
ZESZYTY NAUKOWE WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
W BYDGOSZCZY

Studia Filologiczne z. 46, Filologia Polska (20)

ROBERT MIELHORSKI

PRÓBA LOKACJI HISTORYCZNOLITERACKIEJ
DEBIUTU POETYCKIEGO KAZIMIERZA HOFFMANA

Debiut poetycki Kazimierza Hoffmana możemy określić jako późny. W 1951 roku (urodzony w roku 1928)¹ poeta ogłosił swój pierwszy wiersz pt. *Kartka z kalendarza* w dwutygodniku literackim „Nowy Tor”.² Rok wcześniej jednak nadano w radiu audycję literacką, której bohaterem był właśnie Kazimierz Hoffman, a do której słowo wstępne wygłosił, przebywając podówczas w Toruniu, Zbigniew Herbert.³ Spotkanie obu poetów zaliczyć można zapewne do kategorii życiowych przypadków; nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by w tym miejscu niezobowiązująco wyrazić przypuszczenie, że w przyszłości znacznie bardziej poczytny autor *Struny światła* dostrzegł w liryce Hoffmana jakieś duchowe powinowactwo.

Swój pierwszy tom poetycki ogłosił Hoffman w roku 1960, w wieku 32 lat, w „Małej bibliotece Pomorza”⁴, a zatem w serii ukazującej się w ramach pisma społeczno-kulturalnego „Pomorze”, wydawanego w Bydgoszczy w latach 1955-1973. Mamy więc w przypadku publikacji pierwszego tomu wierszy Kazimierza Hoffmana do czynienia z jeszcze jednym debiutem książkowym nieco opóźnionym, ogłoszonym przez autora już dojrzałego. Wspomnijmy tylko na marginesie – by wskazać typowość tego rodzaju opóźnień w owym czasie – że wspomniany Zbigniew Herbert, należący co prawda do „pokolenia 1920”, również ogłosił swój debiutancki zbiór wierszy w wieku lat

¹ Zob. *Słownik pisarzy województwa bydgoskiego*, prac. zbior., Bydgoszcz 1993, cz. I, s. 143 (tu: nota o autorze oraz informacje bio – i bibliograficzne).

² „Nowy Tor” 1951 nr 1.

³ Zob. *Słownik...*, ibidem. Audycję nadano w toruńskim radiu 8 XII 1950 r.

⁴ Por. hasło „Pomorze”, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, tom II: N-Ż, wyd. 1985, s. 202 (tu również literatura przedmiotu dotycząca tematu). W tej samej serii wydawniczej swoje debiutanckie tomiki ogłosili także: A. Baszkowski, K. Julga, M. Kasjan, M. Kalota-Szymańska, K. Nowicki i J.L. Ordan.

32, a pomiędzy obydwoma poetami istnieje różnica wieku czterech lat. Herbert (urodzony w 1924 roku) zaliczany jest do „spóźnionych” debiutów po roku 1956 i tym samym okoliczności przeciągającego się w czasie momentu wkroczenia na arenę życia literackiego nie wymagają w tym wypadku szerszych wyjaśnień.⁵ Także w sytuacji Hoffmana zaliczanego już do „pokolenia 1930”⁶ – tłumaczyć można je tyleż podobnymi co w wypadku Herberta przesłankami, ile po prostu naturalnymi cechami temperamentu. Wszak *Trzy piętra domu*, zbiór przynoszący zaledwie 27 wierszy ujętych w trzy cykle, stanowi – jak czytamy w nocie bibliograficznej umieszczonej na skrzydełku książki: „wybór wierszy autora z lat 1950-1960”.⁷ Można stąd przypuszczać, że daty te zamykają okres uświadamianego sobie przez poetę okresu dojrzewania twórczego oraz celowego przygotowywania się do autorskiej autoprezentacji. *Trzy piętra domu* uznano za obiecujący debiut poetycki. Krytycy – w omówieniach zbioru – podkreślali zwłaszcza dojrzałość propozycji Hoffmana: „Wiersze te – pisała Teresa Worono – nie są już próbami, stanowią wyraz określonej i ukształtowanej postawy twórczej i w dużym stopniu opanowanego warsztatu. Trudna to poezja, ale autentyczna i mądra.”⁸

By uzmysłwić sobie, jaką drogę przebyła młodzięcza dojrzewająca liryka Kazimierza Hoffmana, nim poddana świadomym artystycznym rygorom przyjęła tę postać, jaką znamy z pierwszej książki poety, starczy przejrzeć zachowane w archiwalnych numerach „Nowego Toru” wiersze. Chociażby tę grupę bardzo jeszcze juvenilijnej poezji z numeru 33/1953. W cyklu „Z teki młodych poetów pomorskich” – w stałej rubryce ówczesnych debiutantów – odnajdujemy wiersze poddane śpiewanej frazie, prawdziwie „artystowskie” manifestacje duchowego niepokoju dwudziestopięcioletniego wówczas poety.

⁵ Jest to m.in. związane z postawą polityczną poety, której świadectwo odnajdujemy choćby w żywej charakterystyce L. Tyrmanda, zawartej w jego *Dzienniku 1954*. Herbert debiutuje książką w 1956 roku, kiedy klimat intelektualny w kraju ulega widocznej zmianie, której sygnałem jest np. powstanie „Po prostu” oraz Klubów: Inteligencji Katolickiej, Krzywego Koła, etc.

⁶ Stosujemy tu bez zastrzeżeń terminologię periodyczną L. Szarugi z jego pracy: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939-1988. Zarys głównych problemów*. Szaruga za Wyką wyznacza dziesięcioletni cykl przemian pokoleniowych, pisząc o „pokoleniu 1920” („spóźnione i powtórne debiuty”), o „pokoleniu 1930” (tzw. pokolenie „Współczesność”) i kolejnych. Wart uwagi jest zarazem pomysł ukazania rytmu przemian wewnątrz pokoleniowych, określonych mianem kolejnych „fal”. W ten sposób dostrzegamy zarazem zróżnicowanie debiutów wewnątrz jednego i tego samego pokolenia, pozwalające wyodrębnić swoistości i przemiany w środku jednej generacji.

⁷ *Trzy piętra domu*. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1960. Wszystkie dalsze cytaty z tego zbioru pochodzą z tego właśnie wydania.

⁸ „Pomorze” 1961 nr 3.

„Muzyczność” ówczesnych upodobań Hoffmana sygnalizuje już tytuł pierwszego z wierszy: *Preludium. Ogród* natomiast – to utwór oparty na – typowym dla tej liryki – kontraście: arkadii dzieciństwa (symbolizowanej tu przez wiosenny ogród) z obrazem „zapatrzonego w pustkę” bohatera lirycznego. W wierszach tych, pozornie eskapistycznych, a wymienić należy tu również *Z listu do Piotra* oraz *Ilekoć spoczne tu* dociekliwy czytelnik znajduje jednak „podskórny”, ukryty motyw eksponowanego niepokoju. I już pierwszy wiersz z tomu *Trzy piętra domu* przynosi jakże charakterystyczną dla tej fazy twórczości Hoffmana konstatację: „Arkadii nie ma” (*Nie ma*). Natomiast w innym utworze: *Na lewo od ścieżki* – odnajdujemy o wiele bardziej dosłowne świadectwo w istocie „traumatycznego”⁹ widzenia rzeczy, co wiąże przecież bardzo blisko poetę ze „spóźnionymi debiutami”:

„Na lewo od ścieżki
gdzie krwawi w słońcu
czarna jagoda
pomordowani”

Lecz w momencie publikacji pierwszych prób lirycznych Hoffmana nie dostrzegano tej prostej zasady odczytania wiersza: iż ważniejsze jest to, czym – jeśli można tak się wyrazić – „podszyty” jest obraz poetycki niżli to, o czym się wprost mówi. Dziś już na prawach wyłącznie anegdoty przytoczyć można dotyczącą poety notatkę z posiedzenia Sekcji Twórczej Pomorskiego Oddziału Związku Literatów Polskich: „W analizie Mędelskiego – czytamy w zamieszczonym w prasie komentarzu – i w dyskusji wyszła na jaw wieloznaczność interpretacyjna poezji Hoffmana. Niemal wszystkim wierszom można zarzucić nadmiar niedopowiedzeń i ideowej ogólnikowości (...) Poeta tworzy zbyt sielankowe obrazy świata zewnętrznego, nie sięgając do wewnątrz przeżyć. Ta sielankowość zdaje się świadczyć o biernej afirmacji rzeczywistości przez poetę, zdaje się wskazywać na uchylanie się przez niego od stawiania przed sobą śmiałych zadań i problemów”.¹⁰

⁹ Termin ten stosujemy zgodnie z intencją J. Kryszaka. Zob. tegoż: *Wyobrażenia traumatyczna. Próba przybliżenia poezji Wacława Iwaniuka*, w pracy zbiorowej: *Pisarz na obczyźnie*. Bibl. Polonijna nr 14, Kraków 1985.

¹⁰ „Nowy Tor” 1953 nr 3. S. Mędelski był w owym czasie prominentnym krytykiem na Pomorzu; popełnił samobójstwo w poczuciu politycznego rozczarowania.

Jest – przypomnijmy – rok 1953, a notatka prasowa donosi, iż z lektury wierszy coś „wychodzi na jaw”, iż poeta świadomie „uchyla się”, etc. Krótko mówiąc, czas nie sprzyja manifestacji indywidualnych postaw artystycznych. Ta atmosfera najbliższego środowiska literackiego również mogła mieć decydujący wpływ na przesunięcie w czasie planów wydania pierwszej, debiutanckiej książki poety. Rok 1953 jest jednak zarazem rokiem śmierci Stalina, a trzy lata później następują jeszcze inne sygnały „odwilży” w obliczu XX zjazdu KPZR, czerwcowych wypadków w Poznaniu i odbijających się głębokim echem wydarzeń na Węgrzech. Zanim w roku 1960 ukaże się nakładem Wydawnictwa Morskiego książka *Trzy piętra domu*, mamy po 1953 roku do czynienia z symptomami ożywienia życia kulturalnego. Manifestacja indywidualnego dramatu egzystencji – stanowiąca najprawdopodobniej cel krytyki w cytowanym referacie Mędelskiego – stanie się udziałem wielu debiutujących po tej cezurze autorów. Kruszy się socrealistyczna poetyka, a do głosu dochodzą równocześnie dwa pokolenia poetów. W pierwszej więc kolejności zyskują na znaczeniu debiuty „pokolenia 1920”, zasygnalizowane w pamiętnym wydaniu „Życia Literackiego”¹¹: Białoszyńskiego, Herberta, Drozdowskiego, Czyzka i Harasymowicza. Zarazem wkracza na arenę życia literackiego tzw. pokolenie „Współczesności”. Swoje wiersze (nim zostaną ogłoszone w wydaniach książkowych) zamieszczają w piśmie, od którego J. Błoński nadał nazwę tej generacji: R. Śliwonik, przedwcześnie zmarły na emigracji M. Ośniałowski, E. Bryll, S. Swen Czachorowski, S. Kryska, T. Śliwiak, T. Nowak, S. Grochowiak, H. Poświatowska, A. Brycht, M. Grześczak, I. Ireduński, M. Hillar i in.

