

## **Spór o nowe widzenie – kilka uwag o obecności Juliusza Słowackiego twórczości Juliana Przybosa**

Zainteresowanie twórczością Słowackiego pojawia się u Przybosa nagle. Przed wydaniem *Równania serca* nie zdradza się on z fascynacją dziełem Słowackiego – w tomie z 1938 roku umieszcza zaś opatrzone mottem z *Hymnu (Smutno mi Boże!)* wiersz *Z rozłamu dwu mórz*, a także cykl próz poetyckich *Pióro z ognia*. Stanisław Balbus uważa jednak tomy szwajcarskie – *Rzut pionowy* i *Najmniej słów*<sup>1</sup> – za najważniejsze nawiązania do twórczości romantyka. W nich właśnie pojawiają się utwory bezpośrednio inspirowane poematem Słowackiego *W Szwajcarii*, a także jego liryką (*Do pani Joanny Bobrowej* czy *W sztambuchu Marii Wodzińskiej*). Przyboś zwiedza Szwajcarię i porównuje ją z literackim obrazem wyłaniającym się z romantycznego poematu. W tomach z początku lat pięćdziesiątych przyznaje się do ogromnego wpływu, jaki miał na niego język poetycki Słowackiego i stara się podjąć polemikę z widzeniem rzeczywistości zaproponowanym przez autora *W Szwajcarii*.

Jak pisze Stanisław Balbus, zarówno u Słowackiego, jak i u Przybosa

(...) pejzażowy obraz poetycki pojawia się nie jako spostrzeżeniowe odzwierciedlenie swego realnego prototypu, ale jako efekt czysto podmiotowej aktywności wyobraźni, czysto kreacyjna transfiguracja (...). Jego dominantę stanowi podmiotowa aktywność w i d z e n i a poetyckiego, pokrewna sztuce współczesnego malarstwa, wykonanie „ruchu do widzenia”. Stąd też wszystko, co poeta widzi, okazuje się w ostatecznym efekcie artystycznym dziełem sprawności konstrukcyjnej jego wyobraźni<sup>2</sup>.

Przyboś odkrywa tę technikę u Słowackiego i przenosi ją na zasadzie reminiscencji do własnej poezji, mówiąc jakby „zobaczcie, jakie to do mnie podobne”. Nie wywodzi jej od Słowackiego, ale sam – już we wczesnych wierszach – wypracowuje. Balbus twierdzi, że „Przyboś po prostu w pewnym dojrzałym momencie swej twórczości takie pokrewieństwo odkrył i za-

1 S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 268.

2 Tamże, s. 271.

akceptował. I nie tylko zaakceptował, ale i wyraźnie zaakcentował<sup>3</sup>. O ile można się zgodzić z uwagami badacza co do prymatu kategorii widzenia u obu poetów (szczególnie u Przybosia), o tyle dyskusyjne wydaje mi się stwierdzenie, że „realny prototyp” zupełnie traci dla nich znaczenie. Jest on oczywiście zsubiektywizowany i przekształcony, jednak – przynajmniej u Przybosia – przekształcony po to, by zbliżyć się do realizmu.

## Część I – Realizm

Wyobrażenia Słowackiego często bywa określana jako kracjonistyczna. Pejzaż staje się dla pisarza punktem wyjścia do swobodnego tworzenia i modelowania rzeczywistości według własnych uczuć, intuicji czy fantazji. Podobnie dzieje się w poemacie *W Szwajcarii*. Podmiot najpierw szczegółowo określa miejsce, w którym się znajduje (wodospad na rzece Aarze), by następnie wykreować idylliczny i promienny krajobraz Szwajcarii, daleki od pierwowzoru, przetworzonego w „błękitu krainę” (122)<sup>4</sup>. Julian Przyboś w eseju dotyczącym poematu Słowackiego pt. *W błękitu krainie. Dwie Szwajcarie* pisze:

Poeta, który powiedział, iż, gdy się zetknie z rzeczywistością, opadają mu skrzydła i jest smutny jakby miał umrzeć, widział we wspomnieniu Szwajcarii jej zjawę na wpół tylko rzeczywistą, zależną od rozlśnień fantazji (...). *W Szwajcarii* jest w takim samym stopniu obrazem kraju, w jakim jest erotykiem. Pejzaże ożywają jako stany uczuć, a uczucia układają kolory nieba, ziemi i wód (DS 280)<sup>5</sup>.

