

Ewa Suliborska-Rymkiewicz

Tadeusz Gaycy, czyli próba przezwyciężenia katastrofizmu

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 23, 254-270

1967

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.

EWA SULIBORSKA-RYMKIEWICZ

TADEUSZ GAJCY

CZYLI PRÓBA PRZEZWYCIĘŻENIA KATASTROFIZMU

Poecie każdego czasu dana jest tradycja i dana jest możliwość jej wyboru. Powiedzmy więcej. Każdy poeta kontynuuje tradycję, a jego wybór nie oznacza tylko wyboru stylu. Oznacza zazwyczaj także wybór i kontynuację tych postaw jakie utrwaliły się w czasie przeszłym. Jaka tradycję wybrał Tadeusz Gajcy, poeta pokolenia, którego artystyczną świadomość kształtował czas wojny i niemieckiej okupacji, a twórczość zamknęły lata 1939—1944?

„Moment historyczny, w którym trwamy i który dotyka nas boleśnie od lat kilku kształtuje w sposób charakterystyczny nie tylko nasz stosunek do zewnątrzności lecz także wyznacza swoisty pejzaż twórczy”¹ pisał Gajcy recenzując tomik swego rówieśnika — Bratnego. Jaki był ów „pejzaż twórczy” i przez co został wyznaczony?

Odpowiedź na te dwa pytania jest, jak się zdaje, odpowiedzią zasadniczą przy rozpatrywaniu problematyki i próbie określenia postawy Tadeusza Gajcego i jego rówieśników. Czas wyznaczył bowiem specyficzny „pejzaż” ich twórczości. Czas podyktował problematykę. Czas też zdecydował o wyborze. Wybór ten dotyczył też sposobu życia. Określił miejsce i rolę poety w społeczeństwie „epoki pieców”. „Młode, rodzące się teraz literackie pokolenie twórcze odwraca się z niechęcią od dorobku literatury międzwojennej prawdopodobnie nie dlatego, że jest ona już okresem zamkniętym, historycznie zanotowanym, ale przede wszystkim ze względu na tamtą moralność artystyczną obcą czasom dzisiejszym”².

W oczach Gajcego i jego rówieśników skompromitowane zo-

¹ T. Gajcy, *Znamienny tomik*, „Twórczość” 1949, nr 7.

² Gajcy, *op. cit.*

stały dwa najważniejsze nurty poetyckie dwudziestolecia: szkoła Skamandra i szkoła peiperowskiej Awangardy. „Pokolenie zdobywców” jak ładnie nazwał je Ludwik Fryde³ nie znalazło wśród swych następców (może tylko z wyjątkiem Bratnego), ani uczniów ani apologetów. Gajcy i jego pokolenie wystawiło im ocenę surową⁴. „Postawa fotelowa wykluczona została na zawsze. Skamandryta zacządział w fotelu od zapachu krwi, jaki przyszedł po zapachu kawy i dziewczęcych loków”⁵. Tak pisał Stanisław Ziembicki już po wojnie o swoim pokoleniu i konieczności „brutalnego wprost korygowania” postawy twórczej jaką proponował Skamander. Nie do przyjęcia była też postawa entuzjastów „miasta, masy, maszyny”. „Tragizm czasu, czy tragizm czasów uchwyciła drobna, w stosunku do całości, liczba poetów. W odrębnym, dwutorowym bloku poezji lat międzywojennych te nieliczne pozycje twórcze mają wygłos aktualności i teraz, poezja ich jest genetycznie najbliższa twórczości wojennej [...] Czechowicz, Miłosz, Zagórski, Sebyła — oto nazwiska katastrofistów”⁶ — pisał Gajcy w artykule *Już nie potrzebujemy* wyznaczając nazwiskami tych poetów swoje miejsce w tradycji.

Wybór tradycji należy do poety. I nie jest rzeczą obojętną, ani też rzeczą przypadku, po jaką tradycję poeta sięga. Z danych mu, zawsze przecież kilku możliwych, wybiera tę, która jest mu najbliższa. Nie znaczy to wcale, że musi to być tradycja najbliższa w czasie, tradycja poezji zastanej (mamy wszak przed sobą obraz tradycji jako czegoś wstępującego, czegoś co układa się w historyczną drabinę), choć w wypadku Gajcego wybór padł na nią właśnie. Powiedzmy, że wybór pada na tę, która podejmuje bliską poecie problematykę. Na tę, która podejmuje próbę dania odpowiedzi na pytania stawiane przez wybierającego poetę. Wybierający koryguje zastane w tradycji odpowiedzi. Tak dokonuje się rewizji. W tym sensie Gajcy wybrał tradycję poezji katastroficznej — kontynuując ją i rewidując. Kontynuując nie tylko w sensie dziedziczenia metrum i nie tylko w sensie używania takich samych środków wyrazu, kontynuując (i ta kontynuacja będzie nas w dalszych rozważaniach interesować) przez podjęcie pytań, przed którymi stanęli poeci debiutujący w latach ostatnich dwudziestolecia. Gajcy podejmuje bowiem zawartą w ich utworach problematykę. Ale zmienione warunki histo-

³ L. Fryde, *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1.

⁴ Patrz recenzja z Bratnego.

⁵ S. Ziembicki, *Jedność twórczości i walki*, „Dziś i Jutro” 1946, nr 7.

⁶ T. Gajcy, *Już nie potrzebujemy*, „Sztuka i Naród” (dalej skracam „SiN”) 1943, nr 11/12.

ryczne nakazały mu na zadane pytania znaleźć nowe odpowiedzi, nakazały mu też zadać pytania nowe.

