze będzie mowa na marginesie słów poety.

Namysł Jastruna nad procesem twórczym

Spróbujmy zastanowić się nad tym, jak wygląda koncepcja procesu twórczego w opinii samego Jastruna. Najpełniej poeta wypowiada się na temat źródeł twórczości. „Poezja rodzi się z niepokoju, z nienasyceń, z braku odpowiedzi, z chęci porozumienia się z innymi istotami”¹⁵. Wcześniej natomiast zauważa:

To wszystko więc, co jest materiałem poezji, jej surowcem, należy do życia. Również poezja nie jest strefą całkowitego wyobcowania. Poeta pisze z doświadczeń, z uczuć, z przemyśleń, ze świadomości porusza się na jej progu i w strefie pogranicznej. Nie jest tedy obojętny materiał, z którego lepi swoje formy. Surowiec ten może być przecież na różnych głębokościach i może mieć różną temperaturę. [...] Segregacja w tym materiale przeżyć wchodzi już w pierwszą fazę powstawania wiersza.

Poeta nigdy nie jest wolny, nawet w tej wstępnej fazie. Niestety. Nie tylko ograniczają go jego własne możliwości – to byłoby w pełni do przyjęcia – ale ograniczają go również czas, w którym wypadło mu żyć i pisać, okres rozwoju form poetyckich, moda, której większość pisarzy ulega i której podlegają nawet ci, którzy chcą się wyrwać z zakłętego kręgu, jaki wokół nich zakreśla „duch czasu”¹⁶.

Przekonująco ideę własnego procesu twórczego – charakterystyczną dla swego wczesnego pisarstwa – wyjaśniał Mieczysław Jastrun już w roku 1936, w szkicu *Geneza wiersza*, który był odpowiedzią na ankietę przeprowadzoną przez czasopismo „Okolica Poetów”¹⁷. Problem z uchwyceniem momentu narodzin

¹⁴ Por. choćby ustalenia J. Sławińskiego, *Proces twórczy*, [w:] Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 398. Sławiński odsyła czytelnika w przypadku dwudziestowieczności tak do psychologistycznych (szczególnie), jak i fenomenologicznych, formalistycznych, strukturalistycznych reakcji na genetyzm w rozumieniu tego problemu, co jest zrozumiałe z perspektywy rozwoju współczesnych teorii badań. I każda z nich przynosi własną koncepcję procesu twórczego, także w zakresie jej artykulacji przez różnych przedstawicieli. Myśląc o współczesności wspomnieć warto o poznawczej postawie projekcyjnej konstruktywistów i inspiracjach płynących stąd dla lektury spuścizny lirycznej Jastruna.

¹⁵ M. Jastrun, *Szkic do poetyki*, [w:] *idem*, *Eseje wybrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 205.

¹⁶ *Ibidem*, s. 197-198 (wyróżnienie R.M.).

¹⁷ Ankieta *Jak powstaje wiersz?*, „Okolica Poetów” 1936; przedruk jako *Geneza wiersza*, w: M. Jastrun, *Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice*, Czytelnik, Warszawa 1965.

utworu wynika według poety stąd, że wyrasta on z „całości jego doświadczenia wewnętrznego”¹⁸. Oznacza to, że

[...] opis przebiegu powstawania wiersza musi stać się raczej charakterystyką wyobraźni poety, jego stosunku do tak zwanej rzeczywistości, musi wyodrębnić składniki świadomościowe i zbliżyć, wydobywając na światło, ciemne, mniej uchwytnie warstwy procesów psychicznych.¹⁹

Jastrun, prezentując specyfikę procesu twórczego, dokonuje zasadniczego podziału w jego obrębie. Stąd wynikają dwa co najmniej jego warianty. Inaczej bowiem interesujący nas problem wyglądał będzie u (a) „p o e t y - r e a l i s t y”, a inaczej, u (b) poety (n e o) s y m b o l i s t y, jak można by za Arturem Sandauerem²⁰ określić postawę artystyczną autora *Innej młodości*. W pierwszym wypadku, jak utrzymuje poeta, nie ma wielkiej „przepaści” między „wizją poetycką” i rzeczywistością. Inaczej rzecz się przedstawia w drugim przypadku, gdy „pomiędzy świadomościowym ujmowaniem zjawisk w normalnym biegu życia a przenikaniem ich w chwilach rozżarzenia wewnętrznego, istnieje sprzeczność, przynajmniej pozorna²¹.” Jak widać, Jastrun dostrzega zasadniczą różnicę sytuacji kreacyjnej, wynikającą z przyjęcia odmiennej perspektywy poznawczej. Akt twórczy w tym drugim wariacie wykracza poza przestrzeń świadomościową. „Ujmowanie zjawisk” zostaje zastąpione ich „przenikaniem”. U podstaw procesu twórczego znajduje się „rozżarzenie wewnętrzne”. Mało tego, samą materię poezji i jej źródło określa twórca mianem „ciemnego chaosu” (wobec którego kapituluje realista-racjonalista). Dodaje też, że owo „rozżarzenie wewnętrzne” nazwać by można „ciemnością wewnętrzną”, jako szczególnym „stanem”, w jakim powstaje utwór. Powoduje on, że „Pokłady długich lat przeżyć, snów, wrażeń leżą tam w uśpieniu, czekając na dogodną chwilę wyjścia na światło dzienne”; powiada jednak autor *Genezy wiersza*, co ważne:

[...] poza tym proces kształtowania się wiersza jest niezależny od najlepszych wysiłków i najwytrwalszej pilności; nic tu nie pomogą „idealne warunki”, jeśli mroczny materiał, z którego wiersz powstaje, nie dojrzał jeszcze do wybyśnięcia na powierzchnię.²²

Ponadto, towarzyszy temu procesowi „innego rodzaju wrażliwość, inna niż normalna, poprzedzająca ten okres odbiorczość świata”. Jastrun podkreśla również rolę rytmu, melodii – wtórujących pojawieniu się obrazu, powiada: „chodzę niejako w szumie, i on jakby dopiero kojarzy obrazy i nadaje sens doznaniom”, trzeba także:

[...] pochwycić pierzchliwą chwilę i zanotować, gotowy już nieraz w wyobraźni wiersz. Dalsza praca nad nim odbywać się zwykła w ciągu następnych dni [...]

¹⁸ *Ibidem*, s. 321.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Píše o tym Artur Sandauer np. w szkicu: ...*Jastruna*, [w:] *idem, Stanowiska wobec...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963.

²¹ M. Jastrun, *Geneza wiersza*.

²² *Ibidem*, s. 323.

niekiedy luki w utworze lub wyrazy, przeznaczone do poprawek i przemian, czekają długo na swoją kolej²³.

Teraz następuje wyczekiwanie na obiektywizację tekstu we własnych oczach, na odcięcie „pępowiny” łączącej tekst z jego autorem.

Jak widać, poeta podziela psychologizującą koncepcję pisania i procesu twórczego, a ukazuje go z perspektywy psychologicznej; jest e g z o t y m i s t ą, utrzymującym, że tekst rodzi się w szczególnych warunkach i ze szczególnego źródła, w ramach niezwykłych predyspozycji piszącego. Retoryka jego wypowiedzi („ciemność wewnętrzna”, „mroczny materiał”, „ciemny chaos”, „rozżarzenie wewnętrzne” i inne, relacja pomiędzy jasnością i ciemnością: „wybłyśnięcie”, „światło”) umacnia to wrażenie.

Niezbędne jest zatem, jak widać, podczas wyjaśniania idei procesu twórczego rozgraniczenie, jakiego się tu dokonuje, na twórcę-realistę i antyrealistę, którego roboczo nazwałem tu (neo)symbolistą²⁴.

Co słowo „symbolizm” ma u Jastruna wytłumaczyć? – pytał onegdaj Jan Błoński. – Jedność nastroju i rozchwianie treści; niemożliwość jednoznacznego „rozumienia” wiersza; wspólność uczuciową i wieloznaczność znaczenia. Ma rozjaśnić to, co niejasne, trudne, dziwne²⁵.

A odwołując się do ustępu *Genezy wiersza* Jan Błoński notuje:

[...] cała jego uwaga skierowana jest do wewnątrz. Rzeczy nie olśniewają Jastruna; przyroda porywa go wyłącznie o tyle, o ile symbolizuje jego wzruszenia. Poznanie jest wewnętrzne, wewnętrzny gest. I przede wszystkim wewnętrzny, indywidualny jest bohater wierszy Jastruna – czas. Poezja jest nie tylko samotnym ćwiczeniem; jest także szansą osobistego samozrozumienia.