Natomiast w tymże roku 1960, roku wydania *Trzech pięter...*, w warszawskim klubie studenckim „Hybrydy” rozpoczyna już działalność tzw. Orientacja Poetów Hebrydy, uznawana przez część krytyki za kolejne pokolenie poetyckie.

Nie ma zatem nazbyt wiele przesady w stwierdzeniu, iż w momencie debiutu książkowego pojawia się twórczość Kazimierza Hoffmana na złożonym tle historycznoliterackim. Toteż trudno wówczas mechanicznie ułokować debiutanta pośród obfitujących w tym czasie tendencji artystycznych i przetargów pokoleniowych poetyk. O ile z programem Orientacji nic poetę nie

¹¹ „Życie Literackie” 1955 nr 10: *Prapremiera pięciu poetów*.

łączy¹², to pozostaje przecież – z grubsza biorąc – problem dwóch pokoleń poetów, pomiędzy którymi należy dokonać wyboru. Z grubsza, ponieważ w tym przecież momencie w sposób widoczny odnowieniu ulega dykcja pokolenia „pryszczatych”, z którym kojarzyć pozwala Hoffmana termin urodzenia (weźmy dla przykładu tomy *Wendarjahre* [1960] czy *Twój powszedni morderca* [1962] Wiktora Woroszyńskiego, urodzonego w roku 1927). Wtedy to niedawno „powtórnie” debiutujący autorzy publikują już kolejne i ważne zarazem tomy, a ferment w życiu literackim powodują poeci z kręgu „Współczesności”. Nie można zarazem zapomnieć o aktywności poetów starszego pokolenia: Ważyka, Iwaszkiewicza, Jastruna i innych.

Krytycy jednak, kiedy to ukazują się *Trzy piętra domu* – sugerując się zwłaszcza rezultatem formalnym poezji Hoffmana – określają je jako debiut spod znaku Różewicza. Tym bardziej, że oto wydany został tom poety, w którego spojrzeniu na świat zdecydowaną rolę odgrywa wojenna trauma. We wnikliwej i rzetelnej opinii o książce pióra Barbary Biernackiej¹³ czytamy o „ascetycznej wyobraźni”, o „noweli poetyckiej oczyszczonej z zewnętrznych dekoracji i estetycznych rozkoszy poezji”, o „akceptacji jedynie czystej sytuacji lirycznej” – słowem, o wszelkich modnych wówczas znamionach tzw. „antypoezji”.¹⁴ Czyta się więc książkę Hoffmana poprzez Różewicza, toteż niewiele w tym głosie krytycznym refleksji na temat odrębności i samodzielności dykcji poety. Nie można mimo to odsunąć – szczególnie z dzisiejszego punktu widzenia – wątpliwości, że jest jednak Hoffman charakterystycznym przedstawicielem pokolenia „Współczesności”. Dlatego przyjrzyjmy się bliżej budowie *Trzech pięter ...* i jej odczytaniu.

¹² Rok 1960, kiedy to ukazują się *Trzy piętra...* – dostrzegany jest przez krytykę jako moment kryzysu literatury. Pisz o tym S. Stabro w szkicu: *Na ruinach wyboru* (w tegoż: *Poeta odrzucony*, Kraków 1989): „Literatura polska roku 1960 popadła w stan stagnacji (...)” – czego efektem jałowy program „formulizmu” propagowany przez środowisko Orientacji. – „Dotychczasowa literatura – powiada Stabro – do dotyczy również pokolenia poprzedników, czyli formacji „5b” – przesycona i znużona bitewnym zgiełkiem, usuwała się z pola widzenia, rezygnowała ze swojej społecznej funkcji, jak najszybciej starała się zapomnieć o ideałach, które jeszcze nie tak dawno ją ożywiały” (s. 78). Jest to więc zarazem trafna glosa nie tylko do sytuacji, w jakiej wkraczało do literatury pokolenie Orientacji, lecz także tło debiutów 1959-1963 „pokolenia 1930”, o którym będziemy mówić w dalszej części niniejszego tekstu.

¹³ „Wiatrak” 1961 nr 10.

¹⁴ Pojęcie „antypoezji”, wprowadzone z ogromnym powodzeniem wraz z recepcją poezji T. Różewicza, rozumieć należy analogicznie np. do – również bardzo popularnego – pojęcia „antyszuki”. Pisz o tym m.in. Z. Jarosiński (*Postacie poezji*, Warszawa 1985, zob. R. *Wypowiedź poety współczesnego*), a w odniesieniu do sztuki w ogóle M. Gołaszewska (*Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984).

Świat tej książki – jak już wspomniano – ufundowany został na wojennym doświadczeniu, a każdy jego fragment nosi ślady głębokiego urazu stąd wynikającego. O stałej obecności tego zagadnienia świadczą kolejne po wierszu *Na lewo od ścieżki* utwory. Tam mieliśmy iście Różewiczowski obraz „pomordowanych” i „ludzi z żelaza”, ich oprawców. W wierszu *Umarli* powracają do nas, już nie anonimowi, bohaterowie tamtych zdarzeń: poeta Piotr „spętany w ogrodzie”, ksiądz Szarek, przynoszący komunię podczas „Krwawej Niedzieli”, Żydówka Rut, przedstawiona w peryfrazie jako „roz-wiana z dymem”.¹⁵

Te trzy postaci, jako przedstawiciele wszystkich ofiar wojny, przemieniają się w wizerunku poety w trzy łyzy: „Oni są inni/stoją w moich oczach/łagodni, kochani//a potem/delikatnie/spływają po policzkach//” (*Umarli*).

Wyrazem pacyficznych poglądów poety jest wiersz *Napis*. W miejsce przepełniającego tamte wiersze sentymentu pojawia się ironia, zwiastująca rosnący dystans podmiotu wobec samej wojny. Utwór obnaża jej bezsens poprzez podkreślenie absurdalności ludzkiej tragedii na wojnie, poprzez pokazanie tych, którzy „zeszli tutaj pod ziemię”:

„na głos wodza, który
przez roztargnienie chyba
zamiast spocznij powiedział naprzód”

Wojna powoduje obsesję śmierci. Powraca nachalnie obraz śmierci ojca (*Ojciec*) i matki (*Gwiazda pierwsza*), umierająca kobieta w wierszu *Jaka róża* przywodzi na myśl refleksję: „Jaka to róża się w nas Wykrwawia/Jakie zwierzę/Jaki ptak”.

Oglądanie świata poprzez śmierć i zagładę sprawia, że każdy drobiazg, każde zdarzenie jawi się nam w niesłychanym natężeniu emocjonalnym. Każdy fakt, ujmowany w perspektywie nieszczęścia, które „przychodzi nagle”

¹⁵ Wiele wskazuje na to, że w tychże obrazach śmierci ma poeta na uwadze wydarzenia bydgoskiej „Krwawej Niedzieli”, a wiersz *Na lewo od ścieżki* może być pogłosem mordu w fordońskiej Dolinie Śmierci, gdzie miały miejsce masowe eksterminacje mieszkańców. W wierszu Hoffmana występuje autentyczna postać ks. Szarka z bydgoskiej Fary. Istniały domysły, iż to jego dłoń odcisnięta została na murze kościoła Jezuitów podczas mordu ludności polskiej na Starym Rynku. Odcisk ten miał, jak podają relacje świadków, długo jeszcze widnieć na murze kościoła, wbrew hitlerowskim próbom wywabienia go. Ostatecznie kościół zburzono. W świetle dzisiejszych badań historyków odcisk ten nie należał do ks. Szarka. – Zob. F. Grott, *Legenda Starego Rynku...*, w: „Kalendarz Bydgoski”, rocznik XXII, Towarzystwo Miłośników Miasta Bydgoszczy, Bydgoszcz 1989

(tytułowe *Trzy piętra...*) – więc w perspektywie śmierci – urasta do roli kluczowej i tym samym rozstrzyga o etycznym uwrażliwieniu podmiotu lirycznego wobec świata, o jego manifestowanym na przestrzeni całego zbioru maksymalizmie moralnym. Etyczne wymagania podmiotu wobec rzeczywistości rosną, zderzenie ich jednak z surową i zarazem banalną codziennością powojennego życia, z bieżącym strumieniem egzystencji – w sytuacji, gdy napięcie emocjonalne w żaden sposób nie daje się zredukować – jest w efekcie asumptem do wielkiego rozczarowania. Świat, który ujawniał zobowiązujące prawdy podczas wojny w sytuacjach skrajnych, teraz rozmazuje się i rozplywa w nijakości. Wiersz *Mieszkania* jest taką właśnie krytyką bylejakości egzystencji pozbawionej wiążących sytuacji; człowiek jest tu zatrzaśnięty w klatkę: „oko/siwa smutna ćma/odbija się o pustkę”. Żadnej nadziei, żadnych głębszych wzruszeń... Nie przynosi konsolacji również zamykający utwór obrazek, przedstawiający jedyną „szparę” w tym życiowym potrzasku:

„jest jeszcze szpara
przez którą można ujrzeć
zieloną łąkę
i troje ludzi
którzy z wielkim krzykiem
zawieszają pod słońcem papierowy latawiec”

Ale o wymowie *Trzech pięter domu* decydują jeszcze inne wiersze, te które z dziecięcą wprost naiwnością demystyfikują pułapki powojennej rzeczywistości. Do tej grupy utworów zaliczyć można wiersze: *Batwanek*, *Z Manczy*, *Sierotka*, *Złotousty*, *Lew*, *Motyw z Kasjopei*, *Na temat fauna*, *Moment z Judaszem*, *Jaś i Małgosia*, *Album Krasnoludków* – a więc najliczniejszą grupę utworów. Te, zdawałoby się, błahe nowelki wierszowane posiadają w kompozycji *Trzech pięter domu* miejsce nieprzypadkowe; to poprzez owe wiersze właśnie dokonujemy charakterystyki stanu świadomości podmiotu lirycznego całego tomu. Krzysztof Miklaszewski – kierując się wnioskami z lektury tych utworów – trafnie określił debiut Hoffmana jako „infantylną stylizację skażonego chorobą i wojną świata dziecięcej wyobraźni”.¹⁶ Jest w tym stwier-

¹⁶ „Nowe Książki” 1971 nr 18.

dzeniu prawda o konstrukcji całego tomu: stanowi on po prostu projekcję stanu świadomości dziecka w kolizji z kataklizmem wojny.

