

# Andrzej K. Waśkiewicz

---

## "Irrealna gwiazda" : o poezji Anatola Sterna

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 70/4, 163-190

---

1979

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ

„IRREALNA GWIAZDA”  
O POEZJI ANATOLA STERNA \*

W jednym ze szkiców o poezji Juliana Przybosa pisze Jerzy Kwiatkowski o „powszechnie niemal obowiązującej zasadzie klasycyzowania z wiekiem”, która to zasada sprawdzić się miała także na przykładzie Anatola Sterna. Wśród czterech paseistycznych strof wyjętych „z pism poetów, którzy w latach dwudziestych zrewolucjonizowali polską lirykę”<sup>1</sup>, krytyk cytuje fragment następujący:

Starej Sekwany znam piosenki,  
Berangerowski lekki wiersz,  
Adriatyk odkrył mi swój błękit,  
Erynu biegły za mną dźwięki —  
tak czule coś mi szeptał świerszcz...<sup>2</sup>

Strofa ta, podobnie zresztą jak trzy pozostałe, bezdyskusyjnie potwierdza postawioną tezę. Rzecz tylko w tym, iż argumentem o wiele mocniejszym byłaby podobna strofa wyjęta z wiersza Sterna powstałego w tym czasie co szkic Kwiatkowskiego. Wiersz *Dłatego...*, z którego pochodzi cytowany fragment, należy do cyklu *Pod gwiazdami Wschodu* datowanego 1939—1945...

---

\* Praca powstała w ramach badań tematu węzłowego 11.1: „Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i recepcja” (temat X.1.05: „Recepcja futuryzmu w literaturze polskiej”).

<sup>1</sup> J. Kwiatkowski, *Przemieniony kołodziej*. „Twórczość” 1961, nr 10, s. 104.

<sup>2</sup> Jeśli nie podano inaczej, wiersze Sterna cytujemy według pierwodruków książkowych: *Nagi człowiek w śródmieściu*. Warszawa 1919; *Futuryzje*. Warszawa 1919; *Anielski cham*. Warszawa 1924; *Bieg do bieguna*. Warszawa 1927; *Rozmowa z Apollinem*. Warszawa [1938]; *Wiersze dawne i nowe*. Warszawa 1957 (cykl *Pod gwiazdami Wschodu*); *Wiersze i poematy*. Warszawa 1957; *Widzialne i niewidzialne*. Warszawa 1964; *Alarm nocny*. Warszawa 1970 (wydanie pośmiertne, teksty ustaliła A. Sternowa). Tekst poematu *Piłsudski* cytujemy według unikatowego egzemplarza korektowego z archiwum Sterna, tekst wiersza *Podzwonne londyńczykom* według autorskiego maszynopisu. W wydaniach późniejszych Stern wprowadzał daleko idące zmiany. Ich opis zawierać będzie przygotowywana przez Wydawnictwo Literackie edycja zbiorowa utworów poetyckich Sterna (w opracowaniu autora tego szkicu).

Można by, posługując się także cytatami przywoływanymi przez Kwiatkowskiego, sformułować tezę nieco odmienną. Proces „klasycznienia” powiązać nie z wiekiem autorów, ale z sytuacją społeczną i literacką. Powiedzielibyśmy wówczas, iż przebiegał on w dwu fazach, pierwsza z nich przypada na początek lat czterdziestych, druga — na przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Gdybyśmy pominęli uwarunkowania, moglibyśmy powiedzieć, iż proces ten wiązał się z pomijaniem doświadczeń nurtów awangardowych poezji lat dwudziestych i trzydziestych. Ze zwróceniem się do potocznych doświadczeń i ku potocznemu językowi. Oczywiście — przebiegało to odmiennie u poszczególnych poetów, odmienne też były ich motywacje. Proces miał jednak charakter generalny. Dotyczył poetów różnych orientacji i pokoleń: od Tadeusza Peipera i Anatola Sterna z jednej strony, poprzez Adama Ważyka i Jana Brzękowskiego, po Stanisława Jerzego Leca czy Aleksandra Rymkiewicza z drugiej strony. U wszystkich tych twórców okres okupacji oraz okres przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych różni się od poprzedzających i następujących. To, co następuje po każdym z nich, jest nawiązaniem do punktu, w którym ciągłość wewnętrznego rozwoju twórczości tych poetów została przerwana (nie dotyczy to tylko Peipera, którego wiersze wojenne są zarazem ostatnimi).

Stwierdził Kazimierz Wyka:

Pisarstwo poetyckie Anatola Sterna przypomina dyptyk, a więc kompozycję artystyczną o dwu skrzydłach. Pierwsze skrzydło to młodość poety, jej dorobek i miejsce owego dorobku na tle początków nowej poezji polskiej u progu drugiej niepodległości: 1918—1939. Drugie tego pisarstwa skrzydło to aktualne, w ostatnich latach kilkunastu narastające nowe tej poezji ukształtowanie, a więc ukształtowanie przynależne do rozwoju polskiej poezji w latach 1956—19??<sup>3</sup>.

Jest to formuła efektowna i sugestywna. Zauważmy jednak, jak niepostrzeżenie „gubi” lata 1940—1955. W okresie tym Stern nie opublikował wprawdzie żadnej książki poetyckiej (wydał tylko *Historię o żołnierzu. Poemat sceniczny (na tle pomysłu C. F. Ramuza)* (Tel-Aviv 1943)), był jednak literacko czynny, publikował wiersze w prasie, brał udział w konkursach literackich; tom, który opublikował w r. 1956 (*Wiersze i poematy*), stanowił z istocie zamknięcie etapu — przywołajmy formułę Kwiatkowskiego — „klasycznienia”. Tom następny, *Widzialne i niewidzialne*, ukaże się dopiero po 8 latach (1964).

„Zgubienie” 16-lecia 1940—1955 nie było w formule Wyki zabiegiem bezinteresownym. Umożliwiło, po pierwsze, opisanie twórczości Sterna jako właśnie dyptyku, po drugie zaś — wysunięcie, jako czynnika różniącego poszczególne jego skrzydła, opozycji „biologii fauni-

<sup>3</sup> K. Wyka, *Dwa skrzydła poezji Anatola Sterna*. W: A. Stern, *Poezje (1918—1968)*. Warszawa 1969, s. 5.

stycznej i biologii botaniczno-florystycznej”<sup>4</sup>. Tym, co spaja oba skrzydła, jest, jak nietrudno zauważyć, „biologia”. Tymczasem to, co uległo elizji, nie mieści się w tej koncepcji. Wiersze Sterna z lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych są bliższe socjologii niż biologii. Rozpatrywane na tle całości poetyckiej twórczości autora wydają się wtrętem — nie tyle obcym, co z punktu widzenia owej całości nie niezbędnym.

Najłatwiej byłoby je po prostu pominąć.

Nie opisujemy jednak „idealnej” konstrukcji, ale usiłujemy interpretować zespół realizacji, zespół niejednorodny złożony z tekstów o różnej wartości, tworzący jednak pełną napięcie wewnętrzną całość.

Pytanie generalne, które w tym miejscu należy postawić, odnosi się do lokalizacji tej poezji wśród nurtów literackich ostatniego półwiecza. Lokalizacja jej początków nie nastęca z pozoru większych trudności. Redaktor „Nowej Sztuki”, współredaktor głośnego wydawnictwa *Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw*, współautor almanachu *gga* i *Nieśmiertelnego tomu futuryz* był futurystą. Współtwórcą i dziejopisem tego ruchu. Ba, ale wciąż nie bardzo wiemy, czym właściwie był polski futuryzm. Zapożyczeniem z literatur obcych, repetycją gdzie indziej powstałych koncepcji i rozwiązań czy też tworem oryginalnym? Tak jak oryginalnym zjawiskiem była później krakowska Awangarda. Jeśli zaś Stern był futurystą, to czym stał się po r. 1923, gdy wygasła „zdo-bywczu” faza tego ruchu? W okresie „Almanachu Nowej Sztuki” występował na prawach niemal klasyka<sup>5</sup>. W „Nowej Kulturze” jednak opublikował tylko fragment wiersza. Brał udział we wszystkich bardziej znaczących inicjatywach futurystycznych (wydawnictwa, imprezy), był jednak równocześnie stałym współpracownikiem „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”.

To dopiero z perspektywy lat opozycje pomiędzy ugrupowaniami dwudziestolecia rysują się jasno i klarownie. To przecież Tuwim mianował się „pierwszym w Polsce futurystą”, to Iwaszkiewicz w recenzji pierwszych tomów Sterna pisał „w »Pikadorze« to właśnie powstał i uświadomił się prawdziwy futuryzm polski”<sup>6</sup>; skamandryci i futuryści odbywali wspólne wieczory autorskie.

Chronologia wczesnych wierszy Sterna nie jest dokładnie znana. Jego pierwsze książki ukazały się w r. 1919, najpierw *Nagi człowiek w śródmieściu*, potem *Futuryzje*, których druga składka została dodrukowa-

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>5</sup> Zob. A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora*. „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

<sup>6</sup> J. Iwaszkiewicz, *Anatol Stern: „Nagi człowiek w śródmieściu”, „Futuryzje”*. „Skamander” 1920, s. 1. Cyt. za: A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*. T. 2: *Manifesty i protesty. Antologia*. Kraków 1969, s. 109.

na w r. 1920. Nie wiemy jednak, czy wiersze drukowane w r. 1920 w „Kurierze Polskim” (*Panthoum: Nuda królów* (nr 125), *Ogrody* (nr 209), *Miłość umierająca* (nr 249), *Miłość wstydliva* (nr 244), *Odjazd* (nr 241)) poprzedzały te zebrane w tomach, czy były od nich późniejsze. Na korzyść drugiego twierdzenia przemawiałaby *Czasza miłosierdzia* z podtytułem *Ballada więzienna* („Naród” 1920, nr 208) wskazującym, iż utwór powstał w czasie pobytu w więzieniu wileńskim lub po jego opuszczeniu. Świadczenia współczesnych są tu zawodne. We wspomnieniach Aleksandra Wata czytamy, iż Stern „w ósmej klasie [Gimnazjum im. Rocha Kowalskiego] pisał wildowskie sonety o krawatach”<sup>7</sup>, tymczasem w przypisach do *Futuryzji* autor datuje je: „w styczniu i lutym b.r. 1920”. Z pozoru jest to sprawa drobna. Jeśli przyjmujemy, iż początkiem zorganizowanej, programowej działalności futurystów warszawskich był „Wieczur podtropikalny użądzony przez białych mužynów” w r. 1919 i ulotka *Tak* z tego samego roku (znana tylko ze wspomnień Sterna), to kresem byłby rok 1923. Przeważająca zaś część futurystycznych wierszy Sterna powstała między r. 1919 a 1921.