Komentując wybrany fragment pisze ponadto autor *Poetów i innych*:

Znać tu „święty egoizm” poetycki, właściwy podobnej liryce s o l i p s y z m . I zarazem – pierwsze, bardzo jeszcze niedoświadczone „exegi monumentum”...²⁶

Spróbujmy w tym miejscu nawiązać z osobna tak do interioryzacyjnych, jak i eksterioryzacyjnych tendencji procesu twórczego, które w swych wypowiedziach metakrytycznych definiuje Jastrun.

²³ *Ibidem*, s. 324.

²⁴ Ludwik Fryde, bodaj najbardziej utalentowany krytyk młodego pokolenia sprzed wojny, personalista, wprowadza tu – z pozycji polemicznych – pojęcie „c z y s t y w e r b a l i z m”. „Język konkretny, w którym odkryto nowe źródło dreszczu lirycznego, uznano teraz za samodzielne i samowystarczalne tworzywo artystyczne. W ujęciu werbalistów poezja uległa redukcji do efektywnej gry dźwięków i spowinowaconych z nimi treści znaczeniowych. Ten styl, podziwiany przez powojennych parweniuzów i koneserów jako »poezja czysta«, należałoby określić mianem m i e s z c z a ń s k i e g o b a r o k u” (*idem*, *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1). Odnosi się to, tak do Skamandrytów, jak i Światopelka Karpińskiego. Określenie werbalizm należałoby traktować, zgodnie z definicją językową, jako: oddalony od praktyki życiowej, pozbawiony doświadczeniowego podłoża. Lub też: „przywiązywanie większej wagi do słów niż do myśli”. Zob. *Słownik języka polskiego. T. III. R-Z*, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1981, s. 678. W tym wypadku, jako beztreściwość opartą na efekcie językowym.

²⁵ J. Błoński, *Poezja głębi*, [w:] *idem*, *Poeci i inni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 180. Zob. też u Jastruna: M. Podraza-Kwiatkowska, *Zagadnienia polskiego symbolizmu*, „Ruch Literacki” 1966, z. 1.

²⁶ Oba cytaty, J. Błoński, *op. cit.*, s. 166 (wyróżnienie R.M.).

1. *I n t e r i o r y z a c j a* oznaczałaby tu umiejętność przyobleczenia wrażeń, doznań, istniejących w świecie w stanie gotowości – w wizję artystyczną.
2. *E k s t e r i o r y z a c j a* – to natomiast odcięcie pępowiny, o której pisał Jastrun, łączącej tekst z autorem. Wówczas utwór jest już artystycznie wykończonym komunikatem nakierowanym na odbiorcę (i szerzej: na świat), mającym go poruszyć, przekonać do siebie.

Proces interioryzacji nie ukazuje nam przy tym swego wyraźnego kresu, widocznego od samego początku tworzenia. Jest on trudny do przewidzenia, nieuchwytny *a priori*. Zauważa na przykład poeta: „Czasem utwór, który powstał od jednego rzutu, w chwili uniesienia, okaże się nieprawdziwy, a wiersz dręczony poprawkami, kreślony, montowany długo, da mi pełne zadowolenie²⁷.” Podobnie z utworami, czy szkicami wierszy, zapomnianymi, zaniechanymi, porzuconymi; nowe okoliczności nagle ukazują ich głęboki sens.

Problem faustowski. Wokół pierwszej redakcji wiersza

*Lato dzieciństwa*²⁸ – pierwsza wersja późniejszego utworu *Chłopcy* – to wiersz, którego problematyka rozgrywa się na linii terażniejszość (sytuacja podmiotu) – przeszłość (świat przedstawiony). Poeta pragnie przekonać nas do własnego przeświadczenia o prawdziwości istnienia bytu minionego na równi z terażniejszym, chce uwiarygodnić jego istotową realność. Temu służy cały zespół środków artystycznego wyrazu (czyli tzw. *s t r u k t u r y p r ó b n e*, albo też interioryzacje, wskazujące możliwość osiągnięcia celu kreacyjnego), prowadzących do sensualnego odbioru tekstu, z przewagą elementów wzrokowych: „zielone pole”, „bielejące” jabłonie, „owoce złote”, konie „o ciemnych kłębach”, „koń bułany”, „błękit nieba”, „niska niebieskość”, „ściany / Jasnego zboża”. Towarzyszą temu sugestie dźwiękowe („dzień szumiący”, „konie rżące”, „dzwoniące żniwo”), zapachowe („pastuchy potem pachnący i sianem”) i wskazujące na ciepłość („powiew gorący”, koń „grzał szorstką sierścią”), animizacje (powiew „głaskał nam włosy”, „dotyk / Rozkołysanych traw”). Gdzieś w tym wszystkim kryją się wyobrażenia trudne do konkretyzacji (ręce „trwożne”, „trwożne jak wiatr”, oddawanie dali: „Jakby nas groźnej oddawali dali / Na błękit nieba i na wiatru wianie”). Można odnieść wrażenie, że utwierdzenie i uwiarygodnienie prawdziwości opisywanego przedmiotu i bytu staje się głównym celem działalności poety, który podstawowym tematem swego wiersza uczynił kwestię czasu (przemijania), tym samym też prawdziwości ontologicznej tego, co wydarzyło się niegdyś. Oba obszary (niegdyś – teraz) pozostają tu w sytuacji równouprawnienia. W świetle idealistycznej koncepcji Jastruna, powołanie do życia świata, to moment nominacyjny, równoznaczny

²⁷ M. Jastrun, *Geneza wiersza*, s. 324.

²⁸ Utwór cytuję według „Głosu Narodu.

jest z jego nazwaniem. Akt kreacji, wysiłek poety i proces twórczy – oznaczają powstanie tego, co bez słowa traci swoje istnienie. Tak jak terażniejszość, tak i przeszłość współlistnieje z egzystującym podmiotem dzięki świadomościowemu intencyjnemu ukierunkowaniu działania podmiotu.

Podkreślając rolę tematyki czasu w wierszach Mieczysława Jastruna, Jacek Trznadel zauważał w swej marksistowskiej monografii z 1954 r., traktując kryterium realizmu jako najwyższy probierz, że w *Dziejach nieostygłych*:

Często problem przemijania, istnienia i nieistnienia zostaje pozbawiony poważnej części ładunku abstrakcyjno-irracjonalnego, „metafizycznego”. Są momenty, gdy proporcje „problemu Fausta” ukazane są w wymiarach takich, że nie ciąży na nich wyraźne wykrzywienie, tragizowanie obrazu świata. Do takich utworów należy wiersz *Chłopcy*. [...]

W wierszu tym wyraża poeta pewne istniejące niewątpliwie prawdy psychologiczne, dostępne naszemu przeżyciu, zrozumiałe. Nie spotkamy tu odrealnionych elementów rzeczywistości. Obrazowanie ukazuje wzrost realizmu, wierność poety wobec prawdziwego obrazu świata. Mniejszą abstrakcyjność takich utworów można tłumaczyć jedynie zbliżeniem się do społecznego przedstawiania człowieka.²⁹

W ten sposób dokonuje się u Jastruna oryginalny proces *interioryzacji* świata – nie tego, który może artysta odnaleźć w swym otoczeniu, lecz takiego, jakim był niegdyś i utrwalił się w pamięci. W ten sposób można powiedzieć za Marią Gołaszewską, że

[...] świat zastany [w tym wypadku już w złożach pamięci, w przestrzeni memorialnej] stał się światem „własnym”, by nie był to świat jedynie spostrzeżony, lecz także doznany, swoiście przetransponowany, włączony w zakres indywidualnego życia, uczyniony niejako osobistą własnością.³⁰

Obrazy pamięci zyskują dzięki temu swe artystyczne wykładnie i ekwiwalenty.

Ma słuszość Jacek Trznadel, gdy powiada, że „tragizowanie obrazu świata” nie jest w tym tekście zasadą organizującą rzeczywistość przedstawioną. Ponieważ głównym motywem tego utworu uczynił Jastrun poznanie, i tak rozumie się tu „problem Fausta”, a właściwie jego granice i dwie podmiotowe predyspozycje poznawcze: dawną i dzisiejszą. Dziecięca postawa epistemologiczna odznacza się jednoznacznością w postrzeganiu rzeczy:

A kiedyś schwytał zuka, złowił łątkę
Wiedziałeś dobrze, czem są i co znaczą.

