

Jacek Trznadel

O poezji Mieczysława Jastruna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/1, 71-112

1953

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.

JACEK TRZNADEL

O POEZJI MIECZYŚŁAWA JASTRUNA¹

Wprowadzenie

Rzucając na progu dwudziestolecia nowe hasła artystyczne, mieszczańscy teoretycy i krytycy literaccy oraz pisarze nie dostrzegali, że w istocie przerabiają tylko stare kostiumy, nie zmieniając wiele ich kroju lub doczepiając do nich tylko inne, ekstrawaganckie świecidełka. Prądy poetyckie dwudziestolecia nie były nowym jakościowo kierunkiem — były tylko zmienionym strojem tej samej poezji epoki imperializmu, zapoczątkowanej przez poezję Młodej Polski, symbolizm i ekspresjonizm. O tej ciągłości świadczą nazwiska pisarzy, którzy — mniej ulegając wpływowi efemerycznych szkół i poetyk zachowali dość wyraźną jedność artystyczną — tworząc przez cały mniej więcej okres imperializmu. Jako przykład, twórczość Bolesława Leśmiana (pierwszy tom poezji, *Sad rozstajny* — 1912, ostatni, *Dziejba leśna* — 1938).

O ile jednak poezja Młodej Polski, symbolizmu i ekspresjonizmu przed dwudziestoleciem międzywojennym ukazuje jeszcze pozycje wyjściowe, to początek i następne lata dwudziestolecia zaczną już ukazywać pewne punkty docelowe, zaczną ujawniać konsekwencje społeczne przyjętych poetyk z całą wyrazistością. Jakże znamienny np. dla nurtu idącego w kierunku faszyzmu był wiersz Kazimierza Wierzyńskiego, dekonspirujący się dziś dla nas z nie zamierzoną, być może, jasnością:

Precz z poezjami! Z duszą tramtadrata!
Niech żyją bzdurstwa, bujdy, banialuki!
Dosyć rozsądku! Wiwat trans wariata!
Życie jest wszystkim! Nie ma żadnej sztuki!²

¹ Pierwsza część pracy obejmującej analizę całokształtu twórczości poetyckiej Mieczysława Jastruna.

² *Manifest szalony*, w tomie: *Wróble na dachu*, 1921.

„Szary”, skamandrycki człowiek miał możliwość pójścia w jednym z dwóch kierunków: do faszyzmu lub do buntu przeciw rzeczywistości — inteligenckiego, niekonsekwentnego, lecz przecież tragicznego, często zawierającego mocne oskarżenie społeczne. Pod koniec lat dwudziestych te możliwości dojrzewają silniej, czynnikiem przyspieszającym jest m. in. fala kryzysu, a przede wszystkim okres faszyzacji życia po roku 1926. Lechoń, Wierzyński odchodzą zdecydowanie na prawo. W aluzjach Wierzyńskiego do Nietzschego nie ma żadnej niekonsekwencji historycznej. W wierszu *Rozmowa z człowiekiem*³ spotykają się dwaj „*übermensch*”, by „ogniem reformować świat i wyprowadzić żywy urodzaj z popiołu...”.

W tym czasie poezja Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego zaczyna wyraźniej nabierać społecznych, często buntowniczych akcentów. Kończy się zdecydowanie jedność skamandrytów, której zresztą w gruncie rzeczy chyba nigdy nie było. Proponowana przez Irzykowskiego spółka „Lechtuwimon” była jeszcze jedną pomyłką tego krytyka, świadczącą o kręgu ideowym, w którym się on znajdował.

Zwrotnica, pismo Peiperowskiej Awangardy, wytyczała zasadniczo, tylko w sposób może bardziej skomplikowany, drogę na ślepy tor. Pragnęła „uścisku z terażniejszością”, lecz nie z człowiekiem analizowanym społecznie, a jedynie z zewnętrznymi przejawami postępu technicznego, urbanizmu itd.⁴ Wrażliwsi poeci Awangardy pod koniec lat dwudziestych również dostrzegali, że kierunek ten nie daje wyjścia z sytuacji, z której w ramach dekadeneckich poetyk zresztą nie można było wyjść. Nie tędy można było opuścić świat burżuazyjnego bezsensu. Niektórzy umilkli, np. Adam Ważyk. Awangarda zasadniczo rozpada się (o ile stanowiła kiedykolwiek bardziej zwartą całość), a przynajmniej można mówić o zamknięciu jej pierwszego okresu.

Futuryzm polski, jakoś specyficznie zdający się mieszać różne wzory jego realizacji na obcym terenie, w swym wyrazie społecznym nie wyszedł poza lumpenproletariackie, buntarskie akcenty anarchizmu; jako przykład — poemat Brunona Jasiońskiego *Europa*.

Pod koniec lat dwudziestych zaczyna przechodzić od pacyfizmu, antyimperializmu strof *Wiatraków* (1925) do poezji mającej przyświecać proletariatu polskiemu w jego trudnej i skomplikowanej

³ *Rozmowa z człowiekiem*, w tomie: *Rozmowa z puszcza*, 1929.

⁴ Por. zwłaszcza tom artykułów T. Peipera, *Tędy*. Warszawa 1930.

walce (*Dymy nad miastem*, 1926, *Komuna Paryska*, 1929) Władysław Broniewski. Jego poezja będzie reprezentować nurt antagoni-
styczny w stosunku do sztuki burżuazyjnej, choć i ten poeta nie
będzie wolny od wewnętrznych niekonsekwencji i arealistycznej
deformacji.

Wzory, które przejmuje się od „Wielkiej Europy”, nie są postę-
powe. Po-rimbaudowskie pokolenie poetów we Francji dochodzi
wśród zmieniających się prądów do surrealizmu i dadaizmu. Jeśli
nadrealizm był jeszcze pewną zasłoną rzuconą na świat imperiali-
stycznego wyzysku, to futurizm włoski od „uderzenia w twarz
i pięści” docierał do *fasci* Mussoliniego, widząc w *duce* wcielenie
ducha futuryzmu.

Wielka, rewolucyjna poezja Majakowskiego była mało znana;
znajomość tej poezji ograniczała się przeważnie do utworów sprzed
dni Października (wymowne są pozycje przekładowe). W ogóle prawie
nieznana była ta część nowej poezji radzieckiej, która zaczynała się
kształtować w oparciu o zasady realizmu socjalistycznego. Naj-
częstsze nazwiska poetów przekładanych w tym czasie to Jesienin,
Borys Pasternak, Chlebnikow, Gumilow. Poezja radziecka realizmu
socjalistycznego nie wywarła wpływu na życie literackie w kraju
(nie mówię o lewicy, np. Broniewski).

Tom, którym Mieczysław Jastrun rozpoczynał swą twórczość
poetycką, *Spotkanie w czasie* (1929), ukazał się w latach otwierają-
cych ostatni etap historii literatury okresu imperializmu w Polsce,
który można by wyróżnić. Poeta rozpoczynał swą drogę twórczą
w momencie, kiedy różne kierunki poetyckie zaczęły zbliżać się,
jak to wyżej stwierdziłem, do pewnych punktów docelowych, kiedy
zaczęły okazywać jasno swoje konsekwencje społeczne. Nie można
związać twórczości Jastruna w dwudziestolecie w sposób wyraźniejszy
z jakimś kierunkiem w poezji polskiej tego okresu. Stanowisko
poety, wyróżniającego się od pierwszych swych debiutów odrębną
indywidualnością twórczą, nie pozwoliłoby go zaliczyć do wyraź-
nie spokrewniającej z innymi twórcami dwudziestolecia szkoły.
Twórczość jego mieści się natomiast bez trudu w ogólnej atmo-
sferze literackiej tych lat i jej konsekwencjach, jakie nakreśliłem.
Wskazują na to dwa charakterystyczne w jego poezji nurty:
jeden — mitologizujący rzeczywistość w sposób zdecydowany i krań-
cowy, i drugi — w którym zaczyna coraz silniej odzywać się pro-
test przeciw rzeczywistości kapitalistycznej nacechowany często
akcentami radykalizmu społecznego, nurt zbliżający się do realizmu.

Być może, dałoby się przeprowadzić wyraźniejsze linie łączące poezję Jastruna z poezją okresu imperializmu na zachodzie Europy — z nadrealizmem, z pewną formą późnego nawrotu do poetyki symbolizmu. Dokładne sprecyzowanie tych zależności i genealogii poetyckich wymagałoby gruntownych badań. Materiał do nich nie został jeszcze dostatecznie przygotowany, choć zebranie go jest obowiązkiem historyka literatury okresu imperializmu. Dlatego uwagi moje dotyczące tego zagadnienia będą z konieczności fragmentaryczne i szkicowe, traktowane tylko przykładowo. Dodam, że nie próbowano rozwiązać tego problemu w sposób dokładniejszy w dotychczasowych pracach o poezji Jastruna. Ograniczano się do podania nazwisk, nie przeprowadzając analizy ani dowodów.

Drogowskazem poszukiwań, które udało mi się niekiedy uwieńczyć rezultatem w wywodach następujących niżej, musi być przede wszystkim analiza korzeni ideologicznych, filozoficznych tej poezji, np. problemu istnienia i nieistnienia jednostki, mijania czasu, stanowiącego wyróżnik tematyczny dużej liczby utworów Jastruna. Tu pokrewieństwa zdają się wyraźniejsze, np. Bolesław Leśmian, a spośród poetów Zachodu — Rainer Maria Rilke. Oczywiście, badania muszą pójść również w kierunku analizy języka poetyckiego, to także pozwoli nam z większą dokładnością odnaleźć pokrewieństwa i rodowody tej tak trudnej i wymykającej się spod dokładnej interpretacji poezji.

W okresie dwudziestolecia

1

Cykl wierszy lirycznych związanych wspólnym motywem wypełnił część pierwszego zbiorku Mieczysława Jastruna, motywuując autorski wybór tytułu *Spotkanie w czasie* (1929). W tych wierszach wypowiedział Jastrun wiele ze swoich ówczesnych poglądów na „problem czasu”. Zagadnienie interpretacyjne tego motywu pisarskiego, jednego z naczelnych w twórczości poety, mimo nieustannego stawiania go przez krytykę (odpowiadała temu, niezupełnie zresztą słusznie stworzona, nazwa: „czas — jądro poetyckie”, *materia poetica*⁵) — było zawsze raczej tylko stawiane, prawie nikt nie próbował go rozwiązać. Z tymi zastrzeżeniami można powiedzieć, że

⁵ H. E. Michalski, *Czas odnaleziony Mieczysława Jastruna*. *Twórczość*, 1946, nr 10.

najdalej i po słusznej drodze poszedł Hieronim E. Michalski tworząc kategorie interpretacyjne „czasu pozahistorycznego i historycznego” już na podstawie obserwacji pewnego cyklu ewolucyjnego twórczości poety⁶. Tę samą tezę, bez większych zmian powtórzył później w swoich recenzjach Ryszard Matuszewski⁷. Wszystkim tym sformułowaniom daleko było jednak do pełnego i jasnego ukazania całości problemu — choć postawiono i usiłowano rozwiązać zagadnienie w sposób centralny, docierając do jego podstaw filozoficznych. Dziś, kiedy patrzymy na pierwszy tom poezji Jastruna z perspektywy twórczości poety, zawartej w ramach realizmu socjalistycznego, gdy odczytujemy akcenty dokładnie przeciwstawne tym z okresu młodzieńczego — sprawa przedstawia się jasno. Nie uprzędajmy jednak wywodów szczegółowych.

Wysuwam analizę tego problemu na początek nie tylko dlatego, że zajmuje on centralne miejsce w utworach *Spotkania w czasie*, lecz również dlatego, że w przedstawianiu tego problemu najwyraźniej może zarysowały się związki łączące w tym okresie poezję Jastruna z dekadencją estetyką i ideologią w poezji okresu imperia- lizmu, z jej podstawami filozoficznymi. Chodzi również o to, że wnioski interpretacyjne dotyczące tego problemu będą miały wyjątkowe znaczenie nie tylko dla analizy całej twórczości Jastruna okresu dwudziestolecia, lecz również pozwolą lepiej zrozumieć realistyczną ewolucję jego twórczości okresu okupacji i powojennej aż do chwili obecnej. Nie znaczy to jednak, że usiłuję ograniczyć twórczość poety do jednego motywu tematycznego, dopuszczając analizę utworów innego rodzaju tylko jako pobocznych. Ta sprawa znajdzie jeszcze zresztą pełniejsze wyjaśnienie w toku pracy.

Co oznaczał motyw czasu w poezji Jastruna w pierwszym okresie jego twórczości? Był to, mówiąc ściślej (a jest to sprawa pierwszorzędnej wagi dla interpretacji tego zagadnienia), motyw przemijania, motyw istnienia i nieistnienia. Wszystko, co nas otacza i my sami, przemija:

Nikt nie wypowie okrucieństwa czasu,
Tej wody ciemnej, co wszystko pochłania.
Niechętni bliskiej chwili pożegnania,
Wśród dni błędzimy jak w ciemnościach lasu⁸.

⁶ *Op. cit.*

⁷ R. Matuszewski, *Literatura po wojnie*. Warszawa 1950; *Literatura na przelomie*. Warszawa 1951.