Powiedzieliśmy: futurystycznych. Ale przecież poetyka *Nagiego człowieka w śródmieściu* da się wywieść z poetyki moderny, z tego jej nurtu, który korzystał z inspiracji Baudelaire’a, poetyka zaś *Czterech przemian* wskazuje na wyraźne związki z twórczością Iwaszkiewicza. Wymienione uprzednio wiersze z „Kuriera Polskiego” (konsekwentnie pomijane w retrospektywnych wyborach) mieściłyby się — przyjmijmy to rozróżnienie — w nurcie raczej ego- niż kubofuturyzmu:

Gdy mnie unosił kabriolet,  
 Serce moje płonęło, jak ogień,  
 Profil pani, podobnej do bogiń,  
 Widziałem na ciemnym tle rolet.  
 (*Odjazd*)

W tym samym roku 1920 ukaże się jednak także almanach *gga* z *Romansem Peru*, w rok później w „Kurierze Polskim” (1921, nry 269, 309) Stern opublikuje iwaszkiewiczowskie *Cztery przemiany*, w *Nożu w bzuhu* zaś *Rewolucję całą*, *Kosmiczny nos* i *1/2 godziny na żelonym bżegu*. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż wiersze te powstały niemal równocześnie. Nic właściwie nie stoi na przeszkodzie, by „egofuturystyczne” wiersze Sterna umieścić na przedłużeniu liryki modernistycznej. To samo dążenie do wirtuozerii formalnej, wyszukiwanych układów stroficznych (pantun), te same motywy, pokrewne słownictwo. Ta sama, by tak rzec, elegancja, nawet tam gdzie — jak w *Jatce marzeń* („Kurier Polski” 1922, nr 185) — temat jest równie makabryczny jak w *Mięsie kobiet* Jasińskiego:

<sup>7</sup> A. Wat, *Coś niecoś o Piecyku. Brulion*. W: *Ciemne świeciddo*. Paryż 1968, s. 233.

Ujrzałem, jako chłopców słodkich i dziewczęta  
 Białe, rozróżnione, owiane snów zapachem,  
 Ciągnięto, nito ciałki, kulejące w pętach,  
 I jak opuszczano na nich topory z zamachem.

I, jako kontrapunkt cytowanego fragmentu *Odjazdu*, strofa z *muzy na czworakach*:

weszła zataczając się, pani nawet nie stuknie?  
 malowaną twarz ma, oślepiły mnie zęby.  
 gdy zaczęła bez zwłoki zdejmować zmiętą suknię  
 to muza z rogu szepnąłem, poznałem ją z gęby.

Zmiana polega tu na prowokacyjnej degradacji motywów, „pani podobna do bogiń” i prostytutka, młodopolskie pałacowe wnętrza z *Nudy królów* i „pisuary” z wiersza pod tym tytułem. „Salonowy bądź satanistyczny erotyzm moderny w wierszach Sterna i Wata sprowadzony został do ekstatycznej fizjologii i buntowniczej pornografii”<sup>8</sup>. Moglibyśmy się z tym sądem badacza zgodzić, jest prawdziwy. Rzecz jednak w tym, iż funkcjonując wśród zespołu chwytów „społecznej kontestacji” desakralizacja erotyki była równocześnie — by użyć schematycznego rozróżnienia — odejściem od sfery kultury w sferę natury. Odejściem od tego, co „sztuczne”, do tego, co „naturalne”.

Wczesne wiersze Sterna poświadczają, iż dialog pomiędzy ideami literatury modernistycznej a rodzącą się Nową Sztuką toczył się także wewnątrz jego twórczości. *Kobiety wysnzione* („Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2) są — z tego punktu widzenia — sprzeciwem wobec prerafaelickich ideałów piękna, ale także wobec własnych wierszy poety, które ten ideał wcielają. Prowokacyjne „przecież jestem jasny zwierzęcy i zdrow” sytuuje się w opozycji do metafizyki poezji modernistycznej, ale także w opozycji do idei *Nagiego człowieka w śródmieściu*. Poematu, w którym Baudelaire’owskie inspiracje są niemalże jawne, a którego fabułą jest, zacytujmy opinię Grzegorza Gazdy, „somnambuliczna wędrówka bohatera po wielkowiejskim piekle”<sup>9</sup>.

W roku 1920 Stern po wyjściu z więzienia wileńskiego (skazany został za recytację „bluźnierczego” wiersza *Uśmiech Primavery* na wieczorze poetyckim w Wilnie; areszt roczny na skutek protestu pisarzy został skrócony o połowę) dodrukował drugą składkę *Futuryzji* — w przypisach informuje tu o wycofaniu z obiegu księgarskiego *Nagiego człowieka w śródmieściu*. Utwór ten był odtąd, podobnie jak wspomniane wcześniej wiersze z „Kuriera Polskiego”, systematycznie pomijany w autorskich wyborach. Możemy w geście wycofania debiutanckiej książki widzieć coś więcej niż odcięcie się od swych początków. Jest to w istocie gest autokreacji poety-futurysty.

<sup>8</sup> G. G a z d a, *Futuryzm w Polsce*. Wrocław 1974, s. 82.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 75.

Lata 1920—1922 są okresem ożywionej działalności nie tylko Sterna-poety, ale także Sterna-teoretyka i animatora życia literackiego: w r. 1920 ukazuje się almanach *gga* i jednodniówka *to są NIEBIESKIE PIĘTY które trzeba pomalować*, w rok później *Nieśmiertelny tom futuryz*, *Nuż w bżuhu*, na przełomie lat 1921 i 1922 ukażą się dwa numery „Nowej Sztuki”. Jeśli dodamy do nich *Jednodniówkę futurystów*, otrzymamy pełny zestaw publikacji „okresu manifestów”. Rola, jaką Stern wówczas odegrał, porównywalna jest jedynie z rolą Jasińskiego.

W *gga* opublikowany został manifest *prymitywiści do narodów świata i do polski* zawierający m. in. takie postulaty:

wielka tęcza mała zwana dionisem dawno już zdechła. wyrzucamy jej zgniłą spuściznę. ogłaszamy:

I. CYWILIZACJA, KULTURA, Z ICH CHOROBLIWOŚCIĄ — NA ŚMIETNIK.  
wybieramy prostotę ordynarności, wesołość zdrowie, trywialność, śmiech. [...]

II. PRZEKRĘSLAMY HISTORIĘ I POTOMNOŚĆ.  
[...]

miasto burzymy. wszelki mechanizm — aeroplany, tramwaje, wynalazki telefon, zamiast nich pierwotne środki porozumiewania się. [...]

V. PRYMITYW.

VI. sztuką jest to tylko, co daje zdrowie i śmiech

ISTOTA SZTUKI — W JEJ CHARAKTERZE CYRKOWEGO WIDOWISKA DLA WIELKICH TŁUMÓW.

cechy jej zewnętrzność i powszedność, pornografia nie zamaskowana.

[...]

zamiast estetyki antygracja [...]

X. chwalimy rozum dlatego też odrzucamy logiczność, to ograniczenie i tchórzostwo umysłu. nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną [...].

otwórzmy oczy, wówczas świnia wyda się nam czarowniejszą od słowika, a *gga* gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi. [...]

Czy rzeczywiście tekst ten jest, jak chce Andrzej Lam, „mystyfikacją niejako do kwadratu”, „pastiszem manifestów futurystycznych i dadaistycznych, zatrącającym wręcz o parodię”?<sup>10</sup> Kilka przynajmniej elementów zasługuje tu na szerszą interpretację. Manifestacja tendencji antydionizyjskiej była wymierzona w równym stopniu przeciw skamandrytom co przeciw grupie „Zdroju”. Prymitywizm należałoby tu odczytać jako dążenie do przeciwstawienia się wyrafinowaniu poezji modernistycznej (pamiętajmy przy tym o wczesnych wierszach Sterna). Hasła antycywilizacyjne nie stały zaś w sprzeczności z ówczesną twórczością poetycką autorów manifestu. Powiedzieliśmy, iż stanowiły one dalszy ciąg opozycji antykulturowej.

Futuryzm grupy warszawskiej (Sterna i Wata) był w tym zakresie

<sup>10</sup> Lam, *op. cit.*, t. 1: *Instynkt i ład*. Kraków 1969, s. 164.

opozycyjny względem postulatów futuryzmu włoskiego. To dopiero Peiperowska „Zwrotnica” miała zapoczątkować cywilizacyjne utopie.

Manifest otwierający numer 1 „Nowej Sztuki” kontynuował wątki *gga*:

nie chcemy przedstawiać świata jako wielkiego zagmatwanego hieroglify, jak to czynili polscy ekspresjoniści, ale też nie chcemy zająć się wylawianiem symbolów, niby figlarnie trzepoczących ryb z powierzchni „dnia powszedniego”, jak to czynią ich przeciwnicy. [...] Jest rzeczą konieczną, by sztuka była traktowana nie tylko jako jedna z form uspołeczniających, w rodzaju filozofii, religii, socjologii etc. [...] Pozostawcież cośkolwiek człowiekowi dziakiemu, który mieszka w każdym z nas i który krzyczy, pozostawcie coś intuicji.

Po latach Wyka nazwie tę tendencję „małżeństwem kompleksu z drapaczem chmur”, Wat jej najdalszą konsekwencję określi mianem „odklejenia dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej i, szerzej, racjonalnej”, Ważyk zaś zlokalizuje te wiersze „w kręgu absurdu, czarnego humoru, groteski i hiperboli”<sup>11</sup>. Każda z przytoczonych definicji akcentuje inne składniki światopoglądu futurystów warszawskich, jak się jednak zdaje, tendencje te można by ująć w kilka punktów: na planie składni szło tu o rozbitcie toku dyskursywnego, o składnię jukstapozycyjną, która — już na planie znaczeń — sygnalizowała, iż „obraz świata rozpadał się na fragmenty, na ułamki, zespolone mozaikowo”<sup>12</sup>; nieciągłość i niedyskursywność umożliwiała włączenie w materiał wiersza — na równych prawach — elementów świata realnego i sfery podświadomości. Prymitywizm i koncepcja powrotu do „dziecięcości” (także: pierwotności kulturowej) oznaczałaby dążenie do, by tak rzec, „zawieszenia praw intelektu”, dążenie do ujrzenia rzeczy i zjawisk w ich pierwotnej „nagości”, bez konfrontacji z już istniejącymi wynikami oglądów.

We wstępie do *Biegu do bieguna* pisze autor:

to właśnie jak i moi przyjaciele wpuściliśmy do saloniku poetyckiego nieokrzesane zwierzę irracjonalizmu, wypuszczone z nory podświadomości, które bez wszelkiego taktu rozbijało i wywracało na nice wszystkie milutkie prawidła dotychczasowej poetyki.