Tej perspektywie poznawczej przeciwstawiona zostaje dzisiejsza, aktualna świadomość sytuacji w świecie tego, kim się było: „Pierwsze widzenie rzeczy. Pierwszy dotyk / Rozkołysanych traw”; „Rzecz każda była kresem i początkiem”; „Lecz nie wrócimy już nigdy wieczorem / W lato jabłoni”.

²⁹ J. Trznadel, *O poezji Mieczysława Jastruna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1954, s. 32.

³⁰ M. Gołaszewska, *op. cit.*, s. 232.

Można zatem wnioskować, że podmiot współczesny uświadamia nam swój zgoła inny status w świecie. Zaletą dziecka jest wiedza o rzeczach, pozostająca na poziomie odbioru zmysłami, ale poza nią niewykraczająca: o tym „czem są i co znaczą”. To ściśle scalenie *signifiant* i *signifie*. Ów związek rzeczy i jej imienia traci z upływem czasu swą oczywistość, mało tego – filozofia solipsystyczna Mieczysława Jastruna³¹ zakłada przecież istnienie świata nie w postaci obiektywnej, ale dzięki jednostkowej projekcji. W tym utworze nostalgiczne: „Lecz nie wrócimy już nigdy wieczorem / W lato jabłoni” oznacza również gorzyc związaną z utratą wspomnianej wiedzy o rzeczach.

Momentem przełomowym w doświadczeniu istnienia przez podmiot zbiorowy tego wiersza (chłopcy, dzieci) jest w tym wypadku symboliczne „oddawanie dali”. „Pastuchy potem pachnący i sianem” oddają jakby „groźnej dali” chłopców usadowionych na koniach. Owo „jakby” oznacza, że nie tyle / nie tylko fakt, ta chwila jeszcze nie nadeszła, lecz że trudno ją udosłownić semantycznie; ale jej świadomość dana jest współczesnemu protagoniście, jako granica dzieciństwa, próg inicjacji. Taka wydaje się być jego ogólna symbolika. A koń, będący analogonem między innymi upływu czasu³², ale tu także noszący w sobie sensy związane z wolnością, pięknem swobodnego bytowania, beztróską, autonomią rzeczywistości natury, staje się pośrednikiem, spoiwem dwu obszarów duchowych. Jednego, który obejmuje: „Pierwsze widzenie rzeczy. Pierwszy dotyk/ Rozkołysanych traw”, i drugiego: „groźnej [...] dali”. Rzecz by można, że postać konia staje się jednym z głównych wątków symbolicznych i obrazowych tegoż utworu. Dotykany, przynoszący ciepło, kołyszący na swym grzbiecie, unoszący w nieznaną, nieprzewidywalną, a tym samym „groźną” dal, podobny do wiatru, który rozwiewa jego grzywę... , którego sylwetka kontrastuje z dzieckiem.

Interyoryzacja dotyczy więc w tym liryku realistycznej pamięci minionego, które staje się – jak powiada Gołaszewska – „własnym” w tym sensie, że zostaje „przetrasponowany”, wcielony w granice dzieła sztuki, jakim jest wiersz. Problem „realistyczny” i osobisty staje się faustycznym, uniwersalnym: w tym momencie następuje *e k s t e r i o r y z a c j a*.

Redakcja ostatnia

Finalna redakcja omawianego utworu różni się znacząco od wersji pierwszej; i to nie tylko tytułem: *Lato dzieciństwa* zastąpiono przez: *Chłopcy*. Choć i ten fakt

³¹ M. Jastrun, *Pamięć i milczenie. Z rękopisów przygotował do druku Andrzej Lam*, Wyższa Szkoła Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor, Pułtusk 2006, s. 20. Jastrunowi chodzi o przekonanie Berkeleya, „że przedmioty tego świata istnieją w naszym umyśle, że wiara w ich istnienie poza naszym umysłem nie ma podstaw, [dopowiada Jastrun:] jego nieufność w stosunku do władzy poznawczej zmysłów, wszystko to odpowiadało moim nie tyle przemyśleniom, co moim odczuciom, intuicyjnemu przekonaniu o niepoznawalności świata”.

³² Zob. np. W. Kopański, *Słownik symboli*, PWN, Warszawa 1990, s. 157.

wydaje się istotny, ponieważ akcent z okoliczności, w jakich rozgrywa się „akcja” wiersza (któreś lato czasu dzieciństwa) przeniesiono na samych bohaterów i ich sytuację tożsamościową, podmiotową. Tę wersję Jastrun prezentuje czytelnikom od 1956 r. Zmian dokonał poeta także w ramach zawartości całego tekstu. Siedmiostroficzny sylabotonik skrócono do sześciu strof, ale i tu widać znaczące, istotne kreacyjnie, przeobrażenia. Z pierwszej zwrotki:

Zielonem polem szliśmy w dzień szumiący
Wśród żyta, co kłosami przerastało
Dziecinne głowy, i powiew gorący
Głaskał nam włosy i opalał ciało.

Jastrun zrezygnował, zaczynając tekst od drugiej, ale i tę poddał korekcie. Czterowers:

Pierwsze widzenie rzeczy. Pierwszy dotyk
Rozkołysanych traw. Potem krok mały
Pod jabłoniemi, co w sadzie białeły
Krępe i ciężkie od owoców złotych.

zastępuje następujący:

Pod obłokami szliśmy między płoty
Z malw, słoneczników. A potem krok mały
Pod jabłoniemi, co w sadzie białeły
Wapnem i ciężkie były od pozłoty³³.

Jak widać, poeta odchodzi od uwypuklenia poznawczego aspektu inicjacji bohaterów utworu, od położenia nacisku na plan *stricte* poznawczy („widzenie rzeczy”). To, co wydawało się kwestią ogniskującą całość semantyczną wiersza: „pierwsze widzenie rzeczy”, w drugiej redakcji utworu traci swą ośrodkową wagę, zostaje przez autora wykreślone. Realizm opisowy i kwestię epistemologii zatem zastępuje realizm psychologiczny. To, co „pierwsze” (widzenie, dotyk) i zinterioryzowane, zostaje podporządkowane domniemanej referencjalności. Domniemanej, ponieważ możemy się jedynie domyślać, jaki jest bezsporny punkt wyjścia procesu interioracyjnego. Z drugiej strony, przekształcenia w obrębie motywu auralnego („owoce złote”, od „pozłoty” jabłoni sad zdaje się biało-złoty) wnoszą pewną zmianę w postrzeganiu rzeczywistości arkadyjskiej.

Przebudowuje Jastrun również strofę drugą, wcześniejsze (pierwotnie zwrotka druga):

I konie, konie, wielkie konie rżące
O ciemnych kłębach i falistych grzywach

³³ Wiersz cytuję według M. Jastrun, *Poezje zebrane...*

Po których ręce błdziły niechące,
Trwożne jak wiatr, kiedy się zmierzchem zrywa.

brzmi następująco:

Żuraw tłukł wiadrem o koryto schnące,
Z bocianich strażnic letni zmierzch się zrywał.
I konie, konie, wielkie konie rżące
O ciemnych kłębach i falistych grzywach.

Trudna to do wytłumaczenia zmiana³⁴, ukazująca głównie relację wertykalną (studnia – bocianie gniazda) i horyzontalną (poruszające się konie). Zmiana dotyczy zaledwie dwuwiersu, ponieważ dwa pozostałe zostają – aczkolwiek w innej kolejności – przeniesione w postaci dosłownej. W pierwotnej wersji ta zwrotka w całości poświęcona była koniom i obcowania z nimi dziecka. W drugiej natomiast wprowadził poeta dodatkowy wątek żurawia i „bocianich strażnic” – sam w sobie dla jakości myślowej utworu niepełniący roli najistotniejszej.

Czwarta strofa pierwszej redakcji:

Tak podnosili nas i usadzali
Pastuchy potem pachnący i sianem,
Jakby nas groźnej oddawali dali
Na błękit nieba i na wiatru wianie.

w redakcji finalnej wygląda następująco:

I tak nas, chłopców, parobcy wsadzali
Na grzbiety końskie (czołna kołysanie!)
Tak oddawali nas gwałtownej dali
Na błękit nieba i wiatru świstanie.

