

Ewa Jaskółowa

Wyzwalanie z konwencji : o poezji Stanisława Ciesielczuka

Język Artystyczny 9, 7-28

1995

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Wyzwalanie z konwencji O poezji Stanisława Ciesielczuka

Targany przez febryczne wielkich pragnień dreszcze,
Palony żarem żądz, w niedościgłą metę
Pędziłem wśród przestworu, połykając przestrzeń,
Szarpiąc, prując, rwąc wściekle rozedrgany eter.

Lot smagał do żywego chłostą płomienistą,
Wpijał się kłami ognia, niby zwier najdzikszy.
Wśród świetnej pieśni światów, strasznego świstu,
Pędziłem, do śmiertelnej lotności przywyklszy.

Wdzierałem się pociskiem ostrym w żywe ciało
Kosmosu, dziurawiłem głową jego łono,
Szybowałem olbrzymią racą oszalałą —
Bóg na mnie jak na koniu gonił nieskończoność.

Migały światłobielą ślepiące gwiazd kule,
Coraz nowych zachwytyw pożogi srebrzyste,
Rozkosz mnie przeszywała najdotkliwszym bólem
I chwytiał w garść swej władzy niespodzianek system.

W sferze powietrza płomień wrzynał się w me wnętrze,
Świst mój był taki głośny, że aż gwizdał — ciszą,
Żarł mnie żar najmroźniejszy — zimnem najgorętszem,
I stała się niewola — swobodą najwyższą.

I była młodość, lotu wichura wspaniała,
I była chwila wieków, pluskająca w blaskach —
Szalała, cwałowała, grała, przemijała,
Pachnącym ogniem kwitła, jak żywiczna drzazga.

Zórz morze się wiszące ciągle rozraniało —
Przez krzywe grzywy komet, przez mgławiczną pianę
Kaleczyły mnie pięknem, jak ostrością białą,
Jeże słońce w długich kołcach, wirem porywane.

Świeżym, zachłannym czuciem ssałem, jadłem życie,
Trzeszczałem, buzowałem radością istnienia.
Parła mnie moc kipiąca do czynów, do zwycięstw —
Pływałem, nurkowałem w bezmiarze przestrzeniach.

Kędzioły meteorów muskałem w przegonie!
Szyftami konstelacyj — nabijane wrótnie!
Sny, w tonie się kłębiące, chlustałem jak wonie,
Plułem, bryzgałem nimi, buchałem rozrzutnie.

Nieustraszony korsarz niebnych pacyfików,
Pienięm się nadmiarem, zachłyśnięty sobą.
W pierzchliwego momentu jaskrawym przemyku
Wstecz lata ulatały — tłum gasnących globów.

Aż raz Ona swą drogę mi rozdarła —
Zadrżało wypełnieniem przeczucie znajome.
Dali — skry się zachwyty krwią rzuciły z gardła,
Gromy blasku zatrzęsy kulistym ogromem!

Jak świetlne objawienie, co na wskroś rozkrawa
Całą wieczność jasności cięciem niespodzianem,
Szukana podświadomie w tysiącznych wyprawach,
Zapłonęła przede mną złotym ranków błamem.

Słodko dławiły fale jej wonnego ciepła,
Każdy drucik promienia siekł z rozmachem pejcza —
Z dała mnie światłem kłusa, widokiem swym piekła,
Na błękitcie dnia mego Gwiazda najśliczniejsza.

Wichrem przez step niebieski, tam, przez Mleczne Drogi
Unosił mnie potężny prąd pędu, jak strzałę,
Poznałem, zem był dotąd przygrywką, prologiem,
Że teraz burzą pieśni mam się stać wspaniałej.

Już! Dopadłem! O! w trzasku straszego zderzenia
Piekielny pożar Gwiazdy wśród grozy połknąłem!
Zrzuciłem Boga w przepaść — i, cały w płomieniach,
Rozsadziłem orbitę, wiążącą mnie kołem!

I mam już, mam swą drogę, co zawrotnie długo,
Jak żmija niezmiernona, w bezkres się rozwija.
Patrzącą, niezblaganie jarzącą się strugą
Morduję noc, śmierć mrokom w samo serce wbijam!

Bo jestem buntem uczuć, rewolucją marzeń,
Jestem swobodą Duszy wiecznie gorejącej:
Bluznę ukropem blasku, olśnię was, porażę
I ogniem, ogniem zagrzmie legendę o Słońcu!

Wyraźnie doceniany przez Zawodzińskiego¹, ledwo ironicznie traktowany przez F. Siedleckiego², szczerze natchnionym lirycznym określeniem przez K. Czachowskiego³. Powojenna krytyka zajmuje się tą poezją sporadycznie. W 1946 r. ukazują się trzy artykuły poświęcone zmarłemu na gruźlicę w listopadzie 1945 r. Stanisławowi Ciesielczukowi. Próbą całościowego ujęcia, z określeniem miejsca „jednego z najwybitniejszych w drugim pokoleniu liryków międzywojennych”, jest artykuł J. Krzyżanowskiego⁴. W podobnym tonie aprobaty i pochwały twórczości wypowiada się A. Szczerbowski w artykule *Stanisław Ciesielczuk poeta godności ludzkiej*⁵. W 1957 r. Z. Jastrzębski raz jeszcze określa go poetą zapomnianym, drukując w „Kamieniu” artykuł charakteryzujący jego twórczość⁶. W 1979 r. ukazuje się podwójny numer „Poezji” w całości poświęcony Kwadrydze. A Baluch w artykule *Życie zamyka się jak księga* uznaje wiersze Ciesielczuka za „typ lirycznego pamiętnika, swoistą odmianę autobiografii tak charakterystycznej dla kręgu literatury chłopskiej”⁷. M. Dąbrowski w *Poetyckich dociekaniach Stanisława Ciesielczuka* określa ważność tej poezji ze względu na trzy aspekty: topos sielski, przejaw postaw filozoficznych lat trzydziestych i postaw lewicujących tamtego okresu⁸. Jan Marx natomiast w szkicu *Topos sielskości — o poezji Stanisława Ciesielczuka* zamieszczonym w książce wydanej w 1983 r., poświęconej Kwadrydze, odmawia tej twórczości prawa do pamięci u potomnych. Kończąc ferowanie swych sądów, autor tak pisze: „To przez nadmierną skłonność do poetyzacji, poetyzacji nowoczesnej zgodnie z receptami papieża awangardy z Peiperem na czele — wepchnęło go na manowce infantylizmu. Stąd piętrowa metafora konstrukcji Ciesielczukowych. Konstrukcji niestety w środku wydrążonych [...]. W dwudziestoleciu międzywojennym nie miał szans przebiccia się, po wojnie został zapomniany. Sądzę, że dzisiaj może stanowić co najwyżej przedmiot zainteresowania seminarzystów na polonistyce i historyków literatury — tych, jak ich trafnie przezwiał

¹ Por. K. Zawodziński: *Liryka i epika wierszem*. „Rocznik Literacki” 1937, s. 41—43.

² F. Siedlecki: *O swobodę wiersza polskiego*. „Skamander” 1938, z. 93—95, s. 111. Jest to niezwykle ironiczne ujęcie, w rozprawie bowiem z Zawodzińskim, jako krytykiem literackim, który wymaga od wiersza nienaruszonej formy sylabicznej, Siedlecki przywołuje szereg cytatów z recenzji Zawodzińskiego. Recenzje te na ogół sugerują konieczność poprawy wersyfikacji. I na koniec Siedlecki przytacza: „Czereśniewski i Lewin unikali destrukcyjnych wpływów mody, obaj władają doskonale wierszem. [...] Owszem nie tylko zresztą oni — dodaje Siedlecki — Jest jeszcze Szpyrkówna i Ciesielczuk. Honor poezji polskiej został uratowany.”

³ K. Czachowski: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*. T. 3. Warszawa — Lwów 1936, s. 354.

⁴ J. Krzyżanowski: *O liryce Stanisława Ciesielczuka*. Warszawa 1946.

⁵ A. Szczerbowski: *Ciesielczuk — poeta godności ludzkiej*. „Wieś” 1946, nr 50/51.

⁶ Z. Jastrzębski: *Ciesielczuk poeta zapomniany*. „Kamena” 1957, nr 21, s. 2 i 15.

⁷ A. Baluch: *Życie zamyka się jak księga*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 88—92.

⁸ M. Dąbrowski: *Poetyckie dociekania Stanisława Ciesielczuka*. „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 18, s. 4.