I dodaje:

postanowiłem nie wydawać swego zbioru wierszy symbolicznych, nad którymi pracowałem kilka lat.

Rzeczywistość przedstawiona wczesnych wierszy Sterna sytuuje się w opozycji do poezji modernistycznej, ale także ekspresjonistycznej („Zdrój”) i skamandryckiej. Przedmiotem fascynacji jest zarówno wielkomięski tłum, jak i egzotyka, nowoczesna cywilizacja i cywilizacja

<sup>11</sup> K. Wyka, „Z lawy metafor”. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 342. — Wat, *op. cit.*, s. 233. — A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 45.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 80.



pierwotna, „maszyna” i „papuas”. Ale także, co okaże się bogate w konsekwencje, „Scyta”:

senne wsie dżingis palić w zębów błysku  
 przypiec pięty wam śniącym w bezruchu!  
 [...]
   
 w noc białą na czaszek stać piramidzie  
 (*Słońce w brzuchu*)

Powiedzielibyśmy, iż wczesne wiersze Sterna stanowią wiązkę projektów nadającą się do wielorakich przekształceń i przedłużeń. Od daidajstycznej odmowy odpowiedzialności:

Chcę ryczeć jak osioł  
 Chcę skakać jak krowy.  
 (*Księga mądrości*)

— po projekty nowych wizji cywilizacyjnych (*Rewolucja cała*). Od regularnego wiersza strophicznego po próby języka pozarozumowego (*1/2 godziny na żelonym bżegu, fragmenty Romansu Peru*). Dwa wiersze z tego okresu mogłyby tu posłużyć jako symbol: *Nimfy* i *Rewolucja cała*. O pierwszym z nich czytamy w anonimowej recenzji zamieszczonej w *Nożu w bżuhu*:

*Nimfy* są arcydziełem czystego ornamentu, pszy zachowań ceh treściowych, wyrażających się w wielbieniu płodności, propagandze radości ziemi.

Określilibyśmy tę tendencję jako dążenie do ukazania tego, co w człowieku biologiczne, a więc nie poddające się socjalizacji. Tendencja druga, którą symbolizuje tu *Rewolucja cała*, polega na wyciągnięciu nieco innych konsekwencji z antycywilizacyjnego buntu. „Wszechświatowy karnawał”, opiewany w tym wierszu, jest bliski anarchistycznym wizjom wszechświatowej rewolucji. Programowe zawołanie:

mordują nudę  
 nowe dżeje

jest w swej istocie hasłem społecznym.

W tym momencie jednak poezja ta musiała rozwiązać dylemat, który można by, ryzykując uproszczenia, nazwać dialektycznym przezwyciężeniem opozycji tego, co biologiczne, i tego, co socjalne. Biologiczne zaś znaczyło w niej zwrot ku prymitywowi, odrzucenie „wysokich” wartości kulturowych, ale także eksplorację podświadomości, dążenie do tego, co pozaracjonalne. Ten sam bunt wymierzony był przeciw przymusom cywilizacyjnym. W konsekwencji prowadził do odrzucenia i kultury, i cywilizacji, do traktowania ludzkiej działalności jako realizacji tego, co w niej pierwotne, więc — instynktów. W wierszach z almanachu *gga* brzmi to następująco:

wolej, niech zmuszę tłum by się żywym śmiechem śmiał,  
 gdy wybiegłszy na czworakach z tobą na ulicę  
 zaczniemy wołać, o muzo, *mee* albo *hau hau*!  
 (*muza na czworakach*)

Postulat ten łączył się z licznymi wierszami eksploatującymi motyw pożerania i płodzenia. Cieleśność kosmosu wyraża się tu takimi także wizjami:

obłoki na aniołów welonami żałob  
gdy phallusów sztywnych wznoszących się las  
porwał trzęsący rozbuchany galop  
i ciała skręcał orgazmu krzyk i spazm!

Dawały się one wtopić w koncepcję świata jako karnawału<sup>13</sup>, traciły jednak swą funkcjonalność, gdy w miejsce „tłumu” czy „motłochu” pojawiła się, jak w manifeście Jasieńskiego, „nowa siła — uświadomiony proletariąt”. Wiersze, o których dotychczas była mowa, kwestionowały to, co mieściło się w sferze nadbudowy kulturalnej: estetykę, obyczajowość, normy etyczne. Kwestionowały zastaną hierarchię wartości. Rzecz by można, iż operowały w sferze świadomości, nie w sferze rzeczy i struktur społecznych. Pośrednio uderzały także w zastane instytucje strzegące trwałości tych struktur. Procesy o bluźnierstwa, o propagandę niemoralności mogłyby tu być dowodem nie wprost. Kolejny etap ewolucji stanowić będą wiersze, w których antynomią karnawału będzie właśnie instytucja, sąd np.:

Panie prokuratorze z Paryża z Wilna i Tuluy  
więc doprawdy więc rzeczywiście tu sądzą?!  
ach panie prokuratorze na tej parzącej kuli  
czy można być czym innym jeśli nie obrońcą!  
(Karnawały)

We wstępie do *Ziemi na lewo* czytamy, iż książka ta „jest pierwszym u nas tomem poezji poświęconym człowiekowi masy, temu ukrytemu bohaterowi dziejów”, i chce „wyśpiewać niespodziewane ameryki jego bujnej, skomplikowanej duszy”. Oznaczało to, po pierwsze, odmienne niż w etapie poprzednim ustawienie relacji artysta—społeczeństwo. Po drugie zaś — odmienne widzenie tego społeczeństwa. Po trzecie — odmienną strategię działań. Jeśli w pierwszym okresie walor symbolu ma zdanie z *Noża w bżuhu*:

dźgnięte nożem w bżuh ospałe bydlę sztuki polskiej zaczęło ryczeć

— to w drugim taki walor mają zdania ze wstępu do *Ziemi na lewo*:

Nienawidzimy burżuja, nie tylko tego, który zaślania nam dzisiaj świat wytartym banknotem swej gęby — lecz burżuja jako abstrakcję, jego widzenie świata i każdą rzecz, która jego jest. Pragniemy nowej Polski — nie nowego sklepiaku

i zdanie o śmierci mieszczańskiej kultury:

<sup>13</sup> Na Bachtinowską koncepcję karnawału powołuje się A. Zawada w cennej pracy *Futurystyczna wizja masowego odbiorcy sztuki* („Literatura Ludowa” 1972, nr 4/5).

pragniemy miłosiernie przyspieszyć jej śmierć, aby na zupełnie oczyszczonym miejscu wznosić fundamenta nowej.

Futuryzm z fazy niszczycielskiej, destrukcyjnej, wkraczał w fazę konstrukcji. Programowe hasło *Rewolucji ścią*: „mordują nudę / nowe dżeje” zostanie w tym momencie dopełnione. Dopełnione mianowicie o wskazanie siły napędowej tego procesu:

spójrzyj-no na tę dwuramienną ideę  
 jak się wysila jak chodzi jak klnie jak się śmieje  
 spójrz na te nieopisane nóg poruszenia i barów  
 i bioder i piersi popychających ładunki ciężarów [...]  
 [ . . . . . ]  
 o cudowna praco dziesięciu twardych palców!  
 jak wulkan wciąż płodzący jak szalejący heros  
 jest każdy z was — toczących oporny ziemi walec!  
 (Anielski cham)

W wierszu *Czcielowi maszyn* pojawi się zdanie o „ukamieniowanych szpulkami bawełny wyniszczonych dzieciach”. Byłoby jednak uproszczeniem, gdybyśmy proces ten rozpatrywali na jednej tylko płaszczyźnie. Przedostatnia strofa cytowanego wyżej wiersza brzmiała pierwotnie („Nowa Sztuka” 1922, z. 2, s. 4):

ROBOTNICY śmierzczą uskrzydłona gawieź  
 o parujące bydło cudniejsze od aniołów!  
 tłumie prostytutek i złodziei spieszących na połów  
 tłumie mężczyzn i kobiet dokąd chcesz mnie zawieźć  
 o tłumie ludzi rojących się wokół —

Trzeci wers tego fragmentu uzyskał w wydaniu książkowym kształt następujący:

tłumie ludzi głodnych bez pracy spieszących na połów

Podobnym zmianom uległa strofa następna — pierwotnie:

gdyż widzę już jak zrywając pozwól mówić daj!  
 jak przerywając pierścień ciała którym bóg was okuł  
 jak tłucząc się rycząc i się pchając  
 jak się wrywacie przeklinając w płonący złoty raj!!

Wers ostatni brzmi w wydaniu książkowym:

jak się wrywacie przeklinając w znojny hut tysiącem raj!!

Korektury tekstu pozwalają uchwycić niejako *in statu nascendi*, stawanie się światopoglądu. Wersja pierwotna fragmentu cytowanego nieco wcześniej brzmiała:

o niezrozumiały boże — ręko która bierzesz papieros  
 o cudowna praco dziesięciu dziwnych palców!  
 jak wulkan wciąż płodzący, jak szalejący heros  
 jest każdy z was — gnijących kawiarnianych bywalców!

W tym ujęciu pomiędzy opisywanym robotnikiem a „negrem” nie ma istotnych różnic, obaj uosabiają moce pierwotne i antycywilizacyjne. Obaj chcą wdrzeć się do utraconego raju pierwotności. Co więcej — atrybuty, które w wersji wydania książkowego przysługują robotnikowi-producentowi, w wersji pierwotnej przysługują „gnijącym kawiar-nianym bywalcom”...

Wiersz ten, zwłaszcza strofa przedostatnia, był już po wojnie przedmiotem dwukrotnych przeróbek, szło w nich o zlikwidowanie ambiwalencji. Albowiem, konsekwencje tego okażą się istotne — postawa podmiotu tego wiersza wobec przedmiotu opisu jest ambiwalentna właśnie. Powiedzielibyśmy: ambiwalentna jak wobec *sacrum*, które tyleż przyciąga, co odpycha, jest przedmiotem tyleż fascynacji, co lęku. Tak samo jak wcześniej natura, tak samo jak — równocześnie — cywilizacja.

W ten sposób przygotowana zostanie droga do późniejszej poezji „odrodzenia religijnego”.

