

Jerzy Kwiatkowski, Maria Podraza-Kwiatkowska

"Utwory zebrane", Krzysztof Kamil Baczyński, opracowali Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka, Kraków 1961, Wydawnictwo Literackie, s. LXIV... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/2, 583-603

1963

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

cech parafrazy Norwidowskiej zestawia ją z przekładem Kochanowskiego. Co sądzić o takim wyborze materiału porównawczego?

Na pewno słusznie znaleźli się tu tekst Wujka. Wyrażenia, którymi posłużył się Norwid w zwrotce I i XI, a także pomniejsze zbieżności w zwrotkach VIII i X *Modlitwy Mojżesza* świadczą, że tekst Wujka miał poeta w ręku pisząc swoją parafrazę. Brak natomiast w jego tekście śladów, aby obok Wujka posługiwał się łacińskim tekstem *Wulgaty*, co, oczywiście, sprawy nie przesądza. Bardziej skomplikowana jest kwestia wersji hebrajskiej. Nie potrafię wykluczyć możliwości, że Norwid tekst oryginalny oglądał. Sądzę jednak, że pisząc o wersji hebrajskiej jako o jednej z podstaw swego przekładu myślał o polskim przekładzie z hebrajskiego, tzn. o tekście *Biblii Gdańskiej*, którą miał w codziennym użytku¹. W każdym razie tekst *Biblii Gdańskiej* jest niewątpliwym źródłem kilku zwrotów w przekładzie Norwida. Źródło to Giergielewicz prześlepił i dlatego pomylił się uznając pierwszy wiersz II strofy *Modlitwy Mojżesza* („Człowieka któż obraca w prochy?”) za własne wyrażenie Norwida, „dynamiczne wzmocnienie” oryginału. Wyrażenie to pochodzi z *Biblii Gdańskiej* („Ty znowu człowieka w próch obracasz”). Uwzględnienie wersji *Biblii Gdańskiej* pozwoliłoby Giergielewiczowi uściślić w kilku miejscach jego rzeczowy wywód.

Na tom o *Norwidzie żywym* złożyły się prace wielu autorów, niekoniecznie specjalistów w dziedzinie historii literatury. Tym większa była potrzeba mocnej ręki redakcyjnej i tym bardziej odczuwa się jej brak. Tekst roi się od pomyłek rzeczowych. Nie warto nużyć czytelnika ich wyliczaniem. Ograniczę się do jednego przykładu: „Romuald Traugutt musiał wraz z Norwidem we wrześniowe niedziele paryskie 1863 r. klęczeć razem na Mszy, pod kopułą l'Assomption” (s. 283). Następujące hipotetyczny wywód o osobistej znajomości obu bohaterów. W odezwach dyktatora dostrzega autor „jakby echa z *Niewoli i Fulminanta*”. „Czy przypadkiem — pyta w zapale — Traugutt nie został obdarowany tym drukiem i czy go nie rozważał np. w wagonie jadącym z Paryża ku Polsce?” Nie. Norwid nie obdarował Traugutta broszurą zawierającą *Niewolę i Fulminanta*. Broszura ta wyszła w kwietniu 1864. Traugutt był już wtedy aresztowany.

Zofia Stefanowska

Krzysztof Kamil Baczyński, UTWORY ZEBRANE. Opracowali: Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka. Kraków (1961). Wydawnictwo Literackie, s. LXIV, 1079 + 15 wklejek ilustracyjnych.

Kazimierz Wyka, KRZYSZTOF BACZYŃSKI. (1921—1944). Kraków (1961). Wydawnictwo Literackie, s. 132, 2 nlb.

Poezja Krzysztofa Baczyńskiego stanowi jeden z punktów centralnych, jedno z miejsc najgłębszych nurtu, który w liryce polskiej staje się dostrzegalny w pierwszej połowie lat trzydziestych; w okresie poprzedzającym wojnę i w czasie jej trwania gwałtownie wzbiera; w powojennym piętnastolecu opada, przechodzi na plan dalszy, nie zanika jednak całkiem i wciąż jeszcze, acz w innych już

¹ Zob. komentarz do: C. Norwid, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*. Zebrał i opracował J. W. Gomułicki. Warszawa 1956, s. 194.

wymiarach i po przejściu pewnych przekształceń, manifestuje swą żywotność¹.

Nie mogąc tu dokładnie nurtu tego charakteryzować, musimy poprzestać na wymienieniu jego punktów granicznych, jego haseł wywoławczych. Oto one: epizacja liryki (częstość czasu przeszłego niedokonanego) — zwrot ku zamierzchłej, barbarzyńskiej przeszłości (patetyczne stylizacje biblijne) — odwrót od poezji kultury i cywilizacji, zwrot ku poezji pejzażu (nawrót do powtarzalnej, rytmicznej, płynnej wersyfikacji) — obsesja czasu, przemijania (obrazowanie wizyjne, odbierające rzeczą stałość, nadające płynność; obraz-klucz: płynący po niebie obłok) — katastrofizm (perseweracja obrazów ponurych, groźnych, wprowadzanie elementów fantastyki o tonacji apokaliptycznej). W ramach owego nurtu — poetami najbliższymi, niejako zapowiadającymi Baczyńskiego, są Czesław Miłosz i Aleksander Rymkiewicz. Sąsiedztwo najbliższe czasowo — stanowi poezja Tadeusza Gajcego.

W twórczości Baczyńskiego, po okresie wczesnomłodzieńczych poszukiwań, pojawia się wpływ krakowskiej awangardy, zwłaszcza Przybosia (w takich wierszach, jak *Pejzaż deszczowy*, *Miserere*, *Powrót w Tatry*). Ontogeneza zgodna jest tu z filogenezą: nurt katastroficzno-imażinistyczny wywodzi się przecież od marnotrawnych synów awangardy. Ale też — wpływ to u Baczyńskiego przelotny, proces — występujący w formie szczątkowej. Właściwa, dojrzała twórczość poety nie nosi na sobie niemal żadnych śladów tego embrionalnego stadium.

Niezwykle bogactwo poezji Baczyńskiego wynika z połączenia jednego z najciekawszych wariantów poetyki imażinistyczno-katastroficznej z tradycjami wielkiej poezji dziewiętnastowiecznej. Ogromną rolę odegrała tu zwłaszcza twórczość dwu poetów: Juliusza Słowackiego (z jego późnego, „mistycznego” okresu) i Cypriana Norwida. Niekiedy widoczne są także — najmniej cenne — ślady lektury wierszy Zygmunta Krasińskiego². Podobieństwa z zakresu techniki poetyckiej, acz znaczne, nie są jednak w tym wypadku najważniejsze. Chodzi tu raczej o umiejętność tworzenia poezji o podobnej jak u wielkich romantyków funkcji, chodzi o ambicję sprostania poetyckim słowem tragicznym, bolesnym doświadczeniom, jakich doznaje cały naród.

Ow maksymalizm spotykamy u Baczyńskiego zawsze. I tak, na przykład, jeśli szuka się skali porównawczej, podobieństw dla jego liryki religijnej, znaleźć je można dopiero u poety tej klasy co Mikołaj Sęp Szarzyński: jeden z dalekich, spowinowaconych przez stylizację biblijno-psalmiczną protoplastów tej poezji.

Zestawienie Baczyńskiego z katastrofistami nasuwa — automatycznie — uwagę następującą: skoro katastrofa — w pewnym sensie — już się spełniła (właściwa twórczość Baczyńskiego przypada na lata okupacji), katastrofizm jego musiał być odmienny od katastrofizmu zapowiadającego wojnę i przeczuwającego klęskę. I istotnie, podobnie jak Gajcy, jest Baczyński poetą Apokalipsy spełnionej.

Spełnia się brzemień kataklicznych nocy
jak niebo odwalanych z ramion ludzi ostatnich [122]³

¹ Przede wszystkim — w poezji Stanisława Skonecznego. Także — w bardziej skomplikowanym świecie poetyckim Tadeusza Nowaka. W pewnym mierze należy tu także debiutancki tomik Ernesta Brylla, poety rozwijającego się obecnie w innym kierunku.

² Na Słowackiego, Norwida, Miłosza, a także Czechowicza jako na patronów poezji Baczyńskiego pierwszy wskazał K. Wyka (*List do Jana Bugaju*, „Miesięcznik Literacki”, (Kraków) 1943). Wymienił również nazwisko Krasińskiego.

³ Liczba w nawiasie oznacza stronę w *Utworach zebranych*.

— pisze poeta w roku 1941. „Apokalipsa spełniona”. Właściwy sens tego określenia, jakkolwiek związany z inną wielką metaforą pochodzenia biblijnego, znajduje swoje pokrycie w wizji poetyckiej, w strukturze poetyckiego świata, w samym mikrokosmosie wyobraźni poety.