Gałczyński, „badaczów owadzich nogów”. Tacy go zawsze nadwartościują.⁹ Ten kategoryczny sąd na dość długo zamknął usta wszystkim, którzy ewentualnie chcieliby o tej poezji orzekać.

W poglądach krytyków zarówno przedwojennych, jak i współczesnych (powojennych) dają się wyodrębnić dwa biegunowo odmienne stanowiska: pełna aprobata ze wskazaniem wartości estetycznych i etycznych wpisanych w tę twórczość (Zawodziński, Szczerbowski, Krzyżanowski) oraz negacja, wynikająca przede wszystkim z odrzucenia formy wiersza, poetyki i liryczności w znaczeniu najbardziej do liryki przystawalnym (Siedlecki, Marx). Rozbieżność ta wynika z dwu różnych sposobów wartościowania.

Dla adwersarzy sprawą zasadniczą jest forma wiersza zamknięta w rytmiczne strofy, forma określana jako przestarzała lub po prostu nie przystająca do nowoczesnej literatury. Dostrzegają oni ponadto wyłącznie wiejski temat tych utworów i odmawiają im jakiegokolwiek wartości. Mamy tu do czynienia z typową sytuacją ingerencji krytyka, który wyłącza dzieło z „właściwego pola wartości i osadza na nowym polu, przekształcając przedmiot badany w przedmiot oceny”¹⁰. Dodajmy — oceny bardziej subiektywnej.

Apologeci wskazują na „wielkość postawy moralnej, poetyczność [...], na bezkompromisowość sądów oraz rzetelność obserwacji”¹¹. Czytamy także o „wytrwałym poszukiwaniu dziwnej prawdy człowieka i świata”, o „subtelności ujęcia poetyckiego spraw pospolitych [...], choć nie błahych, lecz przetworzonych przez myśl i społecznie doniosłych”¹².

Wszyscy piszący o poezji Ciesielczuka mówią o wyrastaniu z romantyzmu, Norwida, z twórczości Konopnickiej, Asnyka, Kasprowicza i skamandrytów. Dla jednych jest to argument wskazujący na wtórność tej poezji (J. Marx), dla innych — wyraz związku z tradycją (Czachowski, Dąbrowski, Jastrzębski, Zawodziński, także Baluch) i podjętego z nią dialogu. Tak postawiony problem wydaje się w odniesieniu do tej poezji najciekawszy. Wobec bowiem rozbieżnych sądów warto obejrzeć tę twórczość pod kątem dialogu z tradycją. (Ale to jest już temat na oddzielne opracowanie).

Spróbujmy przedstawić jeden utwór, który pokazuje z jednej strony zmagania młodego poety z materią słowa, z drugiej — stanowi podsumowanie pewnych dokonań poetyckich, zamkniętych w pierwszym tomiku zatytułowanym *Chaty w obłokach*, a ponadto jest punktem wyjścia dalszej twórczości. Nie chcę się upierać przy jednoznacznych kwalifikacjach całej twórczości Ciesielczuka. Sądzę jednak, że warto wskazać na ewolucję, dochodzenie do odrębności drogą, która wiedzie od fascynacji skamandryckich do filozoficz-

⁹ J. Marx: *Grupa poetycka Kwadryga*. Warszawa 1983, s. 178.

¹⁰ Por. J. Sławiński: *Funkcje krytyki literackiej*. W: tenże: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974, s. 189.

¹¹ K. Zawodziński: *Liryka i epika wierszem...*, s. 41.

¹² J. Krzyżanowski: *O lirycie Stanisława Ciesielczuka...*

nych rozwiązań metafizycznych w dialogu z tradycją Mickiewicza, Norwida, Hamsuna, a także filozofią Bergsona. Niejednoznaczność czy niejednorodność sądów krytyki o poezji Ciesielczuka można — jak sądzę — wywieść z jeszcze jednego źródła: jest nim starcie skamandryckiego „klasycyzmu” czy też tradycjonalizmu z awangardowymi nurtami, których prawodawcą była oczywiście Awangarda Krakowska.

Debiut poetycki Ciesielczuka przypadł na 1927 r., czyli ten sam, w którym zaczęło wychodzić nieregularnie pismo literackie „Kwadryga”. Poeci skupieni wokół niego musieli zająć stanowisko wobec spraw, problemów i postaw literackich przez siebie zastanych. Z jednej strony kwadryganci programowo stają w opozycji do Skamandra, czyniąc zarzut z niezaangażowania społecznego tej formacji. Z drugiej zaś strony Kwadryga sytuuje się jako grupa sympatyzująca z programem Awangardy Krakowskiej. Artykuł podpisany pseudonimem „Archiskamandryta” wyraża fascynację tym, co tworzyli poeci „Zwrotnicy”¹³. S. R. Dobrowolski w artykule z listopada 1929 r. pisze słowa pełne ironii i oburzenia: „Skamander przyszedł, aby dowieść nicości myśli wobec absolutnego kształtu. Absolutne słowo — czyli kształt niczego. Hocus-pocus, hocescarpus. Tę zasługę należy mu przyznać. I oto pół miliona snobistycznych panienek i wieszczów pisze wiersze nie gorsze od wierszy Tuwima, a siostry poetów są poetkami i bracia poetów wyrastają na poetów.”¹⁴ Ten napastliwy ton wypowiedzi stanowi wstęp do zarzutów czynionych dalej o bezideowości tej poezji. W sposób znacznie bardziej wyważony i mniej emocjonalny, starając się o zrationalizowany dystans wobec przedmiotu, pisze o niespełnionych nadziejach Skamandra L. Rygier: „[...] grupa Skamander nie stworzyła [...] poezji dnia dzisiejszego. Mam wrażenie, że przyczyn klęski szukać należy w programowym założeniu tej grupy, jakoby »wielkość sztuki ujawniała się nie w tematach, ale w kształtach, jakimi się wyraża« w tej przenajłżejszej i nieuchwytniej grze barw i słów, która surowe przeżycia zmienia w dzieło sztuki! [...] nie sądzę, by ziściło się optymistyczne proroctwo [Tuwima], że [...] poezja »barw i słów« krzykiem żywotnym w dzieje się wtoczy. Nie zdradzili wprawdzie skamandryci — zgodnie ze swą zapowiedzią — »serc dla nowinek«, ale co innego nowinki, a co innego — nowe myśli i uczucia. Tych stanowczo nie dali.”¹⁵

¹³ Por. Archiskamandryta: *Na Zwrotnicy sztuki*. „Kwadryga” 1928, nr 5, s. 2—3. M. Bibrowski podaje, że pod tym pseudonimem ukrywał się S. Flukowski. Por. M. Bibrowski: *Pierwszy okres Kwadrygi*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 52.

¹⁴ S. R. Dobrowolski: *Miserere*. „Kwadryga” 1929 (listopad), s. 84. Oczywiście, nie miejsce tu na polemikę z takim osądem Skamandra, przytoczenia mają pokazać atmosferę sporu i zajadłości w wytaczaniu argumentów przeciw poetom, którzy odegrali pierwszorzędną rolę w dwudziestoleciu.

¹⁵ L. Rygier: *Chimera i Skamander*. „Kwadryga” 1930, nr 5, s. 187.

Jednocześnie znaleźć można w wypowiedziach drukowanych przez Kwadrygę sądy uogólniające, dotyczące twórczości poetów skupionych wokół tego czasopisma. I tak w nr 1/3 z 1931 r. cytowane są słowa T. Terleckiego, charakteryzującego grupę na wieczorze literackim 19 lutego 1931 roku we Lwowie: „[...] Jest to pierwsza w Polsce nowej poezja, [...] która wraca, wrasta, wnika w życie. Jest to poezja, która pierwsza podjęła tragiczny ciężar wszystkich spraw współczesności, przez to: poezja w charakterze swoim społeczna i w swojej barwie uczuciowej: heroiczna. Poeci Kwadrygi nie są ani romantykami historycznego typu ani witalistami dzisiejszego: i nie odrzucają rzeczywistości, ani nie zatacają się w niej bezpośrednio. Chcą ją tworzyć. Ich postawa wobec świata jest zdobywczą, czynną, twórczą.”¹⁶