W tym wypadku Jastrun likwiduje elipsę: „Tak podnosili nas i usadzali/ Pastuchy” (– gdzie?). Odpowiada druga wersja: „Na grzbiety końskie”. Zyskuje ona również porównanie: „grzbiety końskie” to „czołna” (kołyszące się). Wydaje się jednak, że zapach siana i potu ciał pastuchów bardziej urealniał opis. Pozostaje natomiast motyw oddawania chłopców błękitowi nieba i wiatrowi, sam w sobie poliwalentny (inicjacja?, wolność?, przeznaczenie?...).

Kolejna strofa pierwodruku:

I koń prawdziwy, żywy koń bułany
Grzał szorstką sierścią i uskrzydlał grzywą.
A potem niska niebieskość – I ściany

³⁴ Wymagająca bliższego omówienia sposobu funkcjonowania wyobraźni poetyckiej Jastruna tego czasu, o czym dalej będzie mowa.

Jasnego zboża. Tam dzwoniło żniwo.

została w mniejszym stopniu przeredagowana:

I koń prawdziwy, żywy koń bułany
Grzał ciepłą sierścią i owiewał grzywą –
I była niska niebieskość i ściany
Płowego owsa, i dzwoniące żniwo.

– z zachowaniem elementów akustycznych, aliteracji, obrazowych, wskaźników ciepłoty.

Ostatnia strofa wiersza poddana została nieznaczącej korekcie. W drugim wersie wprowadzono przecinek i myślnik w wygłosie; wers „I pies łaskawy puszystym jęzorem” zastąpił Jastrun przez: „I pies puszysty łaskawym jęzorem”.

Natomiast istotny dla pierwszej redakcji jest czterowiersz:

Rzecz każda była kresem i początkiem,
A tylko oczy były tem, co płaczą –
A kiedyś schwytał żuka, złowił łątkę
Wiedziałaś dobrze, czym są i co znaczą.

który zmienił poeta na:

Rzecz każda była kresem i początkiem.
Czy jeszcze widzisz? W kopicach³⁵ zatknięte
Nad pokosami³⁶ bieląc śniegiem łąki
Stoją pod zmierzch obłoki wypoczęte.

Ta strofa, podobnie jak pierwsza, pełni bardzo ważną rolę w całości organizacji semantycznej tekstu. W zmienionej wersji Jastrun wprowadza nie tylko czas terażniejszy („Czy jeszcze widzisz?”), ale i ukazuje nam pełnię świata przedstawionego jako istniejącego na prawach „wizji” poetyckiej³⁷. Zapytuje poeta o trwałość obrazu zamkniętego w pamięci, tym samym zastanawia się nad rolą i wagą przeszłości w obecnym świecie duchowym, i dzięki temu aktualizuje „problem Fausta”. Po drugie, rezygnuje autor wiersza częściowo ze zwrotu podkreślającego fakt empirycznego bytowania dziecka w świecie („Wiedziałaś dobrze czym są i co znaczą”), ograniczając tę konstatację jedynie do wersu „Rzecz każda była kresem i początkiem”: wskazując na jakieś „wieczne teraz”, w którym

³⁵ „Kopica” – „niewielka kopa siana lub zboża”. *Słownik języka polskiego PWN*, t. I. A-K, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1990, s. 1009.

³⁶ „Pokos” – „pas skoszonej trawy lub zboża układający się na łące lub polu za kosiarzem lub za maszyną koszącą”; „zboże, trawa ścięte w jednych zniwach”. *Słownik języka polskiego PWN*, t. II, L-P, s. 772-773.

³⁷ Analogicznie w sformułowaniu K. K. Baczyńskiego z jego wiersza *Historia*: „Arkebuzy dymiące jeszcze widzieć” dostrzega się sygnał „wizji”, wizyjności.

zanurzone jest dziecko (grupa dzieci). Świat przedstawiony okazuje się istnieć w jakiejś odrębnej, autonomicznej sferze, odległy od wymiarów pozanaocznych, tym samym samoorganizuje się w przestrzeń symboliczną, w której rolę symbolu pełnią jabłonie, złote hesperyjskie jabłka, konie, letni zmierzch, dal, żniwo, kres i początek, obłoki. Ujednoznacznienie ich sensu, jako cząstek opisywanego świata w jego rzeczywistości materialnej, byłoby poważnym, ograniczającym walory lektury błędem. To elementy uniwersum symbolicznego. Przypomnijmy cytowane już słowa Jana Błońskiego:

Rzeczy nie olśniewają Jastruna; przyroda porywa go wyłącznie o tyle, o ile symbolizuje jego wzruszenia. Poznanie jest wewnętrzne, wewnętrzny gest. I przede wszystkim wewnętrzny, indywidualny jest bohater wierszy Jastruna – czas.³⁸

Można zatem powiedzieć, że wspomniane symbole traktować powinniśmy jako imiona wzruszeń, wprzęgnięte w obsesyjne nawroty do tematyki czasu. Z jednej strony istnieje w czasie sfera wyłączona z jego wpływu (kres i początek jako jedno), z drugiej – ukazuje nam się obraz przemijania, dystansu podmiotu do opisanego świata i nade wszystko: pytanie o jego rzeczywistość. Czy jest to świat, który był, czy też element kreacyjnej „wizji” poety („Czy jeszcze widzisz?”). Wizja, co oczywiste, rządzi się swoimi odrębnymi prawami.

Jak wiadomo, w dzieciństwie przebywał przyszły poeta, urodzony w Korolówce pod Tarnopolem, w Bolesławiu i Mędrzechowie (kilka kilometrów od Dąbrowy Tarnowskiej), w Ryglicach pod Tarnowem, w Jodłowej. Stąd pochodzą zinterioryzowane wcześniej tropy obrazowe w omawianym wierszu z lat dzieciństwa. Wyobraźnia poetycka animizuje i metaforyzuje ów świat. Dlatego zapewne zwrot z pierwszej wersji: „Wiedziałaś dobrze, czym są i co znaczą” w drugiej wersji poddany zostanie korekcie, prowadzącej ku zaakcentowanej wizyjności przedstawienia. We wspomnieniach Jastruna z wczesnego dzieciństwa spędzonego w Bolesławiu i Mędrzechowie znajdziemy zapisy, potwierdzające autobiograficzne źródła utrwalonych w *Chłopcach* obrazów: na przykład, gdy chodzi o sad („Pod jabłoniami, co w sadzie białe”), lato dzieciństwa, parobków („I tak nas, chłopców, parobcy wsadzali”) czy konie, odgrywające tak ważną rolę w wierszu. W nim powiada się: „I konie, konie, wielkie konie rżące”; we wspomnieniu „I konie, konie... Konie pędzone do wodopoju.” Notuje Jastrun:

Bolesław³⁹ i Mędrzechów, te dwie miejscowości były przed laty miejscami mojego zaznajamiania się z otoczeniem. W jednej z tych miejscowości był dwór opuszczony przez właścicieli⁴⁰ [...]. Tutaj zamieszkaliśmy. Był duży ogród i sad jabłoni. Dla mnie były tu przede wszystkim obszerne pokoje, po których można było „hulać”

³⁸ J. Błoński, *op. cit.*, s. 180.

³⁹ Chodzi zapewne o Bolesław w powiecie Dąbrowskim. Zob. http://www.boleslaw.com.pl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=17&Itemid=114 (dostęp 5 V 2017 r.) Także: <http://powisle-dabrowskie.pl/portal/?view=featured>

⁴⁰ W Załączniku Nr 1 do Zarządzenia Nr 15/2013 Wójta Gminy Mędrzechów z dnia 09 kwietnia 2013 r. w sprawie założenia Gminnej Ewidencji Zabytków Gminy Mędrzechów mowa jest o Dworcu Oficjalisty z XIX wieku czy o Domu nr 5 z tego samego stulecia. Także o Kościele Parafialnym P.W. NMP Królowej Polski z 1864

[...] a już najbardziej sad, którego jabłonie bieleły z daleka. I konie, konie ... Konie pędzone do wodopoju przez parobków. Nie wiem, w jaki sposób zawarłem z nimi, z tymi dużymi, barchystymi parobkami, przyjaźń nierówną [...]. W jaki sposób ich uprosiłem – i że matka na to zezwoliła – by mnie sadzali na te konie [...] (dymiące sierścią w południe upalnego lata)⁴¹.

