

Stanisław Bereś

"Poezja zodiaków, zjawisk i cyfr" : poezja Jerzego Zagórskiego do 1933 roku

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 73/3/4, 111-149

1982

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.

STANISŁAW BERES

„MUZYKA ZODIAKÓW, ZJAWISK I CYFR”

POEZJA JERZEGO ZAGÓRSKIEGO DO 1933 ROKU

1

Spróbujmy wyobrazić sobie poetę, którego somnambuliczne wizje wypełnione są obrazami wulkanicznych wybuchów i poczęcia Antychrysta, przemarszów wojsk radzieckich i powstańczych biegów po śniegu w trampkach firmy „Bata”, obrazami Judasza zespolonego z Tuwimem, Greta Garbo obcującej z Maruszką, Piłsudskiego przyjaźniącego się ze Stalinem; poetę, którego apokaliptyczne pejzaże, pełne wirujących planet, lodowcowych firnów i śnieżnych bezkresów, natrętnie pobrzmiwają reminiscencjami z gazetowych reportaży o arktycznych wyprawach Nobilego i Amundsena oraz z amatorskiego wertowania astronomicznego atlasu i wcdzenia palcem po szkolnym globusie; poetę, którego nigdy nie oskarżono o bluźnierstwo, choć *Zenobia Palmura* Iwaszkiewicza i *Uśmiech Primavery* Sterna wydają się fraszką w porównaniu z jego imaginacyjnymi wizjami, w których Duch Święty odwiedza salony rozpusty, borykając się z problemem podatności bytów transcendentnych na ból zębów, utratę dziewictwa i „kawalerskie choroby”.

Spróbujmy wyobrazić sobie poetę, którego twórczość w poważnych wywodach interpretacyjnych zestawiano z zapisami urojeń schizofreników; poetę, którego katastroficzny profetyzm nacechowany jest tyleż apokaliptycznym dostojeństwem i biblijną powagą, co i absurdalną, dadaistyczną kpina, każącą mu sięgać po wzniosłe wzorce stylistyczne *Objawienia św. Jana* i sensacyjną fabułę powieści brukowej, poetykę bajki dziecięcej i gęstą tkankę skojarzeniową wiersza nadrealistycznego, przybierające w efekcie postać *quasi*-politycznych „komentarzy”, wyjętych jakby żywcem z Witkacowskiego *Nienasycenia*; poetę naznaczonego eschatologicznym charyzmatem, który doświadczając na jawie, w samym centrum okupacyjnego piekła, wypełniania się swoich inferalnych wizji, zachowa przerażającą świadomość przemijalności i świadomość deter-

minizmu żagłady, każącą mu w szaleńczej epoce totalnego mordu poszukiwać harmonii i ładu historii.

Spróbujmy wyobrazić sobie poetę korzystającego z jednakową niefrasobliwością z technik awangardowych, jak i tradycjonalistycznych metod literackiej ekspresji, oscylującego pomiędzy chaotycznym raportem z londyńskiej giełdy a klasycystycznie zrygoryzowanym wierszem o Parysie, pomiędzy tendencyjnym kryptogramem rewolucyjnym a kolazem totalnym, w którym wymyślność metaforycznych związków kłóci się z jawnie humorystyczną nonsensownością skojarzeniową; poetę, którego poetyckie możliwości nie zdawały się predestynować go do roli literackiego lidera, a którego twórczość stanowi jednak ogromną zbiornicę myślowych wątków i zainteresowań, figur retorycznych i deskryptywnych formuł, napięć tematycznych i pól skojarzeniowych, nastrojów, melrody i barw, przeradzającą się niepostrzeżenie w efektowną, choć niepokojącą szczywkę form, całego wreszcie kodu literackiego, jakim posługiwała się grupa poetycka Żagary; poetę, który w ciągu pełnej niemal dekady międzywojennej nie zdobył się na jednoznaczną optykę światopoglądową, miotając się pomiędzy marksizmem a katolicyzmem, pomiędzy społecznym radykalizmem a liberalistycznymi hasłami „ucieczki w sztukę”, pomiędzy ekspresyjnym krzykiem katastroficznym a spokojnym spojrzeniem filozofa dziejów; poetę wreszcie, który nie potrafiąc skonstruować w swoich międzywojennych książkach poetyckich spójnego systemu przekonań społecznych, moralnych i politycznych, pisze wraz z przyjacielem w latach wojennego kataklizmu — przerażającego swym aksjologicznym i polityczno-socjalnym bezsenssem — groteskowy dramat polityczny, którego historiozoficzna przenikliwość zachowa do dzisiaj swą niepokojącą aktualność.

Spróbujmy na koniec wyobrazić sobie twórczość tak chaotyczną, że aż spójną; tak emocjonalną, że aż chłodną; tak wielowątkową, że aż jednolitą; twórczość, w której plan przyszłościowy nakłada się na plan teraźniejszości, obserwacja socjologiczna wyrażana jest w płaszczyźnie astralno-kosmicznej; twórczość osadzoną na drastycznych antynomiach, w której rzetelne diagnozowanie społeczno-polityczne kłóci się z historiozoficznym *pure nonsensem*, problemy lokalne rzutowane są w inną przestrzeń scjonalną; twórczość, która sprawia wrażenie obłądnego młyna, mieszającego wszystko ze wszystkim bez żadnej koncepcji kierunkowej, a przecież stanowi ostry wyraz niepokojów społecznych lat trzydziestych oraz kryzysu moralnego doby okupacji.

Jeśli uda się nam na podstawie tego monstrualnego „konspektu” zbudować choćby w przybliżeniu jakiś w miarę całościowy obraz, być może uzyskamy wtedy wyraźne i ostre przekonanie, że odnosić się on może wyłącznie do tego niezwykłego i niepokojącego fenomenu, jakim była poezja Jerzego Zagórskiego; tego niepowtarzalnego zjawiska, jakim jest twórczość zawarta w jego trzech międzywojennych tomikach: Os-

trze mostu, *Przyjście wroga* i *Wyprawy*, oraz w bilansującym okupacyjnym doświadczeniu poety zbiorku *Wieczór w Wieliszewie*. Rzadko bywa dany czytelnikowi poezji i krytykowi obraz tak niezwykle i dwuznaczny, tak pasjonujący i bulwersujący zarazem. Lektura tych czterech książek poetyckich rodzi tak dużą ilość pytań i wątpliwości, tak wiele emocji i zastrzeżeń, że trudno przejść obok nich obojętnie i nie zastanowić się nad problemami, przed którymi stawia nas poezja tego pisarza, wywodzącego się z głośnej w okresie międzywojennym grupy literackiej Żagary.

2

Naokoło huczy świat, koła maszyn miotają się gorączkowo, są pochody, bezrobocie, głód, okrwawione asfalty w Berlinie, bojówki wielkiego kapitału, a tymczasem poeta siedzi przy biurku i pisze wierszyk o ukochanej¹.

Trudno wyobrazić sobie lepszy komentarz do słynnej *Ody na spadek funta* Zagórskiego nad powyższe zdanie wyjęte ze wstępu do *Bulionu z gwoździ* Czesława Miłosza. Obie wypowiedzi — jedną: publicystyczno-programową, drugą: poetycko-publicystyczną — odnajdziemy na czołowej kolumnie numeru 5 „Żagarów”; numeru, który po raz pierwszy w dziejach tego pisma zwiastuje publiczności literackiej prawdziwy jego program. Po początkowych czterech numerach, poświęconych głównie prezentacji zrębów programu artystycznego Żagarów, numer 5 otwiera etap programowych (i literackich) wypowiedzi, w których żagaryści — w sposób jawny i niezawołowany — przedstawiają swoje ideowe, światopoglądowe *credo* i wynikające zeń *credo* artystyczne.

Czytamy dalej u Miłosza:

Sztuka jest narzędziem. Powiedzmy sobie to jasno, bez ogłupiania się wiarą w jej nadprzyrodzone pochodzenie. Sztuka jest narzędziem w walce społeczeństw o wygodniejsze formy bytu.

I jeszcze dalej:

Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel. Tym celem powinno być urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny. A więc artysta kieruje hodowlą ludzi².

Trudno o bardziej doktrynerskie i zdecydowane ideowo-artystyczne *entré* pokoleniowe. Dyktatura proletariatu i dyktatura jego sztuki. Nawet teoretycy Proletkultu nie na co dzień zdobywali się na tak przejrzyste wyznania. I taki właśnie jest programowy kontekst jednego z pierwszych wierszy Zagórskiego, zamieszczonego w „Ża-

¹ Cz. Miłosz, *Bulion z gwoździ*. „Żagary” 1931, nr 5.

² *Ibidem*.

garach”³. Dla pełności obrazu zacytujmy jednak jeszcze fragment innego utworu poety, zamieszczonego zaledwie rok później w „Pionach” — kontynuacji zlikwidowanych za społeczny radykalizm „Żagarów”:

Nie patrz w prostokąt okna. Nie lękaj się wiru planet.
Nie czytaj *Co gwiazdy wróżą*.

To opium z lunatycznego maku.

Snem zagwożdżony, z płucami pełnymi flegmy, nie pakuł,
Głową opadnij w poduszki przed świtem, przed białym ranem.

Nie lękaj się, przyjacielu, że świat, nadymany balon,
W trójnasób wzrósł od niedawna i zawsze już będzie rósł,
Konstelacje od siebie zmykając jak sanie na skrzydłach płóz
Nie zgubią nas w pyłe mlecznym ani nas nie ocala.

Zbawienie nosimy w rękach. Nie bogów to uśmiech, nie gwiazd dar.
Ocalić siebie musimy sami, pospołu, wzajemnie,
Razem,

Miliardem głosów huczących i „hurra”, i „banzaj”, i „na zdar”,
Gdy smukła jak pocisk rakietą odpłynie od ziemi ciemnej.

A potem, gdy opadniemy na piasek, na pustkę, na głazy
Dalekiej gwiazdy przewodniej, nieznannej, obcej, zatrutej,
Znajdziemy tam transparenty, pochody, fabryki, huty
I parki maszyn gnanych elektrycznym prądem⁴.

Utwór nosi tytuł *Hymn do Komunikacji Międzyplanetarnej*. Skąd ta niezwykła egzotyka tytułu? Cóż Zagórskiemu do *science fiction*? Spróbujmy — zgodnie z intencją autora — potraktować tytuł jako szyfr: „Hymn do Komuni-stycznej Między-narodówki”⁵. Naiwne i dziecinne — ktoś powie; i niewątpliwie będzie miał rację. Dodajmy więc jeszcze: zapalczywe i sekciarskie, entuzjastyczne i zdeterminowane. Istotnie, taka gwiazda patronowała pierwszym wypowiedziom żagarystów, narodzinom zrewolucjonizowanej wileńskiej Awangardy.

Jerzy Zagórski i jego poezja znaleźli się na czele tego marksizującego poetycko uderzenia. Jeżeli pamiętamy dramatyczne losy pierwszych międzywojennych nowatorów i ich bezskuteczne próby zbliżenia się do lewicy w rozpaczliwym mariażu z „Nową Kulturą”, dramatyczne miotania się pomiędzy tematem rewolucji a skłonnością do sztuki „czystej” — uświadomić sobie musimy, że zadanie, które postawili przed sobą żagaryści, nie było wcale łatwe. Od czasu debiutu futurystów co prawda przelała się przez ziemię polskie fala konstruktywistycznej Awangardy Tadeusza Peipera i mowe techniki artystyczne zostały zasymilowane przez poezję polską, niemniej „tematy rewolucyjne” cią-

³ Wcześniej w „Żagarach”, w r. 1931, J. Zagórski opublikował: *Zachód imaginistyczny*, *Religia* (nr 1); *Pejzaż romantyczny*, *Astronomia*, *Z pamiętników człowieka poczciwego*. *Opowieść nadrealistyczna* (nr 2); *Wiersz o przyjacielu, który zachorował* (nr 3).

⁴ J. Zagórski, *Hymn do Komunikacji Międzyplanetarnej*. „Piony” 1932, nr 4.

⁵ Zob. J. Putrament, *Pół wieku*. Warszawa 1961, s. 192.

gle zaanektowane były dla publicystycznie, agitacyjnie bądź tradycjonalistycznie zorientowanej liryki. Jeśli spojrzymy na *Ostrze mostu* Zagórskiego, *Poemat o czasie zastygłym* Miłosza, *Po omacku* Bujnickiego i *Wczoraj powrót* Putramenta — pierwsze zbiorki poetyckie żagarystów, reprezentujące najbardziej wojowniczy w kwestiach społecznych okres ich działalności, zauważymy interesujące zjawisko. Wszystkie te utwory zdecydowanie akcentują problematykę społeczną, mówiąc o emancypacyjnych niepokojach mas i podkreślając przełomowy charakter czasu, w jakim się pojawiły. Na dalszym zatem planie poetyckich rozważań młodych wilnian pojawiła się tematyka rewolucji — jako zjawiska w jakimś sensie nieuchronnego i koniecznego. Charakterystyczne jednak, że stosunek do niej daleki był w istocie od bezwzględnej apologii. Jest jakiś szczególny rys światopoglądu żagarystów: antycypując i wieszcząc nieuchronność wstrząsu społecznego, nie do końca się z jego sprawcami identyfikowali. Mówili o „wielkiej poździe nagromadzonych nienawiści” i o czasach „wielkich przemian”, przekreślali „typ człowieka wychowanego przez demokrację kapitalistyczną”, jednakże ich projekty kończyły się na marzeniach o państwie etatystycznym i „twardej moralności wytwórców”. Rewolucja? — tak, ale obłaskawiona, bezkrwawa i procesualna. W późniejszych latach, gdy część z nich przesunie się już całkiem na pozycje komunistyczne (Jędrychowski, Dębiński, Putrament), diagnozy te ulegną zmianie, jednakże „Żagary” należąc będą do historii literatury, królować zaś będą „Poprostu” i „Karta” — czasopisma, które oprócz „przedłużeń” personalnych niewiele będą miały wspólnego z „miesięcznikiem idącego Wilna”.

W „Żagarach” i w pierwszych książkach poetyckich tej grupy panuje taktyka kokietowania rewolucyjnego Lewiatana i oswajania go dziecięcymi nieco sztuczkami. Tam gdzie ich jednak zabraknie, obrazy przyszłości przybierają na ogół czarne, katastroficzne barwy.

Problem języka poetyckiego, jakim należało mówić o tych kwestiach, był dla żagarystów niejako sam przez się zrozumiały. Nie można nowych zjawisk wyrażać dotychczasowym językiem liryki. Wymagają one nowego słownictwa, metaforyki, motywów i technik obrazowania. Jednakże i tego jest za mało — to za nich uczyniła już Awangarda Peipera. Poeci spod znaku STO (Sekcji Twórczości Oryginalnej) zaproponowali coś jeszcze

Nauki społeczne wkroczą do dzieł artystycznych. Dotychczasowa supremacja' psychologii i fizjologii powinna zostać zastąpiona supremacją ekonomii, socjologii i polityki⁶.