Czym był katastrofizm? Kazimierz Wyka pod hasłem tym w encyklopedii literackiej proponuje takie oto określenie: katastrofizm to „zjawisko ideowo-artystyczne w poezji polskiej drugiego dziesięciolecia tzw. literatury międzywojennej [...] które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalołami nadrealizmu bądź ekspresjonizmu podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę historyczno-moralną zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej”⁷. Katastrofistami zwykło się określać grupę poetów debiutujących w Wilnie około 1930 roku, poza Czesławem Miłoszem i Jerzym Zagórskim także i Aleksandra Rymkiewicza, Anatola Mikułkę i Józefa Maślińskiego. Terminem tym określić też chyba trzeba kilku pisarzy spoza tego kręgu (choćby Józefa Łobodowskiego). Gajcy w swoich artykułach wymienia poza Miłoszem i Zagórskim tylko Czechowicza i Sebyłę. Ale mógłby zapewne wymienić i Napierskiego, i Iwaskiewicza, i Jastruna, i Gałczyńskiego, a także, sięgając głębiej, wskazać jeszcze na kilku pisarzy, choćby Witkacego, w których twórczości można było odnaleźć jeżeli nie zapowiedzi, to przynajmniej pewne elementy katastroficznego widzenia świata. „Fundamenty grożą zawaleniem. Tynkuje się je grubą warstwą komunałów, zakrywa przed okiem ludzi i tam gotuje się ich nagłe, pełne okropności — runięcie”⁸ — pisał już w 1900 roku Tadeusz Miciński.

Katastrofizm sięga bardzo głęboko w literacką tradycję i nie byłoby rzeczą łatwą określenie jego korzeni. Przeświadczenie o zbliżającej się zagładzie w latach trzydziestych i później naszego wieku było zapewne wynikiem sytuacji politycznej i gospodarczej Europy. Lata trzydzieste i czterdzieste, to lata kryzysu gospodarczego, wzrostu niemieckiego militarysty, zagrożenia wojną i stopniowej faszyzacji Europy. „Kryzys wrześniowy 1938 roku był dla znacznej części Europejczyków nagłym przebudzeniem do nowej rzeczywistości, której kształtowanie się uchodziło dotąd ich uwagi. Większość ludności Europy nie pragnie dziś wojny, ale wypadki w małym już stopniu zależą od jej dobrej woli [...]. Nawet w 1913—1914 roku Europa nie przeżywała tak głębokiego niepokoju i uczucia bezsilności wobec konfliktów, których opanowanie zdaje się przerastać jej siły”⁹ — charakte-

⁷ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 347.

⁸ T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 4.

⁹ J. Stempowski, *Europa 1938—1939*, „Ateneum” 1939, nr 3.

ryzował sytuację Jerzy Stempowski w obszernym eseju pisanym w roku 1939. Nim jednak świadomość grożącej wojny stała się tak dla Europejczyka oczywista jak o tym mówi Stempowski, „stan zagrożenia”, obraz zagłady był tylko katastroficznym przezcuciem poety:

„Krzyczą tłumy szaleństwem wódzów zarażone
Nadchodzą noce ognia, dni od krwi czerwone [...]”¹⁰

[...] idą germańskie Junony [...]
I skaczą w moje rzeki, senne tonie burzą
gdzie przedtem tylko rybak nad siecią niedużą
stał w czajek i jaskółek goniących się kole.
Czarne, wojenne wozy zaorały pastwiska
Lecą ognie chorągwi, aż czerwono błyska
ściana nad łóżkiem, szklanki dygocą na stole”.

Sytuacja, w jakiej znalazła się Europa budziła zaniepokojenie nie tylko u poetów. U źródeł poetyckich przeczuć leżały pojawiające się w latach dwudziestych i później koncepcje historiozoficzne Oswalda Spenglera (*Der Untergang des Abendlandes*), Arnolda Toynbeego (*A Study of History*), dzieła Pitrim Sorokina, Christophera Dawsona i innych, wieszczące nieuchronny koniec cywilizacji europejskiej. Wobec tej naukowo, czy pseudonaukowo udowodnianej i oczekiwanej zagłady Europejczyk nie mógł pozostać obojętny. Europejczyk poczuł się zagrożony. I ten stan zagrożenia w jakim się znalazł jaskrawo odbił się w literaturze. Wspomnijmy choćby napisaną w 1927 roku powieść Stanisława Ignacego Witkiewicza *Nienasycenie*. Późniejsze wizje zagłady są już bardziej realne. Wizja wojny Witkacego jest mimo wszystko fantastyczna. Wizje poetów katastrofistów okazały się, jak wykazała niedaleka przyszłość, sprawdzalne, jak choćby ta z *Powolnej rzeki* — wiersza z tomu wydanego w 1936 roku:

Ach, ciemna tłuszczka na zielonej runi
a krematoria niby białe skały
i dym wychodzi z gniazd nieżywych os¹²

„Poetów cechuje wielka wiedza niewiedzy”¹³ — jak pięknie określił tę sprawdzalność poetyckich wizji Józef Czechowicz, gdy pisał:

¹⁰ W. Sebyła, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1956, s. 142.

¹¹ C. Miłoś, *Ocalenie*, Warszawa 1945, s. 54 (jest to wiersz *Fragment* napisany w 1935).

¹² Tamże, str. 40

¹³ J. Czechowicz, *Antologia współczesnych poetów lubelskich (Wstęp)*, Lublin 1939.

Zniża się wieczór świata tego
 nozdrza wietrzą czerwony udój [...]

 będąc strzelał do siebie i marł wielokrotnie [...]"¹⁴

„W tym straszliwym zamęcie, w którym jedyną troską społeczeństw jest, czy wojna będzie dziś czy jutro, w tej epoce nie do opisanego, wieszczonej przez średniowieczne proroctwa obliczające koniec świata na rok 1944, gdzie znaleźć grunt pod stopami? Czego mają dotknąć upadający w nawałnicy, by odżyć, by zaczerpnąć siły nowej”¹⁵ — pytał Czechowicz i były to pytania aktualne dla poetów w latach zarówno poprzedzających wojnę, jak i w latach wojny. I były to pytania o ocalenie.

