

ROBERT MIELHORSKI

Noc, ciemność oraz motywy i symbole pokrewne w debiutanckiej liryce Mieczysława Jastruna*

Tematem wierszy Jastruna był czas, trybem – wspomnienie, scenerią – noc. Ale istnieje także dzień, teraźniejszość i konieczność działania w czasie¹.

Lubiłem kłaść się późno. Noc, która miała stać się ulubioną porą mojej poezji, już wtedy wabiła mnie tajemniczością i ciszą².

UWAGI WSTĘPNE

Symbolizm w liryce Mieczysława Jastruna jest faktem potwierdzonym ustaleniami krytycznoliterackimi i naukowymi. Pisała o tym Maria Podraza-Kwiatkowska, zwracali na to uwagę Artur Sandauer i Jan Błoński³. Jacek Łukasiewicz wskazywał na związki poety z symbolizmem w „ciemnej” de-

* Pisałem o wierszach debiutanckich Jastruna w tekstach: *Wczesna poezja Mieczysława Jastruna wobec nieskończonego (zagadnienie redukcji na przykładzie poematu lirycznego „Spotkanie w czasie”)*, [w:] *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, red. K. Badowska, Łódź 2014 oraz *O skali lirycznych doznań podmiotu młodzieńczej poezji Mieczysława Jastruna*, [w:] *Przyjemność i cierpienie – Genuss und Qual. Studia i szkice*, tom 2, red. G. Jaśkiewicz, J. Wolski, Rzeszów 2014.

¹ J. Błoński, *Poezja głębi*, [w:] tenże, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 189.

² M. Jastrun, *Smuga światła*, Warszawa 1982, s. 290.

³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Zagadnienia polskiego symbolizmu*, „Ruch Literacki” 1966, z. 1; A. Sandauer, *Stanowiska wobec*, Kraków 1963; J. Błoński, *Poezja głębi*, [w:] tenże, *Poeci i inni*, dz. cyt.

kadzie Dwudziestolecia⁴, warunki debiutu omawiał Jacek Trznadel⁵. Wydaje się, że właśnie w tym horyzoncie należy sytuować i interpretować problematykę nocy, mroku, ciemności i podobnych motywów oraz symboli w wierszach autora *Innej młodości* – w okresie międzywojennym.

Zagadnienie symbolistycznej techniki pisarskiej Jastruna podnosił zatem między innymi Artur Sandauer i jego ustalenia w kontekście prowadzonych tu rozważań warto przypomnieć. Dlaczego? Otóż krytyk ten utrzymywał⁶, że okres Młodej Polski z symbolizmem zachodnioeuropejskiego przejął jedynie ideologię, nie zaś warsztat. Dopiero lata 30. – w tym rozwijająca się liryka Mieczysława Jastruna – przyniosły właściwą, gruntowną adaptację tego kierunku; tyle że akurat autor *Strumienia i milczenia* „czyni to pośrednio i niejako negatywnie” (SW, 59)⁷. Miejsce wyznacznika tematycznego tak rozumianego wiersza zajmuje asocjacionizm (technika „asocjatywna”). Temat występuje w roli impulsu początkowego, dzięki czemu „utwór odzwierciedlać będzie zamiast przebiegu doznań, wewnętrzne perypetie swej własnej genezy, (...) swe kolejne warstwy (...)” (SW, 56). Artur Sandauer w poezji „presymbolizmu” dostrzega „KOMPOZYCJĘ WYNIKOWĄ” („najdalsze nawet obrazy nawiązują bezpośrednio do samego tematu” [SW, 57]). U Jastruna tymczasem mamy do czynienia z symbolizmem (kiedy indziej Sandauer pisze: „neo-symbolizmem”) w dwu wariantach kompozycyjnych:

A. „KOMPOZYCJI NARASTAJĄCEJ” (zilustrować ją może metafora kamienia rzuconego do wody, wzbudzającego kręgi wokół siebie: „dawne skojarzenia stwarzają odskocznnię dla nowych” [SW, 57]);

B. „KOMPOZYCJI REGRESYWNEJ” (to przeciwieństwo „asocjacji progresywnej”, gdzie, przeciwnie: „obrazy wcześniejsze wynikają z późniejszych” [SW, 57]; wypowiedzenie „znajduje swe uzasadnienie dopiero w następnych” [SW, 57] częściach tekstu).

Zaproponowana przez Artura Sandauera metoda interpretacji wczesnych, przedwojennych liryków autora *Strumienia i milczenia* wydawać się

⁴ „Jasną” jest oczywiście druga dekada XX stulecia.

⁵ J. Łukasiewicz, *Mieczysław Jastrun 1903-1983*, [w:] *Obraz literatury polskiej*, seria 6, tom 4, *Literatura w okresie międzywojennym*, red. I Maciejewska, Kraków 1993, s. 8; zob. też o poecie tego autora: *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982. J. Trznadel (*O poezji Mieczysława Jastruna*, Warszawa 1954, s. 11) pisze o związkach Jastruna z „późnym nawrotem do poetyki symbolizmu” w Europie.

⁶ Do słów tych odnosił się także Jan Błoński we wspomnianym szkicu, dz. cyt., s. 180.

⁷ Cytaty z tomu Sandauera opatruję w nawiasie po cytacie skrótem SW, po przecinku cyfrą arabską podaję numer strony.

może pozornie nazbyt abstrakcyjna, zwłaszcza w oderwaniu od konkretnych przykładów (w jego szkicu mogłyby one zostać szerzej dobrane). Jednak w praktyce lektury tekstów okazuje się ona bardzo przydatna, poręczna jako narzędzie badawcze. Krytyk, wykorzystując tym razem inną metaforę – budowli, dodaje ponadto że:

W wierszach Jastruna struktura najwyższych piętér skojarzeniowych tłumaczy się jedynie budową sąsiednich, lecz nie samymi fundamentami: nie każdy szczegół da się bezpośrednio powiązać z tematem, jakkolwiek każdy się zeń w jakiś sposób wywodzi. Utwory te nigdy nie są; zawsze się stają; jak muszla, dają one zastygły przekrój własnego powstania (SW, 57).

Jak widać, konstatacje Sandauera na temat warsztatu twórczego Mieczysława Jastruna są nie tylko syntetyczne, uogólnione, ale i poetyckie; muszą zostać osadzone na porównaniu czy metaforze: stąd krąg fał – budowla – muszla. A i gdzie indziej autor *Poetów czterech pokoleń* kontynuuje podobną retorykę: „tematyka ich [wierszy] zyskuje wielowymiarowość, faluje w głąb pokładami znaczeń i nie poprzestaje na żadnym” (SW, 57-58).

Celem tak rozumianej praktyki poetyckiej jest stworzyć „wrażenie niezglębionego (...) przeżycia” (SW, 58). Chodzi o WRAŻENIE, a nie sam zapis! Oto poetyka negatywna: Jastrun nie zamierza „odzwierciedlać świata zmysłowego” (SW, 58) czy „wyrazić refleksję” (SW, 58), lecz kształtować: „iluzję psychicznej wielowarstwowości” (SW, 58). Ta liryka „nie ma stworzyć obiekt estetyczny, lecz jedynie – dać wrażenie niezglębionego i – w miarę sondowania – mnożącego swe warstwy przeżycia” (SW, 58). A jest ono z gruntu niewyraźne. Jeszcze inne porównanie łączyć ma Jastruna z impresjonizmem, jego wiersze bowiem to wyraz poezji „operującej raczej impresjonistycznymi plamami niż niezawodnym sztychem, SUGESTIĄ CAŁOŚCI RACZEJ niż obróbką części” (SW, 59, podkr. RM).

Raz jeszcze powtórzmy, ponieważ jest to znamienne, że Artur Sandauer przy opisie warsztatu autora *Spotkania w czasie* musi sięgać po metafory i porównania, wykraczając poza precyzję znaczeniową języka krytyki, choć naturalnie nie jest to tylko jego metoda. Liryka Mieczysława Jastruna stawia bowiem tego typu przeszkody, wobec których dosłowność komentarza staje się bezradna; ale tym bardziej motywuje odbiorcę jego utworów do wyczerpanego intelektualnego wysiłku.

Prócz tego, co zostało powiedziane, należy wskazać jeszcze jeden element, na który zwraca uwagę krytyk: na SOLIPSYZM, stanowiący kolejną

ważną cechą realności wierszy autora *Strumienia i milczenia*. Zauważmy, że w okresie drugiej wojny światowej dokonuje się w poezji Jastruna ważki PRZEŁOM twórczy. Wcześniejsza liryka solipsystyczna przekształca się w post-solipsystyczną, klasycyzującą poezję rzeczowości i faktów. W pisarstwo realizujące po wojnie posłannictwo budowania nowego świata. Wcześniejsze przekonanie o nierzeczywistości bytu i uzależnienie jego egzystencji od aktu jego postrzegania, w obliczu surowych warunków wojny – utrzymuje Sandauer – traci swą moc⁸.

Ten trop lektury przyjmijmy w niniejszym artykule jako teoretycznie obowiązujący. Dotyczył on będzie motywów, symboli, związanych z nocą, strefą mroku, cienia, gwiazd – w debiutanckim tomie *Spotkanie w czasie*. Pisząc o DEBIUTANCKICH wierszach, mam na myśli utwory, które w tym zbiorze się znalazły, a obejmują zapisy z sześćdziesiątka, z lat 1923-1929⁹.

Należy również postawić tezę, że sposób myślenia o nocy i ciemności (i motywach pokrewnych) oraz metody ich prezentacji są w liryce Mieczysława Jastruna traktowane jeśli niekiedy nie konwencjonalnie, to tradycjonalistycznie. Choćby w związku z tym, że noc, mrok, ciemność, cień, przynoszą – ogólnie rzecz biorąc – niejednokrotnie krąg asocjacji niepokojących; jasność, dzień, światło natomiast – dokładnie przeciwnie.

Jasność kojarzona z dniem wiąże się często z opisami natury, krajo-brazu. Wyobrażenia młodego poety-erudyty, już w tym wieku ukształtowana (o czym świadczą jego teksty) dużą liczbą lektur, pokazuje jednak te obrazy również w sposób dość świeży, nieschematyczny. Poniżej znajdują się odpowiednie, charakterystyczne przykłady i stosowne uzasadnienia. Moim celem jest pokazanie swego rodzaju „mechanizmu sprawczego” kreacji poetyckiej; zatrzymanie się przy tych fragmentach tekstów Jastruna, które pokazują nie tylko, co nam one mówią, ale i JAK buduje w tym zakresie swój świat liryczny dwudziesto-, dwudziestosześcioletni twórca. GDZIE ponadto tkwią źródła jego obrazów i przedstawień: czy tylko w szeroko rozumianym europejskim symbolizmie? A co z romantyzmem i innymi kierunkami inspiracji?

Zagadnienie nocy i wiążących się z nią motywów czy symboli jest z pewnością, jak każdy inny problem, sporym wyzwaniem dla rozumiejącej

⁸ A. Sandauer, *Stanowiska wobec*, dz. cyt., s. 66 (chodzi o „zanegowany solipsyzm”).

⁹ Poeta zaznaczał, że tytułowy poemat zaczął już powstawać w okolicach 1923 roku. Zob. M. Jastrun, *Pamięć i milczenie. Z rękopisów przygotował do druku A. Lam*, Pułtusk 2006, s. 138.

lektury, wymagającej określenia się wobec Innego¹⁰. Rozległość i wielowarstwowość tematu stają się przyczyną przede wszystkim pytania o tradycję zjawiska, lecz i o poetyckie źródła pomysłów i natchnień... Wstępne, początkowe czynności interpretacyjne polegać powinny na lokalizacji właściwych źródeł czy tradycji symbolu lub motywu, następnie – na „przekładzie” odpowiednich tekstów bądź ich fragmentów.

Mówiąc o problematyce nocy i ciemności, należy dodać również za Jackiem Łukasiewiczem uwagę zasadniczą, a dotyczącą kwestii „WIDZIALNOŚCI” u tego poety:

Dla Jastruna królem zmysłów jest wzrok. Widzialność Jastrunowego świata jest tedy jak najbardziej dosłowna. (...) Kiedy ulotne dźwięki i zapachy z reguły wiodły poza i ponad teraźniejszość, a dotyk dawał ograniczone wy-cinkowe świadectwo raczej temu, co się aktualnie poznaje, to wzrok częściej utrwala rzeczywistość w całokształcie jej widzialności, potrafi zatrzymać i rozszerzyć jej TERAZ¹¹.

Stąd też bierze się symbolika i tematyka ciemności, mroku, cienia, widzenia świata w konturach nocy, jakkolwiek ich prezentacja i percepcja wiąże się także z wykorzystaniem, połączeniem pozostałych zmysłów, co zilustrują przywołane niżej przykłady.

„WYRAZIĆ TO, CZEGO NIKT WCZEŚNIEJ NIE WYRAZIŁ”

Zbiór *Spotkanie w czasie* składa się z trzech numerowanych części. Pierwsza obejmuje tytułowy poemat liryczny¹², druga gromadzi wiersze odwołujące się do konkretnych wydarzeń kulturowych, historycznych (motywy odsyłające do Mickiewicza, Żeromskiego, Słowackiego, *Iliady*), trzecia – zawiera liryki *sensu stricto*, wiersze na wskroś uczuciowo-nastrojowe, tym samym wyraźnie korespondujące z pierwszą częścią, na zasadzie klamry formalnej. Sam zresztą podział trójdzielny budzić powinien u czytelnika wrażenie strukturalnej harmonii. Z punktu widzenia artystycznego i inter-

¹⁰ Na jej temat zob. P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków, 2012, s. 11.

¹¹ M. Jastrun, *Mieczysława Jastruna spotkania...*, dz. cyt., s. 25. Podkr. autora.

¹² Kwalifikacja gatunkowa nie wydaje się w tym wypadku jednoznaczna; wprowadzenie „prologu” w dalszych wydaniach, zaczerpniętego z okaleczonego w ten sposób utworu *Zwierciadła*, zapis ewolucji niektórych sfer uczuciowości podmiotu i inne jeszcze czynniki skłaniać mogą odbiorcę do uznaniu poematowości za bardziej przekonującą; nie pomaga nam w tym sam autor, pisząc: „Gdzieś między rokiem 1923 a 1928 zaczął formować się mój pierwszy cykl poetycki, liryczny poemat, któremu nadałem tytuł *Spotkanie w czasie*”. M. Jastrun, *Pamięć i milczenie...*, dz. cyt., s. 138.

pretacyjnego, część druga dzieli wyraźnie skłaniające się ku sobie liryczne segmenty: pierwszy i trzeci, niczym antrakt problemowy; dzięki temu kompozycja tomu zamiast budowy: A + B + C posiada strukturę: A + C + B.

W ostatniej redakcji tomu¹³, znajdującej się w zebranych poezjach Jastruna wydanych już po jego śmierci w 1984 roku, znajdujemy najpierw XVIII segmentów poematu, w części II pięć wierszy o wspomnianej wyżej tematyce (w kolejności: *Wielki Wóz*, *Szklane domy*, *** *W uścisku nienawiści*, *Na sprowadzenie prochów Słowackiego*, *Elegia [wersja druga]*) i w części trzeciej sześć wierszy: *Przez otwarte drzwi*, *Południe*, *Dzień i noc*, *Nad zwierciadłami czasu*, *Który prawdziwy jestem*, *Wrażenia*. Jest to układ odmienny od tego, który zaproponował nam Jastrun w pierwodruku tomu z 1929 roku. Pomijam zmiany redakcyjne w granicach poszczególnych utworów.

Znajdziemy więc na początku pierwszą wersję cyklu *Spotkanie w czasie*, w części drugiej po *Wielkim Wozie* mieści się utwór *** *W uścisku nienawiści*, to zestawienie zrozumiałe jest przez wspólną motywikę mickiewiczowską, dalej natomiast: *Na sprowadzenie prochów Słowackiego*, *Szklane domy* i *Elegię*. Zmiany dotyczą także kompozycji i zawartości części trzeciej; podane są tu kolejno: *Wrażenia*, *Las*, *Dzień i noc*, *Południe*, *Cienie*, *Przez otwarte drzwi* i *Zwierciadła*. Naturalnie, w artykule tym nawiązuję do pierwodruku z 1929 roku¹⁴.

Wyjaśniony zostaje dodatkowo przez samego poetę w jednym z esejów tytuł tomu (i poematu) następująco:

Czas jest nade wszystko domeną poezji. Na przykład wyrażenie: „spotkanie w czasie” nie tylko przenosi od razu to, co się dzieje w poezji, w czas fikcyjny, lecz równocześnie zakłada niejako nietrwałość przestrzeni, jej zmienność i niewierność, niepozwalającą na ponowne spotkanie, które może odbyć się tylko w czasie, fikcyjnym z punktu widzenia logiki rzeczy w pojmowaniu potocznym, rzeczywistym w naszym doświadczeniu wewnętrznym¹⁵.

¹³ M. Jastrun, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1984, s. 7-32.

¹⁴ Tenże, *Spotkanie w czasie*, Warszawa 1929 [nakładem księgarni F. Hoesicka]. W artykule po cytacie w nawiasie podaję cyfrą arabską numer strony z tej edycji (w przypadku tytułowego poematu lirycznego także cyfrą rzymską numer części). Na marginesie zauważmy, że trudno powiedzieć, jakie były źródła finansowania tego debiutanckiego zbioru, faktem jest jednak, że w księgarni Hoesicka ukazywały się i poezje wydane własnym sumptem autorów.

¹⁵ Tenże, *Przeobrażenia poezji*, [w:] tenże, *Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice*, Warszawa 1965, s. 302.