Nie można tego zjawiska lekceważyć. To jedno z bardziej charakterystycznych osiągnięć tej grupy: wprowadzenie do dzieła literackiego współczesnej wiedzy o świecie, polityce, problemach socjalnych i gos-

⁶ S. Jędrychowski, *Jednostka a kolektyw w sztuce*. „Piony” 1932, nr 4

podarczych oraz osadzenie ich na tkance gęstego skojarzeniowo wiersza asocjacyjnego. To zupełnie nowa na naszym gruncie koncepcja poetyckiego reportażu o świecie społecznym; totalnego kolażu, w którym odzwierciedlać się będą zarówno najnowsze techniki literackie, jak i najbardziej aktualne zagadnienia społeczno-polityczne. Zagórski i jego koledzy nie byli jednak piewcami wyłącznie swojego zaścianka. Wiedzę o rzeczywistości społecznej wpajaną już mieli podczas zajęć akademickich — większość z nich była prawnikami bądź ekonomistami — a ponadto „obudowywali” ją intensywną lekturą gazet z całego świata, których nie brakowało w czytelni Koła Naukowego Polonistów Słuchaczy Uniwersytetu Stefana Batorego. Ich przeczucia i rozpoznania poetyckie nie rodziły się wyłącznie z „głębin psychiki”, ale przede wszystkim z uważnej analizy procesów trawiących Europę. *Oda na spadek funta* to relacja poetycka z krachu na giełdzie londyńskiej, *Jak?* mówi o konfliktach w Azji i Ameryce, w Nikaragui, *15 lat* przypomina o walkach w Mandżurii, rewolucji w Chinach i krwawych rzeziach na Ukrainie.

Jednak Kazimierz Wyka w eseju *Wspomnienie o katastrofizmie* zapytuje:

Cóż studenta praw w Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie obchodził ten fakt monetarny?⁷

W niezwykle ciekawym wywodzie, wspartym analizą procesu inflacyjnego na Zachodzie, udowadnia on bezpośrednią zależność kapitału polskiego od wszelkich tąpnięć na giełdzie londyńskiej. Przypomnijmy fragment *Ody na spadek funta*:

Strajk generalny jakże przepłoszył fraki z kin Picadilly,
earlów, bokserów i pułkowników siostry w koliach i fantastycznych toaletach.
Raso rosłych górali szkockich i angielskich korsarzy, przy bryzie
płynących na morza rozgrane w żaglami niesionych korwetach
na Wiktoryj i Elżbiet armadach dających ukłony,
czyli się czas twój przesilił?

czy tylko stanęły kolei podziemnych wagony,

windy, chodniki i schody ruchome,

i woda stalowa w Tamizie?

Przez asfaltowe drogi polne Walii idzie milion ludzi niezadowolonych,
gipsowymi oczyma patrzą gipsowe posągi i mumie w British Museum.

Pod flagami nowymi: Kanady, Australii, Transwaalu

na parowcach żegnamy Brytanię starą,

nikną nam okręciki z kości baraniej

wycinane przez żołnierzy Napoleona,

jeńców spod Trafalgaru

i niknie wyspa, nad którą wiatr wieje mokry i słony. [OM 19—20]⁸

⁷ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 348.

⁸ W ten sposób odsyłam do zbioru: J. Zagórski, *Ostrze mostu*. Wilno 1931. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

Walenie się w grzyby ideałów gospodarczych i ustrojowych kapitalistycznej Europy to również jakby groźne *memento* dla młodej, wspartej na tych samych podstawach Rzeczypospolitej. Nie potrzeba było jakiejś niezwyklej przenikliwości, by w sprawie brzeskiej, fali ruchów chłopskich, polityce mniejszościowej rządu i strajkach robotniczych nie dostrzec groźnych symptomów. A cóż dopiero mówić o grupce młodych intelektualistów, uważnie śledzących ekonomiczne, polityczne i społeczne procesy w świecie, nieco zafascynowanych młodą republiką radziecką, rozpościerającą swe bezkresne ziemie kilkadziesiąt kilometrów od Wilna. Poezja Zagórskiego z *Ostrza mostu* to jeden z dokumentów tej właśnie formy świadomości: permanentnego kryzysu demokracji kapitalistycznej, naiwnego zauroczenia wizją nowego świata, przerażenia — potęgowanego lekturą utworów Znanieckiego i Zdziechowskiego oraz wieściami zza granicy — wizją krwawej rewolucji i militarnej rzezi czekającej świat. Rewolucji jednak — powiedzieliśmy już — nieodwracalnej i koniecznej. To punkt, w którym społeczno-polityczna refleksja żagarystów przecina się z historiozoficzną diagnozą Witkacego. Oczywiście typ wniosku oraz drogi analizy, a także ich kaliber intelektualny u obu pisarzy były różne, jednak ocena przyszłych zaistnień pozostawała w swych najbardziej ogólnych zarysach tożsama.

Witkacy nie był jednak nigdy społecznikiem, człowiekiem utożsamiającym się ze świadomością mas. Był nim za to w jakiejś mierze Zagórski. Przyjrzyjmy się zresztą paru obrazom:

Na ulicy jak złoto burej
dzieciak,
żeby zarobić 20 groszy,
wola:
(C.K.M., OM 6)

Smieszne, spęczniałe walce lub długie jak blekot szczudła
dziurawią bruki miast, unosząc brzuszyska jak pudła.
(*Organizm*, OM 8)

Arteriami miast buzuje tłum: chleba, filmów, bawełny;
państwa jak bąble z ropą
pękają pod przyplływem.
(*Jak?*, OM 15)

Za szybą w suterynie wędnące nasturcje
patrzyły w dom rozpusty jak w daleką przystań,
gdzie kobiety z Wołynia, Marsylii czy Turcji
kołysały biodrami w tango powłóczytym.
(*Religia*, OM 16)

[...] nie o tym chcę pisać głodzie,
nie o tym, że skręca kiszki, że w brzuchy jak pięścią bodzie,
(*Kair*, OM 30)

Trudno w powyższych zdaniach nie widzieć repetycji polskiego futuryzmu i pozytywistycznych obrazków krzywdy społecznej spod znaku Konopnickiej. Ten charakterystyczny turpizm i demagogiczny sentymentalizm opisu to jedna z najsłabszych stron wczesnej liryki Zagórskiego. Trudno jednak przemilczeć ją w sytuacji, gdy większość z żagarystów w podobny sposób stawiała swe pierwsze kroki na niewdzięcznej niwie tzw. tematyki społecznej. To jedna właśnie z cen, którą przyszło im zapłacić za ich zapalczywy i naiwny „rewolucjonizm”. Szlachetny w intencjach, zwykle pobrzmiwał schematyzmem i tandetą, które nader często towarzyszyć będą poetom „społecznym” różnych generacji.

Gdyby tylko to miało stać się udziałem poezji młodego Zagórskiego, kiepskie referencje wystawiłby on swojemu ugrupowaniu. Było jednak w tej poezji coś więcej. Łzawe oleodruki socjalne to zaledwie pierwszy krok w estetyczno-społecznej edukacji żagarystów, którzy traktowali je jedynie jako prefabrykat, niezbędny obowiązek reporterski dla dokonania kroku w kierunku wielkiego uogólnienia polityczno-społecznego. I coś jeszcze: estetyczna odskocznia, zakorzeniająca autora w „tu i teraz”, pozwalająca mu w miarę bezpiecznie balansować nie tylko w rejonach sztuki „stosowanej”, ale również i sztuki „czyste”.

W artykule programowym *Radion sam pierze* Zagórski pisze

Wielbić naśladowaniem materię, ideę, rzeczywistość, prawdę czy przyrodę może tylko człowiek słaby. Człowiek silny zawsze ujarzma, przetwarza zastane elementy — konstruuje⁹.

To zdanie można byłoby potraktować nawet jako swoisty klucz do dalszych rozważań. Ani estetyzm, ani utylitaryzm, tylko próba połączenia obu tych elementów — coś jakby zapowiedź koncepcji syntetyzmu, którą za parę lat ogłosi w „Apelu” autor *Kairu*¹⁰. A więc eklektyzm? Oczywiście... nie! Wprawdzie już po paru latach w poezji żagarystów da o sobie znać skłonność do łączenia ujęć nowatorskich z elementami jak najbardziej tradycjonalistycznymi, to jednak w tej fazie rozwoju estetyki czasopisma i grupy jest to dążenie do skorelowania postępowych tendencji społecznych z nowymi technikami artystycznymi. Istniało tu również, niezwykle mocno akcentowane, sprzężenie zwrotne. Żartobliwe stwierdzenie Miłosza, że „człowiek, któremu podobają się wiersze Przybosa, nie może być endekiem”, natomiast „Tuwim podoba się syjonistom i senatorom, a kobiety z »narodowym« wykształceniem każda Iłakowiczównie”¹¹, poświadczą w jakiś sposób przeświadczenie, że tak jak postawa światopoglądowa ewokuje określony typ deskrypcji li-

⁹ J. Zagórski, *Radion sam pierze. Prawo do wiersza*. „Żagary” 1932, nr 6.

¹⁰ J. Zagórski, *Wspólny mianownik*. „Apel” nr 12 (dod. do „Kuriera Poranego” z 12 XII 1927).

¹¹ Miłosz, *op. cit.*

terackiej, tak nowatorstwo formalne nie może — lub nie powinno — firmować zachowawczych postaw społecznych. Spójrzmy zresztą na oświadczenie nawiązujące do Peipera:

Użycie pewnego rodzaju rytmów w wierszu albo pewnego systemu linii w malarstwie przygotowuje grunt pod społeczne programy¹².

Oczywisty to dowód niekonsekwencji w obliczu sposobu prowadzenia polemik z Awangardą krakowską, którą chwalono za osiągnięcia „techniczne”, ganiono zaś za atrofię tematyczną, niemniej w *Ostrzu mostu* Zagórskiego zasada ta jest na ogół respektowana. Króluje bowiem w tym zbiorze oniryzm, asocjacja, egzotyczna fantastyka i nadrealistyczno-dadaistyczne „rozwichrzenie form”, wchodząc często w konflikt ze skłonnością do kondensacji, skrótowości i eliptyczności. Wydaje się nawet, że zasada antynomiczności, tak wyraźnie uchwytna w *Przyjściu wroga*, już tutaj staje się jedną z kategorii konstytutywnych. A zatem nie eklektyzm, ale **kontradiktoryczność, heteronomiczność elementów** spajających artystyczną tkanę tych wierszy i drastyczne antynomie przecinające światopogląd Zagórskiego stanowią podstawą zasadę konstrukcyjną tego następnego tomu.

Niewątpliwie oniryzm to jedna z najbardziej uchwytnych cech *Ostrza mostu*. Nie znajdziemy bodaj jednego wiersza w tym zbiorze, w którym nie pojawiłoby się słowo „sen” lub który nie posługiwałby się techniką marzenia sennego. Absurdalna byłaby, w świetle tego stwierdzenia, pełna jego dokumentacja, toteż poprzestańmy na paru, zupełnie dowolnie wybranych fragmentach:

Srebrnoniebieski wieczór, nie wieczór, lecz trapez nieba
zapada na oczy zmierzchem, gdy zmierzch się wspina pod górę:
(*Kompozycje w lutym*, OM 5)

Braciszku,
na sobie miękkiej i kolorowej walczę z męczącym snem:
w zlewisku światła leżysz,
ćwiczenia nocne reflektorami głaszczą głowy kompanii C.K.M.
(*C.K.M.*, OM 6)

Kiedy chłopcu zaczęły sny się rozczapierzać
i pierwszy nastroszony wieczór w szybach stanął,
astrolog do królowy na gotyckiej wieży
już na próżno skandował wiersze *Ramajany*.
(*Wiersz o przyjacielu, który zachorował*, OM 10)

[...] we śnie na gors twój rozlałam czarny atrament,
we śnie więc tylko noc w to patrzyła ślepa jak wieczność,
że czyn ten chciałam naprawić w benzynie moczona chusteczką.
(*Sen, czyli bitwa figur*, OM 13)

¹² *Ibidem*.

Na próżno wczoraj wołałem snu o niebie mrugającym rzesami gwiazd.
Twarz w poduszkę o świetle co dzień ze wstydu ukrywam;
kształty i barwy świata są jak płatki, które z kwiatów się zrywa;
(*Kair*, OM 25)

Poezja ta tak dalece przesiąknięta jest atmosferą niespokojnego, neurotycznego snu, że można byłoby pokusić się o próbę jej interpretacji w kategoriach „psychologii głębi” bądź w kontekście jej związków z nadrealizmem francuskim czy oniryzmem romantycznym. Byłby to jednak trop niebezpieczny. Bo chociaż odnajdujemy w tej poezji pełną rekwizytornię surrealistycznych środków ekspresji, tj. obrazowość, irracjonalizm, symboliczność, niedyskursywność, mocno wyeksponowaną emotywność, pozaracjonalny sensualizm, ontologiczną niestabilność, chwiejność znaków i sensów, zagadkowość, fantastykę i egzotyzm nie liczące się z prawami przestrzeni i czasu, aktualizację wzorców archetypicznych, alogiczność i eksplorację głębinowych złożeń psychiki ludzkiej, to jednak jest w poezji tej coś, co broni ją przed tak jednoznacznym zakwalifikowaniem. Byłby to bowiem poetycki sen na wyraźnie „zadane” tematy: sen o kryzysie społeczno-politycznym Europy, o niepokojach moralnych jednostki, rzuconej pomiędzy problemy przerastające jej możliwości poznawcze, o kształtach wreszcie, w jakie oblec się może nadciągająca katastrofa. Byłby to zatem sen wyraźnie sterowany i poddany władczej mocy konstrukcji artystycznej. I tu już wyrasta przepaść pomiędzy „systemem” asocjacionizmu nadrealistycznego, rejestrującego bez wyboru, bez hierarchii elementów, ten strumień wrażeń i obrazów przelewający się przez ów Bretonowski „aparatus do chwytania głosów”, jakim jest mózg artysty, a żagarystowskimi koncepcjami sztuki, które uznawały zdecydowaną „wyższość deformacji świadomej i celowej nad deformacją automatyczną, wynikającą z uganiania się za realizmem”¹³. Czymże zaś innym — chciałoby się powiedzieć — jest „czysty” oniryzm i asocjacionizm, jeżeli nie poszukiwaniem realizmu, tyle że w podświadomości. Oniryczną wyobraźnię Zagórskiego cechuje wyraźna skłonność do — nieraz chwiejnej — dyscypliny i konstrukcji. Przyjrzyjmy się zresztą fragmentowi *Snu, czyli bitwy figur*:

Władzę nade mną prócz ciebie dwóch jeszcze sprawuje króli,
jeden mię gładzi po włosach, drugi uśmiecha się czule,
i dumna jestem, gdy trwamy: ja z tymi dwoma we troje
na polu, zoranym dziobami deszczem lecących pocisków,
na znikającym okopie, który przesłania mglistość
narastającą na nas, jak przezroczyście słoje. [OM 13]

Nie tak trudno dostrzec w tym fragmencie wpływ Peipera i jego koncepcji poematu rozkwitającego, powtarzającego ten sam motyw-obraz w nowym rozwinięciu składających się nań elementów. Pojawia

¹³ L. Szreder, *Metafora przed sądem*. „Żagary” 1932, nr 8.

się to i w innych utworach, jak choćby w *Pejzażu romantycznym*: „Piorun. Straszny grot chyżej błyskawicy uderzył w szczyt topoli” (OM 12). Wydaje się, że lekcja awangardowa, pobrana w szkole krakowskiej „Zwrotnicy”, była trwałym spadkiem w polskiej świadomości literackiej okresu międzywojennego, pewnym progiem estetycznym, spoza którego nie można już było powrócić. Wyobrażenia i obrazy oniryczno-wizyjne, ale poddane rygorowi i konstrukcji. Potwierdza to rozpoznanie Wyka, analizując imaginacyjny i wizyjny wiersz Zagórskiego pt. *Kair* — ten, zdawałoby się, specyficzny przykład nieokiełznanej projekcji sennej. Jego obserwacja mechanizmów rządzących objawami kryzysu ekonomicznego skłania go do stwierdzenia, że ów wyśniony, fantastyczny *Kair* nie jest wyłącznie zapisem i eksterioryzacją podróźniczego snu Zagórskiego, lecz egzotyczną nieco próbą przeniesienia problemów społecznych w sferę wyobraźni, przetłumaczenia zjawisk ekonomicznych na język poezji. *Kair* — „miasto o tej nazwie nie leży obok Inkipo jedynie. Niestety w Polsce ono leży, nie tylko katastroficznej, lecz i dzisiejszej”¹⁴.