Dla poety w sytuacji historycznej skłaniającej do przeczuć katastroficznych istnieją, jak się zdaje, dwie drogi, dwie postawy możliwe do przyjęcia. Może on przekazywać doświadczenie historyczne, a więc być poetą katastroficznych przeczuć, ale może też wybrać inne rozwiązanie, nakładając maskę sielankopisarza. Stan zagrożenia może bowiem budzić tyleż chęć wypowiedzenia go, co chęć ucieczki w sielskie wspomnienia. Wspomnijmy Teokryta, który na gruzach kultury greckiej pisał *Postanie do Hierona* — „Ma to muza na myśli, ma na myśli śpiewak, by głosić chwałę bogów”¹⁶. Poeci katastroficzni polskiego dwudziestolecia znaleźli się w sytuacji, w której czas nakazywał wybór. Można było wybrać zapisywanie doświadczeń historycznych. Tak uczynili Miłosz i Zagórski próbując zamknąć istniejącą rzeczywistość w intelektualną formułę. Stąd w poezji ich realia polityczne i gospodarcze, jak w słynnej *Odzie na spadek funta* Zagórskiego. „Ten czysty liryk — pisał o Zagórskim Julian Rogoziński — chce użyć poezji do wytłumaczenia tej warstwy zjawisk, która stanie się historią [...] definiując przechodzi w publicystykę”¹⁷. U Miłosza znajdziemy jeszcze dążenie do porządku, do odnalezienia systemu w chaosie świata, do odnalezienia swojego w nim miejsca: „Czym ja jestem i czym oni są”, „Gdzie jest miejsce dla ciebie w tym wieku zamętu”¹⁸ — zapyta poeta. I jednocześnie pisze: „Poemat ma sens tylko wtedy, gdy ujmuje nie tylko mój stan emocjonalny, ale zarazem [jest] [dop. E. S.] rozwojem sądów logicznych i tego, co nazywa się światopoglądem”¹⁹. Ale można też było wybrać ucieczkę. Tej zdawali się szu-

¹⁴ J. Czechowicz, *Zal [w:] Wiersze wybrane*, Warszawa 1955, s. 199.

¹⁵ Czechowicz, *Antologia...*, (Wstęp).

¹⁶ Teokryt, *Sielanki*, tłum. A. Sandauer, Warszawa 1953, s. 81.

¹⁷ J. Rogoziński, *Dwugłos o Zagórskim*, „Ateneum” 1938, nr 2.

¹⁸ C. Miłosz, *Ptaki*, tamże, s. 19 i *Książka*, tamże, s. 30.

¹⁹ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej poezji*, „Orka na ugorze” 1938, nr 5.

kać Czechowicz i Sebyła. Pierwszy w swojej „rodzimej wiejskości”²⁰ i owym pięknym „jелеń stoi u źródła /struga szepcze ave”²¹, drugi sięgając po realia mitologiczne:

Na próżno mi umykasz. W lesie cię doścignę
Przy źródle śpiewającym przezroczystym fletem
I nim zdyszany biegiem w cieniu drzew ostygnę
Boskim ramieniem ściągną kochankę oplecę²²

Są to oczywiście wiersze tylko pozornie izolowane, tylko pozornie nie przekazujące doświadczeń historycznych. Pytanie o przyczyny ich powstania jest bowiem zawsze uzasadnione. Warto też pamiętać o tym, że poeta katastroficzny jest nie tylko prorokiem wieszczącym zagładę. Jest także tym, który pragnie ocalać. Sielankopisarstwo jest zawsze odwołaniem się do tradycji przeszłości. Jest więc chęcią jej ocalenia.

Miłosz i Zagórski poddawali świat, który ich otaczał, ocenie. Sebyła i Czechowicz robić tego nie próbowali. Zarówno ich sielankopisarstwo, jak i wiersze katastroficzne wyrażają przerażenie i próżno w nich szukać rozwagi. Dla Czechowicza tworzywem poezji jest przede wszystkim wyobraźnia. Jest ona odpowiednikiem myślenia²³. A człowiek „tkwi w dziwności istnienia” — tak że — „próby rozplątania dziwności nie znaczą nic, bo są żuciem wędzidla, dotykaniami prętów kraty [...]. Wiara pomaga wiedzieć, że to, co jest, przeminie i ustąpi miejsca innemu królestwu, lecz jakże dalekiemu. Wiara nie pozwala zwątpić, to prawda, ale serce ludzkie już takie jest chciwe, że mało mu wiary: ono pragnie, by słowo ciałem się stało, by było coś, bodajby drobnego, jak liść, byle na tym można postawić stopy i ująć przed zalewem²⁴”.

Józef Czechowicz tego, co pozwala mu ująć przed zalewem, nie znajdzie. Podobnie i Sebyła. Jego wiersze, jak pisze Herling-Grudziński, przypominają wyznania „człowieka półprzytomnego ze strachu, kiedy widzi on wszystko naraz i w spazmatycznym skurczu wyrzuca z siebie bezwładnie, bez ustanku, nowe wizje nawiedzenia”²⁵. Bądźmy jednak sprawiedliwi. Miłosz i Zagórski także nie umieli „ująć przed zalewem”. I ich postawa była zeterminowana, choć nie byli wobec rzeczywistości tak bezradni,

²⁰ Termin K. Wyki, *O Józefie Czechowiczu* [w:] *Rzecz wyobraźni*.

²¹ J. Czechowicz, *Preludium* [w:] *Wiersze wybrane*, s. 114.

²² W. Sebyła, *Dalne*, tamże, s. 146.

²³ J. Czechowicz, Odp. na ankietę, „Okolica poetów” 1935, nr 4/5.

²⁴ Czechowicz, *Antologia... (Wstęp)*.

²⁵ G. Herling-Grudziński, *Zamknięty krąg Władysława Sebyły*, „Ateneum” 1939, nr 1.

bo próbowali przecież zbadać ją i poddać opisowi. Ale mit katastrofizmu jest według Herlinga-Grudzińskiego jednym z owych mitów inteligentkich, posługujących się kilkoma nie do końca przemyślanymi formułami. Katastrofiści nie umieli ponieść odpowiedzialności, ani też nie umieli wyciągnąć ostatecznych konsekwencji z propagowanych przez siebie formuł. „W ładzie nieba, w porządku spraw ziemskich dostrzegli cień przeznaczenia nieuchronny i groźny”²⁶. Tyle dostrzec potrafili. Tyle dokonali. Śmierć Czechowicza w bombardowanym Lublinie uznał Andrzej Trzebiński za koniec epoki przeczuc.