Podobnie jak inni przedstawiciele tego nurtu, Baczyński jest poetą powolnego, płynnego ruchu. Czasownik „płynąć” i jego pochodne stanowią — w pewnych zwłaszcza okresach — najbardziej rzucające się w oczy słowa-klucze tej poezji.

A więc odpływa pejzaż. [30]

Maszty, okręty głuchych polan
płyną do mórz południowych. [30]

Spływają widma ptaków. [31]

W pokojach waszych ulic
gwiazdy płyną, [31]

Trzeszczy zbroja, czerwone mury obija jak rzeka
i płynie za mną wśród wróbli, [31]

upływa zielona krew ziemi, strach i głód [17]

a kwiaty płyną przeze mnie jak przez szybę, [17]

Zbożem płynęły pola daleko na nieba brzeg,
gdzie w błękit wpływały jak floty [131]

Kraju, kraju szczęśliwy, płynący słońcem i mlekiem, [131]

wtul się w sierść przyjacielską i płyn
przez zarosłe czaszkami wybrzeża lat [84]

W iluminacji błękitnych słot
napłynie zieleń [85]

krążę po niebie płynącym w czas. [86]

Wtedy w sen pierwotniejszy od planet
płyną masy coraz dalszych kół [86]

Uważny czytelnik z pewnością zauważył, że cytaty dobrano tu ze strony jednej i tej samej lub ze stron bezpośrednio następujących po sobie. Istnieją całe partie *Utworów zebranych*, w których czasowniki te pojawiają się — raz lub parę razy — na każdej stronie.

„Płynąć”, a zwłaszcza „upływać” — wiążą wyraźnie obsesje Baczyńskiego z fascynacją czasem, przemijaniem⁴. Przy „upływać” nie można przy tym zapominać o skojarzeniu z upływaniem krwi, na które to skojarzenie niejednokrotnie sam poeta wskazuje. Ale „płynąć” jest u niego o wiele częstsze. I oznacza nie tylko ruch. Także: stan skupienia. Kiedy czytamy: „zbożem płynęły pola” — nie znaczy to już, że coś stałego przesuwano się płynnym ruchem. Znaczy to, że coś stałego stało się w tej metaforze czymś płynnym, ciekłym.

⁴ Fascynacja — jak to już podkreślono powyżej — typowa dla całego nurtu; w mniej czy więcej świadomy sposób związana z bergsonizmem.

Jest to jeden z zasadniczych kierunków obrazowania i metaforyki Baczyńskiego.

Po niej powoli się sączą zwierząt dojrzałe krople [146]

Wtedy będzie jakby kniei płynność, [194]

i zmarszczonych łądów biała fala. [196]

Nie bój się nocy. Jej puchu strzegą
krople kosmosu, [172]

Unieś głowę jak źródło [240]

Młody dąb jak woda w górę
tryska. [268]

W potoku włosów twoich, w rzece ust, [336]

Trąbka srebrna, z trąbki potok.
Poszedł strzelec w sosen rzekę, [338]

Umarłego lat tyle któż to zbudził z Boga
jak ze snu, by jak kropla ciążył znów ku ziemi [283]

zmienił się w krople zielonej rzeki. [353]

Więc pokochałeś kruche, ciepłe ciało,
które się w formach słowicznych ustało,
jak mleko płynie w szklanym smukłym dzbanie, [445]

Ale stan płynny pojawia się w przekształceniach metaforycznych tej poezji nie tylko jako wynik przemiany stałego konkretnego. Ku płynnemu centrum prowadzą drogi z różnych stron. Spotykamy się tu i z uogólnieniem o charakterze metafizycznym:

I nie wiesz nic, i możesz ręce jeszcze
zanurzyć w płynność rzeczy i rzeczy niepokój. [167]

Nie bój się nocy. To ja nią wiodę
ten strumień żywy przeobrażenia, [172]

Tylko śnieg, co jest Bóg i rzeczy płynność, [165]

I myślał: „Bóg
jest właśnie w takiej czerwieni płynnej,
na pół surowej, a na pół dziecinnej”. [182]

aż osaczony lufami szkieleł
stanąłeś kroplą wody na stole [Teologia, 124]

Owa płynność, owe upłynnianie dąży do płynności doskonałej, „czystej”, elementarnej. Elementem, stanowiącym pierwszą zasadę świata jest u Baczyńskiego, niczym u Talesa, woda. Przypomnijmy tu jeszcze niezmierną ilość „rzek”, „mórz”, „oceanów”, „potoków”, „strumieni”, „ruczajów”, jaką znaleźć można w tej poezji. Przypomnijmy rolę „deszczu” i rolę „kropli”. Gdyby trzeba było jednym zdaniem odpowiedzieć na pytanie: jakie jest realne, wyprowadzone z rzeczywistego świata podłoże tej wyobraźni, jaka jest jej naturalna lokalizacja, mówiąc po prostu:

gdzie dzieje się poezja Baczyńskiego — odpowiedź musiałaby brzmieć: nad wodą, na wodzie, w nurtach rzeki czy morza. Specjalną rolę rzeki tłumaczy sam poeta w prozatorskim autokomentarzu: „Wisła płynie we mnie i każde zetknięcie z nią od najmniejszego dziecka ożywa mitologią przedhistorycznych borów nadwiślańskich” (315). Autoświadomość owej „rusalności” widać także w wyborze literackiego pseudonimu: Bugaj, słowa, które występuje również w poezji, w funkcji rzeczownika pospolitego („trysnę szumem bugaju”, 336)⁵. Podobnie rzecz się ma z „wodnikiem”, nazwą, którą poeta oznacza samego siebie (105).

„*Tout ce que le coeur désire peut toujours se réduire à figure de l'eau*” — powiada Claudel. W jego poezji — symbol wody wyprowadzony jest ze źródeł religijno-metafizycznych. U nadrealistów, u Bretona — wyraża dążność ku dematerializacji świata, ku jego magicznemu przekształceniu w świat wyzwolony spod przymusu praw, w świat kształtujący się według pragnień twórcy, według pragnień człowieka.

Co wyraża, co znaczy, co zdradza ta obsesja — u Baczyńskiego?

*

Przeprowadzenie — w odniesieniu do tej poezji — pełnej „psychoanalizy wody” przerasta zamierzenia i cele niniejszych wywodów. W tej chwili chodzi jedynie o wybranie jednego prądu interpretacyjnego, prądu, który przecież wydaje się — najistotniejszy.

bo widok wpadł przez okno jak ryba śliska [108]

Przez okna można wyrzucić w noc płynących ulic [324]

Gwiazdy jak ryby zabite wypływają na wierzch, [76]

Wydęte uciekają dni i obłoki spłoszone jak ryby [25]

Promienie — pamiętam — pluskały po płaskich dachach jak wiosna [56]

⁵ Rzecz wymaga paru słów objaśnienia. Jak wskazuje zacytowany przykład użycia tego słowa, „bugaj” znaczył prawdopodobnie dla Baczyńskiego coś w rodzaju „ruczaju”. (Że w poezji jego istnieje możliwość pojawiania się tego rodzaju pomyłek czy kontaminacji, świadczy nieporozumienie z „czaprakiem” i „czakiem”. Zob. K. Wyka, *Krzysztof Baczyński*. Kraków 1961, s. 121.) W rzeczywistości — współcześnie znaczenie tego słowa (przynajmniej według świadectwa słowników) nie jest jasne. Najmniej wiarogodnie brzmi wyjaśnienie zawarte w *Słowniku języka polskiego* (1958): „kępą młodych drzew lub krzewów”. Opiera się ono na cytacie z Żeromskiego, nasuwającym podejrzenia, że słowo „bugaj” użyte w nim zostało w sensie przenośnym. W większości słowników „bugaj” nie występuje (chyba jako oboczność... „buhaja”). I dopiero zarówno stary *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* (1880), jak najnowszy *Słownik etymologiczny* (F. Sławskiego) — zwracają uwagę na toponomastyczną funkcję tej nazwy. Sławski pisze: „»bugaj« — dziś tylko jako niejasno określona nazwa terenowa i nazwa wielu miejscowości położonych nad wodą; por. ros. *buga* — brzegi zapadłe zarosłe wierzbą”. *Słownik geograficzny* przypomina o warszawskiej tuż-nadwiślańskiej ulicy Bugaj. Tak więc — w rozumieniu subiektywnym — mamy tu do czynienia z ruczajem, potokiem, strumieniem. W sensie obiektywnym — z miejscem nad wodą.

słyhać tylko bijący po chmurach plusk wiosła [214]
 wiosłując ramionami przez niebo [164]
 kiedy bijesz na oślep rękami jak wiosłem [84]
 Przeplýwały ptaki chmurami jak łódką [52]
 O, zostaw szary echa niewód,
 gdy w ukos nieba płynie Bóg. [23]