Dostrzeżenie „dziecięcości” charakteru świata przedstawionego *Trzech pięter domu* wyraża się na kilku płaszczyznach interpretacji tomu i posiada szereg implikacji. Po pierwsze zatem perspektywa poznawcza dziecka określa status podmiotu lirycznego w tym tomie. Po drugie: przestrzeń świata przedstawionego ograniczona jest tu do tego, co postrzegać może posiadające ograniczoną wiedzę o świecie dziecko. Po trzecie: tok myślenia bohatera lirycznego przypomina niespójny i mało klarowny sposób rozumowania dziecka. Po czwarte: powyższe mechanizmy mają swoje odzwierciedlenie w warstwie stylistyczno-językowej wierszy: w „naiwności” słownictwa czy – mówiąc innymi słowy – w sięganiu po repertuar leksyki typowej dla dzieci, w posługiwaniu się w opisie głównie peryfrazą, służącą kreowaniu plastycznego i zmysłowego obrazu, i elipsą, a środki te wyrażają kolokwialny tok wypowiedzi małego bohatera. Po piątę: pojawia się w tym tomie obszerny zestaw motywów dziecięcego świata, motywów bajkowych wprowadzonych niejako dla próby w aktualne realia, a zasygnalizowanych już w tytułach.

W momencie wybuchu II wojny światowej miał przyszły poeta lat jedenaście. Lecz nie wyłącznie bagażem autobiografizmu tłumaczyć można wybór takiej perspektywy poznawczej w zbiorze i usytuowanie w centrum tego świata dziecięcej mentalności. Uzasadnione staje się to także i wtedy, gdy uzmysłowimy sobie, że to właśnie w kolizji z dziecięcą wrażliwością, z potrzebami autorytetu i harmonii świata wartości, typowymi dla małej psychiki, świat terroru, strachu, śmierci i rozpadu wartości przybiera jeszcze groźniejszą postać. Punktem wyjścia wierszy w rodzaju *Batwanka*, *Z Manczy*, *Sierotki* czy *Motywu z Judaszem* staje się ironiczny ogląd zwykłych, codziennych sytuacji, ujętych w sztafaż bajkowych przypowieści. Po wojennych przeżyciach trudno zrazu odbudować wiarę w naruszone zasady więzi międzyludzkich, stąd właśnie bierze się groteskowy zarys sytuacji lirycznych i ironia, dominująca w dykcji podmiotu lirycznego. Barbara Biernacka, w recenzji tomu, może nieco na wyrost, określa te utwory mianem „moralnej przypowieści”¹⁷, wydźwięk etyczny tych prób poetyckich jest jednak oczywisty. Podmiot

¹⁷ Zob. przyp. 8.

liryczny – czytamy tam – „gromadzi przesłanki, dwie najczęściej, pochodzące z nawyków wyobraźni, ze stereotypów myślowych” – i ukazuje ich drugie dno.

Jeśli przyjrzymy się stanowi powojennej poezji polskiej, okaże się, że Hoffman nie jest odosobniony w wyborze naiwnego, dziecięcego bohatera dla opisu ruiny świata wartości przyniesionej przez wojnę. Nie kto inny przecież, jak Czesław Miłosz w cyklu *Świat. Poema naiwne* – pisany co prawda w czasie okupacji, lecz opublikowanym w 1945 r. w tomie *Ocalenie* – zdecydował się wybór takiej to optyki. Jest nawet w przypadku zamysłu i koncepcji obu poetów wiele podobieństw. Oto co mówi Miłosz o tym cyklu: „Jest to utwór ironiczny, nie sarkastyczny, a ironiczny w tym sensie, że przeciwstawia rzeczywistości, która mnie wtedy otaczała rzeczywistość fikcyjną, świat taki, jaki powinien być, jaki powinien otaczać dziecko. I wiersze *Wiara, Nadzieja, Miłość* należą też do świata dobrej fikcji, nie są pochwałą tego, co jest; są więc troszkę skomplikowane przez to, że stanowią część dłuższego tekstu”.¹⁸ Hoffman próbuje, jak się zdaje, dokonać podobnego zabiegu, tj. skrzyżowania, kontaminacji dwóch różnych rzeczywistości: tej bajkowej i tej autentycznej. Wydzźwięk tego jest oczywisty: nieprzystawanie porządku fantastycznego, fikcyjnego, uosabiającego ludzkie nadzieje i tęsknoty, do świata realnego, surowego i bezwzględniego w swych prawach.

Głos mówiącego, jakkolwiek po części stylizowany na dziecięcą naiwność, należy jednak w danej grupie utworów do człowieka dojrzałego. I tutaj też wyczuwamy w relacji „ja” lirycznego ucieczkę w ironię i przerysowanie kreślonej sytuacji. Kapitalnym – bo autoironicznym – przykładem jest tu naobszerniejszy w tomie tryptyk *Lament przesypiającego*:

„Nie – nie pytajcie kim jestem
co czynię
Jak kot z pęcherzem
kręcę się w kółko
rozkładam ręce
w płaczu”

¹⁸ Przegląd Artystyczno-Literacki” 1995 nr 7/8, s. 23. Podobne bajkowo-baśniowe motywy charakterystyczne są również dla tomu *Wiklina* (1955) L. Staffa. Hoffman, w chwili debiutu, wydaje się być pod wpływem poezji i poetyki Staffa, czego wyrazem choćby otwierający drugi tom wierszy poety utwór pt. *Staff*. Na marginesie warto też wspomnieć o „zewnątrznym”, tj. edytorskim podobieństwie *Trzech pięter...* do *Wikliny*: zarówno format, jak i specyfika ilustracji (w *Wiklinie* rysunki O. Siemaszkowej), wskazują na wzór estetyczny wydania debiutanckiej książki Hoffmana.

Przedstawienie życia w formule przesypiania czasu i bierności, pokazanie problemu przerostu autorefleksji u bohatera, a nade wszystko walki z nie dającą się uwolnić, „podszytą” poczuciem bezsensu, emocją – koresponduje z otwierającym tom, a znamienym stwierdzeniem: „Arkadii nie ma”. W wierszu *Doskonałość* „szczęście” przedstawione zostało jako metafora: raczej jako projekcja subiektywnych przeczuć – niżli fakt przynależny do tego świata, tj. dający się wprost uchwycić. Nie ma szczęścia, nie ma Arkadii, zdaje się mówić Hoffman, jest natomiast pustka, a pustka świadczy przecież o braku czegoś, co powinno ją wypełnić.

Tak postrzegane przesłanki debiutu poetyckiego Kazimierza Hoffmana i tak rozumiana postawa „ja” mówiącego w tym zbiorze – sugerują nam czytelne parantele z twórczością młodych autorów pokolenia „Współczesności”, ponieważ Hoffman wydaje się w swym debiutanckim zbiorze dzielić z ówczesnymi młodymi autorami te wszystkie grzechy, które zarzucał im w swych krytycznych szkicach nie kto inny, jak Jan Błoński.¹⁹ Bierne pojmowanie szczęścia, apatia, uciekanie w oazy własnej mitologii, zaniechanie szerszej, tj. historiozoficznej perspektywy dla opisu sytuacji człowieka w powojennym świecie, wyznanie braku wartości przy jednoczesnym uchylaniu pytań o jego przyczyny i drogi odbudowy – oto cechy nie tylko twórczości prozatorskiej Hłaski, Kotowskiej, Kabatca czy Lei, ale i dystynkcje wielu pojawiających się w tym czasie proporcji poetyckich pokolenia „arkadyjskiego” (Iredyński, Czycz i in.). Jest naturalnie w tomie Hoffmana także i nuta optymizmu; pojawiającemu się w pierwszym wierszu zbioru sygnałowi kresu świata arkadyjskiego przeciwstawia poeta nutę nadziei w wierszu *Drzewo obiecane*, gdzie czytamy:

„byłem już pewny
piórko po piórku
słomka po słomce
odbudujemy świat”

¹⁹ Zob. J. Błoński: *Odmarsz*, Kraków 1978. Refleksje te odnajdujemy w części pt. *Zmiana warty* i w glosach jej dotyczących. Analizę konstrukcji bohatera prozy pokolenia „Współczesności” daje H. Gosk w pracy: *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przełomu 1956 roku*. Warszawa 1992.

– lecz niestety to wszystko na ten temat. Jest to tak samo ogólnikowy optymizm, jak w szkolarsko deklaratywnym, programowym wierszu Romana Śliwonika, współbrzmiającym z nadziejami budowy socjalistycznego jutra. W wierszu *My* – ogłoszonym w pierwszym numerze „Współczesności” – czytamy bowiem:

„oto wiosna zielona kredką
rysuje radość drzew i kwiatów
w jej słońcu
jak w pieśni
odnajdziemy swoje twarze
odnajdziemy radość rąk
zanim zaczniemy budować
stopnie nowych lat.”²⁰

Pokolenie „Współczesności” unika jednak politycznych angaży, a nadzieja z *Drzewa obiecanego* Hoffmana zostaje oznajmiona przez poetę na własny wyłącznie rachunek.

Krytyka mimo to – krytyka z roku 1960 – odczytuje, powtórzmy, debiut Hoffmana nie w ślad za innymi debiutami z tego okresu, ale raczej stara się jednocześnie wskazać inspirującą rolę twórczości Tadeusza Różewicza. Nic w tym zresztą dziwnego, ponieważ – jak pisze Leszek Szaruga: „wszystkie bez mała debiuty pokolenia 1930 noszą ślady terminowania w poetyckiej szkole Różewicza”²¹, z zastrzeżeniem jednak, iż młodzi poeci odczuwają potrzebę „przełamania ograniczeń przyjmowanych w danym momencie konwencji. Z poczuciem jej niewystarczalności”. Stąd też czytamy w recenzji o *Trzech piętrach...*, iż jest to „konwencja wywodząca się niewątpliwie z poetyki Różewiczowskiej”, czytamy o „poetyckich reportażach”, o „fragmentaryczności sytuacji podanej bez komentarza”. Teresa Worono powiada jeszcze: „Podstawowym elementem wiersza Hoffmana jest znaczeniowa i emocjonalna waga słowa”²², a konstatację tę potwierdza, przywołując teorię wersyfikacyjną Siatkowskiego – jako skupienie grupy wyrazów wokół wspólnego akcentu wartościującego, nadającego rytm i organizację utworu.

²⁰ Pierwodruk. „Współczesność” 1956 nr 1.

²¹ L. Szaruga, *Walka...*, op.cit., s. 142.

²² Ten i poprzednie cytaty podaje za T. Worono, op.cit., zob. przyp. 8.