Przyboś zdaje sobie sprawę z nieprzystawalności realnego krajobrazu do wizji Słowackiego (wcześniej pisze np.: „wizja ojczyzny Tella zapisana w naszej pamięci czytelniczej przez poetę, nie zgadza się z naocznym widzeniem Szwajcarii”, DS 279). Jednocześnie zaznacza, że *W Szwajcarii* to dla niego obraz kraju – obraz wyidealizowany, zniekształcony przez emocje, ale mimo tego – prawdziwy. Okazuje się, że dla Przybosia „realizmem” jest właśnie widzenie podporządkowane podmiotowi, przez niego „prze-myślane”. Akceptuje on i przejmuje definicję sformułowaną przez Władysława Strzebińskiego w *Teorii widzenia*:

3 Tamże, s. 272.

4 Wszystkie cytaty z dzieł J. Słowackiego za: J. Słowacki, *Wiersze i poematy. Wybór*, Warszawa 1993. Numery stron umieszczone są w tekście w nawiasach.

5 Wszystkie cytaty z eseju Przybosia *W błękitu krainie. Dwie Szwajcarie* za: J. Przyboś, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 279–295. Numery stron oznaczone w tekście jako (DS nr strony).

Widzenie nie jest tylko biernym, biologicznym aktem odbioru doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata raz na zawsze jednakowego i niezmiennego – jak odbicie w lustrze. Poznajemy świat nie przez to, że go tylko widzimy, lecz przez to, że myślimy i poznajemy, co mówi nam każde z doznań wzrokowych, jaki fragment wiedzy o świecie wnosi oko<sup>6</sup>

Mechanizm biologiczny nie wystarczy, by poznać prawdziwą rzeczywistość – należy ją uwewnętrznić i zanalizować. Realizm przedstawienia polega zaś na jak najdokładniejszym odwzorowaniu owej wewnętrznej, indywidualnej refleksji nad pejzażem. Zasadza się więc zawsze na konkretnym, jednostkowym doświadczeniu. Mimetyczne odwzorowanie rzeczywistości wcale nie oddaje jej najlepiej; pozwala bowiem poznać jedynie pozory rzeczy bez wnikania w to, jak naprawdę widzimy i czym nasze widzenie różni się od spojrzenia innych.

Według Przybosia, Słowacki nie ucieka więc od „realnego prototypu” Szwajcarii, ale przedstawia swoje doznanie miejsca<sup>7</sup>. Dzięki temu udaje mu się oddać wrażenia zmysłowe, których inni nie dostrzegli, a które – zdaniem dwudziestowiecznego poety – są jak najbardziej realne:

Zobaczył ją [tęczę – przyp. M.K.] Słowacki na burzy – i tym ukazał jej uderzającą niezwykłość. Tęczę po burzy widział każdy wiele, ale tęczę na burzy dojrzał, i przez to odświeżył w naszej wyobraźni jej obraz – pierwszy Słowacki. Staje się ona nieodłączna od potoku wody, dotykalna, a zwiwna i znikliwa jak lot. Z niej, jak z materii świetlistej wysnuwają się lotne zjawiska i z niej wychodzi dziewczyna (DS 284).

## Część II – *Tęcza na burzy*

Napisany w roku 1948 wiersz *Tęcza na burzy*, zamieszczony w tomie *Rzut pionowy*, stanowi odpowiedź Przybosia na tekst *W Szwajcarii*. Najważniejsza w widzeniu Słowackiego okazuje się dla dwudziestowiecznego pisarza ruchomość obrazu poetyckiego. Podmiot *W Szwajcarii* podkreśla, że jego wzrok wędruje po przedmiotach: „Gdy oczy przeszły od stóp do warkoczy” (121), „Wtem duch mi jakiś podszeptnął do ucha,/ Ażebym na

6 W. Strzemiński, [świadomość wzrokowa] [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. 147.

7 W poezji Przybosia uczuciowość nie odgrywa tak wielkiego znaczenia przy tworzeniu obrazu miejsca. Stara się on zracjonalizować swoje widzenie i przeanalizować wszystkie jego elementy. Niekiedy można mówić o kształtującym pejzaż odczuciu lęku (wiersze paryskie).