Powiedzieć by więc należało, że Zagórski sięgnął do zdobyczy surrealizmu, sprzeniewierzając się ich światopoglądowym podstawom, uznając prymat artysty i jego racjonalnych rozpoznań nad jego głębinową, podświadomą wiedzą o sobie samym i o świecie; że wykorzystał jedynie czysto zewnętrzną, techniczną stronę surrealizmu, wprzegając ją w system nadrzędnej struktury diagnostycznej.

Byłaby to znów jednak prawda nieco uproszczona. Surrealizm bowiem był w swojej istocie również jakąś formą alienacji artysty wobec napierającej nań i deformującego go świata — ucieczką do ostatniej i niezafałszowanej instancji w otaczającej rzeczywistości. Adam Ważyk pisze:

po 1930 na placu pozostał surrealizm bardziej opanowany, podmiot liryczny przenosił się coraz wyraźniej, jeśli to można tak określić, na szczybel antropologiczny, na którym stała ogólna sytuacja jednostki góruje nad zmiennością życia. Gra się toczyła między obroną świadomości jednostkowej a chęcią roztopienia jej w zbiorowości, między odmierzeniem ciężaru współczesnego świata a ucieczką do stanu nieświadomości¹⁵.

Poczucie wyzwalania się z okowów zewnętrzności i zdanie się na łaskę snu czy podświadomości stwarzało dystans pomiędzy jednostką a społecznymi determinantami jej losu i odsuwało w jakiejś mierze zniewolenie odczuwającego „ja” wobec tego wszystkiego, co zostało „mu narzucone bez pytań o przyzwolenie czy akceptację. Był zatem nadrealizm skorelowany z katastroficznymi odczuciami swojej epoki. Jego decyzja ucieczki w inną rzeczywistość musiała być w jakiś sposób

¹⁴ Wyk a, *op. cit.*, s. 358.

¹⁵ A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Warszawa 1976, s. 17.

zgodna z decyzjami artystycznymi żagarystów. Zagórski, tak konsekwentnie roznuwający w *Ostrzu mostu* wizje krwawych rzezi i wojennych manewrów, również poszukiwał jakiejś sfery dystansującej wobec determinujących go bez reszty realiów. Stwierdza Alina Witkowska:

Zakorzenie człowieka w sferze metafizycznej i obdarzenie go siłą wewnętrznego widzenia oznaczało [...] radykalne zakwestionowanie podległości historii, uchylało swoisty terror rzeczywistości i stwarzało możliwość czucia się w wielorakim sensie wolnym albo — jak mawiał Mickiewicz — swobodnym¹⁶.

I z tej formy wolności — względnej — korzystał w swojej twórczości Zagórski. Z jednym jednakże zastrzeżeniem: nie była to ucieczka przed czymś nieokreślonym, był to określony wybór w obliczu empirycznie bądź po części intuicyjnie dokonanego rozpoznania konkretnej rzeczywistości, w której umieściła poetę biografia. Był nadrealistą, który świadomie konstruował swój alternatywny, oniryczny świat. I tu znów paradoks katastrofisty: oniryczne *universum* wyobraźni tylko pozornie może stać się arkadią estetyczną. Nie ma bowiem ucieczki przed świadomością, przed tym, co raz ujawniło już swój przerażający kształt nieuchronności.

Wreszcie usnęli mgłą otuleni wzajemną,
skręcali się, przewracali na odzew rannych alarmów,
dzień uciekł.

Na miejscu ich ewolucji
brygady Napoleonów

zaciągnęły mosty z pontonów
dla piechoty,
czołgów,
armat

(*Owady*, OM 14)

Tobie tylko pod wieczór zachód złotogrzywy
rozwiał się lasem ognia i wojną zaświecił.

Skradała się, czołgała liniami okopów,
przegryzała się polem, żółtawym kilimem.
poborami rekruta, koni, bydła, chłopów,
aż nad wsią wypłynęła pożarem olbrzymim.

(*15 lat*, OM 22—23)

Pcezia Zagórskiego to ponury dramat szamotania się radykała społecznego, który w istocie jest katastrofistą; artysty poszukującego światów zastępczych w świadomości, że w obliczu rzeczywistości jest on jedynie humanistyczną iluzją; jednostki, która poszukuje integralności, wbrew poczuciu, że nie może być ona dana w świecie zatimizowanym i rozbitym; nowatorem destruującym tradycyjne formy wypowiedzi, świadomym, że alternatywą jest tylko chaos form. Arnold Słucki pisze:

¹⁶ A. Witkowska, *Oniologia i oniromania*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 51.

[...] Zagórski to poeta eksperymentujący, intensywnie przeżywający nie tylko dramat swojego czasu, lecz także dramat artystycznych form, tak znamienne dla epoki nawiedzonej przez wstrząsy i kryzysy¹⁷.

Spróbujmy bowiem zastanowić się, w jakim kierunku idzie awangardystyczna wyobraźnia Zagórskiego. Stwierdziliśmy wcześniej, że w przeciwieństwie do surrealistów, zdających się na artystyczny probabilizm podświadomości, autor *Kairu* odwoływał się do świadomości i konstrukcji. Dość jednak spojrzeć na jego wiersze, by zorientować się, że dzieli je przepaść od zrygoryzowanych i konsekwentnych w konstrukcji utworów Przybosa czy Peipera. A zatem byłyby to „świadomość” i „konstrukcja” dość szczególnego typu. Zanim odpowiemy, jakiego, przypomnijmy pewną oczywistość.

Pierwsza faza rozwoju Awangardy krakowskiej przypada na początkowe lata dwudziestolecia, gdy „radość z odzyskanego śmietnika” sięgała zenitu, wizje szczęśliwego jutra zdawały się znajdować potwierdzenie w dynamicznie rozwijającej się rzeczywistości społecznej, a europejska cywilizacja znajdowała się w swoim najbardziej „bohaterskim” okresie. Pojawiały się już co prawda na Zachodzie prace — jak choćby *Der Untergang des Abendlandes* Spenglera — zwiastujące rychły kryzys i degenerację cywilizacji, jednakże w Polsce, upojonej poczuciem samostanowienia, w której gabinety upadały jak meteory, wszystko zdawało się rysować optymistycznie; każdy cel przedstawiał się jako realność. Ukazywały się wprawdzie i u nas pierwsze utwory takie, jak *Nogi Izoldy Morgan* czy *Pieśń o głodzie* Jasińskiego, jednakże ktoś wtedy zwracał na to uwagę. Nic dziwnego zatem, że pierwsza Awangarda kwitnęła pod znakiem optymizmu, technicyzycznej witalności i permanentnego konstruktywizmu, mającego odzwierciedlać kreatorski pęd społeczeństwa polskiego.

Debiut tzw. drugiej Awangardy przypadnie niestety na znacznie mniej pomyślny okres. Światowy kryzys gospodarczy dowodnie ujawnił wątkość podstaw, na których wzniesiona została cywilizacyjna budowla Europy, dojrzewanie zaś faszystowskiego i włoskiego, niepokojące objawy kryzysu społecznego w kraju, jak również dwuznaczne wieści zza wschodniej granicy wskazywały, iż procesy polityczne wprawione już w ruch mogą doprowadzić w niedalekiej przyszłości do wydarzeń nie mających precedensu w przeszłości. W tej sytuacji trudno spodziewać się, by nowe realia społeczno-polityczno-gospodarcze miały wyrażać się w sztuce za pomocą tych samych technik i koncepcji artystycznych. Awangardyzm lat dwudziestych był sztuką tworzenia, sztuką konstrukcji trwałych, ustabilizowanych ontycznie i spójnych; awangardyzm lat trzydziestych to sztuka niepokoju, destrukcji, niestabilności i kryzysu

¹⁷ A. Słucki, *Od „Ostrza mostu” do „Czasu Lota”*. *Poezja Jerzego Zagórskiego*. „*Twórczość*” 1957, nr 7, s. 108.

form. Jej ideałem nie jest konstrukcyjna harmonia i precyzja, ale wręcz przeciwnie: dysonans, informacyjna entropia, dysharmonia, formy pęknięte i niezborne, świadomość zatomizowana i rozbita. Gdyby poszukiwać awangardowych patronów drugiej Awangardy w literaturze polskiej dwudziestolecia, należałoby sięgać nie do zrygoryzowanego i zrjonalizowanego programu „Zwrotnicy”, ale raczej do koncepcji „nowego klasycyzmu” Gackiego, do programu „Nowej Sztuki” i „Almanachu Nowej Sztuki”; nie do *Śrub* czy *Żywych linii*, lecz do *Mopso-żelaznego piecyka* Wata i *Semaforów* Ważyka. Jakże trafne wydadzą się nam spostrzeżenia Andrzeja K. Waśkiewicza na temat „Almanachu”, gdy odniesiemy je do poezji Zagórskiego z *Ostrza mostu*:

Redukcja związków nawykowych prowadziła do tego, że obraz świata rozpadał się na fragmenty, na ułamki zespolone mozaikowo. Świat rozluźnionych związków dawał możliwość przecinania się fragmentów wspomnień, snów, wyobrażeń głębinowych. Podmiot nie przekazywał ani uczuć, ani stanów uczuciowych, tylko zabarwiał nimi wizję. Mógł znikać albo zjawiać się niespodzianie, był to podmiot analitycznie rozłożony na wizję i postać ludzką bardzo zredukowaną [...], stawał się elementem sytuacji w ewokowanym świecie¹⁸.

A więc jest to konstrukcja szczególnego typu: ten porozcinany na fragmenty, jak u kubistów, świat, potasowany i złożony na nowych zasadach; ta mozaika kształtów, wyobrażeń, snów i obrazów; ta wizja świata i podmiotu rozbitego na elementy. Alogiczność, asocjacionizm, przepływ luźnych obrazów, losowy bałagan i rozwichrzenie estetyczne — to konstrukcja celowa. Rzadko chcieli zrozumieć to krytycy. Pisze Sławomir Błaut:

Ostrze mostu [...] jest domeną tak żarliwie zwalczanego przez Irzykowskiego „niezrozumiałstwa”. Typowym przykładem utworu skonstruowanego na zasadzie jakiegoś freudowskiego asocjacionizmu, drogą dowolnego łączenia oderwanych wrażeń jest *Wiersz o przyjacielu, który zachorował*. Jest tu mechaniczne kojarzenie obrazów — marzeń sennych, rozładowujących podświadomość chorego. Dowolne skojarzenia, dziwaczna metaforyka [...], „odsensawianie” (nasuwające nieraz porównanie z bredzeniem dadaistów) — to cechy większości utworów Zagórskiego z tego okresu. Służyły one epatowaniu i terroryzowaniu mieszczańskiego czytelnika¹⁹.

Oczywiste nieporozumienie: to nie terror autora wobec czytelnika, ale terror rzeczywistości wobec autora dyktuje mu ten rodzaj liryki. To jakby reportaż artystyczny o stanie świadomości i podświadomości człowieka z początku lat trzydziestych, usiłującego skonstruować literacki korelat swego doznania rzeczywistości. Trafniejsze zatem wydaje się spostrzeżenie Jacka Trznadla:

Zagórski z jednej strony odzwierciedla kosmiczny kołowrót spraw rzeczywistości, notuje natłok skojarzeń i obrazów, które są związane tylko z poczu-

¹⁸ A. K. Waśkiewicz, *Lekcja Ważyka*. „Życie Literackie” 1980, nr 43, s. 11.

¹⁹ S. Błaut, *Poezja Jerzego Zagórskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 6.

ciem bezsensu. W wierszu *Kair* z tomu *Ostrze mostu* logiczny jest tylko nastrój bezsensowności, obrazy zaś kojarzą się swobodnie, analogicznie przeskakują: obraz stołu, na którym w nieładzie porzrucano najróżnorodniejsze przedmioty, wyznaczenie miłości, obraz wojny gazowej, jedno po drugim — to beżładny na pozór fresk, kataklizm...²⁰

Awangardyzm Zagórskiego wpadł tutaj jakby w swoistą pułapkę. Sztuka może bowiem przy użyciu najbardziej złożonych i ekscentrycznych technik artystycznych odzwierciedlać chaos świata, może balansować na granicy komunikatywności artystycznej w poczuciu wierności wobec niezborności tego, co odtwarza. Literatura może — i niewątpliwie ma prawo — być repliką świata. Może też być jednak czynnikiem scalającym jego rozbite elementy, może jego dysharmonii przeciwstawiać ład artystyczny. Zagórski jednak w *Ostrzu mostu* widzi zarówno świat, jak i literaturę jak całość drastycznie pękniętą i zrelatywizowaną. Niepodobna tego rozsypanego *universum* odbudować, można co najwyżej zaświadczyć artystycznie o jego niezborności. Otrzymujemy zatem obraz nieco niepokojący: z jednej strony niepojęty, alogiczny świat „widzialny” i doświadczalny, z drugiej — „wierna” mu strukturalnie poezja, posiłkująca się całą rozbudowaną rekwizytornią awangardowych środków wyrazu, jeszcze bardziej tę alogiczność podkreślająca. Zwodzeni niestabilnymi ontycznie wizjami i obrazami, nieustannie urozmaicanymi luźnym asocjacionizmem, odległą metaforą, rozbijaniem nastroju, pośród baroku wyobraźni, oniryzmu, kolazu, stylistycznej dysharmonii, „zgęszczenia” formalnego, techniki filmowej taśmy, łamanej wciąż melodyki, wśród asonansów, przerzutni i kapryśnych rymów, tracimy momentami całkowicie grunt pod nogami. Chaos rzeczywistości pomnożony przez chaos form artystycznych, spotęgowany z obłądną i perfidną premedytacją daje w efekcie obraz nader rzadki w naszej literaturze: obraz destrukcyjnej erupcji na wszystkich niemal poziomach dzieła literackiego.

Czy jest jakieś wyjście z tego egzystencjalno-artystycznego pandemium? Jeżeli nie ma wartości trwałych i nienaruszalnych, może więc zawierzyć doświadczeniom najprostszym, próbować nazywać świat od nowa, zacząć od rzeczy najprostszych: „jeśli potrafisz uwierzyć w światy na nowo odkryte, / jak wielkim eposem bywa sosnowy czworokąt stołu” — pisze poeta w *Kairze* (OM 26).

Odpowiedź przychodzi natychmiast:

Przedmioty gromadzą się, piętrzą,
wiec urządziły i rumor:
na prawo policja teczek, na lewo papierzysk masówka,
cukiernica jak pomnik góruje, ałun symetrii przeczy,
rzecz każda ma wolę i humor

i każda prawdę najświętszą.

²⁰ J. Trznadel, *Książka dobrych wierszy*. „Nowe Książki” 1957, nr 9, s. 33.