To sygnały wielkiej metafory, o którą tu idzie, metafory, która zaczyna już powoli wyłaniać się przed naszymi oczami. Od tropów i skojarzeń, które raczej zdradzają nam kierunek, w jakim nastawiona jest wyobraźnia poety, niż objaśniają jego świadomy zamysł poetycki, przejdźmy do obrazów bardziej rozległych i ściślej kontrolowanych.

i idą fale dudniąc pochodem,
 aż wszystkie lądy przemienia w wodę. [135]

Aż się zwaliły stulecia, cisza zapadła bez przemian,
 jak toń spokojna i obca, nawet nie marszczył jej wiatr. [516]

Tabuny oceanów płoną na równinach,
 równiny są jak niebo, niebo jest jak woda. [159]

Więc cisza ogromna się stała jak woda,
 ciemna, głęboka i ciepła, wchłonęła kształty i świat [470]

I zamknęło się niebo jak zmarszczona woda, [449]

tak wysoko, że niebo już było
 tylko wodą szeroką i ciemną,
 która wolno płynęła z jednego
 na brzeg drugi i wracała znowu. [137]

W dolinie błękitnej, podobnej do zmierzchu,
 są dzieci samotne z białymi włosami,
 jakby na dnie jeziora, [83]

Gdy na niebo wieczorne, spienione gwiazdami
 wypływa ciężki okręt,
 a siwi marynarze wysoko nad nami
 sieci spuszczaą w dół,
 my jesteśmy tam w dole jak dzieci samotne, [425]

i nikt nam już nie bliski, i nikt nam nie święty,
 tylko czasem skorupa płynąc górą śpiewa
 jak rzeka nad topielcem, [385]

Kiśnie woda, bulgoce, nie oddychać pod nią. [87]

a ja widziałem miasta pękające w pył
 i ludzi w proch idących, a na nich jaśminy
 rosły, a potem wody kładły się pierzaste
 a na nich ludzie nowi płynęli i miasta. [303]

Jak ciężkie statki spływają na dno milczenia domy. [514]

O, jak wzrok nas boli,
otwarty, biały taki jak źrenice trupie,
w którym lądy spalone dnem do góry płyną
jak ryby martwe. [450]

toniemy, pożarci przez ziemię,
gdzie sami jesteśmy dnem. [437]

Czasem — aluzja do współczesnej rzeczywistości bywa bardziej szczegółowa:

I topniejemy z wolna. Nie patrzmy sobie w oczy
na drugi dzień. Znów człowiek utopił się w nocy. [308]

Czasem — aluzja do mitu bywa bardziej wyraźna:

Jeszcze łądy zielone, co w tobie
jak kolumnady pułapu rosły,
są u zsiniałych mórz po potopie
strzaskanym wiosłem. [216]

„Bo kto nie kochał kraju żadnego i nie żył
choć przez chwilę jego ognia drzeniem,
choć i w dniu potopu w tę miłość nie wierzył,
to temu żadna ziemia nie będzie zbawieniem”. [415]

Wizja świata zatopionego, świata pod wodą — jest ściśle związana z wyobraźnią Baczyńskiego. Świadczy o tym — pochodzący z okresu najwcześniejszych juveniliów, z 1938 r. — wiersz *Dno*:

Patrz!
Jest tylko dno głębokie i sine,
mdławoduszne niebieską flegmą,
jest tylko śmierć i jej barwny rynek
nakrapiany czerwonym kirem
ukwiałów. [832]

Świadczy o tym liryka najbardziej osobista, najbardziej prywatna:

„O, daj mi siłę przemian, a uczynię Cię w głazie jednym z sobą choćby na dnie morza, gdy nad nami, zgubionymi w czasie, będą płynęły ryby świecące, a wodorosty jak włosy zamyślenia porosną nas i zakryją przed ciałem zmartwychwstańcem”. [334]

Cytaty można by mnożyć. Jak się jednak zdaje, przytoczono tu już wystarczającą ich ilość, by przekonać czytelnika, że w poezji Baczyńskiego z niezwykłym uporem pojawiają się elementy czy fragmenty potężnej wizji, na ogół nie „rozprowadzanej” konsekwentnie, nie przedstawianej „całościowo” (co groziłoby jej zbanalizowaniem, spłaszczeniem), wizji, która zyskuje na sile, wyłaniając się i ginąc, stale obecna w polu świadomości czytelnika, a nie narzucająca się natrętnie jego wyobraźni, zawarta zarówno w warstwie obrazowania symboliczno-fabularnego i metaforycznego, jak w samej strukturze tej poezji.

Ta wizja mogła sprostac historii. Patosowi wojny i okupacji, czasów zagłady i czasów oczyszczenia mógł sprostać w poezji — elementarny patos kosmicznego potopu ⁶.

*

Patos — powstały na skrzyżowaniu dwu tendencji, właściwych całemu nurtowi: na przecięciu linii „płynność” z linią „pierwotność, biblijność”. Synteza ta wyraźniej jeszcze występuje w grupie obrazów, w których czasowniki „płynąć” czy „przepływać” łączą się z rzeczownikami takimi, jak „korab”, „okręt”, „arka”, „żagiel”, występującymi w poezji tej nadzwyczaj często i — dodajmy — nawiązującymi do jednej z najstarszych oraz, wydawałoby się, najbardziej wyeksploatowanych tradycji symboliczno-alegorycznych.

Płynęły barki wieków — ciemny stary testament
przez fale barbarzyńskich rzek [51]

Więc niedźwiedzie łagodne unoszą
złotą mądrość dojrzałych głów,
więc jelenie, więc wilki i sarny,
jakby zioła naprężonych snów,
porastają lawinami brzegi
i czekają milczącym szeregiem
na twój miękki spokój zapomnienia.

I jak z arką płyną za domem [194]
O niebo, niebo boże, połącz nas i uczyn
krzyż jakiś albo znamię czasu, co pouczy,
co nakaze wybaczać i zbudować korab,
który przez każdy potop przejdzie jakby chorał,
który, arka natchnienia, arka sprzymierzona,
będzie mocnym jak surma, słabym jak ramiona, [359]

Wróćcie mi dni dziecięce jak trąbę archanioła —
zbuduję wam okręt, który przewiezie na żywy brzeg! [31]

Przewożą arki na drugi brzeg
głowy obciętych księżyców. [123]

„Aż nadszedł czas burzy wielkiej.

„Gromy z nieba szły jak białe trawy wodne.

„Góry granatowe na morzu połyskiwały jakby ogromnymi, płaskimi rybami,
a kule fal pękały z hukiem.

„I podniósł się Lilabar, smukły i młodzieńczy, i nie wiedząc, co czyni, w trzepocie deszczu szedł ku brzegom, aby posłuchać słowa. I gdy u barki swojej stanął, pomyślał, że oto woła głos wielki, i że daleki jest, że płynąć trzeba, aby zro-

⁶ We mgłę bije władca brązową stopą
i jak z żelaza sypią się skry,
i chór wielbiący prawodawcę grzmi,
zanim nas nie obejmie pierścień potopu

— zapowiadał w r. 1936 Cz. Miłosz w *Hymnie* z tomu *Trzy zimy* (Warszawa 1936, s. 17).

zumieć. Pchnął tedy barkę na grzbiet łuku granatowego i popłynął". [367]

Motyw przepływania wielkich wód może tu być nazwany motywem Noego. Gdzie indziej — częściej — pojawia się on już bez tak wyraźnych aluzji do biblijnego mitu. Zarówno jednak językowa stylizacja biblijna, jak stała skłonność wyobraźni poety kierująca ją ku mitom, ku zamierzchłej przeszłości ziemi i rodzaju ludzkiego — utrzymują motyw przepływania wielkich wód w tonacji patetyczno-symbolicznej bliskiej przytoczonym powyżej przykładom. Sąsiadujący z tą sferą wyobrażeń, iście obsesyjnie występujący u Baczyńskiego motyw zwierząt — wzmacnia „pierwotność” i „mitologiczność” wizji, niekiedy: przysparza dyskretnych aluzji do zwierząt w arce Noego, uzupełnia i potęguje ekspresję całego tego kompleksu symboliczno-alegorycznego. (Motyw ten, na którego analizę nie ma tu miejsca, stanowi także niewątpliwy wyraz zafascynowania teorią ewolucji, teorią wchodzącą w skład szeregu bodźców intelektualnych działających na twórcę płynnego, zmiennego, na ruchu opartego świata wyobraźni. Nie tylko zwierzęta, pochod zwierząt należy do ulubionych obrazów tej poezji. „Żyjemy jako ciąg nieśmiertelny, od ameby pierwotnej sprzed milionów lat do lasów, które wyrosną na nas” — pisze Baczyński w swym prozatorskim autokomentarzu, 315.)