nią z książki przeszedł okiem” (126); próbuje także uchwycić przemiany zachodzące nieustannie w obserwowanej przestrzeni: „A pod tym progiem są na wodzie plamy/ Od sosen, co się kołyszają na niebie,/ I od skał cienia” (123)<sup>8</sup>. W wierszu Przybosa dynamizm zostaje jeszcze mocniej zaakcentowany przez umieszczenie podmiotu tekstowego w ruchu: „Z szybkością śpiewu na wietrze – dylizansem? –/ samochodem/ jadę” (TnB 283)<sup>9</sup>. Pytanie retoryczne „dylizansem?” odnosi się oczywiście do „ja” lirycznego poematu *W Szwajcarii*, które Przyboś traktuje jako *alter ego*. Twórca *Tęczy na burzy* także próbuje „uruchomić” swój wzrok – w jego przypadku jest to jednak wzrok wewnętrzny: chodzi o ruch jego wyobraźni, odtwarzającej i odczarowującej pejzaże przekazane przez Słowackiego w poemacie. Najciekawszym zjawiskiem przedstawionym przez romantyka pozostaje tytułowa „tęcza na burzy”. Można wręcz powiedzieć, że wokół tego jednego obrazu poetyckiego osnuty jest cały wiersz Przybosa. W poemacie Słowackiego interesuje go bowiem nieokreśloność, migotliwość pojawiających się metafor czy – parafrazując esej *W błękitu krainie. Dwie Szwajcarii* – nastrojowa pianka poetycka ubita z najbardziej lotnych wrażeń wzrokowych i słuchowych (DS 284). Tęcza na burzy stanowi kwintesencję „obrazu nieostrego”, niejasnego, a jednak dla Przybosa niesłychanie wyrazistego, chwytającego istotę rzeczy. Jest to osobliwość trudna do zaobserwowania w naturze i ulotna, zachowana, ale nie zatrzymana w języku. Zachowana, ale nie zatrzymana. Dla obu poetów ważne wydaje się pochwycenie owych ulotnych zjawisk w ich ruchu, ich znikaniu. Przyboś pisze:

I miłość i krajobraz są i nie są, półuchwycone w znikaniu. Zdumiewająca jest ta właściwość widzenia Słowackiego, która rzeczy i sprawy przemieniała w zjawy i kształty przemienne. Opisując rzeczy, dawał opisy ich wyobrażeń, tak że w samą technikę ich przedstawiania wniknęła główna cecha wspomnienia: migawkowość i wyzucie z dotykalnych, plastycznych własności przedmiotu (DS 292).

---

8 Por. uwagi Wiesława Grabowskiego dotyczące „obrazów ruchomych”: według badacza tworzą się one w umyśle czytelnika za wskazówką poety; Słowacki uruchamia obrazy, widzi rzeczy w stawaniu się, a nie w postaci uformowanej. „Nie jest to wątek zmarznięty. Po stu latach widzi rzeczy jako kształt wstrzymanej czynności poezja Przybosa – i częstokroć sięga w tym jeszcze dalej: (...) także czynności fizjologiczne człowieka powołują krajobrazy”. (W. Grabowski, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1, s. 71–73).

9 Cytaty z *Tęczy na burzy* i *Pióra z ognia* za: J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1984. Numery stron oznaczone w tekście jako (TnB nr strony) i (PzO nr strony).

Obrazy Słowackiego są przez niego stwarzane i tracone w tym samym momencie, w którym udaje się je przywołać w pamięci. Najpierw podmiot konstruuje je bezpośrednio na oczach czytelnika, używając apostrof i czasu teraźniejszego („Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie./ Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?/ Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza”, 120), by następnie pokazać swój lęk przed utratą tego wywołanego przez siebie obrazu: „Bo się lękałem, że jak widmo blade./ Nim dusza ze snu obudzona krzyknie./ Upadnie w przepaść, w tęczę i kaskadę/ I roztopi się, i zgaśnie, i zniknie” (121). Zjawiska, które pojawiają się, w tekście są słabe, niesubstancjalne<sup>10</sup>. Już w II części *W Szwajcarii* czytamy o gołębiu, który „Przez tęczę szybko przeleci i błysnie” (120), ukochanej „z tęczy (...) i z potoku piany” (120), rozwidnionej „zrennicą z błękitu”; nawet miłość jest tutaj tylko „powiewem” (121). W dalszych częściach rzeczy pozostają nadal niematerialne: lódz nie płynie, ale leci (część IV); sosny są tylko swoim własnym odbiciem w wodzie (część VI); czoło ukochanej staje się zaś przezroczyście białe (część XV). Owa niesubstancjalność jest dla Przybośa najbardziej fascynująca. W *Tęczy na burzy* pisze:

Ujął góry, jak ujmują je obłoki, a z tych ujęć  
słowo jego ma polotną szczytność:  
oprócz blasku niczego nie zawrze (TnB 283).

Wzrusza go pragnienie poety, by opisać to, czego w istocie nie sposób zobaczyć, co pojawia się przed nami na chwilę i – często niezauważone – zanika, pozostawiając w naszej wzrokowej pamięci jedynie nagły błysk „uniesiony przez światło na zawsze” (TnB 283). Czytelnik zachowuje jedynie wspomnienie czegoś niematerialnego, ale pewnego; nie posiadającego substancji, a jednak jak najbardziej realnego; coś co „nie-i-jest”<sup>11</sup>.

Przyboś z pewnością polemizuje z wizją Słowackiego na wielu płaszczyznach<sup>12</sup>, najchętniej jednak wikła się w spory dotyczące właśnie owej nieuchwytniej natury zjawisk: spór znikliwości i konkretności zainicjowany przez niego w *Tęczy na burzy* powróci w cyklu wierszy katedralnych. W nich bowiem rozegra się walka między światłem a kamieniem; walka, w której gra-

10 Więcej na ten temat pisze W. Grabowski: „[Słowacki] wydrąży świat poetycki z wyrażonego przedmiotu na wyraźnym miejscu, pomiędzy ścisłą materią rzeczy chytrze wplątuje odbicia i cienie jedynie, i miesza dla niepoznaki” (W. Grabowski, dz. cyt., s. 70).