⁸ *Nikt nie wypowie...*

Znikomość ludzkiego trwania, niemożność zatrzymania chwili — operując kategoriami języka poety — wywołuje u Jastruna nutę smutku, lecz częściej głębokiego bólu, tragizmu, wstrząsającej rozpacz, a nierzadko nie podporządkowanego niczemu, nie mającego szans zmiany „okrutnego” stanu rzeczy — buntu.

To jednak nie wszystkie jeszcze strony zagadnienia. Spróbuję odnotować je opisowo, by dopiero później wyciągnąć wiążące wnioski interpretacyjne: jaki jest sens ideologiczny tych problemów w twórczości poety na tle współzachodzących zjawisk ideowo-artystycznych i społecznych rzeczywistości?

Motyw przemijania łączy się u Jastruna nierozłącznie z tezą o niepowrotnej zagładzie czasu minionego, i to nie tylko dlatego, że nie może on powrócić, lecz również — jak odczytujemy z tekstu — dla pamięci: rzeczywistość, która minęła, staje się kategorią niepoznawalną:

Już obcy sobie, już inni, dalecy,
Nie poznajemy własnych rąk i twarzy...⁹

Lub w innym miejscu:

Ucz się okrutnej prawdy niepamięci —
Bo czym jest pamięć, jeśli nie pragnieniem
Przyszłości — gdy mijamy uśmiechnięci,
Już się w uśmiechu śmierć przegląda cieniem¹⁰.

Uderza specyficzne zapatrzenie się poety w przeszłość, zajęcie się kategoriami, które minęły, przekonanie, że nie zmieni się problematyka wiecznego cierpienia:

...Nie się nie dzieje.
Wszystko, co będzie, jest już poza nami¹¹.

Ryszard Matuszewski zauważył, że poeta ulega niekiedy idealistycznym koncepcjom traktowania czasu jako subiektywnych treści psychicznych¹². Spostrzeżenie to jest słuszne, choć nie jest poparte żadnym materiałem dowodowym. Przy wszystkich zastrzeżeniach (często nie można traktować sformułowań poetyckich dosłownie, pojęciowo), można by wskazać przykład, gdzie widzimy to wyjątkowo wyraźnie:

⁹ *Nikt nie wypowie...*

¹⁰ *Ucz się nie pragnąć...*

¹¹ *Co uczynić, by rzeczy...*

¹² R. Matuszewski, *Od humanizmu samotniczego do socjalistycznego*. Literatura na przełomie. Warszawa 1951.

Ile ziół, zwierząt, drzew, ludzi, przedmiotów,
Tyle jest śmierci — i tyle przestrzeni,
Ile dróg, ile powietrza, korzeni,
I tyle czasu, ile jest żywotów¹³.

Zresztą określenie: idealistyczna koncepcja rzeczywistości, czasu (bez zawodnego zazwyczaj usiłowania znalezienia powiązań z konkretnym systemem) do tej grupy utworów Jastruna, którą tu na przykładach analizuję, da się zastosować bez wyjątku jako ton ogólny. Jeśli konsekwentnie zestawimy w całość takie elementy, jak niepoznawalność zjawisk minionych, jeśli stworzymy oddzielne pojęcie czasu dla każdej osobowości, ba, przedmiotu, jednym słowem, uświadomimy sobie konsekwencje subiektywnego idealizmu, jasne się stanie, że wynika z tego konieczność używania przez poe­te motywu samotnej i izolowanej jednostki, wyabstrahowanej z rzeczywistości społecznej. Przy tendencji poety, stanowiącej może również indywidualną cechę twórczą (oczywiście specyficznie realizowaną w owym okresie), do operowania pojęciami abstrakcyjnymi, przy wpływającym z dekadencej­kiej ideologii ubóstwie realiów konkretnej, a nie uduziwnionej rzeczywistości — izolacja jednostki staje się tym bardziej wyolbrzymiona. Izolacja jednostki prowadzi właśnie do koncepcji „świata rzeczy trwającego tajemnie, ukrytego duszy, niewiadomego ciała”, prowadzi do samotności i tajemniczości tego osamotnienia:

Muzyki serca mego, samotności,
Nie nazwę do dna i nie wytłumaczę,
Ja, ściana wąta, za którą wieczności
Wiatr czarny płacze¹⁴.

Wyciągnijmy wnioski: abstrahowanie od treści społecznych, związane z tym traktowanie czasu w ramach subiektywnego idealizmu izoluje jednostkę, pozbawia ją „czasu historycznego” — nie istnieje społeczne przekazywanie historii w świadomości ludzkiej. I stąd tragiczna koncepcja bytu samotnej jednostki znamienna dla poezji okresu imperializmu.

Zaznaczający się zdecydowanie w twórczości Jastruna motyw biologicznego nawracania w czasie jest wyrazem krażenia w obrębie tej samej problematyki, z którą stykała się poddana prawu przemijania myśląca, samotna jednostka (*Nie się nie dzieje*). Nie-

¹³ *Przez otwarte drzwi.*

¹⁴ *Nie opuściła mnie...*

wątpliwie, jest to bunt przeciw temu prawu, przeciw filozofii mówiącej o samotnym, bezpowrotnym mijaniu jednostki, co wynika z ujmowania człowieka nie w kategoriach społecznych. W tym buncie odwołuje się poeta do biologicznego „powrotu zjawisk, zmian powtarzalności”:

Jestem jak drzewo strute wiedzą słodką,
Czarnych korzeni ręka nie rozplącze —
Głębiej zapuszczam w ziemię ciepłe kłącze
I zanim dłonie ze śmiercią połączę,
Wyrosnę wiosną zieloną i wiotką¹⁵.

„Jak w widzeniu ślepych krążymy w czasie krwią — powrotnym rymem” — pisze poeta w tym samym wierszu. Później powtórzy się jeszcze często w poezji Jastruna motyw człowieka-drzewa, jak ono poddanego koniecznościom biologicznego przemijania i odradzania się.

Biologizm ten jednak nie jest wyjściem z poezji mijania, śmierci i izolacji jednostki, jest jedynie ahumanistycznym włączeniem człowieka w rytm zjawisk przyrody, jest w dalszym ciągu traktowaniem go poza historią i społeczeństwem. Abstrakcyjnie ujęty problem przemijania jest wynikiem ahistorycznego i aspołecznego traktowania jednostki. Ukazanie tego przemijania w kategoriach (które leżą również u podstawy pierwszego ujęcia — abstrakcyjnego) mijania biologicznego pozbawia problem w znacznej mierze ładunku „metafizycznego”, „tajemniczego”, ale i ono zawiera w sobie konieczność „bezpowrotnej zagłady” podmiotu myślącego. Powrót jest bowiem powrotem innej jednostki biologicznej, a więc i innej jednostki psychicznej, jest powrotem gatunku, lecz nie jednostki indywidualnej.

Tak więc problem przemijania, ujęty jedynie w kategoriach biologicznych lub zakładający je mileżąco (przy ujęciach bardziej wyabstrahowanych), nabierze zawsze cech tragizmu, jeśli nie zostanie uświadomiona rola człowieka w historii, istnienie świadomości społecznej, która niejako podtrzymuje trwanie człowieka jako jednostki społecznej. Ujęcie jednostki w ramach historii (rozumianej jako logiczny ciąg rozwojowy) nie zaprzecza faktowi biologicznego przemijania, podporządkowuje go jednak świadomości, poczuciu więzi społecznej, przekazywaniu społecznego procesu trwania świadomości. A więc izolacja jednostki i tragizm śmierci są wykluczone. Niemożliwy

¹⁵ *Powrocie zjawisk...*

jest taki tragizm, który by zacierał głęboko humanistyczne i tylko w aspekcie społecznym rozumiane piękno rzeczywistości.

W twórczości Jastruna nurt przemian w spojrzeniu na „problem przemijania” będzie ściśle związany, jeśli znów uprzedzić analizę, z drogą poety do realizmu, z narastaniem tendencji realistycznych, już widocznych choć jeszcze bardzo znikomych, w początkowym okresie jego twórczości. Przemiany te będą wypływać zarówno z ilościowego (początkowo) narastania utworów związanych z historią, jak ze zbliżania się do dialektycznego, a w końcu materialistycznego pojmowania historii. Ale to już sprawa długich lat rozwoju poety.

Scharakteryzowane i zinterpretowane wyżej traktowanie przez poetę problemu przemijania pozwala bez trudu umieścić tę część jego twórczości w ramach takiej poezji, jaką mógł wydać okres imperializmu. Nurt dekadencji będzie dominował wyraźnie w twórczości Jastruna okresu dwudziestolecia. Pesymizm i oderwanie od rzeczywistości, jej deformacja zostały wyrażone zupełnie indywidualnie za pomocą motywu czasu, rozumianego w sposób mieszający się całkowicie w ramach idealistycznej koncepcji rzeczywistości, w artystycznym ukazaniu problemu czasu przez wielu innych twórców okresu. Nim przejdę do zarysowania tych powiązań, będzie rzeczą istotną wskazać, jak obrazowanie i język poetycki są kształtowane przez Jastruna w ścisłym związku z treścią, którą mają nosić.

Zanalizujmy na przykład rolę metafory w jednym z wierszy poświęconych motywowi przemijania:

Przesłonił czas Twą postać lotną,
Schodzącą w kręgi zapomnienia,
Jak cień odcięty od istnienia
Cień rzucających — tak samotną¹⁶.

Motyw izolacjonizmu, samotności zostaje tutaj podkreślony specyficzną atmosferą — „samotności cienia”. Mało tego jednak: cień zostaje odłączony od przedmiotu, który go rzuca. W ten sposób osiąga się samotność irracjonalną — tak właśnie należy interpretować metaforę zbudowaną na irracjonalnym założeniu. Ta metoda budowania stylu, obrazu poetyckiego jest zrozumiała w arealistycznym odejściu od widzenia rzeczywistego obrazu świata. Zauważmy też, jak

¹⁶ *Ciebie przypomnieć...*

kształtuje się słownik, jakie słowa umieszcza poeta na końcu frazy rytmicznej ze specjalnym naciskiem, jaki nadaje im rym: cienia — zapomnienia, źrenice — tajemnice, tajemnie — przeze mnie, wieczności — samotności.

Mówiłem o liniach łączących, które dałoby się przeprowadzić między twórczością Jastruna a twórczością innych poetów okresu, jawnie dekadencjki. Jeśli chodzi o poezję polską, można zauważyć dosyć silne powiązania z poezją Bolesława Leśmiana. To już podkreślano, zwłaszcza w krytyce przedwojennej¹⁷, brak było jednak materiału dowodowego. Stwierdźmy od razu: motyw mijania, motyw śmierci to jeden z zasadniczych, jeżeli nie najważniejszy motyw poezji Leśmianowskiej, podporządkowany tej samej tragicznej kategorii cierpienia i bólu. Wypływa to także z ahistorycznego i społecznego spojrzenia na rzeczywistość. Nie będę wnikał w szczegółowe uzasadnienie tego twierdzenia, powołam się tylko na jawne zbieżności tekstowe:

Byłem dzieckiem. Śnieg bielą zasnuwał przestwory...
 Śnieg ustał — i minęło odtąd tyle lat,
 Ile trzeba, by ślady zatracić do siebie¹⁸.

Lub charakterystyczna atmosfera innego utworu:

Czemu obcą mi wioskę z zwykłych lip gromadą
 Wspominam jak dostępną niegdyś tajemnicę,
 Gdzie owiec znakowanych natłoczone stado
 Napęliło już znikłą na zawsze ulicę?...
 Czemu dziś we wspomnieniu tak pilnie je śledzę?
 Ruch każdy, snem sprawdzony, odtwarzam zawzięcie...
 Czas mijał... One — w czasie zbłądziły niewiedzę
 I nagle bezładniejąc znikły na zakręcie...¹⁹

O tym, że można mówić o pewnych zbieżnościach między Jastrunem i Leśmianem, świadczy również — poza ogólną tematyką — wykorzystywanie przez Jastruna metafor i obrazów Leśmianowskich. Zapożyczanie ich, inkrustowanie nimi toku własnego utworu stanowi specyficzną cechę Jastrunowego arcyzmu. O tym jeszcze szerzej powiem niżej. Świadczy to w każdym razie o świadomym nawiązywaniu. Przytoczę metaforyczny obraz u Leśmiana:

¹⁷ Np. S. Napierski, rec. *Innej młodości*. Wiadomości Literackie, 1933, nr 12 (483).

¹⁸ B. Leśmian, *Śnieg*, w tomie: Łąka. Warszawa 1920.

¹⁹ B. Leśmian, *Krajobraz utracony*, w tomie: Dziejba leśna. Warszawa 1938.

Czuli próżnię na miarę wzrostu swych postaci...²⁰

I odpowiadający mu obraz u Jastruna:

Przestrzeń pusta na długość postaci
Pozostała w powietrzu po Tobie — ...²¹

Wypowiedziane wyżej uwagi oczywiście wskazują na niektóre tylko powiązania twórczości Jastruna i Leśmiana; nie są i nie mają być próbą szerszej interpretacji tych powiązań ani szczegółowego ich wyznaczenia. Inne związki z poezją dwudziestolecia wydają się u Jastruna słabsze, mniej istotne. Na tle szkół poetyckich okresu poeta tworzy wyraźnie odrębną indywidualność.