W wieczorze poetyckim, na którym padły te słowa, Stanisław Ciesielczuk nie uczestniczył. Może nawet twórczość tego poety przy charakterystyce Kwadrygi nie została wzięta pod uwagę, bo choć formalnie był on z grupą związany, to poetyką swych wierszy wyraźnie od innych jej członków odbiegał. Wynika to w jakimś stopniu z jego pochodzenia — urodzony na wsi, w Sławęcinie koło Hrubieszowa i tu przemieszkujący (także w okresie studenckim), był poeta nieco oddalony od głównych nurtów literackich, acz — jak wynika z zachowanej, szczątkowej i bardzo zniszczonej korespondencji — wyraźnie nimi zainteresowany¹⁷. Jeśli jednak przyjrzeć się tej poezji z bliska, to okaże się, jak wpisuje się ona w pewne nurty dwudziestolecia, choć w żadnym nie wyczerpuje się do końca, znajdując własne, często oryginalne, rozwiązania. To, co stanowi paradoks Kwadrygi — walka ze Skamandrem przy jednoczesnym korzystaniu z osiągnięć poetyki tej formacji — jest udziałem Ciesielczuka¹⁸. W listach szczególnie atakuje „starych” Skamandra, choć w pierwszym okresie swej twórczości w tę właśnie konwencję wpisywał się najwyraźniej. Ale właśnie ów fakt świadomego odżegnywania się od tej poetyki pozwala utwory, przypominające swą witalnością wypowiedzi skamandryckie, traktować nie w kategoriach naśladowania czy powielania wzorców, lecz dialogu z konwencją, która (jakkolwiek na nią patrzeć) była w dwudziestoleciu dominująca. Znajdujemy także w tej poezji ślady fascynacji twórczością Leśmiana, co z jednej strony stanowi dowód czytelnicych fascynacji poety, bardzo zresztą osobnych, gdy zważymy fakt stosunkowo niewielkiego zainteresowania krytyki tą poezją w okresie mię-

¹⁶ *Pro domo sua*. „Kwadryga” 1931, nr 1/3, s. 334.

¹⁷ Listy od S. Ciesielczuka do S. Autuchewicza, przyjaciela z lat studenckich, znajdują się w Muzeum Literatury w Warszawie.

¹⁸ Zauważa ten paradoks zarówno W. P. Szymański (*Ballady przed burzą*), jak i J. Kwiatkowski (*Literatura dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 30); pisze o tym J. M. Rymkiewicz w rozdziale o Kwadrydze w: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1; a także wszyscy piszący z pozycji socjologicznych o tej grupie poetyckiej.

dzywojennym¹⁹, z drugiej zaś — jest wyrazem pewnej „geograficznej wspólnoty”, może nawet rodzajem wspólnej „małej ojczyzny”. Ziemia hrubieszowska, która jest w istocie ojczyzną Ciesielczuka, stała się nią (czy ziemią wygnania?), od 1918 roku, po wjazdach zagranicznych, dla Leśmiana²⁰.

Wychodząc z przesłanek Ricoeurowskich, spróbujemy potraktować tę poezję jako rodzaj metapoetyckiej wypowiedzi, w której ujawnia się dojrzewanie świadomości poety. Punktem wyjścia tej poezji jest doświadczenie i przeżycie jednostkowe, subiektywne, podmiotowe, ale przez fakt językowej dialektyki „zdarzenia” i „znaczenia”²¹ prowadzi ono do unaocznienia procesów uniwersalnych — zmagania człowieka w odkrywaniu i budowaniu systemu ontologicznego, a następnie etycznego. W ten sposób badając wypowiedź poetycką jako zjawisko językowe, próbujemy dotrzeć do świadomości w poezję tę wpisaną oraz do typu wyobraźni poetyckiej. Utwór poetycki jest dla nas punktem wyjścia, jego struktura decyduje o wprowadzaniu kontekstów interpretacyjnych. Metoda badawcza zatem wyrasta z inspiracji Ricoeurowskiej hermeneutyki i zbliżona jest do tego, co Umbera Eco nazywa „pragmatyką tekstu”²². Odsłaniając zakodowane w dziele Ciesielczuka znaczenia, próbujemy pokazać rodzaj dialogu z tradycją²³ i przekraczanie konwencji współczesnych poecie. W ten sposób opis wraz z interpretacją utworu doprowadzi do odsłonięcia systemu ontologiczno-etycznego wpisanego w utwór i zapowiadającego to wszystko, co pojawi się w tej poezji w ciągu dziesięciu lat jej tworzenia. *Chaty w obłokach* pochodzą bowiem z 1927 r., a ostatni tomik zatytułowany *Teatr natury* wydany został w 1937 r.

¹⁹ W okresie dwudziestolecia poezja Leśmiana rzadko trafiała na łamy pism stołecznych. Czasami zamieszczana była w prowincjonalnym „Czartaku” i „Ponowie”. Por. J. Trznadel: *Wstęp*. W: B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1991, s. VI—VII. Warto tu także dodać, że jednym z pierwszych badaczy poezji Leśmiana był A. Szczerbowski, nauczyciel polonista S. Ciesielczuka, bardzo z poetą później zaprzyjaźniony. Być może to on właśnie zwrócił uwagę na oryginalną twórczość swojemu uczniowi. Przed wojną badacz wydał dwie książki poświęcone Leśmianowi: *Brzegiem szalu w niepojętość zieleności. O „Łące” Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1934; *Bolesław Leśmian*. Zamość 1938.

²⁰ J. Trznadel: *Wstęp...*, s. III—VI.

²¹ Wywód P. Ricoeura jest następujący: „Zdarzeniem jest to, że ktoś mówi [...]. Język nie mówi, to ludzie mówią. Jednakże nie można przeoczyć w zdaniu aspektu samoreferencji dyskursu. [...] Jedynym źródłem wiedzy o znaczeniu pomyślanym jest bowiem sam dyskurs. Znaczenie dla mówiącego (autora) odciska ślad w znaczeniu wypowiedzi” (s. 82). „Język jest procesem, w którym prywatne doświadczenie staje się publicznym. Język jest uzewnętrznieniem, dzięki któremu doznanie przekracza siebie i staje się ekspresją lub inaczej mówiąc transformacją psychicznego w neotypiczne (czyli dające się poznać rozumem).” P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa 1989, s. 89.

²² Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Warszawa 1994, s. 4.

²³ Wchodzimy zatem na teren intertekstualnych nawiązań i odniesień, których kompetencje i strategię przedstawił S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1993; wcześniej problem ten podjął w pracy: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990.

J. Kwiatkowski poświęcając tylko kilka uwag twórczości Ciesielczuka, sformułował najtrafniejsze określenia tej poezji. Nazwał ją mianowicie poezją: lotu, gwiazd i kosmosu²⁴ — wskazał zatem na istotę poetyckiej wyobraźni. Ciesielczukowe loty, pędy, powietrzne chlupotania, pulsujące i wrzące wybuchy wyraźnie współbrznią z wywiedzionymi z romantyzmu fantazmatami, które w XX w. miały swe kontynuacje w surrealistycznych wizjach.

Pieśń o niebieskim pędzie, zamykająca młodzieńczy tomik poetycki, jest ukoronowaniem tych wizji. Można je dostrzec w *Pieśni młodzieńców* i w pewnym stopniu w *Szarży* — ale są to utwory wykreowane w bardzo bliskiej zależności od romantycznej poetyki *Ody do młodości*, pobrzmiewają tu tony poezji Staffa i Asnyka. I jest to w jakimś sensie zjawisko naturalne, nie dyskwalifikujące tej poezji. Młody poeta bowiem siłą rzeczy sięga do wzorców, bywa, że wikła się w nieswojej poetyce zbyt mocno, ale z czasem uwalnia się od krępującego wzorca.

Pieśń o niebieskim pędzie, choć wyrosła z tradycji romantycznej, jest przecież doskonałym przykładem przekroczenia jej konwencji, wykorzystania nowoczesnych, awangardowych teorii metafory i przetransponowania na płaszczyznę poezji myśli filozoficznej. Jest ten utwór przykładem przekroczenia „rzeczywistości codziennego życia ku rzeczywistości wyobraźni” — tak można go odczytać w kontekście rozważań M. Janion²⁵. Wiersz wydaje się rodzajem fantazmatu²⁶ utkanego z metaforyki przestworów, lotu i ognia.

Targany przez febryczne wielkich pragnień dreszcze,
 Palony żarem żądz, w niedościgłą metę
 Pędziłem wśród przestworu, połykając przestrzeń,
 Szarpiąc, prując, rwąc wściekle rozedrgany eter.
 Lot smagał do żywego chłostą promienistą,
 (.)
 Pędziłem, do śmiertelnej lotności przywyklszy.
 (.)
 Szybowałem olbrzymią racą oszalałą —
 (.)
 W sferze powietrza płomień wrzynał się w me wnętrze,
 (.)
 Nieustraszony korsarz niebnych pacyfików,
 Pieniłem się nadmiarem, zachłyśnięty sobą.
 W pierzchliwego momentu jaskrawym przemyku
 Wstecz lata ułatały — tłum gasnących globów.