11 Cytat z wiersza J. Przybośa *Mostar*: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp i oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1989, BN I 266, s. 332.

12 Por. B. Łazińska, *Przyboś i romantycy*, Warszawa 2002, s. 154–155.

nitowi patronuje młody Przyboś (autor wierszy z tomów wydanych przed II wojną światową), natomiast przenikającej wszystko świetlistości – z pewnością Juliusz Słowacki.

### Część III – Znikające katedry

Cykl katedralny rozpoczyna powstały w roku 1937 wiersz *Notre-Dame*. Jest on manifestacją wiary w potęgę materii: podmiot liryczny opisuje katedrę jako miejsce ciemne, ograniczone przez „mury z odrąbanych skał” (SL 91)<sup>13</sup> i zamknięte. Najważniejszym elementem gotyckiego kościoła staje się gład – coś konkretnego, namacalnego. I choć Przybosiowe kamienie szybują, nadal pozostają materią. Przełom następuje w kolejnym wierszu z cyklu – *Katedrze w Lozannie* (1955). „Ja” liryczne próbuje napęlić przestrzeń światłem, wyzwolić ją z przytłaczającej substancjalności. Ponosi klęskę. W wierszu czytamy:

Widzę: przestrzeń świetlista  
stoczyła się i stłukła,  
kamień dzwoni pod krokami dalej, dalej,  
nawa się zmienia  
w skałę.  
(...)  
Przywalony kamieniami widzę nic (SL 215).

Cykl wierszy-katedr pozwala zaobserwować, jak bardzo zmienia się widzenie świata u Przybosiów pod wpływem lektury teksów Słowackiego z okresu mistycznego. Zakrawa wręcz na paradoks, że ów największy polski racjonalista<sup>14</sup> potrafił zachwycić się i bronić tej poezji ciemnej, ocierającej się o szaleństwo. Oczywiście tym, co najbardziej go fascynowało w okresie mistycznym, były język poetycki i metaforyka. Pewne mistyczne toposy niewątpliwie pojawiają się jednak w wierszach katedralnych. Myślę przede

13 Wszystkie cytaty z wierszy katedralnych za: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne...*, dz. cyt. Numery stron oznaczone w tekście jako (SL nr strony).

14 Czesław Miłosz scharakteryzował Przybosiów bezlitośnie w *Traktacie poetyckim* jako twórcę skrajnie ulegającego racjonalistycznym wyobrażeniom (cyt. za: Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, s. 41):

W sól, w popiół padły narody i kraje,  
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.  
Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło. (...)  
Pod spodem Przyboś był racjonalistą.  
Uczucia miewał, jakie są wskazane  
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.

wszystkim o – wskazywanych przez Marię Korytowską w jej artykule *Topika i symbolika mistycznych pism Słowackiego* – toposach lotu i światła<sup>15</sup>.

Zgodnie z ustaleniami Korytowskiej temat lotu wiąże się przede wszystkim z ruchem, dynamizmem (przeciwstawionym bezruchowi jako odbiciu bezsilności) oraz „regionami czystej doskonałości”<sup>16</sup>. Duch wznosi się na wyższe poziomy wtajemniczenia, aby ostatecznie osiągnąć absolutu. W *Królu-Duchu* czytamy:

Więc czego woda Letejska nie mogła,  
To Ona swoim zrobiła zjawieniem,  
Że moja dusza na nowe się wzmogła  
Loty... (347)

Sama postać Pani Słowa także jest silnie związana z ruchem i lotem:

Słońce lecące trzymała nad czołem,  
A miesiąc srebrny pod stopami gniotła;  
Szła nad lasem i leciała dołem  
Nad chaty, jako komeciana miotła;  
Tęcze ją ciągłym oskrzydlały kołem,  
W słońcu girlandy niby z kwiatów plotła,  
I na powietrze rzucała niedbale  
Perły – jaśminy i maki – korale (346).

Topos światła wiąże się ściśle z doskonałością:

Istnieje, rzecz jasna, podstawowy dla Słowackiego, kanon znaczeń, w którym Słońce = doskonałość, absolut, ostateczny cel (...). Słońcem *par excellence* jest oczywiście Chrystus. (...) Jest więc światło atrybutem Boga (...), siłą twórczą, odpryskiem boskości wreszcie, atrybutem tych, którzy do Boga należą, którzy włączają się w doskonały porządek absolutu<sup>17</sup>.