Bardziej istotne będą związki z poezją zachodnio-europejską, którą bardzo silnie reprezentuje w twórczości Jastruna Rainer Maria Rilke. Celem moich uwag jest jednak wykazanie nie tylko powiązań, lecz również bardzo ważnych, moim zdaniem, różnic, które w konkretnym wypadku — w twórczości Jastruna mogą mieć pewne znaczenie, sygnalizując późniejszą jej radykalizację lub jaśniej ją tłumacząc. Ślady „czytania” Rilkego najłatwiej dadzą się zauważyć poprzez jego *Księgę obrazów*. Była ona wyjątkowo popularna w dwudziestolecu, o czym świadczą liczne pozycje przekładowe. Lecz odwołajmy się do tekstu:

Und da weisst du auf einmal: Das war es.
Du erhebst dich, und vor dir steht
eines vergangenen Jahres
Angst und Gestalt und Gebet²².

Czy też w innym miejscu:

Der Tod ist gross.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
Wagt er zu weinen
mitten in uns²³.

Przed dalszymi uwagami odnotuję od razu przejęcie przez Jastruna zmodyfikowanej nieco metafory: „O, czasie, płaczący w człowieku”. Widzimy więc zbieżności motywów i tematów: przemijanie — jak w pierwszym cytacie, związany z nim motyw istnienia

²⁰ B. Leśmian, *Dwaj skazańcy*, w tomie: Łąka. Warszawa 1920.

²¹ *Już nie dziecko...*

²² R. M. Rilke, *Erinnerung*, w tomie: *Das Buch der Bilder*.

²³ R. M. Rilke, *Requiem*.

i nieistnienia, śmierci — w drugim. Jak wykazałem, zbieżność jest nie tylko tematyczna, lecz również świadomie podkreślona przez Jastruna w języku poetyckim. Można by tu jeszcze dodać dalsze elementy wspólne: charakterystyczny w poezji Jastruna motyw osamotnienia wystąpił u Rilkego z wyjątkową konsekwencją. Oto jedna z najpełniej wyrażających to strof:

Ich habe kein Vaterhaus
und habe auch keines verloren;
meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
geboren²⁴.

Różnice nie tkwią w pojedynczych sformułowaniach, a raczej w ogólnym tonie utworów tych dwu poetów: u Rilkego stosunek do przemijania jest bardziej pasywny, zrezygnowany — poezja Jastruna ma akcenty buntu, co prawda nieokreślonego, lecz, — jak pisałem wyżej — wyrażającego pewien, nie uświadomiony wprawdzie, subiektywny protest przeciw społecznemu traktowaniu człowieka. W twórczości Jastruna będzie to miało pewne znaczenie dla dalszego rozwoju jego poezji, oczywiście, nie zasadnicze. Ważne różnice leżą poza tym w ogólnym kręgu tematycznym: istotny dla Rilkego ton mistyczno-religijny jest obcy poezji Jastruna. Trzeba podkreślić, że zarówno przedwojenna, jak i powojenna krytyka zbyt silnie akcentowała uzależnienie Jastruna od twórczości Rilkego.

Wskazywano również na inne pokrewieństwa, jak z Jules Supervieille, Borysem Pasternakiem, nie są one jednak, według mnie, tak zasadnicze. Poezja Rilkego jest tu chyba najbardziej charakterystyczna. Uwagi o możliwych z jego twórczością pokrewieństwach zostały potraktowane przykładowo. Chciałem ogólnie wykazać, jakiego typu poezja znajdzie się w kręgu odwołań artystycznych autora *Spotkania w czasie*.

Pisząc o Leśmianie, wspomniałem o specyficznej właściwości stylu poetyckiego Jastruna, o inkrustowaniu własnej poezji przejętymi motywami, metaforami, obrazami czy sformułowaniami. Ta cecha charakteryzuje twórczość Jastruna aż po chwilę obecną. Dlatego też wykazanych zbieżności (Leśmian, Rilke) nie można traktować jako uleganie wpływom silnych indywidualności poetyckich na początku drogi pisarskiej w popularnie przyjętym, wulgarnym znaczeniu tego słowa. Są one zupełnie świadome i to stanowi o wyjątkowej wadze ich analizy dla określenia postawy ideowo-artystycznej

²⁴ R. M. Rilke, *Der Letzte*, w tomie: *Das Buch der Bilder*.

poety. Nieświadome nawet uleganie wpływom nie jest nigdy obojętne pod względem ideologicznym, ideologia pisarza podsuwa mu zawsze wybór wzorów i nawiązań. Twórczość Jastruna przejdzie znamiennej ewolucję wraz z narastaniem realistycznych tendencji w jego poezji: od odwoływania się w pierwszym okresie do dekadentów aż do sięgania po motywy poezji realizmu socjalistycznego w ostatnich tomach. Zresztą ze względu na wyraźnie zaznaczające się w twórczości poety dwa nurty: arealistyczny i dążący do realizmu, wystąpią nawet równocześnie odwołania różnej rangi ideowej. Oczywiście w każdym z tych nurtów dla wyrażenia danych treści poeta powoła się na odmienne wzory. W tym systemie odwołań z biegiem czasu charakterystyczna stanie się rola własnej twórczości Jastruna: sposób odnoszenia się do pewnych dawniejszych motywów i sformułowań własnych będzie miał również zasadnicze znaczenie dla analizy ideowej. Tak, jak i w odniesieniu do twórczości innych poetów przejęcie własnego motywu czy obrazu lub ich pewna charakterystyczna modyfikacja bądź uzupełnienie, uzupełnienie pewnej myśli, będą świadczyć zarówno poprzez utwór, do którego się poeta odwołuje, jak i sposób tego odwołania o jego stosunku do rzeczywistości.

Już w pierwszym okresie twórczości Jastruna pojawił się obok charakteryzowanego wyżej inny nurt w jego poezji, niosący postępowe tendencje społeczne, podźwięki jakiegoś radykalizmu społecznego, jeszcze bardzo nieokreślonego, pewien ładunek realizmu. O wartości realizmu będzie decydował przez długi czas (cała twórczość przedwojennego dziesięciolecia) krytyczny stosunek poety do rzeczywistości kryjącej przecież w sobie konflikty społeczne okresu imperializmu, będącej dla poety obszarem panowania kapitału. Tak pisał w jednym z wierszy:

W uścisku nienawiści — gdy triumfujący
Gwałt rośnie jak pożoga w nieobjętych polach,
Gdy krew splywa z sztandarów, wstęg i szarf szumiących
Wolności ujarzmionej, ciemnej jak niewola...²⁵

Charakterystyczne, że ten jeden z pierwszych wierszy Jastruna napojonych, nieokreślona jeszcze wprawdzie, tematyką społeczną niekonkretną, właściwie mało nawet znaczącą obiektywnie, wyraźnie nawiązuje do obrazowania i języka poetyckiego polskiej tradycji romantycznej. Gdyż właśnie ona, a nie na przykład poezja Rilkego, mogła dostarczyć wzorów do wyrażania treści społecznych.

²⁵ W uścisku nienawiści....

Odwoływanie się do tej tradycji będzie miało duże znaczenie na drodze poety do realizmu, będzie ważnym wyróżnikiem wielu utworów mieszczących się w realistycznym nurcie twórczości poety. O tym nawiązywaniu mówi nam w tomie *Spotkanie w czasie* wiersz *Na sprowadzenie prochów Słowackiego*, który przywołując obraz Słowackiego z *Uspokojenia* ukazuje w krótkim błysku bohatera ruchu plebejskiego — Kilińskiego:

Z zmartwychwstającej wyjeżdżał Warszawy,
Gdy na ulicach, wśród dudniących koczny,
W tłumie — zielone Kilińskiego oczy
Rozbłysły krwawo pod brzask Solca krwawy.

Akcenty społeczne pojawiają się również w wierszu *Szklane domy*, jeszcze raz wykazującym utopijność marzenia autora *Przedwiośnia* (który zresztą sam tę utopijność rozumiał). Jest to sięgnięcie do wzoru współczesnego prawie, do przykładu pisarza, który potrafił mimo ograniczeń oskarżać kapitalistyczne stosunki.

Te utwory tłumaczą nam pojawienie się postulatu estetycznego, który pozostawał w zasadniczej sprzeczności z arealistycznymi utworami *Spotkania w czasie*:

Niech pieśni nasze rodzą się z twardych i świetnych
Czynów, których nie trzeba składać ni dobierać²⁶.

Ten pobrzmiewający Mickiewiczowskimi sformułowaniami postulat jest drogowskazem dla najważniejszej części poezji Jastruna — poezji postępu społecznego. Jest to wezwanie do związania twórczości z życiem. Zapewne, wiele tu jest z retorycznego hasła nie umotywowanego głębiej społecznie. Lecz te ograniczenia nie są niespodzianką.

Tam gdzie poeta bliżej wiąże swą twórczość z rzeczywistością, tam również język i obrazowanie stają się bardziej realistyczne. Obrazy mają swą realistyczną tradycję. Charakterystyczny dla poety będzie ton retoryki pobrzmiewający patosem:

Natchnij nas wzniosłym męstwem! I każ nam umierać
W obozie sprawiedliwych, na tarczach szlachetnych!²⁷

Oczywiście, że to używanie dwu estetyk dla dwu nurtów poetyckich na jednym etapie twórczości nie zawsze jest konsekwentne. Występuje tutaj częsta niewspółmierność treści i środków poety-

²⁶ *W uścisku nienawiści...*

²⁷ *W uścisku nienawiści...*

kich. Jakże często treści postępowe mogą pozostawać w sprzeczności z formą, mogą stępiać swoje ostrze pod obcymi, arealistycznymi naleciałościami formalnymi.

Z istniejących w jego twórczości sprzeczności ideowych i artystycznych poeta zdawał sobie niewątpliwie sprawę już na początku swej drogi pisarskiej, choć w całości nie potrafił ich zrozumieć (co wykaże w dalszej części studium). Na razie przedstawię to na przykładzie jednego z utworów, który bardzo wyraźnie zdaje się o tym świadczyć. Niewątpliwie świadomość tych sprzeczności wynikała z niewspółmierności rzeczywistego obrazu życia i tego, co w twórczości swojej poeta przedstawiał. Zauważmy wymowę transpozycji Mickiewiczowskiej ballady z *Dziadów* — choć ukrytą pod symbolicznymi sformułowaniami:

I jestem jak ów w smutnej opowieści,
Co przed zwierciadłem przez wieki kamieniał
Czując krwi czerwień, gdy w żyłach szeleści,
Nie zmarł jeszcze, jeszcze nie oniemiał —
Lecz na głos żywy, szept, echo, wspomnienie,
Gdy brzmieniem w larwę póludzką zapadło,
Zalał się łzami, lecz płacząc kamienie,
Rozbił zakłętę zwierciadło²⁸.

Jak wiadomo, w balladzie Mickiewiczowskiej bohater:

[...] Zalał się łez strumieniem,
I pocałował zwierciadło —
I cały stał się kamieniem.

Ta transpozycja ballady dla własnych celów pisarskich ma nie tylko szczególny urok. Ma chyba i określony sens ideologiczny. Ale mimo to Jastrun nie rozbił zakłętego zwierciadła dekadeneckiej poetyki. Po latach dopiero miał się zbliżyć do poezji tworzonej dla klasy, która potrafi nie tylko rozbić zwierciadła złudzeń mieszczańskich estetów wszelkiego rodzaju, lecz również znaleźć nowy wyraz pisarski dla swych humanistycznych dążeń. Na tym pierwszym etapie swej twórczości wchodził jednak po krętych schodkach dekadeneckiej estetyki na wieżę z kości słoniowej. Potwierdzeniem było przyjęcie tomiku przez ekspresjonistyczną krytykę. Dawał temu wyraz Karol Zawodziński w swej recenzji ze *Spotkania w czasie*, która, jak się później wyrażał, „drżała od tłumionego, umyślnie hamowanego, powściąganego entuzjazmu”²⁹:

²⁸ *Zwierciadła*.

²⁹ K. W. Zawodziński, *Ciemność rzeźbiona westchnieniem ze złota....* Przegląd Współczesny, 1935, nr 164 (grudzień).

Jedynie, co wszystko tłumaczy i podbija — to wielki talent poetycki... Na podstawie tej jednej książki i od ręki trudno mu wyznaczyć miejsce na Parnasie: może pozostanie świetnym i samodzielnym epigonem w stosunku do poezji Skamandra, czymś jak Ujejski lub Sowiński[...] w stosunku do wieszczów, Gumilow w stosunku do symbolistów rosyjskich; a może go czeka większe przeznaczenie?³⁰

Charakterystyczne jest zwłaszcza zestawienie z dekadentem rosyjskim Gumilowem. Istotnie, arealistyczne motywy w poezji Jastruna były jeszcze jednym potwierdzeniem odchodzenia sztuki od rzeczywistości w owym czasie i w tym sensie wywarła ta poezja niewątpliwie duży wpływ na dynamikę literacką okresu. Że wpływ ten jednak mógł być bardzo różnorodny zarówno w kierunku apologii, jak i krytyki sztuki burżuazyjnej — licznych dowodów dostarczą następane tomiki poety.