To bardzo ważna konstatacja, dotycząca poniekąd filozoficznych podwalin tomu. Dodajmy do tego jeszcze uwagę, że w doświadczeniu empirycznym i duchowym możliwa jest tylko jednorazowość przeżywania świata – zarówno w jego wymiarze temporalnym, jak i spacjalnym. Na tym ufundowany został nasz ludzki dramat bycia-w-świecie; wyraziście zakreślony w debiutanckim zbiorze poety, może właśnie dzięki młodzieńczej wrażliwości tak sugestywnie zaprezentowany. Wielokrotnie podkreśla on nietrwałość rzeczy: wskazując na czas oczywiście, jako jej podstawowy czynnik motoryczny, ale i na przestrzeń, ponieważ protagonista *Spotkania w czasie* owe przedmioty przemijające ukazuje nam w konkretnych realiach, jednak i one noszą w sobie śmiertelnego wirusa, który je unicestwia¹⁶.

Wspominając o genezie wierszy Jastruna tego czasu, warto raz jeszcze, z nieco innej strony, przyjrzeć się organizującej je technice asocjatywnej i ich symbolizmowi. Oto jak przedstawia problem Jan Błoński, pisząc o swoich „ZYGZAKACH ASOCJACJI”:

(...) za nic się będzie liczyć konsekwencja obrazu. Wybredność słownictwa, filtrowanie rzeczywistości przez kulturę, wreszcie – odrealnianie wrażeń zmysłowych (...) [asocjacionizm] daje w wyniku wiersz, którego jednością jest tylko wewnętrzna treść symbolu (czy też raczej ich szeregów); jedność tę wyraża rytm wiersza, prawie zawsze tradycyjny, często sztywny. (...) przedmiot upodabnia się do wyobrażenia, a nie odwrotnie. Czytelnik winien wpaść w stan jakby „zamroczenia”, w którym podda się bez trudu zygzakom asocjacji; rozpatrywane osobno, mogłyby się one wydać górą nonsensów¹⁷.

Nadmienić można, że stosunek Błońskiego do liryki autora *Innej młodości* jest dość problematyczny: z jednej strony krytyk wspomina o „górze nonsensów” czy „banale filozoficznym”, z drugiej – poddaje się jej trudnym mimo wszystko wyzwaniom, pisząc o „poezji głębi”. Sam Jastrun rzecz jasna zdawał sobie sprawę z symbolistycznego podłoża swej liryki – także *Spotkania w czasie*; notował:

Cała poezja lat dwudziestych była w ostrej opozycji przeciw wszelkiej metafizyce (mieszając zresztą w sposób romantyczny pojęcie to z mistyką), za największą zasługę poczytywała sobie wyrzucenie za burtę utworów nowoczesnych, tak jak nowoczesność wówczas pojmowano, metafizycznego

¹⁶ Jastrun jednak, w korespondencji z Przybosiem, przekreśla w tym wypadku tropy proustowskie. Zob. *Listy Mieczysława Jastruna i Juliana Przybosia*, oprac. T. Kłak, „Kresy” 1995, nr 4. List z 6 XII 1928 roku.

¹⁷ J. Błoński, *Poezja głębi*, dz. cyt., s. 184-185.

tematu ze wszystkimi jego wariacjami; a tu – czyżby powrót do zniechęconego symbolizmu? Miałem też przez całe lata nosić odium na sobie, zanim cała niemal liryka nowszych czasów nie skręciła w stronę, którą szedłem nie oglądając się od dłuższego czasu, spychany na milczący margines¹⁸.

W tym świetle ważna wydaje się inna jeszcze autorefleksja poety:

Cała moja praca wewnętrzna nad wierszem odbywała się w małym stopniu w świadomości, raczej w PRZEDŚWIADOMOŚCI czy raczej w poświęceniu świadomości. Wymyślono dla tej formy poznawania rzeczy nazwę sugerującą jakąś niższość w stosunku do tak zwanego światła świadomości, bo przecież podświadomość zawiera w sobie właśnie tę niższość, która jest w istocie tylko niższą formą świadomości¹⁹.

Pisząc o genezie *Spotkania w czasie*, Jastrun posługuje się metaforą człowieka, który dziesięciolecia spędził na pustyni, w samotności, w „pozostawieniu sobie”, przeoczony przez Boga. Tak wyobraża sobie „człowieka nowych czasów”. Właściwy jego obraz możemy zbudować wyłącznie wtedy, gdy mamy na uwadze „słowa wychodzące poza siebie, nie te, których mi dostarczały znane do znudzenia utwory współczesnych i dawnych”. Wcześniej zaś zauważa: „chciałem wyrazić to, czego nikt jeszcze nie wyraził”²⁰.

„ODDECH MOICH NOCY...”

Zatem poemat *Spotkanie w czasie* – jedno z najwyższych osiągnięć tej twórczości w ogóle – który dał tytuł pierwszemu tomikowi liryków Mieczysława Jastruna, odgrywa istotną, przełomową w dużym stopniu, rolę w dorobku nie tylko międzywojennym poety. Oddziela wiersze, niekiedy już stosunkowo dojrzałe, jakkolwiek z okresu formującej się dopiero osobowości artystycznej poety, od tekstów, które stanowią zespół utworów dziś kanonicznych, traktowanych jako jego właściwy „korpus” liryków w ramach całości dorobku pisarskiego. *Spotkanie w czasie* ogniskuje i splata ze sobą wszystkie dotychczasowe ważniejsze inspiracje literackie tego autora: zapatrzenie w tradycję romantyczną i modernistyczną²¹, a złasz-

¹⁸ M. Jastrun, *De se ipso*, [w:] tenże, *Forma i sens poezji. Eseje i szkice*, Warszawa 1988, s. 284-285.

¹⁹ Tenże, *Smuga światła*, dz. cyt., s. 304. Podkr. RM.

²⁰ Tamże, s. 284.

²¹ Zapatrzenia romantyczne i młodopolskie widać zwłaszcza w wierszach debiutanckich – czasopiśmienniczych. Problematykę romantycznych nocy zob. w wieloautorskiej monografii *Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj*, red. D. Skiba,

cza widać w nim tropy wyżej już wyjaśnione – wpływy symbolizmu czy też (neo)symbolizmu. Oddziaływanie tego nurtu odnaleźć można również w obrębie tematyki nocnej i około/nocnej utworu, w sposobie wykorzystania poszczególnych symboli, tematów i metafory nocy²². Zauważyć należy, że rzeczownik „noc” napotkamy w tym poemacie wielokrotnie (pomińmy statystykę), pamiętać trzeba również i o symbolice około/nocnej tam, gdzie pojawiają się: cienie, mrok, ciemność, czerni, gwiazdy... Trudno powiedzieć, by wymienione leksemy anektowały jakiś ściśle określony, nie tylko koherentny, ale i STABILNY krąg semantyczny. Niełatwo je dedykować jakiemś słownikowemu repertuarowi znaczeń. Przeciwnie. Ich sens wynika z bezpośredniego uwarunkowania, tła semantycznego, z określonego użycia, ich kreacyjnego zastosowania albo też przeciwnie – wskutek wyłonienia się kontekstu – wydają się one poliwalentne, całkowicie niemożliwe do precyzyjnego znaczeniowego dookreślenia. Wiele mówiono o irracjonalnym pierwiastku organizującym przedwojenne wiersze Jastruna²³; a może i więcej: o tym, że jego świat literacki i wizja rzeczywistości pozaliterackiej są właśnie z gruntu irracjonalne, a i w ten sposób wymierzone w mieszczański racjonalizm epoki²⁴. Tekst, posiadając strukturę asocjatywną, konstruowany jest z kolejnych skojarzeń, wedle wyjaśnionych wyżej zasad kompozycyjnych („narastającej” i „regresywnej”), którym dopiero ostateczna forma poetycka nadaje jakąś dyscyplinę myślową, ramę intelektualną.

Przypomnijmy, utwór *Spotkanie w czasie* to jedna złożona wewnętrznie pieśń o utraconej i niemożliwej, niespełnionej miłości. Równocześnie, to młodzieńcza jeszcze medytacja o czasie, o przemijaniu i miejscu w jego strumieniu wątego ludzkiego bytu. Jastrun opowiada o nieprawdopodobieństwie racjonalnego zrozumienia świata; ten ostatecznie okazuje się nieprzenikniony albo też wydaje się solipsystyczną projekcją podmiotu. Podmiotu tragicznego, a nadto w pełni świadomego swego tragizmu, który w za-

A. Rej, M. Ursel, Kraków 2015. Na temat modernizmu zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *„Bacz o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. Z rozważań nad literackim przeżywaniem nocy*, [w:] *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce*, red. D. Kozicka, M. Urbanowski, Kraków 2008. Także: W. Gutowski, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora*, tom II. *Noce polskie. Noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.

²² Nawiązuję tu do tytułu pracy *Noc. Symbol – temat – metafora*, jw.

²³ Zob. wspomniani A. Sandauer, J. Błoński, dz. cyt.

²⁴ Zauważa to A. Sandauer w swym szkicu *Czas oswojony (Rzecz o Mieczysławie Jastrunie)*, [w:] tenże, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.

kończeniu poematu powiada: „Ja, ściana wątła, za którą wieczności/ Wiatr CZARNY płacze” (XVIII, 23, podkr. RM). Zwróćmy uwagę na strofę otwierającą tę XVIII część, zamkniętą efektowną formułą liryczną, którą niegdyś przechwycił Karol Wiktor Zawodziński, umieszczając ją w tytule swego eseju o Jastrunie²⁵:

Nie opuściła mnie CIEMNA zgrzyzota,
Słowa nie leczą zbyt bolesnej rany,
Rzeczom tak obcy, wśród ludzi zbląkany
CIEMNOŚĆ swą rzeźbię westchnieniem ze złota.
(XVIII, 22, podkr. RM)

CIEMNOŚĆ jest cechą charakteryzującą ogólną sytuację egzystencjalną (ciemność duchowa) podmiotu poematu w jego finalnej, kulminacyjnej odsłonie, a ona zyskuje swą właściwą postać dzięki poezji, która jest materią tyleż solidną (można dzięki niej „rzeźbić”), co ulotną, jak „westchnienie”. Dramat podmiotu wydaje się wynikiem nie tylko pozostawania w opisanej w utworze sytuacji, ale również świadomości, którą wyrażają: „obcość”, „zgrzyzota”, „zbląkanie”, „bolesne rany” (motyw „rany” pojawia się dwukrotnie)... Dalej w utworze będzie mowa o „drewnianej/ Obojętności wszystkiego” (XVIII, 22). Romantyczny z gruntu protagonista powiada: „za wszystkie/ Przedmioty cierpieć i czuć, jak za bliskie/ Drzew ściętych nagle ukazane rany” (XVIII, 22). Czy ten ból, o którym mowa, to modernistyczny „ból istnienia” (*Weltschmerz*)? „Jak chory (...) Jestem” – powiada. A wcześniej:

Trudno jest nazwać cierpienie, któż zgadnie
Za co, dlaczego cierpimy, wśród nocy
CIEMNYCH i ciężkich i pustych w niemocy,
Jak otchlań nieba, w którą nikt nie wpadnie.
(XVIII, 23, podkr. RM, 23)

Noc okazuje się w tym miejscu najbardziej odpowiednią scenerią przeżywania bólu istnienia, noc doznań ciężkich – ciemnych – pustych... Każda z tych cech wskazuje inny aspekt psychicznego cierpienia.

Symbolikę nocy odnajdziemy już w pierwszym fragmencie poematu, gdzie uwyraźnia się właśnie jej niejednoznaczna natura:

²⁵ K. W. Zawodziński tę frazę wybrał do tytułu swego szkicu: *Ciemność rzeźbiona westchnieniem ze złota...*, [w:] tenże, *Pegaz to nie samochód bezkołowy. Szkice krytyczne*, wstęp, posł., wybór i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1989.

Wysłuchany w burzę, nim nadciągnie chmurą
 Woń wiosny wciągnę w nozdrza. CIEMNYM drzewem
 Niech mnie owieje noc. Ja pójdę górą
 Szukać róży, co wyszła z pradawnego śpiewu.²⁶
 (I, 8; podkr. RM)

Noc jest tu zestawiona z symboliką róży: między innymi miłości, śmierci i przemijania²⁷, to drugie należy zastosować do zacytowanego fragmentu. Motyw róży zaczerpnął Mieczysław Jastrun między innymi od Rainera Marii Rilkego, u którego odgrywa ona istotną rolę; pojawia się poza tym nie tylko w poezji, ale i prozie autora *Spotkania w czasie* (w powieści *Piękna choroba*²⁸). W VI fragmencie swego poematu poeta dodaje: „wielkie jak dłonie/ Róże śród nocy rozkwiły czarnej” (VI, 12). W cytowanej części zestawienie wiosny i nocy nie kreuje jedynie poetyckiej scenerii, odsyła nas raczej do problemu natchnienia i genezy liryki („szukać róży, co wyszła z pradawnego śpiewu”), oczywiście tego pierwszego przeżywanego w wymiarze samotności, anonimowości. Poszukiwanie róży to poszukiwanie prawdziwej, autentycznej poezji. Noc oznacza tu obszar i czas dążenia do „śpiewu” – natury i źródeł sztuki słowa. I w tym fragmencie ważką rolę pełni autoprezentacja podmiotu zapytującego o obiektywne istnienie rzeczy i czasu, o sferę „PRZEDISTNIENIA” – przekroczenie bowiem tych faktów i zjawisk daje możliwość absolutnego zjednoczenia się ze światem w miejscu, „Gdzie nie będzie nawet mego cienia” (I, 7).

Co naturalne, poeta zestawia ze sobą obie pory doby: dzień i noc. Dzień częstokroć odsyła do wieczności, spełnienia, piękna słonecznego krajobrazu. Noc natomiast w tym wypadku to czas skupienia i wytężonej pracy duchowej poety:

W tem bezpragnieniu, pośród dróg tysiąca,
 W powietrzu NOCY i w oddechu ziemi,
 Pod spojrzzeniami GWIAZD rozpalonemi,

²⁶ Zauważmy, że w późniejszej redakcji poeta zdecydował się na inny rym niż drzewem – śpiewu, pisząc: „Szukać róży, co stała się powiewem”.

²⁷ Bogactwo symboliki róży pokazuje W. Kopaliński w *Słowniku symboli*, Warszawa 1990, s. 361-364.

²⁸ Pisze o tym np. J. Rogoziński, *O poezji Mieczysława Jastruna*, [w:] tenże, *Preteksty. Szkice o współczesnej poezji polskiej*, Warszawa 1985. Krytyk zauważa: [*Piękna choroba* jest] „jedną z najciekawszych znanych mi powieści psychologicznych, gdzie róża stanowi punkt centralny, w sensie zawitych, może Proustowskich, a może Rilkeńskich związków między narratorem, kwiatem i bohaterką” (s. 87).

Być struną drżącą, którą wiatr potrąca.

(II, 9, podkr. RM)

Noc okazuje się warunkiem pełnego skupienia poetyckiego; powoduje również redukcję podmiotu do roli narzędzia, które wydaje dźwięk, nie jest jego sprawcą („Być struna drżącą”). To wizja poety-medium sztuki, twórcy w stanie natchnienia, a noc – jako rzeczywistość wyzbycia się doczesnych dążeń i idącej za tym wolności – gwarantuje mu predyspozycje kreacyjne. Nawiasem mówiąc, nocny czas jest dla Jastruna schodzeniem w głąb siebie, umożliwia czynności introwertyczne, interioryzację jakichś przeżyć. Dzień z kolei stwarza warunki utożsamienia się z otoczeniem, spełnienia w pięknie, w powszechnym cudzie jego przemijalności. Omawiany fragment poematu zawiera kodeks, zbiór zasad duchowego spełnienia: zrezygnować z pragnień – docenić rolę milczenia wobec procesu przemijania – dostrzegać swój byt w horyzoncie tego, co wieczne – stać się instrumentem, przez który przemawia świat.

Osobliwie brzmi segment III poematu: „Oddech moich nocy/ Tylko w pustkach zrywa nagłe cienie” (III, 8). Ciąg semantyczny: noce – pustki – cienie, tworzy naturalnie łączący się ze sobą krąg skojarzeniowy, ale dopiero kontekstualizacja tego irracjonalnego z gruntu obrazu (jako nieprzedstawialnego poza słowem) tworzy właściwe podstawy znaczeniowe, związane z postawą REZYGNACYJNĄ podmiotu, z jego wewnętrznym niespełnieniem:

Nie, aby kiedy najgłębsze pragnienie
Mogło się spełnić. Już nie pragnę mocy
Swych ucieleśniać. Oddech moich NOCY
Tylko w pustkach zrywa nagłe CIENIE.
(III, 8, podkr. RM)

Są tu, jak widać, dwa rodzaje nocy: „moje” i nie-moje. Mowa zatem o identyfikacji podmiotu z określonym typem nocy, jak wynika z kontekstu: pojmowanym w kategoriach duchowych.

Wspomniana część III przynosi jeszcze jeden warty zacytowania fragment, w którym zarówno noc, jak i impresyjnie doznawany dzień, stanowią swoistą barierę w psychice postaci mówiącej:

Niemożebności jak pragnąć? Jak n o c o m
Już bez pragnienia podolać, znieść białe
Obłoki letnich dni, co tak nietrwale
Jak winogrodu liść w słońcu się złocą.
(III, 9, podkr. RM)

Świadomość obecności tego, co niemożliwe do osiągnięcia, w znaczący sposób ogranicza motywację do walki z przeciwnościami istnienia. Mamy tu wyrazisty obraz egzystencji pozbawionej nadziei. Życie wymaga wysiłku, o czym świadczą użyte tu czasowniki: „podołać”, „znieść”. Pragnienie stanowi jego zasadniczą siłę napędową, która umożliwia pokonanie uciążliwości nocy i ulotności dnia. Noc jest w tym ujęciu porą niechcianą.

Cierpiący na melancholię²⁹, poniekąd modernistyczny DEKADENT, tracący pragnienie dalszego bycia w świecie, niewierzący w spełnienie duchowe, w sens twórczego działania, widzi owo cierpienie jako akt bezcelowy („Tylko w pustkach zrywa nagle cienie”, III, 8) – trafiający ostatecznie w pustkę.