To, co dla poetów dwudziestolecia było tylko przeczuciem, dla pokolenia Gajcego stało się rzeczywistością. Więcej, owa rzeczywistość przerosła znacznie wyobrażenia poetów wieszczących wojnę i wojenną zagładę. Bezradność Czechowicza, owa bezradność humanisty wobec zjawisk, których poezja ani objąć, ani należycie pojąć nie potrafi, tak jak nie potrafi im zapobiec (cóż bowiem znaczy głos poety?), była dla pokolenia Gajcego nie do przyjęcia. „Oczekujemy rozwiązania katastroficznej, tragicznej nuty, aby nie powiedziane było: rośli bezradni, gdy czas wołał o czyn”. Tak napisze Gajcy. Ziembicki do tego doda: „Na środku rzeczywistości okupacyjnej nie mógł stać człowiek płaczący na zapas, załamujący ręce skostniałe od grozy — pasywny”²⁷. W kwietniu 1942 roku Waclaw Bojarski napisze: „nadchodzi epoka bezwzględnej, niekończącej się walki, epoka akcentowana mocnym, radosnym rytmem kroków żołnierskich i upartą wolą działania. Chcemy atmosfery bezwzględnej walki i cieszy nas radosny i słuszny rytm kroków żołnierskich”²⁸. „Postawą człowieka wojny, pełną i historyczną mogła być tylko jedna postawa — z bronią u oka — postawa walki”²⁹. Taką postawę wybrał i Gajcy. Taką podyktował czas. I była to prawdopodobnie jedyna postawa do przyjęcia dla tego pierwszego urodzonego w wolnej Polsce pokolenia. „Nie miałbym prawa pisać o Powstaniu gdybym nie był z bronią w ręku na pierwszej barykadzie”³⁰ — mówił Gajcy i tak myśleli wszyscy jego rówieśnicy. „Poeta musi być żołnierzem. Jeżeli nie potrafi zasłonić się wierszem, to niech zasłania się ciałem”³¹ — nauczał Andrzej Trzebiń-

²⁶ T. Gajcy, *Już nie potrzebujemy*, „SiN” 1943, nr 11/12.

²⁷ Ziembicki, *Jedność twórczości i walki*, tamże.

²⁸ Wypowiedź W. Bojarskiego cytuję za S. Ziembickim, tamże.

²⁹ Ziembicki, *Jedność twórczości i walki*, tamże.

³⁰ Słowa Gajcego cytuję za S. Ziembickim, tamże.

³¹ T. Borowski, *Portret przyjaciela*, [w:] *Utwory wybrane*, s. 270.

ski, ogłaszając koniec słów w literaturze, zapowiadając „epokę czynów³²”.

Ale Gajcy był poetą. Nie porzucił jak Andrzej Trzebiński pisanie dla sprawy walki, dla konspiracji. Rozumiał, choć przecież nieco inaczej niż Miłosz obowiązki poety: po to tu jestem by świadczyć. Wobec rzeczywistości przeczutej, czy też przewidzianej przez poprzedzające go pokolenie pisarzy zajął postawę zgodną z tym, co nakazywała historyczna konieczność. Ale konspiracja, walka z Niemcami, to tylko jedna, zewnętrzna jakby strona życia. Tak manifestowano swój protest wobec tego, co niosła okupacja. Bo „czyn jest pierwszą instancją, do której powinni zwracać się ludzie, zawiązani w nieprzychylny bieg zjawisk”³³ — pisał Bolesław Miciński. Tadeusz Gajcy — żołnierz AK — zginął w powstaniu. Tak wypełnił się jednostkowy los. Pozostał jednak Tadeusz Gajcy — poeta, a ten stanął wobec problematyki, której żołnierska przysięga nie przewidywała.

Przepowiedziana i oczekiwana „zagłada świata” w latach przed drugą wojną światową była przede wszystkim intelektualną koncepcją służącą uporządkowaniu i w gruncie rzeczy, obłąskawieniu chaotycznej i ślepej historii. To coś, co miało nastąpić, było tylko niejasno wyobrażalne. Dla Gajcego to co w tamtej poezji było doświadczeniem przeczutym stało się doświadczeniem sprawdzalnym. Śmierć, strach, upodlenie ludzkie nabrało kształtów przeraźliwie realnych. Teraz katastrofizm nie był już inteligenckim mitem. Z katastrofizmu trzeba było wyciągnąć ostateczne konsekwencje. Trzeba było ponieść pełną odpowiedzialność za życie „w epoce pogardy”, w „epoce pieców”. Katastrofiści spełnili rolę proroków. Gajcy miał być odkupicielem.

Zadajmy bowiem jeszcze raz pytanie o stosunek do rzeczywistości i wynikłe stąd konsekwencje dla postawy poety. Jak się zdaje i w tej nowej, okupacyjnej rzeczywistości można było również pisać sielanki. Było to rozwiązanie nie do pogardzenia. Tak próbował robić Miłosz, gdy pisał swoje *Poema naiwne*. Tak bowiem przezwyciężyć można było „upiora wojny”, tak, przez artyzm. (Doradzał to Ludwik Fryde, pisząc o prozie Wittlina, choć przed rokiem 1939 to przezwyciężenie miało, rzecz oczywista, inny sens.) Taką postawę przyjąć próbował także i Tadeusz Gajcy, gdy pisał w *Bajce*:

³² L. M. Bartelski, *Sztuka odważnych*, „Twórczość” 1961, nr 3, s. 54.

³³ B. Miciński, *Lektura pocieszenia*, „Prosto z mostu” 1937, nr 8.

Chiński cesarz w malowanej trumience
zamknął oczki skośne jak łódki
włos falisty zacisnął w ręce
włosa strzegły jelenie malutkie³⁴.

To „nie przyjmuję do wiadomości”, ta ucieczka do sztuki-zabawy, do sztuki-igraszki, nie była jednak, jak się zdaje mimo wszystkich pokus, możliwa do przyjęcia dla poety debiutującego w tamtych latach. Pisanie o piwoniach kwitnących białą i czerwono, gdzie żuczki prowadzą rozmowy, o magnoliowych drzewach, o aniołkach gipsowych i krągłych, to była ucieczka nie dająca ukojenia. Poza tym ucieczka sielankopisarza od rzeczywistości wojennej była o tyle pozorna, że stawiający mur poeta nie mógł się za nim ukryć. Mur był zbyt kruchy, a maska nie zasłaniała twarzy. Sielankopisarz nie mógł odnaleźć w uprawianej przez siebie sztuce ukojenia, bo sztuka jego nie była oczyszczeniem.