Światło, promień stanowią także swoisty język, za pomocą którego świat duchowy może zsyłać objawienie na wybrańca<sup>18</sup>.

15 M. Cieśla-Korytowska, *Topika i symbolika mistycznych pism Słowackiego*, [w:] tejże, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999, s. 7 i 13.

16 Por. tamże, s. 7 i n.

17 Tamże, s. 13–15.

18 Por. tamże.

Te dwa tematy pojawiają się w podobnym kontekście w wierszach katedralnych Przybosa. Oczywiście, poeta nie sugeruje odbiorcy żadnego związku między swoim cyklem a koncepcjami mistycznymi Słowackiego. Podobieństwa w obrazowaniu wydają się jednak znaczące i dość jednoznaczne. Motyw lotu czy wznoszenia się występuje właściwie w każdej „katedrze”: „Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń” (*Notre-Dame*, SL 91); „Uniesione twoje oczy/ napęliły ją światłem” (*Katedra w Lozannie*, SL 215); „Wyzwolone z cieni/ lecą tęczą złożoną z samych barw gorących” (*Widzenie katedry w Chartres*, SL 232); „Wystrzeleni z ostrołuków na wysokość wniebowzięcia” (*Światło w katedrze*, SL 233); „stąpałem po powietrzu, z każdym krokiem ku/ wysokościom bez wyjścia” (*Notre-Dame III*, SL 337). Światło zaś staje się podstawowym tematem – ono właśnie stwarza przestrzeń katedry i ją określa.

Ruch do góry wiąże się zawsze ze spojrzeniem podmiotu: podnosi on oczy, aby oglądać grę światła we wnętrzu. Momentami wydaje mu się, że za sprawą światła świątynia się otwiera, co pozwala zobaczyć lazur nieba. Wznosząc wzrok, podmiot przekracza granice biologiczne; podążając za światłem, dociera do Ideału, doznaje świeckiej epifanii:

Nie ma raju, tylko raj świtów napowietrznych,  
niebo nadobłocznego lotu, tego, który  
doniósł nas tu, do raju wniebowziętych  
oczu –

(*Widzenie katedry w Chartres*, SL 231)

Raj wiąże się tutaj ściśle z pojęciem ruchu: jest nie tylko miejscem, do którego się zmierza („raj wniebowziętych oczu”), ale także samą drogą. Podobnie jak u Słowackiego, chodzi o ruch, który staje się wyrazem mocy człowieka. „Ja” lirycznemu udaje się opuścić ciało, by przeobrazić się w formę doskonalszą.

Światło staje się więc łącznikiem między człowiekiem a absolutem: językiem boskim, który objawia sens świata. To, co bezcielesne, niesubstancjalne, zwycięża materię; Przyboś pisze w *Widzeniu katedry w Chartres*:

Nie ma mocy z granitu, której nie podważy  
nikłość,  
przenikliwa i łatwa,  
rozpędzona nikłość promienia (SL 232).



Celem człowieka staje się zaś dla niego zrównanie się ze światłem: przestoczenie się w jasność (u Słowackiego byłoby to ostateczne dotarcie jednostki do Boga):

I wszystko, co nawet najpromienniejsze ludzkie,  
unieważnić, porównać, uprościć  
do linii w nocy kreślących nade mną,  
koło mnie  
jasność i nic?  
Być wszystkim światłem we wzniesionym niczym,  
być...

(*Światło w katedrze*, SL 234)

Rozwój cyklu katedralnego pokazuje jednak, że Przyboś nie może do końca zaakceptować takiej transformacji. Jego postawa wyraża się w ciągłej oscylacji między wiarą w zdolność człowieka do przebóstwienia a lękiem przed klęską. Niemoc przeplata się w tej twórczości nieustannie z przekonaniem o własnej wyjątkowości. W ostatnim wierszu katedralnym – *Notre-Dame III* – światło zostaje znów zamknięte w kamiennym budynku. Stosunek podmiotu do materii zaś przestaje być tak jednoznaczny jak w wierszach wcześniejszych: „spróbuję – jak z kamienia –/ być, znaczyć” – pisze.

Konkret przenika się i przeplata z promieniem: „katedry” nie dają jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, która z tych jakości jest wartością absolutną. Przyboś odrabia lekcję Słowackiego; stawia sobie te same pytania, daje uwieść się jego metaforom i koncepcjom. Potrzebuje jednak „nowego widzenia”. Tam, gdzie Słowacki gotowy jest zobaczyć Boga, Przyboś dostrzega tylko „tęczobarwną nicość” (*Światło w katedrze*, SL 234). Nicość, czyli coś, co fascynuje, ale i przeraża. Wraca więc nieustannie z nieba na ziemię.