Jeśli po wąskiej linie,
 po cienkim, cieniutkim sznurze,
 lekko kołysząc się w biodrach, siedłem spokojnie dotąd —
 i jeśli przyjdzie mi runąć i zamiar wędrówki zburzyć —
 to przez was, drobne przedmioty. [OM 26]

Konflikt społeczny i kryzys wartości jest procesem totalnym, objęty jest nim cały świat, począwszy od najdrobniejszych przedmiotów aż po ciała kosmiczne („elipsą płynie planeta, pełna mórz, lądów i wysp. / Jedna z wysepek właśnie z pluskiem pod wodę poszła”, OM 13; „Kwietniowy księżyc wieczorem trzy razy większy niż zwykle / czerwono, czerwono się ranił”, OM 25). Skoro wszystko poddane jest destrukcji, skoro nie można zaufać niczemu: ani ideom, przedmiotom, uczuciom, snom, ani wierze w lepszą przyszłość, pozostaje wzniosły testamentowy ton lub wszechogarniająca kpina i anarchia. Zagórski sięga po jedno i drugie. Żebrzący chłopiec z *C.K.M.* woła:

do butelki z wodą wsypać proszku,
 po dwu godzinach otrzymamy Japończyka, który
 fosforyzuje, to znaczy świeci. [OM 6]

W snach odwiedzi nas „Stanisław Piękny i Katarzyna Druga” — „i ta mnie zabiła, zabiła krzywym trójzębnym widelcem” (OM 13). Powyższe fragmenty to już spadek dadaistyczny i pierwsze zapowiedzi tego kryzysu świadomości i sztuki, który w pełni zobrazuje Zagórski w swojej drugiej książce. Dadaści bowiem są jednymi z patronów międzywojennej liryki autora *Pejzażu romantycznego*, jako pierwsze pokolenie w. XX, które tak do głębi odczuło walenie się w gruzy tego wspańskiego gmachu ludzkiej kultury i cywilizacji. Pokolenie, które uznało, że wobec całkowitej destrukcji wszelkich wartości humanistycznych, w obliczu politycznego i społecznego bezsensu zalewającego świat próżne byłyby lament i rozpacz, podejrzana byłaby postawa proroka głoszącego nadejście „końca”. Skoro nic nie ma sensu — bawmy się. Ruch *dada* traktowano często wyłącznie jako kabaret czy idiotyczną zabawę grupki znudzonych dandysów. Był on jednak również, jak zapewnia nas G. Lemaitre, „wyrazem zbiorowej rozpacz i gniewu”²¹. Trudno więc kwalifikować — jak czynili to międzywojenni krytycy — owe rozweselające koncepty Zagórskiego (np. *Organizm*, *Pracownia*) jako bezsensowne i nieumotywowane prowokacje wobec mieszczańskiego czytelnika. Wydaje się, że przyczyny były znacznie głębsze, w czym upewnia nas wyraźnie pesymistyczna tonacja tomu *Ostrze mostu*, która wychodząc od naiwnych, „społecznych” obrazków dochodzi do wizji świata u progu katastrofy. Na gruncie refleksji estetycznej towarzyszyła poecie podobna świadomość. Wprawdzie w *Kairze* zapewnia nas, że pojął, iż

²¹ G. Lemaitre, *From Cubism to Surrealism in French Literature*. London 1947, s. 169.

[...] mowa powinna być bardzo przestronna,
powinna zawierać dźwięki i barwy, i wonie,
samochód Packarda w niej znajdzie miejsce zarówno jak gniade konie, [OM 25]

— to przecież zakończenie utworu przynosi wyznanie bezsiły i poczucie iluzyjności i nietrwałości poetyckiego świata, ulotnego jak „Kair, zabawne miasto w powietrzu”. Potwierdzi to zresztą Zagórski w *Kompozycjach w lutym*:

oto już wiersz powstał z ostatnio odkrytych obrazów,
zdanie opadło płasko na biały papieru arkusz —
i do zwycięstwa zabrakło zwyczajnych polskich wyrazów²².

Przed człowiekiem zapada gęsta czarna kurtyna. Sztuka staje się już tylko bezużyteczną zabawką w ręku artysty:

pejzaż z rąk się wysunie jak podarty ażur
Za późno to zrozumieć, gdy pobite zmysły
już świata nie ogarną [...]

(Wiersz o przyjacielu, który zachorował, OM 10)

Powiedzieliśmy jednak wcześniej, że poecie zostało jeszcze coś więcej, nie tylko dadaistyczny chichot nad ruiną świata i nie tylko artystyczno-poznawcze *désintéressement* wobec niemożliwego już do ogarnięcia, rozpadającego się *universum*. Pozostało jeszcze do napisania tragiczne *memento* „dla tych, którzy przyjdą”. Świadomość katastroficzna bazować może na nader różnych przesłankach światopoglądowych, a przecież w znikomym stopniu może się różnicować artystycznie. Bywa jednak i odwrotnie: przy zachowaniu tożsamości wykładni światopoglądowej wyrażać się ona może w niezwykle rozbudowanym instrumentarium form. Liryka Zagórskiego to jeden z nielicznych w okresie międzywojennym przykładów takiego zjawiska. Co prawda i Witkacy potrząsał całym arsenalem środków literackich tę świadomość dokumentujących: od rzetelnej analizy historiozoficznej poczynając, na psychopatologii kończąc — ale przecież na gruncie poezji jest to zupełny ewenement, nie mający bodaj nigdzie odpowiednika. Jest trochę tak, jakby Zagórskiemu brakowało wystarczająco sugestywnych i wiarygodnych środków ekspresji jego eschatologicznego posłania; jakby bał się zawierzyć jednej tylko formule katastroficznej. Jego „katastrofizmy” z *Ostrza mostu* mogłyby z powodzeniem obsłużyć twórczość kilku innych pisarzy. Rzecz jednak nie w intensywności i zgęszczeniu katastroficznych modeli, ale w ich polimorficzności. Są to wzorce tak odległe od siebie, że zaskakująca wydać się nieraz może ich koegzystencja w ramach jednej przecież propozycji światopoglądowej. Spróbujmy wyodrębnić chociaż kilka z nich.

Katastrofizm społeczny — najpełniej wyrażony został w utworach takich, jak *Oda na spadek funta, Jak?, 15 lat*. Jego odpowiedniki

²² J. Zagórski, *Kompozycje w lutym*. „Zagary” 1932, nr 8.

odnaleźć można w innych pozycjach żagarystowskich, np. *Po omacku* Bujnickiego czy *Poemat o czasie zastygłym* Miłosza. Katastrofizm ten połączony jest zwykle z ostrą krytyką stosunków społecznych w naszym kraju bądź w Europie. W jakiejś mierze propozycjami zbliżonymi mogą być tu niektóre utwory futurystyczne (*Miasto*, *Pieśń o głodzie* Jasińskiego i *Europa* Sterna). Katastrofizm ten bazuje na uznaniu za nieuchronny totalnego wstrząsu rewolucyjnego, który zniesie klasowe rozwarstwienie społeczne i wyzysk ekonomiczny, doprowadzi jednak do krwawej rebelii, podważającej dotychczasowy system norm i ocen moralnych.

A potem kraj się zmienił w gorejącą prerię.
Były rzezie, wędrówki i pogromy dworów.
Wielkie armie w pochodach mijały gubernie,
armie władz kilkunastu i tyłuż kolorów.

(15 lat, OM 23)

Po kostki kroczy my w dniach

łuny nad Azją, dymy nad Europą.

(Jak?, OM 15)

Utwory te są z reguły swoistymi reportażami społecznymi, opartymi na realnych wydarzeniach i sytuacjach („Dziś Genewę opuścił poseł Matsuoka / i grają samoloty japońskie nad Dżehal”, 15 lat, OM 23), a w swej warstwie prognostycznej są jakby rzutowaniem niepokojów społecznych i wstrząsów rewolucyjnych z różnych części świata (Chiny, Związek Radziecki, Polska, Anglia). Stanowią sprzęgnięcie elementów realnych z wyobrażonymi, „zgodnie z regułami społecznego probabilizmu układu wypadków. Analizując ujawniającą się tutaj postawę podmiotu powieść by należało, iż stanowi ona krok wstecz w porównaniu z politycznymi wypowiedziami programowymi na łamach „Żagarów” — „Pionów”.

Katastrofizm bellumiczny charakteryzuje się przede wszystkim dominacją warstwy opisowej nad refleksyjną. Królują tu opisy starć pomiędzy armiami, oddziałami czy pojedynczymi żołnierzami. Antynomicznie splata się w utworach takich, jak *Marsz*, *Rozmowa* czy *Kair*, repulsja militarystyczna, pobrzmiwająca często echemi pacyfizmu, i wyraźna fascynacja „pięknem” wojny. Píše o tym Lech Sokół:

Począwszy od pierwszego tomu wojna obecna jest bez przerwy w twórczości poety [...]. Obecna jest w najdoskonalszym wierszu debiutanckiego tomu — *Kair*. Rozgrywa się na ulicach imaginacyjnego miasta, w całej okropności i grozie, i... pięknie. W poezji Zagórskiego występuje bowiem, zwłaszcza w okresie przedwojennym, zafascynowanie pięknem walki. Scena walki ulicznej w *Kairze* jest wyraźnie piękna²³.

Przypomnijmy dla przykładu kilka fragmentów:

²³ L. Sokół, *Dar poematu*. „Poezja” 1968, nr 8, s. 87.

To pod armat melodię, pod pocisków opad
rozkołysał się w mieście majowy listopad
i ginącym dnia tego przynosił śmierć hardą,
i szyje przewiązywał czerwoną kokardą.

(*Marsz*, OM 17)

Wyrośniesz, wybuchnie wojna, będziesz w samolocie błyszczącym, huczącym
i śmigłym
pętlcami obłoki sprzęgać, pruć ziąb, jak wachlarze zasłony roztaczać,

(*Rozmowa*, OM 24)

Za drugim razem szrapnele, nie deszcz pomieszany z gradem,
po dachu blaszanym grały suitę i marsz Beethovena.
Trzęsienie ziemi. Patrzymy na pęk pióropuszków białych,
obłoki wstawały z miasta, gdy leciał w słońce arsenał.

(*Kair*, OM 29)

Cytaty powyżej wybrane prezentują ten charakterystyczny dla katastrofizmu — tak wyraźny w poezji pokolenia wojennego — typ wyobraźni, doszukującej się w zniszczeniu, śmierci i katastrofie akcentów swoistej, chorobliwej „estetyki”. Jest w nią wpisany imperatyw heroizmu egzystencjalnego i poznawczego, nie rezygnującego z żadnej okazji, by w każdym, nawet najbardziej potwornym doświadczeniu odnaleźć ziarno złożonej prawdy o człowieku, tyleż przerażonym, co zafascynowanym estetycznie formami zagłady.

Katastrofizm parodystyczny — próba zdystansowania się wobec „popularnych”, żywotnych w kulturze masowej katastroficznych mitów, które przybierają postać krążących w ręcznych odpisach „sybilli”, podawanych z ust do ust wieści o „znakach na niebie i ziemi”, kassandrańskich iluminacji i plotek o rychłym „końcu świata”, poświadczonym w *Biblii* i w apokryfach — rozwinię się w pełni dopiero w *Przyjściu wroga*, tak znakomicie korespondującym z Witkacowskim *Nienasyceciem*, z *Palę Paryż* Jasińskiego czy *Bezrobotnym Lucyferem* Wata. Niemniej już w *Ostrzu mostu* znajdziemy liczne momenty świadczące o kształtowaniu się wersji literackiego katastrofizmu.

Wśród wrzosowisk Bretonii, popod morza szum
czytał człowiek o twarzy uwłosionej pudła,
że Murzynka fenomen, potwór gęstokudły,
śpiewa głosem świszczącym jak kule *dum-dum*

(*Religia*, OM 16)

Jak twierdzi Zdzisław Jastrzębski:

Groteska była wyrazem dezaprobaty wobec istniejącego stanu rzeczy, metodą demaskacji mieszczańskiej kultury, a zarazem udawania, że izoluje się od rzeczywistości. Równocześnie jednak literatura ta nie wychodziła poza krąg kultury mieszczańskiej i inteligenckich problemów, opierała się na sceptycyzmie i relatywizmie²⁴.

²⁴ Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 201.

Katastrofizm metafizyczny²⁵ — pobrzmiewający chętnie echemi *Objawienia św. Jana*, oparty zwykle na eschatologii chrześcijańskiej, stanowi bezpośrednie nawiązanie do apokaliptyki biblijnej, obrazującej antycypowaną katastrofę w wymiarach kosmicznych. W *Ostrzu mostu*, podobnie jak to było z katastrofizmem parodystycznym, znajdziemy pierwsze, ale już wyraźne zapowiedzi tendencji, które w pełni zarysują się w następnym zbiorze poety. Spójrzmy na dwa przykłady:

Chmura ciągnie. Pod jej pletwą znika
przezroczystość niebieskiej szyby.
Mąci niebo i gwiazdy połyka,
jak wieloryb świecące ryby.

(*Pejzaż romantyczny*, OM 12)

W kosmos organy
w skrach
grzmią.

(*Jak?*, OM 15)

Czy wiedzą goryle, żyrafy, kangury, ludzie i drzewa,
i psy wyjące na Księżyc lub Saturn w letnie wieczory,
w jakie się zwierzokwiaty czerwony Mars przyodziewa
i jakie na Wenus planecie żyją roślinopotwory?

(*Kair*, OM 30)

W tej sferze poetyckich transformacji rzeczywistości w wizję umieścić by należało niezwykle bogatą, nawiązującą często do romantyzmu, a przez niego do *Biblii*, fantastykę astralną i zwierzęcą czy wreszcie podróżniczą w utworach Zagórskiego. Była ona, jak się wydaje, próbą wkroczenia w jakiś inny wymiar poetyckich odniesień. Zgodna w tym zresztą musiała być z tradycją apokaliptyczną, w której

Niepewność doczesnej egzystencji skłaniała do zwracania się ku światom pozazmysłowym. Odzwierciedlają to tajemnicze obrazy i symbole (szczególnie zwierząt) o cechach fantastycznych lub baśniowych przedstawiane jako wizje lub sny, spekulacje na temat liczb (gematria) [...] ²⁶.

Katastrofizm alternatywny to w jakiejś mierze pochodna metafizycznego, jednakże punktem odniesień nie jest kosmos ani zwierzęce *bestiarium*, lecz arkadia przyrodnicza i dziecięca. Podobne zjawisko znajdziemy w książce Aleksandra Rymkiewicza *Tropiciel* oraz w całej bez wyjątku twórczości Józefa Czechowicza. Zakończenie pierwszej części *Kairu* jest dobitnym przykładem na istnienie w książce Zagórskiego, już w owym okresie, elementów tego typu postawy czy wyobraźni.

Po chwili na kosztach bruku było zupełnie pusto,
tylko wtulonym po bramach tynk prószył co chwila w oczy;
za ręką, za rewolwerem zamknął się lufcik; po czym
wianuszek bzu patrzy z okna i chłopczyk ze smoczką w ustach. [OM 29]

²⁵ Nazwę tę przejmuję za Sokółem (*op. cit.*, s. 87).

²⁶ *Encyklopedia katolicka*. T. 1. Lublin 1973, s. 754.

Postawa taka zrośnięta jest zwykle z klasycystycznym modelem poezji, toteż w pełni rozwinięta się ona nieco później w liryce Zagórskiego, w *Wyprawach*, ostatnim międzywojennym tomiku poety.