Podstawowym rygiem formalnym wiersza okazuje się kryterium treści oraz prostota i zwięzłość wypowiedzi lirycznej. Autor – czytamy tam – „eliminuje małe metafory, zastępuje je metaforą będącą uogólnieniem, poin-tującą utwór”, integralnie związaną z treścią. „Poeta nie nazywa uczuć i wzruszeń, tylko po prostu demonstruje ich motywy”. Dąży on zatem zwłaszcza do realizacji „skrótów myślowych”, a pojęcia abstrakcyjne „wyrażone są przez konkrety”, poprzez „znaki problemów i emocji” (taką rolę np. pełnią w wierszu otwierającym tom nazwiska Tensinga i Piccarda).

Zastanawia dzisiaj, gdy przeglądamy głosy ówczesnej krytyki, pewna dysproporcja pomiędzy namysłem nad rozstrzygnięciami formalnymi debiutu Hoffmana a szczątkowością sprobematyzowania konsekwencji myślowych tych wierszy. Być może nazwisko Różewicza miało w tej mierze wiele wyjaśniać, ale czy rzeczywiście porównanie z twórczością autora *Niepokoju* wyczerpuje problem? Istotnie, nie da się przecenić daleko posuniętej zbieżności myślowego punktu wyjścia obu poetów: Hoffmanowe „Arkadii nie ma”, leżące u podstaw *Trzech pięter domu*, może być odczytywane jako reperkusja diagnozy leżącej u podłoża Różewiczowskiego światopoglądu. Zwróćmy chociaż uwagę na wiersz *Lament* z tomu *Niepokój* w odczytaniu Stanisława Burkota: „Arkadia została zniszczona – powiada monografista poety – nie ma już krainy szczęśliwości. Co więc zostaje? Po raz pierwszy zjawia się w tym wierszu formuła, która powtarzać się będzie we wszystkich późniejszych utworach – formuła otwarcia. Nie ma Arkadii, nie ma bezpiecznego domu. Człowiek współczesny staje bezbronny, otwarty na ciosy, które zdaje mu świat. (...) Dom ludzki uległ całkowitemu zniszczeniu. Szczególnie dobitnie i jaskrawo prawda owa objawić się musiała tym, których czas młodości przypadł na czas śmierci. Różewicz mówi więc nie tylko w imieniu własnym, lecz w imieniu całego swego pokolenia (...)”.²³

Trzy piętra domu – odczytywane w perspektywie książki o siedem lat starszego Różewicza – jako swój postulat etyczny, wynikający z wojennej traumy, wyznaczałby odbudowę i ochronę elementarnych ludzkich wartości, o których mówi Różewicz w *Niepokoju*, *Czerwonej rękawiczce* i kolejnych

²³ S. Burkot: *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, s. 33-34.

tomach.²⁴ Ale czy ów Różewiczowski Dom, którego zburzenie świadczy o kresie mitu arkadyjskiego, to ten sam dom o trzech piętrach, o którym pisze Hoffman? Rzecz jasna, symbolika domu, skoro pojawia się już w tytule, otwiera podczas interpretacji zbioru dyskusję na temat naruszonego przez wojnę bezpieczeństwa i poczucia trwałości w świecie, bo takie desygnaty anektuje to głęboko nasycone treściami kulturowymi słowo.²⁵ Wiersz tytułowy Hoffmana, pełen wewnętrznych napięć, „zmysłowych” i wieloznacznych obrazów – jeden z najciekawszych w tym zbiorze – opowiada o domu w znaczeniu szerszym, jeśli metaforę dom-ojczyzna uznamy za węższy projekt znaczeniowy. Ów dom o trzech piętrach to raczej metafora naszego miejsca w świecie. Hoffman stara się w tym wierszu pokazać, jak bardzo indywidualne są ludzkie przecucia własnej kondycji w świecie, jak rozmaicie, mieszkając w tym samym „domu”, możemy definiować naszą własną sytuację. „Unoszę powieki/słucham” – powiada relacjonujący nam bohater zdarzenia z trzech pięter dziejące się w tej samej chwili – tzn. symultanicznie uchwycone. I okazuje się, że to, co jednych napawa lękiem, dla innych okazać się może źródłem spokoju i ukojenia, oto: „Wychodzą na balkon/Są smukli i młodzi/Po-patrz jaki spokój – mówią/do siebie/i współuśpieni/patrzą w czarne liście ogrodu”; w którymś mieszkaniu ktoś spokojnie nuci melodię, lecz zarazem kobieta „z małym drżącym gołębiem w piersi/stygnie wśród nocy” przepętniona lękiem, a staruszka z trzeciego piętra na wszelki wypadek zapala gromnicę, ponieważ „każde nieszczęście przychodzi nagle”.

W tym głęboko poruszającym wierszu – jednym z może niewielu w tym zbiorze, które tak naprawdę zapowiadają wyraźniej skalę talentu poety – Hoffman zdaje się, może zgodnie z myślowym programem Różewicza, mówić

²⁴ W pierwszej kolejności – co nie ulega wątpliwości – przesłanki debiutu Hoffmana należy powiązać z nurtem „poetyckiej moralistyki”, termin ten wprowadza J. Sławiński w swej *Próbie porządkowania doświadczeń*, pisząc o tej „szkole” poetyckiej, iż przedstawia sytuację człowieka, „który nie jest w stanie ująć swych doświadczeń (psychologicznych, społecznych, światopoglądowych) jako skoordynowanej i znaczącej całości.” W poezji Różewicza oznacza to „wyraz niemożliwości wytłumaczenia sobie i innym doświadczeń okupacyjnego koszmaru i swojego przetrwania (...) co było równocześnie aktem protestu wobec tych doświadczeń (...) – i określało „tęsknotę za jednoznacznym porządkiem moralnym”. (J. Sławiński: *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 85) Przywołujemy ów termin Sławińskiego w tym miejscu jedynie dla potrzeb pomocniczych, bowiem trudno ostatecznie lokować Hoffmana w tym nurcie, gdy zarazem widzimy już w następnym tomie poety załączki związków z innym nurtem: „apelu do tradycji”. Dodajmy, że typologia nurtów powojennej liryki w ujęciu Sławińskiego przedstawia się następująco: 1) poetyka moralistyka, 2) poezja lingwistyczna, 3) poezja „wyobraźni wyzwolonej”, 4) apel do tradycji.

²⁵ Zob. np. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 69. Motyw domu o trzech piętrach pojawia się w poemacie *Popielec (Ash-Wednesday)* T.S. Eliota, w części III. – Por. T.S. Eliot, *Poezje wybrane*, Warszawa 1988, s. 123-125. Być może motyw ten zaczerpnął K. Hoffman właśnie z lektury poezji Eliota.

o lęku nie posiadającym jakiegoś określonego źródła, o lęku już zgoła metafizycznym w swej naturze. Nie ma tu ani słowa o strachu, powiada się jedynie o lęku; a oba te słowa należy sumiennie rozgraniczyć, gdyż każde z nich posiada inny zakres znaczeniowy: strach jest zawsze przed czymś, natomiast lęk zamyka nas, by tak powiedzieć, w sobie, dla odczuwającego go posiada zwykle niejasną przyczynę.²⁶ „Czego się lękać” – pyta podmiot liryczny w tym wierszu. Ostre postawienie środków artystycznego wyrazu w tym utworze (środków potęgujących wrażenie niejasności i tajemniczości tego, co dzieje się w domu o trzech piętrach) zdradza intencje nakreślenia złożonego w przyczynach stanu zagrożenia, w jakim znajduje się świat oraz żyjący w nim ludzie. Nie wszyscy co prawda to odczuwają, ale owo zagrożenie przecież realnie istnieje.

W wierszu *Śpiew opadających muszli* mamy tym razem wykorzystaną symbolikę okrętu (inny wariant motywu domu); po raz kolejny padają tu też słowa na temat Arkadii: „Gdzie jest Arkadia”. Okręt jest „mocny” i „potężnie płynie”, a mimo to znajdujący się na nim ludzie wydają się nam – dla kontrastu – w pełni i przerażeni; mówią: „lecz nam tylko/noc/poprzeczne smugi chłodu/i schody/po których – jak kamień – /w głąb”. Na pytanie o Arkadię, skierowane do kapitana, nie pada żadna odpowiedź, zapada milczenie i słyszymy puentę: „Wciąż dalej światła/okrętu nad głową rozdartą muszlą/opadamy”. Gdzie? – wypadnie zapytać. Na dno? – bo podstawy świata zostały zniszczone? W jakąś trudną do określenia ciemność kosmosu, w której człowiek nie posiada żadnych narzędzi orientacyjnych, ponieważ dotychczasowe kompasy okazały się żałośnie zawodne? Hoffman podejmuje się tu próby wyrażenia głosu zbiorowości – o czym świadczą choćby zaimki osobowe w liczbie mnogiej. Czy mówi w imieniu pokolenia? Być może. Jest to w każdym razie głos wyraźnie rozpoznawalny, znajdujący się w jawnym sporze z odartym z ładu i harmonii współczesnym światem, opisujący „rozdarcie” człowieka i jego kruchość w obliczu tego, co go dramatycznie przerasta.

Czy jest zatem Hoffman – biorąc pod uwagę to, co wyżej powiedziano – bliski pokoleniu „Współczesności” w kreśleniu sugestywnego obrazu sytuacji

²⁶ Obydwa zjawiska znajdują się w zakresie zainteresowań psychiatrii: strach posiada konkretne, aktualnie istniejące źródło; podczas gdy lęk postrzega się w następstwie nie znajdującego ujścia niepokoju i związany bywa np. z „nerwicą natręctw”.

ludzkiej w powojennym świecie? Czy też historycznoliterackie koneksje wyczerpuje analogia z Różewiczem? Takie – pesymistyczne jednak w wymowie – pokazywanie mroków i zwątpień ludzkiej duszy charakterystyczne jest przecież dla takich tomów, jak *Tła* Stanisława Czycza, o wyraźnej katastroficznej proweniencji, czy *Wszystko jest obok* i *Moment bitwy* Ireneusza Iredyńskiego, by wymienić tylko te przykłady.

W tytułowym poemacie debiutanckiego zbioru Czycza z 1957 roku widzimy bohatera przychodzącego do poczekalni. Oto miejsce, gdzie choroby, cierpienie i strach przed śmiercią spiętrzają się w jednym miejscu z nieporównywalną intensywnością. W czasie pokoju, gdy dramaty ludzkie nie rozgrywają się na ulicach, lecz w zaciszu domowych sypialni, w otoczeniu rodziny i bliskich, poczekalnia jest jedynym miejscem, gdzie – jak w czasie wojny – gromadzą się trwoga i narzekania. Wracając stamtąd, w domu już, bohater ów – z obsesyjnie narzucającą się pamięcią doświadczonej Apokalipsy – wysnuwa niepokojącą analogię pomiędzy dwoma rodzajami umierania: gwałtownego (podczas wojny) i stopniowego (w świecie powojennym). Tok rozumowania jego jest następujący:

„i między wojną minioną a tym co teraz –
między tamtymi zamkniętymi drzwiami a tymi –
rozmawiają
stają pod tymi drzwiami pełni lęku (...)”