²⁴ J. Kwiatkowski: *Literatura dwudziestolecia...*, s. 107.

²⁵ M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. Warszawa 1991.

²⁶ Fantazmat rozumiem tak, jak wykląda go M. Janion — jako uwolnienie wyobraźni, która odwołuje się do wizji pozaświatowych, kosmicznych. „Fantazmat jest derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów, tak charakterystycznego dla romantyzmu.” Tamże, s. 11.

To tylko niewielkie fragmenty *Pieśni o niebieskim pędzie*, które wskazują na romantyczny rodowód. Nie nastęrczy nam wiele trudności przytoczenie cytatów z romantycznej poezji, w których przestrzenie i loty będą równie ekspresywnie wyrażane:

Jak eter niebios, choć tylko promieniem
Gwiazd swoich widny — gwiazdy owe rodzi,
Przedziela, łączy i wszystko obwodzi,
Rozbłękitniony wieczności pierścieniem!

(Z. Krasieński: *Myślałem nieraz...*)²⁷

Tu szczyt. Lękam się spojrzeć w przepaść świata ciemną.
Spojrzę... Ach! Pod stopami niebo i nad głową
Niebo... Zamknięty jestem w kulę kryształową.

(J. Słowacki: *Kordian, początek monologu Kordiana na górze Mont-Blanc*)²⁸

Wznoszę się, lecę, tam, na szczyt opokil
(.)
Stąd ja przyszłości brudne obłoki
Rozcinam moją zrenicą, jak mieczem —
Rękami, jak wichrami, mgły jej rozdieram.

(A. Mickiewicz: *Dziady cz. III, początek Malej Improwizacji*)²⁹

Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata,
I wzrok ziemski, do ciebie wysłany za gońcą,
Choć szklane weźmie skrzydła, ciebie nie dolata,
Tyłko o twoją mleczną drogę się uderzy;
(.)
Ja, mistrz, wyciągam dłonie,
Wyciągam aż w niebiosą — i kładę me dłonie
Na gwiazdach, jak na szklanych harmonijki kręgach.

(A. Mickiewicz: *Dziady cz. III, Wielka Improwizacja*)³⁰

Odetchnąłem! Ku gwiazdom spoglądałem dumnie —
I wszystkie gwiazdy oczyma złotemi,
Wszystkie poglądały ku mnie,
(.)
Wyciągnąłem ku światu ramiona uprzejme,
Zda się, że go ze wschodu na zachód obejmę.
Myśl moja ostrzem leci w otchłanie błękitu,
Wyżej, wyżej i wyżej, aż do niebios szczytu.
Jak pszczoła, topiąc żądło, i serce z niem grzebie,
Tak ja za myślą duszę utopiłem w niebie!

(A. Mickiewicz: *Farys*)³¹

²⁷ Cyt. za: Z. Krasieński: *Pisma*. T. 3. Mikołów 1901, s. 152.

²⁸ Cyt. za: J. Słowacki: *Dziela*. T. 2. Mikołów 1921, s. 101.

²⁹ Cyt. za: A. Mickiewicz: *Dziela*. T. 4. Mikołów [b.r.w.], s. 111.

³⁰ Tamże, s. 113.

³¹ Cyt. za: A. Mickiewicz: *Dziela*. T. 1. Mikołów [b.r.w.], s. 119.

Romantyczna wizja lotu, wznoszenia się i przebywania w przestworzach albo bywa wyrazem niezwyklego mistycznego przeżycia, albo odkryciem rzeczywistości, której wcześniej „uznać nie chciano”. Wizje te ujawniały także „realność wewnętrzną”, połączoną nieprzyczynowymi związkami „sympatii” z kosmiczną realnością zewnętrzną³².

Można by zatem, za M. Janion podążając, mówić o odkryciu przez romantyzm „kosmicznych wymiarów wyobraźni”, która — przełożona na język poezji — pozwoliła na ujawnienie stanów świadomości czy podświadomości nigdy dotąd nie przedstawianych. I rzecz znamienita — cała poetycka przestrzeń lotu, unoszenia ponad światem stanowiła ekwiwalent snów, marzeń i wizji, wyrosłych właśnie z wnętrza, z duszy bohatera, poety, człowieka. Ale to nie romantyzm pierwszy dał kosmiczną wizję świata. Ta staworzona została dużo wcześniej, bo w *Boskiej komedii* Dantego. Czymże bowiem innym, jak nie kosmiczną wizją, z centralnym miejscem dla Słońca³³, z przywołaniem całej harmonii wszechświata, jest Dantejski Raj? I w tym kontekście utwór Stanisława Ciesielczuka wybliskiwać zaczyna coraz to nowymi znaczeniami.

Obserwacja pól semantycznych prowadzi do wyraźnego uporządkowania znaczeń, które przy pierwszej lekturze wydają się niejasne, zawikłane, ewokujące głównie chaos, ruch i jakiś niepokój. Tytułowy *niebieski pęd* został ujęty w swoiste trzy fazy. Pierwsza — od I do X zwrotki — jest wyrazem fascynacji życiem, światem, czymś w rodzaju kosmicznej jedności, ale jednocześnie metaforyka tej części wyraża niepokój, konstruuje rodzaj fantazmatu, w którym przedmiotami są: *plomień*, *ogień* i *meteory*, budujące kosmiczną przestrzeń. Jej natomiast rozległość lub nieograniczoność, a także gwałtowność ruchów ewokują nagromadzone czasowniki, wyrażające jed-

³² M. Janion: *Projekt krytyki...*, s. 8—9.

³³ Słoneczna metaforyka *Boskiej komedii* jest sposobem opisania „boskiego punktu”, którego promieniowanie stanowi rodzaj iluminacji: „gdy Dante opisuje »boski punkt«, w którym obecne są wszystkie czasy, dodaje, że z punktu tego »promieniuje światło«, a »Niebo i natura« z niego moc biorą.” G. Poulet: *Metamorfozy kola*. W: tenże: *Metamorfozy czasu*. Warszawa 1977, s. 336. Dodajmy jeszcze, że w Pieśni XXIII pod postacią Słońca właśnie ukazuje się Chrystus:

Jak na księżycu pełni Diana tańce
Wyprawia z nim swych nieśmiertelnych gronem,
Co rozpogadza wszystkie nieba krańce,
Tak zobaczyłem nad iskier milionem
Słońce; tamtejsze światły nad nim plonę
Jak naszym gwiazdy w stropie wyiskrzonem.

Poulet określa *Boską komedię* jako mistyczną podróż i pisze: „Jak wszystkie mistyczne podróże jest więc podróż Dantego podróżą wewnętrzną. Jej ostatecznym celem jest Bóg. [...] Dante osiąga to spokojne centrum serca w chwili będącej zarazem końcem jego podróży i końcem poematu. Cała podróż i cały poemat bowiem to stopnie, po których wstępuje Duch, osiąga wszędzie owo miejsce i ów moment, gdzie nie ma już ruchu ani kolejności, ani miary.” G. Poulet: *Metamorfozy...*, s. 342—343.

nocześnie burzę emocji, a także wszystkie określenia abstrakcyjne: *lot, przestwór, eter, poryw, wir, bezmiar*.

Wyrazem zmagania, niepokoju, poszukiwania, ale i poddania się siłom zewnętrznym, przy jednoczesnej fascynacji lotem, jest nagromadzenie czasowników i form czasownikowych, wyraźnie hiperbolizujących emocjonalne stany podmiotu lirycznego:

Pędziłem (...) połykając, szarpiąc, prując, rwąc;
wdzierałem się, dziurawiłem, szybowałem;
trzeszczałem, buzowałem, pływałem, nurkowałem;
chluskałem, plułem, bryzgałem, buchałem;
pieniłem się, zachłyśnięty sobą;

Rodowód takiego zhiperbolizowania emocji można by wyprowadzić z neoromantycznej poetyki *Snów o potędze* L. Staffa, jest to być może ślad Nietzscheańskiej, nadludzkiej wizji podmiotu lirycznego, z wyrażeniem wszak świadomości „uwikłania” i „zagubienia” w przytłaczającej, może nieco „zniewalającej”, rzeczywistości.

W tej części pojawia się także metaforyka, która pozwala na przybliżoną konkretyzację podmiotu lirycznego tego wiersza. „Pieśń światów” stanowi najbardziej wyrazisty element umożliwiający dookreślenie „ja” lirycznego — to poeta:

Wśród świetnej pieśni światów straszliwego świstu
Pędziłem do śmiertelnej lotności przywyklszy.