Katastrofizm filozoficzny — podobnie jak alternatywny, znamieny dla światopoglądu klasycystycznego, jest jakimś odpowiednikiem katastrofizmu „naturalnego”, o którym Sokół pisze:

można nim nazwać obserwację wyniszczania się wzajemnego i walki gatunków w świecie zwierząt, w naturze. Zagłada [...] jest przyjmowana jako pewna prawidłowość i nie może być całkowita²⁷.

O przykłady tu nietrudno:

Jakże uwierzyć w ludzkość, gdy z rosnącym niepokojem w sobie szukamy gatunkowego pokrewieństwa z ludźmi²⁸

O świecie patrzymy w lustra. Tam twarze różne od bliźnich
jak ludzie są różni od małp.

(C.K.M., OM 6)

Żeby dać soliterom i ciału ludzkiemu soki,
trzeba się skręcać w bólu i trzeba umierać w mroku,
trzeba nad sobą nie mieć nic, co jest obcym światem.

(Organizm, OM 7)

W kątach zrosłego w dziwołąg, w pół rozlupaną amebę
ocal z zamkniętej przestrzeni, wyrąb na pole przereźbel
[. . . i . . . , i . . .]

Na dnie wyschłej Sahary i piasków, i transcendentów
laborant trzepoce łapami jak żaba na wosku rozpięta.
Na dnie pustego leja mrówkolew mieszka — absolut,
i czeka, aż docentowi mózg się otworzy jak strąk,

(Pracownia, OM 11)

Łatwo zauważyć, że w tej grupie utworów Zagórski stara się ukazać egzystencję ludzką w planie ciągłości biologicznej, w kontekście całości natury. To, co nieuchronne i przerażające, jeśli rozpatrywać je w kategoriach procesu naturalnego i prawidłowości rządzących całym światem biologicznym, traci swój status wyjątkowości i niezwykłości. Tragizm jednostkowy i generacyjny zostaje osłabiony przez wpisanie go w kontekst prawidłowości przyrodniczych. Śmierć, rozpad, wyniszczanie się wzajemne gatunków to tylko jedna z wielu reguł panujących nad światem. Jest w tym katastrofizmie coś uspokajającego — poprzez przeniesienie problemu śmierci z płaszczyzny jednostkowej czy gatunkowej ujawnia się możliwość ewolucji poety od postawy wieszczącego profety społecznego do postawy filozofa pesymistycznego, wyniesionego świadomością ponad swój byt i egzystencję.

Katastrofizm historyczny zostanie zaakceptowany na kar-

²⁷ Sokół, *op. cit.*, s. 87.

²⁸ Zagórski, *Kompozycje w lutym*.

tach tej niepokojącej książki w wierszach takich, jak *15 lat* czy *Kair*. Rozwinięty później w *Wyprawach* czy w *Wieczorze w Wieliszewie*, jest pierwszą i nieśmiałą próbą wyjścia poza polityczne i społeczne uwarunkowania swojej epoki. Poprzez zestawienie zaistnień i obaw prezentystycznych z analogicznymi sytuacjami z historycznej przeszłości, w kontekście bitew nad Stochodem, Horyniem czy Zbruczem, udaje się momentami poecie ukształtować zręby postawy światopoglądowej opartej na przekonaniu, że nic z tego, co się zdarza i co zdarzyć się może, nie jest historycznie izolowane, że stanowi zaledwie drobny element, fragment mozaiki, która niebawem stanie się historią. Kończąc więc swą pierwszą książkę Zagórski pisze:

Tak samo my, oddaleni od czasów na nas idących,
nie wiedząc, jak będą brzmiały melodie dzisiaj tętniące,
nie dosyć wsłuchani w szumy Białowież lub Pszczyńskich borów,
w ryk bydła na wielkich kołchozach dudniących turkotem traktorów,
stawiamy z materii podległej zagładzie, jak ulep ciasta
dalekie egzotyczne i nieznanne miasta
dla turystów, co przyjdą za lat dwa tysiące.

(*Kair*, OM 30)

Katastrofizm form artystycznych — zaprezentowany już wcześniej — stanowi wyraz przekonania, że wiek XX jest tak samo kryzysem systemów politycznych i społecznych, jak dobą rozpadu wartości i idei, dobą degeneracji i wynaturzenia sztuki, która genetycznie zrośnięta ze swoją epoką nie jest w stanie całkowicie się wobec niej zdystansować ani przenieść wartości humanistycznych ponad zagładą, która puka już do drzwi Europy.

Prezentacja tych kilku form katastrofizmu zdaje się zdecydowanie różnicować jednolitą na pozór w swym pesymizmie postawę Zagórskiego. Trudno jednakże w tym miejscu nie powiedzieć, że próby wyodrębnienia konkretnych utworów czy ich grup, w których te formy katastrofizmu realizowałyby się w pełni, z góry muszą być skazane na niepowodzenie. Normą tej poezji, a ściślej mówiąc — dwóch pierwszych tomików autora *Organizmu*, jest łączenie różnych wersji tegoż światopoglądu i różnych jego mutacji artystycznych w ramach jednego utworu czy nawet fragmentu. Na zasadzie dopełniania czy zgoła przeciwieństwa koegzystują owe wersje, przenikając się wzajemnie, warunkując i zwalczając. Nie można pomiędzy nimi ustalić, jak w tej interpretacji, obowiązujących i wyraźnych linii demarkacyjnych. Wzajemnie splecione, stanowią całość nierozzerwalną i paradoksalnie spójną. To, co powyżej zostało rozbite na grupy, zdaje się być nieśmiałą jeszcze, choć wyraźną krystalizacją różnych tendencji światopoglądowych i estetycznych w ramach tego samego, ogólnego światopoglądu katastroficznego, mieniającego się różnymi odcieniami obaw, przeczuć, diagnoz i repulsji.

Ta niezwykła rozbieżność linii w twórczości Zagórskiego jest tyleż jej siłą, co i słabością. Przy braku bowiem konsekwencji, przy niejedno-

rodności i niejednorodności elementów składających się na tę twórczość w jej wczesnej fazie sprawia ona wrażenie poetyckiego tygla, do którego, bez wyboru i koncepcji, zostało wrzucone „wszystko”. Utwór ten stał się — właśnie poprzez swoją wielopostaciowość — propozycją artystyczną o znacznym potencjale ekspresji (trzeba to przyznać: najczęściej ryzykownej) dającym nadzwyczaj trafne rozpoznanie atmosfery swojego czasu, na którą — również bez wyboru i hierarchii — składały się społeczne obawy, zbudowane na bazie doznań polityczno-społecznych i wojennych oraz religijno-metafizycznych; w zetknięciu z nieustabilizowanymi i dysharmonijnymi formami artystycznymi początków w. XX; w aurze gminnego prorocstwa o końcu świata; wśród marzeń i snów o ocalającym dzieciństwie i przyrodzie; pośród filozoficznych i historyzoficznych rozważań o determinizmie i odwracalności zagłady.

3

Punktem szczytowym w wyprawie Zagórskiego ku granicom artystycznej niemożliwości stał się jego drugi tomik poetycki: *Przyjście wroga. Poemat — baśń*. Ci z krytyków, którzy uznali *Ostrze mostu* za krańcowy punkt poetyckiego doświadczenia, musieli gruntownie zrewidować swój sąd, gdyż zbiorek ten jest jeszcze jednym krokiem ku ekstatycznemu katastrofizmowi, nie liczącej się już z niczym fantastyce, estetycznemu eksperymentowi i wszechogarniającemu *pure nonsensowi*. Była to propozycja już tak ekstremalna i ryzykowna, że krytyka przyjęła ją jako przykład szaleństwa artystycznego. Pisał o tym dosadnie Karol Wiktor Zawodziński:

Jerzy Zagórski zdecydowanie „robi wariata”; [...] W. Sebyła porównywał jego ustępy prozaiczne („wyjaśniające”) z tekstami paranoików. Zdaje się, że i w tym wypadku można obyć się bez psychopatologii nie wychodząc z granic wiedzy o literaturze. Jest to wszakże typ poetyckiej mistyfikacji, świadomego wykorzystywania romantycznej wolności twórczej i futurystycznej czy dadaistycznej (po polsku „awangardowej”) dowolności dla sterroryzowania czytelnika [...], aby ten przyjął umyślne brednie jako objawienie artystyczne i nie zdradził się, broń Boże, z ich niezrozumieniem lub obrzydzeniem. Zresztą z punktu widzenia całości zamysłu „niezrozumialstwo” jest celowe, gdyż parodiując wieszczby eschatologiczne, autor zasłonił się ciemnością, wobec której przejrzyste wydają się mroki *Apokalipsy*²⁹.

Znając stosunek Zawodzińskiego do sztuki awangardowej trudno byłoby spodziewać się tutaj aplauzu, ale i tak krytyka była druzgocąca. Trudno zresztą pokazać jedną choćby recenzję tego zbioru, która podnosiłaby jego zalety poznawcze czy artystyczne. Niemal wszyscy autorzy zgodni byli, że widać w *Przyjściu wroga* sprawną rękę literacką

²⁹ K. W. Zawodziński, „Rocznik Literacki” 1934, s. 54.

i niepospolitą wręcz wyobraźnię poetycką, jednakże obrócone one zostały w niewłaściwym kierunku³⁰.

Zastanówmy się, na ile był to sąd uprawomocniony, a na ile sprovokowany został drastycznym przekroczeniem przez poetę pewnych ogólnych zasad obrazowania, metaforyzacji, sposobu korzystania z tradycji literackiej, spójności i logiki wywodu poetyckiego. Tomik składa się z pięciu cykli poetyckich (*Narodziny*, *Kołysanka*, *Dysputa*, *Ballada*, *Wyprawa*), pozornie tylko zróżnicowanych tematycznie, w istocie jednak tworzących nader spójną całość. Wydaje się, że centralnym cyklem, wokół którego ogniskują się pozostałe, są *Narodziny*, składające się z siedmiu widzeń.

Poemat Jerzego Zagórskiego miał podtytuł — *Baśń*. Pojęcie baśni kojarzy nam się zwykle z jakąś fabułą i z fantastycznością ujęcia przebiegu tej fabuły. Próżno by jednak szukać u Zagórskiego fabuły, rozwijającej się konsekwentnie, narastającej w akcji do rozwiązania. Możemy mówić co najwyżej o ośrodku tematycznym poematu. A jest nim przyjście Antychrysta i zmaganie się Boga z Szatanem. W orbicie tego jądra tematycznego, pod jego przemożnym wpływem, niejako pod obsesją, krąży i przecina się szereg wątków, których treść wiąże się z przeżyciami świadomymi i sennymi, z poglądami społeczno-politycznymi, z jego uczuciami i poglądem na świat. Wątki te mieszają się ze sobą i przeplatają, rwą się i nawiązują, podlegają tylko prawu swobodnego, bezkierunkowego kojarzenia wyobrażeń³¹.

A zatem jest ten poemat opowieścią o zagładzie, która w postaci Antychrysta nawiedziła ziemię; poetycką apokalipsą z połowy lat trzydziestych. Skoro zaś książka, umieszczająca swą „akcję” w międzywojennych realiach (jeżeli można o takowych, choćby w cudzysłowie, mówić w przypadku Zagórskiego), prezentuje losy Szatana, to automatycznie niemal nasuwa się skojarzenie z *Bezrobotnym Lucyferem* Wata. Nie przypadkiem zresztą, gdyż obie pozycje są próbą pokazania totalnej destrukcji świata, w którym panują immanentnie weń wpisane Zło i Anarchia. Wat w swojej książce pokazuje archaiczność chrześcijańskich koncepcji zła i naiwność ich antropomorfizacji wobec precyzyjnych i bezlitosnych mechanizmów na stałe zakorzenionych w rzeczywistości europejskiej i doprowadzających ją nieubłaganie do „końca”. Zagórski w jakimś sensie postępuje podobnie. Zło, zniszczenie i destrukcja wpisane są niejako w każdy element świata przedstawionego. Każda postać pojawiająca się w poemacie symbolizować może „ciemne” siły świata.

Całość nosi charakter snu, w którym tworzą się typowe zbitki senne, jedna i ta sama osoba występuje pod kilkoma postaciami, autor, jak śniący, utożsamia się z szeregiem wyśnionych postaci. Jest np. Antychrystem lub Bogiem; Duchem Świętym, Świętym Jerzym, Szatanem i człowiekiem³².

³⁰ Zob. W. Sebyła, „Przyjście wroga”. „Pion” 1934, nr 52, s. 8. — S. Czernik, „Okolica Poetów” 1935, nr 4/5, s. 39. — S. Lichański, *Poezja niepodległa*. „Pion” 1939, nr 11, s. 2—3.

³¹ Sebyła, *op. cit.*

³² *Ibidem*.

Trudno w tym utworze o jakąkolwiek stabilizację sensu, nastroju i znaczenia. Wszystko jest płynne i zmienne. Postacie i obrazy nakładają się na siebie jak na kilkakrotnie naświetlonej taśmie filmowej. Kształty znikają i pojawiają się, wzajemnie znoszą się i rodzą nieoczekiwane obrazy. Nic w tym świecie nie jest pewne i naturalne, z wyjątkiem może determinizmu zagłady i związanego z nim chaosu, relatywizującego wszystkich i wszystko. W *Widzeniu I* poeta mówi kokieteryjnie:

Mową najbardziej potoczną, daleką od ozdób i śpiewu,
która jest zwykłą spowiedzią, a tylko dla was to szyfr,
pochylam się nad przepaścią, z której pod górę się wlewa
potop, lawina, muzyka zodiaków, zjawisk i cyfr. [PW 7]⁸³

W istocie bowiem jedną z najbardziej charakterystycznych cech stylu apokaliptycznego — a *Biblia* należy do podstawowych źródeł odniesień i inspiracji dla tego zbioru — jest jego symboliczność i szyfracja sensów, trudnych do rozłamania nawet dla najbardziej wtajemniczonego grona odbiorców. W komentarzach do *Apokalipsy św. Jana* czytamy:

W wizjach apokalipsy [autorzy] posługują się chętnie symbolami o różnym stopniu przejrzystości [...]. Tajemniczość jest w tym rodzaju literackim programowa. Przeznaczenie księgi również ezoteryczne: tylko dla garstki wtajemniczonych. Stąd język i styl są pełne patosu, czasem przesadnego, obfitują w zwroty celowo trudne i zagadkowe⁸⁴.

Duch *Apokalipsy* ciąży nad tym tomikiem bardzo wyraźnym i... nader dwuznacznym piętnem. W każdym, niemal bez wyjątku, wierszu odnajdziemy wątki, obrazy bądź idee biblijne. Trudno byłoby nawet wliczyć po kolei wszystkie te elementy: odwoływanie się do starotestamentowych wzorców konstrukcyjnych, motywów biblijnych, symboliki oraz postaci ze *Starego* i *Nowego Testamentu*, kopiowanie stylu prorocznego (parataksa, powrotność elementów), nawiązywanie do rytuałów chrześcijańskich, formuł modlitewnych, biblijnego rekwizytorium bestiarycznego, korzystanie z mitów kosmogonicznych i akwatyicznych, kulturowej topiki chrześcijańskiej, zacieranie sensów i znaczeń, nadawanie podmiotowi (a właściwie podmiotom) cech charyzmatyczno-profetycznych, etc.