2

Zawartość tomu *Inna młodość* (1933) ilościowo wyznaczają utwory, dla których najogólniejsze określenie to mitologizacja rzeczywistości, odejście poety w „udziwnione” światy. W stosunku do *Spotkania w czasie* uderza większe rozproszenie tematyczne. Jeśli przy omawianiu pierwszego tomu poezji Jastruna zająłem się specjalnie utworami, w których poeta rzutuje pewne problemy pojęciowe (nie omawiałem przy tym ich specyficznego charakteru — symboliki) to na przykładach wziętych z tomu *Inna młodość* omówię tę metodę budowania utworu poetyckiego, przy której poeta rezygnuje w znacznej mierze z wyznaczania, wąsko nawet pojętej, problematyki zagadnień. Rozbudowany zostaje element rejestracji, opisywania. Jest to poezja wrażeń i przeżyć tak wysublimowanych poetycko, ukrytych pod symbolem, notowanych w sposób tak skrajnie subiektywny, że tworzy ona często fragmenty, czytelne zaledwie w poszczególnych zdaniach i okresach, które nie bardzo da się określić w całości. Istnieją one również w tomie *Spotkanie w czasie*, ale w *Innej młodości* znajdują bardziej charakterystyczny wyraz. W pierwszym tomie poezji Jastruna wyraźniej zaznacza się problematyka, utwory mają bardziej czytelną frazę poetycką. Chociaż najwidoczniej arealistyczna funkcja metody symbolicznej zarysuje się w tomie *Strumień i milczenie*, ze względu na wagę zagadnienia symboliki przy interpretacji tomów poprzedzających ten cykl omówię je szczegółowiej teraz.

³⁰ K. W. Zawodziński, *Poezja Jastruna*. Wiadomości Literackie, 1930, nr 5 (318).

Oczywiście, uwagi te problemowo odnosić się będą do całokształtu zagadnienia symbolizmu w poezji Jastruna. Zacytuję przykładowo taki utwór:

Mogła to być Salomea, z której omdlałych rąk
ciężka wypadła korona.
W czarnych płaszczyznach płaszcza jest jeszcze noc,
a światło dnia nie przestaje być księżycem.
Mogła to być Teresa, namiętna jak krew buchająca
z rany na bladeść bandaża.
Mogła to być dziewczyna stąpająca cicho tuż obok
ślepeca, i niby prowadząca, a w istocie prowadzona
ciemnym światem jego, poety, szelestów i woni —
Nawet nie bladeść twych rąk, nawet nie uśmiech,
który już nie należy do ust, nawet nie cień
od rzęs i włosów woń gwałtowna,
a tylko zdanie: Nie pójdę dalej³¹.

Niemówność uchwycenia problematyki, irracjonalność tej poezji zostały kanonizowane przez krytykę burżuazyjną, za pośrednictwem której również można odczytać bezsens i ahumanizm takiej twórczości. Warto przytoczyć charakterystyczny fragment z reprezentatywnego dla tonu ekspresjonistycznej krytyki studium K. W. Zawodzińskiego:

Mowa jest „niezwykła”, zdeformowana, niewspółmierna z mową znaną nam z codziennego użycia dla porozumiewania się z ludźmi. Rozumiemy ją; ale dochodzi do naszej świadomości jakby poprzez łoskot bębna i dymy kadzidel szamana, poprzez akompaniament muzyki obrzędowej. Może źle rozumiemy, ciemno; nie nie szkodzi: „w taką noc w wonnych gąszczach pamięci” działają inne prawa rozumienia i nadają treść tajemną słowom patetycznym, dobranym pod kątem najwyższego zabarwienia uczuciowego, które — inaczej ułożone — byłyby może tylko nużącym bezsenssem³².

W ten sposób tak w praktyce twórczej, jak i w krytyce przekreślano poznawczą rolę sztuki na rzecz krańcowo irracjonalnej zasady „udziwniania” świata, stwarzania wizji niepodporządkowanej logicznym ocenom poznawczym. Uderza jedno spostrzeżenie: że wiersz ma ścisłe rygory formalne, rygory poszczególnych elementów, które składają całość. Chciałoby się szukać jakiegoś szyfru, który by pozwolił wejść w świat artystycznej wizji poety. Jakże przypominają

³¹ *Inicjał.*

³² K. W. Zawodziński, *Ciemność rzeźbiona westchnieniem ze złota...* Por. przyp. 29.

się słowa Rimbauda i nie bez powodu: „*J'ai seul la clef de cette parade sauvage*”³³.

Ale przecież nie będziemy szukać irracjonalnych kluczy, by wejść „w głąb” tej poezji. Sens ideologiczny ucieczki artysty od rzeczywistości w okresie imperializmu znamy dobrze. Dlatego zrozumiała jest zasada estetyki, którą posługuje się poeta. „Dogmatem poetyki symbolicznej była nieprzetłumaczalność frazy poetyckiej na prozę, autonomizacja języka liryki” — pisał Jan Kott³⁴. Jasno uwidacznia się to w zdaniu K. W. Zawodzińskiego z cytowanego wyżej studium: „Nie czujemy wcale pokusy porywania się na to z bezsilnym orężem analizy logicznej w rękę”.

W tych obrazach artystycznych poety i sądach krytyka odczytujemy klęskę ideową i artystyczną sztuki burżuazyjnej. I to jest jedyna obiektywna możliwość zrozumienia poezji tego typu, nad którą szamoczący się w sprzecznościach mieszczańiu postawił hasło:

Que comprendre à ma parole?
Il fait qu'elle fuit et vole!³⁵.

Nie bez powodu cytuję Rimbauda. Nie tylko dlatego, że — jak wyzna później poeta — był on „mistrzem” jego młodzieńczych lat, czytanych z wypiekami na twarzy...³⁶ Słowa Rimbauda, który pierwszy zstąpił na dno poetyckiego „piekła” nie z obiektywnych pozycji, lecz z pozycji artysty szukającego konsekwencji swojej postawy, szczególnie wyraźnie odkrywają sprzeczności poezji odchodzącej od świata. Te właśnie, a nie inne cytaty z Rimbauda³⁷

³³ J. A. Rimbaud *Parade*, w tomie: *Les Illuminations*.

³⁴ J. Kott, *Wstęp do poezji ludzkiej*. Kuźnica, III, 1946, nr 27.

³⁵ J. A. Rimbaud, *O saisons, ô châteaux*, w tomie: *Les Illuminations*.

³⁶ M. Jastrun, *Rimbaud*. Kuźnica, III, 1946, nr 9.

³⁷ Terminu „symbolizm” używam w znaczeniu sformułowanym przez A. Ważyka: „Rozkwit symbolizmu w praktyce i teorii przypadł na ostatnie dwudziestolecie wieku, ale środki poetyckie symbolistów przepłynęły do lat następnych, odnawiały się u wielu współczesnych mimo zmienionej treści i całkiem innego języka. W późniejszych czasach wytworzyło się złudzenie, jakoby starszeństwo historyczne należało przyznać estetyce symbolistów, od której miał się oderwać zespół ich środków i powodować dalej prawem autonomizacji rozwoju. Tymczasem Rimbaud czy Verlaine, czy Tristan Corbière, pierwsi roznosiciele tych środków poetyckich, nie znali estetyki, która uformowała się w czasach Stefana Mallarmé. Przy głębszym wejrzeniu okaże się, że podobnie jak w dziejach kultów religijnych rytuały zmieniały się rzadziej od mitów, tak i środki poetyckie przeżyły kilka poglądów estetycznych, podlegały wprawdzie ich wpływom, ulegały modyfikacjom, ale żywotniejsze

i cały przeprowadzony wyżej wywód znaczą również, że twórczość poety wchodzi w zasadniczy sposób w poetykę symbolizmu zaszyfrowując swoje wizje artystyczne, broniąc ich przed elementami pojęciowymi. W tomie *Strumień i milczenie* (1936), jak pisałem wyżej, doprowadzi tę poetykę do pewnych krańcowych możliwości.

Drugi tom poezji Jastruna ukazuje trudną drogę, jakże często całkowicie bezpłodnych, poszukiwań artystycznych i ideowych. Charakterystyczne są próby przeniesienia na teren poetycki kubistycznych i formistycznych wizji:

Nieba świetliste.
 Tłoki powietrza.
 Słoje.
 Niebieskie, żółte, czerwone kwadraty
 W poczerwiałych murach wykrojone.
 Niżej: cienie zębatych wachlarzy zieleni.
 Na lewo: lekki szelest liści, odlot ptaków³⁸.

Nie bez przyczyny poezja tego typu kojarzy się często ze schyłkowymi tendencjami w malarstwie burżuazyjnym, w konsekwencji prowadzącymi do wizji elementów geometrycznych, w jakie wtłaczano obrazy bynajmniej nie mające w rzeczywistości kształtu geometrycznego, do posługiwania się niekształtną plamą, nie uporządkowanymi elementami. I w malarstwie, i w poezji daje to obrazy abstrahujące od poznania.

Jeśli w utworach *Spotkania w czasie* w cyklu tytułowym występował liryczny podmiot wśród „świata rzeczy trwającego tajemnie”, jak go nazwał poeta, to w *Innej młodości* daje Jastrun szeroki opis owego świata, kładzie na nim szczególny akcent. Często szuka owego tajemnego pierwiastka w przyrodzie, co go zbliża do Leśmiana, który stworzył swoistą filozofię świata przyrody — szumów, liści, kwiatów, barw i drzew³⁹. Oto „sosnowa tajemnica” u Jastruna:

Tu co dzień w białym szkle księżycy
 Zastyga sztywno cisza leśna

czy bardziej uparte zasłużyły na to, aby je traktować jako decydujące składniki sztuki poetyckiej” (A. Ważyk, *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Warszawa 1947, s. 6).

³⁸ *Zachód*.

³⁹ Językiem współczesnej krytyki ekspresjonistycznej pisał o tym K. Wierzyński: „Przyroda była dla świata tym, czym dla niego [Leśmiana] poezja: istotną prawdą bytu” (K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie*. Warszawa 1939, s. 22).

I trwa sosnowa tajemnica
Zimnym polyskom wód rówieśna⁴⁰.

Podobny nastrój znajdziemy w wierszu *Jesień na Polesiu*. Szukanie „tajemnicy” osiąga duże nasilenie. Owo poszukiwanie odbywa się poprzez rezygnację z treści humanistycznych. W jednym z utworów człowiek czuje swą nędzę wobec anioła, którego spojrzenia nie może wytrzymać:

Poczuł tęsknotę, nie zaznaną jeszcze,
Poteżną — płacząc oparł się o stół⁴¹.

Te poszukiwania „tajemnicy” odbywają się również wewnątrz psychiki, są, jak je nazwał Zawodziński, „przeżyciem w najtajniejszym uroku jaźni”:

Dzieli mnie tylko dźwięk półgłosny
Od brzmienia, co by zdolne było
Porwać mnie tak gwałtowną siłą
Jak anioł, gdyby był, miłosny...⁴²

Istnieniem, światłem krwi nietrwałem
Bywałem tam, od światła prędzej —
Ale te hymny przemileżałem.
I lękam się powiedzieć więcej⁴³.

Jest to rezygnacja z normalnych treści psychicznych dostępnych w przeżyciu społecznym. Symbolika nie pozwala nam dowiedzieć się, czy była to próba wyjścia z kręgu „zaczarowanego zwierciadła”, czy tylko dotarcie do granicy milczenia, tam gdzie zaczął się Rimbaudowski *Départ z Iluminacji* czy *Adieu z Sezonu w piekle*. Obiektywnie, od tych słów już tylko krok do jakże bolesnego, ahumanistycznego wyznania:

I nagle spada ze mnie człowiek
Jak z oczu katarakta ciemna⁴⁴.

Nie te wiersze stanowią o dalszym rozwoju poety, nie one tworzą wąską początkowo i niepewną, lecz później rozszerzającą się drogę do realizmu, którą będzie szedł mieszczkański artysta-inteligent, uczulony przecież głęboko na krzywdę i niedolę społeczną. Od bolesnego ukazania utopii „szklanych domów” Zeromskiego

⁴⁰ *Las i moczar.*

⁴¹ *Widzenie.*

⁴² Por. z utworem B. Leśmiana, *Anioł*, w tomie: *Napój cienisty*, 1936.

⁴³ *Dzieli mnie tylko dzień.*

⁴⁴ *Dzień zimowy.*

w pierwszym tomie swoich poezji poeta dojdzie do rzeczywistego obrazu miasta, brudnego i cuchnącego, nie odkrytego zasłoną estetyzującej wizji:

Upiorne domy, gdzie konają ludzie
O zdmuchniętych nocą policzkach.

Place czarne, świecące bladymi oknami,
Podwórza wielkie — pałace nędzy.
Korytarze jak studnie nędzy, milion studzien⁴⁵.