Motyw przepływania wielkich wód ma także i źródła inne: wywodzące się z dzieciństwa marzenia o podróży, mit Argonautów. Ważniejsza jednak od genezy, a nawet od problemu umiejscowienia w całokształcie świata tej wyobraźni, wydaje się funkcja, jaką motyw ten spełnia na planie już nie kosmogonii czy eschatologii poetyckiej, lecz na planie lirycznego „ja” i wyrażanych przezeń moralnych postaw.

Na okręcie wieków omszonym w zielony plusz
odpływam pod nieba pełne błyskawic, zwierząt i znaków, [325]

Odpływam dziś, marynarz czasu, [23]

Przeplwam na ukos ulic, na ukos godzinom i porom. [33]

Stąd: niebo jest duże jak niebo południa,
którego nie przepłynąłeś, nie przepłyniesz. [45]

I niedługo już — tacy maleńcy,
na łupinie z orzecha stojąc,
popłyniemy porom na opak
jak naprzekór wodnym słojom.
[.]
i tak w wodę się chyląc na przemian
popłyniemy nieostroźnie w zapomnienie, [191]

Nic gruzy. Dwułodygą wyrośnięm,
dwugłosem zielonym światła,
podobni chmurom i sośnie,
kwiatom płynącym na tratwach
[.]
Nic ciemność. Przez nią przepłynięm, [174]

Więc ty w gwieździe się pocznij wysokiej,
przejdź człowiekiem i sznurami owiec,
przejdź morzami jak syn człowieczy,

zgiń piorunem i wrzawą mieczy. —
 — Wieczny będziesz — czy się zmienisz w słowo,
 czy w grobowce, czy w zielony owoc. [164]

Tu zatem: w motywie przepływania przez wielkie wody (zarówno w „wersji Noego”, jak w wersjach powyżej przytoczonych) — zaczyna pojawiać się postawa aktywna, obok wizjonera występuje energumen. W motywie tym jedną ze swych postaci znalazła nieodparta obsesja poety: przecucie bliskiej śmierci. Ale — podobnie jak w innych motywach — obsesja ta coraz częściej przybiera tu formy prometejskie, odkupicielskie. Przytoczmy przykład jeden jeszcze:

W lesie krętych storczyków został mały człowiek,
 a był to prometeusz. Rósł, aż go uniosła
 wielka woda, i płynął, odbijał od brzegów,
 wiosłując jak płomieniem — ognistym wiosłem. [161]

W zakończeniu tego wiersza-poematu czytamy:

Wzniesiemy dom ze słońca i z szumu dłoni,
 żelazny dom.
 Cóż, że się zamknie ziemia nad nami
 jak zacytany tom. [162]

*

Iście barokowe bogactwo wyobraźni Baczyńskiego, jej „trójwymiarowość”, płynność, gęstość — w wysokim stopniu utrudniają pełny opis tej poezji, stawiając interpretatora, zwłaszcza interpretatora o zainteresowaniach analitycznych, przed koniecznością dokonywania wyboru, uwzględniającego pewne tylko elementy tej wyobraźni. Subiektywne i, być może, złudne przekonanie o trafności owego wyboru, o centralnej, kluczowej roli, jaką wybrany kompleks motywów odgrywa w twórczości poety, musi tu krytykowi zastąpić (równie subiektywną i — zwykle — złudną) satysfakcję z opisu, który, równomiernie obejmując całość dzieła, daje — nie wychodząc poza ramy tzw. małych form krytycznych — jego mniej więcej adekwatny odpowiednik. Skoro jednak owa „całościowość” wydaje się tu niemożliwa do osiągnięcia, nie znaczy to przecież, by należało, wzorem typowych „konceptualistów”, inne, nie analizowane elementy wyobraźni poety czy jego sztuki poetyckiej pomijać zupełnym milczeniem. Ciąg: płynność — woda — mit potopu — mit Noego wydaje się kompleksem zjawisk centralnym zarówno dla typu wyobraźni Baczyńskiego, jak dla zawartej w jego poezji symbolicznej wizji świata spełnionej Apokalipsy, dokonanej katastrofy. Nie znaczy to przecież, by obrazy innego typu, by inne elementy — świata tego nie współtworzyły. Poecie, modłącemu się: „O Panie apokalips! Panie końca świata!” (424) — nie mógł być obcy motyw ognia. Zwłaszcza że rzeczywistość przychodziła tu w sukurs wyobraźni. Współgranie ognia z wodą daje niejeden z typowo barokowych obrazów, tak charakterystycznych dla tej poezji. Ale przeprowadzenie „psychoanalizy ognia” musiałoby rozrosnąć się w artykuł niewiele mniejszy od właśnie pisanego, zapowiada się zaś mniej interesująco, choćby dlatego, że przykładów dostarczają tu obrazy bardziej niejako oczekiwane i bardziej banalne. Rezygnacja z analizy motywu nie wyklucza jednak wiedzy o jego zasięgu, roli i proporcjach w stosunku do motywów innych. Wiedzy, która pozwala mówić o zdecydowanej przewadze elementu wody nad elementem ognia, o przewadze, jaką dostrzec można w kataklicznym obrazie świata zawartym

w poezji Baczyńskiego. W przewadze tej wyraża się — by ulec pokusie staromodnego psychologizowania — wrodzona łagodność, miękkość natury Baczyńskiego, pewna jej kobiecość, potęgowana przez niezwykłą, słusznie porównywaną z uczuciami Słowackiego, miłość-przyjaźń matczyno-synowską. W tej też przewadze dostrzec można przejaw owego nie zawsze jasnego, nie zawsze łatwego do sprecyzowania w sposób pojęciowy, wyciskającego jednak swe piętno na całej tej twórczości — elementu nadziei.

Baczyńskiemu bowiem nie jest obcy ten rodzaj symboliki wody, który ekspozuje jej życiodajne czy oczyszczające właściwości. Wystarczy tu zwrócić uwagę na rolę, jaką w poezji tej, tak bardzo „animalnej”, odgrywa słowo „wodopój”, wystarczy przypomnieć takie wiersze jak *Rorate coeli* (254) i takie obrazy jak:

A oto mamy niebios złoty namiot,
przestrzeń jak morze żywą — a nie szklaną [443]

Cóż dopiero mówić o ogromnej roli, jaką symbolika płynności i wody odgrywa w liryce erotycznej Baczyńskiego.

Stąd też, z „wodnych” obrazów, wywodzi się jego droga do zbawienia.

Reakcja Baczyńskiego na okupacyjną martyrologię — a mowa tu już o typie przeżyć znajdujących swe wyraźne odpowiedniki w pewnych postawach „życiowych” — kształtuje się w jego poezji w sposób co najmniej dwojaki. Jeden z działów tej poezji to patriotyczna liryka tyrtejska, zapowiedź walki zbrojnej i kary dla ciemnieczy-zbrodniarza. Wyraża ona uczucia zbiorowe, jest typowym przykładem wzorca, poetyckiego modelu dla przeżyć o szerokim zasięgu społecznym. Obok niej występuje typ liryki odmienny, odmienny zarówno jeśli chodzi o zakres poetyckiego „przedstawicielstwa”, jak o rodzaj odporu danego czasom grozy i ucisku. Nawiązuje on do motywu Noego, czy — jak wolno niekiedy motyw ten nazwać — Noego-Prometeusza.

Począłem cię w marmurach światła
i w drzewie wonnych sosen,
moja ty rzeko nieodgadła
dłutami wiosel.
[.]
I wyciosałem, wyprosiłem,
sercem łomocąc w dłuto,
a dłutem w głaz, i mam cię — siło!
mam cię — pokuto! [407]

W szeregu słów-kluczy poezji Baczyńskiego, nie na pierwszych z pewnością miejscach, znacznie jednak powyżej granicy, na której częstotliwość występowania słowa staje się już niezauważalna „gołym okiem”, pojawiają się dwa rzeczowniki: „wiosło” i „dłuto”. Pierwszy z nich częściej występuje we wcześniejszych utworach poety, drugi — w późniejszych. Cytat przytoczony powyżej stawia niejako metaforyczny znak równania pomiędzy tymi dwoma słownymi motywami. Wskazuje, a nie jest to przykład odosobniony, na ich bliskość w wyobraźni poety, na podobieństwo funkcji, jakie pełnią one w tym systemie.

Zapewne, rola krytycznej konstrukcji, ingerencja interpretatora będzie tu najbardziej widoczna, moment metodologicznego ryzyka — największy. Nie tak wielki jednak, by oprzeć się pokusie i nie napisać, że w którymś momencie tej poezji wiosło — jeden ze znaków symbolu żeglugi, znak wskazujący na pewien już stopień opanowania żywiołu, który w poezji tej stworzył katakliczną wizję potopu,

przekształca się w dłuto — jeden ze znaków symbolu rzeźby, zwracającego na siebie uwagę poety począwszy od roku 1942. Symbol rzeźby stanowi zresztą część symboliki rozleglejszej, dla której hasłem wywoławczym jest słowo „kształt”. To ten zakres obrazowania, w którym najdobitniej zarysowują się wpływy poezji Cypriana Norwida.