Pieśń nie jest *świetlna* (choć świetlnność właśnie w części drugiej utworu jest szczególnie wyeksponowana), ale *świetna*, co w brzmieniowej warstwie przypomina świetlność, tę „objawioną” w drugiej fazie lotu: *jak świetlne objawienie [...] zapłonęła przede mną*. Tu wszakże, *świetna pieśń światów*, ewokuje dwa przede wszystkim znaczenia: doskonałość i światowość. Budowa metafory wywiedziona ze szkoły awangardy — świetność, pęd i lotność stanowią bowiem element wyraźnie opozycyjny wobec śmiertelności. Instrumentacja głoskowa staje się tu jeszcze jednym ekwiwalentem czegoś w rodzaju zagrożenia, które dodatkowo sugeruje *straszliwy świst*. Użycie piętrowej metafory opartej na znaczeniach wyraźnie przeciwstawnych jest swoistym wskazaniem nurtów awangardowych, porażających swą siłą, epatujących atrakcyjnością programów. Ale włączenie w tę metaforę elementu instrumentacyjnego przywołuje także witalizm, rodem z poetyki Skamandra. W ten sposób pierwsza część wiersza — łącząc w sobie romantyczną poetykę lotu z awangardową metaforą synkretyczną i oksymoroniczną:

w niedościgłą metę pędziłem;
 rozkosz przesywała bólem;
 świst gwizdał ciszą;
 żar najmroźniejszy, zimno najgorętsze;
 stała się niewola swobodą;
 chwila wieków;

— rekonstruuje świadomość poszukiwania drogi, fascynację tym, co zastane, a jednocześnie pewne w tej rzeczywistości zagubienie.

Tak oto ujawnia się niezwykła głębia fantazmatu, który nie jest już romantycznym marzeniem prowadzącym marzyciela w głąb duszy i przenoszącym w jakieś odległe rejony od miejsca „tu i teraz”. Ten „kosmiczny” lot, który zdaje się lotem ku rajskim przestrzeniom, jest bardzo podobny do przeżycia w Danteskim Raju, ale i w Piekło. Ta niezwykła kontaminacja wydaje się tu i uzasadniona, i bardzo płodna w znaczenia. Ciesielczukowa wizja jest wyraźnie bardziej dynamiczna od werbalizowanych w *Boskiej komedii*.

Czułem, że wzrok mój nowych sił dostaje
 I że jak gdyby potężnymi pióro
 Jestem z mą panią rwany w wyższe raje.
 Czułem to, żeśmy lecieli do góry,
 Po roześmianiu gwiazdy purpurowym,
 Czerwieńszym niż ton jest zwykłej purpury.

(Raj, Pieśń XIV)

Kto chce oglądać własnymi oczyma,
 Com teraz ujrzał, niech myśli posplata,
 (...)
 Te piętnaścioro gwiazd najwyższych świata,
 Tak gorejących, że wśród mgławic mętu
 Mrok się najtęższy przed nimi odmiata.

(Raj, początek Pieśni XIII)

— to pierwsze wybrane fragmenty, dla których charakterystyczne jest przedstawianie lotu, wznoszenia, przywoływanie elementów kosmicznych: gwiazd, mgławic, a także księżyca i słońca.

I w słońce patrzę wbrew ludzkiej naturze.

(Raj, Pieśń I)

Ta wędrówka w przestworzach zdaje się płaszczyzną odniesienia utworu Ciesielczuka. Poeta dwudziestowieczny, podobnie jak Dante, wznosi się ku przestworzom. Tamten jednak prowadzony był przez Beatrycze, która rozprawiając o Raju, wskazywała na ład i porządek we wszechświecie. Dwudziestowieczny poeta poddaje się *niebieskiemu pedowi*, jest sam, nie ma

przewodnika, który ułatwiłby mu poznanie. Ono bowiem jest celem. Dante szedł, by poznać — prowadzony najpierw przez Wergiliusza, później przez Beatrycze — nie błędził. Poznawał kolejno przestrzenie zła i dobra, by dotrzeć do poznania istoty najwyższej. Dwudziestowieczny poeta, pozbawiony przewodnika, skazany jest na poszukiwanie samotne. I tym m.in. można tłumaczyć swoistą kontaminację w kosmicznej wizji Ciesielczuka tego, co wywiedzione zostało z Danteskiego Piekła i Raju jednocześnie. W tekście można wyodrębnić dwa pola semantyczne, z których pierwsze wyraźnie koresponduje z Danteskimi scenami piekielnymi; drugie zaś — wskazuje na przestrzeń, w którą daje się unosić poeta, człowiek, wędrowiec, *nieustraszony korsarz pacyfików*.

I

palony żarem żądry
 chłosta płomienista
 kły ognia niby zwierz najdzikszy
 wdzieralem się pociskiem
 najdotkliwszy ból
 płomień wrzynał się we mnie

II

przestwór
 przestrzeń
 rozedrgany eter
 kosmos
 rozkosz
 sfera powietrza

Faza druga lotu zamyka się w czterech kolejnych zwrotkach (XI—XIV) i jest wyraźnie sygnalizowana leksykalnymi środkami, wskazującymi na nagłą zmianę sytuacji: *Aż raz* — zmienia się tu zupełnie układ pól znaczeniowych. W warstwie brzmieniowej osłabiona zostaje instrumentacja głoskowa, choć nie znika całkowicie, załamaniu ulega rytm wiersza, w tym miejscu wyraźnie znaczący, a cała wypowiedź staje się jakby mniej agresywna. Pojawia się *Ona* — co do której trudno w pierwszej chwili mieć przybliżone wyobrażenie. Gdy jednak wydobyć wszystkie jej określenia, buduje się wizja niezwyklego olśnienia, przewodniczki..., poezji:

(...) *Ona* swą drogę mi rozdarła;
 jak świetlne objawienie;
 szukana podświadomie;
 zapłonęła przede mną;
 słodko dźwięły fale jej wonnego ciepła;
 światłem kłusa;
 widokiem piekła;
 Gwiazda najśliczniejsza;

Dwa elementy: *Ona* — *Gwiazda*, sygnalizowane w tekście graficznie (pisane wielką literą), są użyte zamiennie w kolejnych wypowiedzeniach i wprowadzają tę trudną do nazwania jakość, którą jest rodzaj wewnętrznego olśnienia, rozpoznania, odkrycie czegoś niezwyklego — poznanie po prostu.

Poznałem, że był dotąd przygrywką, prologiem,
 Że teraz burzą pieśni mam się stać wspaniałej. (podkr. — E. J.)

Poznanie stanowi konsekwencję zmagania. Ma wymiar podobny temu, które było udziałem największych. Dante wchodzi do sfery kosmicznej, by poznać ład, doświadczyć jedności i powrócić pogodzony z samym sobą³⁴. Poeta dwudziestowieczny wchodzi tam także, by poznać, choć jego droga jest mniej uporządkowana. A finał jego wędrówki oznacza powrót do źródeł, do swoistej jedności z samym sobą.

Trzecia faza „pędu” (strofy XV—XVII) rozpoczyna się emocjonalnym wykrzyknieniem, będącym konsekwencją poznania: *Już! Dopadłem! O!*, z którym łączy się cały szereg odkryć:

zrzuciłem Boga w przepaść;
 rozsadziłem orbitę, wiążącą mnie kołem;
 mam już, mam swą drogę;
 morduję noc, śmierć mrokom w samo serce wbijam;
 jestem buntem uczuć, rewolucją marzeń;
 jestem swobodą Duszy;
 olśnię was porażę;

Ostatnia faza lotu najbardziej przypomina romantyczny fantazmat wyrosły z postawy buntu, choć ma on nieco odmienny od romantycznego charakter. Jest przede wszystkim konsekwencją ograniczeń, które musiały zostać odkryte i odrzucone, by możliwy był powrót do zgody z samym sobą. Ograniczenie wyraźnie zwerbalizowane zostało w metaforze: *Bóg na mnie jak na koniu gonil nieskończoność*.