Jest tu może jakieś dalekie echo Norwidowskiej atmosfery „miejsca, gdzie mrą z głodu”, gdzie może się „powinąć noga u schodu na nie obrachowanym piętze”. Szukając określeń dla tego utworu w okresie, w którym tworzy poeta, możemy stwierdzić, że była to chyba polemika z poezją „miasta, maszyny i człowieka”, propagowaną na początku dwudziestolecia przez Awangardę Peiperowską. Poeta wykorzystuje nawet obrazy geometrycznych kształtów miasta, poezji architektonicznej, gdyby to tak nazwać, widocznej np. we wczesnej twórczości Juliana Przybosa. Ukazuje jednak coś wręcz przeciwnego — nie ład i symetrię, lecz obraz miasta, które jest zbiorowiskiem dusznych i ciasnych czynszowych kamienic, miastem nędzy. Nie należy chyba tego interpretować jako antyurbanizmu w ogóle. Jest to potępienie typowego miasta rozwiniętego w ustroju kapitalistycznym. W cytowanym utworze jest jakaś część nastroju *Ulicy Miłej* Broniewskiego. Bo choć z innej pozycji ideowej, Jastrun dotyka jednak podobnej rany społecznej. Poeta dojdzie do buntu przeciw mieszczańskiemu estetyzmowi, ograniczonego bardzo, ale przecież wyraźnego:

Czad wczesnej wiosny, ale nie aromat kwiatów
Ani mieszczański przepych zielonych brokatów,
Czad wiosny — zmory, wiosny — oddechu wyklętych,
Wiosny, co burezy głodem brzuchów nędzą wzdętych.
Brudne gałgany, rany, zaropiałe wrzody
Pękły tęczę!⁴⁶

Jest u Jastruna w dostrzeganiu nędzy nuta społeczna, choć spojrzenie na nią przez jej brzydotę upodabnia te utwory do poezji reagującej na brzydotę i ahumanizm drobnomieszczańskiego i lumpenproletariackiego świata. Nie jest to droga wskazująca wyjście ze sprzeczności, ale zawiera ona ładunek buntu przeciw mieszczań-

⁴⁵ *Odpływają tramwaje.*

⁴⁶ *Przekłeta wiosna.*

skiemu, kapitalistycznemu światu. Powoli w tej poezji, coraz silniej docierającej do sprzeczności społecznych, pojawiają się akcenty bardziej świadomego, bardziej realistycznego spojrzenia na swój czas. Tak przełamuje się często zasada poetyki symbolicznej:

Patrzę grozą otwartymi oczami
Na uciśnionych, na przemoc wolnych,
Na wolność porosłą w żelazo⁴⁷.

Nie podzielamy cierpienia poety z tych jego wierszy, w których szamota się w stworzonej przez siebie mitologicznej, „udziwnionej” rzeczywistości. W utworach jednak, w których wraca do realnego, społecznego świata, borykanie się jego jest przecież mimo wszystko walką i buntem mieszczańskiego humanisty:

Wolność! jak ciężko dźwigam swój czas,
Ramiona krzyża — świata⁴⁸.

Oskarżenie, jakie rzuca poeta, nie jest jeszcze wyraźnie skierowane. Pojawia się jednak znamienna nuta reakcji na mieszczańską ohydę, na mieszczański sposób myślenia, na życie *bourgeois*:

A tu mieszczańskie burezą brzuchy
Te Deum w jutrzni i w obłokach⁴⁹.

Ten posiadający akcenty realizmu nurt w poezji Jastruna znajduje również często dalsze potwierdzenie tam, gdzie Jastrun porusza tematykę historyczną, gdzie spoza „ornamentów” historycznych wyłania się nawet antagonizm klasowy. Nie znaczy to oczywiście, że poeta w ten sposób patrzył już na szkicowany przez siebie fragment rzeczywistości, docierając do obiektywnych praw rządzących społeczeństwem. Świadczy to jednak o dość wyczulonym zmyśle społecznym, na przykład w obrazie pana feudalnego, któremu został przeciwstawiony pańszczyźniany chłop:

Kiedyś uśmiech wzgardliwy i zamknięte drzwi dla nędzy.
Zgina się chłop pańszczyźniany⁵⁰.

Te „skrawki” historii ukazywane przez poetę nie świadczą jednak wcale, że wychodzi on poza widzenie takich właśnie nie połączonych ze sobą rozwojowo jej fragmentów.

⁴⁷ *Patrzę grozą...*

⁴⁸ *Patrzę grozą...*

⁴⁹ *Pieśń zabobonu.*

⁵⁰ *Portret.*

Nikłe zaczątki realizmu w poezji Jastruna, nikłe tak w sensie ideowym, pod względem wyrazistości artystycznej, jak również ilościowym, stały się jednak punktem wyjścia dla silnego narosnięcia realizmu, w tomie *Dzieje nieostygłe* (1935).

3

Motyw czasu, przemijania, najbardziej istotny dla *Spotkania w czasie*, wyraźny w *Innej młodości* (bez dodania jednak nowych cech do już istniejących) znowu zwraca uwagę krytyka w *Dziejach nieostygłych*. Ponieważ, jak pisałem wyżej, stosunek poety do tego problemu wyznacza i charakteryzuje dość wyraźnie drogę jego twórczości — obok innych wyznaczników — należy go rozpatrzeć i na tym etapie. Przybywają teraz pewne cechy nowe, przede wszystkim problem mijania, istnienia i nieistnienia zostaje pozbawiony poważnej części ładunku abstrakcyjno-irracjonalnego, „metafizycznego”. Położenie nacisku na ukazywanie człowieka w przemijaniu biologicznym nie stanowi zasadniczo wyjścia poza pozycje zarysowane w *Spotkaniu w czasie*. Tutaj pojawi się znów motyw człowieka-drzewa:

I patrzę w dzieje swe ze zgrozą,
W narosły znikąd ludzki słój⁵¹.

Tak pojęta problematyka przemijania musi być jednak przedstawiona w dalszym ciągu w abstrahowaniu od społeczeństwa, jednostkowo:

Strach:
Kiedyś
Nie wrócę⁵².

Tak więc, choć w rozwoju twórczości Jastruna pewne „odmitologizowanie” tego problemu jest oznaką postępu na drodze do realizmu, to jednak poeta dalej wikła się w sprzecznościach pozornych, pochodzących ze spojrzenia, jakie proponuje artyście odchodzący świat kapitalistyczny. Są jednak momenty, gdzie proporcje „problemu Fausta” ukazane są w wymiarach takich, że nie ciąży na nich wyrażne wykrzywienie, tragizowanie obrazu świata według istniejących czy nieistniejących dekadencjonalnych poetyk, choć nie znajdujemy

⁵¹ *Drzewa*.

⁵² *Dramat nieobecności*.

w nich istotnego, społecznego rozwiązania problemu. Do takich utworów można zaliczyć wiersz *Chłopey*:

Lecz nie wrócimy już nigdy wieczorem
W lato jabłoni, do wiatru i koni —
I pies puszysty łaskawym jęzorem
Nigdy nam małych nie polize dłoni.

Jest to powtórzenie bardzo podobnego motywu Leśmianowskiego, bo poezja Leśmiana nie zawsze odchodziła w sposób skrajny od rzeczywistości — czego do dziś często się nie zauważa. Oto motyw, do którego wyraźnie nawiązał Jastrun:

Z jakimż płaczem — bym zajrzał — niepoprawny śniarz —
Do szyby, by swą młodość odgrzebać w jej szronie,
Z jakąż mocą — bym tulił uznojoną twarz
W te dawne, com je stracił, w te dziecięce dłonie⁵³.

Czym można tłumaczyć mniejszą abstrakcyjność tych utworów, słabsze odrealnienie w nich problemu przemijania? Niewątpliwie silnym narosnięciem w tomie *Dzieje nieostygłe* twórczości związanej bliżej z historią i z życiem społecznym. To stanowi najważniejszy wyróżnik *Dziejów nieostygłych* i to decyduje o istotnych cechach rozwoju poety. Starła się temu usilnie zaprzeczyć krytyka dwudziestolecia. Przytoczmy jeszcze raz dla przykładu cytowanego już kilkakrotnie Zawodzińskiego, który dla sądów dekadeneckiej krytyki o poecie jest najbardziej reprezentatywny:

[...] tam zaś, gdzie element tematyczny, racjonalny zdołał odwojować należyte miejsce, gdzie poeta daje syntezę historii rewolucyj[...] lub choćby coś innego wyklada, np. o przeciwstawieniu poezji mieszczaństwu (*Poètes maudits*) lub o Robercie Kochu — daje utwory, które mogłyby być ozdobą czyjegós innego tomiku, ale odbiegające od własnego stylu, od własnego natężenia lirycznego, od — w sposób prawie niespotykany — urzeczywistnionych norm *poésie pure*, poezji absolutnej⁵⁴.

Samo jednak, choćby przelotne skłonienie wzroku do nędzy życia, próba wmieszania się do „walki zawziętej i ponurej” nie minęły bez szkód dla artystycznej wartości tomu⁵⁵.

Mowa o *Dziejach nieostygłych*.

Obecnie, patrząc z innej płaszczyzny i z innej perspektywy ideowej rozumiemy, że w tym właśnie tak usilnie spychanym przez

⁵³ B. Leśmian, *Śnieg*, w tomie: Łąka. 1920.

⁵⁴ K. W. Zawodziński, *op. cit.*, s. 415.

⁵⁵ *Op. cit.*, s. 416.

Zawodźnińskiego na marginesie nurcie twórczości poety — leży jej główna wartość. Dlatego wolno mi będzie pominąć pewne zagadnienia zanalizowane już przy rozdziałach poświęconych poprzednim tomom, wyznaczające ich związki z dekadencją literaturą okresu, a położę nacisk na utworach, w których poeta „skłania wzrok do nędzy życia”.

Umieszczenie jednostki w sprawdzalnym kontekście historycznym, a często i społecznym, podjęcie ważnej problematyki ideowej (np. stosunek twórcy do rzeczywistości mieszczańskiej) — oznacza wzrost realizmu w twórczości poety. Na ogół w tym okresie w konkretnych, pojedynczych obrazach historycznych poeta bardziej zbliża się do realizmu niż w filozoficznych uogólnieniach, w próbach konstrukcji historiozoficznych. Oto takie uogólnienie:

Jak epoki geologiczne
 Idą dzieje. Czy idą, czy stoją?
 Nie wiesz — nawet. I nie pytaj milceń,
 Co nie znają twego niepokoju.

 Narastają ciężkie, twarde warstwy,
 Kondygnacje wieków, neolity,
 Dudni ziemia pod czwartym cesarstwem,
 Mioceny prześwitują świtem⁵⁶.

Jest widoczna paralela w ujmowaniu kategorii mijania: człowiek — życie biologiczne, historia — rozwój geologiczny. Jest to konsekwencją niezrozumienia przez poetę praw rozwoju społeczeństwa. Takie spojrzenie na historię jako na siłę nie rządzoną określonymi, dającymi się badać prawami społecznymi było wynikiem postawy buntującego się mieszczańskiego artysty, nie widzącego wyjścia z otaczającej go sytuacji. Stokroć ważniejsze jednak, jak powiedziałem wyżej, od tych zawierających ogólniki historiozoficzne, świadczących o niezrozumieniu historii utworów są te wiersze, w których poeta wprowadza konkretne obrazy historyczne ukazując duży mimo wszystko szmat rzeczywistości historyczno-społecznej.

W wierszu *Wspomnienie*, trochę niejasnym w obrazowaniu, ukazuje poeta pierwszą wojnę imperialistyczną. Ten motyw piętnowania ohydy mieszczańskiego świata, świata wojen, wystąpi jeszcze w innych wierszach:

Mord milionów napoczął stulecie,
 Krew z żelazem wlał w żyły tych lat⁵⁷.

⁵⁶ *Dzieje*.

⁵⁷ *W obronie*, 1.

Lub w demaskatorskim utworze *In memoriam*:

Niedługo trwa pamięć lez.
Strząsa je czas jak deszcz akacja.
Krew dziejów także szybko schnie,
Zostaje dyplomacja.

Ten protest można traktować jako jednoznaczny — zwrócony przeciw stosunkom kapitalistycznym. Od polityki poeta przejdzie do obnażania całej treści mieszczańskiego życia pod wielkim napisem — standart:

Marzenia standaryzowane,
Milczenia standaryzowane,
Spojrzenia standaryzowane,
Thumy mięsistych, twardych mask⁵⁸.

Od oskarżenia moralności, ahumanizmu mieszczaństwa przechodzi poeta dalej. Ukazuje, jak broni się świat kapitału, jak bezlitośnie prześladowuje prawych — tych, co rozpoczynają z nim walkę. Wiersze te musiały chyba często nawiązywać do konkretnych faktów, wobec których poetę stawiała rzeczywistość, choć dzisiaj dość trudno już je wyznaczyć. Taki charakter miał zapewne wiersz *Jak trzeszczą belki szubienicy*, w którym „ciała skazańców w wisielczym tańcu rozkołysały wieków ramiona”. Niedwuznacznie brzmi rzucone wyzwanie: „Zwlec się, mieszczechu, z ciepłej pościeli!”