W wierszu — wyznaniu agnostycyzmu, zaczynającym się:

Nie znam tych słów, o które świat się oparł [202]

Baczyński pisał:

Nie wyrzeźbione są te nienazwania
i nie mnie rzeźbić je w ten czas czekania. [202]

Ale motyw ten, coraz rzadziej łączony z postawą rezygnacyjną, coraz częściej wyrażający postawę biegunowo odmienną — od tego właśnie momentu zaczyna odgrywać rolę ważną, staje się jednym z perseweracyjnych motywów tej poezji.

Tak się ta glina nieurobiona piętrzy, kamieni [295]

o, rzeźbione w kolorach światy!
Norymbergi, o Awiniony,
rączką dziecka rzeźbione w ciszy, [511]

[Obłoki] tworzą obraz, który samotny rzeźbiarz
układa mimo huków albo pogłosu trąb [255]

Żyjemy na dnie ciała. Na samym dnie grozy.
Rzeźbi nas głód cierpliwy [308]

albo ty, gwiazdo wyrzeźbiona w gotyk [343]

Ty jesteś moje imię i w kształcie, i w przyczynie
i moje dłuto lotne [226]

Motywy kształtu, rzeźby, rzeźbiarza, dłuta stosunkowo szybko odstawiają swe symboliczne znaczenie. W wierszu *Miłość* Baczyński pisze:

Oto ona. Niby chmura dana
tym przelotnym kamieni rzeźbiarzom,
wszechżywotom, aby w niej czyniły
archaniola kształt [222]

A gdzie indziej:

Nie wstydź się cnoty. [...]

[.....]

[...] to kształt jej nadaj,

niech będzie czynom — waga. [270]

— i:

Dana ci ta glina giętka,
oczy z ognia i rozumne
i jak pług dzieląca ręka;
posąg sczynisz nią czy trumnę? [268]

Jest u Baczyńskiego w motywie rzeźby, w obsesji poszukiwania „kształtu” — metafora modelowania własnej duszy, żądza doskonalenia się, moralistyczna pasja świętości. U podłoża jej leży pragnienie dania odporu czasom, które niosły ze sobą nie tylko groźbę fizycznej przemocy, lecz także: odkrywały zbrodniczość ludzkiej natury. Baczyński niejednokrotnie daje w swej poezji wyraz tej rewelacji, tej grozie — aż po uczucie współwiny. Pisze:

aż człowiek spojrzawszy w człowieka jak w lustro, wybiegł
na brzeg najdalszej trwogi [396]

— i pisze:

i jestem jak ten pierwszy człowiek po potopie,
który zawinił. [409]

Ale metaforyka kształtu i rzeźby wiedzie nie tylko ku najwyższemu ideałowi moralnemu. W motywie „płynności” przejawiał się agnostycyzm, przejawiała się niepewność, nie ustalona postawa światopoglądowa:

I nie wiesz nic, i możesz ręce jeszcze
zanurzyć w płynność rzeczy i rzeczy niepokój. [167]

Ale jednocześnie: zmienność, płynność, ruch — to symbole życia. A zatrzymanie owego odwiecznego *panta rei*, nadanie zastygniętego kształtu płynnej lawie zjawisk to — śmierć. Baczyński miał tę świadomość:

I krzepnięcie, zastyganie,
nieudolne miłowanie
najczystsze kształtu.
I stawanie się kolumną,
nieobjętą głazu trumną,
co podpira niebo. [348]

I drętwiał Piotr u okna jak ostatni posąg
umarłego rzeźbiarza [483]

Najpiękniej wyraził ją w *Wyborze*:

Więc ujęli w ręce
broń jak rzeźbiarz, co dłuto ujmuje z namysłem,
aby wyciąć nagrobny pomnik [469]

Tak więc — korelatywność dwu postaw: dążenia ku świętości i przecucia śmierci, irracjonalnego (mesjanistycznego?) przekonania o jej konieczności — znajdują w tej poezji swój wyraz w samej już materii poetyckiej, w kształcie wyobraźni, w ambiwalentnym motywie perseweracyjnym, w tej samej serii słów-kluczy: „dłuto”, „rzeźba”, „kształt”.

„Posąg czynisz nią czy trumną?” Posąg stał się trumną. Trumna stała się posągiem.

Oto jak pomnik własnego miłowania
u sinych wód milczeniem stoję [298]

Taka jest synteza tej wyobraźni.

W twórczości pisarskiej Kazimierza Wyki poezja Krzysztofa Baczyńskiego odgrywa rolę bardzo specjalną i zmienną. Baczyński jest — bodaj czy nie jedynym — poetą, o którym pisał zarówno Wyka krytyk, jak Wyka historyk literatury. Dwie specjalności autora *Listu do Jana Bugaja*⁷ i książki *Krzysztof Baczyński* wyznaczyły sobie spotkanie przy tych wierszach. Pierwsza sprawdza drugą, druga — pierwszą. Nie tylko w sensie porównania wyników diagnozy i wyników badania. Także w sensie porównania dwu metod, które, zastosowane do analizy jednego w zasadzie przedmiotu, łatwiej pozwalają dostrzec zarówno swe wewnętrzne mechanizmy, jak wzajemne podobieństwa i różnice.

Jeśli jednak poezja Baczyńskiego stanowi dla twórczości Wyki sprawę ważną i z pewnego punktu widzenia wyjątkową, podobną ważność i wyjątkowość zachowuje ta relacja, gdy spojrzymy na nią od strony poety i jego poezji. Wyka był jedynym poważnym krytykiem, który „na bieżąco” napisał recenzję o wierszach Baczyńskiego i który — poprzez tę recenzję — mógł wpłynąć na jego twórczość. Właściwie: był — i pozostał — jedynym krytykiem poety. Wyka jest, jak dotąd, jedynym uczonym, który twórczość tę bada w sposób naukowy. I jeśli nie jedynym, pozostanie pierwszym monografistą poety. Witął go i wprowadzał do literatury współczesnej. Dziś — dzieło jego wprowadza do literatury „klasycznej”.

W ten sposób — między poetą i jego twórczością a krytykiem powstaje więc jedyna w swoim rodzaju. Zarówno tonacja, w jakiej napisane zostały obydwie utwory Wyki, jak słowa Baczyńskiego: „pierwszemu krytykowi, z którego sądem o moich wierszach zgadzam się całkowicie” (dedykacja na egzemplarzu 3 *wierszy*, 256/257) — więź tę uściślają jeszcze, wskazując na wzajemne zrozumienie istniejące między poetą a krytykiem. Zrozumienie, które wydaje się świadczyć nie tylko o trafności sądów i wnikliwości analiz Wyki, lecz także o podobieństwie ideałów literackich i wspólnocie gustów łączącej obydwu pisarzy.

*

W *Liście do Jana Bugaja* (1943) Wyka — zorientowawszy się od razu co do właściwej rangi zjawiska — dał pierwszy zarys immanentnie poetyckiej analizy liryki Baczyńskiego. Wskazał na pewne cechy wyobraźni poety, określił główne nurty jego twórczości, wymienił protoplastów. Bodaj bezbłędnie, raz na zawsze. Z czterech nazwisk: Słowacki, Norwid, Miłosz, Czechowicz — jedynie Czechowicza można by tu kwestionować, zastępując go Rymkiewiczem. Aczkolwiek forma „listu” otwierała szerokie pole dla krytycznej dydaktyki, nad postawą postulująco-dyskusyjną zdecydowanie przeważa tu postawa badacza. Wybór formy spowodowany bowiem został nie pragnieniem dawania rad, lecz — wyrażenia stosunku emocjonalnego wobec poezji wyjątkowo krytykowi bliskiej. Widoczne zaangażowanie uczuciowe, przekazane powściągliwie a sugestywnie i tym silniej przekonujące do tej poezji czytelnika recenzji, spotęgowało walory pisarskie *Listu*, stanowiącego jeden z najładniej napisanych utworów krytycznych Wyki. Niezależnie zaś od własnych wartości estetycznych jest to tekst nie do ominięcia dla każdego badacza czy krytyka poezji Baczyńskiego, stanowi — by tak szumnie powiedzieć — kamień węgielny wiedzy o tej liryce.

⁷ Wyka, *List do Jana Bugaja*. Przedruk w: 1) K. Baczyński, *Śpiew z pogozgi*. Warszawa 1947. 2) K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959.

Od paru miesięcy — stanowi ponadto uzupełnienie monograficznej książki, ujmującej twórczość Jana Bugaja w sposób odmienny i pewne jej problemy, omówione już w *Liście*, pozostawiającej na uboczu.