Dokąd prowadzi tego rodzaju sposób myślenia? Do paradoksalnych niestety i złowrogich w gruncie rzeczy wniosków w rodzaju: „jestem na przykład z trzydziestu czterech rozstrzelanych”.

Pesymizm Iredyńskiego jest jeszcze innej natury. Jego bohater wyrasta co prawda z gleby podobnych historycznych doświadczeń, lecz miejsce obsesyjnych nawrotów pamięci zastępuje tu gwałtowne odepchnięcie tego, co było przedtem. Bohater *Momentu bitwy* odrzuca przeszłość i skrywa się za cyniczną maską *jedermann*a. Jak dowodzi, analizujący stan jego duchowości, Jacek Łukasiewicz w *Szmaciarzach i bohaterach* – alienacja, izolacja i poczucie własnej wyjątkowości stają się dla niego rodzajem ochrony, poczucia zgody z samym sobą. Iredyński również stara się mówić nie tylko we własnym imieniu, używa także liczby mnogiej.

Wracając do Hoffmana, można powiedzieć, reasumując już powyższe uwagi, że w kompozycji *Trzech pięter domu* odnajdujemy w zasadzie trzy kręgi problemowe, współkształtujące refleksję tytułową o sytuacji człowieka we współczesnym świecie. Pierwszy z nich – to reperkusja wojennych przeżyć, ślady wojennej traumy i jej duchowe konsekwencje. Drugi z kolei wątek tematyczny przynosi, w części utworów inspirowanych dziecięcą wyobraźnią, rejestr moralnej temperatury czasu. Trzeci krąg tematyczny – jak w opisanym *Lamencie przesypiającego* – stanowią utwory ukazujące w krzywym zwierciadle kondycję duchową pokolenia „arkadyjskiego”.

Można wyrazić przypuszczenie, że poeta nie był do końca zadowolony z rezultatu swej debiutanckiej książki. Za swój oficjalny debiut uważa on dopiero swój drugi dom. *Zielony jesteś* z roku 1964, o czym świadczy nieobecność utworów z pierwszej książki w którymkolwiek z autorskich wyborów. Czy zasadniczą rolę odegrało tu zbyt silne odczytanie przez krytykę *Trzech pięter domu* poprzez twórczość Tadeusza Różewicza? Z drugiej jednak strony Hoffman dyskretnie powraca do swego debiutu, choćby nazywając czwarty z kolei swój tom poetycki tytułem wiersza z *Trzech pięter...* – *Drzewo obiecań* i umieszczając zeń motto na wstępie. Gwoli ścisłości jednak, przy próbie lokacji historycznoliterackiej debiutu poety, wypada przyjrzeć się w podobny sposób także i drugiej jego książce.

*

Parantele z Różewiczem okażą się jednak w dalszym ciągu ciążyć na twórczości Hoffmana, skądinąd patronat to przecież godny myślowego nawiązania. Andrzej K. Waśkiewicz w recenzji tomu *Zielony jesteś* raz jeszcze powtórzy: „Hoffman wywodzi się z nurtu Różewiczowskiego”²⁷. W kolejnych zbiorach poeta będzie się starał przekroczyć model wersyfikacyjny wiersza Różewiczowskiego, oryginalną poetykę zaprezentuje jednak nie od razu. Podczas czteroletniej przerwy – pomiędzy publikacjami pierwszego i drugiego tomu wierszy – stopniowo drukuje utwory, które wejdą w skład zbioru *Zielony jesteś*. Lipcowy numer „Twórczości” z 1962 roku przynosi wiersze: *Attyla*,

²⁷ „Tygodnik Kulturalny” 1965 nr 13.

Nad Safoną, Seneka – te, które sprawiają, że coraz częściej zacznie się w stosunku do Hoffmana używać określenia mało precyzyjnego, a jakże często nadużywanego: „poeta kultury”.²⁸

Hoffman publikuje także – co ciekawe – w londyńskich „Kontynentach” a pamiętać przecież należy, że pokolenie „Współczesności” ma swój odpowiednik na emigracji w postaci działalności poetyckiej Floriana Śmiei, Bogdana Czaykowskiego czy Adama Czerniawskiego.²⁹ W numerze 72 z roku 1964 publikuje w „Kontynentach” wiersze: *Martwa natura z łodzią, Romeo-Julia, Węsenie*.

Zastanawiając się nad potrzebą powtórnego debiutu poety, porównując „dziecięce” stylizacje z tomu *Trzy piętra domu* z wierszami, które zaczyna on ogłaszać w prasie literackiej, dochodzimy do wniosku, że uznał Hoffman tę nieco naiwną, „infantylną” perspektywę oglądu rzeczy z *Trzech pięter...* za chybioną. Jakby w myśl wspomnianego postulatu krytycznego Błońskiego – dostrzegać zaczyna konieczność szerszego, historycznie zakreślonego namyśłu poetyckiego. Nic zatem dziwnego, że kolejny recenzent zbioru *Zielony jesteś* odwoła się do analogii już nie tylko z Różewiczem, ale i przywoła także na świadka Herberta³⁰, którego historyczny zmysł obserwacji staje się wzorem wszelkiego typu „kulturowej” poezji.

Zatrzymujemy się nad tym zestawem wierszy z tomu *Zielony jesteś* nie tylko bez przyczyny – ta bowiem deklaracja (implikowana przez *praxis* poetycką Hoffmana) pozwala nam bliżej dookreślić sąsiedztwo debiutu poety i dokonać wstępnej lokacji generacyjnej, plasując oba tomiki autora *Zielony jesteś* w kręgu nie tylko szeroko pojmowanego „pokolenia 1930”, ale i ściślej: w kręgu drugiej fali tych debiutów. Oto jak charakteryzuje się poetów publikujących swoje pierwsze książki w latach 1959-1963:

„Poezja ta zakorzenia się w świecie kultury, raz czyniąc to powierzchownie, kiedy indziej uczenie (Balcerzan, Prokop, Trzynadel), w jeszcze innym

²⁸ Przywołajmy tu raz jeszcze typologię Sławińskiego (zob. przyp. 24) i jego koncepcję nurtu „apelu do tradycji” na przykładzie poezji Z. Herberta. Czytamy tu: „Liryka autora *Studium przedmiotu*, mówiąca o dzisiejszym pojmowaniu historii, o wrażliwości moralnej współczesnego człowieka, o jego stosunku do stereotypów wyobraźni narodowej, ustawicznie przywołuje znaki i symbole tradycji kulturalnej. Jest nasycona aluzjami i odwołaniami do twórców sztuki, wzorców fabularnych, postaci mitologicznych, kanonizowanych motywów i stylów.” (op.cit. s. 95) Krag wierszy „kulturowych” z tomu *Zielony jesteś* – świadczy o wyraźnym przesunięciu się dokonań Hoffmana „ze strony” Różewicza na „stronę” Herberta. Manifestacja wojennego urazu ustępować zaczyna pola otwarciu na refleksję wyżej wypunktowaną.

²⁹ Zob. M. Kisiel: *Kontynenty*, w: *Literatura emigracyjna 1939-1989*, t. 1, Katowice 1994.

³⁰ S. Pestka („Pomorze” 1964 nr 19) powiada: „Hoffman grawituje w kierunku tej samej tradycji co Herbert”.

wypadku (Iredyński, Sadowska, Kazioł czy Reszka) zderzając indywidualną wrażliwość twórcy ze światem pojęć ogólnych pogłębionych i konkretyzowanych własnym doświadczeniem. Ważne jest to zakorzenienie – pozwala (choćby w mikroświecie własnej duchowej rzeczywistości) odtworzyć rozmyte w poprzednim okresie sensory podstawowych kategorii etycznych i poznawczych, zmusza do konfrontacji doświadczeń z transcendentnym systemem wartości.”³¹ Do kręgu wymienionych już tu poetów zaliczyć można także: Jacka Łukasiewicza, Joannę Pollakównę, Tadeusza Śliwiaka, Teresę Ferenc i in.

„Zakorzenienie się w świecie kultury” rozumieć należy przede wszystkim tak: iż tło znaków kulturowych staje się niezbywalnym intertekstem przy interpretacji wierszy wskazanych tu autorów, co nie oznacza jednak podjęcia przez nich – modnego podówczas – zagadnienia klasycyzmu, roztrząsanego w pracach Rymkiewicza, Sity i Przybylskiego. Jeśli eseści ci zainteresowani byli – zgodnie z definicją tradycji Eliota – uobecnianiem przeszłości w teraźniejszości, sięganiem po archetyp, topos i konwencję, to wymienieni poeci raczej starali się nawiązać twórczy dialog z kulturą w ogóle. To bardzo ważne rozróżnienie, często mylone przez krytykę: Rymkiewicz, w swojej opublikowanej w roku 1967 książce *Czym jest klasycyzm?*³², postuluje taki zakres poetyckich zainteresowań, który – zgodnie z jego przekonaniem – powinien ograniczać się do odwiecznie w poezji ponawianych prób przeniknięcia tego samego zespołu tematów, zawartych w obrazie, symbolu, archetypie. Tymczasem poeci „zakorzenieni w kulturze” pojmują kulturę (często także zamiennie używając tu słowa: cywilizacja) jako podstawowe środowisko człowieka. Typowy dla tej poezji motyw antynomii natura-kultura, pojmowany nieco inaczej niż to miało miejsce w programach Awangardy Krakowskiej,³³ stanie się w pewnym momencie dominującym tematem refleksji Hoffmana i jego współdebiutantów, u Hoffmana zaś najdobitniej zaznaczy to poemat *Rousseau*.

„Powracają w tej poezji – czytamy jeszcze w cytowanej wcześniej charakterystyce – przeciwstawienia natury i cywilizacji, nicuje się mity, sięga w sferę

³¹ L. Szaruga, *Walka...*, op.cit., s. 140.

³² Zob. J.M. Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm?*, Warszawa 1967; po części też: J.S. Sito: *W pierwszej i trzeciej osobie*, Warszawa 1967 oraz R. Przybylski: *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

³³ Przejrzyście antynomie tę przedstawia, na przykładzie analizy poezji Przybosa, Artur Sandauer w szkicu: *Esteta czy scyta?* (w: *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977). Antynomia ta jest jedną z osi kompozycyjnych *Równania serca*.

podświadomości. Jest to w ogólności liryka skoncentrowana na obronie autonomii jednostki, na skroś indywidualistyczna, antyprogramowa.”³⁴

Powiedziano, iż antynomia natura-kultura zostaje u tych poetów postawiona zgoła inaczej niżli w programach awangardy międzywojennej. Przede wszystkim dlatego, że konieczność sfery kulturowej świadomości człowieka wyznaczają tu zwłaszcza doświadczenia wojenne. Streścić by ten pogląd można następującymi słowami: człowiek uwikłany jest w myślenie o sobie w wymiarze cywilizacyjno-kulturowym, ta jednak optyka poniosła klęskę wraz z nadejściem katastrofy II wojny światowej. Należy przeto raz jeszcze prze-myśleć to, co dotąd wydawało się aksjomatem, nie podlegającym dyskusji pewnikiem.