#### **Część IV – „Ślad w mowie”, czyli o języku *Pióra z ognia***

Anna Legeżyńska w swoim tekście *Relacje intertekstualne w liryce Juliana Przybosia* jako najważniejszy z typów tych relacji wskazuje „rewaloryzację już użytego słowa poetyckiego”<sup>19</sup>. Za egzemplifikację takiej intertekstualnej gry uważa nawiązania do twórczości Słowackiego. Posługuje się jednak sztandarowym przykładem wierszy szwajcarskich, w których – jak

19 A. Legeżyńska, *Relacje intertekstualne w liryce Juliana Przybosia* [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 254.

sądę – to ponowne przemyślenie sytuacji lirycznej, nie zaś języka, odgrywa najistotniejszą rolę. Przyboś, owszem, powtarza pewne charakterystyczne dla Słowackiego metafory i obrazy, ale robi to, by zrozumieć wizję świata romantycznego poety. Nie zanurza się w języku Słowackiego – przeciwstawia mu bardzo mocno swoją własną dykcję poetycką, chcąc nie tyle „doścignąć”, ile prześcignąć romantyka.

Fascynacji językiem poetyckim Słowackiego należałoby więc szukać raczej tam, gdzie Przyboś jest najmniej Przybosiem; gdzie udaje mu się wyjść poza narzucony sobie idiom poetycki. Cyklem takim jest *Pióro z ognia*.

W eseju Przybosa *Ja – świat... czytamy:*

Oto skutek tego zanurzenia się z głową w morzu jego [Słowackiego – przyp. M.K.] słów, zdań i strof. Kto z piszących choć raz w życiu tak zupełnie pogрузzył się w mowie tego poety, ten, choćby urągał jego girlandom róż, słowików i duchów, choćby złościł się i kpił z nadmiaru tęczy i *poetycznościów* – niech wie, że nie zrobił tego bez śladu w swojej mowie (JS 74)<sup>20</sup>.

*Pióro z ognia* stanowi według mnie właśnie „ślad w mowie” pozostawiony przez Słowackiego w dziele Przybosa. Jest wynikiem nie tyle wnikliwej lektury i przemyślenia koncepcji romantyka, ile śladem fascynacji bogatą wyobraźnią i metaforyką (szczególnie związaną z okresem mistycznym). Przyboś sięga (być może nie do końca świadomie) po te elementy twórczości Słowackiego, które – jak sam wyznaje w *Ja – świat... – ceni najbardziej:*

Słowacki olśniewa zmienacka i jakby mimolotem, spiesząc w rwącym toku mowy dalej i dalej. Mówiąc o szczytach nie mam tu na myśli „arcydzieł”, dzieł skończonych czy pozostałych we fragmentach, lecz te wloty mowy, które wnoszą naszą wyobraźnię językową na nowe wyżyny: zdania-obrazy, powiedzenia-emocje, wzorce słowne nieznanych wzruszeń serca i wyobraźni (JS 75).

W *Piórze z ognia* chciałabym więc pokazać przede wszystkim pewne obrazy zaczerpnięte z dzieł Słowackiego, rekwizyty poetyckie, które się u niego pojawiają, oraz przejmowane przez Przybosa metafory<sup>21</sup>.

Już sam tytuł cyklu jest cytatem z *Beniowskiego*. Jednak jak pisze Barbara Łazińska:

20 J. Przyboś, *Ja – świat... [w:] tegoż, Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, nr strony podany w nawiasie (JS nr strony).

21 O funkcjonowaniu tradycji romantycznej jako żywej mowy w twórczości Przybosa por. D. Zamaćńska, „Widzę naprzód o wiek?” [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, seria II, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 265–278.

Przyboś interpretuje metaforę Słowackiego zgodnie ze swoim światopoglądem, nie biorąc pod uwagę konotacji, jakie posiada ona w *Beniowskim*. W poemacie Słowackiego chodzi bowiem o jeden z określników dotyczących Boga<sup>22</sup>.

Łazińska próbuje zinterpretować tytuł w sposób raczej poważny i podniosły jako pewną wizję poezji „wyzwolonej z wszelkich ograniczeń wyobraźni”<sup>23</sup>, ocierającą się o surrealizm. Wyjaśnienie to (podobnie jak i zamknięcie całego cyklu w szufladce z napisem „nadrealizm”) wydaje się jednak niewystarczające. U Przybosia bowiem „pióro z ognia” spada z nieba wprost w ręce Paganiniego (*Ofiaruj linię*, PzO 171). Spada wraz z nietypowym rekwizytem, jakim jest „pół cherubina” (PzO 171). Motyw aniołów – nieczęsty u Przybosia – w *Piórze z ognia* powraca z zadziwiającą częstotliwością. Myślę, że jest on wprowadzony jako reminiscencja lektury Słowackiego. Przyboś wydaje się nieustannie polemizować z wizją Słowackiego, w której świat objawia się podmiotowi jako samowytłumaczająca się całość; prowadzi on dialog z wiarą romantyka w możliwość dostąpienia absolutu, przeanienienia. Dlatego właśnie ironizuje: pióro z ognia i pół cherubina to wszystko, co może nawiedzić artystę; jedynie odblask innej, niemożliwej do poznania i ogarnięcia w języku rzeczywistości. Cykl z *Równania serca* jest bowiem takim właśnie odpryskiem innego świata. Podmiot liryki Przybosia ponosi klęskę w starciu z rzeczywistością, którą pragnie poznać i opisać (w wierszach paryskich z tego samego tomu): zwraca się więc ku deformacji, sennemu marzeniu, żeby zrozumieć ją lepiej. Szuka nielogiczności, która stanie się sensem, która pomoże zrozumieć wieloraką naturę świata.