Można było, oczywiście, jak Jarosław Iwaszkiewicz zamilknąć i nie poświadczać. Ale milczenie jest niegodne artysty, bo jest — jak pisał Miłosz — „niemocą alchemików wobec tłumów wierzących w demony”³⁵. Taką postawę artysty potępił poeta zresztą opisując przed wojną fresk Łukasza Signorelli w Orvieto. Fresk przedstawia przyjście Antychrysta. Artyści stoją tam i patrzą na mordujące się tłumy, na festyn wydany na cześć fałszywego boga. „Zdumieni patrzą, tylko patrzą”³⁶.

Tadeusz Gajcy wybrał, i wybrać musiał inną postawę. Dopiero on pisząc o konieczności przewyciężenia uczuć katastroficznych³⁷ odpowiedział na pytanie, stawiane przecież i przez poetów dwudziestolecia — jak znaleźć ocalenie. Odpowiedź Gajcego brzmiała — czyn artystyczny. Poeta ocalenie znaleźć może tylko w sztuce. Przewyciężenie katastrofizmu oznaczało dla Gajcego przewyciężenie przerażenia wojną, strachu przed śmiercią, lęku przed przyszłością, oznaczało przewyciężenie grozy i niepewności. W życiu to przewyciężenie demonstrowało się konspiracją i walką. W sztuce opanowaniem rzeczywistości, opanowaniem poprzez znalezienie ładu i porządku rzeczy, nadaniem jej klarowności i klasycznego spokoju. Oznaczało odnalezienie dystansu.

Pierwszy poemat *Widma* wydany w 1943 roku poświadcza

³⁴ T. Gajcy, *Bajka* [w:] *Utwory zebrane*, Warszawa 1952.

³⁵ C. Miłosz, *O milczeniu*, „Ateneum” 1938, nr 2.

³⁶ C. Miłosz, *O milczeniu*, tamże.

³⁷ T. Gajcy, *Już nie potrzebujemy*, „SiN” 1943, nr 11/12.

katastroficzny rodowód Gajcego. Jest w nim wizja, albo raczej wizje zagłady wojennej i jest przerażenie:

Marszczy się skóra globu, lasami zapada i pęka [...]
 Ryby na rzekach z fioletu wypływają brzuchami do góry
 jawią się niebom obcym geometryczne stygmaty
 a to zapowiedź złowieszcza [...]
 A domy łamią się lekko, domy, w których zamieszkał człowiek
 naszeptujący do kopców cmentarnych u granic³⁸.

Wiersze z tomu *Grom powszedni*, tomu wydanego wiosną 1944 roku, to już konsekwentne przewycięzanie katastrofizmu.

U źródeł katastrofizmu leży pesymistyczna koncepcja historii. Katastrofiści sięgali do przeszłości, z niej wywodzili wizje, ona była przesłanką, na niej opierali zapowiedź wojny i budowali obrazy zagłady i bezsensu.

Stoją rzędem lata przeszłe, jak łuski po wystrzelonych nabojach
 Historio lat następnych w spazmie
 jak konający otwierając i zamykając palce rąk
 przystaje nagle
 ten
 kto ciebie pojął³⁹

— pisał Miłosz, poeta, który dał obraz katastrofizmu najbardziej świadomy, najpełniej sformułowany (jego też poglądami będziemy się posługiwać). Historia jest dla Miłosza ślepą, nie logiczną siłą, siłą demoniczną. Nie ma przed nią ratunku, nie istnieje możliwość ucieczki. Jest butem miażdżącym i nieuchronnym, cóż znaczy wobec niej człowiek, cóż znaczą jego wysiłki? W wierszu *Odbicia* powie:

Mrówka zdeptana a nad nią obłoki
 Zdeptana mrówka a nad nią kolumna błękitu
 Miasto zburzone a nad nim obłoki
 Zburzone miasto a nad nim kolumna błękitu [...]
 Plemię podbite, pancerni grabarze
 Drogami biegnie radość tysiącletnia
 Pole bławatków kwitnie po pożarze
 A cisza jest niebieska, powszednia⁴⁰.

Jest to z pewnością koncepcja deterministyczna. Człowiek jest niczym, nie ma dla niego oparcia i nie ma dla niego litości. Jego los jest z góry określony i przewidziany. Takie są konsekwencje historiozoficznych koncepcji katastrofizmu. Gajcy, poeta zmiażdżony „butem historii”, którego los był zdeterminowany w momencie, gdy przyszło — choć prze-

³⁸ Tenże, *Widma* [w:] *Utwory zebrane*.

³⁹ C. Miłosz, *Pora* [w:] *Poemat o czasie zastygłym*, Wilno 1933.

⁴⁰ Tenże, *Odbicia* [w:] *Światło dzienne*, (wiersz napisany w latach wojny, wg datowania Miłosza), Paryż 1953.

cież pozornie — ów los wybierać, będzie już prosił o litość,
o odwrócenie apokalipsy:

przepadnij, zostaw nas
u rzek niebieskich ściegu
nie chcemy twoich gwiazd
i ognistego wieku
powracaj⁴¹

Poeci dwudziestolecia apokalipsę przywoływali, Gajcy, poeta apokalipsy spełnionej, będzie ją zaklinał:

nie daj strzegący kresu
by potem w kraju pszenicznym
nasze rumiane dzieci
bawiły się w apokalipsę⁴²

Będzie też wierzył głęboko w możliwość odwrócenia się losów.