Hoffman też odtąd coraz częściej będzie się posługiwał „liryką roli”, stawiał nabrzmiałe skojarzeniami kulturowymi postaci we współczesnych realiach. W tomie *Zielony jesteś* ta poetyka przejawia się m.in. w lirykach: *Jan, brat Gelsominy, Epizod na drodze, Romeo-Julia, Attyla, Dedal do poety Faniusza*.³⁵

Mamy więc postulat powrotu do harmonii natury, *veto* postawione cywilizacji i kulturze. O ile w *Trzech piętrach domu* owo *veto* wyrażone zostało z dziecięcą naiwnością (bo o ironii demistyfikującej żaloszny banał bajek, którymi karmi się dziecięcą wyobraźnią), o tyle w tomie *Zielony jesteś* poeta stara się już znaleźć znacznie poważniejsze argumenty. Powiada Tadeusz Komendant, analizujący jeden z wierszy drugiego tomu Hoffmana pt. *W ich oczach z diamentu*: „wiersza – wydawałoby się – przeciwstawia destrukcyjnym możliwościom cywilizacji utopię stanu natury. Listek jest właściwą kryjówką: człowiek, który niegdyś zrezygnował z tego pobratymstwa („zielony jesteś”, mimo wszystko), powinien odbyć drogę powrotną: jak ci bohaterowie Czycza, którym pozostał już tylko chichot przez zaciśnięte wargi, zmęczeni bohaterowie uciekający do lasu, i ten bohater pragnie tam znaleźć schronienie.”³⁶

I dalej wywodzi Komendant: „Hoffman, dzieląc zwątpienie w celowość i cywilizacyjny ład ze swoją generacją, nie opowiada się po stronie poetyckich utopii. Wybiera szczegół”³⁷, co można rozumieć jako wybór indywidualnego,

³⁴ L. Szaruga, j.w., s. 141.

³⁵ Wszystkie cytaty z tego tomu pochodzą z wydania: *Zielony jesteś*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1964.

³⁶ T. Komendant: *Łaska szczegółu*, w: K. Hoffman, *Dwanaście zapisów*, Bydgoszcz 1986, s. 154.

³⁷ J.w., s. 155.

osobistego doświadczenia w świecie; ograniczonego – to prawda, przez fragmentaryczność namysłu, lecz zarazem jedyne, na jakie zdobywamy się pod naciskiem ogólnego myślowego zwątpienia.

Czytamy w tym wierszu:

„twoje ciało kruche
twoje ciało z bólu
usta usta z krzyku
.....
za listek się schowaj
schowaj się z listek
zielony jesteś –”.

„Zielony jesteś” – jaka głosi tytuł zbioru – ponieważ należysz bardziej do świata natury niżli cywilizacji, która zawiodła cię i pozostawiła bez nadziei.

Oba wątki problemowe tomu *Zielony jesteś* nie wyczerpują naturalnie problematyki zbioru; wydają się po prostu najbardziej przystawać do wspólnego debiutantom 1959-1963 repertuaru podejmowanych tematów. Motywy kulturowe oraz próba poszukiwania *antidotum* dla odpychającej indywidualną wrażliwość współczesnej cywilizacji odnajdujemy także u – dla przykładu – Barbary Sadowskiej, Jacka Łukasiewicza czy Joanny Pollakówny. W wierszu Barbary Sadowskiej *Wojna i pokój* z tomu *Nad ogniem* (1963) – gdzie już w tytule pojawia się znamienne dla tej liryki przeciwstawienie – widzimy opis zmierzchu zwykłego dnia przebiegającego zgodnie z porządkiem naturalnym. Oto typowy obrazek kończącego się dnia życia lasu, powrót drwali, zamierający ruch w przyrodzie. Tymczasem ziemia niesie odgłosy przemarszu armii i tragedii z miejsc, z których ta armia przybywa. „Dlaczego mocniej pamiętam to złe” – pyta poetka w wierszu tytułowym tomu. Jest w tym zbiorze „węgiel”, „popiół” i „ogień” – które symbolizują pożogę wojenną, a wszystko to przeciwstawione zostało łagodności, potrzebie spokoju i odzyskania harmonii. Analogii z liryką Hoffmana można tu jednak – u wskazanych poetów – poszukiwać wiele. Trudno w tym miejscu pozwolić sobie na obszerniejsze analizy poszczególnych tomików, więc wskaźmy tylko tematy kulturowe w zbiorkach, pozostającego pod wyraźnym w tym czasie wpływem Grochowiaka, Jacka Łukasiewicza (*Moje i twoje* – 1959, *Obraz siedzącej* – 1963) czy

Joanny Pollakówny w debiutanckich *Dysonansach* (1961) i *Przytaniu barwy* (1963) – a rolę natury w poezji Urszuli Kozioł w tomie *W rytmie korzeni* (1963) czy u późno debiutującego Stanisława Misakowskiego, u Teresy Ferenc i wielu innych autorów.

Cechą bardzo charakterystyczną tej, publikowanej w okolicach początku lat 60. poezji jest – krytycznie dziś oceniana – wieloznaczność wiersza, może nawet nadmierna wieloznaczność kreowanych znaczeń. To, niestety, trzeba wyrzucić omawianym tu autorom. W efekcie – interpretacja tej poezji, pozwalająca na szereg równoległych a dających się uzasadnić odczytań – grozi dowolnością krytycznego ferowania opinii. Nadmierne gromadzenie symboli oraz nawarstwianie eksperymentów językowych – prowadzi w istocie do zatarcia czytelnej intencji ideowej zbiorów i poszczególnych wierszy. Trzeba skądinąd tę wieloznaczność tłumaczyć każdorazowym odwoływaniem się tych poetów do świata wewnętrznych przeżyć, lecz – tak czy owak – liryka ta sprawia ogromne trudności lekturowe. Najporęczniejszym instrumentarium badawczym dla wykładni wierszy Kozioł, Śliwiaka czy Sadowskiej z tego okresu wydaje się trop psychoanalizy, konieczność sięgania do poety, do systemu jego wyobrażeń – i w tym dopiero ujęciu tłumaczenia poszczególnych pojęć obrazowych.

Piętno owej wieloznaczności odnajdujemy także w zbiorze *Zielony jesteś*. Hoffman tworzy tu niejako w ogólnie sprzyjającej poetycko atmosferze, kiedy to imperatyw czytelności wiersza nie stanowi żadnego doniosłego kryterium twórczego. Dopiero wielokrotne lektury i gruntowniejsza znajomość systemu wyobrazeniowych motywacji – pozwalają ująć tak uporządkowany materiał w jakąś zasadną całość. Tą całością – zgodnie z tym, co powiedzieliśmy już wcześniej – jest podmiotowa postawa rozczarowania. Odnaleziona w dzieciństwie „złota podkowa” (z wiersza *Wróżby*), pękający klucz od drzwi wejściowych, kręcący się w kółko w *Piosence* – zdają się symbolizować poczucie utraty nadziei. W postawie „ja” lirycznego wyczuwamy awersję wobec nieprzyjaznego, złowrogiego nawet świata, toteż powraca w tej liryce motyw matki wydającej światu swe dziecko i przerażonej jego dalszym losem (*Matki są odważne*) oraz poczucie bezcelowości upływającego biologicznego czasu (*Pod wieczór*).

To poczucie indywidualnego, osobistego rozczarowania ma związek z niechęcią wobec świata współczesnego, o którego kształcie zdecydowało doświadczenie „czasu morderców”, o czym mówi się w utworze *Jan, brat Gelsominy*:

„Wycieram z oczu obrazy
bolesna jak
ziarna piasku Wycieram,
by nie wróciły”

„Czytam inny czas” – oto wyznanie z tego utworu, uzmysławiające nam aktualną konstrukcję psychiczną podmiotu lirycznego. Zwraca się on ku „innemu” światu: poszukuje tam trwałego porządku rzeczy. Postaci Seneki i Rousseau (z wierszy o takich tytułach) wprowadzone w realia dzisiejszego świata – starają się wymierzyć mu sprawiedliwość. Okazuje się jednak, że postaci te w żaden sposób nie mogą odnaleźć własnego miejsca w dzisiejszej rzeczywistości.

Pominąwszy owe, nacechowane bardzo osobistą tonacją, liryki z pierwszej z trzech części zbioru, zwróćmy uwagę na utwory przynoszące namysł nad kształtem dzisiejszego życia i miejscem człowieka we współczesnym świecie, sytuujące Hoffmana na całkiem przyzwoitej pozycji pośród współdebiutantów. Poważnie postawione pytania, próba szerszego określenia kontekstu dla zjawisk kryzysu cywilizacyjnego, świadczą o bardziej dojrzałym namyśle poety niż to miało miejsce w pierwszej książce. Jest to wszak godna pochwały odpowiedź na pytanie refreniczne powracające w wierszu *Węszenie*: „Człowiek Kim jest”. Rousseau dostrzega tylko „miasta księżycowe o obliczu tragicznie zmarłych”, rozmowa z Seneką natomiast na temat cywilizacji chylącej się ku katastrofie zostaje przerwana przez hałas na niebie „wirującego jak pszczoły metalu”. Rousseau powiada: „Wrócić chcę odejść na pola”. Jak zatem wizja Hoffmana z tomu *Zielony jesteś* wizją na poły tylko katastroficzną, gdyż nie unika zarazem poeta stawiania postulatów i pokazuje już – czego brakło w pierwszym tomie – szansę ocalenia.

Tym ocaleniem może być godność wyniesiona z wiedzy o świecie natury, godność wynikająca z zamiany agresji na łagodność i kontemplację „innego czasu”, tego czasu, który w hierarchii zjawisk jest najistotniejszy, bo jest

czasem transcendentnym. A czas transcendentny należy do „Tego trzeciego”, który „milczy”, jak czytamy w wierszu *Rozmowa*, gdyż „głos jego przychodzi najpóźniej”, do Boga.

Trudno odnaleźć jakąś jedną metaforę czy nadrzędne pojęcie, którymi dałoby się zamknąć wysiłek poznawczy bohatera *Zielony jesteś*. Dążenie to prowadzi z pewnością w dwu kierunkach: w kierunku poszukiwania samowiedzy (to zwłaszcza w utworach skoncentrowanych na pokazaniu indywidualnego dramatu egzystencji) oraz w kierunku pytań o to, kim jesteśmy w świecie dzisiejszym. Na wątpliwość z wiersza *Węszenie*: kim jest człowiek? – a pytanie to odnosić możemy do obu potrzeb poznawczych – pada odpowiedź: „zielony jesteś”.