Pierwszy okres twórczości Sterna (a właściwie drugi, jeśli za pierwszy uznamy juvenilia) to równocześnie początek i koniec „bojowego” okresu futuryzmu. Sumujący ten etap tom Sterna ukazał się w r. 1924 (*Anielski cham*), kolejny tom (*Bieg do bieguna*) — w 1927, zawierając jednak także wiersze wcześniejsze: *Wniebowstąpienie* publikowane było w numerze 2 „Nowej Sztuki” (1921), fragment *Zdobycia Paryża* — w tomie *Ziemia na lewo* (1924), wcześniej też publikowany był poemat *Europa* („Reflektor” 1925, nr 3). Nieprzypadkowo przytaczamy te daty. Rok 1925 to data książkowych debiutów Juliana Przybosa, Jana Brzękowskiego i Jalu Kurka, w r. 1924 ukazało się *A* Tadeusza Peipera. Skończył się barwny fajerwerk futurystycznych jednodniówek i ulotek, zamknięta została pierwsza seria Peiperowskiej „Zwrotnicy”. W roku ukazania się *Anielskiego chama* Stefan Kordian Gacki podejmie ostatnią chronologicznie próbę odbudowania „frontu Nowej Sztuki”...

Dwa wiersze otwierają „F. 24. Almanach Nowej Sztuki”: Brunona Jasińskiego *Do futurystów* i Anatola Sterna *Karnawały*. Pierwszy z nich kończy się słynnym, wielokroć cytowanym zdaniem:

Idziemy  
wydrzeć z lawy metafor  
twarz  
rysującą się  
świata.

Opublikowany w tym numerze manifest Gackiego *Sztuka ludzka* zamknięty jest zdaniem-hasłem:

Zdyscyplinowana, intelektualnie mężna generacja artystów powołana jest do zrealizowania — jako istniejący typ psychiczny — nowoczesnego społeczeństwa świadomych konstruktorów życia.

Numer zakończony jest, chyba nieprzypadkowo, *Listem do Anatola Sterna* napisanym przez Gackiego. Wynotujmy dwa fragmenty:

Anatol Stern jest pierwszym w Polsce futurystą.

Futuryści włoscy są materialistami — polski futurysta jest sensualistą. Ten zadziwiający przejaw wysokiej wyrafinowanej kultury — niezmiernie w poezji rzadki — jest polskiej literaturze nie znany. Rozkwita na tle skomplikowanej, lotnej wyobraźni, ujmującej poprzez dialektykę kontrastów samo formalne ustosunkowanie wyobrażeń. Sensualizm A. St. cechuje w szczególności intelektualizm koncepcji, niesłuchanie wyostrzony zmysł apercypowania dalekich kontrastów i dynamiczność wyrażająca się w rytmie i tempie następujących po sobie obrazów.

Pierwszy z cytowanych fragmentów określa miejsce Sterna w chronologii ruchu futurystycznego. Teza nie do obronienia. Bezwzględne pierwszeństwo przypada tu Jerzemu Jankowskiemu, także Tytus Czyżewski swe formistyczne wiersze ogłaszał nieco wcześniej. Poezja Sterna stanowiła jednak w tym okresie najdalej wysuniętą czujkę awangardy. Obok *namopaników* Wata, obok wiersza *Na rzece* Jasieńskiego. Myślimy tu o tym, szybko wygasłym, nurcie polskiego futuryzmu, który z jednej strony zbliżał się do poezji pozalogicznej, bliskiej koncepcjom Chlebnikowa („заумный язык”), z drugiej zaś strony zwiastował późniejszą poezję konkretną. Zachłyśnięcie się materialnością świata i rzeczy, i równocześnie materialnością słowa — to słynne *Nimfy*. Zachwyt techniką współczesną realizował się tu w sposób cokolwiek dwuznaczny. Obraz, który rychło wejdzie do repertuaru obowiązujących motywów nowoczesności:

wir, śrub tętent i lin, propeller  
wichrów serpentyn. ramię eteru.

pojawia się w *Romansie Peru*. To tym aeroplanem odlatuje z Peru bohater poematu uwożąc (jak Verne'owski Fileas Fogg, Esq.) cudownie uratowaną tubylczą królową. W wierszu *Wieś i miasto* napisze Stern o „robotniku czarnym”, który „z tęsknotą i miękko / całował cudowną żywą maszynę / wyrabiającą pieszczoty i mleko”. Jednak typ cywilizacyjnych utopii konstytuujący światopogląd „Zwrotnicy” był pocie z gruntu obcy. Podobnie jak obca mu była postawa przewodnictwa „ludzkich gromad”. Obca mu była, w tym przynajmniej okresie, postawa serio. „Kosmiczny nos” z wiersza pod tym tytułem, jednej z piękniejszych realizacji poetyckiego nonsensu, jest „rewolucyjny” przez to właśnie, że przeciwstawia się logice. „Śmierdząca”, ale „uskrzydłona gawiedź”, która jest „parującym bydłem” i równocześnie jest „cudowniejsza od aniołów”, dlatego także zasługuje na podziw, że wymyka się jednoznacznej wartościowaniu. Podobnie jak wymyka się ścisłemu określeniu wizja odzyskanego raju pierwotności, która zasadza się na skrzyżowaniu koncepcji „negra” i „maszyny”, biologii i cywili-

zacji, podświadomości i coraz jaśniej uświadamianych — społecznych determinantów kondycji ludzkiej.

W okresie przejściowym powstało kilka wierszy Sterna, które moglibyśmy nazwać granicznymi. 3 wiersze o fajkach („Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1) to, zacytujmy Ważyka, „próba poezji niedyskursywnej, nieciągłej”<sup>14</sup>. *Pierwszy grzech* to sygnał przemian innego typu, poezji jawnie wypowiadającej — interpretowane freudowsko — kompleksy, utwór zbliżający się do nadrealizmu...

Autora *Anielskiego chama* — raz jeszcze przywołajmy zdanie Ważyka — „bardziej nęcił dyskurs pojęciowy, ilustrowany zmysłowymi wizjami”<sup>15</sup>. Dopowiedzmy: nęciła go także forma, w której możliwy jest dyskurs, ale — wielogłosowy. Nęcił go, jednym słowem, poemat-*summa*.

Większe formy poetyckie nie były w tej poezji nowością. Poematem jest *Nagi człowiek w śródmieściu*, a jeśli sądzić po sposobie numeracji poszczególnych części — również i *Rewolucja cała* zakrojona była na większą skalę. Teraz jednak Stern wypowiadać się będzie przede wszystkim w poematach. Trzy z nich zasługują na szczególną uwagę: *Europa*, *Zdobycie Paryża* i *Rozmowa z Apollinem*.

Poprzedza je (choć chronologia nie jest tu pewna) *Pieśń wysokiego zwycięstwa* (tytuł zmieniony później na: *Drogą wysokiego zwycięstwa*) ostatni utwór manifestujący postawę zdobywczą:

Czy czujesz swe ciało  
to z którego wyrzuciłeś hydroplan i parowce  
i wystrzeliłeś wezbrane namiętności w błękit aeroplanów pasmem —  
[ . . . . . ]  
Największa rzecz jaką posiadasz:  
metafizyka budowania

Nieprzypadkowo utwór ten ukazał się w „Bloku” (1926, nr 11). Pomiędzy zarysowaną w nim koncepcją sztuki a koncepcjami grupy firmującej pismo istnieje zbieżność. Jest to bowiem radosna wizja cywilizacji, której wytwory przedłużają niejako funkcje ludzkiego ciała, zwielokrotniają jego możliwości. To technika ma „sztandarem najwyższego zwycięstwa otulić / podświadomości / biegun!”, to praca ma wyzwolić ukryte możliwości twórcze. Powiedzielibyśmy, że na innej już płaszczyźnie utwór ten powtarza witalistyczny optymizm wczesnych wierszy autora.

Jeśli rację ma Ważyk twierdząc, iż w *Zdobyciu Paryża*, poemacie, na którym zaciążył „nadmiar metody”, mamy do czynienia z „wściekłym wariantem starodawnej utopii rajy odzyskanego”<sup>16</sup>, to wizja tego rajy istnieje tu jedynie jako możliwość, nie realizacja:

tak szukamy ja i wy  
formuły powszechnej miłości,

<sup>14</sup> Ważyk, *op. cit.*, s. 74.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

formuły powszechnej równości,  
w tych słów niecierpliwym  
rozpędzie

Jest to, powiedzielibyśmy, potencjalny czas przyszły, gdy terażniejszością jest to, co dzieje się „w jaskrawej sodomie tych niechlujnych miast”.

Punktem dojścia Sterna-futurysty jest jednak poemat *Europa*. Jest to głos futurysty rozczarowanego, ale także poety, który rezygnując z prób konstrukcji, chce przedstawić chaos wrażeń. Jan Prokop pisze o tym utworze:

Poemat ten jest świadectwem rezygnacji z wszelkich prób uporządkowania chaosu wrażeń bombardujących świadomość poety.

Jest to monolog wewnętrzny złożony ze strzępków wypowiedzi kierowanych do różnych adresatów, o składni ciężkiej ku bezwładnemu wyliczeniu, bez hierarchii, bez wyboru<sup>17</sup>.

Krańcowo różna jest opinia Heleny Zaworskiej:

Stern nie notuje już bezpośrednich wrażeń zmysłowych — nie wyraża żywiołowych doznań emocjonalnych. Próba zrozumienia problematyki współczesności i określenia uczuciowych reakcji człowieka nowoczesnego — oto ambicje autora *Europy*. [...].

*Europa* przynosi wizję człowieka dwudziestowiecznego, który jest świadomy swych ograniczeń, zależności, uwarunkowań, ale który nie chce zrezygnować ze swej samodzielności, świadomego wyboru wartości, żywiołowego, biologicznego buntu przeciwko schematom i mechanizacji<sup>18</sup>.

Dwa, jak się zdaje, zdania mogłyby być kluczem do tego poematu: „film szaleństwa” i „sejsmograf podświadomości”. Utwór ma bowiem strukturę sekwencyjną, ukształtowaną na wzór sekwencji filmowych. Oko kamery z chaosu zjawisk wychwytuje poszczególne elementy, ogląda je z różnej perspektywy. Problem jednak, na ile zabieg ten jest równocześnie hierarchizowaniem zjawisk. Poszczególne obrazy ujawniają swój ekspresjonistyczny rodowód, ale jest to ekspresjonizm filmowy. Podobnie — nadrealistyczna zasada łączenia zjawisk jest tu efektem, powiedzmy metaforycznie, pracy montażysty. W tym sensie ma rację Ważyk mówiąc, iż „nabyta wiedza o podświadomości nie otwierała perspektywy głębinowej”, ta „ostatnia w owych czasach manifestacja niepokoju cywilizacyjnego”<sup>19</sup> rządziła się bowiem odmiennymi prawami i odmiennie realizowała cele. Nie jest to, jak chce Prokop, monolog wewnętrzny, ale spektakl filmowy. Jego narrator zmierza ku syntezie, chce poszczególnym sekwencjom nadać wymiar symboliczny; podobnie jak poprzednio traktuje cywilizację jako przedłużenie funkcji ludzkiej ciała. Pod

<sup>17</sup> J. Prokop, *Uwagi o poezji Anatola Sterna*. „Poezja” 1969, nr 10, s. 86.