Obrazy nocy napotkamy także w odrębnych frazach poematu *Spotkanie w czasie*, jak w wizerunku: „lipcowych granatowych nocy” (XII, 16) – w erotyku jedynie na pierwszy rzut oka, a w gruncie rzeczy utworze o głębszym namyśle nad realnością istnienia, które osuwając się w przeszłość, staje się wątpliwe w ogóle. Ta, która nieoczekiwanie „wrosła z dziecka”, stając się kobietą, okazała się ostatecznie jedynie elementem bytu minionego. Jastrun wykorzystuje kolejny motyw: CIENIA, na opisanie solipsystycznych wątpliwości: „I coraz szybciej, głębiej, dalej/ Odchodzić będziesz pełna cienia” (XII, 17).

CIEN bywa kojarzony też ze śmiercią. Ale nie tylko. „Wśród burzy kwiatów wiosennym wieczorem/ Zawczasu oddaj się przelotnym ceniom” (IV, 10) – powiada poeta. Występują też w *Spotkaniu...* „cienie (...) lęku” (X, 15). Motyw cienia wprowadzony został również we fragmencie odsyłającym nas do tytułu całości poematu: „Niech cień twój – chłodny, nieznajomy człowiek/ Spotkany w czasie, ręką wytlumaczy” (XIV 19); znajdziemy tu też symbolikę ciemności, „krzyk [...] ciemny”: „I krzyk twój runął ciemny i jastrzębi” (XIV, 18).

Wróćmy jednak do nocy samej. Przypomnieć warto raz jeszcze frazę: „Róże śród nocy rozkwitały czarnej” (VI, 12, podkr. RM). Zestawienie symboliki miłości i nocy, podczas której się ona spełnia, jest tu jednak jednym z ornamentów kolejnego obrazu, a powinien on skłaniać do namysłu nad (Berkeley’owskim z gruntu) wątpliwym w realność świata bytującego poza naszą świadomością: „Jestżeś naprawdę? – Czy to wiatr, co wieje/ Z przestrzeni CIEMNYCH, gwiazda, której nie ma” (VI, 13, podkr. RM). Nocne skojarzenie znajduje wsparcie w symbolice wiatru, gwiazdy i ciemności.

²⁹ Zagadnienie melancholii w liryce Jastruna stanowić powinno osobny temat badań; z szerokiej dziś literatury przedmiotu zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007.

Poczucie obcości nocy wyraża porównanie: „jako drzewa siekierą dnia ścięci/ LEZY – MY Z NOCA, jak z obcą kobietą” (XV, 19), we fragmencie stawiającym przed sobą zadanie ukazania wielu zawłości uczuciowych nie tyle między kochankami, co w samej duszy „ja” zawiedzionego. Znajdziemy też w tym fragmencie motyw CIEMNOŚCI jako: (a) „wody ciemnej”, symbolizującej „okrucieństwo” upływającego czasu, i (b) wizji zawartej w słowach: „Wśród dni błądzimy, jak w ciemnościach lasu” (XV, 19), oraz ŚMIERCI porównanej do rozgwieżdżonego nieba.

CIEMNOŚĆ kojarzy Mieczysław Jastrun z zapomnieniem. Powiada: „Twa przyszłość – wicher śródgwiezdnych przestrzeni,/ Burzący ciemne zapomnienia fale” (VI, 11). Gdzie indziej zauważa: „Ciemny wietrze zapomnienia wiej!” (VIII, 13). Ciemność, jak już zaznaczono wyżej, także staje się metaforą świata duchowego podmiotu, poety, sama zaś czynność twórcza to rzeźbienie „westchnieniem ze złota” (XVIII, 22): „Ciemność swą rzeźbię westchnieniem ze złota”. Zestawia się oporną materię, wymagającą solidnych narzędzi – z czymś ulotnym, chwilowym, momentalnym.

MROK z kolei przynosi motyw nieistnienia: „Możesz już w mroku zapomniela/ O kształcie swym, o życiu” (XI, 16) – są to słowa adresowane do ukochanej. Warto też wspomnieć gwiazdziste asocjacje: „gwiazdzisty mrok” fontanny (IV, 10).

CZERNI również, jak ciemność, kojarzona bywa z zapomnieniem, w słownikowym znaczeniu także z żalobą: „pełna cienia” ukochana odchodzić będzie: „Nieskończonością czarnych alej,/ Szumiących wiatrem zapomnienia” (XII, 17). Gdzie indziej odnajdziemy „Czarne fletu usta” (XIII 17). Jak zauważono na wstępie tego podrozdziału, podmiot o sobie powiada: „Ja, ściana wątła, za którą wieczności/ Wiatr czarny płacze” (XVIII, 23).

WIECZÓR natomiast znalazł się w porównaniu oczu, które są jak: „wieczorne ogrody/ Nad białą wodą” (XIV, 19).

Wróćmy w tym miejscu do zakończenia utworu (XVIII, 23), gdzie pojawia się wspomniana już konkluzja: „Trudno jest nazwać cierpienie, któż zgadnie/ Za co, dlaczego cierpimy wśród nocy/ Ciemnych i ciężkich, i pustych w niemocy”. Cierpienie, jako stały element ludzkiej egzystencji, swą wyrazistość zyskuje zwłaszcza w nocnych okolicznościach. Noc je szczególnie eksponuje. Podmiot pozostaje w poczuciu bezradności („niemocy”), pustki. Jastrun pisze jednak o doznawaniu szczególnego cierpienia, nie tylko tego, które można nazwać, ale i tego, które posiada jakieś nieokreślone źródła i przyczyny.

POZOSTAŁE PRZYKŁADY Z DEBIUTANCKIEGO ZBIORU

Debiutancki zbiór *Jastruna* składa się – jak powiedziano – z trzech części. Prócz tytułowego *Spotkania w czasie* zawarte są w nim jeszcze dwa segmenty treści, w których poeta zgromadził utwory o różnej tematyce, objętości i kwalifikacji gatunkowej. W nich także widać motywy wyżej już sygnalizowane, (około)nocne i pokrewne.

A

Część drugą tomu otwiera *Wielki Wóz*, wiersz, który uznaje Jastrun za swój właściwy debiut; tekst ukazał się w 1925 roku na kartach „Skamandra” i odnosi się do problematyki mickiewiczowskiej, podobnie jak *** *W uścisku nienawiści*, nawiązujący do kresu życia Mickiewicza, przed śmiercią wieszacza w Konstantynopolu – do pobytu w bułgarskim Burgas:

Szukamy dróg w CIEMNOŚCI – nim strażę zatrąbią
O świetle, w śpiącym Burgas i w obozie legji.
(29, podkr. RM)

Obraz nocnych gwiazd w tym utworze odsyła czytelnika bezpośrednio do świata idei; ciemność – do „ujarzmionej wolności”. Milczenie tymczasem porównane zostaje do „czarnej chorągwi”. Podmiot utworu identyfikuje się z poszukującą własnej drogi zbiorowością: zanurzoną w ciemności, z dala od domu, na cudzoziemskiej ziemi. Po „nocach wygnania” nadchodzi czas sprawiedliwości.

Natomiast we wspomnianym *Wielkim Wozie* czytamy: „Świeciłeś mi nad głową, Wielki srebrny Wozie!” (27). I dalej, w nawiązaniu do symboliki siedmiu gwiazd i ich znaczenia w odniesieniu do Chrystusa³⁰: „siedem gwiazd błyszczących na pustym obszarze/ Wybiło północ czarnej, romantycznej nocy” (27, podkr. RM).

Ponadto:

Jak tu stalowe koła i warczące śmigi,
Obracają się równo i świecą w ciemności,
Tak ogromne gwieździste koła Twej kwadrygi
Huczają, szumią i błyszczą na drogach wieczności
(28)

³⁰ Zob. M. Lurker, hasło „gwiazdy”, [w:] tenże, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 64.

Jastrun przeciwstawia w tym wierszu „północ czarnej, romantycznej nocy”, wizerunek „bazylikańskiej celi” z III części *Dziadów* – dzisiejszym czasom (jemu terażniejszym), które oznaczają „stalowe koła i warczące śmigi”; konfrontuje też wieczność symbolizowaną przez nocne niebo, gwiazdy, Wielki Wóz i to, co tymczasowe w naszej cywilizacji. Wiersz zawiera cały szereg upomnień wobec współczesności. Jej znikliwość, chwilowość bycia Jastrun konfrontuje z tradycją literacką, sławą, dziejami, wiecznością... Mrok nieba, rozgwieżdżonego, symbolika nocy, temu właśnie aspektowi bytu: metafizyczności, ma służyć. Z tego chyba powodu Witkacy miał się wypowiedzieć o *Wielkim Wozie* jako utworze metafizycznym.

W wierszu *Na sprowadzenie prochów Słowackiego* zwraca uwagę sama jego retoryka. Trumna jest tu porównana do akordu, akord zaś został wydobyty z mroków grobowca. „Trumnę jak akord wydobyty z mroków/ Grobowca, okręt żałobny zabierze” (32) – czytamy. Zauważamy wszechobecność symboliki popiołu. Tematyka (około)nocna, motywy mroku, ciemności, cienia i tym podobne – nie są tu znacząco obecne.

Z kolei *Szklane domy* – przynoszące informację: „Na śmierć Żeromskiego” – ukazują mrok jako przeciwieństwo wyidealizowanej wizji świata autora *Przedwiośnia*, z perspektywy zbiorowej:

Gdy runą szklane domy, gdy MROK nas obejmie,
 Pod nogami zatrzęszcą lodu kruche lodzie,
 Gdy przyjdzie nam wśród nocy tułać się o głodzie,
 Kijem pielgrzymim kroki podpierając chwiejne (...)
 (35, podkr. RM)

Motywy tułaczki i związanego z tym mroku ujęte zostały przez poetę analogicznie jak w liryku *** *W uścisku nienawiści*. Całość tekstu przyjmuje formę poetyckiego nekrologu, skonwencjonalizowaną i patetyczną, z bezpośrednio nakreśloną ideą adresata, jego dzieła i smutku po jego odejściu. Szklane domy przynoszą obraz jasności, świetlistości („piramidy świetliste”, „widzenie świetliste”, „fale elektrycznych światła”, oczy „odbite w przejrzystym kryształ”, „rozbite pięścią słońca fale” czy „kaskady gwieździste”); noc/ ciemność z kolei występuje albo jako strefa pogodna, antycypując radosny poranek, albo jako „duszny mrok” śmierci. Jak widać, wysiłek Jastruna zmierza w tym utworze w stronę stworzenia różnych wariantów, ekwiwalentów lirycznych wizji jasności i świetlistości.

Byli Mickiewicz, Słowacki, Żeromski... Pozostaje jeszcze w tym zestawie tekstów *Iliada*, występująca w *Elegii* z 1924 roku (co odnotowują późniejsze edycje tekstu), swe starożytne pasje zresztą poeta podkreślał po wielokroć. Czytamy tu:

Milczący, pochyleni nad księgą „Ilijady” (...)
 Zaciskaliśmy pięści gniewne – i po nocy
 Powtarzaliśmy mściwe, nieugięte słowa
 Modlitwy, w której była siła piorunowa.
 (...)
 Otośmy – przyjacielu, CIENIU niedostępny –
 Wezbrali tamtym gniewem dzikim i posepnym!
 NOCAMI huczy morze. Sen, co w głębi dźwiga
 Otchłań, tratuje okręt krwi, ciemna kwadryga.
 Słyszysz? Dyszą bokami spracowane konie
 To trzaska Twój świszczący bicz – Automedonie!
 (...)
 Nie wyłamie się dyszel śniertelnie napięty
 Z kwadrygi piorunami Boga zatrzęsniętej.
 (...)
 Któżeś jest, CIENIU, który szepczesz mi do ucha
 Te rzeczy niepojęte, których nikt nie słucha?
 (36-37, podkr. RM)

Jastrun wprowadza *Iliadę* do kanonu „nocnych” młodzieńczych lektur, mitologię i jej elementy – do kręgu podstawowych wątków konstytuujących jego wyobraźnię. Całości dopełnia rozmowa z CIENIEM, *alter ego*. Z „ja” nieprzemijającym i w pewnym stopniu „obiektywnym”, z którym ustalić można, iż poza grozą wypadków opisanych w mitach, a i w otaczającym świecie, istnieje sfera poza dobrem i złem, świat wyłączony: „te kwiaty w ogrodzie – (...) Tak dalekie zarówno od zła jak od dobra” (37). Cień w *Elegii* jest sojusznikiem podmiotu (choć to „cień niedostępny”), to on wyszeptuje „Te rzeczy niepojęte, których nikt nie słucha (...)” (37).

B

W trzeciej części zbioru, obejmującej – jak już powiedziano – utwory czysto liryczne, znajdziemy siedem wierszy wyraźnie dyktowanych emocjami i uczuciami, potrzebą obrazowej ekwiwalentyzacji subtelnych doznań duchowych. Ta część jest w pewnym stopniu kontynuacją tematyczną i stylistyczno-konstrukcyjną pierwszej: poematu *Spotkanie w czasie*, i pozosta-

wić może czytelnika tej książki w poczuciu uznania dla wierszy Jastruna tego właśnie, a nie poprzedniego kręgu (z części II). I tutaj także motywy i symbolika nocy, ciemności, mroku... znajdują dla siebie widoczne miejsce, jakkolwiek funkcjonują one w poszczególnych tekstach na różnych prawach.

Część tę otwiera utwór *Wrażenia*, który w pierwszej chwili zdaje się sytuować swą problematykę zwłaszcza na płaszczyźnie psychologicznych doznań podmiotu; rychło jednak okazuje się wierszem o znacznie większym ciężarze gatunkowym, bowiem ukazującym bardziej złożone relacje pomiędzy postacią mówiącą a światem. Te relacje polegają na odczuwaniu siebie-w-świecie czy siebie-wobec-świata równolegle na kilku planach, w kilku aspektach i różnymi zmysłami:

Obrazy, wonie, brzmienia – i to wszystko,
Co poza kształtem i wonią szeleści
To imię Twoje, pełne groźnej treści,
Z CIEMNOŚCI ZJAWISK wstające zjawisko.
(42, podkr. RM)

Jastrun kreśli nam w tym utworze panteistyczną wizję bytu, w którym Bóg (jakkolwiek mimo wszystko skonkretyzowany adresat słów podmiotu) objawia się nam nieosobowo poprzez wiele „imion”, określany, nominowany jest szeregiem znaków, symboli. Świat, w swych poszczególnych manifestacjach, „zdradza” Jego obecność („Zdradzi Cię nagle”, 41). Ukazuje nam się On w rzeczywistości w większym stopniu poznawanej zmysłami („Obrazy, wonie, brzmienia”) niż intelektem. Świat stworzony przez Boga odnajdujemy w tym, co tajemne i mniej lub bardziej wyraźnie lokalizowane w sferze przeczuć: jak „sad ciemny nad ranem” (41). Symbolika CIENIA z kolei oznacza tym razem ulotność, chwilowość istnienia poszczególnych zjawisk, jak „cień modro biegnący po piasku” (41). Tematyka ciemności, cienia, mroku – skupia się jednak w tym utworze wokół zagadnienia poznania; wszak chodzi w tym wierszu o realność „rzeczy w głębi ujranych” (42), o docieczenie istoty egzystencji bytu: „To imię Twoje, pełne groźnej treści,/ Z CIEMNOŚCI zjawisk wstające zjawisko” (42).

Poeta bezwzględnie w tym liryku dąży do przeżycia jedności istnienia ze światem. Samo zakończenie wystarczająco to akcentuje:

(...) Twa wieczność jest doba
Gwiazd, co rzucają na twarz moją CIENIE.
I wszystko mną jest i wszystko jest tobą.
(42, podkr. RM)

Wrażenia to dobry przykład realizacji symbolistycznej metody (kompozycji) REGRESYWNEJ. To odczytanie końca utworu wyjaśnia sens jego wcześniejszych części. W tym ujęciu rzeczowniki ciemność, cień czy mrok znajdują dopiero właściwą (choć oczywiście przybliżoną) wykładnię. *Wrażenia* to przecież także tekst o kłopotach z nazywaniem, o poszukiwaniu desygnatów, poszczególnych „imion” świata-Boga budzącego stan „zatrwożenia” (trwogę przed nieznanym). Jakkolwiek w tym wierszu zarówno noc, jak i dzień przynoszą poczucie duchowego zaniepokojenia.

Z kolei *Las* potraktować można jako rzecz typową dla niektórych realizacji „liryki nocy”. Poetycki opis wyimaginowanych tajemnic oglądanego nocą sosnowego lasu przeradza się w notację głębokiego duchowego doznania protagonisty, wyrażonego wersem: „Biegnę zwabiony zimnym OTCHŁANI bezmiarem –” (43, podkr. RM). Szczególną aurę tego wiersza podtrzymuje każda z pięciu strof. Począwszy od widoku półksiężyca nad „CZERNIĄ sosnową” (43, podkr. RM), szumu, który „Gra pieśń CZARNEGO księstwa gęstą i surową” (43, podkr. RM), widoku zaśnieżonych drzew i nawałnicy, obrazu, w którym „Pierzchają w noc iglastą spłoszone jelenie” (43; nie wiadomo, czy obraz ten „zaklęty” został przez las czy wyobraźnię podmiotu) – przez kluczowy dla tekstu segment czwarty, czyli opis bohatera biegnącego nocnym lasem, który jest „zwabiony zimnym otchłani bezmiarem” (dodajmy: „I oto w sidłach nocy, w gwieździstej uwięzi/ Chwyta mnie w groźny uścisk – i miażdży ciężarem!”; 43) – po symptomy nie tylko kolejnej pory roku, ale i wyraz potrzeby podtrzymania w ogóle praw cykliczności bytu, dążącego do następnych „wcieleń”.