Krzysztof Baczyński jest książką historycznoliteracką: przedmiot swój ukazuje w czasie, w chronologicznym następstwie wydarzeń, przy szerokim uwzględnieniu literackiego i „historycznego” tła lat 1939—1944, w ścisym powiązaniu dzieła i życia poety.

Książka jest napisana prosto i zrozumiale, bez śladu jakiegokolwiek z żargonów naukowych, skutecznie uniedostępniających ostatnio zdobycze wiedzy humanistycznej szerokim rzeszom ludzi z wyższym wykształceniem. Kto pracą podobną nigdy się nie parał, sądzić mógłby, że sprawą równie prostą jak lektura tej książki — było jej napisanie. W rzeczywistości — rozprawa realizuje parę założeń niezwykle, w sumie, trudnych do osiągnięcia: 1) skrzyżowanie układu chronologicznego z wieloaspektową analizą; 2) wtopienie biografii w utwór monograficzny, podporządkowanie jej nadrzędemu celowi historycznoliterackiemu; 3) utrzymanie zasady literackiego autotelizmu przy częstym stosowaniu analizy postaw światopoglądowych, przy częstym wykraczaniu poza problematykę *sensu stricto* literacką. I wreszcie: 4) zachowanie jednolitości wywodu, organicznej jedności dzieła, które uwzględnia wielostronną problematykę literackich uwarunkowań i w którym analiza „łańcuchów asocjacyjnych” sąsiaduje z uwagami o modzie na buty z cholewami.

Zapewne, chwilami jedność ta zostaje uzyskana dzięki pewnym ułatwieniom. Myślę tu o zamykającej książkę w wielki historycznoliteracki nawias paraleli Słowacki—Baczyński, paraleli w wielu punktach trafnej, jednak mało płodnej intelektualnie (bo w znacznej mierze opartej na podobieństwach „zewnątrznych”). Z drugiej strony — nie można jednak zapominać o uzyskanemu dzięki niej podnieśniu temperatury emocjonalnej i czytelniczej atrakcyjności książki.

Dotychczasowe recenzje chętnie na paralelę tę zwracały uwagę. Jest ona zasygnalizowana na początku i na końcu książki — nie trzeba zaglądać do środka... Tymczasem — w tekście, częściowo nawet w przypisach, znaleźć można sporo materiału, na który z punktu widzenia metodologicznego bardziej warto zwrócić uwagę. Przede wszystkim — na oryginalne i twórcze zastosowanie metody Guirauda, badającej dzieło literackie poprzez wykrywanie najczęściej w nim powtarzających się słów, tzw. *mots-clés* i *mots-thèmes*. Metodę tę Wyka stosuje — by tak rzec — w głąb, nie wszerz. Wybiera parę szeregów słów-kluczy i analizując ich powiązania i funkcje — ukazuje odpowiedniki pewnych postaw ideowych już w samym mechanizmie wyobraźni poety. Jednocześnie — zastosowanie to nazwać można funkcjonalnym: słowa-klucze interesują krytyka tylko niekiedy — ich oznaczenie i interpretacja podporządkowane są nadrzędemu celowi wieloaspektowej analizy. (Mamy tu zatem do czynienia z fragmentarycznym niejako zastosowaniem tej metody. Owa fragmentaryczność wyjaśnia brak punktów zbieżnych pomiędzy użytymi na tej drodze obserwacjami i interpretacjami Wyki a zamieszczonym powyżej artykułem o poezji Baczyńskiego.)

Przykład tu dający się uogólnić. Wyka nie uznaje metodologicznych dyktatur. Dopuszcza do głosu pewne rodzaje postępowania badawczego wtedy, kiedy mogą mu one posłużyć jako szczególnie na pewną sferę dzieła literackiego wyczulone narzędzie. Po prostu bowiem — bardziej niż na metodologicznej ortodoksji zależy mu na dotarciu do prawdy. (Jeśli w wiedzy o literaturze słowo to ma jakikolwiek sens...) A także — w tej przynajmniej książce — na wydobyciu z przedmiotu ba-

dania i przekazaniu czytelnikowi maksimum faktów, maksimum informacji, maksimum konkretnej wiedzy.

Podobnie jak w *Liście do Jana Bugaja*, niektóre stwierdzenia, analizy, rozwiązania poszczególnych problemów wydają się dokonane raz na zawsze. Przyszli badacze mogą tu już liczyć jedynie na szansę drobnych rewizyj, szczegółowych sporów i uściśleń.

Od czasu do czasu — mogą jednak liczyć także na dyskusje dające im więcej pola do popisu. (Jedną z takich dyskusyj podjął już zresztą Błoński.) Owo pole to raczej partie bliższe zakończenia niż początku książki, zwłaszcza Wykowska koncepcja ostatniej z postaw Baczyńskiego, wyrażającej — w tonacji conradowskiej — przecucie bliskiej śmierci, uczucia smutku i beznadziejności. Jak się zdaje, autor pominął tu pewne elementy, postawę tę warunkujące. Przekonanie o nieuchronności klęski nie musiało być związane z przekonaniem o „błędzie politycznym”. Z drugiej zaś strony — tonacja wierszy z 1944 r. nie była aż tak beznadziejna, jak wynikałoby z tej książki.

Sporom dotyczącym ideowej interpretacji poezji Baczyńskiego można zresztą rokować długowieczność. Logika tej poezji jest logiką wyobraźni, nie logiką pojęć.

Ale i spory z niewielkim pożytkiem mogłyby być toczone bez książki Wyki. Bez periodyzacji tej poezji, bez powiązania etapów jej rozwoju z historią lat okupacyjnych, bez uporządkowania motywów i tradycji. „Zadaniem krytyki jest wszystko postawić na właściwym miejscu i otworzyć okno — pozostawiając resztę światłu i czasowi — nic więcej!” — pisał Norwid. W stosunku do poezji Baczyńskiego zadanie to zostało przez Wykę dokonane. Dotychczas — mogliśmy przeżywać tę poezję. Teraz — możemy już orientować się w niej.

Październik 1961

Jerzy Kwiatkowski

*

Utwory zebrane — ten typ edytorstwa posiada dwa zasadnicze schematy. Dla twórców, których ranga w historii literatury polskiej została już raz na zawsze ustalona, dla uznanych klasyków zatem — schemat pierwszy. Jest nim wydanie krytyczne, lub do krytycznego zbliżone, posługujące się dużym aparatem filologicznym; domena specjalistów-filologów, ciesząca się osiągnięciami takimi, jak — w latach ostatnich — edycje Fredry czy Wyspiańskiego.

Schemat drugi posiada charakter zupełnie odmienny. Stосуje się go bowiem do twórczości pisarzy żyjących; tych mianowicie, których duży dorobek, przy pewnych, przez krytykę podkreślanych walorach, pozwala na stworzenie tomu integrującego zawartość poprzednio wydanych zbiorów. Aparat filologiczny jest tu zbędny; edycja nie jest przecież ostateczna, możliwość zmian tekstologicznych — otwarta.

Pomiędzy dwoma powyższymi schematami: pomiędzy zatem — powiedzmy — *Dziela*mi Jana Kochanowskiego a *Poezjami zebranymi* Juliana Przybosa istnieje strefa graniczna, co do której charakteru stanowisko edytorów nie jest uzgodnione. Chodzi mianowicie o takich pisarzy, którzy opuściwszy szeregi żyjących literatów nie znaleźli się jeszcze w panteonie literatury polskiej — nie pozwoliła na to przede wszystkim bliskość chronologiczna — których wartość, choć ustalona przez współczesną krytykę literacką, może jeszcze ulec różnorodnym fluktuacjom.

Brak zdecydowanej postawy edytorskiej w stosunku do tych właśnie pisarzy jest uderzający. Oto *Poezje zebrane* Bolesława Leśmiana (Warszawa 1957) i *Utwory zebrane* Tadeusza Gajcego (Warszawa 1952) podejmujące schemat przyjęty zazwyczaj dla pisarzy żyjących: kilkudziana notka edytorska zastępuje nie istniejący aparat filologiczny. Pewne ambicje edytorskie przyświecały wydawcom Marii Pawlikowskiej: „Praca redakcji była więc [...] oparta głównie na przekopywaniu się nieomal po omacku przez stopy roczników czasopism przedwojennych”¹. Poszukiwania te wszakże (dlaczego nie wykorzystano IBL-owskiej kartoteki zawartości czasopism?) nie dały w pełni pożądanego rezultatu; opuszczono utwory znajdujące się nawet w takich czasopismach, jak „Wiadomości Literackie” czy „Tygodnik Ilustrowany”², natomiast umieszczono parodię wiersza Pawlikowskiej pomiędzy jej utworami oryginalnymi³. O naukowych przypisach nie pomyślano tu zupełnie.