<sup>18</sup> H. Zaworska, *Futurystyczny bohater wieku*. „Współczesność” 1962, nr 18, s. 10.

<sup>19</sup> Ważyk, *op. cit.*, s. 74.

tym względem istnieje zbieżność między mówiącym o ciele zdaniem: „z którego wyrzuciłeś hydroplan i parowce”, a zdaniem:

ten tłum szalejących bachantek  
to centymetr mej skóry

Zbieżność ta nie może przysłaniać różnic: *Pieśń wysokiego zwycięstwa* głosiła cywilizacyjny optymizm, *Europa* wyraża — katastrofizm. Jest to, oczywiście, katastrofizm odmienny od tego, który pojawił się 10 lat później w twórczości poetów o pokolenie młodszych. Ma bowiem w tle wizję ocalenia, wizję „wielkiej reakcji swobody”, „wyzwolonego serca człowieka”, ale także „dekalogu żołądka”. Jeśli katastrofizm lat trzydziestych miał za źródło przemiany polityczne, wyrastał z uświadomienia zagrożenia bytu narodowego, ten ma za swe źródło „dżig katastrof ekonomicznych”.

Pozwólmy sobie na odrobinę pedanterii. *Europa* po raz pierwszy ukazała się (nieco zresztą okrojona) w numerze 3 „Reflektora” noszącym datę: maj 1925. W 2 lata później Peiper opublikuje poemat *Zwyżka dolara*. W grupie „Zwrotnicy” powstają wówczas wiersze będące wyrazem upojenia cywilizacją techniczną i — co ważne — wyrażające idee solidaryzmu społecznego. Poemat Sterna to, według niesłychanie celnej formuły Wyki,

[utwór] o rozkładzie Ligi Narodów i nadziei intelektualistów, by zmowa zwycięzców pierwszej wojny imperialistycznej cokolwiek mogła zmienić dla — „rzędu zapadłych brzuchów z bezsilnymi pięściami wypychającymi kieszenie”<sup>20</sup>.

Pod tym względem był to poemat pionierski i profetyczny.

Tak brzmi, gdy czytamy go osobno. Wydrukowany w tomie *Bieg do biegun* brzmi bowiem odmiennie. Nie jest punktem dojścia, ale ogniwem łańcucha ewolucyjnego, który we wstępie do tej książki tak przedstawia autor:

od ideologii pracy w *Drodze wysokiego zwycięstwa*, poprzez bunt przeciwko tragizmowi pracy w *Europie* aż do *Biegu do biegun*, gdzie tragizm ten zostaje przewyciężony przez odrodzenie religijne.

Czym było w koncepcji Sterna owo „odrodzenie religijne”? Zdaniem Przybosia — „tylko pozorem czy pozą”<sup>21</sup>, zdaniem Prokopa świadczyło „nie tyle o religijności w zwykłym znaczeniu, ile o zamiarze rozszerzenia sfery sakralności na wszystko, co istnieje”<sup>22</sup>. Zdanie Przybosia jest po prostu nieprawdą, zdanie Prokopa jest słuszne w odniesieniu do wczesnych wierszy autora *Anielskiego chama*. W odniesieniu do wierszy z *Biegu do biegun*, nawet gdybyśmy powiedzieli, iż idzie w nich o traktowanie sfery rzeczy tak, jak gdyby były hierofaniami, nie wyczerpywałoby to zagadnienia. Sam Stern powołuje się w cytowanej wyżej Spo-

<sup>20</sup> Wyka, „Z ławy metafor”, s. 344—345.

<sup>21</sup> J. Przyboś, wstęp w: A. Stern, *Wiersze i poematy*. Warszawa 1956, s. 6.

<sup>22</sup> Prokop, *op. cit.*, s. 83.



wiedzi na „doświadczenie religijne” Williama Jamesa, ale także mówi o postawie-wzorcu, postawie Chrystusa „syna cieśli i najniebezpieczniejszego rewolucjonisty świata”. Dokonując połączenia „nauki Marksa” i „uczucia religijnego” Stern swą wizję „raju odzyskanego” buduje na fundamencie wskazań *Ewangelii*. Moglibyśmy rzec, iż dla interpretacji marksizmu przyjmuje wykładnię ewangeliczną. To po pierwsze. Po drugie, doświadczenie opisane w *Spowiedzi* bliskie jest doświadczeniu religijnemu w rozumieniu Rudolfa Otto<sup>23</sup>. Paradoksalnie jednak — te wiersze, które dawały bezpośredni wyraz temu przeżyciu (*Mój Bóg, Bieg do bieguny*), prezentują raczej wzniosłą retorykę niż — w rozumieniu Otta — poezję numinotyczną. Po trzecie wreszcie — wykładnia teistyczna przyjmowana jest teraz dla interpretacji tego, co Stern wcześniej nazywał „klasycyzmem podświadomości”. W tym ujęciu sfera podświadomości jest ujawnieniem *sacrum*, cała dostępna poznaniu rzeczywistości jawi się jako hierofania. Poprzez ujawnienie tego, co w jego świadomości przed- i pozaświadome — podmiot tych wierszy kontaktuje się z transcendencją.

Zaproponowana tu interpretacja, zdajemy sobie z tego sprawę, dotyczy raczej idei, które Stern pragnął realizować, niż konkretnych wierszy. *Bieg do bieguny*, jak powiedzieliśmy, nie jest tomem jednorodnym. Zawiera próby wierszy pejzażowych (*Kazimierz*), groteski (*Postój*), ale także wiersze kontynuujące nurt erotyki zrealizowany we wczesnych utworach (*Kobieta*), obok prób retoryki religijnej także retorykę rewolucyjną (*Maj robotniczy*). W sumie — jest to kres międzywojennych doświadczeń Sterna-futurysty.

W roku 1934 ukazuje się i natychmiast zostaje skonfiskowany poemat *Piłsudski*. Konfiskata, jak można sądzić, nastąpiła przed wydrukowaniem książki, zachowała się unikalna obustronnie zadrukowana odbitka szrotkowa. Po latach Przyboś uznał ten utwór za „najdojrzałe ideowo dzieło poetyckie Sterna przed drugą wojną” i „w ogóle jeden z najlepszych poematów o rewolucyjnej treści społecznej, jakie powstały w dwudziestolecie”<sup>24</sup>. Poemat ten, co godzi się zauważyć, posiada dwie wersje: wersję pierwodruku (ta będzie tu przedmiotem analizy) oraz wersję poprawioną i rozbudowaną już po wojnie. Przyboś, jak się zdaje, znał tylko wersję drugą. W tej drugiej wersji jest to rzeczywiście poemat jednoznaczny i — jednowymiarowy. Natomiast w wersji pierwszej dochodzą do głosu tak charakterystyczne dla Sterna ambiwalencje. „Dla mego pokolenia” — wspomina Słonimski — „Piłsudski był postacią szczytową, legendarną”<sup>25</sup>, *Piłsudski* Sterna jest, powiedzmy to tak,

<sup>23</sup> R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Warszawa 1968.

<sup>24</sup> Przyboś, *op. cit.*, s. 7.

<sup>25</sup> A. Słonimski, *Druga strona medalu. (Niektóre felietony, artykuły, recenzje,*

dokumentem fascynacji krytycznej. Ślady tej samej fascynacji widoczne są także w *Na przykład Peipera*. U Sterna przybiera ona postać następującą:

tęsknota żre mnie niby czerw,  
za Piłsudskim wczorajszych, bliskich dni —  
za wnukiem Mickiewiczów i Norwidów  
[ . . . . . ]  
widzę go wciąż  
schylonego nad moką płachtą „Robotnika”  
w jakiejś wilgotnej, ciemnej suterynie.

Moglibyśmy widzieć w tym poemacie kontynuację futurystycznej fascynacji czynem indywidualnym (Stern jest także autorem wiersza o Napoleonie zatytułowanego *Genialny przechodzień* („Naród” 1921, nr 11)), gdyby nie to, że istnieje tu inny układ odniesień — poemat jest, jak słusznie zauważył Prokop, osadzony „w kontekście rodzimych tradycji narodowych i rewolucyjnych”<sup>26</sup>. Także w kręgu rodzimych tradycji literackich: od romantyzmu po Żeromskiego. Bezpośrednie odwołanie do *Dziadów* pojawi się wprawdzie dopiero w drugiej wersji, ale już w pierwszej czytamy:

O romantyzmie naszych dni  
[ . . . . . ]  
jakżeś bliski Adama wielkiej „złudzie”!

*Piłsudski*, podobnie jak *Europa*, ma luźną, sekwencyjną budowę. Ale poetyka odległych skojarzeń, ekspresjonistycznej deformacji ustępuje tu poetyce obrazka lub patetycznego apelu czy inwektywy. W tym sensie — przypomnijmy cytowaną na wstępie diagnozę Kwiatkowskiego — obserwujemy tu rzeczywiście proces „klasycznienia”. Na planie ideowym jest ten poemat połączeniem złudzeń i trafnych diagnoz społecznych.

Przeszłość twoich marzeń wraca.  
Nasza ręka nie zadrży jak liść,  
ręka, która podniosła wolności polskiej lewar. — —  
Na lewo, wodzu Polski!  
Jeśli chcesz razem z Polską pracy iść, — —  
na lewo!!

Ostatni z wymienionych uprzednio poematów — *Rozmowa z Akademikiem* — to już szlachetna, patetyczna, ale jednak retoryka. To, co realizowane było we wczesnych wierszach Sterna, tu jest przedmiotem dyskursu. Mówi się więc o pragnieniu, by „wedrzyć się w serce ostatniej chwili”, by „uczynić ją piękną”, poeta deklaruje: „mnie budzi byle

utwory poważne i niepoważne publikowane w latach 1918—1967). „Twórczość” 1967, nr 12, s. 75.

<sup>26</sup> Prokop, *op. cit.*, s. 86.

dzwonek tramwajowy”, przeciwstawiając swoje wyczulenie na codzienność i dążenie, by „Życ dla dzisiejszych ludzi”, tym,

których tylko wielki dzwon budzi.  
Dzwon wieków.