Ważne jest, by podkreślić, że owo „zaznajamianie się z otoczeniem” to po prostu zyskiwanie wiedzy o świecie, narodziny refleksyjności, świadomej myśli. A więc: chodzi o wzrost duchowy. Cytat zaś dowodzi, że wiersz *Chłopcy* jest wyraźnym rezultatem *interioryzacji* świata.

Rok 1935: wersja pośrednia

Pomiędzy wersją pierwszą i finalną *Chłopców* rozpościera się obszar wieloletniej (26 lat) pracy twórczej Mieczysława Jastruna, pracy w słowie, czas myślenia o wierszu. Zwrócić jednak należy uwagę, że pomiędzy dwiema redakcjami, o których była mowa, znajdziemy również pośrednią (drugą z kolei), jednak nieusytuowaną w połowie drogi, ale bliżej wersji finalnej. Może to być kolejne świadectwo, umożliwiające wtajemniczenie czytelnika w prawdziwe kulisy pracy artystycznej poety. Ta wersja – pośrednia – została zamieszczona w wydanym w 1935 roku nakładem Instytutu Wydawniczego „Sfinks” w Warszawie tomu *Dzieje nieostygłe*.

Widać z niej, że Jastrun w ostatniej redakcji ją właśnie potraktował jako punkt wyjścia i w obrębie tej wersji podjął prace nad ostatecznym kształtem utworu. Druga wersja zaczyna się tą samą strofą, co ostatnia. Tyle, że dwa pierwsze wersy: „Pod obłokami szliśmy między płoty / Mgłą rozwalonej wsi. Potem krok mały”⁴² wybrzmiewają ostatecznie: „Pod obłokami szliśmy między płoty / Z malw, słoneczników. A potem krok mały”, co zmienia zupełnie koncepcję obrazową: mgłę zastępuje przecież wyraźny kontur (malw, słoneczników). W ostatnim wersie strofy poeta wprowadza myśl, pauzę: „Wapnem – i ciężkie były od pozłoty”, gdy ostatecznie zostaje on wykreślony. Wizja mgły zmienia całkowicie odbiór tego utworu. To, co niejasne, nieokreślone, w czym można się nawet zagubić, bez niej zyskuje ostrość, widoczność.

W strofie drugiej różnica między wersją z *Dziejów nieostygłych* i finalną polega na reorganizacji porządku wersów. W druku z 1935 r. zwrotka ta brzmi następująco:

I konie, konie, wielkie konie rżące
O ciemnych kłębach i falistych grzywach!...

roku. Zob. http://medrzechow.net/images/downloads/wykaz_zabytkow.pdf (dostęp 5 V 2017 r.) Ilustracja do artykułu pochodzi ze strony internetowej gminy.

⁴¹ M. Jastrun, *Pamięć i milczenie...*, s. 41 (wyróżnienie R.M.).

⁴² M. Jastrun, *Dzieje nieostygłe*, Warszawa 1935, s. 20-21.

Zóraw tłukł wiadrem o koryto schnące,
Z bocianich strażnic letni zmierzch się zrywał.

Ostatecznie wersy trzeci i czwarty stają się pierwszym i drugim. Zabrakło też wykrzyknika i wielokropka. Zmieniono także ortografię pisowni leksemu żuraw („ó” zamknięte na „u” otwarte). Istotną zmianę przynosi zwrotka trzecia. Było, w przeciwieństwie do wersji pierwszej, prasowej:

Tak nas na czółna końskie nasadzali
Pastuchy, potem gorącym i sianem,
Jakby nas wielkiej oddawali dali
Na błękit nieba i na wiatru wianie.

Wersja końcowa brzmi następująco:

I tak nas, chłopców, parobcy wsadzali
Na grzbiety końskie (czółna kołysanie)
Tak oddawali nas gwałtownej dali
Na błękit nieba i wiatru świstanie.

Strofa czwarta przynosi mniejsze zmiany. W pierwszym wersie napotykamy myślnik (pauzę), podobnie jak w wygłosie wersu drugiego. W trzecim natomiast dzisiejsze „I była niska niebieskość [...]” figurowało jako „A potem niska niebieskość [...]” – sugerując następstwo („A potem” zamiast „i”). W tym wersie w wersji z 1935 roku pojawia się myślnik. Czwarty wers: „Nędznego owsa. Tam dzwoniło żniwo” dziś notuje się jako „Płowego owsa, i dzwoniące żniwo”. Przedostatnia strofa, gdyby nie liczyć myślnika w wygłosie wersu pierwszego i przecinka w wersie trzecim, brzmi identycznie. Ostatnia strofa nie została zmieniona.

Jak widać, praca Mieczysława Jastruna, zmierzająca do ostatecznego rezultatu, polega na „wyszlifowaniu” materiału w latach 1935–1956, ale i – być może – wyraża też inne intencje twórcze, towarzyszące mu w każdej z tych trzech redakcji. Poeta udoskonala utwór, dba o kolejność wprowadzanych do utworu obrazów, inaczej akcentuje poszczególne składniki „wizji”. Jest w tym poniekąd bliski koncepcji procesu twórczego w rozumieniu Horacego, który forsował ideę wytrwałego, konsekwentnego doglądania tekstu, zanim nie przyjmie on swej ostatecznej postaci (mowa o tym w *Liście do Pizonów*). Komentował ten styl myślenia Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, odnosząc go do sztuki malarskiej i powiadając: „Bo jak – wedle Horacego – ten, kto nie dokonał w swoim poemacie wielu skreśleń i nie poprawił go dziesięć czy dwadzieścia razy nie może być dobrym poetą, tak samo powiem o malarzu, jeśli podobnie nie będzie postępować”⁴³. Horacy pisał o konieczności „szlifowania wiersza”:

⁴³ Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, *Dialog dotyczący błędów i niewłaściwości, jakie popełniają malarze przedstawiający historie*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 225. Chodzi o Horacego *List do Pizonów*, wersy 289-294.

Nie byłoby silniejsze męstwem i orężem
 Laciom niżli językiem, gdyby nie zabrakło
 poetom weny, aby wiersz szlifować. O, wy,
 z krwi Pompiliusza, gańcie pieśni, które nie są
 przez wiele dni i wielkim kreślone staraniem,
 dziesięciokroć przycinane, gładkie pod paznokcie⁴⁴.

Autor *Listu do Pizonów* poszukuje także genezy dzieła, pisząc:

Mądrość jest początkiem i źródłem pisania.
 Treść mogą ci ukazać sokratyczne księgi
 i słowa chętnie pójdą za powziętym planem.⁴⁵

Widać tu zatem wyraźny rozdział pomiędzy koncepcją i tworzeniem dzieła, ich następstwo, jakkolwiek przecież plan sam w sobie również jest elementem tworzenia. Inna rzecz, że to mądrość a nie natchnienie powoduje artystą.

W nocie do ostatniego ze swych tomów poezji zebranych Mieczysław Jastrun pisał o własnych pracach redakcyjnych:

Selekcja, jakiej dokonałem, odnosi się do utworów mniej lub bardziej brulionowych, które z różnych względów nie wytrzymały próby rozległego i burzliwego czasu. Niektóre utwory w tym zbiorze uległy uwzględnieniom, poprawkom, skrótom [...]. Wiersze tego rodzaju uważam za otwarte, dlatego mogły być po latach doprowadzone do bardziej skończonego wyrazu, nie tracąc swego charakteru.⁴⁶

Dążenie do „bardziej skończonego wyrazu” i koncepcja wierszy „otwartych” zdaje się wpisywać we wspomnianą horacjańską wizję pracy nad tekstem.

Dzieło *in statu nascendi*⁴⁷ a wyobraźnia poetycka

Jak widać z powyższego zestawienia, zmiany dokonane przez poetę nie mają charakteru jedynie powierzchownego. Można zauważyć, że wpływają na całokształt planu tak artystycznego, jak i znaczeniowego tekstu. Proces twórczy, na którego początku znajduje się wiersz ogłoszony w 1930 r., rozpisany został na lata. Jeśli założymy – a świadczą o tym dokumenty – że omawiany utwór przez swą genezę, jak pisze Jastrun: „należy do życia”, to lokuje się w pełni – jako przykład – w jego koncepcji procesu twórczego.