Brak ustalonej koncepcji edytorskiej występuje wyraźnie w *Dzieliach* Juliana Tuwima (Warszawa 1955—1959). Tomy zawierające najbardziej ważką część Tuwimowskiej spuścizny: wiersze — wydano w sposób zbliżony do schematu stosowanego dla pisarzy żyjących. Dopiero tomy 3 i 4 opracowane: jeden przez Janusza Stradeckiego, drugi przez Seweryna Pollaka, stanowią przykład — jakże pożądanego — edytorskiej staranności. Próbkę owej staranności obserwujemy również w *Dzieliach* Gałczyńskiego, opracowanych przez Andrzeja Stawara i Natalię Gałczyńską. Tego rodzaju pieczołowitość edytorską w stosunku do owych „przejsio-wych” pisarzy rozpoczął — przypomnijmy tradycje — przed wojną Leon Piwiński wydając *Pisma poetyckie* Bronisławy Ostrowskiej (Warszawa 1932—1933).

Dalsze tomy *Dzieli* Tuwima i *Dzieli* Gałczyńskiego — to jednak tylko wyjątki. Na ogół przeważa edytorski minimalizm, widoczny także w wyraźnym zamiłowaniu do „wyborów”. Rezultatem tego zamiłowania jest np. niezrozumiała decyzja wydania jedynie w wyborze pism krytycznych Karola Irzykowskiego⁴.

Minimalizm ów próbują wydawcy wytłumaczyć w sposób następujący: „Ktoregoż zresztą z naszych poetów uczciliśmy podobnym [pełnym] wydaniem? Nie mają go przecież ani Asnyk, ani Konopnicka, ani Tetmajer. Ba, nie mieli go do ostatnich czasów tacy olbrzymi naszego piśmiennictwa, jak Mickiewicz i Słowacki! Nie ma go jeszcze Norwid!”⁵ Zapewne; listę edytorskich grzechów głównych można poszerzyć: włączyć do niej chociażby sprawę Tadeusza Micińskiego i Stanisława Leopolda Brzozowskiego; nazwiska, które sygnalizują jeszcze jeden rodzaj mało chwalebnej praktyki wydawniczej, polegającej na zaniechaniu rozpoczętej edycji zbiorowej. Nie wydaje się jednak rzeczą słuszną usprawiedliwiać jedno zaniedbanie zaniedbaniem innym.

¹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje*. Zebrała M. Wiśniewska. Przedmową opatrzył A. Mauersberger. T. 1—2. Warszawa 1958, s. 459.

² Np. *Kobieta i Androgina*. „Wiadomości Literackie”, 1936, nr 31. — *Kobieta czterdziestoletnia. Trzy godziny*. „Tygodnik Ilustrowany”, 1925, nr 5.

³ Pawlikowska-Jasnorzewska, *op. cit.*, t. 2, s. 397: *Lizbona*. Jest to parodia napisana przez S. Karpińskiego, wydrukowana wraz z parodiami innych poetów pt. *Falsyfikaty*. Zob. „Wiadomości Literackie”, 1931, nr 27.

⁴ K. Irzykowski, *Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Wybrał, wstępem i przypisami opatrzył A. Stawar. Warszawa 1957. O takich kuriozach, jak „adiustacyjne” praktyki J. Wilhelmiego (zob. S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*. Warszawa 1958), nie warto tu chyba wspominać.

⁵ Zob. J. W. Gomułicki, wstęp do: J. Tuwim, *Dzieli*. T. 1. Warszawa 1955, s. 31.

A przecież, jak się zdaje, warunki towarzyszące edycjom pisarzy, których twórczość została już definitywnie zamknięta, ale jeszcze nie weszła w historyczno-literacką przeszłość, że te warunki są wyjątkowo dogodne. Duża stosunkowo szansa ogarnięcia całej spuścizny po poecie, możliwość kwerendy wśród bliskich osób, relacje ustne (inne zagadnienie stanowi korespondencja, jeszcze zbytnie aktualna) — tego rodzaju ułatwieniami rzadko rozporządza badacz w stosunku do twórców dawniejszych. Jakże groźne *memento* dla opieszalych lub niedbałych wydawców stanowi wstęp do katalogu rękopisów Biblioteki Narodowej (Wrocław 1955) mówiący o zaginięciu raz na zawsze bezcennych zabytków rękopiśmiennych!

Utwory zebrane Krzysztofa Kamila Baczyńskiego stanowią edycję wybijającą się w sposób szczególnie dodatni na tle wydawnictw tego rodzaju. Maksymalizm edytorski wydawców: Kazimierza Wyki i Anieli Kmita-Piorunowej — zdecydował o tym, że otrzymaliśmy książkę stanowiącą nie tylko zbiór utworów Baczyńskiego. Wydawcom, jak się zdaje, przyświecała ambicja stworzenia tomu, który by stał się czymś w rodzaju swoistej monografii. Zatem: wstęp-rozprawka o poezji Baczyńskiego⁶, uwzględniający także biografię, zatem — opublikowanie całej spuścizny po poecie, obszerna nota edytorska, próba bibliografii, wykorzystanie materiału ikonograficznego.

Podstawowa część tomu, część zawierająca utwory Baczyńskiego, posiada układ następujący: na pierwszym miejscu — wiersze, utwory zatem, do których sam Baczyński, a także jego krytycy przywiązywali wagę największą. Po wierszach następuje, po macoszemu przez poetę traktowana, proza i jedyny zachowany dramat. Dalej — *varia* prozaiczne zawierające próbkę krytyki literackiej (o poezji Gajcego) oraz kilka zachowanych listów do matki i żony. Wreszcie — na końcu umieszczono juvenilia i *varia* poetyckie. Juwenilia, choć chronologicznie wcześniejsze od „wierszy”, świadomie nie zostały przez wydawców wyeksponowane. Utwory te bowiem, jak większość spuścizny Baczyńskiego zachowane jedynie w rękopisie, zaopatrzone zostały przez poetę następującą uwagą: „Wiersze z tego zeszytu nie mają być nigdy drukowane”. Edytorskie wyjaśnienie brzmi, jak następuje: „Ponieważ jednak założeniem edycji jest publikacja całego zachowanego dorobku poety, wydawcy nie respektowali zakazu druku, ale też nie wysunęli tych działań na czoło tomu” (s. 988). Zaniepokojonego recenzenta uspokaja w dużym stopniu fakt zasadniczy: taką właśnie decyzję podjął przecież wydawca, który jest także wytrawnym krytykiem literackim. On to zdecydował również, że niektóre fragmenty, stanowiące początek utworu, pomimo przekreślenia ich przez poetę w rękopisie (co prawda — tylko ołówkiem), zostały umieszczone w tekście głównym. Tak jest w wierszu *Gwiazdy*, tak jest z początkiem drugiej części *Autobiografii*; bez owych przywróceń tekst nie stanowiłby całości. Przypisy zresztą w każdym wypadku wiernie owe edytorskie zabiegi sygnalizują.

Część ostatnią tomu stanowi duży dział zatytułowany: *Od wydawców. Nota edytorska*. Nie są to jedynie zwyczajne przypisy poprzedzone notą wyjaśniającą zasady edycji. Fakt dla *Utworów zebranych* Baczyńskiego charakterystyczny, polegający na tym, że podstawę druku w przeważającej ilości wypadków stanowią rękopisy, nigdy przez poetę nie publikowane — wpłynął na koncepcję owego działu filologiczno-edytorskiego. Wydawcy bowiem przede wszystkim dokładnie opisali

⁶ Por. recenzję J. Kwiatkowskiego zamieszczoną wyżej z książki K. Wyki *Krzysztof Baczyński*. Książka ta stanowi poszerzenie wstępu do *Utworów zebranych*.

„archiwum” Baczyńskiego. Zatem: cztery duże zbiory nazwane umownie „kodeksami” (z lat 1939/42, 1942/44, 1943/44) oraz czwarty: *Krzyż człowieczy*; 19 zeszytów-albumów; dwa powielaczowe tomiki konspiracyjne. (W przypisach, wymieniając owe pozycje, oznacza się je skrótami.) Nie wszystkie jednak rękopisy połączone są w większe całości. Pozostałe — jest ich niemała ilość — rękopisy luźne, nazwane przez wydawców umownie „Wierszami rozproszonymi”, opisywane są osobno, w przypisach do poszczególnych utworów.

W ten sposób rękopisy zostały przedstawione: częściowo w opisie osobnym archiwum, częściowo — przy poszczególnych przypisach. Niekonsekwencja jest tu jednak tylko pozorna: taki układ był jedynym możliwym układem, przy którym udało się uniknąć zbędnych powtórzeń.