W ten sposób właśnie od buntu irracjonalnego coraz częściej przechodzi poeta do buntu o wyraźnym podłożu społecznym — skierowanego przeciw burżuazji. Ze względu na deformujący wpływ poetyki symbolicznej nie we wszystkich utworach bunt ten osiąga pełną wyrazistość:

Lecz w sztolniach głuchych bunt
Drży niewygasłym wulkanem —
Powietrze pachnie ranem,
Ciszą wschodzących łun⁵⁹.

Przy określeniu postawy buntu częsty jest zwłaszcza motyw „burzy”. Interpretacja tego symbolu jest nieraz dosyć trudna, zwłaszcza że czasem oznacza on wyraźnie co innego w kilku różnych wierszach, na przykład — *Wieczór burzliwy* i *Z wiosną*. Wydaje się jednak, że w większości wypadków symbol ten, mówiąc najogólniej, oznacza nieskrystalizowane jeszcze pragnienie przewrotu, który by

⁵⁸ *Marzenia standaryzowane...*

⁵⁹ *In memoriam*.

zniszczył świat gwałtu i kapitalistycznego ucisku. O możliwości takiej interpretacji decyduje z jednej strony odwoływanie się Jastruna do tradycji romantycznej, w której symbol burzy wyrażał postępowe treści (np. Lermontow — *Żagiel*, Mickiewicz — *Żeglarz*). Z drugiej strony, poeta używa go w kontekstach już zupełnie wyraźnie określających jego znaczenie. Po raz pierwszy w swej twórczości przeciwstawia mieszczaństwu historię walki proletariatu głosząc „nadsięganie burzy”, którą jeszcze wtedy określa jako „mystyczną”. Charakterystyczne, że w powojennej redakcji tego utworu zmieni to określenie na „jutrzejszą”. Tak ukazywał waleczący proletariat XIX stulecia:

Dziś, jutro na barykady! W poprzek stuleciu ten zator.
 Niech burzy się wściekła rzeka!
 „Krew w żyłach skacze do gardła, i krew im będzie zapłatą
 Za głód i hańbę człowieka”.

 O patrz, robotnicy francuscy w umarłych swoich spod kopyt
 Unoszą wiek dziewiętnasty⁶⁰.

Jak pisałem wyżej, niejednen z antymieszczańskich utworów Jastruna można by skojarzyć tematycznie ze współczesnymi wypadkami politycznymi. Często są to tylko fragmenty niejasno ze sobą powiązane, a jednak zawarto tu obrazy stanowiące fragment historii:

Murarze szli. Wzdłuż płotu. Biali.
 Wracali metalowcy z wiecu.

 Nade dniem tupot nóg. Z suteryn
 Na płocie pod czerwienią liści
 Warczały długo w dzień litery
 Czarne, nabrzmiałe nienawiścią⁶¹.

Wyraźnie dochodzi Jastrun do zrozumienia roli, jaką odgrywa rzeczywistość kapitalistyczna w stosunku do artysty. Ukazuje jej nacisk na twórcę. Określa w tych utworach program własnej twórczości, własnej estetyki, sprzeciwia się nucie apologii wobec rzeczywistości, jaką chce narzucić *bourgeois*:

Hymny chcieliby napiąć poecie
 I dyktować pod marszów swych takt⁶².

⁶⁰ *Burza*.

⁶¹ *Płot*.

⁶² *W obronie*, 1.

W tym buncie artysty stojącego na samotnej pozycji Jastrun odwołuje się do tradycji romantycznej — do Norwida. Wystąpi to jasno w wierszu zwróconym do mieszczańskiego odbiorcy:

Ty nie będziesz mnie uczył wygłosu
Ani milezeń, które trudniej znam.
Nie dla szyb wystawowych' wyrosłem.
Kłamco! Ja się obejdem bez ram⁶³.

Słychać tu wyraźnie echa Norwida. Warto porównać te strofy:

Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj,
Bo ta już we mnie bez głosu,
A jeśli milczę, nie przeto mnie połaj,
Kwiatów ty nie chciej od kłosu!⁶⁴

Motyw sprzeciwiania się mieszczańskiemu pojęciu sztuki wyrażają również takie utwory Jastruna, jak *Utopiłoby poetę w łyżce własnej nudy* czy wiersz *Laury*, w którym autor wyraźnie dostrzega przykrwanie wielkiej rewolucyjnej tradycji w literaturze do ciasnych ram i interesów mieszczańskiego życia.

Bardzo silna jest teraz u Jastruna nuta rozrachunku z własną twórczością, z twórczością poety-dekadenta. Staje się to bardziej zrozumiałe wobec narośnięcia akcentów społecznych. Są strofy, w których poeta wyraźnie przeciwstawia estetyzm takiej poezji, której pokarmem jest „groza wypadków politycznych”:

Groza wypadków politycznych,
Zmęczone oczy i brak tehu,
A tu za oknem krzew liryczny,
Rozkołysany obłok bzu.

Od krwi gorąco, od łez słono.
Jak czekać udręczonym dniom
Mojej nadziei? „Powieszono”.
„Skazano”. Pachnie wiosną dom⁶⁵.

W tych strofach nurt poezji wyrażającej treści życia politycznego i społecznego jest wyraźnie przeciwstawiony takiej twórczości, która oddala się od faktów społecznych. „Liryczny krzak”, „obłok bzu” — to właśnie symbole estetyzmu. Jeszcze silniej występuje ten moment przeciwstawienia poety i świata, na wzór jakby romantyczny, w wierszu *Poètes maudits*. Nie zapominajmy, że jest to przeciwstawienie twór-

⁶³ *W obronie*, 2.

⁶⁴ C. K. Norwid, *Ty mnie do pieśni...*

⁶⁵ *Groza wypadków politycznych...*

cy i świata mieszczańskiego. Jastrun widzi jednak zarazem całą śmieszność jedynie negatywnego przeciwstawienia w formie metafizycznego buntu „bestii skrzydlatej”, której ciężko wśród ludzi. Ciężko, przyznajmy za poetą, w świecie pieniądza, kapitału:

Nad nim — w mennicach, w laboratoriach,
W bankach jak szczury legną się czyny
W cuchnącym mroku.

Ale też program estetyzmu zostaje poddany wyraźnie krytyce mimo przyznania, że nie można tworzyć dla burżuazji — umierać „z łaski, w lejach złoconych”. W ten sposób zostaje zamknięta droga do apologii ponurej teraźniejszości, ale jednocześnie zostają ośmieszone estetyzujące wzloty i „metafizyczne” uniesienia:

On — zasłuchany w szumy dalekie,
W dźwięki nieznanne, w sfery powietrzne,
A tutaj rymna nad rudym ściekiem,
A tutaj ludzkie, arcyzłowicze⁶⁶.

Krytykując absurdalność i śmieszność estetyzmu nie ma jednak poeta żadnego, wyraźnie określonego tematycznie programu, który mógłby estetyzmowi przeciwstawić. Bo przecież w tomie *Strumień i milczenie* powróci znowu zdecydowanie do zasad poetyki symbolicznej, destylując jeszcze bardziej poezję z pierwiastków realizmu. Było to możliwe dlatego, że w *Dziejach nieostygniętych* nie dojrzał poeta realnej siły społecznej, z którą mógłby związać program swej twórczości, która byłaby zdolna przekształcić istniejące stosunki. Postawą najbardziej postępową, na jaką się zdobywa, jest przeciwstawienie się stosunkom mieszczańskim w formie buntarstwa, w formie krytyki. Z pozycji postępowego, odchodzącego od burżuazji inteligenta, w idących najdalej w kierunku realizmu obrazach umieszcza w kręgu swych zainteresowań pisarskich klasę robotniczą. To dostrzeganie klasy robotniczej wyznaczało dalszy kierunek rozwoju twórczości poety, ale nie było podbudowane odpowiadającą mu konsekwentną postawą ideową. Postawa taka jest charakterystyczna dla pozycji społecznej Jastruna — inteligenta radykalizującego się gwałtownie, ale nie mającego poczucia związku z klasą robotniczą i jej walką, i dlatego tak wyraźnie odczuwającego swoje osamotnienie. Ta właśnie pozycja społeczna tłumaczy również, poza możliwymi innymi ważnymi względami (np. indywidualnej natury), dla-

⁶⁶ *Poètes maudits*.

czego w swoim buncie społecznym, w swoich wierszach mówiących o historii i społeczeństwie odwołuje się Jastrun tak często do narodowej tradycji romantycznej, z której mógł przenieść we współczesną epokę wiele charakterystycznych cech postawy ideowo-artystycznej. Gdyż w tradycji romantycznej właśnie, z innych, co prawda, pozycji społecznych (i w tym leży ograniczenie recepcji), mógł znaleźć postawę buntu wobec rzeczywistości — buntu jakże często samotnego, bez wyraźnych perspektyw rozwojowych. W tym przeniesieniu romantycznej postawy protestu zawiera się postępowe znaczenie tych utworów Jastruna, ale w tym również, jak wspominałem, leży cała ich ograniczoność. Ten sam protest, którym posługiwali się romantycy, przeniesiony w warunki historyczne, w których walczył proletariats, nie ma już tego waloru ideowego, co w okresie romantyzmu. O tyle też jego znaczenie jest węższe i mniejsze. I tym cenniejsze są te fragmenty twórczości poety, w których czyni on krok naprzód — dostrzegając proletariats. Ale też postęps ten kończy się na obserwacji.

Dla stosunku Jastruna do tradycji romantycznej charakterystyczne jest znaczenie poezji Norwida, „ezoterycznego” pisarza tonącego w sprzecznościach, tak często odchodzącego od rzeczywistości, lecz wyrażającego jednocześnie ostry protest przeciw konkretnym formom ucisku człowieka. Motywy odpowiedzialności za prawdę pisarską u Jastruna łączą się również z atmosferą norwidowską, nawiązującą do tezy o „powadze sprawy sztuki” wyrażonej w *Promethidionie*: „Tylko sztuce pojętej w całej swojej prawdzie i powadze Polak dzisiaj poświęcić może życie”. Charakterystyczna dla postawy postępowego inteligenta nie zaangażowanego czynnie w sprawy życia społecznego, w walkę o przebudowę rzeczywistości stanie się obronna, norwidowska postawa, pasywny stosunek do rzeczywistości, przeniesienie konfliktów świata otaczającego — takich, jakie mógł dostrzec — na teren obrony wielkości i powagi, niezależności, moralnej czystości sztuki.

Brakiem perspektyw historyczno-społecznych oraz naciskiem poetyki symbolizmu tłumaczy się odwoływanie do pewnych symbolów związanych z poezją romantyczną (np. symbol burzy); tym tłumaczy się też nieokreślone, choć wyraźne oczekiwanie świata lepszego, nie opartego na wyzysku, głębokie przekonanie, że postawa buntu „jakoś” prowadzi do tego właśnie świata. Temu przekonaniu nie mógł jednak poeta nadać cech konkretnych, umotywować go warunkami historycznymi. W twórczy, nie zawierający ograniczeń

sposób nawiąże Jastrun do tradycji romantycznej dopiero z pozycji realizmu socjalistycznego w tomach powojennych. Tam dopiero nawiązania zyskają całą przejrzystość i świadomość odrębności historycznej, choć staną się nawiązaniem nieco innym tematycznie — do motywów walki rewolucyjnej, a więc największych osiągnięć realizmu romantyków. Poeta będzie rozumiał ich wagę historyczną. Tego wszystkiego nie można jeszcze powiedzieć w całej rozciągłości nawet o stosunku Jastruna do tradycji romantycznej w okresie wojny faszystowskiej.

Ale i zawarte w tomie *Dzieje nieostygłe* słowa protestu i oburzenia w nawiązaniu do tradycji romantycznej mimo swoich ograniczeń miały znaczenie postępowe, godziły w zakłamanie mieszczańskiego świata:

Rosły skrzydła słów. Lecz gdyby nie to:
Cienie prawdy, jak krew, trudno zmyć,
Któż by śmiał się nazywać poetą,
Kto ośmieliłby się żyć i śnić?

I właśnie na tym tle w tym samym wierszu występowała jeszcze wyraźniej polemika z nieokreśloną postawą ideową, z dekadencją estetyką:

Z labiryntu, co kruszył się w rękę,
Wyprowadził mnie własny mój ślad.
Tam jak wulkan już kłębił się męką
Nowy, lepszy, gorętszy świat⁶⁷.

Poeta nie wyszedł „z labiryntu”. Było to jednak światło, które dojrzał wśród mrocznych korytarzy, choć nieraz jeszcze tracił je z oczu i odzyskiwał na powrót, błakając się i wikłając w sprzecznościach. Motyw nadziei i buntu, atakowanie mieszczańskiego świata, krytyka namiętna i żarliwa, pełne humanizmu zmaganie się artysty, ukazywanie obrazu klasy robotniczej — wszystko to sprawia, że część tej twórczości uratowała się przed skazującym wyrokiem historii. I choć w jednym z wierszy, stanowiących autorski klucz do całego zbioru, pisał poeta

Powrócę znów do tamtych lat
— Tak jak z pokoju do pokoju —
By pojąć, że stygnący świat
Nie czekał na odpowiedź moją⁶⁸ —

⁶⁷ W obronie, 2.