Swego czasu poeta pisał:

Kiedy odczytujemy po długim czasie utwór poetycki, narzuca nam się ze zdwojoną siłą konwencja, w której był stworzony, szablon podobny do szablonów malarskich;

⁴⁴ Horacy, *Dzieła wszystkie*, przekł., wstęp i koment. A. Lam, Warszawa 1996, wersy 289-294.

⁴⁵ *Ibidem*, wersy: 309-311.

⁴⁶ M. Jastrun, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 5. Jest to przedruk z przedmowy do *Poezji zebranych* z 1975 r.

⁴⁷ Określenie Jastruna.

tylko to, co zdołało wymknąć zwycięsko spod władzy czasu, co nie uległo obowiązującej formule, żyje dalej.⁴⁸

Gdyby porzucić na moment relację pojęciową interioryzacja / eksterioryzacja – ukaże nam się proces podobny, oparty jednak na nieco innej, może bardziej anachronicznej terminologii. Jastrun wszak pisze, że tekst wywodzi się z „całości [...] doświadczenia wewnętrznego” (z życia, autopsji, i z nią powiązanych uczuć). Potem to doświadczenie – jak dzieciństwa bolesławskiego i mędrzechowskiego – zostaje „przesegregowane” (I faza pracy) tak przez świat duchowy autora, jak i przez ducha epoki (moda, tendencje artystyczne i inne zjawiska). A owa całość doświadczenia obejmuje sfery świadome i nieświadome (ciemne), w których dokonuje się praca natchnienia „pierzchliwego”. Celem jednak tak ukierunkowanego procesu twórczego jest nie opis, ale „przenikanie” rzeczy, aktywizowanie tego, co w głębi życia wewnętrznego znajduje się w pogotowiu, „w uśpieniu”. Ważne jest szczególnie to przekonanie Mieczysława Jastruna, wedle którego rekonstrukcja procesu twórczego dokonać się może przez analizę zapisu jednostkowej aktywności wyobraźni artysty, poety. Te elementy w powyższych rozważaniach próbowałem szczególnie zaakcentować. Jest to tym bardziej istotne, że autor *Chłopców* – zwłaszcza w przedwojennym okresie poezjowania – dysponuje wyobraźnią niereferencjalną, zwraca się ku performatywności wysłowienia, ku kreacji. A świat – powtórzmy słowa Błońskiego – nie znaczy jako sam opis, lecz ma symbolizować wzruszenia. Przypomnę, że – w obrębie refleksji na temat wyobraźni poetyckiej – mowa była między innymi o przywiązaniu Jastruna do konkretnego składającego się na obraz (malwy, jabłoni itp.), o odwoływaniu się do różnych zmysłów odbiorcy (barwy, dźwięki, zapachy, efekty cieplne, w tym drugim wypadku na przykład: „oddawali go gwałtownej dali”); o faworyzowaniu epitetu względem metafory czy porównania, a przede wszystkim – o przechodzeniu od konkretnego do abstraktu. Wyobraźnia Jastruna ponadto animizuje zjawiska, stara je uchwycić w ruchu (i jak sam on powiada: „przeniknąć”), ale równocześnie przekształcić w symbole, ukazać ich poliwalentność. Swego czasu Artur Sandauer wskazywał trzy możliwości konstruowania, komponowania wiersza, którymi dysponował Jastrun: „presymbolistyczną” kompozycję w y n i k o w ą (wszystkie obrazy dotyczą tego samego tematu), n a r a s t a j ą c ą („progresywną”; jak wskutek kamienia rzuconego do wody: wcześniejsze skojarzenia rodzą następne) i r e g r e s y n ą („obrazy wcześniejsze wynikają z późniejszych”⁴⁹). Otwierające strofę ostatnią *Chłopców* „Lecz nie wrócimy już nigdy wieczorem / W lato jabłoni, do wiatru i koni-” mogłoby sugerować ostatni wariant, jednak budowa tego wiersza wydaje się mniej symbolistyczna od tej, którą krytyk bezpośrednio miał na myśli.

Można więc powiedzieć, że to rekonstrukcja wyobraźni poetyckiej artysty podpowiada nam, jak przebiegał proces kreacji utworu zamknięty ostatnią redak-

⁴⁸ M. Jastrun, *Sztuka i wyzwolenie*, [w:] *idem*, Wolność wyboru, PIW, Warszawa 1969, s. 215.

⁴⁹ A. Sandauer, ...*Jastruna*, [w:] *idem*, Stanowiska wobec..., s. 57.

cją tekstu. Warto zatrzymać się jeszcze przy eseju Jastruna *Początek wiersza*⁵⁰, w którym to zagadnienie zostaje ponownie poruszone. I zauważmy: tekst ten jest swego rodzaju kontynuacją omawianych wyżej rozważań z *Genezy wiersza* (1938), z tą jednak różnicą, że *Genezę*... uznać można za rzecz bardzo osobistą, podczas gdy *Początek wiersza* jest w pełnym tego słowa znaczeniu esejem, wypowiedzią erudycyjną, w której swe rozważania posiłkuje i wspiera autor refleksją na temat Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Tomasza Manna, Verlaine'a, Pasternaka, Eliota i innych. To świadomość odmienności, zróżnicowania koncepcji procesu twórczego prowokuje myśl o jego jednoznacznej i ostatecznej niedefiniowalności. Przywołując Tomasza Manna, ukazuje nam poeta dwa plany powstawania, narodzin wiersza, a raczej dwa etapy: pracę podświadomą i następnie świadomą, pisząc o „przemianie”, której podlega utwór i jej „ulega w ciągu podświadomego kształtowania się i świadomej pracy nad nim” (75). Wspominając z kolei Mickiewicza pisze poeta „o ciemnych źródłach tak zwanego natchnienia” (jw.). Natomiast w przypadku bliskiego Jastrunowi symbolizmu „słowo”:

[...] materializuje się, tracąc swą oschłość pojęciową i jednoznaczność. Docieranie do samej „istności” słowa jest już w pewnym sensie zbliżaniem się do tej warstwy świadomości poetyckiej, w której zawęzła się pierwszy, najmniej uchwytny zarys utworu. (76)

Autor *Strumienia i milczenia* ponadto zdaje się potwierdzać koncepcję procesu twórczego w jego części interioryzacyjnej:

Początkiem jest szczególny stan wyobraźni, nazwałbym go rozgrzaniem wyobraźni; staje się ona nadczuła i przyjmuje z otoczenia te zjawiska, które zazwyczaj wymykają się czy nie dochodzą do sfery wrażliwości. (77; wyróżnienie R.M.)

Dodaje:

Nie ulega kwestii, że autor w czasie pisania, choć niby to głuchy na otoczenie, przyjmuje bodźce z zewnątrz, nie wiedząc o tym. (77, wyróżnienie – R.M.)

W świecie kreacji artystycznej pisarz uwalnia się zdaniem Jastruna z więzów czasu i przestrzeni; szczególną natomiast rolę pełni powrót do świata dzieciństwa. Natchnienie sprawia, że można:

Przebywać w wielu miejscach i latach, w swoim dzieciństwie, które jest największym rezerwuarem wspomnień bezpośredniego obcowania z materią, światem zmysłów, pobyt w różnych, nawet nigdy nie widzianych, okolicach, we współczesności i historii. Jest to czas, gdy rzeczywiście królestwo tego i innego świata oddaje się we władzę poety. (77-78)

Tym zapewne tłumaczyć należy sensualizm omawianego wiersza. I to, co jego twórca traktuje jako „zatarcie granicy między jednostką a światem. Najbardziej egotyczny akt staje się najbardziej uniwersalnym” (78). Poeta mówi tu o natchnieniu i tym, co za Rimbaudem nazywa „jasnowidzeniem”.

⁵⁰ W: A. Sandauer, *Między słowem a milczeniem*, Czytelnik, Warszawa 1979. Po cytacie z eseju w nawiasie podaję numer strony.

Potwierdza również autor *Chłopców* znaczenie metody badania procesu twórczego przez porównywanie autografów utworów i studiowanie w ten sposób rozwoju intencji i myśli artystycznej. Co istotne, w pracy poety „Zawsze chodzi o dobitniejszy, prawdziwszy wyraz, co niekoniecznie oznacza dążenie do jasności” (79). Tak zapewne powinniśmy traktować omawiany w tym artykule utwór, drogę pisarską prowadzącą od *Lata dzieciństwa* po ostatni wariant *Chłopców*.