Jak widać, wiele tu ciemności, znajdujemy się w czasie nocnym. Jednak podstawę tego świata wyznaczają dwie zasadnicze antynomie: (a) między widokiem i imaginacją, wyobraźnią, oraz (b) między bezmiarem, otchłanią – i tym, co ograniczone poznaniem zmysłowym. Szczególnie ważna wydaje się prezentacja samego podmiotu – biegnącego nocnym lasem ku otchłani, ku wyzwaniu nieskończonego. Choć najwięcej w tym wierszu „nocnych” tropów, to tekst ten nie był później przedrukowywany przez Jastruna ani w *Poezjach zebranych* z 1956 roku, ani w sumie twórczej z roku 1984. Chodziło zapewne o powody natury czysto artystycznej.

Utwór *Dzień i noc*, dedykowany malarzowi i konserwatorowi Józefowi Dutkiewiczowi (zapewne znali się z lat tarnowskich)³¹, to malarski opis świa-

³¹ Józef Dutkiewicz był autorem zaginionego portretu Jastruna. Zob. M. Jastrun,

ta, który pojawia się niczym martwa natura, przynosząc z sobą motyw „woni letniego wieczoru” (46), nocy i ciemności:

Noc, jak smagła służąca, zastawia wieczerzę
 Z srebra na granatowym obrusie przestworu.
 Wtedy – ciała drapieżne w uśpieniu i piękne,
 Okrutne w swojej nagości i czyste w swojej mocy,
 Trawią, płoną i duszą się w objęciach nocy
 Przez sen, co radość życia powtarza jak mękę.
 I mój wiersz – jak dzień letni po przelotnej burzy,
 Gdy spocznie w CIENIU NOCY w chmur gęstej zagrodzie,
 Powtórzy mękę życia i radość powtórzy,
 Ciało broniąc od głodu, śpiewając o głodzie.
 (46, podkr. RM)

W tym miejscu całości porządku kompozycyjnego *Spotkania w czasie* znajduje się Tuwimowski z ducha wiersz *Południe*, jednak jego tematyka wykracza poza granice tego szkicu, podobnie jak utwór *Cienie*, w którym poeta – zapytując: „Któryż prawdziwy jestem?” („Twarze moje/ Tak wielolice są kruche i zmienne”, 48), „Czem jestem?” – notuje:

(...) jakie są zielone dzieje
 Mojego trwania, których nie odłoni
 POWIERZCHNIA CIEMNA, co od światła stroni.
 (48, podkr. RM)

Jednak kręgu tych ważkich pytań nie łączy tematyka nocy i mroku w znaczeniu szerszym, o które tutaj chodzi. Podobnie jak w utworze *Przez otwarte drzwi*, który co prawda przynosi oczywiste semantycznie przeciwstawienie ciemności i jasności, gdzie pierwsze łączy się ze śmiercią, drugie – z życiem, co w pełni wyraża oznajmienie: „I czuję rozkosz życia” (50). Ale wiersz przenika jasność i świat dzienny, letniego upału. Mówi się tu:

Każdym oddechem, każdym pulsem krwi
 Przeczę Twej CIEMNEJ PRAWDZIE śmierci wieczna.
 Patrę na kwiaty przez otwarte drzwi,
 Które zalewa zieloność słoneczna,
 I pokój pełen mojego oddechu
 Zwolna przerasta nieswoją przestrzenią
 I czasem cudzym – kwitnących w pośpiechu

Kwiatów, co innym życiem się zielenią.

(50, podkr. RM)

„Ciemna prawda śmierci” wynika z jej mocy wiecznego trwania. Ale przecież każda chwila życia („Każdym oddechem, każdym pulsem krwi”, 50) podważa tę wieczną wszechwładzę jako całkowitą³². Życie jest tu postawione na jednej szali ze śmiercią, skończoność – przeniknięta światłem, jak nietrwała uroda kwiatów – ma jednak swe znaczenie w ogólnym rachunku istnienia. Spotykamy więc protagonistę, którego nie noc, ale dzień letniego upału inspiruje do aktu przeciwstawienia się niektórym z fundamentalnych praw egzystencji; powiada on: „Słucham wielkiego szumu przemijania” (51) i „czuję rozkosz życia” (50), a nade wszystko: „Przeczę Twej ciemnej prawdzie śmierci wieczna” (50).

Pierwszy tom Jastruna zamyka wiersz *Zwierciadła*, którego fragment przeniósł poeta, jako wstęp, „prolog”, do utworu *Spotkanie w czasie*, w przyszłych jego edycjach³³. Można by dziś potraktować ten tekst jako szczególną parafrazę idei Lacanowskiego lustra. Można też zaakcentować egzystencjalną dominantę tematyczną tego tekstu, a właściwie – egotyczną, co bardzo dobrze już znamy z tego tomu. Przedmiotem namysłu jest tu stosunek człowieka do czasu, a zwłaszcza człowieka (podmiotu mówiącego: „mglisty trwam”, 52) wobec „zwierciadeł czasu”, które przynoszą wspomnienia bytu minionego. Bohater odnajduje to miejsce w rzeczywistości, o którym powiedzieć może: „w którym wyrastam i kwitnę/ Wyższy nad przestrzeń przejrzy- stą i czas”(53). Powraca w tym utworze również doświadczenie zaczerpnięte z Berkeleyowskiego idealizmu subiektywnego, gdy odnajdujemy wątpliwość dotyczącą obiektywnego istnienia rzeczy minionych:

Czy to się działo kiedy? Czy ta CZARNA
Noc, co opada chłodnym płaszczem nas
Istniała wtedy, szumiął godzin las,
Kiedy... zaledwie budziłem się z ziarna?
(53, podkr. RM)

³² Po latach problem ten podejmie W. Szymborska w wierszu *O śmierci bez przesady*, [w:] też, *Ludzie na moście*, Warszawa 1988, s. 14-15.

³³ Jastrun wspomina co prawda o wyłącznie literackich motywach rezygnacji z przedruków całego tego utworu, wskazuje na „Względy niepełności artystycznej”, z drugiej jednak strony podkreśla bardzo osobiste podłoże tego tekstu: „Jeśli w utworze wyraża się cały autor ze swą ułomną ludzką naturą, to może lepiej, by się w tym zwierciadle nie odbijał, tracąc własne życie i może gasząc nowe?” – M. Jastrun, *De se ipso*, [w:] tenże, *Forma i sens...*, dz. cyt., s. 283.

„Czarna noc” nas opada – powiada poeta, powątpiewając wprawdzie w realność rzeczy jawiących mu się w świadomości. A już na wstępie wprowadza dialektykę jasności i ciemności:

Słyszę: tam szumi CIEMNY bór zielony
 Rosnący z głębi jak olbrzymi dąb.
 Muzyka światła, zraszając polany,
 Wyłania z MROKU step kwitnących łąk.
 (52, podkr. RM)

Nie ma wątpliwości, że bohater *Zwierciadła* jest człowiekiem jasności, dnia, „złotego skwaru”, ogrodu i natury. „Czarna noc”, mrok i ciemność – to raczej smutne przeznaczenie.

Warto pamiętać o wspomnianej Lacanowskiej funkcji zwierciadła. Lustra, które co prawda skłania do gestu identyfikacji, lecz ta ostatecznie okazuje się niemożliwa, na co wskazuje zakończenie wiersza o bohaterze „smutnej opowieści”, który „przed zwierciadłem przez wieki kamienia!” (53), ale w obliczu tego, co ludzkie („głos żywy, szept, echo, wspomnienie”, 54) rozplakał się kamiennymi łzami, rozbijając zwierciadło.

NOCNA I CIEMNA STRONA WYOBRAŹNI POETYCKIEJ JASTRUNA

Zbiór Mieczysława Jastruna *Spotkanie w czasie*, przypomnijmy raz jeszcze, posiada formę tryptyku. Skrzydło lewe (część pierwsza) i prawe (część trzecia) – o jednoznacznie lirycznym ukształtowaniu, obejmują część środkową (drugą), która zwraca się poza zapisy egotycznych doznań podmiotu w stronę doświadczeń ponadindywidualnych (tematyka związana z Mickiewiczem, Słowackim, szklanymi domami Żeromskiego, *Iliadą*). Gdy obserwujemy to, co ów tryptyk przedstawia i w jaki sposób to czyni, wówczas rysuje nam się ogólny obraz wyobraźni poetyckiej Mieczysława Jastruna w jej kształcie z lat 20. (1923-1929), jej cechy i mechanizmy funkcjonowania, jakie Artur Sandauer określił mianem asocjatywizmu, z którego wyrastają utwory skomponowane wedle kompozycji „NARASTAJĄCEJ” lub „REGRESYWNEJ”. Motywy i symbole nocy, ciemności, mroku, cienia, gwiazd... okazuje się – odgrywają rolę niemarginalną w tym świecie wyobraźni.

1. W pierwszej części zbioru (skrzydło lewe), w poemacie lirycznym *Spotkanie w czasie*, pisząc o miłości, przemijaniu, niezawinionym cierpieniu duchowym, o nierzeczywistości świata, jego niepoznawalności, o okrucień-

stwie praw i twardych zasad istnienia oraz poczuciu bezradności i bezsilności jednostki wobec nich, o świadomości tragicznej te problemy przenikającej, powołuje Mieczysław Jastrun do życia poetę-medium. Jest to koncepcja twórcy będącego – jak powiada – struną świata, na której ów świat wygrywa swe harmonie i dysonanse, ale i równocześnie romantycznego cierpiętніка i cechującego się postawą rezygnacyjną modernistycznego dekadenta. Te trzy aspekty konstytuują koncepcję (neo)symbolistycznego poety w ujęciu autora *Innej młodości*, dla którego tworzenie to zawiązywanie relacji między ciemnością (duchowością) i aktem kształtowania jej („Ciemność swą rzeźbię westchnieniem ze złota”, XVIII, 22). Świat duchowy bywa ciemny, a poeta częstokroć poddaje się „bólowi istnienia” (*Weltschmerz*).

Dla wyrażenia swych aspiracji duchowo-epistemologicznych podmiot ten wprowadza do poematu określoną RETORYKĘ – w narracji o metafizyczności i egzystencjalnym tragizmie jednostki. Dzieje się tak przy wykorzystaniu takich motywów i symboli jak otchłań, noc, niemoc, ciemność, pustka, ciemne przestrzenie, gwiazdy, „przedistnienie”, „bezpragnienie”, przemijanie, wieczność i wiatr (wieczność jako czarny wiatr). Podmiot zwraca uwagę na takie fakty doświadczenia indywiduum jak samotność i alienacja. Zauważyć należy, że część z tych elementów wiąże się równocześnie z retoryką wzniosłości³⁴. Dodajmy też symbolikę róży, cienia, gwiazd w mroku, czerni prowadzącej ku nieistnieniu, motywy milczenia i samego nieistnienia, a także kontrast między jasnością i ciemnością (także nocą i dniem).

Noc to czas cierpienia, podkreślmy: bezcelowego, ale i miłości; odrębne znaczenie zyskuje w połączeniu z symboliką róży: rozumianą właśnie w aspekcie miłości, a i przemijania czy śmierci. Ze śmiercią kojarzy się także cień, równocześnie odsyłający nas do *alter ego* podmiotu. Noc to także moment interioryzacji bytu.

Ta skrócona, powyższa charakterystyka prowadzi oczywiście do uproszczeń, tym bardziej, że poszczególne analogony zyskują osobne, inne znaczenie w zmienionym kontekście i zastosowaniu. Niemniej budują one wspólnie całościową i spójną wizję świata, z dokładnie zarysowaną sylwetką protagonisty, wyrazistą „SCENĄ” zdarzeń, w których on uczestniczy i wykładnią filozoficzną, w której idealistyczna koncepcja istnienia (idealizm subiektywny) ściśle koresponduje z charakterem artystycznej kreacji.

³⁴ Zob. np. J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.

2. Druga część zbioru (środek tryptyku) angażuje omawiane motywy i symbole do ukazania sfer historii, kultury i sztuki. Dwa utwory łączą się z postacią Mickiewicza. *Wielki Wóz* przynosi temat „czarnej romantycznej nocy” (27), obraz nocnego nieba, symbolikę siedmiu gwiazd. Nocne niebo wiąże się z wyobrażeniem wieczności, trwania, stąd zapewne niegdysiejsza opinia o tym utworze, o czym wyżej wspomniano, jako o tekście „metafizycznym”. W wierszu *** *W uścisku nienawiści* zaś ciemność identyfikować należy z zagubieniem („szukamy dróg w ciemności”, 29) i „wolnością ujarzmioną” (29). Są też i „noce wygnania” (30) oraz gwiazdy – jako idee. Podobnie rzecz się ma w *Szklanych domach*, mrok oznacza zagubienie, mowa jest też o nocnej tułaczce pielgrzyma (35) (światlistość wyraża w tym wypadku kontrast idei). Jakkolwiek noc traktuje się tu także jego przedświecenie poranka, to znajdziemy i formułę – „duszny mrok” (śmierci, 35). Nocna aura panuje również w *Iliadzie*. Ale na szczególne podkreślenie zasługuje motyw cienia: przyjaciela-adresata słów, a może i daimoniona...

3. Trzecia część tomiku (skrzydło prawe) przynosi tak utwór w sposób dość szczególny, specyficzny, odsyłający do formuły nokturnu (*Las*), jak i podtrzymuje obecną w tym zbiorze tematykę nocy, mroku, ciemności, gwiazd. We *Wrażeniach* z „ciemności zjawisk” (42) wyłania się piękny, zróżnicowany wewnętrznie, panteistyczny świat „zdradzający” już faktem swego istnienia obecność Boga w naszym bytowaniu. Ciemność jest tu pokazywana na planie samego poznawania istnienia; mrok i noc – wyrażają niepokój, gwiazdy natomiast są znakiem nieskończoności i boskości; cienie gwiazd, o których pisze Jastrun, to ziemskie odbicie idei wieczności. W utworze *Przez otwarte drzwi* symbolika ciemności i jasności przyjmuje swe konwencjonalne znaczenie: opozycji śmierci i życia.

Zwróćmy uwagę na stylistykę powiązaną z mrokiem oraz ciemnością. Ciemność występuje w roli epitetu („sad ciemny” [41] we *Wrażeniach*, „czarne księstwo” [43] w *Lesie*, „ciemna prawda” [50] w *Przez otwarte drzwi*), czerni w funkcji rzeczownikowej, noc w metaforze „sidła nocy” [43] w *Lesie* albo w porównaniu: „Noc, jak smagła służąca” (46); obraz „ciemnego boru” [52] – przeciwstawia się „muzyce światła” [52] w *Zwierciadłach*.

Osobno zwrócić uwagę należy na zapomniany później przez poetę, a wspomniany wyżej utwór *Las*: wizerunek człowieka biegnącego przez nocny las sosnowy ku otchłani.

4. FUNKCJA NOCY I CIEMNOŚCI (I MOTYWÓW POKREWNYCH) W MŁODZIEŃCZEJ LIRYCE JASTRUNA: PODSUMOWANIE. W świetle omówionych wyżej utworów trudno powiedzieć autorytatywnie, bez wahania, że Mieczysław Jastrun jest poetą ciemności i nocy. Jest nim tak samo jak poetą jasności, słońca, rozświetlonej natury (*vide motto*). Nieprawdą byłoby jednak twierdzenie, że wątki te nie pełnią ważnej, funkcjonalnej roli w jego dorobku. Będąc poetą jasności, dnia, przyrody, które odgrywają w jego świecie również rolę konsolacyjną (uspokajającą, ewokującą poczucie harmonii istnienia) – pozostaje związany z mrokiem z przyczyn psychologicznych. Mowa jest bowiem o ciemności duchowej. To należy wyraźnie podkreślić, że poezja Jastruna w części pierwszej i trzeciej debiutanckiego tomu zyskuje swą wiarygodność tak na planie idei (idealizm subiektywny), jak i psychologii. Większość decyzji łączących się z wprowadzeniem tematyki i symboliki nocy (oraz zjawisk pokrewnych) wynika bezpośrednio z potrzeby pogłębienia obu planów. Związane są one z doświadczeniami:

a rezygnacji i zwątpienia w sensowność istnienia świata, przeżycia tragizmu własnego jestestwa w obliczu świadomości tego stanu rzeczy,

б. poczucia zagubienia jednostki w świecie ludzkim (także historycznym) i kosmicznym, doznania stanu wyobcowania,

γ. na wskroś egotycznymi, wszechogarniającego liryzmu, w tym odsyłającego do cierpienia, które w mroku znajduje swą właściwą scenerię, a w cieniu swe odbicie, często ukazywanego jako bezcelowe (tak też rzecz ma się z miłością niespełnioną, niemożliwą), śmierci,

δ. obecności/nieobecności transcendencji (trop metafizyczny tej poezji, obecność nie/obecność Boga, świat „zdradzający” istnienie Boga),

ε. niepokoju, lęku, ciemnej (w tym irracjonalnej) wiedzy o świecie.

Znaczenie nocy i ciemności – a przy tym ich funkcję – podkreślała krytyka wielokroć. W latach 30. na przykład Karol Wiktor Zawodziński zauważał:

Krajobraz nocny, noc ledwo rozświetlona gwiazdami lub widmowym księżycem, mrok ciemności – to element nieodłączny od każdego niemal typowego dla Jastruna utworu; ciemności, choćby przenośne – irracjonalność: trudność, „niezrozumialstwo”, niezwykłość obrazowania, skrajna eliptyczność wystąpienia, sprasowanego ścisliwym, muskularnym wierszem³⁵. (...)

³⁵ K. W. Zawodziński, *Ciemność...*, dz. cyt., s. 131. Zawodziński odsyła nas do trzech pierwszych tomów Jastruna.

Ale dni są krótkie w kraju Jastruna. Pilno mu do nocy, by wzrok niczym nie roztargniony obrócić do wewnątrz, żeby odnaleźć siebie (...)”³⁶.