⁶⁸ Powrócę znów do tamtych lat...

to chyba świadomie przekreślił tę swoją postawę, przekreślił nie tylko znaczną zawartością zbioru. Wolno nam docenić przez tę właśnie zawartość widziany tytuł, który postulował i uprawnił kanon estetyczny sztuki zaangażowanej, myślącej o rzeczywistości: dzieje nieostygłe.

4

Strumień i milczenie (1937), czwarty tom poety jest tym etapem jego twórczości, przy którym krytyk i historyk literacki, jeśli zatrzyma się dłużej, to jedynie po to, by stwierdzić, jak na jakimś specjalnie charakterystycznym eksponacie w muzeum przeszłych poetyk okresu imperializmu, bezsens i ahumanizm tej poezji. Jeśli zatrzyma się, to po to tylko, by stwierdzić, że tom ten najpełniej może odzwierciedla drugi kraniec pełnej sprzeczności drogi poety — kraniec skrajnej mitologizacji rzeczywistości, ukazywania udziwnionego świata dźwięków i szmerów, cieni i barw, niesprawdzalnych symbolów i obrazów, do których znów „brakuje kluczy”. Jest to odejście w krainę nieludzkich dziwów pełnych tragizmu. Może o tym właśnie myślał poeta pisząc:

Odpływa korab — nie ma w nim ludzi...⁶⁹

Jest coś wstrząsającego w tym odejściu od ludzi, od rzeczywistości społecznej, w tym błakaniu się po krainie snu. Poeta dociera do granic, za którymi — jak pisałem wyżej wspominając o Rimbaudowskim odejściu — kończy się poezja, za którymi poeta trwa na pozycji „zaklinacza cudowności” i jedyne obdarzonego wszystkimi pełnomocnictwami interpretatora. Stanowisko „jedyne interpretatora” skodyfikowane zostało kiedyś w bardzo wyraźny sposób przez Jules Supervielle’a. Warto zacytować słowa francuskiego poety określające jakoś dobitnie zasadę symbolicznej poetyki (oczywiście za pomocą jej języka), a więc scharakteryzować raz jeszcze krainę, do której wszedł Jastrun:

Soyez bon pour le Poète,
Le plus doux des animaux,
Nous prêtant son coeur, sa tête,
Incorporant tous nos maux,
Il se fait notre jumeau;
Au désert de l'épithète

⁶⁹ *Umarle milczenie.*

Il précède les prophètes
 Sur son douloureux chameau;
 Il fréquente, très honnête,
 La misère et ses tombeaux,
 Donnant pour nous, bonne bête,
 Son pauvre corps aux corbeaux;
 Il traduit en langue nette
 Nos infinitésimaux,
 Ah! donnons-lui pour sa fête
 La casquette d'interprête!⁷⁰

Ale nie damy i nie możemy pozostawić poecie roli interpretatora. Interpretację poezji okresu imperializmu przeprowadziła już historia.

Wiele elementów cechujących poezję Jastruna w tomie *Strumień i milczenie* zostało już omówionych przy analizie poprzednich etapów jego twórczości. Tak więc występuje tu problem przemijania, tylko że tutaj powraca on znów w swojej najbardziej abstrakcyjnej, izolacjonistycznej, uduchowionej formie, w „kosmicznym szumie”, co oznaczało obiektywnie dalsze odsunięcie się od rzeczywistości:

Unoszący się ziół wonnym dymem
 Z naszych pierwszych powitań i rozstań,
 Patrz, jak niknę w twym szumie olbrzymim.
 O, zatrzymaj się jeszcze! o, zostań!⁷¹

O tym samym mówią takie wiersze, jak *Pod stropami zgaszonych lat, Samotność*.

Ucieczka od rzeczywistości pogłębia jeszcze oderwanie symboliki, stwarza specjalny rodzaj wiersza. Można by go określić jako utwór *selbst an sich*. Nie wypowiedza on zasadniczo żadnej ogólnej myśli, jest tylko odnotowywaniem jakichś oderwanych obrazów: *Ziemia, Zachód, Śmierć hrabiego Orgaza, Gobelin, Elegia, Wenus, W ogrodzie* — można by cytować bez końca! Tutaj jedna uwaga: możliwość szukania odpowiedników plastycznych (utwory Jastruna są często reminiscencjami wrażeń z malarstwa) nie wytłumaczy nam nic więcej, nie zerwie z tych utworów symbolicznej pieczęci autonomii. Lawirując na tej granicy budowania nowych światów ze zniekształconych cząstek świata starego, popada poeta chwilami

⁷⁰ J. Supervielle, *Soyez bon pour le Poète...* w tomie: *Les poèmes de l'humour triste*.

⁷¹ *Zasłony*.

nawet w śmieszłą sztuczność. Kompromituje zwłaszcza groteskowość tej tragicznej zabawki, w której poeta sili się na coraz bardziej ekscentryczne udziwnienie, jak np. w wierszu *Pogranicze*.

Chwilami ten odrealniony świat wytwarza pewną nową filozofię, filozofię nieokreślonej tajemnicy, irracjonalnego losu, tonącego w kosmicznych przepaściach. Ten ton, występujący już przedtem w twórczości Jastruna pojawia się w wielu wierszach tomu *Strumień i milczenie*. Być może, nie ma tu bezpośrednich powiązań w świadomości poety z systemami idealistycznymi filozofii okresu imperializmu, obiektywnie jednak dałoby się je uzasadnić: tajemnicza zagadka świata to jedna z konsekwencji subiektywnego idealizmu. Szukanie owych związków, łączenie jakichś utworów Jastruna z określonymi systemami byłoby może jednak ryzykowne wychodziłoby poza ramy obecnej pracy. Ton ten lapidarnie wyiaził poeta:

Nie byłoż nic — prócz tajemnicy?
Pod każdą sprawą mą — otchłanie⁷².

O tym samym mówi *Odejście roku* czy *Czas jesienny*.

Poeta rozumie jednak niewątpliwie (o czym szczegółowo będę pisał niżej) bezsens świata, który stworzył — w obliczu na pewno istniejącej konfrontacji swojej poezji z otaczającą go rzeczywistością społeczną. Świadczą o tym liczne utwory poety, do takich wniosków prowadzi fakt ujawnianej w nich przez poetę wyjątkowo silnej nuty obrachunków ideowych. Mógł tu nastąpić, zaświadczony czasem, w jego utworach fakt zniechęcenia do swej sztuki i oderwania jej od życia, mogła się skończyć „nie oprowadzająca po labiryncie” i mógł ulec przerwaniu proces twórczy, poeta mógł dojść do granic, gdzie możliwa była „śmierć poezji”:

Żegnaj! W pustynię odejdz ciemną!
Szponom szaleństwa i przemocy
Ochłapy rzuć — ojczyźnie sępiej.
Niech w trzęsawiskach czarnej nocy
Toną zielonych wiosen kępy.
Rozpostrzyj cienie swe nade mną⁷³.

Poeta nie poszedł jednak za przykładem tych twórców okresu, którzy porzucili pisarstwo nie mogąc znaleźć wyjścia z kręgu sprzecz-

⁷² *Znów mnie z wielkiego wołasz cienia...*

⁷³ *Śmierć poezji.*

ności tkwiących w otaczającym ich świecie (np. Adam Wazyk). Być może zresztą, że był daleki od tej możliwości. W każdym razie nie został apologiem sztuki arealistycznej. Świadczy o tym np. wiersz *Mitologia*, w którym obrazowanie takie właśnie, jakiego poeta używał w swych wierszach „udziwniających” rzeczywistość, tutaj spełnia funkcję polemiczną. Poeta pisze w końcu:

Zapewne nie się nie stało i czas ten sam pod powierzchnią,
I my tezeusze ci sami...⁷⁴

Ten motyw „błądzenia po labiryncie” nabiera wymowy w zestawieniu z utworami, w których poeta wyraźniej sprzeciwia się odejściu od świata spraw ludzkich:

Kto teraz z ramion strząśnie ciężar cienia,
Wrośnie w kształt ludzki, połamie sztandary,
Których wiatr w ludziach niecący pożary
Wyśnił ponury ów złotnik plemienia?⁷⁵

W wielu wypadkach propozycje krytyka co do interpretacji takich utworów — ze względu na trudną czytelność symboliki (nie zawsze poeta jest od tej czytelności daleki, co jest zrozumiałe w utworach szukających powrotu do świata widzianego realistycznie) — muszą być obwarowane wieloma zastrzeżeniami, trudno tu o ocenę ostateczną. Niewątpliwie, pewne symbole kryły w sobie bardziej żywą społecznie treść, co trzeba teraz wydobywać poprzez skomplikowane porównania i zestawienia. Spory estetyczne epoki pozornie tylko bowiem były oddalone od rzeczywistości społeczno-politycznej. Zdawali sobie z tego sprawę nie tylko krytycy lewicowi okresu dwudziestolecia. Często mogła to uświadamiać pisarzowi krytyka reakcyjna. Warto porównać np. sąd Kazimierza Czachowskiego o Jastrunie z jego oceną poezji Broniewskiego. Podczas gdy poezja Jastruna jest „wolna od tendencji agitatorskiej”⁷⁶, o Broniewskim napisze Czachowski po prostu, że należy on do jego wrogów politycznych. Uznając z naiwną dosyć szczerością wielkość jego poezji, wyrazi się lapidarnie: „Poezja Broniewskiego ma więc tendencję społeczną. Jest nie tylko poezją, lecz działaniem, i z tego powodu budzi zastrzeżenia”⁷⁷. Cytowane w innym miejscu sądy Zawodzińskiego kryły

⁷⁴ *Mitologia*.

⁷⁵ *Apokryf*.

⁷⁶ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*. T. 3. Warszawa 1936, s. 334.

⁷⁷ *Op. cit.*, s. 462.

swą reakcyjność pod osłoną bardziej złożonych, ekspresjonistycznych wywodów, pozornie „czysto estetycznej natury”. Ale nie ma „czystej estetyki”, oderwanej od życia społecznego. Mówiły o tym wityny księgarń, gdzie obok tomików Broniewskiego, „gniewnych, wydartych z gardła konfiskat”, widniały profaszystowskie poezje Wierzyńskiego. Na Zachodzie odchodzili od nadrealizmu do sztuki społecznej Paul Eluard i Louis Aragon. Coraz wyraźniej docierały do kraju echa potężnego rozwoju realistycznej literatury radzieckiej (pewnym odbiciem tego był numer radziecki *Wiadomości Literackich*). Najbardziej postępowi pisarze polscy jednoczą się w walce z faszyzacją życia.

Dlatego też chyba, choć Jastrun wierzy w „wewnętrzna” potrzebę kreowania oderwanych od rzeczywistości wizji, choć je często aprobuje (por. wiersz *Wiedz, że nie mogłem inaczej...* z cytowanym wyżej utworem Supervielle'a), to jednak najsilniej wyraził odruchy protestu, to jednak w końcu odwrócił się od mieszczańskiego czytelnika, dla którego przeznaczona była obiektywnie większość jego utworów.

Obojętna mi twoja nagana,
 Obojętny mi poklask twój.
 We mnie wola jątrzy się jak rana
 I ten wiek — za ciasny dla mnie strój⁷⁸

— pisał poeta w wierszu rozpoczynającym się znamienymi słowami: „*Życie, ślepy stenogram chaosu*”. O tym, że bunt poety miał podłoże społeczne, świadczy kierunkowa jego protestu, jego ostrze antyburżuazyjne, a wreszcie wymowa konkretnych obrazów rzeczywistości społecznej zawartych w jego utworach. Rzadko jednak przenosi Jastrun swój protest z dziedziny ogólnej: filozofii, sztuki, estetyki, moralności — ujętych w kategoriach pojęciowych — na konkretne obrazy rzeczywistości. Wypływa to z bardzo wąskiego kręgu doświadczeń społecznych. W tomie *Strumień i milczenie* jest bodaj tylko jeden taki utwór — *Lódź*.

Noc nędzarzy, skulona we wnęce,
 Będzie czekać do świtu i drzeń!

Niemo chwieją się cienie na płotach
 Pobielaných. I światło na wprost,
 Gdzie w gorącej przędzalni robota
 Snuje pasmo bezsenne jak los.

⁷⁸ *Życie — ślepy stenogram chaosu...*

I tu jednak uderza ograniczoność widzenia. Znow przez pryzmat bezimiennej nędzy, poprzez reminiscencje z dziedziny sztuki (skojarzenia z Szekspirem). O ileż więcej potrafił powiedzieć Aleksander Błok w *Fabryce*, wierszu, do którego utwór Jastruna jakby nawiązuje w niektórych akcentach i obrazach (widmowy obraz fabryki, spojrzenie przez pryzmat nędzy). Błok potrafił ukazać — niejasny, co prawda, lecz stanowiący silne oskarżenie społeczne — obraz wyzyskiwaczy, Jastrun natomiast przenosi ciężar swojego oskarżenia na maszyny „drżące w okrutnych swych łożach”. Jest w tym może jakaś polemika z wąskim optymizmem „maszynizmu” Awangardy, ale zawarty tu obiektywny protest jest przecież anachronizmem. Poeta miał później pisać o tym: „Ja sam — co w tamtych latach uczyniłem dla robotniczej Łodzi”⁷⁹.