Trzeba jednak powiedzieć od razu, że cały ten rozbudowany arsenał środków nie służy wcale restytucji idei eschatologicznych, nie stanowi również próby ich współczesnej „kontynuacji”. Jest raczej próbą stworzenia, w oparciu o znane i czytelne dla każdego znaki biblijne, zupełnie nowego typu poetyckiej apokaliptyki, która czerpiąc z wzorów klasycznych całkowicie je przeinacza, deformuje, trawestuje, a nawet karykaturuje. Apokalipsa Zagórskiego to jakby *Biblia*, lecz *à rebours*; nie

⁸³ W ten sposób odsyłam do zbioru: J. Zagórski, *Przyjście wroga. Poemat — baśń*. Warszawa 1933. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

⁸⁴ A. Jankowski, *Wstęp*. W: *Apokalipsa św. Jana*. Poznań 1959, s. 73.

jest to jednak — co mogłoby z tego stwierdzenia wynikać — jej „negatyw” logiczny: to jakby *Biblia* śniona przez schizofrenika, gdzie niektóre wątki i elementy pojawiają się w swoim „naturalnym” uwikłaniu, inne zaś ewokowane są w drastycznie nie przystających kontekstach; zaszyfrowana logika apokaliptycznego objawienia zastąpiona zostaje zbiornicą najzupełniej przypadkowo skontaminowanych elementów, które zderzając się ze sobą i koniugując, wytwarzają nieskończoną wręcz płataninę linii interpretacyjnych i jakości obrazowych. W jednej z recenzyj utworu czytamy:

Atmosfera katastrofizmu przepaja cały utwór, panuje niepodzielnie, nadając piętno tragicznie artystycznej koncepcji poematu. Obrazy, które Zagórski roztacza, są tragicznymi wizjami upadku i zniszczenia, jako ostatecznego rezultatu zmagania się wrogich potęg. W kosmicznej przestrzeni symbolami wrogich sił są Bóg i Antychryst. *Przyjście wroga* — to narodziny Antychrysta. Z chwilą narodzenia się jego nastąpi odwrócenie panującego porządku. Wszystkie, co *Biblia* podaje o stworzeniu świata, zostaje w tym poemacie odwrócone. Sześciu dniom tworzenia odpowiada sześć dni niszczenia. Nieograniczona władza nad wszystkim spoczywa w rękach Antychrysta. Szkicowość rysunku, nieadekwatność wizji leży w założeniu artystycznym. Wszakże Zagórski nie głosi prorocत्व o końcu świata, obrazy rysuje grubymi konturami, rzucając jak gdyby na ogólniejsze projekty. Całość zagadnienia odtwarza za pomocą kreślenia symbolicznych wydarzeń [...] — odwracając porządek ich elementów, jaki spotykamy w *Biblii*. Konturowość obrazów potęguje ich symboliczne wartości. Wiązanie motywów nie ma charakteru logicznego łańcucha wydarzeń czy logicznej zależności pojęć. [...] Swobodne kojarzenie elementów, niejednokrotnie bardzo odległych, jeżeli wziąć pod uwagę tematyczną zawartość pojęć, posiada swoją motywację w płaszczyźnie symbolicznego ujęcia. Słowa w kontekście, metafory i zdania metaforyczne, oczyszczone z konkretnych znaczeń, zyskują wartości inne, symboliczne. Chrystus, Antychryst, Hektor, Parys — to symbole, organizujące pospołu z innymi elementami tematykę. Jesteśmy w granicach rzeczywistości irrealnej. W nadawaniu nowych znaczeń pojęciom często powszednim, w zestawianiu słów dalekich z logicznego stanowiska ma swoje źródło niepokojący, często niesamowity nastrój. Odwrócenie porządku elementów legendy chrześcijańskiej należy też do tego rodzaju chwytów, dzięki którym otwiera się przed nami nowa głębia poetyckiej rzeczywistości³⁵.

A zatem nowa rzeczywistość poetycka, nowy typ apokalipsy współczesnej, w której topiką religijną można manipulować w najzupełniej dowolny sposób: sakralizować sferę *profanum* i profanować sferę *sacrum*, przestawiać elementy, zmieniać sensy i destruować spetryfikowane znaczenia. Przyjrzyjmy się może dwóm fragmentom:

Przed świtem jeszcze bóg drżący i skruszony, i na wpół nagi
udał się do hrabiego ciemności prosić o pomoc,
spowiadał się w wielkiej pokorze, że tęskni do niego co noc
i że straszliwie zgrzeszył stworzywszy wszechświat i sagi.

Modlił się w wielkiej pokorze: nie będę już więcej tworzył,
pozволь mi w otchłań opaść, gdzie rządysz Ty wiekiście,

³⁵ M. K., „*Przyjście wroga*”. „Alma Mater Vilnensis” 1935, s. 74—75.

gdzie gwiazd almanach przez ciebie pisanych się rozprzestworzył
i gdzie legiony cherubinów łęcą jak uschłe liście.

A szatan wziął go za rękę i od księżycy odwrócił,
i dał mu przez pół godziny sen fanatyczny i twardy,
i ukrył go w swoim łożu, gdzie bóg zbudzony o świcie
przeczuł na ustach szatana znak przebaczenia i wzgardy.

(Widzenie III, PW 11)

Duch święty także był w Taborze. Był kapralem. Podniósł się z jaszczka armatniego i poszedł na spacer, otrząsając z nóg zmęczenie. Z wielkim szacunkiem przeszedł obok kapitana, który ulokował się w jednym z drewnianych domków z ogrodzeniem, potem poszedł do bardzo przyzwoitego domu sąsiedniego, gdzie mieszkały dwie siostry Małgorzaty. Młodsza nie miała innych wad prócz popielatości przednich zębów i zbytnej miękkości ciała. Przypomniawsobnie, jak zwykle w takim wypadku, odległy moment utraty dziewictwa, następnie miał chwilę obawy, czy nie zaraził się przypadkiem, ale przypomniał sobie, że to go jako świętego Ducha nie dotyczy. Wrócił do kolegów i starał się im okazać jak najwięcej poufalej równorzędności.

[...]

To, że święty duch był u Małgorzaty, nie ubliża w niczym jego godności. Właśnie po to zstąpił, aby zaznać wszystkich udręczeń ludzkich. Dlatego właśnie nie wzdragał się chodzić choćby do dentysty. Choć wiedział, że samą wolą mógł uśmierzać ból nawet własny i przywracać krwi właściwości ożywiające, antyseptyczne. Jednak krył się z tym. A na ból głowy przyjmował trygeminę.

[Bajka o wojnie, PW 24—25]

Przyjście wroga dosłownie pęka od takich obrazów, nie są one tutaj czymś niezwykłym, ale zgoła normą tej poezji. Momentami utwory te aż proszą się o zakwalifikowanie pod paragraf o obrazie uczuć religijnych, którym niejednokrotnie szantażowano poetów dwudziestolecia. Znów jednak w błędzie byłby ten, kto podejrzewałby tu lekkomyślną prowokację estetyczną, obyczajową czy religijną, mimo iż pojawia się ona na wszystkich niemalże planach utworu. Parodii podlega wszystko: *Biblia*, baśń, kołysanka, techniki literackie — zarówno awangardowe, jak i tradycyjne — polityka i socjologia, filozofia i biologia, własne obawy i fascynacje. Zrelatywizowaniu podlegają wszystkie bez wyjątku wartości i ich znakowi „nosiciele”. Zakwestionowana zostaje przyszłość i przeszłość, poznanie i moralność, kapitalizm i komunizm, realność, a nawet fikcja. Bóg może być Szatanem, Duch Święty — kapralem odwiedzającym prostytutkę, św. Józef — królem litewskim, księżę Romanow — św. Michałem, Mojżesz — Cezarem, Julian Apostata Tuwim — Iskariotą *et de ceteris ad absurdum*. Panuje pełna wymiennosc motywów, postaci i mitów. Skoro nawet *Biblia* ujęta została w nawias parodystyczny, nie mogło ominąć to również wyznawanego przez poetę katastroficznego światopoglądu. W *Widzeniu I* pisze:

W tym czasie kontur światowy coraz się bardziej przesłaniał,
z brzękiem ogromnych śmigieł, wiatracznych skrzydeł warkotem
krażyły groźne prorocтва i fantastyczne wyznania,
nie sekty, ale religie, jak ptaki lub samoloty.

Zimą się zimą zejdzie już następnego lata,
 rzecz się dopełnić raczy w roku 34-ym,
 wtedy stuletnia Żydówka, która jest zwykłym bękartem,
 w miasteczku polskim porodzi dzieciątko całe w stygmatach.

Ludzie w tym czasie zaczną od siebie uciekać i stronić,
 wstręt czując do siebie większy niż nawet do zwykłej pracy. [PW 7]

We fragmencie tym, podobnie jak we wspomnianym *Bezrobotnym Lucyferze Wata*, wydrwieniu podlegają popularne prorocтва i kasan-dryczne „zjawiska”, od których roiło się w latach trzydziestych w całej bez mała Europie. Skoro nic nie jest pewne ani nawet wiadome, nie jest zatem również pewna katastrofa dziejowa, która stała się tematem tego utworu. Zbieżna wydaje się tutaj postawa Zagórskiego z postawą Gałczyńskiego z *Końca świata* czy Tuwima z *Balu w operze*.

Katastrofizm jednak, jako postawa światopoglądowa, która w oparciu o realne przesłanki zapowiadała nadejście kryzysu bądź całkowitej zagłady określonych wartości, wyrażać się może za pomocą wielu technik artystycznych, przynależnych różnorodnym kategoriom estetycznym. Iluzją jest przekonanie, że katastrofizmowi jest właściwy biblijny ton, apokaliptyczna powaga czy wreszcie ekspresjonistyczna histeria. Katastrofizm, jak wskazywaliśmy uprzednio, artykułować się może również za pomocą struktur groteskowych, wykorzystujących różne i częstokroć sprzeczne elementy tradycji literackiej, różne formuły artystyczne, różne światopoglądy i nastroje. Katastrofizm Zagórskiego zawarty w *Przyjściu wroga* najbliższy jest twórczości Witkacego; momentami do złudzenia wręcz przypomina polityczne „komentarze” z *Nienasycenia*³⁶. I tu, i tam groteska jest podstawową kategorią estetyczno-swiatopoglądową, organizującą świat przedstawiony. Jednym z komponentów owego groteskowego ujęcia rzeczywistości w aspekcie katastroficznym było biblijne nacechowanie przepowiedni o końcu świata. Ujęcie to, całkowicie zgodne z duchem tradycji literackiej wywiedzionej od *Nowego Testamentu*, poprzez barok, romantyzm i modernę, uległo w *Przyjściu wroga* charakterystycznej dla groteski deformacji, skończyło się umieszczeniem jej w kontekście religijnego bluźnierstwa, brulionowych opowieści o zagładzie, specyficznym paradoksalnym humoru i nieodpowiedzialnego *pure nonsense* poetyckiego. Jakie są inne jeszcze składniki tej eschatologicznej groteski?

W *Ostrzu mostu* spotykaliśmy się z tematyką społeczną i problemem rewolucji. Obie kwestie, podjęte tam cokolwiek naiwnie, wracają i w tym zbiorze, choć na trochę podejrzanych, jak na groteskę przystało, zasa-

³⁶ Zob. R. Matuszewski, *Poezja optymistyczna*. „Kuznica” 1947, nr 52: „Przyjście wroga” mógłby z powodzeniem uznać za własny utwór St. Ign. Witkiewicza”. — Zawodziński, *op. cit.*, s. 54: „Sam typ tego zabiegu jest dość zbanalizowany u nas po wojnie: opowieść o końcu naszego świata snuli już wcześniej, w różnej formie, na przykład A. Wat i St. I. Witkiewicz”.

dach. Ale i rzeczywistość rewolucyjna przybierać zaczynała w tych latach nieco groteskowe kształty, gdyż — jak pisze Słucki —

zbliżał się rok 1937, który nie tylko legł w poprzek rozwoju rewolucyjnej inteligencji, nie tylko znamionował upadek nadziei, lecz obiektywne załamanie linii rozwoju samej rewolucji⁸⁷

— rewolucji, która zastęgała w groteskowo wynaturzonych formach Stalinowskiego planu przekształcania przyrody i oczyszczania bojowych szeregów.

Początek rewolucyjnej opowieści w wierszach Zagórskiego brzmi obiecująco, choć przypomina jakby baśń:

Była taka pora i był taki czas
gdy wszystkie zjawiska na świecie
tłumaczono przez walkę klas.
Nad Imperium huczała zamieć
w śniegu flaga trójkolorowa
wyuczali się młodzi na pamięć
Jesienina i Plechanowa.
To październik historię otworzył, przeciął
stożki kul do nóg oficerom, w morze
marynarzom zbuntowanych pancerników
wśród pąsowych jak kwiaty okrzyków
pieśń niepodzielna w ulicę.

(Dzień, PW 31)

Wypowiedź *Głosu 2* wydaje się utrzymana w tonacji poważnej, jak przystało na taki temat. Jeżeli jednak *Głos 2* zestawimy z otwierającym cytowany wiersz *Głosem 1*, ujawniającym, w jakim celu temat ten został przywołany („Najwierniejsi rycerze Marii / obcy herezji i schizmie / otwieramy dysputę główną / czy się ochrzcić dasz komunizmie?“, PW 31), oraz *Głosami 3* i *4*, w których interlokutorzy opowiadają swe wrażenia z wizyty w Watykanie, z nocy spędzonych w sianie i na grzbiecach wielbłądów w Eldorado, wówczas trudno rozważania te traktować zupełnie poważnie i zobowiązująco. Znajdziemy co prawda w tym zbiorze fragmenty odwołujące się do walk wojsk radzieckich z interwentami, bliżej nie określone reminiscencje z bitwy nad Stochodem i ponure realia z życia wsi huculskiej, jednakże funkcjonują one w poezji Zagórskiego na tych samych zasadach co inne elementy składające się na ów niezwykle kolaż form, obrazów i wizji. Niewiele pozostało z rewolucyjnej żarliwości debiutanta z „Żagarów”. Kwestie gospodarki radzieckiej, której mechanizmy tak niegdyś nurtowały członków Koła Polonistów Słuchaczy USB, autor *Snu o taborze* kwituje na poły poważnym, na poły ironicznym komentarzem:

Po odwróceniu biegu Wołgi w przeciwnym kierunku i wybudowaniu w zatoce Beringa (?) olbrzymich tam, odwracających zimne prądy morskie, stawia-

⁸⁷ Słucki, *op. cit.*, s. 111.

no w północnej Syberii miasta o niesłychanym wymiarze. W tych miastach wszystkie dachy były kryte (ogromny nakład kosztów) miedzią i cynkiem. Były to swojego rodzaju baterie elektryczne o niezmiernym napięciu. Strach było chodzić po ulicach takich miast [...]. [Wyjaśnienie drugie, PW 52]

Krok stąd już tylko do społeczno-politycznej *science-fiction*, którą z takim powodzeniem, imitując koncepty Witkacego, uprawiał na poetyckiej niwie autor *Bajki o wojnie*. Oto jeden z takich fragmentów:

Po wielkiej zimie szykowała się wojna o dostęp do przednioazjatyckich kolonii. W tym czasie nagminna epidemia mózgu czyniła spustoszenia wśród najokazalszych ras zachodniej Europy. Duch święty własnymi oczyma oglądał proces wymykania się władzy nad Imperium Korsarskim z rąk Szkotów. Nacjonalistyczny ruch angielski ma w sobie olbrzymie pokrewieństwo z narodową demokracją polską (tak samo gnębi Irlandczyków, a nie uznaje naturalnej supremacji dumnych i skrętnych Szkotów z Oszmiańszczyzny). Powstanie Anglików przeciw Szkotom i kapitalistom z Cejlonu doprowadziło do ostatecznej likwidacji szeregu mandatów. Kolonie, które stały się polskimi, miały bardzo utrudniony dostęp do metropolii. Skaterak i Kategat uwięziwszy w lodach ekspedycję stały się mniej godne zaufania. Sztucznie ogrzewany kanał Kiloński nie przepuszczał żadnych okrętów prócz niemieckich i japońskich. W miarę starzenia się Piłsudskiego, Rumunia kosztowała coraz więcej. Podbój Ukrainy był więc historyczną koniecznością. Opracowano wszystkie plany szczegółowo.