Niestety *Pióro z ognia* także nie dociera do tajemnicy; we fragmencie zatytułowanym *List* czytamy: „pokój odpłynął i same, bez anioła, skrzydła obciążły widzenie” (PzO 175). Epifania może się odnosić tylko do owego pustego miejsca, które pozostało po *sacrum*. Podmiot prozy poetyckiej Przybosia jest pozostawiony w języku stworzonym przez tych, dla których istniało coś więcej niż tylko owa pustka. Towarzyszy mu jedynie odczucie braku podkreślanego w cytowanym fragmencie przez obecność skrzydeł – one właśnie są pozostawionym przez Słowackiego sztafażem, którego Przybosiovi nie udaje się na nowo wypełnić treścią. Aniołowie są nieobecni lub właśnie znikają: „Na drugiej stronie ulicy uściśnięłaś tylko trochę skrzydła” (*Na powitanie*, PzO 182); „Archanioły białych widnokręgów (...) spychają

22 B. Łazińska, dz. cyt., s. 132.

23 Tamże.

dwie kule śnieżne przeświecające rdzeniami ze słońc i, spłoszeni, miedzianą działobitnią” (*Olbrzymi*, PzO 178). Człowiek także traci ufność w możliwość przeanielenia: „a ty, odarty ze skrzydeł, czujesz natychmiast swoją nagość, wbrew ubraniu” (*Prędzej*, PzO 184).

Ślad w języku jednak pozostaje: Przyboś przetwarza w swoim tekście na przykład wyobrazenie mogiły orłów z *Króla-Ducha*:

Pierze leżało zmokłe... lecz niektóre  
Skrzydła sterczały z piasku, takiej miary,  
Że gdym na dzidę wziął i podniósł w górę  
Jedno... to jako wielki upiór szary  
Wierzchem o ciemnej kity mej purpurę  
Dostało – wstając leniwie z moczary (353).

W *Piórze z ognia* czytamy zaś:

Ukryty w dębie błyskającym na burzę szczerbcem złocistym, zaczerpnałeś purpury spod ciemności i powiek, i na melodyjnej przełęczy i wzdłuż krwiobiegu pokolenia (...) usłyszałeś:

Nisko nad ziemią, z odszczepionym konarem ze rdzawymi liśćmi dębowymi w szponach, leciał, coraz wolniej, orzeł, biały i drętwiący z bólu, ostrożnie, z tkliwością ojcowską niosąc tę gałęzistą mogiłę, na której umarło jedyne zbłękitniałe orlą przebudzenia (*Orzeł*, PzO 170).

Dwudziestowieczny poeta odwraca sytuację liryczną z *Króla-Ducha*. Bohater *Orla* nie podnosi pióra z mogiły, ale zagląda w głąb siebie, pod swoją przyłbicę: stąd bardzo wyraziste nawiązanie do frazy „ciemna kity mej purpura” w Przybosiowej metaforze „zaczerpnienia purpury spod ciemności”. Ów ruch do wewnątrz przynosi wizję ojca oplakującego swego syna: „zbłękitniałe orlą przebudzenia” można bowiem utożsamić z orłami leżącymi w przedstawionej w poemacie Słowackiego mogile. W prozie Przybosia grób z *Króla-Ducha* zostaje więc ocalony i zmienia się w pamiątkę przeszłości.