W swym eseju Jastrun porusza również aktualną problematykę poezji „ideologicznej”. Wspomina o różnych motywach ją prowokujących (od „gniewu” po „chęć działania”), lecz stawia tu jeden warunek: tego typu twórczość musi wykroczyć poza dyskurs i prezentację poglądów, a stać ma się składnikiem świata wewnętrznego poety („odrębnej rzeczywistości sztuki”, 80).

Można zauważyć, że refleksja nad genezą procesu twórczego i jego ewentualnym dalszym przebiegiem jest u Mieczysława Jastruna nieodłączna od samej koncepcji liryki jako takiej – tej na przykład, w której treść i forma są nierozdzielne i nie można o nich mówić z osobna. Nadto podkreśla się tu i ten typ liryki (jak u Mallarmégo czy Rimbauda), w który wpisane są ślady powstawania tekstu i nie są usuwane przez autora.

Ostatecznie przechodzi autor *Początku wiersza* do kwestii „dzieła gotowego” (ostatnia faza tworzenia), „w którym nastąpił już idealny stop różnych elementów” (84). Sam zaś proces twórczy definiuje następująco (odwołując się do słów Pasternaka): „Autor w chwili pisania przemienia się w medium, przez które przepływa strumień dźwięków i znaczeń” (86).

Trudno rzecz jasna skrótkowo streścić wyłożone przez Jastruna w omawianym eseju poglądy, gdyż spisane są one szczególnym, zmetaforyzowanym, obrazowym językiem. Tam, gdzie przywołuje on idee Eliota, mówi o „kielkowaniu” czegoś bezsłownego, co – nazwane – staje się „rzeczą”, ostatecznie przyjmując postać „tematu” (do tej myśli powrócę jeszcze za chwilę). Nawiązuje także do racji istnienia krytyki biograficzno-psychologistycznej, która – jak utrzymuje autor *Ziemi jałowej* – sprawia, że abstrahujemy od tego, czym utwór jest w swej istocie, co w nim ważne. Należy i w tym wypadku powtórzyć, że biorąc pod uwagę wielość i rozbieżność filozofii procesu twórczego, niemożliwym jest odnalezienie jakiegokolwiek wspólnego mianownika. Jest tego Mieczysław Jastrun do końca świadom.

Jak widać, refleksja autora *Innej młodości* sięga nie tylko samego sposobu kształtowania materii wiersza, ale i jego teoretycznej koncepcji. A właściwie – dążenia do tej koncepcji, ponieważ ta nieustannie wymyka się jednoznacznej artikulacji, wykorzystującej częstokroć język w jego postaci niedosłownej. W innych jeszcze, rozproszonych esejach tego poety znajdziemy kolejne próby definicji aktu tworzenia, jego genezy i dalszego ciągu. Tu jednak napotkamy przemyślenia fundamentalne: tekst rodzi się w relacji nieświadome-świadome, w stanie specyficznej gotowości (otwartości) wyobraźni, między innymi unieważniającej kategorie czasu i przestrzeni; a przy adaptacji myśli T.S. Eliota znajdziemy w idei procesu twórczego fazowy rozkwit: (a) niejasny i m p u l s – przeradza się (b)

w r z e c z – ta zaś (c) w t e m a t. Ostatecznie wiersz staje się „idealnym stopem [...] elementów”, od samego początku prowadzącym twórcę ku „dobitniejszemu wyrazowi”. Ten sposób myślenia uzasadnia z pewnością drogę, jaką przeszedł wiersz Jastruna ogłoszony w 1930 r. w „Głosie Narodu”, a potem poddany poważnym, niekiedy trudnym do wyjaśnienia zmianom. Przyznać przecież należy, że formuła „dobitniejszego wyrazu” jest semantycznie bardzo nieostra, ale syntetyzuje w sobie procesualność aktu twórczego.

XII „wykład warszawski”

Z innych, rozproszonych wypowiedzi Mieczysława Jastruna, przywołać wypada na koniec ostatni, XII z jego „wykładów warszawskich”⁵¹: *Geneza wiersza. Stan poprzedzający pisanie. Praca nad brulionem. Kartka z pamiętnika* – odnotowany w tomie *Walka o słowo*⁵². Tym bardziej, że w wykładzie tym poeta nawiązuje do swej przedwojennej wypowiedzi z kart „Okolicy Poetów”. I poniekąd te, poczynione z myślą o studentach, uwagi potraktować można jako podsumowanie namysłu autora *Chłopców* nad tym zagadnieniem. A jest to refleksja, która wyrowadzona zostaje z następujących ustaleń: pierwszego, że istnieją w tradycji dwa sposoby myślenia o procesie twórczym: (a) renesansowy, z XVII w.: „uprzedniość idei wewnętrzznego planu i jego niezależność od realizacji” (109), i (b) współczesny (Jean Rousset): „koncepcja dzieła i jego realizacja są równoczesne” (109); oraz drugiego: że istnieją dwa rodzaje poezji:

(a) melos (wiersz podporządkowany tradycyjnemu metrum, poezja „muzyczna”),

(b) liryka „gry z myślą”, powiązana z „falami marzenia” (106).

Sam proces twórczy owiany jest w przeświadczeniu Mieczysława Jastruna – o czym mowa była w przypadku innych jego wypowiedzi – tajemnicą, a ostatecznie: „niemożliwy do uchwycenia” (104) w swym stawaniu się, fenomenie rodzenia się bytu z niczego (chodzi o „narastanie formy”, gdyż wcześniejsze formy w nowych warunkach okazują się bezużyteczne). Autora *Chłopców* zajmuje sama sytuacja twórcza, na którą składa się „absolutna wolność” i coś, co określa on mianem „szumu” – nawiązując do wcześniejszych sformułowań poetyckich (cytaty ze strony 105)⁵³. Jak zaznacza: Majakowski nazywa to „gułem” (106).

⁵¹ Określenie Jacka Łukasiewicza. Chodzi o wykłady, które prowadził poeta dla studentów Uniwersytetu Warszawskiego w roku akademickim 1971–1972.

⁵² M. Jastrun, *Walka o słowo*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 104–114. Z tego fragmentu pochodzą wszystkie dalsze cytaty. Po cytacie w nawiasie podaję numer strony.

⁵³ Wątek szumu jest tu dość rozbudowany i nawiązuje w tym miejscu poeta do jednego ze swych wczesnych wierszy, ze zwrotem: „Podobne szumom morza wiersze”. Píše też, że „Początek *Iliady* [...] cały jest z szumu morza”. Zagadnienie „szumu” pojawia się również w wypowiedzi Jastruna z „Okolicy Poetów”. Dodajmy, że szum jako taki jest jednym z częściej powracających w wierszach Jastruna elementów akustycznych świata przedstawionego.

Poeta pozostaje w kontakcie z tym, czym jest „harmonia przedustawna, słyszana tylko przez niego” (108). Ta harmonia czuwa również – może tylko przy okazji – nad jakością poezji, daje jej miarę, probierz, gdyż jest to harmonia „ostrzegająca przed niefortunnym użyciem słowa” (108).

Fenomenem i tajemnicą, zagadką procesu twórczego jest również jego „momentalność” („w stadium pierwszego zapisu”; 107) i działanie spoiwa: tego, co łączy to, co niespodziewane, nieprzewidziane (w zakresie myśli, skojarzeń, obrazów, wyobrażeń). Zauważa również Jastrun, że poeci „pracują w materiale przedślovnym”, niewidzialnym dla postronnych obserwatorów. I jest to asumpt do polemiki z twórczością słowiarską, której on nie akceptuje, uznając autorów tego kręgu za tych, którzy „przepracowują” swe wiersze, a ponadto: jeszcze po samym tworzeniu... – w ich wierszach „rusztowania [są (...)] wciąż widoczne” (107).

Podczas przeglądu myśli Mieczysława Jastruna o procesie twórczym dostrzec można pięć ogólnych zagadnień z nim związanych, od kwestii genezy utworu po filozofię całości ukończonych. Jakkolwiek poeta zastrzega, że „rozdział na genezę, zamiar, treść i formę może być dokonywany tylko w sensie laboratoryjnie hipotetycznym” (114).

G e n e z a : odsyła nas do tego, czym jest „stan, który poprzedza napisanie wiersza” („bez określonego czasu”); jest to: „stan nadwrażliwości”, „stan łaski”, „stan pogotowia wyobraźni” (108).