W tym też okresie powstał jeden z niewielu wierszy Sterna, który można by uznać za zapis snu — *Wspomnienie*. Zrealizowany jednak w strukturze gawędy poetyckiej niewiele ma wspólnego z „klasycyzmem podświadomości”, już raczej z późnoromantycznym poematem. Można by wprawdzie — przywołując takie wiersze, jak *Atlantyda*, *Głowa poety*, czy *Śmierć poezji* — zakwestionować zdanie Przybosia, iż tom *Rozmowa z Apollinem* „jest dowodem depresji ideowej i artystycznej poety”<sup>27</sup>, nie da się jednak ukryć, że proces „klasycyzacji” jest tu bardzo posunięty. Charakterystycznym przykładem może być *Don Juan*, wiersz, w którym zdobywca erotyka młodego Sterna zmienia się w wizję miłości-miłosierdzia. Być może, jak chce Jan Pieszczachowicz, tom ten jest „pełen katastroficznych przeczuć”<sup>28</sup>, dominuje jednak ton zwątpienia i goryczy:

Miałem przecież słowa, pracę, jak tłum robotniczy,  
Przygryzające wściekle rytm i z rymem na bakier —  
[ . . . . . ]  
Podobnie słowa, któreś wytęsknił po bezsennych nocach,  
Którymi chciałeś zakląć świat w orgię dobroci,  
Nagle próchnem ci się w oczach robaczywie złocą,  
By skrzepnąć w żalony strzępek suchotniczych płwocin.

(*Śmierć poezji*)

Przejście od tych wierszy do twórczości wojennej jest niemalże bezkonfliktowe. Moglibyśmy powiedzieć, że wojna zastała autora psychicznie na nią przygotowanym. Psychicznie i poetycko. Wiersze wojenne bowiem — jest to, jak się zdaje, cecha ogólniejsza, dotycząca całej formacji kulturowej, do której należał także autor *Anielskiego chama* — pisane były tak, jakby unieważnieniu uległ barwny fajerwerk lat dwudziestych. Jakby po prostu tamte rozwiązania zostały nagle zepchnięte do lamusa historii, reaktualizacji zaś uległy wzorce poezji emigracyjnej. Nie tej wielkiej, profetycznej, ale, przywołajmy to stwierdzenie, użytkowej. Zagrzewającej do walki, piętnującej wady emigracyjnej zbiorowości, dającej wyraz tęsknocie za utraconą ojczyzną. Wzorce-stereotypy:

Jaką drogą, drogą tułaczą  
przyszłość, słowo, by Polską zaszumieć?  
Znów błyszczą chabry, znów wierzby płaczą  
i szemrze prostych słów strumień.

(*Spotkanie*)

<sup>27</sup> Przyboś, *op. cit.*, s. 7.

<sup>28</sup> J. Pieszczachowicz, *Anatol Stern wśród futurystów. Modele poezji*. „Życie Literackie” 1971, nr 41, s. 6.

Albo:

Twardą ręką wskazywał na krwawiące gruzy,  
mówił: „Dość żalów!... Niech umilknie wrzawa!  
Tutaj głos najsłabszych zagrzmiął głosem burzy.  
Nieulekłym w walce — sława, sława, sława!...  
(*Zmierzch w Tyberiadzie*)

Albo:

O cześć wam i chwała wam — mistrzom,  
wirtuozom chodzenia po linie!  
Wyście boleść poznali najwyższą,  
męczennicy bankietów w Londynie!  
(*Podzwonne Londyńczykom*)

Tak było w utworach wysokoartystycznych, w utworach już z zamierzenia użytkowych (Stern pisywał piosenki żołnierskie, wierszowane monologi) dołączy się do tego humor koszarowy.

W tym samym kręgu stereotypów mieści się krytyka poezji:

Polskie mkną dywizjony  
nad germańską herezją  
w dymach miast spopielonych...  
A ty kwilisz poezjo!

Do stereotypu poezji emigracyjnej należą także wiersze pejzażowe, opisujące obce krajobrazy i konfrontujące je z krajobrazami rodzimymi. Nic też nie stoi na przeszkodzie, by podobnie interpretować te wiersze, gdzie kompleksy poety-emigranta są generalizowane, urastają do rangi ogólnych prawidłowości (*Owidiusz, Wiersz*).

Zamykając jednak ówczesne wiersze Sterna w kręgu stereotypów poezji emigracyjnej popełniliśmy błąd. Wówczas to powstał bowiem *Kraj dzieciństwa*, utwór pozornie poddający się stereotypom, ważny jednak dla poznania genezy nurtu „egzotycznego” wczesnej twórczości autora. Wówczas to pojawił się w twórczości Sterna motyw opozycji poeta—władca, rozwinięty następnie w późnych latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Równocześnie jednak autor przerabia swe wczesne wiersze tak, że ludyczne wizje *Wschodu* zmieniają się w antyimperialistyczną satyrę (porównajmy *Wschód* i *Kolonie*). Pisuje przeciętne wiersze satyryczne... Jest to jeden z najbardziej jałowych okresów jego twórczości.

Podobnie zresztą twórczość lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych. Stern wrócił do kraju stosunkowo późno, w kwietniu 1948. W niespełna rok później odbył się szczytny zjazd związku literatów, na którym oficjalnie proklamowano socrealizm. Pierwsza powojenna książka poetycka autora ukaże się dopiero w r. 1956 i będzie, praktycznie rzecz biorąc, wyborem powojennych wierszy. Jakkolwiek w tym okresie Stern działał głównie jako tłumacz, to jednak opublikował w prasie

sporo wierszy w większości niesprzecznych z obowiązującym modelem poezji. Wkrótce po przyjeździe ogłosił w „Dzienniku Literackim” obszerny poemat *Krew i ziemia*, oparty na doświadczeniach bliskowschodnich, w „Rzeczypospolitej” znalazł się fragment poematu *Lata wojny*, częstotliwość publikacji prasowych wyraźnie się nasila od 1954 roku.

Poza poematami *Krew i ziemia* oraz *Lata wojny* ówczesna twórczość Sterna mieści się niemal całkowicie w modelu postskamandryckim. W okresie gdy Majakowski jest niemalże oficjalnym wzorem, jego dawny admirator i tłumacz uczyni go wprawdzie swym przewodnikiem w poemacie *Lata wojny* powstałym w r. 1945, potem jednak unikać będzie tych odwołań. Napisane wówczas wiersze realizują typowe tematy: przyjaźń ze Związkiem Radzieckim (*Przyjaźń*), Chaplin jako rzecznik interesów „milionów pokrzywdzonych” (*Ballada o kłownie*), tradycje i zadania sztuki socjalistycznej (*Do muzy socjalistycznej*), zagospodarowywanie ziem odzyskanych (*Ziemia odzyskana*), upowszechnienie kultury (*Kiermasz*), wielcy przywódcy klasy robotniczej: Lenin (*Lenin w Poroninie*), Stalin (*Gwiazda epoki, Do współczesnych*), Bierut (*Bolesław Bierut*), walka o pokój (*Śpiew o zmięczeniu*), w tym okresie powstają wiersze o poetach: o Mickiewiczu, Tuwimie (później o Staffie, Gałczyńskim i Jasińskim). Są to w większości utwory poprawne, czasem wprawdzie hiperboliczność ociera się o groteskę, jest wymuszona i sztuczna (*Gwiazda epoki, Do współczesnych*), czasem sztuczność konstrukcji jest efektem sztuczności konceptu, jak w owym obrazie pastuszka, który skaleczywszy się porzuconym żelastwem, „spojrzy na nie zły, z ukosa”, zaraz jednak mu „uśmiech na twarz spływa”, albowiem widzi, że jest to bagnet radziecki, a „on wie: w tym szczątku jeszcze drzemie / Wspomnienie wspólnej wielkiej drogi”, a sam bagnet „Ojczyzny był zbawieniem — Polski”. Wiersze te nie wyróżniają się niczym z przeciętnej produkcji poetyckiej owych lat. Rozwiązania zaś ponad przeciętność tę wyrastające realizują wiernie wzorzec Skamandra. Ścisłej — wzorzec Tuwima. O strofie *Cyganów* powiada Wyka, iż wygląda „na poniechany w brulionie wariant *Kwiatów polskich*”<sup>29</sup>, tuwimowski jest także *Dialog karnawałowy*, skamandrycki patos wierszy okolicznościowych pojawia się w wierszu o Mickiewiczu *Schylony nad krajem*, w innych utworach opracowuje Stern motywy Puszkina, Fredry... Skamandrycki ton kontynuują wiersze satyryczne.

Sądę, że nie będzie błędem, jeśli znaczną część twórczości Sterna z późnych lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych potraktujemy, po pierwsze, jako wypowiedzi uwarunkowane ówczesną sytuacją, po drugie zaś — jako dokumenty walki o prawo do istnienia. Jako świadectwo kryzysu talentu także, w papierach Sterna nie pozostały z tych lat utwo-

<sup>29</sup> Wyka, *Dwa skrzydła poezji Anatola Sterna*, s. 18.

ry bardziej wartościowe od tych, które publikował. W okresie powojennym był Stern, co nie pozostawało bez znaczenia dla jego sytuacji, pisarzem zawodowym, utrzymującym się z pracy literackiej. W latach trzydziestych był przede wszystkim scenarzystą filmowym. Działał, by tak rzec, w innych układach i uwarunkowaniach środowiskowych. Jeśli się do nich adaptował, to warunkowały one jego twórczość scenopisarską, nie literacką. Teraz, iżby egzystować jako literat, musiał dostosować się do wymogów współczesnych. Przystać na realizację wzorców, które miały szansę wejścia w obieg społeczny. Autor *Anielskiego chama* był przy tym w wyjątkowo niekorzystnej sytuacji. Związany był z tym nurtem poezji awangardowej, który podówczas utożsamiony był z... faszyzmem (albowiem Marinetti był faszystą), współpracował z Jasieńskim.

Oczywiście wyjaśnia to motywy działań. Wyjaśnia sytuację poety. Nie sprawia jednak, że inaczej czytać będziemy pisane przezeń wtedy wiersze.

Zbiór tekstów zawartych w *Wierszach i poematach* nie jest jednorodny. Utwory najwcześniejsze — poematy *Lata wojny* i *Krew i ziemia* kontynuują poszukiwania z lat trzydziestych. W narracyjnych fragmentach *Lat wojny* nietrudno doszukać się inspiracji filmowych — ech eposów Eisensteina. Prawda, przytłumionych retoryką, utopionych w wielosłowniu, ale jednak wartych uwagi, jako echo dawnego Sterna. Utwory późniejsze — powstałe pod koniec lat czterdziestych i we wczesnych pięćdziesiątych — w przeważającej części mieszczą się w stereotypie. Nowy Stern zaczyna się w połowie lat pięćdziesiątych, gdy, jak jego bohater Charlie Chaplin, „walczy — o prawo do marzenia”. Na początku jest tu, jak się zdaje, satyra. Publicystycznie gwałtowna, publicystycznie jednoznaczna i jednowymiarowa. Nakierowana wyraźnie środowiskowo (to wówczas Stern rozpoczął swą batalię z krytykami), ale dotycząca także problemów władzy, sterowania literaturą. Cyklowi *Szkice znad morza* przypada tu, jak można sądzić, rola „oczyszczenia przedpola”, czyli — uzyskania prawa do realizacji innych tematów niż „obowiązujące”. Potem, na przełomie lat 1955—1956 otwiera się ten rozdział twórczości poety, który Wyka nazywa drugim skrzydłem dyptyku. To rachunkowy wiersz *Do przyjaciela*, poświęcony Jasieńskiemu, to początek ogromnego cyklu (pomieści się w nim większość powojennych utworów), cyklu o umieraniu. To *Eneida*, *Tajemnica*, *Wróżba*, *Wiąz* — wiersze zamykające pierwszy powojenny tom. To także piękny *Cmentarz mojej matki*.