5. PRZYKŁADY (NEO) SYMBOLISTYCZNEJ ASOCJATYWNEJ KOMPOZYCJI WIERSZA. Jak powiedziano, ilustracje obu procesów (kompozycji) asocjatywnych symbolistycznej liryki Jastruna, zaproponowane przez Artura Sandauera, nie wydają się wystarczające, w pełni „modelowe” w kontekście problematyki nocy. Przywołać zatem warto też inne przykłady.

5.1. KOMPOZYCJA „NARASTAJĄCA”. Tego typu kompozycja, o czym wspominałem, wiersza z ducha (neo)symbolizmu lat 30. powoduje, że nie jest on zapisem przebiegu wypadków (doznań) podmiotu wynikających z wprowadzenia tematu tekstu, ale przypomina mechanizm wywołany przez kamień rzucony do wody: dawne skojarzenia są odskoczną dla kolejnych (kolejne kręgi wodne); tak utrzymuje Sandauer. Widać tego typu technikę już w pierwszym fragmencie *Spotkania w czasie*. W pierwszej i drugiej zwrotce są to luźne (asocjatywne) zestawienia formuł refleksyjnych z lirycznymi. W pierwszej strofie czytamy:

Kto ciężar czasu niósł za mnie, gdy jeszcze
Ja nie istniałem? W liściastej zieleni,
Którą splukały pierwsze ciepłe deszcze
Waha się ważka z błękitnych promieni.
(I, 7)

Swobodny, skojarzeniowy układ dotyczy pierwszego, refleksyjnego zdania i drugiego – opisowego. Podobnie skonstruowana została strofa druga. Trzecia – to kolejny krąg, kolejna fala: łącząca burzę – wiosnę – noc – różę – i pradawny śpiew (naturę poezji). Zatem Jastrun miesza ze sobą prezentowane elementy natury i krajobrazu z rozważaniami o charakterze „abstrakcyjnym”, odnoszącymi się na przykład do istoty poezji. Dalej: motyw wieńców wiąże segment drugi i czwarty; o ile jednak w strofie drugiej obecność wieńców wynikała z prezentacji wizerunku wiosny, z przyrody, o tyle dalej są one już zaangażowane w sprawy pojęciowo-spekulatywne, w przedistnienie – rzeczy – cień (lub raczej jego brak). Motyw przed-istnienia (pytanie: czym był czas, gdy jeszcze mnie nie było) w strofie pierwszej i „przedistnienia” w strofie czwartej stanowi pewną myślową klamrę, tak jak swą rolę kompozycyjną pełnią wianki w zwrotce drugiej i ostatniej,

³⁶ Tamże, s. 133.

czwartej. Ta zasada analogii sprawuje osobną funkcję znaczeniową. Całość jednak tej wypowiedzi prowadzona jest na zasadzie skojarzeniowych „odskoczni”, symbolika NOCY I CIENIA odgrywa tu swą własną rolę.

5.2. KOMPOZYCJA „REGRESYWNA”. Kompozycja ta polega, przypomnę, na zyskiwaniu znaczeń przez kolejne fragmenty utworu wskutek tego, co powiedziane zostaje w nim dopiero potem. Wcześniejsze fragmenty okazują się niezrozumiałe bez rozeznania w późniejszych, które rzucają nań światło wsteczne. Tak jest na przykład w części VI *Spotkania w czasie*. Na wstępie mowa o przeszłości i przyszłości ze sobą skontrastowanych. Pierwsza kojarzy się z lasem i pięknem przyrody, druga – to „wicher śródgwiezdnych przestrzeni” (VI, 11). Następnie asocjacje prowadzą ku wcześniejszemu kręgowi: przyrody. Oto las wydobywa z siebie „śniade” sarny, „białe źródło”, nocą rozkwitające RÓŻE. Dalej uwaga nasza zmierza ku myślowej konsekwencji wypływającej z rozważania tematyki związanej z przyrodą – do zaskakującego pytania:

Czy będziesz jeszcze sarną i motylem,
Trzmielcem złocistym i zielonym żukiem,
Albo wskrzeszony na znikomą chwilę
Zaszumisz gwiazdą leszczyny i bukiem?
(VI, 12)

Oczywiście, to pytanie prowadzące nas do określonej relacji czasowej: w pierwszej strofie mieliśmy przeszłość i przyszłość, tu powraca pytanie o przyszłość... Dopiero jednak zakończenie tego wiersza rzuca światło na jego całość, ukazuje sens wyrażonych wcześniej obrazów i myśli; zakończenie wynikające z pytania o rzeczywiste istnienie podmiotu w świecie: „JEST-ŻEŚ NAPRAWDĘ?” (VI, 12, podkr. RM). Teraz stosunek pomiędzy minionym a przyszłym czasem zyskuje swój odpowiedni sens: w obliczu pytania o własną realność, o swój niezależny od niczego byt w świecie – o byt o cechach obiektywności. W ten sposób też ponawiamy namysł nad symboliką nocy i róży w tym tekście.

5.3. Tak oto dokonuje się proces „narastającego” i „regresywnego” tworzenia wiersza, a co za tym idzie – sposobu obecności i funkcjonowania motywów oraz symboli w danym utworze, w tym we wzajemnych wobec siebie relacjach, wobec całości dzieła. Nie inaczej działają analogony i motywy nocy, mroku, i inne, które zyskują swe znaczenia albo dzięki asocjatywnym odskoczniom (w kompozycji „narastającej”), albo dzięki przybliżeniu ich sen-

su poprzez finalną perspektywę lektury (kompozycja „regresywna”). Dlatego też – w uwagach na temat wybranych motywów i symboli młodzieńczej liryki Mieczysława Jastruna – te dwa procesy należy szczególnie wyraźnie zaakcentować i zaprezentować. W obu przypadkach interpretacja symboliki i motywów nocy, mroku oraz pokrewnych sugeruje rezygnację z logocentrycznych ambicji czytelnika; intelektualna parafraza wiersza musi ustąpić miejsca badaniom systemowym: co i w jakim kontekście NOCY i to, co pokrewne z nią, znaczy?

BIBLIOGRAFIA:

- Błoński J., *Poezja głębi*, [w:] tenże, *Poeci i inni*, Kraków 1956.
- Dybel P., *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012.
- Gutowski W., *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 2. *Noce polskie. Noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2012.
- Jastrun M., *De se ipso*, [w:] tenże, *Forma i sens poezji. Eseje i szkice*, Warszawa 1988.
- Jastrun M., *Pamięć i milczenie. Z rękopisów przygotował do druku A. Lam*, Pułtusk 2006.
- M. Jastrun, *Przeobrażenia poezji*, [w:] tenże, *Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice*, Warszawa 1965.
- Jastrun M., *Smuga światła*, Warszawa 1982.
- Jastrun M., *Spotkanie w czasie*, Warszawa 1929.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Łukasiewicz J., *Mieczysław Jastrun 1903-1983*, [w:] *Obraz literatury polskiej*, seria 6, tom 4, *Literatura w okresie międzywojennym*, red. I. Maciejewska, Kraków 1993.
- Łukasiewicz J., *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982.
- Mielhorski R., *Wczesna poezja Mieczysława Jastruna wobec nieskończonego (zagadnienie redukcji na przykładzie poematu lirycznego „Spotkanie w czasie”)*, [w:] *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, red. K. Badowska, Łódź 2014.

Mielhorski R., *O skali lirycznych doznań podmiotu młodzieńczej poezji Mieczysława Jastruna*, [w:] *Przyjemność i cierpienie – Genuss und Qual. Studia i szkice*, tom 2, red. G. Jaśkiewicz, J. Wolski, Rzeszów 2014.

Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj, red. D. Skiba, A. Rej, M. Ursel, Kraków 2015.

Płuciennik J., *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.

Podraza-Kwiatkowska M., „Bacz o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. *Z rozważań nad literackim przeżywaniem nocy*, [w:] *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce*, red. D. Kozicka, M. Urbanowski, Kraków 2008.

Podraza-Kwiatkowska M., *Zagadnienia polskiego symbolizmu*, „Ruch Literacki” 1966, z. 1.

Rogoziński J., *O poezji Mieczysława Jastruna*, [w:] tenże, *Preteksty. Szkice o współczesnej poezji polskiej*, Warszawa 1985.

Sandauer A., *Czas oswojony (Rzecz o Mieczysławie Jastrunie)*, [w:] tenże, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.

Sandauer A., *Stanowiska wobec*, Kraków 1963.

Szyborska W., *O śmierci bez przesady*, [w:] też, *Ludzie na moście*, Warszawa 1988.

Trznadel J., *O poezji Mieczysława Jastruna*, Warszawa 1954.

Zawodziński K. W., *Ciemność rzeźbiona westchnieniem ze złota...*, [w:] tenże, *Pegaz to nie samochód bezkołowy. Szkice krytyczne*, wstęp, post., wybór i oprac. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1989.

SUMMARY

NIGHT, DARKNESS AND THE RELATED MOTIFS AND SYMBOLS IN THE FIRST LYRIC POEMS

BY MIECZYSLAW JASTRUN

The article discusses the presence of the motif and the symbolism of night, darkness and the related phenomena in the early poetry by Mieczysław Jastrun. The analyses were based on the first volume of his poems, entitled *A Meeting in Time* (1929). From the discussion it appears that the considered symbolism and motifs are highly significant in the creation of the represented world in the Jastrun's lyric poetry, in the character of his early works, and in the rhetoric of his works at that time. It results in a way from the youthful artistic identity of the poet, his identification with the current of (neo)symbolism – in its form in the 1930s, with its philosophical attitude burdened with a sense of resignation and melancholy.

KEYWORDS: (neo)symbolism – subjective idealism – pure poetry – associationism – first poems of the 1930s

Robert Mielhorski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)

Nominacyjna funkcja przestrzeni w poezji Wacława Iwaniuka i Bogdana Czaykowskiego

1.

Problematyka spacialna¹, nie tylko w aspekcie społeczno-komunikacyjnym, pełni bardzo ważną rolę w procesie interpretacji poezji emigracyjnej lat 1939–1989². I widać to zarówno przy ustalaniu reguł rządzących światem przedstawionym poszczególnych wierszy pisarzy tworzących poza krajem, jak i całej twórczości lirycznej konkretnych twórców³. A ponadto – tłumaczy ona wpływ doświadczeń biograficznych na pisarstwo (i ich nasilenie), tam zwłaszcza, gdzie przeżycie wygnania,

¹ Rozważania niniejsze opieram na teoretycznych ustaleniach zawartych w studium T. Miachałow-skiej: *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)*. W: *Przestrzeń i literatura*. Studia pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. Wrocław 1978. Badaczka wyróżnia trzy rodzaje ukształtowań przestrzeni w dziele literackim: horyzontalną przestrzeń pragmatyczną, wertykalną przestrzeń mityczną oraz kulistą przestrzeń kosmiczną. Przestrzeń horyzontalna rysuje się na linii naturalne – sztuczne (kultura, cywilizacja), przestworze – przestrzeń ograniczenia, topografia – topotezja. W przestrzeni wertykalnej rysuje się oś np. pomiędzy górą, światłem, blaskiem, niebem, a podziemiami i mrokiem. Ruch ku górze oznacza sakralizację, ku dołowi – deskaralizację. Te rozstrzygnięcia teoretyczne (wziąwszy również kulistą przestrzeń kosmiczną) legły np. u podłoża metodologicznego rozprawy J. Łukasiewicza: „Przestrzeń świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4. Uwzględniam też poniżej rozważania J. Sławińskiej w tym tomie: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. Przy analizie liryki Czaykowskiego warto też przywołać artykuł E. Kuźmy: *Przestrzeń w poezji awangardowej a problem spójności tekstu*. Będzie o tym jeszcze dalej mowa, zwłaszcza w odniesieniach do eksperymentatorskich utworów autora *Sury*.

² Zob. np. J. Kryszak: *Kuszenie Odysa. Geografia poetyckiej wyobraźni emigrantów*. W: Idem: *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*. (b.m.w.) 1995. Pozostaję w tym miejscu przy określeniu „poezja emigracyjna”. Pożytki i niedogodności użycia tego terminu rozważa Bogdan Czaykowski we wstępie do zredagowanej przez siebie *Antologii poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*. Warszawa–Toronto 2002. Tu kryterium geograficzno-przestrzenne odgrywa znaczącą rolę.

³ Interesuje mnie zatem nie tylko przestrzeń, jako miejsce samookreślenia się twórcy emigracyjnego w świecie, ile jako kategoria metodologiczna, potrzebna dla interpretacji dzieła literackiego.

nieustannego pozostawania w drodze bez egzystencjalnego punktu oparcia (i zawieszenie w przestrzeni), poszukiwanie własnego miejsca w świecie, znajduje swe odzwierciedlenie w dziele literackim⁴. Jest to rzecz, którą chciałbym wyjaśnić na samym wstępie. Ona to sprawia, że m.in. z tego powodu z boku pozostawiam tematykę specjalną w jej aspekcie socjologicznym; zatem: w pewnej mierze – choć oczywiście nie całkowicie – pozostaje ta kwestia poza zakresem niniejszych rozważań⁵.

Tekst poniższy nawiązuje / odwołuje się do twórczości pisarzy dwu różnych generacji. Wacława Iwaniuka, reprezentanta tzw. formacji „emigracji walczącej”, i Bogdana Czaykowskiego – kontynentczyka. Mowa o autorach posługujących się dwiema różnymi poetykami, w odmienny sposób interpretujących zagadnienie emigracji i własne miejsce we współczesnym świecie, inną ponadto przywołujących dla siebie tradycję⁶. Stąd wydała mi się istotna – a może nade wszystko interesująca – jeszcze jedna kwestia różniąca obu tych twórców: ich stosunek do problematyki spacjalnej⁷.

2.

Przestrzeń pragmatyczna. Przestrzeń horyzontalna bardziej niż u Bogdana Czaykowskiego zawłaszcza i znajduje dla siebie znaczące miejsce w liryce Wacława Iwaniuka⁸. Właściwie ów drugi poeta mniejszą przywiązuje wagę w swej dojrzałej twór-

⁴ Wpływ doświadczeń autobiograficznych na twórczość Czaykowskiego podkreślał np. J. J. Lipski w tekście *Londyńscy poeci* („Twórczość” 1966, nr 8). Da się tę kwestię odnieść i do innych poetów tej formacji (zob. np. dyskusję o języku w „Kontynentach”). W przypadku twórców „emigracji walczącej” możemy mówić o wpływie przestrzeni kulturowej na dzieło (Łobodowski, Iwaniuk). U innych twórców jest to przestrzeń pozostająca jedynie w sferze imaginacji autora (T. Sułkowski).

Przy omawianiu w tym tekście funkcji przestrzeni w poezji posługuję się pojęciem „aktu nominacyjnego”. Jako narzędzie badawcze wykorzystywałem je w opisie zagadnienia prowincji w poezji K. Wierzyńskiego, J. Śpiewaka i S. Misakowskiego (*Prowincja. Świat – Europa – Polska*, Zbiór studiów pod red. M. Ryszkiewicza. Lublin 2007).

⁵ Poeci „Kontynentów” świadomi byli faktu traktowania ich pisarstwa jako „socjologicznego eksperymentu” (okr. Czaykowskiego: *Cena wolności? „Kontynenty”* Londyn 1960, nr 13). O tym, jak i o autobiografizmie, mowa jest m.in. we wspomnianej „dyskusji o języku”. U Iwaniuka jest to kwestia całkowicie drugorzędna.

⁶ Możemy tu dostrzec – będzie dalej o tym mowa – dykcję dyskursywno-referencyjną (Iwaniuk), obok dykcji idiomatyczno-refleksyjnej (Czaykowski). W stosunku do tradycji mowa być może u Czaykowskiego o globalnym i zdystansowanym („chłodnym”) traktowaniu tradycji kultury polskiej i obcej (od baroku po czasy współczesne), u Iwaniuka o warsztatowej nostalgii za szkołą czechowiczowską, wypartą z upływem czasu, z czego wynika odrzucenie tradycji jako kluczowego punktu odniesienia dla koncepcji poezji (tu np. zwrot ku współczesnej poezji anglojęzycznej). Stosunek do emigracji też jest u obu autorów różny: przypomnijmy sobie zagadnienie „polrealizmu”, emigracji jako uniwersalnego doświadczenia duchowego, po przeświadczeniu młodych autorów pokolenia '56 – o przedkładaniu doświadczeń literackich ponad własne doświadczenie egzystencjalne – w aspekcie wygnania.

⁷ Swego rodzaju zestawieniem i konfrontacją poetyk i idei twórców polskich z Kanady był zeszyt monograficzny „Akcentu” (2002, nr 3) pt. *Polscy Kanadyjczycy*.

⁸ Problem relacji ojczyzna – kraj osiedlenia u Iwaniuka omawia Jan Wolski w książce *Wacław Iwaniuk. Szkice do portretu emigracyjnego poety*. Toronto–Rzeszów 2002. Ten autor przywołuje też m.in. prace J. Bartmińskiego i J. Kryszaka. Zob. m.in. rozdział V: *Ojczyzna, obczyzna i trzecia wartość*.

czości do wertykalnego porządku świata: interesuje go raczej, choć rzecz jasna nie wyłącznie, „tu i teraz” – obszar, w którym jest aktualnie zanurzony, który go otacza, a wpływa na zmysły i percepcję rzeczywistości, inspiruje często bieżące refleksje⁹.

Zacznę jednak te uwagi od pierwszego z autorów. W przypadku poezji Czajkowskiego mamy bowiem do czynienia z ilustracją procesu poszukiwania równowagi pomiędzy horyzontalnym i wertykalnym obrazem świata tekstowego. Pragmatyczny wymiar drogi protagonisty wierszy tego poety, mówiąc w wielkim skrócie: od Wołynia po Kanadę¹⁰, od katastrofy i apokalipsy¹¹, po realność niejednokrotnie pastoralną, splata się u autora *Okanagańskich sadów* z wymiarem jego poszukiwań w obszarze mitu¹², między innymi wiąże się z penetracją terytorium zarezerwowanego dla sacrum. Ten wątek podejmuje poeta np. w poemacie *Canto*.