T w o r z e n i e . Odbywa się „w sferze, która nie jest ani terażniejszością, ani przeszłością”. Pierwszy pomysł nie ogranicza dalszej pracy nad dziełem, gdyż „Pomysł dokonuje się w trakcie pracy”, „podlega zmianom daleko sięgającym w sens dzieła” (109). W pierwszej fazie procesu twórczego Jastrun odrzuca czynnik intelektualny, powiada: „mało tam wspólnego z pracą intelektu”, w dodatku: „wiersz wynika z chaosu wewnętrznego i dopiero późniejsza praca nad nim [...] wprowadza doń jakiś porządek” (112).

P r a c a n a d t e k s t e m . W pełni wyrazić ją może jedynie metafora, w tym wypadku metafora tkaniny.

Skreślenia, dopiski, nadpisy, wszystko to tworzy w końcu siatkę z rękopisu. I ta tkanina może być jutro lub pojutrze znów popruta, gdyż praca nad wierszem na ogół nie ogranicza się do momentalnych poprawek, ale wprzega również czas do swego tkackiego warsztatu, który dopiero ukazuje, ile trzeba jeszcze poprawić, jak tekst skrócić albo przeredagować, aby mógł być uznany za wykończony. Ale „autor musi zawierzyć swemu wyczuciu, instynktowi słowa, niczemu więcej. (110-111)

C e l . Ostatecznie dzieło uniezależnia się od autora, jest jego własnością i nie jest równocześnie; w tej sytuacji wiersze – „wyrażają mnie i zarazem wyrażają coś o wiele powszechniejszego” (110). Ta podwójna funkcjonalność i istnienie utworu wydaje się szczególnie ważna. Tekst liryczny ma mnie wyrazić, ale i ukazać to, co Jastrun nazywa „powszechnym”. Prócz terminu „powszechnie” pojawia się w jego dyskursie kategoria „nieobecności” (to, co „niewysłowione”). Jest to „nieosiągalna wizja nie tylko poezji, ale również życia, najpiękniejszego w niespełnieniu” (113).

T w ó r c a . Ważne są również uwagi Jastruna o samym twórcy. Według niego „Poeta »staje się« podczas pisania utworu” (109). Akt twórczy jest tyleż powołaniem do życia dzieła, co i samego autora. Dalej czytamy:

[...] poeta pisząc wiersz tworzy nie tylko rzecz ze słów, ale również tworzy siebie czy też ustala siebie z ulotnej i płynnej materii swoich wyobrażeń, myśli, z gonitwy skojarzeń usiłuje stworzyć coś stałego, formę, która będąc ujawnieniem, a więc uzewnętrznieniem, nie zrywa ścisłego związku z wnętrzem poety [...]. (113)

Wypowiedź Jastruna – jak była mowa – ma charakter wyraźnie polemiczny. Skierowana jest przeciw słowiarzom, przeciw tym, którzy negatywnie zareagowali na jego wypowiedź z 1936 r., i przeciw określonemu modelowi lektury, ta bowiem rodzi się „z poczucia bezradności lub osaczenia trudnościami”. To lektura historyków literatury, którzy to, co „oznaczające” w wierszu łączą z osobą autora. To, co oznaczające w wierszu (przedmioty, uczucia) jest „uogólnieniem przedmiotów i uczuć”. Ze wskazanych tu pięciu elementów procesu twórczego, w naszej refleksji nad wierszem *Chłopcy* najistotniejszy wydaje się trzeci (praca nad tekstem); zaznaczyć jednak wypada, że nie da się go bez poważnych konsekwencji poznawczych wyodrębnić z ciągu pozostałych, w tym ze „stawiania się” poety, „ustalania siebie”.

Konkluzja

Z perspektywy omówionych teorii procesu twórczego wynika, że Mieczysława Jastruna myślenie o nim wskazuje na związki z koncepcjami asocjacyjną i psychodynamiczną. Asocjacyonizm (asocjatywizm) w przekonaniu wielu komentatorów liryki tego poety wydawał się podstawową metodą pisarską, zwłaszcza w pierwszym, (neo)symbolistycznym okresie aktywności literackiej, w latach międzywojnia⁵⁴. Podłożem był nastrój, zasadą: kojarzenie obrazów, czasem dość odległych. Teoria psychodynamiczna z kolei pokazuje nam, skąd zdaje się czerpać swą substancję poetycką autor *Innej młodości*. O sferze nieświadomej sam nadmieniał w przywołanych wystąpieniach teoretycznych. Przypomnijmy, że według Jastruna artysta tworzy „wydobywając na światło, ciemne, mniej uchwytnie warstwy procesów psychicznych”⁵⁵.

Niemniej egzotyczne pojmowanie procesu twórczego zawsze będzie pocie towarzyszyć, i tę tradycję zwłaszcza przywołują omówione teksty eseistyczne. Więź przede wszystkim z tradycją romantyczną, ale także z francuskim

⁵⁴ Zauważa Artur Sandauer: „zamiast kompozycji logicznej, w której najdalsze nawet obrazy nawiązują bezpośrednio do swego tematu – mamy, jak we śnie, kompozycję narastającą, gdzie – niby fala w coraz szerszych kręgach odchodząca od kamienia – dawne asocjacje stwarzają odskocznnię dla nowych. Wiersze te miałyby w sobie coś z techniki surrealistów, gdyby nie j e d n o ś ć n a s t r o j u, która czyni z nich kompozycyjną całość” (*idem, Czas oswojony (Rzecz o Mieczysławie Jastrunie)*, [w:] *idem, Poeci czterech pokoleń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 224 [wyróżnienie R.M]).

⁵⁵ M. Jastrun, *Geneza wiersza*, [w:] *idem, Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice*, s. 321.

symbolizmem i innymi powszechnymi odniesieniami literackimi sprawia, że trudno Jastrunowi porzucić myśl o magicznym i mistycznym rozumieniu tak działalności artysty, jak i jej źródeł. Mit, jeśli nie geniuszu, to wyjątkowości osoby poety, niewytłumaczalnych impulsów natchnienia i genezy wiersza (wspominany „szum” tworzenia), będzie dla tego pióra trudny do porzucenia. Oznaczałoby to rezygnację z całości stworzonego wyobrażenia o samym sobie, a przecież koniec końców jest ono ściśle natury psychicznej, dopiero potem nabiera intelektualnego kształtu. Ale starczy zwrócić uwagę na retorykę wypowiedzi teoretycznych Jastruna, by zauważyć, że tę egzotyczną wizję podtrzymuje poeta i eseista, mówiąc o nieuchwytności istoty tworzenia, o „stanie łaski”, o „harmonii przedustawnej”, „materii przedślownej”, o pozaintelektualnym czynniku kreacyjnym... Asocjatywizm i psychodynamizm odsyłają do procesów wewnętrznych, egzotyzm – zewnętrznych, płynących z zewnątrz, w tym również metafizycznych lub niewytłumaczalnych u Jastruna (w grę wchodzi również autopsja czy uczucia wyzwolone przez natchnienie, portret poety jako medium). Wydaje się, że autor *Strumienia i milczenia* pozostaje w sytuacji rozdarcia, między zakorzenionym w tradycji paradygmatem tworzenia, z istotną dlań siatką pojęciową, a tym, który przynosi ze sobą XX stulecie.

Robert Mielhorski

The Transformation of the Poem *Chłopcy (Boys)* by Mieczysław Jastrun. Over the Reflections on the Creative Process

Abstract

The paper is dedicated to Mieczysław Jastrun's (1903–1983) sentiments regarding the creative process on the basis of his essay utterances and the consecutive redactions of one and the same poem, entitled originally *Lato dzieciństwa (The Summer of Childhood)* and eventually *Boys*. These redactions appeared between 1930 and 1956. Jastrun's idea of the theory of the creative process is compared with his contemporary concepts, described by Maria Gołaszewska (in terms of interiorization and exteriorization) and by Edward Nęcka too, and interpreted accordingly. The paper shows to which extent: the poet is attached to the philosophy of creation (carried out by a unique individual, a medium) rooted in the tradition; and the realization of the later assumptions to be found in his work.

Keywords: creative process, interiorization and exteriorization, “trial structures”, (neo-) symbolism, Mieczysław Jastrun's essays.