Jest coś fascynującego w tym procesie odrodzeńczym, który dokonał się wówczas w twórczości autora stereotypowych wierszy. Ale jest też coś głęboko tragicznego i groteskowego zarazem w walce, którą stoczył po wydaniu *Wierszy dawnych i nowych* oraz *Wierszy i poematów*, w wal-

ce, której ton zaciąży nad późniejszymi wypowiedziami polemicznymi autora. Wszystko zresztą zaczęło się zupełnie niewinnie. Po opublikowaniu *Wierszy dawnych i nowych* w prasie ukazywały się recenzje. Mieczysława Jastruna, Ryszarda Matuszewskiego, Arnolda Śluckiego, Kazimierza Wyki, wśród nich recenzja Józefa Wiesława Zięby nosząca tytuł *Futuryzm z retuszem* („Kamena” 1957, nr 12). Recenzja zresztą ciekawa, tyle że zarzucająca autorowi dokonanie poprawek wypaczających pierwotny sens wierszy. Stern zareagował gwałtownym listem do redakcji<sup>30</sup>, Zięba odpowiedział w numerze następnym. I na tym spór by się skończył, gdyby nie wmieszał się do niego Słonimski artykułem „*Anielski cham*” („Nowa Kultura” 1957, nr 34). Potem już rozgorzały namiętności, do sporu włączyli się postronni dyskutanci, tytuły artykułów brzmiały: *Cham nieanielski*, *Falszerze*, *Sfalszowane cytaty*, *Parę słów o rozumie*, *dobrych obyczajach i śmierdzących chorągiewkach*, „*Anielski cham*”, czyli *A. Słonimski zdemaskowany...*<sup>31</sup> Rzecz skończyła się rozprawą Sądu Koleżeńskiego ZLP.

O co chodziło w tym sporze, prócz, oczywiście, dyskusji o korekturach, jakim Stern poddał swe teksty? Najogólniej — o wartość i „ideowe oblicze” futuryzmu. O to, czy był kierunkiem „faszystowskim”, czy „postępowym”, czy wiersze Sterna służyły robotnikom, czy były wyrazem pogardy wobec nich. Brzmi to zabawnie, ale tak właśnie było. W pewnym sensie polemikę tę można traktować jako ostatni etap walki skamandrytów z futurystami.

Już tylko na prawach dopisku dodajmy, że nie była to ostatnia polemika, jaką stoczył Stern w obronie futuryzmu. Późniejsze dotyczyły zwłaszcza sporów o pierwszeństwo rozwiązań, a także spraw terminologicznych. Echa tych sporów możemy odczytać np. w nocie biograficznej w tomie *Widzialne i niewidzialne*, gdzie Stern pisze o sobie: „jeden z twórców polskiego futuryzmu i tzw. pierwszej awangardy”. Jak łatwo dostrzec, w okresie, w którym Stern ponawiał te spory (późne lata pięćdziesiąte, lata sześćdziesiąte), iść mogło już tylko o terminy. W literaturoznawstwie i w krytyce literackiej dość już precyzyjnie rozgraniczono program futuryzmu i Awangardy krakowskiej, a z tą Stern nie miał nic wspólnego. Podobnie jednak jak później Ważyk — termin ten traktował jako synonim Nowej Sztuki. Moglibyśmy więc, cokolwiek pedantycznie, powiedzieć, iż był on poetą awangardy (pisanej małą literą, a więc jednym z tych, którzy zapoczątkowali XX-wieczną rewolucję poetycką), nie był natomiast poetą Awangardy (pisanej dużą literą, jako nazwa

<sup>30</sup> „Kamena” 1957, nr 17. Wkrótce wyznał autor (*Jak powstaje wiersz?* W zbiorze: *Tworzywo. Rzecz poetycka*. Redaktor S. Czernik. Łódź 1958, s. 104): „byłem oburzony, być może ponad miarę”.

<sup>31</sup> Zob. J. Śpiewak: *Peiper*. W: *Przyjaźnie i animozje*. Warszawa 1965, s. 429. Zob. też list A. Sterna w „Kulturze” (1965, nr 45). Listy Peipera, o których Stern pisze, zachowały się w jego archiwum domowym.

grupy). Literalnie wszelako racja była po stronie Sterna. Tytuł „Awangarda” nosił pierwszy (i jedyny) numer „dwutygodnika ilustrowanego lewicy literackiej”, który wraz z Jasińskim wydał w lutym 1924. Ostatnia polemika (ze Śpiewakiem) dotyczyła oceny futuryzmu dokonanej przez Peipera w okazjonalnym i nieautoryzowanym wywiadzie<sup>32</sup>. Tu nawias można zamknąć. Po to jednak, by natychmiast otworzyć drugi.

Wewnątrz tego następnego nawiasu umieścimy dopisek sytuacyjny. Dwa pierwsze powojenne tomy Sterna ukazały się w latach 1956—1957. Pozornie był to okres sprzyjający (zwłaszcza dla recepcji tomu retrospektywnego). I rzeczywiście — Stern stanie się jednym z patronów powstałej wówczas „Współczesności”. Tam ukaże się jego polemika ze Słonimskim, tam przedrukowane będą wczesne wiersze. Ale główny kierunek akcji rewindykacyjnej podjętej przez krytyków i poetów tego pokolenia prowadził gdzie indziej. Jego celem była weryfikacja i reaktualizacja dokonań Awangardy krakowskiej i jej przedłużeń. Awangarda z tej perspektywy okazała się jedyną propozycją, która przetrwała, gdy doświadczenia Skamandra zostały zakwestionowane.

W latach sześćdziesiątych odniesienia poetyk funkcjonalnych do koncepcji Awangardy stały się podstawą klasyfikacji tych poetyk w znanym szkicu Sławińskiego<sup>33</sup>. Futuryzm wypadł z pola widzenia<sup>34</sup>. Liczył się o tyle, o ile poszczególne elementy jego programów weszły w skład doktryny Awangardy. Po drugie — na późne lata pięćdziesiąte przypada ofensywa turpistów z jednej, neoklasyków z drugiej strony. Jakkolwiek „turpiści” mogliby znaleźć antenata w Sternie właśnie, w jego wczesnych wierszach, to odstręczać ich musiał żywiołowy optymizm i „brak powagi”, woleli się raczej powoływać na „paru z Wilna”. W ten sposób Stern stawał się, by tak to nazwać, poetą drugiego planu. Historycy literatury pamiętali o jego zasługach w ruchu futurystycznym. Tam miał swe własne i niezaprzeczone miejsce. W krajobrazie liryki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jego twórczość plasowała się daleko za wierszami autorów wybitnych czy chociażby tylko modnych. Nie na miarę swej rzeczywistej wartości. Co, jak się zdaje, było jednym ze źródeł swoistego „pieniactwa” autora, licznych listów wysyłanych do redakcji, polemik rozsianych w tekstach poetyckich (zwłaszcza w wariantach zarzuconych), reakcji niewspółmiernych do przyczyn...

W tym miejscu zamykamy drugi nawias.

<sup>32</sup> Polemiki te rejestruje *Słownik współczesnych pisarzy polskich* (t. 1, s.v. „Futuryzm”, t. 3, s.v. „Stern Anatol”).

<sup>33</sup> J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcie poezji polskiej w latach ostatnich*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Warszawa 1965, s. 262, 277.

<sup>34</sup> Dotyczy to także późniejszych prób syntez, zob. np. artykuł J. Błońskiego o *Aktualność i trwałość* („Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1) opisujący dzieje XX-wiecznej poezji polskiej jako opozycję dwu modeli: Przybosia i Miłosza.



Jeśli przyjąć cytowaną już tu formułę Wyki o dwóch skrzydłach poezji Anatola Sterna, o tym, iż tworzy ona rodzaj dyptyku, to z zastrzeżeniem, że skrzydła te nie stykają się z sobą. Jest między nimi pusta przestrzeń. Albo — ze sprostowaniem, że nie dyptyk to jest, ale tryptyk, którego środkową część wypełniła inna, mniejszej rangi, twórczość. To drugie, w formule Wyki, skrzydło poezji Sterna otwarło się dopiero po roku 1956. Tworzą je dwie książki, z których druga jest wydaniem pośmiertnym: *Widzialne i niewidzialne* (1964) oraz *Alarm nocny* (1970). Opozycja zaś tych dwu skrzydeł tak rysuje się w formule Wyki:

Erotyczna i ziemska biologia: ta sama biologia patrząca w twarz przemian i samotności odchodzącego pokolenia <sup>85</sup>.

Eros i Tanatos. Zdobywczy impet — i gorycz rozrachunku. Późną poezją Sterna rządzą dwa pragnienia: stworzenia summy doświadczeń osobniczych, jednostkowych i summy doświadczeń formacji kulturowej, do której należał. To bowiem, co publikował jako fragmenty poematu *Tworzenie wierszem*, miało się złożyć (taki wniosek wypływa z pozostawionych przez autora manuskryptów) na nową wersję *Sztuki rymotwórczej*, wielkiego traktatu o ambicjach po trosze rozrachunkowych, po trosze normatywnych. To zaś, co znamy jako *Znaki wróżebne*, nosiło pierwotnie tytuł *Odyseja*. Nietrudno zresztą zauważyć, że utwory, które Stern pomieścił w *Widzialnym i niewidzialnym* w dziale *Wiersze*, mają strukturę tak luźną, że przekomponowawszy ich układ moglibyśmy uzyskać poemat o strukturze zbliżonej do *Znaków wróżebnych*. Jeszcze wyrazistsze jest to w przypadku wierszy z *Alarmu nocnego*. Moglibyśmy powiedzieć, że w tym okresie Stern nie pisał wierszy, ale z ogromnego poematu, którym żył, wydzielal poszczególne części, układał je w różne konfiguracje, całość bowiem — strawestujmy słowa poety — nie dawała się złożyć, poszczególne sekwencje dążyły do autonomii. Ambicje zaś tego poematu-summy były podobne ambicjom Peiperowskiej *Księgi pamiętnikarza*.