U Czajkowskiego przestrzeń pragmatyczna posiada swe literackie odzwierciedlenie w obrazie długotrwałej peregrynacji jego bohatera; wyznaczana jest i poszerzana przez pokonywanie kolejnych miejsc, stacji w drodze, dających się uchwycić geograficznie. *Mała podróż na Wschód, Canto, Wankuwerskie elegie, Tuktoyaktuk, Z Gór Skalistych, Okanagańskie sady* – to tylko niektóre z wierszy, ukazujące tę pasjonującą – choć nie zawsze dla samego twórcy – podróż życia: od dzieciństwa, trudnego, niekiedy przepełnionego bólem, po dojrzałość „ziemca” z Vancouver – mieszkańca całej Ziemi¹³.

Można w skrócie powiedzieć, że u Czajkowskiego przestrzeń pragmatyczna, horyzontalna, pełni dwie funkcje: 1/ uświadamia i rekonstruuje kolejne przystanki egzystencjalnej drogi oraz 2/ jest źródłem i obszarem narodzin podmiotowego, sensualistycznego kontaktu ze światem¹⁴. W wymiarze pragmatycznym sytuują się wiersze zapisujące doświadczenie urody świata, piękna duchowych przeżyć, wywołanych obcowaniem z wciąż różnorodną i różnobarwną przestrzenią. Jak w *** *Jeziorze Vaseaux*. Obcowanie z otaczającym światem przypomina kontakt z dziełem sztuki¹⁵. W tym wypadku świat realny i świat dzieła (sztuki) poniekąd rywalizują ze sobą w duchowości „ja” lirycznego. Sztuka ma przede wszystkim podkreślić urodę, piękno bytu i istnienia – przy czym nie ma być pięknem w samym sobie, pięknem integralnym. Podkreśleniu tego faktu służą przywołane prace Cezanne’a, Matisse’a, wczesnych kubistów i mistrzów japońskich.

⁹ Tu np. pojawiają się wiersze skierowane ku polskiej rzeczywistości krajowej: odwołujące się np. do twórczości Ewy Lipskiej, do literatury rozwijającej się wokół hierarchii i mód oraz „wyroków” Krakowskiego Przedmieścia. Jednym z celów nakreślenia różnic pomiędzy dziełem Czajkowskiego i Iwaniuka (na planie przestrzeni) jest przeświadczenie (zapewne dyskusyjne) o biegunowości ofert poetycznych obu autorów w horyzoncie poezji emigracyjnej.

¹⁰ Ściśle rzecz biorąc jest to drogą od Równego – gdzie poeta przyszedł na świat – po Tuktoyaktuk na północy Ameryki.

¹¹ Problem „katastrof i epifanii” u Czajkowskiego podkreślał swego czasu Wojciech Ligęza („Dekada Literacka” 1992, nr 8).

¹² Mit oczywiście pojmuję jako wertykalny układ przestrzenny, zmierzający bądź do sakralizacji bądź do degradacji elementów realności dzieła, jak była mowa na wstępie.

¹³ Definicję „ziemca” – jako mieszkańca całej Ziemi – podaje sam Czajkowski.

¹⁴ Problematyka epistemologiczna pokrywająca się z doświadczeniem zmysłowym jest ważnym wyróżnikiem dzieła Czajkowskiego.

¹⁵ Trudno w tym miejscu szerzej omówić zagadnienie „korespondencji sztuk” i „panestetyzmu”.

Przestrzeń pragmatyczna w większym bodaj stopniu od wertykalnej, otwarta zostaje na kwestię pamięci¹⁶. Oczywiście – jest to cofanie się do miejsc dzieciństwa i potem młodości¹⁷. Wiersz *Z teologii doświadczonej* rekonstruuje pobyt w Uzbekistanie („Byłem noszony pod pachą / jak tłumok, z pociągu do pociągu”¹⁸; WWS 17); *Mała podróż na Wschód* drogę od Ukrainy, przez Związek Sowiecki, przez Samarkandę, Pamir, Meszhed, Bombaj... Takie refleksy zmian i przemian otaczającego świata odnaleźć możemy też np. w *Canto*.

W przestrzeni pragmatycznej spotykają się ze sobą dwie rzeczywistości: dzieciństwa i adolescencji oraz lat dojrzałych. Odnosząc się do obu przypadków, poszczególne utwory rejestrują podobne lub te same fakty: wygnanie z domu i ojcowych lasów, podróż z sierocińcem przez Wschód i związane z tym przeżycia oraz doświadczenia. Tu wyłania się postać matki (u boku różnych mężczyzn), tu odnajdziemy wspomnienie topieli, wędrowkę w bydłowych wagonach, zapisy niezwykłości wschodniego, egzotycznego krajobrazu.

Ten obszar poetycki zostaje w latach dojrzałej praktyki twórczej autora *Point-no-Point* zastąpiony przez rzeczywistość Kanady i nieznaną – np. obcokrajowcom – pejzaże tego rozległego kraju. Od Vancouver na południowym zachodzie po Tuktoyaktuk na środkowej północy i Toronto na wschodzie (zob. *Superkontynentalny...*). Adam Czerniawski swego czasu stawiał tezę o „semantycznej niesprawdzalności” wielu wierszy Czaykowskiego¹⁹. Jeśli prześledzimy topografię i mapę miejsc nadmienianych w poezji Czaykowskiego z atlasem w ręku, okaże się, że obszar „semantycznej niesprawdzalności” coraz bardziej się zawęża i kurczy²⁰. Wyobraźnia czytelnika konkretyzuje owe miejsca i szczegóły; a teksty okazują się poprzez to coraz bardziej przystępne w swej treści.

Zwrócić chciałbym również uwagę na rolę języka w tymże procesie rekonstruowania i nominowania konkretów przestrzeni: chodzi o leksykę, nazwy lokalne, określenia związane z intencją doprecyzowania detali obszaru przestrzeni pragmatycznej. Oczywiście, i w tym wypadku bez stosownego i odpowiedniego kompendium wkroczymy na teren (czystej) abstrakcji. Odwołania do geograficznych miejsc, topografii, topomastyki, pełnią nader oczywiste funkcje: a) tworzą tło (niezwykle egzotyczne i barwne) niezbędne do rekonstrukcji opisanych w wierszach

¹⁶ Przy czym czasami kwestię pamięci należy u Czaykowskiego pojmować w aspekcie anamnezy. Zob. R. Schaeffler: *Przypomnienie / anamneza*. Przekł. P. Pachciarek. W: *Leksykon religii*. Red. H. Waldenfels. Warszawa 1997, s. 369–370.

¹⁷ Tu niekiedy dostrzec można ukierunkowanie elegijne tekstów autora *Wanktuwerskich elegii*.

¹⁸ W niniejszym szkicu utwory Bogdana Czaykowskiego przywołuję za tomami (opatrząc je skrótami): *Wiatr z innej strony. Wiersze zebrane z lat 1953–1989*. Kraków 1990 (WWS), *Okanagańskie sady*. Wrocław 1998 (OK) oraz *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*. Kraków 2007 (JOS); Wacława Iwaniuka zaś za tomami: *Zanim znikniemy w opactwie kolorów (wybór wierszy)*. Kraków 1991 (ZZ), *Powrót. Wybór wierszy*. Warszawa 1989 (P) oraz *Moje strony świata. Poezje*. Paryż 1994 (SS).

¹⁹ Mowa jest o tym w szkicu Adama Czerniawskiego, opublikowanym na łamach paryskiej „Kultury” – o „hermetyzmie” tej poezji (1964, nr 12).

²⁰ Czerniawski np. wyjaśnia, że dopiero jego pobyt w Kanadzie uprzytomnił mu znaczenie tytułu *Point-no-Point*: jako punktu na Vancouver Island (wędrowiec cały czas podąża do rysującego mu się na horyzoncie punktu; punkt ten jednak cały czas się od niego oddala). W ten sposób zaadaptować można motyw *homo viator* (jak i motyw Achillesa i żółwia).

zdarzeń, b) ale i stanowią pretekst do wywołania z przeszłości konkretnych osób z nimi związanych. Wojtek ratujący bohatera *Wankuwerskich elegii* od utonięcia, Halinka, Jaga w Teheranie w utworze *Z opowiedzianych wierszy J. J.* – to tylko niektóre postaci z galerii wartych przypomnienia. Powracają one także – co warto nadmienić – we wspomnieniach z narracji z *Autosekwencji*.

W zakresie gospodarowania językiem poetyckim – ogólnie rzecz biorąc – pięć mechanizmów wysuwa się w tym piarstwie na plan pierwszy: a) gdy chodzi o wykorzystanie nazw lokalnych (np. uruk) i terminów geograficznych, b) gdy chodzi o wprowadzenie neologizmów i nazw specjalistycznych, naukowych (wspomniany „ziemieć”, terminy z zakresu filozofii, m.in. epistemologii i metafizyki / ontologii), c) gdy idzie o określenia gatunkowe (canto, sonet, elegia i in.) – nie zawsze, nawiasem mówiąc, odpowiadające treści czy zawartości tekstu; d) warto zwrócić również uwagę: na przestawny szyk zdania, oraz e/ na tworzenie napięcia pomiędzy tym, co abstrakcyjne i tym, co związane z konkretem: tak geograficznym, jak i topotezyjnym, wizyjnym.

Równocześnie jednak wobec procesu konkretyzacyjnego odnaleźć można u Czaykowskiego **proces dekonkretyzacyjny**. Dotyczy to tekstów, szczegółów, detali, fraz nawet, które w intencji autora mają pozostać nieustannie w swej postaci niedookreślonej, niekiedy mglistej bądź niejasnej. Ogród ma pełnić funkcję przypisaną mu w tradycji, z jego ogólnie rozpoznawanymi kulturowymi znaczeniami, brzeg ma być brzegiem jako takim, góry górami... W tym procesie mieszczą się też i utwory krajobrazowe, ukazujące duchowość podmiotu i jego kondycję przez ekwiwalentyzację – opis pejzażu lub ulotnego piękna natury (*Psyche*). W tym pejzażu właśnie – niejasnym, nieostrym częstokroć, na granicy konkretnego i abstrakcji – dokonuje się gest **buntu przeciwko Bogu**, buntu związanego ze stosunkiem bohatera tej liryki do własnego losu – wygnańca z dzieciństwa, wciąż mierzącego się ze śmiercią ojca, z postępowaniem matki, ze śmiercią brata, z sierocińcem i dojrzewaniem w obcej, angielskiej rzeczywistości. I wreszcie z potrzebą – jakże trudną – odnalezienia się po tym wszystkim w świecie południowo-zachodniego wybrzeża Kanady: „w tej pięknej pustce po wytrzebionych Indianach” (*Psyche*; WWS 13).

Kiedy pisze się o przestrzeni horyzontalnej u Czaykowskiego, nie można zapomnieć o fundamentalnej dla tego autora kwestii **dwóch „niedorzeczywistości”**. A także i o tym, jak ta kwestia – „niedorzeczywistości” właśnie, ewoluuje w kolejnych, następnych etapach rozwoju (ewolucji) tego piarstwa.

Nieco inny charakter przyjmuje opisywane tu zagadnienie z poezji Wacława Iwaniuka. Przypomnijmy – swego czasu członka grupy literackiej „Wołyń”²¹, debiutanta lat 30. (tomik *Pełnia czerwca*) z kręgu czechowiczowskiego. Jeśli weźmiemy pod uwagę jego liryki powstałe po 1939 roku, okaże się, że odwołania do przestrzeni kresowej, przestrzeni dzieciństwa i młodości, pełnią głównie (jak i u jego mistrza: Wierzyńskiego, i także u Czechowicza) – rolę sentymentalną, nostalgiczną. Przestrzeń kanadyjska, opisywana w wierszach, natomiast służy Iwaniukowi do podkreślenia aktualnego stanu duchowego, do ukazania poczucia zawieszenia egzystencji podmiotu. Bycie TU, w Kanadzie, oznacza u Iwaniuka bardzo często bycie WSZĘDZIE.

²¹ Zob. J. Sawicka: *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*. Warszawa 1999.

Na wygnaniu, z dala od kraju i ojczystego krajobrazu oraz języka, który jest nadal „wyprowadzony”, wywiedziony z rzeczywistości dzieciństwa i z czasu młodości. A teraz ów język jest niekiedy daleki od żywej polszczyzny. Przestrzeń języka pełni tu również, jak u Czaykowskiego, bardzo istotną rolę konkretyzacyjną w utworze.

Pragmatyczne ukonstytuowanie przestrzeni pisarstwa u autora *Pełni czerwca* dotyczy tych wierszy, w których do głosu dochodzi zwłaszcza autobiograficzne przeżycie podmiotu i gdzie widać pracę pamięci, dodajmy: pamięci (właśnie) nostalgicznej²². Zwróćmy uwagę: dojrzała twórczość Iwaniuka kieruje się często ku dyskursowi, rezygnując z obrazu, symbolu i liryzmu notacji. Teksty natomiast, o których mowa, ufundowane zostają na obrazie, na wizji / topotezji, i na poetyckiej nastrojowości. Tematem tych utworów jest zagadnienie obecności człowieka w świecie przede wszystkim, często trudne do jednoznacznego ustalenia, zdiagnozowania.

Szczególną rolę w aspekcie, który poddaję tu namysłowi – odgrywa motyw Atlantydy (*Atlantyda, Niedorzeczywistniona rzeczywistość*). Potrzeba odkrycia metaforycznej Atlantydy ściśle wyznacza kierunek jednostkowej egzystencji, stanowi też dla niej warunek zrozumienia sensu własnego istnienia („Więc po co jestem i na kogo czekam?”; P 62). Atlantyda Iwaniuka oznacza ponadto elementarną potrzebę poszukiwania „ukojenia” w życiu, choćby wskutek dążenia do nadania mu ładu i odnalezienie tego, czego bohaterowi omawianego wiersza nie było dane napotkać.

Wiersz ten – nawiasem mówiąc – posiada bardzo charakterystyczną strukturę: dwie pierwsze strofy (siedmio- i ośmiowersowe) otwiera anaforyczne wprowadzenie „Wiem że do Atlantydy”... (j.w.). Mamy do czynienia z racjonalizującym świat przedstawiony zapisem; więcej: z notacją poczucia pewności tego, o czym się mówi. Prócz wspomnianego powtórzenia powraca też zwrot „nie dotarłem jeszcze”. Iwaniuk otwiera lub odsłania przed nami obraz realności nieznannej i nieopisanej. Stopniowo jednak z tym nurtem dyskursu rywalizować zaczyna inny: liryczny, nostalgiczny, przepiękny przy tym uczuciem rezygnacji²³. Najpierw w drugiej strofie, też w formie wyliczenia, pojawia się wizja Atlantydy (łąki, przeżycie uniesienia), potem – w strofie trzeciej: napotykamy wizję tego, co sprawia, że życie protagonisty tego utworu rodzi, czy też wywołuje, uczucie niespełnienia. W tej też strofie odnajdziemy podwójny porządek kompozycyjny, oczywiście – formalnie zatarty. W pierwszej bowiem podmiot omawia to, co go ominęło, w drugiej natomiast – to, co zostało; co ostatecznie powoduje pytanie: „więc po co jestem”.

Jak widać, Atlantyda nie została jakoś konkretnie ulokowana w przestrzeni (także duchowej). Dlatego między innymi, że ukonkretnić swego miejsca w świecie nie potrafi sam podmiot, pełen żalu i rozgoryczenia, w poczuciu samotności w swej drodze i w losie.

Problemem bowiem zasadniczym bohatera liryki Iwaniuka jest wprost podkreślana jego równoczesna obecność w kilku rzeczywistościach naraz. Oddaje to do-

²² J. Kryszak nadmienia o antynomicznej strukturze świata poezji Iwaniuka: tożsamość – obcość, identyfikacja – alienacja, obcość – nieistnienie, arkadia – apokalipsa, ład – chaos, dyskurs – milczenie etc. Tu także kwestia „pogranicza kulturowego”. Tego wprowadzenie do: W. Iwaniuk: *Zanim znikniemy w opactwie kolorów*. Wyb. dokonał K. Lisowski, wstęp J. Kryszak. Kraków 1991.

²³ Wydaje się ciekawe ulokowanie liryki Iwaniuka w obszarze pomiędzy rezygnacją a wyrzutem (tu różnie adresowanym). Rzecz wymaga odrębnej refleksji w ramach zdefiniowania samej dykcji poetyckiej.

brze tom *Moje strony świata*, w którym idei tej została niejako podporządkowana sama konstrukcja tej książki. Jest tu Toronto, jest Lizbona, jest Rovigo Herberta, są nostalgiczne pejzaże z kraju. Szczególnie ciekawym utworem wydaje się *Wieża śmierci w Toronto*. Przy pierwszym wrażeniu wertykalnie organizująca przestrzeń. Okazuje się jednak, że jest to w istocie legitymizowanie przecięcia się dwóch osi konstytuujących ten poetycki obszar. Ta wieża – „cud techniki i architektury” (SS 50) – nie tyle, jak gotyckie katedry, organizuje terytorium spacialne w pionie; jest raczej punktem widokowym „od Niagary do Oceanu” i „dla ptaków podróżujących z Północy na Południe”. O ile dobrze rozumiem: daje perspektywę całości bytu, bytu własnego i dalej – statusu ontologicznego świata – a dla zrozpaczonych staje się miejscem odpowiednim dla samobójczej decyzji.