Podobnych zabiegów przeniesienia obrazów poetyckich można wskazać więcej: charakterystyczne są zmiany, jakie wprowadza Przyboś. We fragmencie *Czy słyszysz* czytamy: „Ty kładziesz na czwartej desce dłoń pożegnalną, zaszczipiając drewnu cztery lilie i piątą gwóźdź ze rdzy” (PzO 170). U Słowackiego zaś w wierszu *Anioł ognisty – mój anioł lewy...*: „Z grobowca mego rosna lilije/ Grób jako biała czara prześliczna” (59). Punktem wspólnym są lilie rosnące na grobie: u dwudziestowiecznego poety towarzyszy

im jednak rekwizyt o negatywnym zabarwieniu semantycznym – zardzewiały gwóźdź. Poza tym grób jest określony jako zwykła deska. Słowacki lilie umieszcza na grobie „prześlicznym”, oświetlonym poświatą księżycową. Zmiany w przejmowanych obrazach świadczą nie tylko o różnicy wrażliwości, ale są także próbą pokazania przez Przybosia, że język poetycki Słowackiego uległ wytarciu – jest olśniewający i piękny, nie oddaje już jednak prawdy, której poszukuje poeta współczesny. W *Aniele ognistym...* czytamy: „Jedna za drugą, jak dyjamenty/ Gwiazdy modlitwy lecą w niebiosa”. Przyboś odwraca ten obraz: „Stajesz spragniony, przymykasz oczy, pionowy diament kraje taflę ciemności” (*Strzała*, PzO 176). W obu fragmentach mamy do czynienia z porównaniem gwiazdy i diamentu: ich ruch jest jednak odwrotny. U Słowackiego gwiazdy wznoszą się, zanosząc Bogu modlitwy i jednocześnie rozświetlając nocne niebo. U Przybosia zaś nie ma Boga, do którego mogłaby prowadzić droga; diament spada, jednocześnie „rozdzielając” noc, dokonując aktu zniszczenia. Nie dość, że świat jest wypełniony pustką (po Bogu?), to jeszcze ustawicznie ulega destrukcji: rozpada się, nie może już utrzymać się jako całość. Rzeczywistość Przybosia okazuje się rozbita, niepełna: także niemożliwa do ponownego wypełnienia.

Jego próby powrotu do przeszłości, w której – mimo wielu wątpliwości i kryzysów – udawało się zachować poczucie, że Ideał, jakkolwiek daleki i niedostępny, istnieje, nie przynoszą oczekiwanych rezultatów. Chwilowemu uniesieniu, które pozwala wierzyć w możliwość świeckiej epifanii, zawsze towarzyszą niepewność, lęk i niemoc. Niezmienne są tylko zawieszenie, „ustawiczne między”, w którym znajduje się podmiot tych tekstów, a w konsekwencji wiara w możliwość zmiany. I tak właśnie kończy się *Pióro z ognia*: „– Bądź prędzej, abyś świecił stopami ze światła, ze światła, ze światła... – Połóż ręce na strunach telegrafu bez drutu, zagraj... – Co? – Isk-rę piejącą na zmianę” (*Prędzej*, PzO 184).

### Streszczenie

Spotkanie Przybosia z twórczością Słowackiego zaowocowało kilkoma bardzo ciekawymi wierszami i tekstami o charakterze eseistycznym. Pierwsza część artykułu skupia się wokół liryków inspirowanych poematem W Szwajcarii: istotne są przede wszystkim starania, jakie podejmuje Przyboś, by „zobaczyć na nowo” obrazy z utworu Słowackiego i przenieść je w obręb swojej dykcji poetyckiej. Na przykładzie utworu *Tęcza na burzy* pokazane zostają zabiegi zmierzające do wydobycia „realizmu” Słowackiego: skupienia na oglądanym pejzażu i głębokiej świadomości jego ruchu.

Interesujący wydaje się też wpływ idiomu poetyckiego Słowackiego na twórczość Przybosia. Nie ogranicza się on tylko do wierszy bezpośrednio poświęconych romantykowi, ale bez wątpienia oddziałuje na rozwój obrazowania takich cyklów, jak wiersze katedralne czy *Pióro z ognia*. Dzieła mi-

styczne Słowackiego inspirują dwudziestowiecznego poetę do ponownego wykorzystania i przetworzenia w swoich tekstach motywu światła, ruchu, zanikania, a także do przeniesienia na język prozy poetyckiej konkretnych obrazów pojawiających się w Królu-Duchu i późnych lirykach Słowackiego.

### **Summary**

Przyboś's meeting with Słowacki's works resulted in some very interesting poems and texts of essay character. The first part of the article focuses on the lyrical works inspired by the poem *W Szwajcarii*: the most important thing are Przyboś's efforts to "see anew" the images from Słowacki's poem and transfer them into his own poetic diction. On the example of the poem *Tęcza na burzy*, the devices intended to extract Słowacki's "realism", concentration on the watched landscape and profound consciousness of its motion, are shown.

Another interesting issue seems to be the influence of Słowacki's poetic idiom on Przyboś's works. It is not limited to the poems directly dedicated to the Romanticist poet, but unquestionably influences the development of imagery of such cycles as the cathedral poems or *Pióro z ognia*. Słowacki's mystical works inspire the 20th-century poet to reuse and transform the motif of light, motion, or fading in his texts, as well as to rewrite specific images appearing in *Król-Duch* and later lyrical works by Słowacki into the language of poetic prose.