Poezja jednak otwiera przed nami dylematy myślowe nie tylko we wprost ujętych formułach. Bardzo często to, co wynosimy z lektury tekstów lirycznych, nie daje się ograniczyć wyłącznie do jasno sprecyzowanych na poziomie dyskursywnym poglądów, a ogromny w tym udział przypada ekspresji lirycznej. Sposób doboru środków artystycznego wyrazu projektuje niejako intuicje czytelnika, weryfikowane następnie analizą utworów. Jakkolwiek estetyką Hoffmana, jego „teorią poetyckiego widzenia” zajmiemy się w innym miejscu, wypada na koniec zapytać, na ile właśnie w wymiarze estetycznym, w sposobie przekazywania jakości widzenia, słyszenia i odczuwania, język poetycki Hoffmana odpowiada repertuarowi środków artystycznego wyrazu typowemu dla czasu debiutu poety?

W charakterystyce obrazowania, tj. sposobie, w jaki daje nam się wgląd w specyfikę świata przedstawionego, liryka Hoffmana odznacza się dużą inwencją pracy artystycznej. Zaryzykować można nawet stwierdzenie, iż poeta uzupełnia tu – ekspresją obrazu – świadome niedopowiedzenia myśli i próby przemilczeń, skierowane w stronę aktywizacji myślowej czytelnika.

Jeśli więc – referując postawę ideową „ja” lirycznego tomu *Zielony jesteś* – określimy ją jako *sui generis* sceptycyzm poznawczy, gdyż bohater tej poezji nierzadko ogranicza się wyłącznie do bardzo oszczędnego wygłaszania tez myślowych i wiążących wniosków, to możemy powiedzieć, iż powściągliwość ta ma swoją rekompensatę w tym, jak poeta stara się ukazać nam odczucia podmiotu w intensywnym, tj. indywidualnym sposobie widzenia i słyszenia.

A więc im mniej bohater ów mówi nam wprost, tym więcej dane nam zostaje w wymiarze rejestru jego wrażliwości.

I można powiedzieć, że krąg wskazanych tu poetów, poetów „Współczesności”, w tym debiutujących w latach 1959-1963 (przy ich częściowej tylko zbieżności wykorzystywania katalogu wspólnych tematów), porównywalną dykcję pokoleniowego głosu uzyskuje zwłaszcza, gdy obserwujemy środki artystyczne. Jest to, by tak rzec, poezja bardzo zmysłowa, odwołująca się w całej swojej skali do odświeżenia sposobów naszego widzenia, słyszenia i czucia, stawiająca sobie za cel nowe, odkrywcze wyrażanie emocji i wrażliwości.

Stąd też podstawowym środkiem obrazotwórczym staje się tu peryfrazą. W tomie *Zielony jesteś* odnajdujemy zwroty typu: „strącona kropla/gwiazdę składa” (*Powracająca do zdrowia*), „listek w bór przerasta” (tamże); słońce zamiast oświetlać – „zapala dęby”, a ptak nie zniża lotu, tylko „schodzi w dół” (*Attyla*); zamiast określenia ściemnia się odnajdujemy zwrot „sypie się mrok” (*Romeo-Julia*), a polegli „w nocy/przeświecają” (*Deszcz*)

W wierszu *Pod wieczór* czytamy:

„spod pieca – w otoczce ciepła –
poprzez nie domkniętą zastawkę Jego
serca – wdreptuje weń
matka”

Hoffman, jak i poeci „Współczesności”, zbliża język poetycki do mowy kolowialnej poprzez wykorzystanie anakolutów i elipsy. Miał powiedzieć, że za klonem znajduje się staw, powie on: „Za klonem/staw”, dodatkowo jeszcze z krótkiego tego wyrażenia tworząc dwa osobne wersy. Elipsa, w tym urywany tok zdania, pozwala poecie na wyrażenie stanu permanentnego napięcia wrażliwości i emocji, w jakim znajduje się jego bohater. Narrator jednego z wierszy relacjonuje swoją obserwację w ten oto sposób: „porusza wargami już mówić nie umie/kurczy się naraz/rozkleja”. Brak tu jakichkolwiek znaków przystankowych, poza wygłosem poszczególnych wersów, a jest w tym jednym zdaniu zawarty ciąg reakcji występujących po sobie przecież w czasie, służą zarazem wrażenia słuchowe, na co Hoffman zawsze jest czuły. Zwykle owe wrażenia słuchowe zostają zhiperbolizowane, wyolbrzymiane w stosunku do realnych

jakości. Odnajdujemy tu w różnych wierszach zwroty typu: „trzasnęły trawy”, „w zgrzytach traw”, „szelesty snu”, a niejednokrotnie owe wrażenia słuchowe przybierają postać obrazu – dla przykładu: „łędźwia” zwierząt „kołyszą ciszę” lub „w ciszy w lisich kroków/pęka z hukiem dąb”. Wszystko to podwojone jest w recepcji podmiotu, świadczy – powtórzmy – o natężeniu, w jakim czuje on, widzi i słyszy.

A w widzeniu tym przemożną rolę odgrywa leksyka solaryczna; światło jest tu dominującym elementem obrazowym, jak we wrażeniach słuchowych frekwencyjnie najczęściej pojawia się „cisza”. Świadczy to, że Hoffman wybiera środki wyrazu łagodne, burzone tylko od czasu do czasu sygnałem ostrzejszym, agresywniejszym, wybiera deminutywy, jeśli chce pokazać rzeczy dziejące się w ciszy: powiada o „kąciku” – zamiast o kącie, dobiera też te wyrazy, które już w swym podstawowym brzmieniu odznaczają się zdrobniałością, jak „szypułki”, „kielki”.

Wracając zaś do światła – można powiedzieć, że jest tu Hoffman wyraźnie poetą jasności i dnia. Zło kojarzone bywa u niego z mrokiem i nocą, przynoszącą chłód – światło zaś jest warunkiem nadziei i transcendencji, otwiera przed nami zmysłowe i wizualne przede wszystkim bogactwo istnienia oraz wyznacza przestrzeń *sacrum* w świecie przedstawionym tej liryki. Z nim wiąże się obecność barw „złotych”, „zieleni”; mówi się o „gąszczu złotym”, o „żółci”, która się „pieni”, o „krajobrazie ze złocen”; jest tu „promień”, który „zamieszkać chce koronę drzewa”; jest „południe, czyste jak tarcza/w promieniach”; jest oczekiwanie aż „błyśnie dzień”. Ciemność zaś otacza osamotnionych bohaterów wiersza *Romeo-Julia*, a trupy „przeświecają” w ciemności nocy w wierszu *Deszcz* – by podać najbliższe przykłady.

Analogiczne przykłady, świadczące o roli peryfrazy, kolokwializmu czy innych eksperymentów językowych, prowadzących do odświeżenia rejestru lirycznych wrażeń poznawczych u debiutantów 1959-1963, znaleźć można w tomikach Koziół, Pollakówny, Śliwiaka, Balcerzana, Ferenc i in. – bez trudu. Oto jak Joanna Pollakówna zmysłowo animizuje opisywany obraz w tytułowym wierszu z tomu *Przytąjanie barwy*:

„Cisza na barwy rozbita
Opada skrzydełkami
owadów

kolorem tęczującym
 wirującym.
 Bączek dziecinny na podłodze
 ze śmiechu
 zatacza się:
 już pociszy
 pociszy.
 szy szy.
 (...”).

Jest bowiem w tych poezjach zawarty postulat „uwewnętrzniania” wrażeń i ostro zaznaczonej indywidualizacji „ja” mówiącego oraz wymóg oryginalności w poetyckim pokazywaniu rzeczy. Z drugiej jednak strony również ciekawe byłoby wyjaśnienie istotniejszych różnic pomiędzy tymi autorami. W przypadku Hoffmana takim wyróżnikiem byłby, co warto podkreślić, trafnie zaobserwowany przez recenzującego tom *Zielony jesteś* Stanisława Pestkę, charakter „protokolarnego zapisu”, w jakim utrzymany jest ton lirycznych wypowiedzi poety.

*

Lokowanie twórcy, poety, pośród zjawisk historycznoliterackich zawsze bywa kłopotliwe. Napotyka się podczas takiego namysłu na liczne trudności. Dla pisarza najistotniejszym wszak problemem twórczym zawsze jest podstawowy katalog tematów, problemów do autorskiego rozstrzygnięcia; sprawa zaś poetyki rodzi się niejako przy okazji, często nie do końca świadomie. Zbieżności artystyczno-problemowe z innymi, równocześnie tworzącymi autorami schodzą na drugi plan, przy najistotniejszej w takim wypadku potrzebie poczucia odrębności, samodzielności własnej wypowiedzi. Historyk literatury zdaje się często pomijać te oczywiste zasady, którymi kieruje się piszący. Stara się odnaleźć ogólniejsze prawidłowości literatury tworzonej w danym momencie, odczuwa potrzebę przyporządkowania pisarza do zjawisk powtarzalnych. Poszukuje więc w indywidualnej twórczości tematów, rozwiązań artystycznych, pomysłów i dystynkcji światopoglądowych, które pozwolą usytuować pisarza pośród zjawisk typowych dla czasu, w którym on tworzy. Rodzą się

w jego świadomości koncepcje nurtów, prądów, generacji... Jak bardzo są to kruche podstawy – świadczy historia zmiennych koncepcji i idei literaturoznawczego namysłu.

Starając się lokować debiutanckie wiersze Kazimierza Hoffmana, musimy, siłą rzeczy, odwoływać się do tych, nierzadko słabo sprecyzowanych ustaleń. Teza brzmi następująco: istnieją w twórczości tego poety dowody na to, że w zakresie postawy podmiotowej, w wyborze niektórych rozstrzygnięć artystycznych, wreszcie – zgodnie z terminem debiutu – tomy *Trzy piętra domu* oraz *Zielony jesteś* są nie tyle symptomatycznymi przykładami dla związków z twórczością poetów „pokolenia 1930”, by mówić tu o lokacji. A jeszcze ściślej, próbując dokonać tu w miarę najprecyzyjniejszej analogii, stwierdzamy: problematyka „kulturowa”, którą zaczyna żywić się ta liryka, odwołania od charakterystycznej antynomii natura-kultura, indywidualizm manifestowany w postawie podmiotu lirycznego, twórcze wykorzystanie poetyki Tadeusza Różewicza i odwrót od podejmowania w poezji zagadnień życia społecznego i politycznego – to wszystko skłania do uznania podobieństwa obu tomów z debiutami ogłaszanymi w latach 1959-1963.