Wszelako nie przewidziano, że rewolucja wybuchnie, nim będzie można przystąpić do wojny zaborczej. Przyjaźń i wzajemny wpływ Stalina i Piłsudskiego, posunięty aż do identyczności kroju płaszcza, przez trzy lata wiązały ręce obu krajom. [*Bajka o wojnie*, PW 24]

Znaczna część utworów tego zbioru przynosi podobnie nadrealistyczno-polityczne wizje. Panuje w nich wszechwładnie polityczna fantazja, wyładowująca się w najbardziej niesamowitych konceptach: wojska polskie uderzają z ogromną siłą na państwa ościenne, które zdają się wcale nie interesować poczynaniami agresorów, zajęte walkami z derwiszami. W tym samym czasie Litwa uderza na Polskę pragnąc skłonić ją do „niewypuszczenia z rąk Kaszubii”, Prusy handlują ze wszystkimi jeziorami mazurskimi, Czesi zaś dążą do kulturalnego zasymilowania swego północnego sąsiada. Werbunek żołnierzy odbywa się pod hasłem tępienia antychrystów, których ukrywa — dysponujący tajnymi instrukcjami — kontrwywiad, pragnący wywieść w pole opinię publiczną. Wkrótce też ujawnia się tajemny sens tych wszystkich posunięć: założenie w środkowej Europie cesarstwa, które ma przedłużyć o parę lat proces konania świata. Ciągi wydarzeń i sytuacji układają się w sekwencje, które nie mają na dobrą sprawę nic wspólnego z rzeczywistością ani z prawdopodobieństwem politycznym. Czyżby zatem tylko fantazja? Jeżeli przyjrzymy się interpretacji *Bajki o wojnie*, dokonanej przez Wykę w *Rzeczy wyobraźni*, wówczas przekonamy się, że jest w tych absurdalnych politycznie anegdotach coś niepokojącego. „Lamparcia wyprawa uralaska” po platynę to skarykaturowana reminiscencja wyprawy Piłsudskiego na Kijów, humorystyczne plany odwracania biegu Wołgi i budów syberyjskich pobrzmiwają Stalinowskimi plana-

mi gospościami lat trzydziestych, polityczne awanturnictwo wojsk polskich skłania do skojarzeń z planami Ligi Morskiej i Kolonialnej, itd. Nader cienka wydaje się ta ostra na pozór granica pomiędzy poetyckim zmyśleniem a rzeczywistością świata politycznego. Czyż wydarzenia drugiej wojny światowej nie przyniosą równie absurdalnych w swym tragizmie wydarzeń? Mówi Wyka:

Polityczny nadrealizm i polityczna groteska zarówno widnieją w przebiegu przewidywań na przyszłość, jak w samym ich politycznym zapłonie [...], w tym miejscu tragiczność przechodzi w kpinę. W tym miejscu zlewają się one w stop jednolitej groteski, ponurego niedopełnienia, ustawicznej niedojrzałości. Jest to przesło, które ostatecznie zostanie wzniesione i nazwane w *Transatlantyku* Gombrowicza⁸⁸.

Zaskakującym zjawiskiem jest to nieustanne aktualizowanie się najbardziej wymyślnych fantazji poetyckich. Nie ma takiej groteski politycznej — chciałoby się powiedzieć spoglądając na twórczość Wata, Zagórskiego i Witkiewicza — która nie miałaby szansy urzeczywistnienia. Niezwykłość reguł rządzących rzeczywistością polityczną i jej mechanizmami w niczym nie ustępuje groteskowemu wizjom pisarzy i absurdalności reguł rządzących literackim światem przedstawionym. Pomiedzy tymi sferami panuje stan ciągłego napięcia: irrealność polityczna zawiera się w rzeczywistości artystycznej, literacka fantazja znajduje potwierdzenie w rzeczywistości politycznej. Zjawisko to w najwyższym stopniu niepokojące, gdy rozważać je będziemy z perspektywy „ludzkiej”; satysfakcjonujące jednak, gdy spojrzymy na nie pod kątem możliwości literatury, gdyż sankcjonuje ono przecież poznawczy charakter groteski Zagórskiego. Groteska jest bowiem specyficzną kategorią oceniająco-poznawczą,

odbija społeczne sprzeczności; tworzą ją i kształtują sprzeczności pojawiające się w istnieniu w ogóle, przy czym ich charakter w poszczególnych stadiach jest zdominowany przez społeczne i klasowe antagonizmy. Występująca w nich dziwność, powiązana ściśle z kształtującymi sprzecznościami, jest jedną z istotnych jej cech. To, co pojawia się w grotesce jako osobliwe, niezwykle, wyraża realną dziwność. Zrozumienie groteski, odnalezienie sensu w tym, co niezwykle, w jej kapryśnej logice estetycznej — to przede wszystkim ukazanie takich cech rzeczywistej sprzeczności, które groteskę uformowały⁸⁹.

Katastrofizm groteskowy Zagórskiego nie był zatem — jak mogłoby się dotąd wydawać — wyłącznie światopoglądem parodystycznym; wręcz przeciwnie — aktywnie uczestniczył w rozpoznawaniu rzeczywistości, był żywą nań reakcją. Był wyrazem świadomości, że tylko poprzez tę formułę artystyczną da się o nim przekazać jakąś część paradoksalnej i absurdalnej, ale przecież prawdziwej.

Nie był jednak wolny katastrofizm Zagórskiego od swoistej egzotyki,

⁸⁸ Wyka, *op. cit.*, s. 365.

⁸⁹ L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973, s. 47.

dalekiej bez wątpienia od prostej sprawdzalności socjalnej. Motywy kosmiczne, astralizowanie pojęć wywodzących się z tradycji apokaliptycznej to jedno jej ogniwo; drugie wyznaczają obrazy tropikalne i afrykańskie, będące refleksem podróźniczych lektur i awanturnicznych wypraw żagarystów kajakami nad Morze Kaspijskie, do Stambułu czy do Bawarii. Jest jeszcze trzecie ogniwo tej „egzotyki”. Spójrzmy na kilka przykładów:

Na rzece budzą się tratwy. Już do białego bieguna,
na którym śnieg zbity leżał, nie dopłyniesz okrętem.
(*Widzenie I*, PW 8)

Psy ujadały na kuli. Na śniegu skrzypliwiej bieli
pełnia o dwa dni cichła. [...]
(*Widzenie IV*, PW 12)

Śnieg jest wielką błyszczącą pustynią,
ostrą kołdrą dla zimnych narodów,
zapomnieli już swoich imion
trzej magowie wracając z zachodu.

Jadą w saniach pod gwiazdą wieczorną,
bo już nie ma gwiazdy porannej,
nie płacz, nie płacz, matko pokorna,
niedźwiedzice to także panny.

Niedźwiedzice to odaliski
dla twojego księcia, dla króla.
Płaty śniegu jak sny nad kołyską
wierna warta rozpędza, rozstula.
(*Bajka o zimie*, PW 22)

Takich zimowych, polarnych skojarzeń znajdziemy w tym tomiku mnóstwo. Są one zresztą i w innych publikacjach międzywojennych tego poety, rozrastając się nieraz do rozbudowanych opowieści wierszem na temat wypraw polarnych. Skąd w twórczości wszystkich bez wyjątku żagarystów tak natrętne występowanie śnieżnych krajobrazów, białych płaszczyzn i lodowych pustyń? Niewątpliwie mogła na to wpływać lektura cenionych bardzo w Wilnie romantyków, syberyjskie wizjonerstwo *Anhellego* i poezja zesłańcza, jednakże wydaje się, że zależność ta jest znacznie prostsza. Wspominaliśmy już tutaj o gazetowym „filtrze” do odbioru rzeczywistości. Pamiętając jednocześnie o rozbudzonych przez Akademicki Klub Włóczęgów aspiracjach podróźniczych nie trudno domyślić się, że młodzi poeci z Wilna w nader żywy sposób musieli reagować na gazetowe reportaże i komunikaty z pierwszych wypraw arktycznych. Wszak właśnie na lata dojrzewania i debiutu tego pokolenia przypadają najgłośniejsze i najbardziej dramatyczne fazy rozwoju światowego polarnictwa. Przypomnijmy parę podstawowych faktów: w r. 1926 Umberto Nobile wraz z Roaldem Amundsenem i Lincolnem Ellsworthem przelatują ze Spitsbergenu przez biegun północny

do Nome na Alasce sterowcem własnej konstrukcji „Norge”; w tym samym roku Richard Evelyn Byrd o trzy dni wyprzedził „Norge” w wyścigu do bieguna; w 1928 Nobile po raz drugi osiąga biegun na sterowcu „Italia”, który w drodze powrotnej ulega katastrofie, a ocalałych rozbitków, dryfujących na krze lodowej, ratuje szwedzki samolot i radziecki lodolamacz „Krasin”; w ramach akcji ratunkowej ginie wraz z pięcioma osobami na wodnoplacie „Latnam 20” Amundsen; w latach 1932—1937 przebywają na Wyspie Niedźwiedziej Polacy, by w rok później znaleźć się na Spitsbergenie, a potem na Grenlandii; w połowie lat trzydziestych mają miejsce głośne dryfy „Frama”, „Jeanette” i „Siedowa”; wcześniej zaś (1931) przelot sterowca „Graf Zeppelin” nad Ziemią Franciszka Józefa i Ziemią Północną.

Wszystko to fakty nie bez znaczenia dla kształtowania się poetyckiej wyobraźni Zagórskiego i pozostałych żagarystów. Atmosfera i klimat odtwarzanych w wyobraźni pejzaży arktycznych znakomicie zdawały się współgrać z klimatem katastroficznych wierszy. Nic więc dziwnego, że znaczna część utworów wileńskiej Awangardy mocno uwarunkowana jest wyobraźnią polarniczą. Piotr Kuncewicz omawiając cechy katastrofizmu pisze:

Towarzyszyło temu szczególne obrazowanie. Katastrofiści unikali koloru. Dominowały opisy zimowe, w których biegunom i lodom towarzyszyła „metalowa” metafora. Obok tego pojawiał się motyw ekspedycji, wyprawy kosmicznej lub jeszcze częściej polarnej. Tak było u autorów *Tropiciela*, *Trzech zim*, *Wczoraj powrót*⁴⁰.

Apokaliptyczna groteska nie byłaby jednak sobą, gdyby którykolwiek z elementów miał obsługiwać tylko jedną funkcję. Lód, śnieg, lodowiec i mróz nocy to komponenty wyobraźni prognostycznej, ale nie tylko. Katastrofizm to również poszukiwanie światów zastępczych. Świat dzisiejszy zastępuje, a właściwie uzupełnia arkadia arktyczna.

Oto świat chaosu i nadciągającej zagłady, jedynym ratunkiem jest ucieczka poza społeczeństwo, poza ziemię. Czterdziestu sprawiedliwych odplywa z Byrdem w zakończeniu utworu. W innych także ucieka się w kosmos albo na biegun [...]. Zagórski usilnie szuka wyjścia z kręgu skazanego na zagładę świata⁴¹.

A więc kosmos i arktyka to sfera „ocalająca”. Ale przecież nie tylko — to również obszar śmierci, międzygalaktycznej próżni i arktycznego chłodu zamieniającego ciało w kamień. Fantastyka Zagórskiego, podobnie jak inne komponenty jego poetyckiej wyobraźni, rozdarta jest tragiczną antynomią. Groteska katastroficzna nie propaguje pojednania ze światem, nie uznaje harmonii i nie proponuje azylu. Relatywizmowi poddane jest wszystko, nie ma elementów czystych i nieskażonych. To,

⁴⁰ P. Kuncewicz, „Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 18, s. 4.

⁴¹ *Ibidem*.

co piękne, musi być jednocześnie przerażające; to, co ocalające, nie może jednocześnie nie być niszczące.

Może więc zatem baśń, kołysanka lub kantyczka są tymi gatunkami wypowiedzi, poprzez które w ów przerażający świat wsączy się choćby strumyczek zbawczej nadziei. Jest tych utworów w *Przyjściu wroga* sporo: *Bajka o zimie*, *Sen o taborze*, *Sen o Piotrze*, *Bajka o wojnie*, *Noc (widowisko w obłokach)*, *Pokusa*, *Śpiew 2* i *Śpiew 3*.

Lulaj dziecko — nie lękaj się mrozu,
jest puszysty, kłujący i biały —
niedźwiedzica ma nos i ozór,
a te góry to lodozwały.

(*Bajka o zimie*, PW 21)

Złudna jest jednak nadzieja, że świat wyobraźni dziecięcej może być wolny od grozy. „Co nam śpiewać, jak nie pieśni wojenne / hodowane w poświęście bitw, / o Maruszce, o kociaku białym, / Agno?” — reflektuje się natychmiast poeta, uzupełniając sielski obrazek z *Bajki o zimie* antydydyllicznym *Snem o taborze*. Formy literatury dziecięcej poeta przywołuje tylko po to, by rozsadzić je obrazem śmierci i zagłady. Ten spejtryfikowany i tak mocno jednoznaczny w swej funkcji gatunek zostaje poddany drastycznej próbie. Spokojna melodyka kołysanki zakłócona zostaje zgrzytliwym dysonansem, sielski obraz skontrastowany jest turpistycznym („Jak pokrywa od kałamarza, / jak łupina włoskiego orzecha / spadła głowa”), elementy delikatne sąsiadują z drastycznymi („Dziecko. Właśnie żelazne ostrze / i pipetkę sunięto ze śmiercią”; „Tędy płynie mały w kołysce / do ogromnej pędzącej rzeki”). Zabiegi te są jednymi z częściej stosowanych przez katastrofistów sposobów budowania nastroju grozy⁴², toteż Zagórski posuwa się jeszcze dalej:

Lulaj dziecię, hulaj noga. Twój ojciec
właśnie jedzie na dzikim wielbłądzie
w kapeluszu płaskim panama
na płynącym afrykańskim ładzie.