Poeta katastroficzny szuka oparcia, szuka pocieszenia. Czasem oparcie to znajduje. Znajduje Boga i wówczas możemy mówić o pocieszeniu ostatecznym. Albo znajduje Naturę, i wówczas dostępuje pocieszenia doczesnego. Natura jest wprawdzie w jego rozumieniu fatum, ale fatum godnym afirmacji. Zgoda z Naturą może być bowiem źródłem siły potrzebnej w spotkaniu człowieka z Historią:

Czy przeminie ziemia? Czy przeminie olbrzymi nieboskłon.
Nie przeminać trzeba nam [...]⁴³

— powie poeta katastroficzny. Tak powie też Gajcy:

I ty podobny losom roślin
daremnie patrzysz, barwy łowisz
bo tylko nam, nie człowiekowi
dany jest wieczny, wolny pościg [...]
toczymy z sobą ciemny dialog
śmiertelny ja i wieczny obłok⁴⁴.

By pełniej jeszcze wyłożyć w *Nocy*:

Żebym pamiętał: równy jestem
łunie różowej [...]
żebym rozumiał, nawet salwie,
gdy przez powietrze idzie lekkie [...]
żebym pamiętał...
ziemi tej skąpej jestem równy⁴⁵.

⁴¹ T. Gajcy, *Groteska bardzo smutna* [w:] *Utwory zebrane*.

⁴² Tamże.

⁴³ C. Miłosz, *Dom młodzieńców* [w:] *Poemat o czasie zastygłym*.

⁴⁴ T. Gajcy, *Stygmat* [w:] *Utwory zebrane*.

⁴⁵ T. Gajcy, *Noc*, tamże.

Ta zgoda na śmiertelność, zgoda z Naturą, jest źródłem jego postawy heroicznej. Wybiera „wolność tragiczną”, a tę „zdobynamy za cenę własnego, wolnego ograniczenia się, za cenę samookiełzania — jesteśmy wolni bo sami ograniczamy granice naszej wolności”⁴⁶. Postawa heroiczna znaczy dla Gajcego zgodę na śmierć, na mijanie. Znaczący wiarę w sens istnienia i w lepszy porządek świata. Znaczący też pokorę, bo jak formułuje to Miłosz „jesteśmy tu po to, aby wypełnić to, co ma być wypełnione i minąć, mniejsza o to, ze sławą, czy bez sławy”⁴⁷, Gajcy zaś dodaje.

Tak być musi, tak będzie do kresu [...] twego żalu i śmiesznej miłości⁴⁸.

„Potrzeba moralnego drogowskazu”, tak sformułował to Stefan Żółkiewski⁴⁹ — była przyczyną odrodzenia się uczuć religijnych w latach czterdziestych naszego wieku. Koncepcją filozoficzną, która urzekła pokolenie katastrofistów był neotomizm Maritain’a i filozofia Tomasa z Akwinu. Ona to, jak pisze E. Bréhier, wyznacza „właściwe miejsce wszelkim przejawom działalności człowieka stosownie do ich znaczenia w odniesieniu do celu ostatecznego objawionego przez Chrystusa, czyli do zbawienia i szczęśliwości wiekuistej [...]. Świat zewnętrzny uważa on [Tomasz] nie za konstrukcję myślową, lecz za rzeczywistość, a Boga osiąga nie poprzez jego ideę, lecz w oparciu o tę właśnie rzeczywistość”⁵⁰.

Miłosz w kilku drukowanych przed wojną esejach głosi potrzebę chrześcijaństwa: „styl czasu napiętnowany jest wstydem przed nieśmiertelnością”, „przyrodzona mu [człowiekowi — przyp. E. S.] boskość wydaje mu się wrogiem”⁵¹, „katolicyzm [...] powinien być dla pisarza niespokojnym poszukiwaniem sprawiedliwości”⁵². Także i Ludwik Fryde widzi potrzebę uczuć metafizycznych: „w subtelnych scholastycznych dystynkcjach Jacques Maritain’a objawia się głęboki porządek bytu, niezachwiany ład wartości, którego źródło odnajduje ten myśliciel w Bogu”⁵³ — napisze o twórcy, którego poglądy będą drogowskazem

⁴⁶ B. Miciński, *Wolność tragiczna*, „Prosto z mostu” 1937, nr 9.

⁴⁷ C. Miłosz, *O milczeniu*, tamże.

⁴⁸ T. Gajcy, *Wstecz [w:] Utwory zebrane*.

⁴⁹ S. Żółkiewski, *Ze wspomnień inteligenta*, „Kuznica” 1947, nr 3.

⁵⁰ E. Bréhier, *Problemy filozoficzne XX wieku*, Warszawa 1958, s. 53.

⁵¹ C. Miłosz, *Zejście na ziemię*, „Pióro” 1938, nr 1.

⁵² C. Miłosz, *O milczeniu*, tamże.

⁵³ L. Fryde, *Brzozowski jako wychowawca*, „Ateneum” 1938, nr 2.

jego poklenia. A z *L'art et scholastique* — wywiedzie koncepcje sztuki czystej i podstawy estetyki kreatywnej, bo „rolą artysty jest kreowanie rzeczy pięknych”⁵⁴.

Dla Gajcego istnienie Boga jest oczywistością nie wymagającą dowodu. Przyjmuje wiarę zwyczajnie, po prostu, tak, jak mu ją przekazała rodzina, a potem nauczyciele w gimnazjum i liceum Marianów na Bielanach. I tylko w jego pierwszych wierszach odnaleźć można romantyczny sprzeciw, bunt przeciw Bogu:

Jeszcze wierzyłem, wyślesz łuk
tęczy, gdy zbudzić się zdołasz
lecz tyś spał — a u wiosła niespokojny tłum
twoich aniołów⁵⁵

W katolicyzmie odnajdzie Gajcy wszystko to, co ułatwi mu pogodzenie się z losem. Bunt przeciw Bogu przyzwalającemu na śmierć i spustoszenie zostanie odrzucony. Tak odrzucony będzie gest romantyczny.

Każ trawie, by milczała. Jej śpiew cię zadławi [...]
Nim ockniesz się już serce zgubisz w obrazie
i dłonie w przerażeniu milcząco załamiesz.
Dzisiaj
inaczej ziemię witąć!⁵⁶

Potem do tego doda:

Mówię: królestwo moje
z barw licznych i dłoni dwu [...]
i ciemność gra jak hejnał
by ciałem oraz głosem
wyrastać z zapomnienia⁵⁷.