Uzasadnione mimo to zdaje się każdorazowe przypomnienie o prowizoryczności tego typu wyznaczników, choć niestety to wszystko, czym posłużyć się może historycznoliteracka refleksja. Pokolenie „Współczesności” nie ma dotąd swojej monografii, analityczną relację o tej generacji tworzą przede wszystkim krytycy, a po dziś dzień niezastąpione w tym względzie okazują się książki Jacka Łukasiewicza i Jana Błońskiego. Pewne znaczenie przypisać należy również monografii samego czasopisma „Współczesność” pióra Macieja Chrzanowskiego. Na marginesie tej publikacji zgromadzić da się szereg informacji szczegółowych.³⁸

Nie miejsce tu, naturalnie, na budzenie głębszych wątpliwości, które odnaleźć możemy we wskazanych wyżej opracowaniach krytycznych, takich na przykład, jak pytanie: co zdecydowało o określeniu jako wspólnej gene-

³⁸ Zob. J. Błoński, *Odmarsz*, op.cit.: J. Łukasiewicz: *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963; Maciej Chrzanowski: *Oblicza „Współczesności”*, Warszawa 1987. Nie można przy tym, rzecz jasna, zapomnieć o cennych spostrzeżeniach K. Wyki w odpowiednich rozdziałach jego *Rzeczy wyobraźni* (Warszawa 1964), czy J. Kwiatkowskiego w *Kluczach do wyobraźni* (Warszawa 1964) – przedstawiających osobne analizy twórczości poetów pokolenia; o wcześniej wymienionej próbie syntezy J. Sławińskiego czy E. Balcerzana (w jego *Poezji polskiej w latach 1939-1965*. Cz. I: *Strategie liryczne*, Warszawa 1984, cz. II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988) oraz o pracy L. Szarugi (op.cit.).

racji szerokich rzesz debiutantów po 1956 roku? Gdzie znajduje się ich „miejsce wspólne”? Sama potrzeba twórców, by rozpoznać się w zwartym szeregu rówieśników, jest tu niewystarczająca, choć krytycy tę potrzebę przyjęli zrazu jako aksjomat, przyjęli ją z dobrodziejstwem inwentarza i bez zastrzeżeń. Przekonująco brzmi wątpliwość J. Błońskiego, który idąc w ślad za definicją pokolenia w studium K. Wyki, zapytuje: jakie było „przeżycie pokoleniowe” tych debiutantów? Błoński stara się określić skalę arbitralności w wynajdywaniu i określaniu momentu „przeżycia pokoleniowego”. Czy to – powiada – co uznajemy za „przeżycie” pokolenia 56’ jest w istocie autentyczną przyczyną czy ledwie pretekstem? Dlaczego za owo „przeżycie” uznaje się doświadczenie wojny i października 56, a nie na przykład: styczeń 1945 roku, małą stabilizację, krach Polski przedwrześniowej, industrializację i urbanizację kraju po wojnie?³⁹

Zespół wyobrażeń pokoleniowych tej generacji szybko uległ zużyciu, bo gdzieś jeszcze w latach 60. Adam Augustyn w swoim szkicu krytycznym⁴⁰ powiada o pokoleniu karmionym opowieściami bohaterko-partyzanckimi, które przeszło okres Zetempowski, skompromitowany na jego oczach; o pokoleniu żywiącym się ideologią egzystencjalizmu i zagrożenia atomowego oraz obyczajowymi mitami młodzieży. Jakkolwiek więc – bo do tego zmierzamy, szkicując ten zarys pytań – pomysł przypisywania debiutanta do zjawisk pokoleniowych tego okresu może jeszcze budzić aprobatę, to już określanie dalszej twórczości autora w ramach zagadnień pokolenia stwarza bardzo poważne wątpliwości. Jeśli więc uznamy, że Hoffman swoją debiutancką poezją zdaje się współbrzmieć mniej lub bardziej z niektórymi reprezentantami generacji „arkadyjskiej” – to wpisywanie dalszej, a wykraczającej poza debiut, twórczości tego poety w obręb zjawisk pokoleniowych nie ma już większego sensu.

Oto jak autor posłowania wyboru wierszy Hoffmana sytuuje twórczość poety:

„Początek poezji Hoffmana – poezji akceptowanej dziś przez twórcę, bo omawiany wybór pomija wiersze z debiutanckiego tomiku – da się w miarę precyzyjnie wyznaczyć na mapie idei: początek ów – to wspólne artystom

³⁹ J. Błoński: *Odmarsz*, op.cit. (R: *Przeżycie pokoleniowe*).

⁴⁰ A. Augustyn: *Obraz Arkadyjczyka. O krytyce młodej literatury polemicznie*. „Życie Literackie” 1966 nr 7.

rozpoczynającym działalność w połowie lat pięćdziesiątych przekonanie o niezbieżności porządku naturalnego i tworzonych przez cywilizację systemów powiązań. Pierwotność instynktu i destrukcyjny moloch społeczeństwa w opowiadaniach Hłaski, liryzm ludzkiego ciała i jego uprzedmiotowienie w obrazach Wróblewskiego, poezja naturalnych enklaw przeciwstawiona nieautentyczności cywilizacyjnych zachowań u Harasymowicza i wczesnego Białoszewskiego, arkadia młodości zagrożona totalną katastrofą w dziełach Czyzcha i Patkowskiego: to zaledwie przykłady. Hoffman jest rówieśnikiem „pryszczatych”, ale metrykalne, mało ostre pokoleniowe przedziały nie są tu zbyt istotne (...), jako że początek tej poezji mieści się w kręgu problemów, którymi generacja „Współczesności” określiła swoją odrębność. Nieliczni – niestety – recenzenci jego wierszy nazwali je oskarżeniem cywilizacji, która zawiera w sobie możliwość samozniszczenia”.⁴¹

Autor posłowia nazywa Hoffmana poetą „osobnym”, podobnie jak Piotr Kuncewicz „najniezwykłym (...) o szczególnym przy tym miejscu w skali całej poezji krajowej”.⁴² Dążenie poszczególnych przedstawicieli tejże generacji do odrębności staje się widoczne już wkrótce po zachwianiu się prowizorycznej idei pokoleniowości.⁴³ Każdy bowiem z poetów tego kręgu kroczy we własną stronę. Z debiutów tych, a mamy tu na myśli zwłaszcza owe debiuty z lat 1959-1963 – kilku twórców da nam naprawdę godne uwagi tomy poetyckie, kilku niestety rozproszy po drodze swój talent, a kilku: jak Balcerzan, Trznadel, Prokop, zrezygnuje z dalszej twórczości na rzecz działalności krytyczno-naukowej. Spośród poetów tego kręgu najciekawsze owoce przyniesie ich twórczość dopiero po latach. Dostrzeżona w perspektywie obszerniejszego dorobku liryka Joanny Pollakówny, Teresy Ferenc, Jacka Łukasiewicza, Urszuli Kozioł, Romana Śliwonika i innych – podobnie jak wiersze Kazimierza Hoffmana – za rzadko chyba prześwietlana przez krytykę, zdobędzie opinię oryginalnej i wartej szerszego namysłu. Jakie są przyczyny tego opóźnienia recepcji? Czy fakt stopniowego odsłaniania projektu artystycznego, zamierzonego na dłuższy czas, w przeciwieństwie do nagłej erupcji

⁴¹ T. Komendant, *Łaska...*, s. 153.

⁴² P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja. Poezja polska od 1956*, tom III, Warszawa 1993, s. 155.

⁴³ Warto przypomnieć w tym miejscu tezę Z. Bieńkowskiego, którą otwiera swe rozważania o poezji powojennej J. Sławiński: „Nakreślić zarys poezji współczesnej (w każdym czasie), to ukazać związku i zależności niepodobieństw”, Cyt. za: *Próba porządkowania...*, op.cit., s. 83.

talentu twórców takich, jak Herbert, Białoszewski czy Grochowiak? Raczej fakt – i tu ma rację L. Szaruga – iż tamci twórcy debiutujący w latach 1959-1963 zostali po prostu z miejsca przyćmieni przez owe spektakularne manifestacje. Dopiero, gdy czytelnicy oswoili się na dobre z dorobkiem autorów: *Studium przedmiotu*, *Rozbierania do snu* i *Obrotów rzeczy* – a pisarze tacy jak Bryll, Harasymowicz, Drozdowski – zaczęli tracić na popularności, nadszedł czas lektury, nieco opóźnionej, interesujących nas tu twórców.

Jeśli chodzi o zbiór *Zielony jesteś*, który to skłonni bylibyśmy zgodnie z intencją samego poety uznać za pierwszy naprawdę dojrzały tom w jego twórczości – zdaje się on być miejscem stopniowego wyzwania się Hoffmana spod wpływu Różewicza. Przytoczona wcześniej uwaga A.K. Waśkiewicza jest chyba raczej mechanicznym, tj. z rozpędu powtórzonym, zaetykietowaniem. Jeśli Różewicz wcześniej także postawił *veto* współczesnej cywilizacji – to jednak przyjął w końcu maskę defetystyczno-pesymistyczną. Hoffman tymczasem otwiera drugi swój tom poetycki symbolicznym w tym miejscu wierszem pt. *Staff*; opowiada się po stronie wartości łagodnych, powiada: „zielony jesteś”, jesteś częścią natury, przyjmujesz barwy ochronne i wtapiasz się w „jednię” istnienia. – Świat współczesny, w którym skumulowały się obrazy i doświadczenia przeszłości (o czym choćby świadczą owe wiersze „kulturowe”) – nie jest już naszym domem. Stworzyliśmy świat – powiada poeta – jakby wbrew naszej naturze i wbrew naszym potrzebom. – To przesłanie staje się niejako fundamentem całej dalszej twórczości Hoffmana, na którym stworzy poeta indywidualną optykę poznawczą. Na tej podstawie zbudował on kilka wartych głębszego odczytania wątków problemowych.

L'essai de localisation historique-littéraire de début poétique de Kazimierz Hoffman

Résumé

L'auteur de l'article se donne pour but de présenter au lecteur l'oeuvre d'un poète polonais contemporain – Kazimierz Hoffman (né en 1928). Il s'agit avant tout de placer la poésie du poète mentionné dans le contexte historique et littéraire. La lecture des deux premiers volumes poétiques de Hoffman: *Trzy piętrowa domu* (*Les Trois étages de la maison*) i *Zielony jesteś* (*Tu es vert*) amèn à constater que divers rapports existaient entre l'oeuvre de ce poète et la création des auteurs qui ont débuté dans la même période (il s'agit de la génération „Contemporanéité” qui a commencé son activité poétique après l'année 1956). Ces parentés concernent aussi bien le repertoire des moyens d'expression artistique que la thématique des poèmes. Les deux premiers volumes de poésie, analysés ici, ont été publiés au début des années 60. Ils représentent cette étape du développement artistique de Hoffman ou se formait sa personnalité du poète. On pourrait donc constater que les observations comprises dans ce travail constituent le point de départ pour l'analyse plus approfondie de l'oeuvre de cet poète méconnu. Elles seront utiles pour la rédaction de la monographie de la création poétique de l'auteur des *Trois étages*.