A zatem nie ja sam pędziłem, lecz byłem kierowany. Stąd pierwszym i koniecznym gestem było odrzucenie tego, co krępowało wolę i nie pozwalało na „własną” drogę; tego, co było doskonale, ale cudze: *rozsadziłem orbitę wiążącą mnie kołem*³⁵

³⁴ Ostatnie wersy *Boskiej komedii* dotyczące objawienia łaski bożej wydawca objaśnia: „Dante nie był w stanie pojąć własnym umysłem tajemnicy Boga — Człowieka, dopiero łaska boża jak grom objawiła mu jej treść; poeta poczuł, że jego wola i pragnienie zgodne są z wolą bożą, osiągnął najwyższe szczęście i spokój.” D. Alighieri: *Boska komedia*. Przekł. E. Porębowicz. Warszawa 1959, s. 606.

³⁵ Koło jest symbolem całości oraz doskonałości i jako takie znajduje swe omówienie w: M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1977, s. 384. Pełna egzemplifikacja przemian znaczenia i symboliki koła w: G. Poulet: *Metamorfozy czasu...*, por. zwłaszcza *Metamorfozy koła i Romantyzm* (s. 331—354; 430—468). Poulet pokazuje, jak w ciągu wieków zmienia się symbolika koła (środką i sfery). „Nie odnosi się ona już wyłącznie do Boga, ale również do człowieka, który odkrywa, że jest na równi z Bogiem środkiem i sferą. Co więcej, każda chwila i każde miejsce, w którym się człowiek znajduje, staje się jak gdyby ciągle odnawiającym się środkiem tego niedokończonego kręgu; każde miejsce bowiem i każda chwi-

Jest to moment inicjacyjny, początek „drogi” poetyckiej, nowej, własnej, rodzaj romantycznego przeistoczenia, choć zasadniczo odmienny od pierwowzoru. Romantycy kreując wizję głębi i przestworzy, stworzyli „doktrynę o samozbawieniu człowieka, czyniąc go twórcą własnego losu; tytanicznym, prometejskim buntownikiem...”³⁶. Poetyka wiersza Ciesielczuka wskazuje na gesty buntownicze, które można wiązać z nietzscheanizmem (*Zrzucilem Boga*), acz podkreślmy, że jest to w dominującej mierze bunt przeciwko tyranii programów poetyckich oraz krytyków, określających sposoby tworzenia i dzielących poetów wedle przynależności do określonych „konfraterni”.

Odnalezienie własnego losu, więcej — przekroczenie go ku samodzielności, choć jednocześnie samotności wyeksplikowane zostało w finalnym *buncie uczuć, rewolucji marzeń i swobodzie Duszy*. Czy jednak końcowe zapewnienie jest już tylko krzykiem samotnego romantyka, powtarzającego gest mistrza i żywiącego to samo przekonanie, że *zostanie po mnie siła fatalna, co [...] was zjadacze chleba w aniołów przerobi?* Czy agresywne zapewnienia: *bluznę ukropem blasku, olśnię was, porażę i ogniem zagrzmię legendę o Słońcu* są tylko powtórzeniem marzeń romantyka? Otóż nie. Najpierw nie, gdyż poeta romantyczny przemawia z pozycji wieszczka, który jeszcze niedoceniony sławę swą przepowiada, a ten dwudziestowieczny dopiero odkrywa, że musi obrać drogę zgodną z własnym programem (*poznałem, zem był dotąd prologiem*); Nie — dlatego, że wiersz Ciesielczuka — jak się zdaje — przekracza bardzo zasadniczo romantyczną konwencję.

Dostrzegamy tu wprawdzie coś w rodzaju romantycznego przeistoczenia, ale zbyt wiele w nim elementów odmiennych, wskazujących na meta-poetyckość tego tekstu. Jest to utwór wyrażający — z jednej strony — fascynację poezją, uwikłanie w jej nurtach, prądach i odległych od siebie drogach. Ale z drugiej zaś strony przez symbolikę uwikłań (ewokowaną m.in. przez odległe piętrowe metafory) prześwituje symbolika poszukiwania własnej, odrębnej drogi poetyckiej. A finalna legenda o Słońcu zdaje się powrotem do źródeł — do tego, co ma być wyrazem prawdy o świecie. Ten wiersz, umieszczony jako ostatni w młodzieńczym tomiku poetyckim, jest symbolicznie wyrażonym powrotem do tej wyobraźni, która wyrasta z mistycznego związku z naturą.

ła stanowią dla człowieka nowy punkt widzenia” (s. 353). Ten nowy punkt widzenia wydaje się w utworze nas interesującym odkryty właśnie w momencie uświadomienia sobie wyjścia z „orbity wiążącej kołem”. Por. też. M. Rurker: *Kolo jako obraz świata*. W: idem: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Kraków 1994, s. 152—168.

³⁶ M. Janion widzi narodziny buntowniczej myśli, która swój literacki wyraz zyskała w romantyzmie, w wielkiej rewolucji francuskiej. Badaczka wskazuje na rewolucjonistów jako tych, którzy buntem właśnie „przekraczali los”. Por. M. Janion: *Gorączka...*, s. 398, a także 391—405.

A. Baluch uznaje wiersze Stanisława Ciesielczuka za „typ lirycznego pamiętnika, swoistą odmianę autobiografii, tak charakterystyczną dla literatury chłopskiej. Dlatego lektura wierszy Ciesielczuka sprowadza się do starej, ale odwróconej tym razem formuły — twórczość i życie:

Bo jak brzmi pieśń, tak życie brzmi —
Innego życia nie ma.³⁷

Nie mogąc się zgodzić na takie zawężenie twórczości Ciesielczuka, warto zwrócić uwagę, że — w świetle analizy całego tomiku wierszy, zatytułowanego *Chaty w obłokach*, zamkniętego omawianym tu utworem — Norwidowska zasada zgodności pieśni i życia zyskuje również swoją modyfikację. Oto wyjście z wiążącej kołem doskonałości, która nie jest odbierana jako własna, powoduje kolisty powrót do wartości poecie najbliższych — są nimi: życie, natura, ziemia³⁸. Ten związek jest czymś więcej niż wyrazem pochodzenia i dlatego trudno zgodzić się z wpisaniem jego twórczości wyłącznie w obszar literatury chłopskiej.

Oto bowiem wiersz, którego struktura (jak staraliśmy się pokazać) ma charakter fantazmatyczny, kończy się przywołaniem symbolicznego elementu Słońca: *I ogniem, ogniem zagrzmie legendę o Słońcu!*

Cały fantazmatyczny lot był czymś w rodzaju przygotowania do poetyckiej inicjacji, przechodzenia przez rodzaj oczyszczenia, by dotrzeć do tajemnicy własnej drogi twórczej. Słońce w tym kontekście pełni ważne funkcje — jest symbolem wieczności, wtajemniczenia, symbolem przewodnika, ale

³⁷ A. Baluch: *Życie zamyka się jak księga...*, s. 92.

³⁸ Debiutancki tomik S. Ciesielczuka zorganizowany jest dość konsekwentnie jako wizja świata, w której człowiek odnajduje rodzaj kosmicznej jedności z naturą. Sposób organizacji przestrzeni w takich utworach, jak: *Wygon*, *Wulkan*, *Zachwycone stodoły* czy *Złote bariery*, prowadzi do uchwycenia metafizycznego misterium życia i nosi wszelkie znamiona sacrum. Kilka przytoczeń rzecz zilustruje najogólniej:

Wszystko rozumie dobrze ważną tajemnicę,
Że życie jest wieczyste na wygonie świata.

(*Wygon*)

A gdy noc ziemię spoj wódką lazirową
I zwykle trwanie czystą staje się rozkoszą,
I świat, jak ogród wschodni, pachnie kąciężowo —
Zachwycone stodoły w niebo się unoszą!

(*Zachwycone stodoły*)

Niebo świecą posoką broczy u podnóża,
Żółtawe migotania czerwień wsysa drżąca,
Pęka błkkit; nad ziemią z wolną się wynurza
Z kolorowych pępowin noworodek słońca.

(*Złote bariery*)

W całym tomiku ujawnia się wyraźna linia przemian świadomości podmiotu lirycznego, która biegnie od uchwycenia mistycznego wzorca płodności przez fascynację misterium życia po sakralizację działań wyrosłych z odkrycia mistycznego związku człowieka i natury.

i samego artysty³⁹. Słońce jest światłością i jako takie jawi się w metaforyce Dantego, wyrażając jednocześnie przeciwną stronę mroku⁴⁰.

W kontekście wiersza Ciesielczuka staje się Słońce (pisane wielką literą) elementem symbolizującym zwycięstwo po przejściu przez chaotyczne ciemności. Metaforyka wiersza wskazuje na Słońce jako oko — *patrząca, niezblaganie jarząca się struga* — odkrywające wszelką prawdę⁴¹. Zanim bowiem w ostatnim wersie pojawi się zapowiedź „legandy o Słońcu”, jest ono zasygnalizowane peryfrazą:

Patrzącą, niezblaganie jarzącą się strugą
Morduję noc, śmierć mrokiem w samo serce wbijam!