W powieściowym szkicu *Cena* Gajcy napisze: „Czy nie chodzi o to, aby człowiek odczuł wrogość, czy tam obojętność owych wartości ziemskich wobec siebie, by zbliżyć się ku Bogu”⁵⁸. Bóg będzie dla niego siłą zbawczą i siłą karzącą. Powtórzy za etyką chrześcijańską „najpiękniej być — to właśnie być przez cierpienie”. Chrześcijaństwo nauczy go pokory i poddania. W jego relacji Historia to nie ślepe fatum. Bóg jest ręką kierującą Historią i losem ludzi; Bóg sprawiedliwy i mądry. Rzeczą ludzką będzie poddanie się jego woli.

⁵⁴ L. Fryde wyłożył poglądy Maritain'e'a w eseju *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1.

⁵⁵ T. Gajcy, *Pieśń nostalgiczna* [w:] *Utwory zebrane*.

⁵⁶ Gajcy, *Wczorajszemu*, tamże.

⁵⁷ Gajcy, *Schodząc*, tamże.

⁵⁸ Tenże, *Cena*, „Twórczość” 1957, nr 3.

Ucieleśnię się jeszcze powtórny
 jak rysuję się w lustrze milczący
 i znów pójdę jak ręka za piórem
 krajem cierpkim, gdzie krzyże jak brzozy
 i gdzie ludzie jak czarny różaniec
 ziemię wiją pod niebem nucąc [...]
 zapatrzeni w wysokość jak Chrystus⁵⁹

Gajcy będzie więc szukał w poezji możliwości zapisania uczuć metafizycznych, będzie wierzył, że pogodzenie się z Bogiem jest szansą daną pisarzowi epoki. Będzie też występował przeciw poezji patriotycznej rozumianej wulgarnie. Bo poezja to nie „rekwizytornia”, to nie zespół „imion rzeczy”. Gajcy domaga się obiektywizacji rzeczywistości wewnętrznej. Sformułuje swoje żądania naiwnie: „nawet walkę można wyrazić kapitalnie ujmując ją od strony bardziej metafizycznej, od owego korzenia, a nie zewnętrznej reszty”⁶⁰. W *Sztuce i mądrości* Maritain’a odnaleźć można takie określenie tego stanowiska: „Sztuka jako taka nie zawiera się w naśladowaniu, lecz w tworzeniu kompozycji [...]. Wymóg koncepcji twórczej panuje nad wszystkim w sztuce i przypisywać jej jako cel zasadniczy reprodukcję rzeczywistości znaczyłoby ją zniszczyć”⁶¹. Tak myślał i Gajcy. Rzeczą artysty powinno być dążenie do intelektualnego uporządkowania materii świata. Artysta, jak pisał Maritain, powinien być tak obiektywny jak uczonec⁶². Tylko w ten sposób, tylko wówczas, gdy wiersz będzie koncepcją i konstrukcją świata, sztuka może stać się ocaleniem. Formułowana naiwnie estetyka Gajcego była niewątpliwie lekcją, którą wzięło jego pokolenie u Ludwika Frydego.

Gajcy w katolicyzmie odnalazł nie tylko system moralnych wskazań. Odnalazł także drogę do przezwyciężenia strachu, dostrzegł możliwość opanowania chaosu świata i Historii. „Przyszłość dla nas — pisał Kazimierz Brandys — czas najwyższych prób [...] Czymże ma się bronić człowiek [...] Czym ludzkość, skoro postawiono im przed oczyma straszliwy obraz własnego zła, zdając resztę na łaskę sumienia, któremu od tak dawna odmawia się niezachwianych praw”⁶³. Gajcy i jego rówieśnicy odnaleźli łatwo odpowiedź na te pytania. Stworzyli nowy kodeks moralny, nazaczyli nową hierarchię ważności sprawom, jakie niosło życie. Człowiek nie jest bezsilny wobec zła, bo może się

⁵⁹ Tenże, *Przystań* [w:] *Utwory zebrane*.

⁶⁰ Tenże, *Znamienny tomik*, „*Twórczość*” 1949, nr 7.

⁶¹ J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, Warszawa 1936, s. 63.

⁶² L. Fryde, *Dwa pokolenia*, „*Pióro*” 1938, nr 1.

⁶³ K. Brandys, *Miasto niepokonane*, Warszawa 1946, s. 119 i s. 146.

przed nim bronić, może mu przeciwdziałać. Istnienie ma sens tylko wtedy, gdy:

[...] śpiew i gwizd
poniesie człowiek w przestrzeń znaną
i swej ojczyzny wierny syn
rozkoszy sennej odda ciało⁶⁴.

Ale mimo jasno zarysowanego celu działania, mimo oczywistości pewnych ludzkich gestów i wiedzy tego co dobre, i tego co złe, mimo wiary w istnienie czegoś co jest ponad nami, Gajcemu, tak jak artyście każdego czasu, dany jest do rozwiązania dylemat: życie — śmierć. W latach przedwojennych Miłosz przeniósł ten dylemat na płaszczyznę Historii. Śmierć epoki, oto co było wówczas ważne. Gdy jeszcze Skamandryci, czy Napierski rozważają śmierć w tych kategoriach w jakich rozważał ją Rilke, Miłosza interesuje już tylko śmierć kultury. Wobec śmierci kultury, czymże jest bowiem śmierć ciała?

Centralnym problemem poezji Gajcego jest śmierć. Ale nie jest on poetą śmierci w tym sensie, w jakim poetą śmierci jest Napierski. Nie jest też w tym sensie, w jakim jest nim Liebert. Nie śledzi narastania śmierci, nie zapisuje doświadczeń rozpadającego się z dnia na dzień ciała. Dla Gajcego śmierć jest oczywistością. Jest na nią skazany. Wybiera ją.

W tym kraju smutnym, pełnym gwiazd
samotne trwanie, młodość chrobra
i sen pod pługiem, co jak orła
złamane skrzydło idzie nisko [...]
Oto na papier mój upada
jak ćma lub niewidomy komar
brzęczenie stali⁶⁵.