Czy był on w ogóle możliwy do napisania? Jaką miałby strukturę? Jan Prokop sugeruje:

do Różewicza i eliotowskiej formy luźnego monologu liryczno-opisowego (*Ziemia jałowa, Cztery kwartety*) nawiązują dłuższe poematy [...], gdzie rozrachunki z samym sobą, próby bilansu życiowego właściwe „*Alterslyrik*” nanizywane są na wątki opisowe <sup>86</sup>.

Otóż w zasadzie nie inna była konstrukcja wczesnych poematów, np. *Rewolucji ścią*, tyle tylko, że — z natury rzeczy — brak tam było wątków rozrachunkowych. Co jednak łączy te poematy z utworami Eliota, to aluzje kulturowe. Programowy „prymitywista” stał się poetą kulturowej aluzji. Jeden z najbardziej osobistych wierszy tego okresu, *Jedno-*

<sup>85</sup> Wyki, *Dwa skrzydła poezji Anatola Sterna*, s. 20.

<sup>86</sup> Prokop, *op. cit.*, s. 87.

rożec, jest transpozycją mitycznego motywu. Z drugiej strony te wiersze, które złożyć się miały na poetycki traktat, obfitują w konfesyjne wyznania, fragmenty wspomnień. O zdeptaniu „wszystkich miar i reguł” pisze Stern w jednym z fragmentów tego nie zrealizowanego poematu-summy:

tylko kropla szaleństwa może nas uratować  
 tylko jasnovidzenie uratuje poezję  
 IRREALNĄ GWIAZDĘ  
 która nam przyświeca, gdy tworzymy nową rzeczywistość.  
 (Tworzenie wierszem)

Wątki opisowe (*Mewy z Neseberu*), czasem wręcz fabuła (*Dom Apollinaire’a*) są teraz o wiele mniej wyraziste. Poemat, który Stern tworzył w ostatnich latach życia, ma strukturę tyleż wewnętrznego monologu, co marzenia sennego. Przywołuje, odkształcając je, strzępy wspomnień, motywy dawnych wierszy, motywy kulturowe, łączy je z postulatami programowymi; ten ciąg wrażeń, wspomnień, obrazów ewokowanych przez podświadomość jest praktycznie nieskończony, permanentny:

czym jesteś? umowną granicą  
 wyloniony z kotłującego oceanu magmy  
 wtapiasz się w taki sam ocean galaktyk  
 im głębiej nurkujesz w przeszłość  
 tym sprężysiej wdrażasz się w przyszłość płonąca  
 formuła nie znana nam dotąd  
 uzależnia od siebie te dwa ruchy przyspieszone  
 w dwóch przeciwnych kierunkach  
 przeciwnych? one się przecinają

*Znaki wróżebne* (z którego to poematu pochodzi zacytowany wyżej fragment) mają skomplikowaną, ale uchwytną strukturę. Na wątek podróży Odysa nakłada się tu motyw przeprawy przez Styks, ta wędrówka do śmierci ma swój wątek kontrapunktyczny — jest nim posuwanie się w czasie wstecz, do dzieciństwa. W utworach, które złożyć się miały na hipotetyczny poemat-summę, takiej osi krystalizacyjnej nie da się ustalić. Może dlatego pozostały właśnie — fragmentami? To, co napisaliśmy wyżej, mieści się w sferze przypuszczeń i hipotez. Być może ów poemat-*continuum*, znoszący zewnętrzną, upodmiotowiający ją, poemat, dla którego wzorcem mogłyby być późne, nie skończone poematy mistyczne Słowackiego, jest tylko naszą prywatną konstrukcją nadbudowaną nad „materiał empiryczny”, który stanowią zrealizowane przez Sterna fragmenty? Być może. Ale materiał ten zezwala na taką właśnie hipotezę. Pozwala mniemać, iż to, co pozostało po ostatnich latach twórczości autora *Anielskiego chama*, to szczątki gmachu, który nie został zbudowany. Może dlatego, że nie mógł być zbudowany? Że konsekwencje współtworzonej przez Sterna rewolucji poetyckiej uniemożliwiłyby jego budowę? Że pchnęły rozwój poezji (języka poetyckiego) w kierunku raczej analizy niż syntezy? Destrukcji, nie scalania? Odgadywania „w na-

głym błysku / struktury tajemnic przez nikogo dotąd nie przecutych”, a nie budowy wielkich mitów? Nie są to chyba pytania retoryczne. Późne wiersze Sterna zaświadcniają, że nieobca mu była poezja ani mitów kosmogonicznych, ani celów finalnych. Ale „to się złożyć nie może”<sup>37</sup>.

Oczywiście, to wszystko da się odczytać o wiele prościej. Jako polemikę z dominującymi w latach sześćdziesiątych tendencjami poetyckimi, jako ocenę poetyk cenionych i poetyk nielubianych, jako wycieczki pod adresem konkretnych, czasem nawet przywołanych imiennie, osób. Jako obrona własnego stanowiska, jako tworzenie futurystycznej legendy. Tak interpretowane *Rozmyślenia o poezji* są obroną „strofy”, „prawa do rymu i asonansu”, „prawa do emocji”, przypomnieniem dawnych zasług („tworzyłem nasz futuryzm”), użalaniem się na obojętność i głuportę krytyków (o *Romansie Peru*: „było w nim coś z muzyki dźwiękowych glonów / ale gdzież ten krytyk który to bada”), zakończonymi przesłaniem do młodych:

więcej szaleństwa  
więcej nienasycenia

Tak interpretowane wiersze te nie brzmią odkrywczo:

Czy zauważyliście  
że liryka naszych niby to nowoczesnych  
zdawałoby się tak bardzo antynormatywna  
biegnie przeważnie utartym z góry znanym torem?  
nie różni się właściwie niczym od Jourdainowskiej prozy —  
absolutnie niczym

Ten fragment mógłby się znaleźć w którymś z felietonów Słonimskiego, Stern nie był typem poety-intelektualisty — to, co mówi o Różewiczu, o poezji integralnej Brzękowskiego, jak interpretuje koncepcję gry poetyckiej Ważyka, nie wykracza poza recenzencki stereotyp. Uboższe od tego, co rzeczywiście w poezji realizował, są także jego nowe definicje

w końcu  
nie o strofę czy wyzwoloną formę chodzi  
lecz o widzenie rzeczy  
innymi oczyma  
w innym słońcu  
gdy kształtując język czy wyobraźnię  
poeta przewodzi

To, co da się powiedzieć językiem dyskursywnym, brzmi w poezji Sterna jednowymiarowo. Nie otwiera perspektyw intelektualnych. Stern był poetą żywiołu — biologicznego, wyobraźniowego, gdy starał się go opanować, ująć w ramy intelektualnego dyskursu, ponosił klęskę. Spierał

<sup>37</sup> T. Różewicz, *To się złożyć nie może*. W: *Poemat otwarty*. Kraków 1956, s. 59.

się wówczas o sprawy drugorzędne, przyjmował perspektywę środowiskową, dawał upust swym fobiom i indiosynkrazjom. Był, by tak rzec, nie na swoją miarę.

Jeden z fragmentów hipotetycznego poematu, zatytułowany *Poezja jest jasnowiedzeniem*, kończy się następująco:

wciąż dla mnie JEDYNĄ REALNĄ STACJĄ JEST TA  
KTÓREJ BRAK W ŻÓŁTYM ROZKŁADZIE JAZDY  
Jak trudno do niej trafić!  
A jednak zbliżam się do niej coraz bardziej i bardziej  
w miarę jak coraz bardziej ubywa mi życia

To już niedługo

*Dwugłos* zaś zawiera fragment:

ale jeszcze się tu trochę powłóczę  
jeszcze tu trochę posterczę  
podobno przed śmiercią poeci  
piszą najlepsze swe wiersze  
a te moje? obleci  
ale to jeszcze nie to  
a ponoć jestem także poetą  
jeśli wierzyć encyklopediom  
i gazetom

Ryzykując nieprecyzyjność powiedzielibyśmy, iż ostatnie wiersze Sterna rodziły się w podobnej temperaturze emocji jak wiersze z *Futuryzji* i *Anielskiego chama*. Nie był to zapewne proces świadomy, wykalkulowany, choć Stern wielokrotnie sygnalizował dążność do powtórzenia tamtego „sezonu wyobraźni”. Więcej — stara się o skonstruowanie zworników gmachu swej poezji. Stąd mnogość nawiązań do wczesnych wierszy, stąd powtórne — już z innej perspektywy — opracowania tych samych motywów. Stąd wreszcie utwory zamykające pewne nurty tej poezji, nurt erotyczny np. zwieńczają *Kalendarz miłości* i *Ten potok wrzący...*

Jeśli wczesna poezja Sterna owładnięta była ekstatyczną radością życia, zdobywczą, tryumfalną biologią, to utwory ostatnie są przeżyciem śmierci. Niewiele mamy w naszej poezji wierszy, które już nie przeczucie śmierci biologicznej wyrażają, ale zdają relację z procesu umierania, a taką relację stanowi przecież, jeśli go przeczytamy uważnie, *Opuszczony pokój*, efektem podobnego doświadczenia wydaje się *Vita nuova*.

Jest to, by tak rzec, jedna strona sfery Tanatosa. Ta, która mieści się — przywołajmy poprzednie ustalenie — w kręgu doświadczeń jednostkowych. Strona druga to śmierć formacji kulturowej. Stern zdawał sobie sprawę z tego, że jest jednym z ostatnich poetów — twórców rewolucji futurystycznej. Realizatorem ich duchowego spadku:

Nie jestem sam — wciąż jest nas szczęście  
Gdy piszę czuję jak mą dłoń kierują niewidzialne dłonie  
czuję na mym karku gorące oddechy  
*(Poezja jest jasnowidzeniem)*

W imieniu tej formacji osądza współczesną cywilizację, broni niepowtarzalności ludzkiej osobowości zagrożonej przez cywilizacyjny pragmatyzm, masową wytwórczość, a nawet formułuje katastroficzne, kassandrańskie niemal diagnozy. Moglibyśmy powiedzieć, że konsekwencją prymatu biologii stało się w tej poezji utożsamienie śmierci osobniczej ze śmiercią cywilizacji, obumieranie ciała jest równoznaczne ze zmierzchem kulturowej formacji, ten zaś — ze śmiercią świata. Który, być może, odrodzi się na nowo.

Ostatnie wiersze Sterna przeczą zasadzie „klasycznienia z wiekiem”. Zrodziły się w tej samej temperaturze emocji co wiersze wczesne. Stanowiąc punkt dojścia pewnej formacji kulturowej są równocześnie — a przynajmniej mogą być — otwarte na wielorakie przekształcenia i kontynuacje. Choć równocześnie są wyrazem doświadczeń, jak się zdaje, niepowtarzalnych.