Słońce przywołane jest jako rodzaj siły magicznej, która staje po przeciwnej stronie nocy, ciemności i śmierci, pozwala na zrozumienie rzeczywistości oraz rozpoznanie prawdy. Ta metafora zdaje się zatem najwyraźniej sugerować sensory, na które już wskazaliśmy: Słońce, nazwane wprost i przywołane metaforycznie, pełni (podkreślmy to jeszcze raz) w utworze Ciesielczuka wielorakie funkcje — jest symbolem prawdy, wtajemniczenia, symbolem wieczności, ale także przewodnika i samego artysty.

Analiza całego młodzieńczego tomiku *Chaty w obłokach* pozwala na postawienie tezy, że wyobrażenia poetycka Ciesielczuka wyrasta z mitologii agrarno-wegetacyjnej, symbolika solarna zaś jest tej wyobraźni uzupełnieniem i zamknięciem.

By kwestię tę wyjaśnić, sięgnijmy do wywodu M. Eliadego. Pisze on mianowicie o wierzeniach łączących elementy solarne i wegetacyjne, tłumacząc je „rolą, jaką mają do spełnienia w płaszczyźnie kosmicznej i społecznej w nagromadzeniu i rozdawaniu życia”⁴². Wskazuje także, że „solarny kompleks roku [...] scalił się z magią i mistyką agrarną starożytnych wierzeń europejskich i folkloru współczesnego”⁴³. Słońce jest ponadto hierofanią grup uprzywilejowanych, „wybranych, wtajemniczonych mniejszości”. W „świecie grecko-rzymskim staje się zasadą kosmiczną, przekształca się z hierofanii w ideę”⁴⁴.

Legenda o Słońcu — przywołana w finale *Pieśni o niebieskim pędzie* — mieści w sobie wszystkie ambiwalentne znaczenia: symbolizuje początek

³⁹ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 387.

⁴⁰ „Biegunowość światła — mrok, pisze Eliade, solarne — chtoniczne mogła być rozumiana jako dwie następujące po sobie fazy tej samej rzeczywistości.” Por. M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Łódź 1993, s. 145.

⁴¹ Na taką symbolikę słońca wskazuje W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 387.

⁴² Tamże, s. 130.

⁴³ Tamże, s. 149.

⁴⁴ Tamże, s. 150—151.

nowej własnej drogi poetyckiej, wskazuje na rodzaj poetyckiego wtajemniczenia, ale ewokuje także ideę powrotu do źródeł mistyki wegetacyjnej, tej, która w różnych odmianach przywoływana była w całym tomiku wierszy. Z jednej zatem strony jest to rodzaj zamknięcia, z drugiej — rodzaj programu wyrażonego ku przyszłości.

Słońce staje się także wyznacznikiem czasu — „co noc przechodzi przez imperium śmierci, a nazajutrz ukazuje się na nowo, zawsze wieczny i wiecznie sobie równy”⁴⁵. Wprowadzona zatem symbolika solarna jest pośrednio zwiastunem tematu czasu, który w różnych odmianach ekwiwalentnych będzie podejmowany w następnych tomikach, a jego zapowiedź artykułują już młodzieńcze *Chaty w obłokach*.

Słońce, które w tak emocjonalny sposób zostało przywołane w finale *Pieśni o niebieskim pędzie*, ewokować może jedną z oryginalniejszych myśli o cyklicznym czasie kosmicznym, myśli, która najpełniej rozwinięta została w indyjskiej mitologii czasu, choć — jak pisze Eliade — „mit o cyklicznym Czasie, to znaczy powtarzających się w nieskończoność cyklach kosmicznych nie jest innowacją indyjskiej spekulacji [...]. Społeczeństwa tradycyjne [...] wyobrażają sobie egzystencję człowieka w czasie nie tylko jako powtarzanie *ad finitum* pewnych archetypów i wzorcowych gestów, ale także jako wieczne rozpoczynanie na nowo.”⁴⁶ W mitologii tej właśnie szczególna rola przypada Słońcu, które jest Czasem. „Słońce (= Czas) pozostaje nieruchome dla tego, który wie; *nunc fluens* paradoksalnie przeobraża się w *nunc stans*. Oświecenie, zrozumienie, urzeczenie, cud wyjścia z Czasu.”

Rodzajem takiego wyjścia jest końcowe zjednoczenie człowieka z Bogiem w poemacie Dantego. Poulet pisze: „Nawet najbardziej długotrwałe i najślawniejsze przedsięwzięcie, jakie zachowało się w ludzkiej pamięci, jest niczym w porównaniu z chwilą, w której pomimo upływającego czasu i niepamięci przypominamy sobie, że oglądaliśmy Boga. Jednak dzięki niezwykle odważnej grze słów Dante rozmyślnie miesza dwa [...] punkty i dwie chwile *Un punto solo* — punkt jeden ma wyraźnie znaczenie włoskiego wyrażenia *un punto di momento* — mgnienie chwili. [...] W takim właśnie punkcie ludzkiego czasu dane było Dantemu poznanie boskiego Punktu, punktu wieczności. Dochodząc zatem do końca swej drogi, osiąga Dante punkt będący zarazem punktem boskim, w którym poznaje boskość.”⁴⁷

Tyle interpretacja Pouleta, która ukazuje, jak w poemacie Dantego następuje zjednoczenie czasu boskiego i ludzkiego, jak w konsekwencji dochodzi do „poznania”. Dla naszych rozważań jest to refleksja ważna o tyle, o ile w utworze Ciesielczuka dostrzegamy w finale utworu rodzaj po-

⁴⁵ Tamże, s. 138.

⁴⁶ M. Eliade: *Indyjski symbolizm czasu i wieczności*. Cz. 1. „Pismo” 1986, nr 6—7, s. 167.

⁴⁷ G. Poulet: *Metamorfozy czasu...*, s. 138.

dobnego olśniewającego rozpoznania, które stanowi nie tyle punkt dojścia (jak w poemacie Dantego), ile raczej punkt wyjścia dalszych kreacji czasu i całej problematyki związanej z budowaniem własnego programu poetyckiego.

Podmiot liryczny w wierszu Ciesielczuka doświadcza rodzaju olśnienia, iluminacji. Odnajdujemy je w takiej oto metaforze:

Gromy blasku zatrzęsły kulistym ogromem!
 Jak świetlne objawienie, co na wskroś rozkrawa
 Całą wieczność jasności cięciem niespodzianem,
 (.)
 Zapłonęła przede mną złotym ranków blamem.

W tych błyskawicach objawia się prawda⁴⁸. Koniec *Pieśni XXIII Raju* Dantego w tłumaczeniu Porębowicza brzmi tak:

Wtem grom mię raził; myśl w cudo się grąży,
 Czulem, że woła jego w nią uderza.

A zatem mamy do czynienia z pewną uniwersalnością objawienia, podobny bowiem sposób „błyskawiczowego olśnienia” spotyka się w metafizyce greckiej, mistyce chrześcijańskiej oraz indyjskiej myśli o czasie⁴⁹. Tak wielorakie kody kulturowe prowadzą do uświadomienia wielości powiązań poezji Ciesielczuka z nurtami dwudziestolecia międzywojennego. Ujawniają się zatem charakterystyczna dla tej epoki fascynacja pierwotnością, zwrot ku egzotyce kultur prymitywnych, podjęcie elementów orientalnych⁵⁰.

Nie są to wszak jedyne związki Ciesielczuka z nurtami epoki. Gdy porównamy sposób mówienia o poezji w literackiej kreacji z tym, co poeta zwierza przyjacielowi w prywatnej korespondencji, zauważymy ciekawe paralele.

Niepokoje i buntownicze nastroje towarzyszące procesowi tworzenia *Pieśni o niebieskim pędzie* można zrekonstruować na podstawie listów do

⁴⁸ M. Eliade, przywołując fragmenty ksiąg wedyjskich, cytuje: „W błyskawicy prawda”. „Pismo” 1986, nr 8, s. 138.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Fascynacje te ujawniają się na wiele sposobów, od tego, co tworzył Leśmian, przez różne realizacje skamandryckie, aż po ludowe stylizacje Czartaka. Por. J. Kwiatkowski: *Literatura dwudziestolecia...*, s. 78—86. Skamandryci w swoich wierszach podejmowali tematy egzotycznych podróży, także tych, które sami odbywali (np. Słonimski i Baliński), por. J. Kwiatkowski: *Literatura dwudziestolecia...*, s. 86—88; a także: A. Węgrzyniakowa: *Motyw podróży w liryce Stanisława Balińskiego*. W: *Skamander*. T. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*. Red. I. Opacki, M. Pytasz. Katowice 1984; E. Jaskółowa: *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*. Katowice 1988, s. 10—30.