(*Pokusa*, PW 35)

Kpina i ironia to ostatni już komponent destrukcyjny wprowadzony do tego gatunku, który niczego nie może być pewien w obrębie tego poetyckiego świata. Nawet jego przynależność gatunkowa zostaje tutaj postawiona pod znakiem zapytania. Mieścić bowiem musi on w sobie zarówno klasyczne treści baśniowe czy kołysankowe, jak wierszowaną publicystykę, historyczne nonsensy, polityczne proroctwa czy wreszcie wspomnienia z salonów rozpusty. Ta dezynwoltura genologiczna — celowa oczywiście — daje o sobie znać na przestrzeni całego zbioru. Zagórski koniuguje nie tylko gatunki i formy gatunkowe w ramach jednego utworu, ale miesza również ze sobą rodzaje literackie. *Dysputu*

⁴² Zob. Jastrzębski, *op. cit.*, s. 142.

mieści w sobie załączki dramatu lub, mówiąc ostrożniej, widowiska poetyckiego; *Widzenie VI*, *Bajka o wojnie*, „*Walka z Antychrystem jest beznadziejna...*”, *Przypowieść o platynie*, *Wyjaśnienie pierwsze*, *Wyjaśnienie drugie* — to wiersze, które w gruncie rzeczy są *tout court* prozą, i to nie zawsze poetycką, *Widzenie III*, *IV* i *VII* niczym w swojej tkance treściowej i sposobie organizacji lirycznego „materiału”, poza formą graficzną, nie różnią się od *Widzenia VI*. Zacieranie granic gatunkowych to predylekcja całego niemal ugrupowania, niedwuznacznie ciągnącego w swej liryce ku epickości. W tym zbiorze jednak autor *Kairu* skłania się nie tyle ku epizacji liryki, ile raczej w kierunku manifestacyjnego demonstrowania relatywności reguł rządzących określonymi gatunkami i rodzajami literackimi. Trzeba wszelako przyznać, iż niekoniecznie potrzebna mu była do tego groteska poetycka, gdyż już wcześniej, w artykule *Radion sam pierze*, wskazywał na iluzoryczność podziału na poezję i prozę. Nie zmienia to jednak faktu, że *Przyjście wroga* jest terenem, na którym destrukcyjny i wynaturzający charakter groteski odciska się również na poziomie gatunkowych przyporządkowań.

Ostatnią wreszcie kwestią, którą należałoby tutaj postawić, jest pytanie o to, co stało się w obrębie tego anarchicznego, groteskowego świata artystycznego z językiem poetyckim. Już w *Ostrzu mostu* Zagórski niebezpiecznie zbliżał się do rozwiązań dadaistycznych, balansując gdzieś na granicy nadrealistycznego impresjonizmu podświadomości i czysto losowych zestawień, ujętych w słowa i obrazy, odprysków rzeczywistości. Nietrudno domyślić się, że tym razem poeta, chroniony pojemnymi regułami gry literackiej, na jaką pozwala groteska, nie cofnie się przed żadnego typu artystyczną ekscentrycznością. W roku 1933 Antoni Gołubiew pisząc o *Ostrzu mostu* sugerował:

Sporo jest w omówionych wierszach zwyczajnego dziwactwa i nabierania nieszczęśliwych, wysilających mózgi czytelników oraz samych autorów. Siedzi sobie autor i duma nad wierszem. Przed oczyma galopują mu oszalałe skojarzenia. Zaczyna się niby to sensem, a potem pojęcie trąca pojęcie, wizja wizję, piętrzy się jedno na drugie, zeskakuje w oszalałych podskokach [...]. Wytwarzają się napięcia pojęciowe, czasem nawet bardzo ładne. Autor odczuwa przyjemność z lekkiego ześlizgiwania się z pagórka na pagórek, z obrazu na obraz, z trudności na trudność. Wyrasta wiersz niekiedy dobry w szczegółach, ale nie przedstawiający mocniejszej konstrukcji nie tylko logicznej, lecz i artystycznej⁴⁸.

Utwory, które odnajdujemy w *Przyjściu wroga*, zdają się sugerować, że sąd ten dopiero w odniesieniu do tego zbioru nabiera pełnej aktualności. Tutaj właśnie bowiem widać wyraźnie, jak Zagórski bawi się literaturą, jak beztrzesko, lekko i z pewną bezczelnością demonstruje nam swój artystyczny nihilizm. Nie ma elementów, których nie można

⁴⁸ A. Gołubiew, *Bujnicki, Miłosz, Zagórski*. „Pax” 1933, nr 4, s. 7—8.

byłoby spożytkować w tej propozycji estetycznej. Sąsiadują więc ze sobą apokaliptyczna parataksa z językiem gazetowej reklamy, fragmenty prozaiczne towarzyszą silnie zmetaforyzowanym, aż poza granice komunikatywności, szyfrowi poetyckim, apollinariowskie transponowanie realności w wizję sąsiaduje z dziecięcą bajką, w obrębie wiersza pojawiają się powiadomienia o charakterze autotematycznym, odnoszące się do kompozycyjnej kolejności *Widzeń*, nadrealistyczna zaś wolność skojarzeń wykorzystana zostanie do prefabrykacji jawnie prowokujących idiotyzmów. Przyjrzyjmy się zresztą:

Widzisz: wilczy nadciąga obóz
znowu
nad lombardzką koroną Karła,
ten, którym wiozłeś autobus,
okazał się zwykłą krową,
którą noc pożarła.

(*Sen o Piotrze*, PW 27)

Elementy składające się na ten wiersz manifestacyjnie niemal nie wchodzą ze sobą w żadne reakcje poetyckie. Co prawda, dajcież zapewniali dwadzieścia lat wcześniej w Szwajcarii, że nie ma takich zestawień, które pozbawione by były estetycznej ekspresji, niemniej Zagórski prowokuje sytuacje artystyczne, w których nawet ta zasada wydać się musi nieco podejrzana. Nieprzypadkowo Sebyła pisał:

O stosunku autora do słowa można by powiedzieć, że słowo dlań przestaje być reprezentacją przedmiotów myślenia, reprezentuje jedynie treści subiektywne, katatymiczne i hipnotyczne [...]. Poemát jest jaskrawym przykładem roli w twórczości poetyckiej procesów hipnoicznych, występowania cech myślenia archaicznego i magicznego ustosunkowania do słowa. Niektóre teksty żywo przypominają mowę typową dla stanów schizofrenicznych⁴⁴.

Autor *Młynów — Sonaty nieludzkiej* udowadnia to nawet zestawiając ze sobą fragmenty utworów Zagórskiego z zapisami bredzenia umysłowo chorych, zaczerpniętymi z *Psychiatrii J. Frastiga*, bestselleru lat trzydziestych. Wszystko wskazywałoby na słuszność podejrzeń Sebyły. Jest jednakże — jak się wydaje — w tym artystycznym szaleństwie metoda. Spójrzmy wcześniej na parę fragmentów:

Matka miała oczy niespokojne
bo w nocy
otaczały ją krowy dojne,
a te krowy to byli prorocy.

(*Śpiew 3*, PW 41)

Potem kładli wiśniowe pestki
[.....]
i walili w sosnową deskę

(*Śpiew 2*, PW 40)

⁴⁴ Sebyła, *op. cit.*

W tym dziele nie szukajcie jednak platyny. Za dużo tu wszelkich związków organicznych w stanie wrzącym.

Pamiętajcie jednak — źródłem powodzenia złota jest złudzenie bliskości, grzechem pierworodnym złota jest nieskromność.

Kończę, gdyż czarny pies, który przychodził do mnie po nocach, nazywałem go Węgłem i kąsał — łasi się. Jest Chartem. [*Wyjaśnienie pierwsze*, PW 51]

I może jeszcze — większy fragment politycznego „komentarza”:

Jakież było przerażenie mieszkańców Irlandii, kiedy jedno z ich świętych jezior zapadło się pod dno dwukrotnie. Od niepamiętnych czasów raz na sto lat jezioro to niknie, wcieka pod ziemię, potem zapełnia się ponownie i czeka następnego wieku. Otóż w 1933 roku ledwie się zapełniło po pierwszym opadnięciu i ludność chciała wrócić do uprawiania sportu wędkarskiego, kiedy woda znikła po raz drugi. Wytrąbiło ją zupełnie jak z wanny. Bardzo złe rzeczy obiecywano sobie w Irlandii po tym ewenemencie. Wyobraźmy sobie, co to będzie za 100 lat, kiedy jezioro spróbuje spłynąć trzy razy. [*Walka z Antychrystem jest beznadziejna...*”, PW 48]

Trudno nie podejrzewać, że powyższe fragmenty zostały zrodzone w wyniku parodystycznego stosunku do artystycznego eksperymentu i popularnych wieszczb katastroficznych. Na dobrą sprawę fragmenty te dają się porównywać jedynie z „twórczością” zaprezentowaną przez Witkacego oraz Niesiołowskiego w *Papierku lakmusowym*. Wiele z utworów Zagórskiego z tego tomu zbliżonych jest do owych wierszy „piurbłagistycznych”. Jedne i drugie wyrastają bowiem z postawy satyrycznej. Taką zresztą ocenę językowego eksperymentu Zagórskiego dawał Matuszewski: „Zagórski stoi wyraźnie na stanowisku, że akt tworzenia poetyckiego nie zawsze wynika z postawy zupełnie serio”⁴⁵. Literatura, a zwłaszcza poezja, to nie tylko proces mozolnego, rzemieślniczego cyzelowania form i wysilonego dopasowywania kolejnych elementów, lecz również swobodna, artystyczna zabawa. Zabawa jednak nie do końca beztroska. To ustawiczne naruszanie zasad poetyckiej ontologii i praw konstruowania artystycznego rodzi podejrzenie, że u podstaw eksperymentu Zagórskiego stały intencje podobne jak w przypadku Witkacego. Autor *Szewców* w artykule *O skutkach działalności naszych futurystów* pisał:

Przyjdzie czas, że nie będzie wiadomym, co jest Prawda, a co fałsz, co jest wynikiem artystycznej konieczności, a co przypadkiem czysto mechanicznym lub co gorsza — świadomą błagą. Taki jest fatalny, nieuchronny los sztuki w społecznym rozwoju ludzkości. [...] I wydał mi się bardzo bliskim ten czas, w którym istotna praca naprawdę nic nie będzie warta i wyniki długoletnich wysiłków w kierunku stworzenia rzeczy pięknych przez ludzi szczerych nie dadzą się odróżnić od destruktywnej roboty szakali dadaizmu i świadomych blagierów⁴⁶.

⁴⁵ Matuszewski, *op cit.*

⁴⁶ S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu*. Warszawa 1976, s. 130.

Doświadczenie poetyckie Zagórskiego polegało właśnie na próbie dojścia do tej granicy, gdzie kończy się Sztuka, a zaczyna się błaga. Nieprzypadkowo zapewne też jego utwory przecinają się z Witkacowskimi koncepcjami. Konsekwentny katastrofista to ten, który nieustannie sprawdza, w obawie przed zagładą, wszystkie wartości humanistyczne: idee, systemy myślowe i moralne, metafizykę i sztukę jako ich nosicielkę. Próbuje jej wytrzymałość i odporność. Nie może się to jednak odbyć bez drastycznego naruszenia określonych norm postępowania artystycznego. Artysta awangardowy, poruszający się zwykle po obrzeżach sztuki, zagrożony nieustannie ryzykiem upadku w nicłość, musi wiedzieć, gdzie znajduje się ta nieprzekraczalna granica. Dadaistyczna błazenada Zagórskiego, mnożące absurdalne skojarzenia, to również próba wytrzymałości materiału poetyckiego. Pod maską błazna ukryta jest tragiczna twarz artysty katastroficznego, który zbył się już wszelkich wątpliwości: „Wołam: ciągnie krok Tamerlana”. I tutaj odsłania się ostatnie miejsce, estetyczna nisza ekologiczna, w której skryć się może katastrofista. Skoro rzeczywistość ingeruje nawet w świat snów, wyobrażeń oraz marzeń, z których czerpie swe soki literatura, należy stworzyć literaturę taką, by wolna była od wszelkiej treści „życiowej”. Stanisław Czernik pisze:

Czysta gra słów ma taką właściwość, że zawsze z niej można ułożyć taką czy inną logiczną całość, tzn. można ją usprawiedliwić. Nawet więcej: można jej nadać nieskończoną ilość oznaczeń, lecz taka „dążność do nieskończoności” jest dążeniem do pogranicza między wszystkim a niczym. W tym wypadku artystyczne opracowanie takiego zespołu grających słów można nazwać sztyfem, symbolizmem, surrealizmem, wreszcie mirohładami bez obawy popełnienia pomyłki⁴⁷.

Jeśli więc słowo poetyckie odwołuje się do jakiejś rzeczywistości pozaznakowej, która podlega zakwestionowaniu i relatywizacji, dążyć należy do pełnej autonomizacji poetyckiego języka. Do stworzenia rzeczywistości poetyckiej samej dla siebie, rzeczywistości wolnej i wyjętej spod dyktatu zagrożonej realności. Jedynie Sebyła wytropił u Zagórskiego istnienie tego arkadyjskiego elizjum artystycznego.

W epickim lub lirycznym, modlitewnym, piosenkowym lub opisowym toku poszczególnych wierszy poematu oddzielne zespoły składniowe, choć nie powiązane logicznie, wiążą się jednak ładunkami treści uczuciowych, nastrojów i spełniają rolę napięć dynamicznych. Robi to wrażenie operowania czystymi, nie obciążonymi treścią „życiową” i logiczną, faliście przebiegającymi procesami uczuciowymi. Coś jakby próba Witkiewiczowskiej „czystej formy” i surrealizm⁴⁸.

Ucieczka w „czystą formę” nie jest jednak gestem zerwania z ramion szat proroka zagłady. Wręcz przeciwnie, autor *Kairu*, rozpaczli-

⁴⁷ Czernik, *op. cit.*, s. 33.

⁴⁸ Sebyła, *op. cit.*

wie potrzęsający dadaistycznym konceptem niczym błazeńskim kadyceuszem, notujący z pedanterią biblijnego proroka zagłady katastroficzne wizje, jakie podsuwa mu wyobraźnia, jest postacią tragicznie rozdartą i groteskową w swej manii rozbijania świata na elementy, których chaos jest artystyczną repliką chaosu świata, i w swej od niego ucieczce, która jest wyrazem protestu, a jednocześnie dowodem jego rozpoznania świata i aktem uczestnictwa.

Mimo ryzykowności tej artystycznej oferty literackiej, jaką jest *Przyjście wroga*, trzeba stwierdzić, że to jedna z najbardziej interesujących prób stworzenia utworu mającego wyrazić poetycki światopogląd katastroficzny. Groteskowość staje się tu w jakiejś mierze koniecznością artystyczną. Tylko groteska, pozostając jakością autonomiczną i spójną, może wyrazić — jak mówi Sokół — „świat, który wypadł z zawiasów, który się wykoleił”. Gdy przestają obowiązywać kategorie przyczynowości, normy i prawidłowości, gdy rozbite zostają związki kauzalne i kodeksy etyczne, tylko groteska jest w stanie podźwignąć artystycznie to potrzaskane *universum*. Pojawiają się więc: f a n t a s t y k a, pełna form osobliwych, monstrualnych i zdeformowanych, profecyjnej imaginacji; a b s u r d a l n o ś ć, łącząca wykluczające się porządki motywacyjne z poczucia braku jednolitego systemu zasad rządzących światem literackim; n i e j e d n o l i t o ś ć stylu nastroju i postawy, wynikająca z braku ufności w jakąkolwiek strategię postępowania artystycznego; l e k c e w a ż e n i e o b o w i ą z u j ą c y c h f o r m u ł literackiego zapisu jako wyraz nieufności wobec „scalających” potencji sztuki dotychczasowej. Pojawiają się tragizm i komizm, piękno i brzydota, błazenada i rozpacz, absolut sztuki i próżnia rzeczywistości, ocalenie i zagłada. Wszystko to zaś splecione i wymieszane, obudowane kompleksem osobliwych wyobrażeń, przecięte od góry do dołu drastyczną antynomią — stanowi jedyną w swoim rodzaju, modelową wręcz realizację poetyckiej groteski; jedną z najoryginalniejszych i najsugestywniejszych propozycji międzywojennego poetyckiego katastrofizmu.