Zagadnienie przestrzeni i zadomowienia podejmuje Iwaniuk w poemacie *Między Scyllą a Charybdą czyli błękit jeziora Ontario*. Konfrontuje ze sobą poeta dwie realności – świat rdzennych mieszkańców Kanady (Indian, Eskimosów), z reprezentantami „anonimowych cywilizacji”. Pisze również o funkcji poezji – tj. o **przekraczaniu „bezimienności” świata** (ZZ 155)²⁴. Jezioro Ontario, które „Świeci w uchu Ziemi jak perła Księżycy” – pełni funkcję jego spowiednika. Toronto staje wobec jeziora Ontario. Miasto wobec natury. Przeszłość wobec teraźniejszości, i odwrotnie. Milczenie wobec słowa.

W rozumowaniu autora *Milczeń* – pomiędzy człowiekiem i przestrzenią nie musi istnieć zgodność wówczas, gdy został już wywłaszczony, wygnany ze swej „ziemi pierwszej”. Wręcz przeciwnie, dystans do otoczenia pozwala mu zachować duchową autonomię i właściwą perspektywę oceny czasu minionego (*Słucham słów siódmej fali*).

Zamieszkałem na końcu świata
mój kontynent o nic mnie nie pyta
żyjemy w przyjaznych stosunkach
on dla siebie a ja dla siebie.
Ziemia na końcu świata jest jak każda ziemia
jej zieleń rodzi kolorowe kwiaty
podobne do kwiatów Wyspiańskiego.
Nikt tu nie pyta mnie o moje przekonania
urzędnicy wpisują dane słowami na wyrost
możesz zatrzymać nazwisko jak chcesz
ale niekoniecznie

(ZZ 140)

Wróć jeszcze na moment do Czaykowskiego. Przestrzeń pragmatyczną odnaleźć można w jego późnych utworach. Mam na myśli takie utwory, jak *Superkontynentalny Toronto – Vancouver*, zapis realnej podróży, z opisami kolejno mijanych stacji (Calgary, Góry Skaliste i in.); ale i notację podróży wewnętrznej, duchowej podmiotu. Jest to wszak utwór o samopoznaniu tego, któremu „świat się ściemnia” (JOS). Nie przypadkiem poemat ten sąsiaduje z *Tryptykiem*, którego tematem staje się starość.

²⁴ W tym chyba dopatrzeć się można załączków programu Iwaniuka. Pisanie to nominowanie, nazywanie, wyszarpywanie sensów i porządków znaczeń z „bezimienności” i nicości.

3.

Przestrzeń wertykalna. Wymiar przestrzeni mitycznej, na równych prawach, co przestrzeni horyzontalnej, kształtuje poezję Bogdana Czaykowskiego. U poety tego widać (w konstrukcji świata przedstawionego i porządku notacji doświadczeń podmiotu) nieustanne przebywanie drogi z dołu do góry i z góry do dołu; tym samym niejednokrotnie uwyrażnia się w tej liryce balansowanie na linii *sacrum – profanum*. Bardzo często jest to dziecięce dążenie do zespolenia się ze światem, dążenie do **wydobycia** się z więzów istnienia wyłącznie na płaszczyźnie empirycznej, nierzadko też jest to zapis Hiobowego wołania „z głębokości”²⁵. Tęsknoty ku temu, co wzniosłe (a mowa tu o modernistycznie pojmowanej **kwestii wzniosłości**), wydobywające protagonistę z uciążliwego wymiaru życia praktycznego i pragmatycznego – a więc modernistyczna / nowoczesna tęsknota za niepoznawalnym²⁶ – odnotowana została u Czaykowskiego zarówno w postaci zapisu dziecięcych wtajemniczeń, jak i epifanicznych przeżyć wieku dojrzałego. W drugim przypadku jest to przedstawiane za sprawą opisu krajobrazu kanadyjskiego – jako zewnętrznego ekwiwalentu tego, co duchowe.

Ciekawy w tym kontekście wydaje się dwusegmentowy tekst *Z Gór Skalistych* – wyraźnie zorientowany na mityczną (wertykalną) konstrukcję świata przedstawionego. Wątek *Gór Skalistych* skądinąd wielokrotnie wraca w wierszach Czaykowskiego. Ilustruje zazwyczaj obcowanie z tajemnicą tego, co potężne, uprzytamniające człowiekowi jego małość, znikomość wobec potęgi otaczającego go świata. Szczególnie interesujący w tym utworze wydaje się być wątek katedralny: porównania góry do katedry. Przypomnę, że temat katedry wielokrotnie podejmowano w naszej liryce, choćby u Jastruna czy Przybosia²⁷. Poeci nowoczesności nieprzypadkowo dokonali porównań drapaczy chmur do katedr (np. Nowy Jork Iwaniuka i Lipskiej). W wierszu Czaykowskiego odnajdujemy kamienną budowlę, która nie tylko ukazuje / uzmysławia człowiekowi istnienie i obecność tego, co u góry, choćby poprzez motyw słonecznego blasku, ale również uwyrażnia nieredukowalną obecność czasu w ludzkiej egzystencji – tu poprzez motyw potoków przekształcających się w rzeki. Zakończenie tego tekstu wydaje się być nie mniej istotne: wskazuje na współobecność w ludzkim losie czy w jego przeżyciu duchowym tak wspinaczki, jak i upadku.

obłok cicho przelęcz zamyka
opar bury wypełnia dzikie przestrzenie
ciemna teraz wspinaczka
głuchy upadek

(WWS 83)

²⁵ Temat ten podejmowano wielokrotnie w komentarzach krytycznych, zwłaszcza w odniesieniu do cyklu „metafizycznych” liryków poety z 1977 r.

²⁶ Spojrzenie na Czaykowskiego jako na poetę „nowoczesności” proponuje Ryszard Nycz: *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

²⁷ Zob. wiersze o Notre Dame M. Jastruna, J. Przybosia. Temat katedr podejmował np. Herbert w swej esyście; W. Czerniawski w *Katedrze w Kolonii*. Zob. *Dzwonnika z Notre Dame; La cethedrale Huysmansa*. Zob. budowle socrealistyczne i ich odbicie w literaturze. Motyw katedry u Czaykowskiego powraca kilkakrotnie (np. w *Okanagańskich sadach*, w poemacie *Superkontynentalny...*).

Inny przykład, z wiersza *Jechaliśmy senną płaszczyzną*, opisujący specyficzne „zawieszenie”, wyciszenie egzystencji w obliczu potęgi tego, co zorientowane wer-tykalnie. Rodzi się jedyna chyba możliwa w takiej sytuacji refleksja: „I staliśmy wobec bytu, / który się nam udzielał. / W łasce gór zalesionych, / po których / spadały zarybione strumienie”. (WWS 123)

Przekonanie, że kontaktu z absolutem, z metafizyczną pełnią i intuicyjnie doświadczaną całością, należy szukać u góry, w górze – towarzyszyło poecie już od dzieciństwa. We wspomnieniach autor *Autosekwencji* odnotowywał:

Wstawałem raniutko, ze słońcem, i biegłem w okoliczne pagórki. I istniałem tam intensywnie, słuchem, wzrokiem, jakimś mglistym myśleniem, smutkiem, czasami strachem [...]²⁸.

Ruch ku górze odbywa się u Czaykowskiego najczęściej poprzez kontakt z przyrodą, modulowaną przez wyobraźnię, poprzez samodefiniowanie swej ontologicznej kondycji w takich – związanych z naturą właśnie – okolicznościach. I to niezależnie, czy będzie to rzeczywistość bliskowschodniego dzieciństwa, czy też referencja z dzwoniem i zachwyceń z wieku dojrzałego, w Kanadzie. Zdziwienia te – legitymizowane w tekstach – dotyczą także zapisu tych samych sytuacji w różnych utworach, np. gdy odchodzi „ból istnienia” (*Słyszę, jak imię moje puszczyk woła*; WWS 140).

Czaykowskiemu, wbrew temu, co można by sądzić, nie idzie o „zracjonalizowanie” otaczającego świata. Przeciwnie – dąży raczej w omawianych utworach do tego, co niewysławialne, w przeciwieństwie do wierszy ukształtowanych przez układ przestrzeni pragmatycznej. Jest poeta świadom „podwójnego autorstwa” bytu (***) *Niebo było ornamentowane*; WWS 191). Istnieje świat dany i świat odebrany: odczytany, zinterpretowany uczuciem, wrażliwością, niczym płótno obrazu.

Prócz wertykalnego porządku świata natury, mityczne uporządkowanie przyjmuje również świat ludzki. Tak jest w poruszającej powiastce *Była Halinka*. Mamy tu opis chłopięcego wtajemniczenia w wieloznaczną w tym tekście seksualność. Halinka, będąca m.in. dla niego synonimem piękna, schodzi nie tylko z góry, z piętra domu, ale i ze świata tajemnicy – po to, by wprowadzić naszego bohatera w nieznane mu dotąd obszary życia.

Schodziła z pokoju odosobnienia do mnie, kiedy się ściemniało lub rano, nim ktokolwiek wstał (a wtedy pojawiały się najpierw jej kolana). Czasami przyzywała mnie do siebie na górę. Miała moc filigranu, wdzięk zalotnych perkali. A ja byłem ledwo chłopcem i jej dojrzałość w porównaniu ze mną była doskonałością i bólem zarazem, bo nawet w wyobraźni nie wiedziałem, czym jest ciało kobiety, czym Eros. (OK 42)

Charakterystyczne, że erotyczna inicjacja dokonuje się właśnie w pionie, w porządku mitu. Mamy tu do czynienia z wyraźnym „**mitem obdarowywania**”, ze strony wysłanniczki świata z górnych partii bytu – mamy do czynienia z misją, jaką ma ona do spełnienia. Zresztą w tym utworze dostrzec należy nie tylko zabiegi mitologizacyjne, ale i mityzacyjne. Zwróćmy uwagę na czasownik „przyzywała”, na

²⁸ J. i B. Czaykowsky: *Autosekwencje (2)*. „Akcent” 2002, nr 3.

rolę, jaką pełnią porównania, przywodzące na myśl stylistykę *Pieśni nad pieśniami* (np. „Miała oczy zieleńsze niż jeziora w lasach” OK, j.w.). Również usytuowanie tej opowieści w obszarze atemporalnym i pozageograficznym: „*To było gdzie?* Ach, to jest ciągle” – nie jest bez znaczenia. Tak, jak i wprowadzenie w ramy prozy poetyckiej strofy wierszowanej – a poprzez to zasygnalizowanie genologicznych wątpliwości samego autora co do uzyskania adekwatnego rezultatu tej notacji literackiej, adekwatnego do problemu, jaki podejmuje pisarz. Śmierć Halinki traktuje narrator tekstu jako podróż „w góry niezwykłe”. Więc z powrotem ku światu, z którego zstąpiła na ziemię, by spełnić swe zadanie.

Równocześnie postać mitu funkcjonuje u Czaykowskiego w innym jeszcze wariantcie: w odniesieniu do samej mitologii, z Olimpem, postaciami mitologicznymi, *etc.* (*Mitologia*). To zarazem, warto podkreślić, świat dziecka – „dzikusa / rzuconego na dzikie pola” („w dali majaczyło Bizancjum”; WWS 41). To również prehistoria. Do rangi mitu awansują także postaci ze świata kultury: jest tu np. Ksenofanes, jest Mallarmé, myśliciele, jak Nietzsche, i in.

Czaykowski przywołuje również patronów i strażników przestrzeni mitycznej: a więc ojca, płową Ukrainkę i inne postaci – związane z motywem *homo viator*. Tak jest choćby z motywem greckiego poety, Seferisa,²⁹ wygnańca ze świata, który go wydał istnieniu – w wierszu *** *Seferis bronił się przed pięknem*. W omawianym utworze autor *Prehistorii* przeciwstawia tradycję grecką, przywoływaną przez Seferisa – krajobrazowi Kanady, wiersz ten jest typowym lirykiem krajobrazowym. Przede wszystkim jednak Czaykowski podejmuje tytułowy seferinowski wątek bronięcia się przed pięknem. Piękno bowiem może spłyć sposób przeżywania i przeżywania istoty świata: stanowi zatem zagrożenie.

Warto też zwrócić uwagę na jeszcze jeden wątek wertykalizmu w liryce i piarstwie Czaykowskiego, mianowicie: na wspomniany bunt teozoficzny. Nie do końca skłonny jestem podzielać przekonanie, że w sposób ostateczny mamy w dziele autora *Autosekwencji* do czynienia z drogą od niepokoju do pełnej akceptacji świata³⁰. Twórczość tego pisarza oparta jest raczej na stanie duchowej i intelektualnej (raczej intelektualnej) ambiwalencji. Mimo łaski ukojenia, nadal protagonista tych tekstów przeżywa swe niepokoje i religijne / teologiczne wątpliwości³¹. Z jednej strony powiada:

Kocham cię, jestem twój,
Bo twoja jest wiedza i chwala

²⁹ Jorgos Seferis (1900–1971), grecki poeta, autor m.in. *Strofi*, *Teradio Imnasmatom* i in. Nagroda Nobla w 1963 r.

³⁰ Zob. na ten temat np. szkic K. Brakonieckiego: *Zaczarowany ogród wygnania. O wierszach Bogdana Czaykowskiego*. „Tytuł” 1991, nr 4 (przedr. w: *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach rozmawiają Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski*. Rzeszów – Toronto 2006).

³¹ W dyskusji prof. A. Busza stwierdził, że Czaykowski nazywał się „wierzącym agnostykiem”. Kilka innych uwag Andrzeja Buszy również wartych jest odnotowania: 1/ inspiracje mitologiczne / mityczne nie tylko u Seferisa, ale i Kawafisa, 2/ przeświadczenie, że u Czaykowskiego katedra jest podporządkowana naturze, motyw katedry w *Okanagańskich sadach*, 3/ rolę *mundum* (w sensie kontekstu społeczno-kulturowego) u Iwaniuka, a *tera* u Czaykowskiego. Nie do końca jestem jednak skłonny zgodzić się z rozróżnieniem przestrzeni w późnej i wczesnej liryce Czaykowskiego – widzę tu raczej ciągłość (choćby w zakresie funkcjonowania wyobraźni poetyckiej).

– w *Night Thoughts* (WWS 149); z drugiej powątpiewa w porządek świata – taki, jaki jawi się nam w tradycji i współczesności, choćby gdy chodzi o „Boga wszechmocnego”³².

W ramach rozważań nad problematyką spacjalną w liryce Czaykowskiego należy również przywołać tematykę ogrodu³³. Zdaje się, że ulokować powinno się rzeczywistość ogrodu na przecięciu osi wertykalnej i horyzontalnej. Jest tu tęsknota za sacrum, za wydarciem chaosowi świata choćby części ładu, ale i potrzeba naturalnego zadomowienia się w świecie empirycznym, namacalnym, z obecnym w nim konkretnym domostwem pozostającego nieustannie w drodze emigranta (*Okana-gańskie sady, Mówisz, że mój ogród nie jest zaczarowany*).

Relację, pomiędzy górą i dołem, pomiędzy górami i grobowcami, kreśli Czaykowski w wierszu *Zagranica*. Przywołuje w tym utworze kota Ary. Powstaje pytanie, czy świat, który widzi poeta, jest światem identycznym z tym, który można dostrzec z innego, tu: kociego, punktu widzenia.

Warto wreszcie zwrócić uwagę na ostatni – ze szczególnie wyraźnych – element spacjalnego ukształtowania liryki Czaykowskiego – na kwestię „niespójności”. Szereg wierszy i poematy (np. *Sura, Wankuwerskie elegie, Dziewczyzna Skrzypce Głaz* i in.) znajdują się niejako w stanie permanentnego ruchu, zdają się nie przylegać do siebie. Celową konstrukcją – **zasadę spójności**³⁴, odnaleźć możemy dopiero przy głębszym, bądź proponowanym przez samego autora, intencjonalnym odczytaniu relacji wewnątrztekstowych (czy będzie to temat, czy dominanta nastrojowa, czy porządek formalny).

Charakterystyczny pod tym względem wydawać się może przykład *Wankuwerskich elegii*. Rzeczywistość spacjalna ulokowana została w tym wypadku w obrębie kilku obszarów przestrzennych – relacja liryczna swobodnie przepływa z miejsca na miejsce: z San Francisco do letniego ogrodu, dalej – do realności dzieciństwa (i tu między innymi do wybrzmiewającej muzyką orkiestry zatoki Okka, gdzie pojawia się motyw tonięcia), po vancouverką przyrodę terenu geograficznie „docelowego”. Całość – w tym aspekcie – zdaje się rozwijać w obszarze, by tak rzec: pragmatycznym. Na lokacje przestrzenne nakłada się również wątek czasowy: od lat dzieciństwa po teraźniejszość San Francisco i ogrodu. Czaykowski mówi nawet w pewnym momencie o **widzeniu czasu**. Ten horyzontalny porządek przecina jednak ukształtowanie wertykalne. Wówczas, gdy mowa o galaktycznych otchłaniach, a podmiot tekstu stara się rozważać zagadnienia: śmierci, granic poznania („niepoznanie”), zaświatów – i to zarówno we fragmentach dyskursywnych, jak i obrazowych. Całość ukształtowania mitycznego zespala temat duszy, związany ze „zbywaniem ciała” oraz anaforyczne zwroty: „poznanie siebie...”, „błędne po części...” (WWS 182) – A i tytuł („elegie”): zawierający genologiczną informację czy sugestię.

O grze pomiędzy spójnością i niespójnością można mówić także i w przypadku innych utworów, jednak układ oparty na pionowej linii – pomiędzy duszyczką i ziemskim kieratem, ogrodem i galaktykami – tu właśnie wyraźnie się rysuje. Inna

³² B. Czaykowski: *Uczucia, zdania, sekwencje*. „Twórczość” 1999, nr 11.

³³ Zob. np. W. Lewandowski: „Siekiera trzebi ogród”. „Kwartalnik Artystyczny” 1994, nr 4.