Poza krytyczny stosunek do rzeczywistości, wyrażony w niejasnym dostrzeganiu konieczności zmian istniejących stosunków społecznych, wychodził poeta zasadniczo w sposób utopijny, obiektywnie nic nie znaczący. Abstrakcją pozostają obrazy „nietkniętych kruszców przyszłego świata”, „drżenia przed szczelną kurtyną ciemności”. To samo można powiedzieć o symbolu „Antygony socjalizmu”, który pojawia się w jednym z wierszy. Za tymi słowami krył poeta zapewne treści bardziej konkretnych przemyśleń, takich, na jakie mógł się zdobyć przy swych ograniczonych horyzontach ideowych. Ale nawet między tymi ograniczonymi refleksjami i spostrzeżeniami społecznymi a formą, w jakiej zostały wypowiedziane w symbolicznej szacie — leżała głęboka przepaść⁸⁰.

Poeta dostrzega jednak konieczność dokonania wyboru. I jeśli z jednej strony pisze o „starej podłości, kłamstwie dawnym [...] przemocy, która ma prawo i moc”, by w końcu poddać się pesymistycznej rezygnacji („Patrz! otworzyłem swoich żył łodygi...”) w wierszu *Próby*, to zdobywa się również na przeciwstawienie dwu postaw: czynnej i biernej, rozumianych społecznie. Na dowód cytaty z *Bez-*

⁷⁹ *Porachunek*, w tomie: *Barwy ziemi*, 1951.

⁸⁰ „Historia literatury zna wiele wypadków nieodpowiedniości, niezgodności treści i środków formalnych. Dzieje się to zwłaszcza wtedy, gdy nagle występują nowe treści, które nie zdołały jeszcze ukształtować odpowiednich dla siebie form wyrazu. Wówczas to niektórzy pisarze chcąc treści te skonkretyzować, korzystają ze starych zasobów formalnych, ukształtowanych przez stare treści. Powojenne próby stosowania poetyki symbolistycznej, ekspresjonistycznej, awangardowej do treści socjalistycznych są jaskrawym tego przykładem” (H. Markiewicz, *O marksistowskiej teorii literatury*. Wrocław 1952, s. 27).

imiennych, gdzie poeta przeciwstawia społeczne działanie, walkę — własnej bierności, poddanej najsurowszej krytyce.

Oni na śmierć, na mękę idą,
 Jakby w powinność szli. Straszliwi
 I piękni w swym postanowieniu,
 I jeszcze w śmierci bardziej żywi
 Niż my: z wyschniętą dnia lodygą,
 Z żalną zgodą i cierpieniem
 I pustą pracą, co milczeniem
 Małości nie usprawiedliwi,
 A kiedy głos podnosi — kłamie.

Bardzo retoryczna, niekonkretna jest zawarta w utworze apostrofa do „gniewu, losu, dnia,” które mają wszystko zmienić — ale przecież pozostaje obiektywna wymowa przeciwstawienia dwu postaw społecznych. W cyklu *Intermezza* poeta nie napisze już o „beziemiennych”, lecz o bohaterach Wielkiego Proletariatu. Gdyż protest przeciw rzeczywistości kapitalistycznej, jeśli tylko zaczynał być sprowadzany na tory społeczne — musiał prowadzić w pobliże walki klasy robotniczej.

5

Z niewielkiej liczby ocalonych wierszy *Intermezza* (cyklu pisanego w latach 1937—1939, a zaginionego podczas wojny — jak informuje przypis do *Poezji wybranych*, gdzie poeta zamieścił zachowane utwory z tego cyklu) — istotne znaczenie dla analizy rozwoju twórczości poety będzie miało tylko kilka wybranych pozycji. Ich znaczenie jednak ze względu na silne akcenty społeczne, jak postaram się dalej wykazać, jest bardzo duże.

Dlatego też istotnym wyznacznikiem cyklu będą nie te utwory, nad którymi zaciążyła oderwana od rzeczywistości symbolika, mitologizacja i wyrażanie „dziwności istnienia”, mimo że przeważają one ilościowo w cyklu. „Hermetyzacja” frazy poetyckiej została w nich doprowadzona czasem do absurdu — (por. np. wiersz *Studnia*, stanowiący właściwie jedno zdanie czy jedną myśl, logicznie nie skończoną). Odnajdziemy w nich też tragicznie pojętą problematykę przemijania.

O dynamice cyklu zadecydowały jednak wiersze o problematyce społecznej i historycznej, które jakoś od razu, w sposób trochę nawet zaskakujący na tle poprzedniego tomu zyskują dużą ostrość widzenia rzeczywistości społecznej — a może nawet czasem i kla-

sowej. Tego rodzaju utworów więcej było w zaginionej części cyklu⁸¹.

Lata 1937—1939 to czas, w którym groza wojny faszystowskiej zawisa coraz nieuchronniej nad Europą. Atmosferę tych lat, widzianą w perspektywie zagłady, oddaje poezja katastrofistów (Czechowicz, Miłosz), tak jak mógł ją rozumieć mieszczański artysta. I u Jastruna spotykamy takie akcenty, gdzie „wróżka z rąk wróży zachodzącej epoki kres okrutny, zniszczenie i krew” (*Breughel*). Ale i tutaj dochodzi do głosu humanizm przerażonego artysty:

Niewiniątka, chłopczyki, przyjaciele zwierząt,
Gdy rysujecie kredą koła na chodniku
Śmiejąc się, któż by przy was śmiał pomyśleć: rzeź.
Ale ona już blisko jak Zła Niańka kłęczy,
Herodiada, miednicę trzyma krwi i ręcznik —
I widzi już dymami rozkopaną wieś,
W której skonacie tocząc bryły krzyku...⁸²

Istotne znaczenie mają jednak te utwory, w których poeta połączy przeczucowaną „katastrofę” z coraz ostrzejszym u niego społecznym widzeniem rzeczywistości. W wierszu *Noc nad Europą* do obrazu przyszłej zagłady dołączy się obraz faszystowskiego obozu koncentracyjnego. To jest wymowa realnej rzeczywistości. Obrazowanie nabiera cech konkretu. W poezji Jastruna zjawiają się realia, jakich nie znała dotąd strofa poety:

Nisko przy ziemi
Mileżący obóz, opasany
Potrójnym cierniem, cień potrójny
Na miejscu kaźni, wiew cmentarza.
Ciężkie stąpanie wart. Oddycha
Więzień i w myślach śmierć powtarza⁸³.

Jednocześnie wraca ostre widzenie rzeczywistości społecznej w kraju. W wierszu *Za wolność walczący* ukazywał Jastrun w poetyckim skrótce wiele z zacofania społecznego sanacyjnej Polski, z faszyzującej się atmosfery lat przedwojennych, dekonspirował pseudopatriotyczne hasła burżuazji:

Za wolność walczący,
Dziś — ekonomowie

⁸¹ Zob. Stenogramy z posiedzeń sekcji poezji warszawskiego oddziału ZLP, 1952.

⁸² *Bajka*.

⁸³ *Noc nad Europą*.

Wolności i rządecy
 Na starym folwarku, na polskim pustkowiu...

 Aż we śnie zimowym
 Zobaczą w swych cieniach
 Nieznanych i nowych,
 Co plecy oparli o mury więzienia.

Nie należy może przeceniać świadomości ideowej poety na tle wymowy tych wierszy. Ale trudno nie zauważyć w nich akcentów — nie zawaham się powiedzieć — rewolucyjnych. Piękny, bardzo realistyczny również pod względem formy poetyckiej, zwłaszcza na tle zmitologizowanej części twórczości Jastruna, wiersz *Przypomnienie* sięga do najbliższej nam rewolucyjnej przeszłości narodu związanej z walką klasy robotniczej — do tradycji Wielkiego Proletariatu. Postuluje Jastrun w tym wierszu kanon estetyki i kanon życia — społeczny i rewolucyjny: „walka jest prawem”. Jest to określona historycznie i społecznie walka proletariuszy.

W ciemności świata świecąc waszą białą kością,
 Którzy o nagłą broń wołacie niemi,
 Kiedy walka jest prawem, a śmierć jest wolnością,
 Wy tylko jedni wolni jesteście na ziemi.

Z takimi właśnie akcentami ideowymi stał poeta na progu okrutnej nocy faszystowskiej, widząc już „drogi, pola, gdzie wleją się strumienie armii”:

Stara Europo! która na wszystkich granicach
 Głowę o odwróconych w głąb śmierci żrenicach,
 Odrąbaną od karku w swych wizjach zatajasz⁸⁴.

I tylko te akcenty ostrego częstokroć, społecznego i historycznego widzenia świata, poczucie krzywdy społecznej i nawiązywanie niejednokrotnie do walki klasy robotniczej będą nam mogły wytłumaczyć dynamikę dalszej twórczości Jastruna w okresie okupacji faszystowskiej. W poezji okresu okupacji wyraził w pełni grozę faszyzmu i humanizm walczącego z nim człowieka. Ta przemiana poety, co nigdy dotąd nie było wyraźnie podkreślone, wyrosła nie tylko z naporu realnej rzeczywistości, przed którą postawiła estetyków groza faszyzmu niemieckiego. Była ona przygotowana przez

⁸⁴ *Sierpień 1939* w tomie: *Rzecz ludzka*, 1946.

społeczny i choć pełen wahań i wstrząsów — stale wzbierający nurt realistyczny w poezji Jastruna. Nowy etap twórczości poety, zaczynający się na progu wojny faszystowskiej, jasno i wyraźnie tłumaczy się dopiero na tle tego faktu. Dopiero na tle polemiki (już w latach poprzedzających wojnę) w łonie własnej twórczości z estetyką dekadencji i mitologicznego, „udziwnionego” symbolu — na rzecz poezji ludzkiej, historycznej i społecznej, rozumie się w pełni prawie zupełne zamknięcie nuty estetyzującej w twórczości poety w latach okupacji faszystowskiej.

Pierwszy etap twórczości Jastruna był okresem smutnych doświadczeń postępowego, radykalnego artysty, inteligenta mieszczańskiego, który nie widząc konieczności historycznych niesionych przez proletariat przeżył drogę samotnego buntu. Bunt ten, z jednej strony prowadził do zupełnego odejścia od rzeczywistości w świat „zjawisk i fantomów” — choć nieustannie ten świat rozsadzał i walczył z arealistyczną poetyką, z drugiej — wyrażał protest przeciw ustrojowi krzywdy społecznej; protest sięgający od moralności i sztuki burżuazyjnej do ustroju, ukazujący czasem w przelotnych błyskach konflikt proletariatu z burżuazją. Nawiązując do tradycji romantycznej, zwłaszcza w demaskowaniu burżuazyjnego świata, nawiązując nie tylko do Norwida, lecz poświęcając swoje utwory Mickiewiczowi i Słowackiemu — poeta sam wskazywał sobie drogę oczyszczenia twórczości od arealistycznych form wyrazu. Ten drugi nurt w twórczości Jastruna był możliwy tylko dzięki dążeniu do porzucenia buntarskiego samotnictwa, rósł pod naporem dokonywających się przemian rzeczywistości społecznej.

Poezja Jastruna okresu dwudziestolecia jest reprezentatywna dla twórczości tych artystów należących do radykalnej i postępowej inteligencji, którzy, buntując się przeciw rzeczywistości kapitalistycznej jeszcze z pozycji mieszczańskich, przeszli przez wszystkie stopnie „wtajemniczenia” w sztukę mitologizującą tę rzeczywistość. Zrozumiawszy jednak, że rozwiązanie sprzeczności leży właśnie w świecie, od którego się odwrócili, wiążąc się coraz mocniej z hasłami społecznego postępu dochodzili powoli do zrozumienia, że sztuka musi być zaangażowana, musi odzwierciedlać historyczną rzeczywistość. W całokształcie tej trudnej drogi odnajdziemy nie tylko dokumentarność części poezji — jawnie arealistycznej, której nie ocali czas. Leży w tym również wartość utworów, które — wiążąc się najpełniej ze swoją epoką — próbę czasu przeżyły.

Do twórczości Jastruna można w pełni odnieść słowa Andrzeja Żdanowa wyjątkowo trafnie charakteryzujące dynamikę pewnych procesów zachodzących w sztuce mieszczańskiej:

Przedstawiciele burżuazyjnej literatury ostrzej odczuwających stan rzeczy — ogarnia pesymizm zarówno w teorii, jak i w praktyce sztuki. I tylko niewielka część — najuczciwsi i najdalej patrzący pisarze — usiłują znaleźć wyjście innymi drogami, w innych kierunkach, związać swój los z proletariatem i jego rewolucyjną walką⁸⁵.

Twórczość Jastruna w okresie dwudziestolecia w dynamice rozwoju poety obejmuje na pewno część drogi przemian zarysowanej przez Żdanowa.

⁸⁵ A. Żdanow, *Przemówienie na I Wszechzwiązkowym Zjeździe Pisarzy Radzieckich 17 sierpnia 1934 r.*