Stanisława Autuchiewiczza. Dnia 8 kwietnia 1927 r. takie czynił poeta zwierzenia: „Mam w pomysłach okropnie długi wiersz *Pieśń o niebieskim locie*⁵¹, który powinien być w wykonaniu mocny i bijący prosto kamieniem w łeb, utrzymany w wysokim napięciu i jedyny w swoim rodzaju — ale pewnie mi się nie uda, jestem jeszcze za słaby [...]” W liście następnym z 30 maja czytamy: „Mam już kilkanaście zwrotek *Pieśni o niebieskim locie* [...]. Uniezależniłem się i piszę po swojemu. Czuję czasem w sobie potężne pchnięcie i tak łatwo się nie poddam, choć coraz trudniej jest mi pisać, muszę czatować na słowa, chwytając je jak dzikie zwierzęta i oswajając [...]”

Listy są naturalnym komentarzem do twórczości poetyckiej, zwłaszcza że ujawniony w nich typ myślenia zbieżny jest z wizjami poetyckimi. I trzeba tu dostrzec jeszcze jeden znamieny dla dwudziestolecia nurt, którego źródła da się wyprowadzić z młodopolskich wizji Micińskiego, nurt wyrazisty w poezji Leśmiana i budujący nowe sensy w wizjach katastrofistów — nurt najogólniej określany mianem wizjonerskiego, realizowany przez Łobodowskiego, Bujnickiego, Piętaka czy Miłosza. Nie można wszakże mówić o wtórności czy naśladowaniu przez Ciesielczuka poetyki Leśmiana. Nawet bowiem wówczas, gdy elementy wyobraźniowe w poetyce obu autorów są podobne, warto zwrócić uwagę na różnice w poetyckich przesłaniach. Jako przykłady można przywołać dwa utwory Leśmiana: *W locie* i *Eliasz*:

Aż nagle zwierz mój trafia na lęk, na przeszkodę
I w miejscu, gdzie dla oczu kończą się błękity,
Staje dęba! Wiem dobrze: tu — Bóg jest ukryty!
(.)
Nie znam kresu! Meż żądy zuchwałym przymusem
Znagliłem zwierza w beżmiar, a on jednym susem
Przesadził otchłań z Bogiem, jak nikłą zaporę —
I znów jestem swobodny!

(*W locie*)

Ścigał bezkres i piersią czuł radość pościgu.
A gwiazdy, drobniejące za nim w okamgnieniu,
I światy, co we wprawnym kołują obłędzie,
I to życie, co pragnie trwać zawsze i wszędzie,
(.)
Wszystko zbladło, zmarniało w wyżynnym wspomnieniu.
Jak sen, co śnić się nie chce, a śni się wbrew chceniu.
(.)
Smuga zgasła, i Eliasz wziął jej Zmrok za zgodę.
Wiatr pobruździł głąb nieba, jak jeziorną wodę,
A on pędził na oślep i Zgasłą omlnął.

⁵¹ W rękopisie znajdującym się w Muzeum Literatury w Warszawie tytuł wiersza ma postać: *Pieśń o niebieskim locie*. List drukowany w „Poezji” podaje tytuł wydania książkowego *Pieśń o (...) pędzie*. Por. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 183. Cytuję za rękopisem.

Wolny, Bogu zbyteczny — sam teraz popłynął.
Wyżej i niebezpieczniej w ten zmierzch ponadniebny,
Gdzie już nie ma stworzenia i Bóg — niepotrzebny!

(Eliasz)

Znajdujemy u Leśmiana i loty w przestworzach, i Boga, wobec ograniczeń którego człowiek się buntuje. Fascynacje Ciesielczuka Leśmianem, dokumentowane zarówno tekstem poetyckim, jak i korespondencją, nie prowadzą przecież do powielania Leśmianowskiego sposobu myślenia. Inspirowały natomiast do budowania własnego systemu etyczno-estetycznego. Bardzo ostrożnie trzeba porównywać poetykę Ciesielczuka i Leśmiana, okazać się bowiem może, jak w przypadku *Pieśni o niebieskim pędzie* i *Eliasz*, że to, co wydaje się wyrastać z fascynacji Leśmianem, jest wobec jego twórczości pierwotne. *Pieśń o niebieskim pędzie* powstała, jak wynika z korespondencji, w 1927 r. i w tym samym roku została wydana w debiutanckim tomiku pt. *Chaty w obłokach*, natomiast Leśmianowski *Eliasz*, zamieszczony w *Napojucienistym* z 1936 r., drukowany był pierwotnie w 1929 r. w „Pamiętniku Warszawskim”⁵².

Już zatem w pierwszym tomiku Ciesielczuka ujawnia się z jednej strony rodzaj osobności poety, z drugiej zaś — umiejętność przetwarzania tego, co niesie ze sobą współczesność. Jeśli wyrasta on ze skamandryckiego witalizmu, to bardzo szybko poetykę tę modyfikuje. Nie realizuje w sposób niewolniczy poetyki awangardy, choć techniki pisarskie tej formacji są mu wyraźnie znane. Sięga do tych zjawisk swojej epoki, które nie są dominujące, choć istnienie ich zaznacza się wyraziście, jak zwrot ku pierwotności i fascynacja egzotyką. A poetycka kreacja w *Pieśni o niebieskim pędzie* jest wyrazem świadomości wpisywania się w te nurty i wyzwiania z ich ograniczeń.

⁵² Podaję za: B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław—Warszawa—Kraków 1991, s. 243; pierwodruk *Eliasz* w: „Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 4.

Ewa Jaskółowa

BECOMING FREE FROM CONVENTION

Summary

The article is an attempt to interpret a work by Stanisław Ciesielczuk as kind of phantasm in which the poetic consciousness of the young artist appears. In his „Pieśń o niebieskim pędzie” („A Song of a Heavenly Onward Rush”) the author of the article detects some universal cultural codes owing to which the discussed poet can be seen as belonging to an important tradition in the context of the interwar period. At the same time, the author, while showing that work as a kind of metapoetical utterance, treats it as a proof of the maturation of the poet's self-awareness.

The author demonstrates how the work in question grew out of a Romantic tradition, and transcended it by introducing a solar symbolism, and her argument leads to a disclosure of the cosmic unity of man and nature. At the same time, this symbolism is an expression of the lyrical subject's experiences, for whom the lightning revelation is a consequence of his having discovered his own, individual way of artistic creation. The intertextual connections with Dante's „Divine Comedy” make it possible to show how the poet binds together various poetical elements that can be derived both from Dante's „Inferno” and „Paradiso”, and evinces his involvement in the modern literary currents, and, finally, how he frees himself, in a phantasmal image, from the limitations imposed by those currents.

Ewa Jaskółowa

LE DÉPASSEMENT DES CONVENTIONS

Résumé

L'article est un essai d'interprétation d'un texte de Stanisław Ciesielczuk considéré ici comme une sorte de fantôme dans lequel se révèle la conscience poétique du jeune artiste. Dans son *Chant sur la vitesse bleue* (*Pieśń o niebieskim pędzie*), l'auteur repère et analyse les codes culturels universels par lesquels le poète s'inscrit dans une tradition importante pour la littérature de l'entre-deux-guerres. En même temps, en démontrant le caractère métapoétique de l'oeuvre en question, l'auteur la caractérise comme le témoignage de la prise de conscience poétique du poète.

L'auteur montre également que le texte étudié, tout en puisant son inspiration dans la tradition romantique, la dépasse par l'introduction de la symbolique solaire. L'analyse révèle en outre dans l'oeuvre de Ciesielczuk l'existence d'une unité cosmique de l'homme et de la nature. Cette symbolique constitue également un outil qui permet de révéler le processus créatif du sujet lyrique pour lequel l'éblouissement de l'éclair constitue la conséquence de la découverte de sa voie personnelle vers la poésie. Les relations intertextuelles avec la *Divine comédie* laissent voir comment, en liant les éléments de la poétique propres aussi bien au *Paradis* qu'à l'*Enfer* dantesques, le poète montre l'enracinement de son oeuvre dans les courants littéraires de son époque tout en révélant, à travers une image fantasmagorique, le dépassement des contraintes de cet ancrage.