Opis archiwum zasługuje na uwagę — osobną. Informacje podane przez wydawców dotyczą formatu, gatunku papieru, rysunków na marginesach, rodzaju zniszczeń. Czytelnik otrzymuje maksymalną możliwość obcowania z poezją Baczyńskiego poprzez jej wizualne ujęcie w najpierwotniejszym stanie; w tym kierunku działają również rozsiane po całym tomie podobizny autografów. I jeszcze jedną wartość owych opisów podkreślić należy: wyłania się z nich mianowicie obraz okupacyjnego edytorstwa; wiersze odbijane w jednym, trzech, siedmiu egzemplarzach, na ręcznej drukarce, na powielaczu, na maszynie czy wreszcie — starannie przepisane ręcznie. Niedostatki edytorskie wynagradzał poeta własnoręcznymi winietkami, całostronicowymi akwarelami, wycinanymi i naklejanymi literami. Wydawcy notują również wszystkie dedykacje, w które owe ozdobne zeszyty-albumy zostały opatrzone.

Wszystkie te opisy, wraz z następującymi po nich dwoma zestawieniami, z których pierwszy zatytułowano: *Wykaz wydawnictw, w których znajdują się teksty Krzysztofa Baczyńskiego zawarte w niniejszej edycji*, drugi: *Literatura o Krzysztofie Baczyńskim* — stanowią próbę bibliografii poety.

Pozostałą część *Noty edytorskiej* wypełniają przypisy, w jakie został zaopatrzony każdy utwór. W przypisach wydawcy podają: źródło tekstu przyjętego przez edytorów za ostateczny, ważniejsze skreślenia w rękopisach, dalsze przekazy tekstu, odmiany tekstu o charakterze wariantu stylistycznego, przedruki po śmierci poety.

Tego rodzaju filologiczna pieczołowitość sprawia, że uwagę wydawców: „Wydanie niniejsze nie posiada ambicji wydania krytycznego o charakterze w pełni naukowym, a więc notującego każdą absolutnie dostrzeżoną odmianę tekstu. Nie zalecały takiego postępowania ani konieczność naukowa, ani zdrowy rozsądek” (s. 987) — że tę uwagę należy położyć przede wszystkim na karb ostrożności i skromności edytorów. Skromności — dodajmy — nie zawsze przez innych wydawców przestrzeganej; aby się o tym przekonać, wystarczy np. porównać pewne strony wstępu w tomie 1 *Dzieł Tuwima*⁷. *Utwory zebrane* Baczyńskiego odbiegają od zasad w pełni naukowego wydania krytycznego w stopniu niewielkim, a w porównaniu z innymi edycjami tego rodzaju stanowią przykład wyjątkowej staranności.

Z drobnych zastrzeżeń nasuwających się przy lekturze działu filologiczno-bibliograficznego, zastrzeżeń bynajmniej nie merytorycznych, należy wymienić trzy. Pozycje: „Jan Bugaj, *Wiersze wybrane*” i „Arkusze poetycki. Nr 1. Jan Bugaj” umieszczono przy opisie archiwum. Być może — należało je umieścić (względnie zasygnalizować odsyłaczem) w spisie *Wykaz wydawnictw*, dla uzyskania całości tego spisu. Tym bardziej, że umieszczono tu podobne wydawnictwa konspiracyjne, takie

⁷ Zob. Gomulicki, op. cit., s. 29 czy 43.

jak Baczyńskiego *Zamknięty echem* czy *Dwie miłości*. Inna rzecz, że ustalenie granicy między tego typu wydawnictwami nie należy do rzeczy łatwych. Jak bowiem należy potraktować np. wydanie (s. 978): „Krzysztof Kamil Baczyński. Modlitwa. Matce. Odbito 3 egzemplarze numerowane na czerpanym papierze. Składał autor. 1942” — i czy wydanie takie różni się wiele od następującego, pisanego ręcznie: „Krzysztof Kamil Baczyński. 3 wiersze. 1942. Wydano w 1 egzemplarzu na papierze czerpanym. Przepisał autor” (s. 979)? Druki na prawach rękopisu i rękopisy na prawach druku?

Dalsze zastrzeżenia spowodowane są względami na wygodę czytelników. Czy mianowicie nie należało dać osobnego wykazu skrótów w miejsce sygnalizowania ich jedynie przy opisie poszczególnych pozycji bibliograficznych? I wreszcie zastrzeżenie jeszcze jedno, zresztą dyskusyjne. Istnieje obecnie tendencja do nienumerowania wersetów. Może istotnie trudniej jest skomponować w sposób estetyczny zadowalający stroną z liczbowanymi wersetami. Jednakże skoro w przypisach podaje się odmiany tekstu poszczególnych wersetów, sprawa się komplikuje. Nie jest bowiem łatwo odszukać np. werset 117 (s. 1035) utworu *Wybór*.

Należy wszakże wyraźnie podkreślić — stwierdzenie to skierowane jest także pod adresem Wydawnictwa Literackiego — że poza wysuniętymi powyżej uwagami układ części zawierającej aparat krytyczny jest tu wyjątkowo przejrzysty. Poszczególne pozycje łatwe do odnalezienia przy pomocy alfabetycznego spisu utworów; strona — w przypisach — doskonale wyeksponowana na marginesie, tytuł, podany wersalikami, łatwo uchwytne wizualnie.

Utwory zebrane Baczyńskiego stanowią książkę, w której pieczołowitość i niezmierna staranność edytorów i Wydawnictwa występuje w sposób uderzający. Ambicja stworzenia tomu zbliżonego do Gallimardowskiej „Bibliothèque de la Pléiade” (godny ten wzór podejmuje również PIW-owska „Biblioteka Poezji i Prozy”) została tu połączona z wyraźną tendencją zbliżenia poety do czytelnika, unaocznienia jego spuścizny. W tym kierunku działają, jak już wspomniano, zarówno opisy rękopisów, jak i ich podobizny; w ten sposób uwydatnia się oddziaływanie działu filologicznego na całość książki. Uzupełnienie wstępu natomiast, biografii zwłaszcza — to fotografie przedstawiające poetę od lat dziecińczych po ostatnie niemal chwile, fotografie osób bliskich czy wreszcie zdjęcia z powstania. Ilustracje rozładowują konieczną suchość komentarza, stwarzają, może niekiedy zbyt silną — może przeszkadzającą obiektywnej percepcji tej poezji — aurę uczuciową.

Połączenie edytorskiej dokładności z chęcią unaocznienia i zbliżenia poezji Baczyńskiego w sposób maksymalny — tę tendencję uchwyciła znakomicie Zofia Darowska. Na obwołutę, między nowoczesne kolorowe liternictwo, wyskoczył pokreślony rękopis poety; rękopis — w tym otoczeniu niejako oswojony i bynajmniej nie przywodzący na myśl uniwersyteckiej filologii.

Piękny gotowy tom, który czytelnik Baczyńskiego bierze do ręki, nie daje pojęcia o tym, co poprzedzało jego powstanie. Dopiero zajrzenie do tekstu stanowiących archiwum Baczyńskiego pozwala na zrekonstruowanie, przynajmniej w sposób ułamkowy, tego ogromnego wysiłku, którego dokonali wydawcy.

Przede wszystkim zatem konieczna tu była praca, którą zazwyczaj wykonuje bibliotekarz z działu rękopisów: uporządkowanie archiwum. Uporządkowanie stosu — tylko część archiwum stanowiły czystopisy w postaci „kodeksów” i zeszytów — pomieszanych, zniszczonych, luźnych kartek. Uporządkowanie, to znaczy przede wszystkim odczytanie pokreślonych, często bardzo niewyraźnych tekstów i ustalenie wzajemnych związków. Nie opuszczono tu żadnego świstka, połączono

wszystkie warianty. Porównywanie tekstów już wydrukowanych w tomie — z rękopisami wzbudza niemałe uznanie dla wydawców. To przecież nie odczytanie po raz nie wiadomo który tekstu znanego klasyka; w wielu wypadkach to lekcja pierwsza: lekcja — dodajmy od razu — zazwyczaj bezbłędna. Szczególnie trudne do odczytania teksty to: *Piękno, Więc nie poszukasz mnie w oberżach kwiatów...* (czy w wersecie 6 nie należało czytać: „po sta wie przeczuć” zamiast „po st a nie przeczuć”?), *Wybór, Trzeba umieć ludzi pokochać*.

Wobec zdarzających się, zwłaszcza wśród młodszych pracowników nauki, tendencji do lekceważenia ścisłości filologicznej, wobec zanikającego kultu dla tekstu literackiego — pieczołowitość i precyzja filologiczna wydawców Krzysztofa Baczyńskiego zasługuje na specjalne podkreślenie. Zasługuje na podkreślenie także z innego względu. Zaprzecza bowiem jeszcze jednej, wyraźnie obecnie występującej tendencji; tej mianowicie, która oddziela od siebie w sposób niemal całkowity filologiczne edytorstwo i historycznoliteracką interpretację. Osoba Kazimierza Wyki, współedytora *Utworów zebranych* Baczyńskiego, tendencji tej — jakże skutecznie — zaprzecza.

Maria Podraza-Kwiatkowska