³⁴ Tu przypominam tekst E. Kuźmy: *Przestrzeń w poezji awangardowej...*, s. 263–280.

rzecz warta uwagi, to szczególna stylizacja, jak choćby w *Odzie*, gdzie pojawia się postać Apollinaire'a. Luźna struktura ma pełnić rolę *decorum* dla zawartych tu treści.

Oda to arcyciekawy przykład w zakresie omawianej problematyki. „Wankuwerski Apollo”, jak sam siebie podmiot przedstawia, prowadzi dialog z francuskim poetą; forma wersyfikacyjna, pourywane wątki – zdają się odpowiadać charakterowi tekstów autora *Stref*. Mowa jest o inspiracjach literackich, ale i o konfrontacji poezji 1/ ku poetyckości się zwracającej – 2/ z wyzwaniem wieku, które symbolizują: abisyński głód, Wologda, Kambodża. Czy sztuka początku wieku mogła sprostać tym doświadczeniom?

Szczególną relację pomiędzy spójnością i niespójnością przynosi również tekst pt. *Superkontynentalny Toronto – Vancouver*. Rolę spoiwa pełni rytm: rytm pociągu i podróży ze wschodu na zachód Kanady i z powrotem. A także wyraźne mityczne ukonstytuowanie przestrzeni miejsc mijanych: w relacji szczyty gór – przepaście, w porównaniu (kolejnym) gór do katedr (w *Okanagańskich sadach* nawet szyszki przypominały miniaturowe katedry). Generalnie rzecz ujmując, można powiedzieć, że także w późnej twórczości porządek wertykalny u Czaykowskiego pełni znaczącą funkcję: gdy w *Słowach do dzwonów* – *sacrum* miesza się z *profanum* (kościół i dzwony pośród nowoczesnego miasta: *sacrum* w kleszczach cywilizacji nowoczesnej) i in. Ważne jest tu określenie się podmiotu wobec świata w wierszach późnych, gdy w *Superkontynentalnym...* mowa jest o widzu, który zna swoje miejsce, gdy tworzony jest i obalany „mit / mojej ciągłości” (JOS 269).

U Wacława Iwaniuka z kolei przestrzeń mityczna wiąże się przede wszystkim ze światem dzieciństwa i dojrzwania. Tu znajdziemy też wiersze „lubelskie”, często przywołujące postać Czechowicza³⁵, a także teksty warszawskie, z Powiślem i kamienicą przy ul. Dobrej. Mowa o takich tekstach, jak np. *Czterdzieści cztery lata temu* (dedykowany Czechowiczowi) czy *Czechowicz* lub *Powisłe*. Wizerunek Czechowicza jest tu bardzo wyidealizowany; w wierszu *Czechowicz* – zmienia Iwaniuk miejsce śmierci poety – zamiast „banalnego” (mało poetyckiego), zakładu fryzjerskiego, w którym zginął od bomby podczas nalotu, pojawiają się ulice Lublina, po których przechadza się autor *ballady z tamtej strony* jako „żywy pomnik Miasta”, wsłuchany w świat i podszepty tajemne. W *Czechowiczu* Iwaniuk poddaje namysłowi ewolucję, dokonującą się we własnym obrazie lubelskiego poety, który wielokrotnie powracał w jego wyobraźni i wspomnieniu:

Czechowicz leksyczny
Czechowicz tropikalnie polski
Czechowicz – hejnał plonu i sierpniowych dostatków
(ZZ 29)

Powraca tu również przypomnienie młodości, inicjacji poetyckiej i „prasłowa”. Powiedzmy wprost – mamy w tym wypadku nie tyle wiersze rekonstruujące tylko portret Czechowicza, ile raczej pewien pretekst artystyczny dla bardziej szczegółowego odtworzenia czasu minionego i do poddania się aktowi anamnezy – w ten bowiem sposób swą bieżącą egzystencją, swą istotową terażniejszością Iwaniuk pra-

³⁵ Zob. J. Kryszak: *J. Czechowicza wstąpienie w mit*. „Kwartalnik Akademicki” 2004, nr 6.

rzecz warta uwagi, to szczególna stylizacja, jak choćby w *Odzie*, gdzie pojawia się postać Apollinaire'a. Luźna struktura ma pełnić rolę *decorum* dla zawartych tu treści.

Oda to arcyciekawy przykład w zakresie omawianej problematyki. „Wankuwerski Apollo”, jak sam siebie podmiot przedstawia, prowadzi dialog z francuskim poetą; forma wersyfikacyjna, pourywane wątki – zdają się odpowiadać charakterowi tekstów autora *Stref*. Mowa jest o inspiracjach literackich, ale i o konfrontacji poezji 1/ ku poetyckości się zwracającej – 2/ z wyzwaniem wieku, które symbolizują: abisyński głód, Wologda, Kambodża. Czy sztuka początku wieku mogła sprostać tym doświadczeniom?

Szczególną relację pomiędzy spójnością i niespójnością przynosi również tekst pt. *Superkontynentalny Toronto – Vancouver*. Rolę spoiwa pełni rytm: rytm pociągu i podróży ze wschodu na zachód Kanady i z powrotem. A także wyraźne mityczne ukonstytuowanie przestrzeni miejsc mijanych: w relacji szczyty gór – przepaście, w porównaniu (kolejnym) gór do katedr (w *Okanagańskich sadach* nawet szyszki przypominały miniaturowe katedry). Generalnie rzecz ujmując, można powiedzieć, że także w późnej twórczości porządek wertykalny u Czaykowskiego pełni znaczącą funkcję: gdy w *Słowach do dzwonów* – *sacrum* miesza się z *profanum* (kościół i dzwony pośród nowoczesnego miasta: *sacrum* w kleszczach cywilizacji nowoczesnej) i in. Ważne jest tu określenie się podmiotu wobec świata w wierszach późnych, gdy w *Superkontynentalnym...* mowa jest o widzu, który zna swoje miejsce, gdy tworzony jest i obalany „mit / mojej ciągłości” (JOS 269).

U Wacława Iwaniuka z kolei przestrzeń mityczna wiąże się przede wszystkim ze światem dzieciństwa i dojrzwania. Tu znajdziemy też wiersze „lubelskie”, często przywołujące postać Czechowicza³⁵, a także teksty warszawskie, z Powiślem i kamienicą przy ul. Dobrej. Mowa o takich tekstach, jak np. *Czterdzieści cztery lata temu* (dedykowany Czechowiczowi) czy *Czechowicz* lub *Powisłe*. Wizerunek Czechowicza jest tu bardzo wyidealizowany; w wierszu *Czechowicz* – zmienia Iwaniuk miejsce śmierci poety – zamiast „banalnego” (mało poetyckiego), zakładu fryzjerskiego, w którym zginął od bomby podczas nalotu, pojawiają się ulice Lublina, po których przechadza się autor *ballady z tamtej strony* jako „żywy pomnik Miasta”, wsłuchany w świat i podszepty tajemne. W *Czechowiczu* Iwaniuk poddaje namysłowi ewolucję, dokonującą się we własnym obrazie lubelskiego poety, który wielokrotnie powracał w jego wyobraźni i wspomnieniu:

Czechowicz leksyczny
Czechowicz tropikalnie polski
Czechowicz – hejnał plonu i sierpniowych dostatków
(ZZ 29)

Powraca tu również przypomnienie młodości, inicjacji poetyckiej i „prasłowa”. Powiedzmy wprost – mamy w tym wypadku nie tyle wiersze rekonstruujące tylko portret Czechowicza, ile raczej pewien pretekst artystyczny dla bardziej szczegółowego odtworzenia czasu minionego i do poddania się aktowi anamnezy – w ten bowiem sposób swą bieżącą egzystencją, swą istotową terażniejszością Iwaniuk pra-

³⁵ Zob. J. Kryszak: *J. Czechowicza wstąpienie w mit*. „Kwartalnik Akademicki” 2004, nr 6.

gnie odtworzyć. Zatem mit i idealizacja postaci Czechowicza równa się sakralizacji i mityzacji czasu przeszłego, w którym istotną rolę odegrało mieszkanie przy Dobrej i ramiona Rózi, powracającej także w innych tekstach (*Powisłe*).

O wiele ciekawsze wydają się jednak te wiersze Iwaniuka, w których poeta zbliża się do kresowej rzeczywistości dzieciństwa, w tym do realności domu rodzinnego, Chełma lubelskiego. Arcyciekawy w tym kręgu wydaje się – często przywoływany w krytyce – *Opis miasteczka Ch.*³⁶: chagallowski, schulzowski, oniryczny, surrealny. Tytułowy „opis” jest tu raczej kreacją, jest modulacją świata istniejącego realnie – w świat ulokowany w zawodnej pamięci.

Podmiejskimi polami przebiegały konie.
Ich długie grzywy zamiatały niebo.
Ciemne okręty o rozpiętych żaglach
płynęły z boczem. Słyszałem plusk fal,
wołanie sternika i śpiewy syren kuszące żeglarzy.

(ZZ 43)

Niezwykły to wiersz, jeśli zestawimy go z niemal publicystycznymi i w pewnym stopniu interwencyjnymi wierszami czasu emigracji (np. *Emigrant*); z tym, co J. Kryszak nazwał „intelektualnym namysłem i publicystyczną pasją”³⁷. To wiersz wizyjny, topotetyczny, baśniowy – poprzez to, że poeta miesza ze sobą perspektywy oglądu świata: raz jest to czas teraźniejszy, raz przeszły, raz konkret miasteczka pośród ogrodów, raz wytwór imaginacji.

Cóż – fruwałam w nocy jak anioły,
Cały dom był na pastwie nieba,
Ulice z nami ulatywały na skrzydłach,
Biorąc miejskie wiraże odważną pamięcią.

Pewne, że Iwaniuk stawia sobie cel przypomnienia świata zgładzonego, którego wizja wymyka mu się już spod racjonalnej kontroli. Neutralny „opis” staje się „modulacją” mitu, a rzeczywistość przeszłości: **realnością zawieszoną** między „było” i „jest” (a to, co zwykle, okazuje się terytorium sakralnym). Układ wertykalny konstryuuje tu obraz miasteczka widzianego z góry, ze „stromiej góry ze starym soborem” (cyt. j.w.). Jak wspominałem w przypadku Czajkowskiego – przywołanie symboliki góry oznacza odwołanie do mitycznego uporządkowania przestrzeni. W wizji Iwaniuka topografia przekształca się w topotezę, w wyobrażenie.

Pojęciem „opisu” posługuje się Iwaniuk jeszcze kilkakrotnie. Choćby w *Opisie doliny*, w którym gospodaruje znanym toposem – dotyczącym rzeczy, o których poeta, mędrzec powinien milczeć. Kreśli Iwaniuk obszar wtajemniczenia, rysuje słowem świat współczesnym nieznanym, ponieważ już ostatecznie zgładzony. Wypadnie się domyślać, że opisana dolina, w której stały w ogrodach domostwa – dolina pastoralna, została zmieciona wskutek pożogi wojennej. Tak jak „miasteczko Ch.”

³⁶ Wiersz ten przywołuje J. Wolski w swej książce o Iwaniuku..., s. 262.

³⁷ Zob. J. Kryszak: *Wstęp*. W: *Zanim znikniemy...*, s. 22.

I tylko ja wiem że tędy niedawno
Płynął jej żyzny Eufkrat. W ogrodach
Stały domy wypełnione słowem.

(ZZ 52)

Można powiedzieć, że układ wertykalny, mityczny, obejmuje trzy kręgi tekstów autora *Milczeń*: 1) krąg tekstów modulujących lata młodości lubelsko-warszawskiej, 2) teksty w mityczny sposób restytuujące rzeczywistość kresową i lata dzieciństwa oraz 3) teksty „kanadyjskie”. Możemy w tym wypadku mówić o przestrzeni mitycznej dlatego, że zdarzenia prozaiczne, zwykłe, potoczne, codzienne – wyniesione zostają ku sferze sacrum, ku rzeczywistości mitu, zostają zmityzowane czy / lub umitycznione. W ukształtowaniu pragmatycznym topografia oznaczała drogę podmiotu – wygnańca w świecie współczesnym, powojennym. Tu tymczasem mamy do czynienia ze światem istniejącym niejako poza czasem i poza empirycznym ludzkim doznaniem własnego bytu i własnej egzystencji.

Tak też jest z kanadyjskimi utworami Iwaniuka. Weźmy *Nad wielkim jeziorem w polarnym ornacie*, opatrzonym pesymistyczną pointą. O ile wiersze opisujące miasteczko Ch. i dolinę kończyły się przywołaniem „pamięci traumatycznej” (okr. J. Kryszaka), dotyczyły udziału historii w życiu zbiorowym, o tyle tutaj pesymizm zdaje się być motywowany także egzystencjalnie. Kreśli Iwaniuk wertykalny obraz dwu jezior: wypełnionego blaskiem i tego, które „mieszka we mnie”.

* * *

Zestawiłem w tym szkicu dwu poetów odmiennych generacji, by pokazać, w jaki sposób zagospodarowują oni dwa różne względem siebie wymiary przestrzeni swego dzieła. Czaykowski – mityczną nade wszystko; Iwaniuk – w swej dojrzałej twórczości – zwłaszcza pragmatyczną. Dyskursywizm i intelektualizm łączy się – jak była mowa – u Iwaniuka z publicystyczną pasją. Wiersze „modulacyjne” nie stanowią głównego nurtu tej liryki. Odwrotnie jest u Czaykowskiego: wkraczającego od razu w mit i dopiero na tej podstawie fundującego / wznoszącego wymiar idei swego dzieła. Jest oczywiście sprawą osobną problem ukazania filozoficznych i intelektualnych inspiracji Czaykowskiego; zresztą wprost przez poetę wskazywanych, jak gnoza, mistycyzm, połączone z doświadczeniami egzystencjalizmu. Wątek ten jednak wykracza poza zakres tego tekstu. Warto jednak mimo to pamiętać, że konstytucja przestrzeni u Czaykowskiego stąd się między innymi wywodzi³⁸.

³⁸ Zainteresowania gnozą są tu niewątpliwe. Mistyczno-epifaniczne poznanie bytu chyba również. Podobnie z ukazaniem sytuacji granicznych egzystencji ludzkiej w ujęciu – zdaje się – Jaspersowskim. Warto zwrócić uwagę na poznanie i samopoznanie w horyzoncie biblijno-mitycznym, a także motyw teologii sprowadzonej do wymiaru ludzkiego przeżycia. W wierszach Czaykowskiego pojawiają się: Montaigne, Pascal, postaci mitologiczne, Budda, Mojżesz, Dawid i Goliat, Hiob, etc. Krąg szeroki. Interesująco zdają się przedstawiać u Czaykowskiego wątki gnostyckie. I to zarówno poprzez prymat rzeczywistości duchowej nad materialną, jak i nadawanie rzeczywistości materialnej cech duchowych. Ponadto – z gruntu gnostyckie wydaje się tzw. poznanie bezpośrednie. Warto również podkreślić obecność elementów mistycznych u Czaykowskiego – gdyż istotną rolę odgrywa tu wątek zjednoczenia z Bogiem i światem, widoczny w kanadyjskim okresie twórczości poety.

Zasadnicza różnica pomiędzy twórczością Iwaniuka i Czaykowskiego rysuje się w samej koncepcji tekstu, w **metodologii poetyckiej**. Zauważmy, przestrzeń topotetyczno-modulacyjna Czaykowskiego niejednokrotnie prowadzi ku rozluźnieniu struktury tekstu. Zastosowanie gotowych definicji genologicznych, jak np. poemat lub nawet *quasi*-poemat, często okazuje się nieostre. Tym bardziej, że autor *Canto* odwołuje się do innych ustalonych gatunków: jak pieśń, elegia i in. Rzecz w tym, że u Czaykowskiego napotykamy rozluźnienie spójności tekstu tak na planie obrazu świata przedstawionego, jak i form wypowiedzi poetyckiej. U Iwaniuka jest inaczej. Referencyjność stanowi podstawowy wyróżnik utworu. Tam natomiast, gdzie poeta odwołuje się do zmityzowanej pamięci, wyobraźni, idyllicznego niegdyś, pastorałnego świata – tam także nie spotyka nas niespodzianka: w tytule pojawia się już sam gatunek, jak choćby *Opis miasteczka Ch.* Obaj poeci zatem inaczej wyobrażają sobie przebieg i efekt pracy literackiej, wyznaczając bieguny możliwości lirycznych wysłowień liryki dwu pokoleń. Odnosi się to także do samego języka i stosunku do niego twórców różnych generacji emigrantów³⁹.

Summary

The article is an attempt at comparative interpretation of the artistic work of two Polish poets who have spent in Canada most of their lives. Waclaw Iwaniuk and Bogdan Czaykowski are the artists representing two emigrant generations. The first one – a generation debuting in 1930s (the formation of so called 'fighting emigration'), the second one – a generation of 'Kontynenty' (1956). In both cases personal experience of the reality is essential to organize writer's outside world regardless of whether the sphere is pragmatic, horizontal or vertical. The author of the article by mentioning both writers' poems aims to analyse their individual attention to the reality. In Iwaniuk's poetry, pragmatic sphere seems to play an important role (among which there are poems of the discursive notion). However, he does not renounce reflections to the sphere of the myth – vertically organizing the world presented in his poems. In Czaykowski's poetry the decisive role of the presented world plays the experience vertically-oriented. In that manner the poet exposes his protagonist 'in motion', continually balancing between *sacrum* and *profanum*, between now and today, between what is sensual and what appears just in empirical and rational notion. In both poets' case an important role in the creation of space reality is played by particular language modulation techniques. Within the paradigm of reality experience there appear Iwaniuk's poems devoid of journalistic passion put however to the laws of visionariness and language shaped according to Jozef Czechowicz's inspiration.

³⁹ Wydaje się to również wynikać z innych celów, które pragną osiągnąć obaj poeci. Niewystawiając się tu wobec wiary w poezję wprost dotyczącą rzeczywistości przedtekstowej.