— powie w wierszu *Do potomnego*. Gajcy wie, że „nigdy dalej niż jawa i sen, nigdy więcej”⁶⁶. Jest to na pewno postawa chrześcijańska. Postawa pełna pokory, postawa człowieka, który śmierć zrozumiał i pojął. „Dla mnie śmierć to wymiar sprawiedliwości. To cena [...] za to żeś patrzył, słuchał, dotykał — płacisz”⁶⁷ — napisze po śmierci Bojarskiego pod pomnikiem Kopernika. Ma świadomość tego, że śmierć nie zmienia porządku świata:

Ileż słońc się przetoczy nad tobą
Ileż rzek się wyleje naraz⁶⁸

⁶⁴ T. Gajcy, *Do potomnego* [w:] *Utwory zebrane*.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Gajcy, *Wstecz, tamże*.

⁶⁷ Tenże, *Cena*, „*Twórczość*” 1957, nr 3.

⁶⁸ Tenże, *Tren na śmierć siostry* [w:] *Utwory zebrane*.

Wyrazi to *expressis verbis* — śmierć jest „zjawiskiem odwiecznym, które do problemu urasta tylko dla jednostki. Załatwienie się z tym problemem to jej obowiązek”⁶⁹.

Dla autora *Gromu powszedniego* śmierć jest przechodzeniem, oznacza przemianę:

Więc włosy będą — płomień lub ognisty krzyk
A ręka, która światło zbiera jak owoc
Odrośnie nagłym słupem i głęb fioletową
roztrąci dzwoniąc w okna [...]
Więc stopy będą kamień u pielgrzymiej drogi [...]⁷⁰

Powiedzmy więcej, w odwiecznym porządku natury śmierć jest sprawą o której nie godzi się nawet wspominać. Jest naturalną konsekwencją życia, wszystko oznajmia — powie Gajcy — „twa konieczną śmierć”, a „ciało czeka chłodne i proste nocy, o której tak mało wiemy”⁷¹. Śmierć wydaje mu się błyskiem, momentem poznania prawdy, odnalezieniem sensu świata, sensu istnienia, ostatecznym zrozumieniem porządku rzeczy. Pięknie wyrazi to w wierszu *Do zmarłej*:

[...] wiesz dlaczego chmur chwiejnych maszt
nie ma krawędzi i czasu nie zna
a człowiek milcząc śpiewa jak skrzypce
dłonie złamane śmiesznie wyteża
i czeka nogą szukając dna⁷².

Gajcy nie używa w ogóle słowa śmierć. W *Gromie powszednim* jest to słowo właściwie wyrzeźbione ze słownika poety. Śmierć bowiem to tyle co sen. Śmierć oznacza odejście, odejście bez powrotu wprowadzić. Ale nie jest to odejście do nikąd. Jest w tym pogodzeniu ze śmiercią, w tej zgodzie na nią i tym jasnym zdaniu sobie sprawy z tego, jak ona przyjdzie;

sen jak głęboki krajobraz,
piorun otworzy tygrysi⁷³

i jak ją należy witać, dystans i opanowanie. Bo:

sen otacza jak ramieniem
a bezimienna ziemia lekka
wydaje kwiat spryskany sercem⁷⁴

I chyba tylko w *Poemacie letargicznym* jest to tragiczne

⁶⁹ Tenże, *Cena*, „Twórczość” 1957, nr 3.

⁷⁰ Tenże, *Przejście* [w:] *Utwory zebrane*.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, *Do zmarłej*.

⁷³ Tamże, *O nas*.

⁷⁴ Tamże, *Przyjacielowi w drodze*.

już nigdy kwiat ani owoc tych nut nie zdoła wywołać
pożegnanych zbyt łatwo i wcześniej⁷⁵

Tam też znajdziemy opis śmierci:

Oczy zachodzą błoną
ciało przechyla się puste, chwieją się linie roślin
gwałtowniej coraz bo światło szersze o wieczność miota
błyskawica ostra jak głóg⁷⁶

Gajcy wie, że „wpisuje wiedzę życia i nietrwałość ludzką”⁷⁷, jego wszystkie wiersze są pożegnaniem ze światem. Jest to pożegnanie bez łez i bez hysterii. Jest w tych wierszach świadomość śmierci, ale i świadomość spełnianej roli⁷⁸. Wszystkie wiersze autora *Gromu powszedniego* z okresu twórczej dojrzałości pisane są jakby „z tamtego brzegu”. Świat jest tu nie tyle oglądany teraz, niejako w momencie pisania, ile jest to świat zapamiętany i przywołany pamięcią. Obraz świata, to „obraz ziemi ostatecznie odbitej” pod powieką ludzkiego oka. Zapamiętać świat to dla Gajcego sprawa istotna. Dlatego wciąż sprawdza swoją pamięć, sprawdza, bo jest to pamięć przydatna na wieczność:

Pytałem wiele razy jasności co nade mną
o żywot wszystkich rzeczy, które we wspomnieniu są⁷⁹

— powie w wierszu *Pieśń nostalgiczna* zegnając ziemię, i przechodząc „ponad korzeniem, ponad trwogą”. I w tym poemacie opisze swoje „wniebowstąpienie”, to odchodzenie niejako krok po kroku „ponad chmurą”.

W epoce naznaczonej śmiercią i przerażeniem odnajdzie właściwe miejsce poezji, podobnie jak Miłosz uważając, że nagromadzona przez nas wiedza o świecie nie idzie na marne, że poeta splanca swój dług „obrazem nędzy i cierpienia”⁸⁰. Z wiedzą i daną mu mądrością powie:

I spełnić więcej się nie może
bo to już kres i płynność wieczna
stalówki mojej sine ostrze
jak serce trwanie me określa⁸¹.

⁷⁵ Tamże, *Poemat letargiczny*.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże, *Pieśń nostalgiczna*.

⁷⁸ Dla przykładu podajmy wiersz *Głos*, tamże.

⁷⁹ Tamże, *Pieśń nostalgiczna*.

⁸⁰ C. Miłosz, *Zejście na ziemię*, „Pióro” 1938, nr 1.

⁸¹ T. Gajcy, *Do potomnego*, tamże.