

Stanisław Bereś

"Niewymierne" wiersze Tadeusza Gajcego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/1, 73-104

1988

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 BEREŚ

„NIEWYMIERNE” WIERSZE TADEUSZA GAJCEGO

Wiersze niewymierne — to tytuł niewielkiego zbioru poetyckiego, napisanego przez Tadeusza Gajcego w roku 1942. W jego skład wchodzi 9 niewielkich liryków: *Czarne okna*, *Korale*, *Jezioro*, *Ballada o chłopcu przydrożnym*, *Żebrak smutku*, *Ballada czarnoksiężska*, *Bajka druga*, *O szewcu zadumanym* oraz *Modlitwa za rzeczy*. Po raz pierwszy opublikowane zostały one dopiero w 24 lata po śmierci pisarza — w *Utworach wybranych*¹. Jak stwierdza Lesław M. Bartelski, redaktor zarówno tego zbioru, jak i późniejszej edycji *Pism*:

Oryginały przepisane na maszynie, rękopisy, podobnie jak przy juveniliach, nie zachowały się. Ich poetyka i bogactwo wyobraźni przypominają wyraźnie inne utwory z tego okresu².

Naturalne jest pytanie, dlaczego młody pisarz nie zdecydował się na druk tego zbiorku i co skłoniło go do rezygnacji z włączenia cyklu *Wierszy niewymiernych* do późniejszych tomików, takich jak *Widma* i *Grom powszedni*. Zapewne rację ma Bartelski przypuszczając, że w sporym stopniu zaważyły na tym ograniczone wówczas możliwości techniczne i finansowe oraz fakt, że wiersze te w niewielkim stopniu dotyczyły spraw związanych z burzliwymi przeżyciami narodu³. Warto jednak zauważyć, że żaden z nich nie został również opublikowany w prasie konspiracyjnej, mimo iż autor zdecydował się na to w przypadku innych utworów powstałych w tym okresie, np. *Z dna* (części III, IV, VII, VIII), *Betleem*, 1942. *Noc wigilijna* lub *Trójgłos*. A przecież spośród nich tylko poemat *Z dna* w sposób bezpośredni zwracał się ku problematyce wojennej. Prawdopodobnie poeta uznał, iż *Wiersze niewymierne* po prostu nie zasługują na druk lub opublikowane być mogą jedynie w całości jako cykl. Skąd-

¹ T. Gajcy, *Utwory wybrane. Wiersze — poematy — proza*. Przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L. M. Bartelski. Kraków 1968.

² L. M. Bartelski, *Posłowie*. W: T. Gajcy, *Pisma. Juwenilia — przekłady — wiersze — poematy — dramat — krytyka i publicystyka literacka — varia*. Kraków 1980, s. 556. Z tej edycji pochodzą wszystkie cytaty z utworów Gajcego. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę.

³ *Ibidem*, s. 553.

inąd wiadomo, że Gajcy przykładął niezwykle wagę do kompozycji swoich kolejnych zbiorów, stąd też jego surowość — w pewnej mierze zresztą uzasadniona — wydaje się nader zrozumiała.

W spuściźnie pisarza przekazanej przez jego rodzinę i przyjaciół Bibliotece Narodowej w Warszawie natykamy się na intrygujący zespół rękopiśmienny⁴. Otwiera go właśnie zestaw *Wierszy niewymiernych*. Różni się on mocno od cyklu, którym Bartelski otwiera dział wierszy w obu edycjach twórczości Gajcego. Nie znajdziemy w nim *Ballady o chłopcu przydrożnym* ani *Zebraka smutku*, za to zawiera on *Trójjętos*, wciąż jeszcze nie opublikowany poemat *Poman i Panna Leśna*⁵, 11-częściowy cykl poetycki *Z dna* oraz mylnie doń zaliczany przez wydawcę wiersz pt. *Znak*⁶. Jaka jest zatem prawdziwa zawartość zbioru *Wiersze niewymierne*? Ta, którą podaje Bartelski, czy też ta, którą odnajdujemy w teczce *Poezji nie wydanych*?

A wreszcie rodzi się pytanie trzecie: czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z cyklem poetyckim, czy tylko z przypadkowym zbiorem wierszy, których wartości poeta nie potrafił w y m i e r z y ć i pozostawił je w postaci brulionowej? Być może bowiem to, co uważamy za tytuł tego miniaturowego zbioru, jest tylko lapidarną formułą na określenie kilku utworów, z których część autor pozostawił w szufladzie, a część opublikował jedynie w podziemnych periodykach.

Trudno o jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii. Przypuszczać jednak należy, że Bartelski przygotowując do druku *Utwory wybrane* Gajcego oparł się na zestawie *Wierszy niewymiernych* wyodrębnionych i przepisanych na maszynie przez autora. Później, podczas porządkowania w archiwum papierów po poecie, omyłkowo zostały dołączone teksty z lat późniejszych (*Trójjętos*, *Poman i Leśna Panna*). Trudno jednak o całkowitą pewność, gdyż nie istnieją żadne dowody poza przeświadczeniami opartymi na zawodnej przecież pamięci⁷.

Istotniejsze jest jednak inne zgoła zagadnienie. Otóż istnienie *Wierszy*

⁴ T. Gajcy, *Poezje nie wydane*. Dział Rękopisów Bibl. Narodowej, sygn. IV 0848.

⁵ Dopuszczalne jest domniemanie, że tytuł brzmi: *Roman i Panna Leśna*. Utwór ten powstał wraz z głośnym poematem *Do potomnego* wiosną 1944 w willi „Irena” w Konstancinie, będącej własnością Romana Bratnego w okresie jego zaślubin. Z drugiej jednak strony uważna analiza pisma Gajcego wskazuje na poma na „szaleńca, obłąkanego”.

⁶ O tym, że wiersz ten mylnie był zaliczany do cyklu *Z dna*, dobitnie świadczy jego osobne datowanie, typowy dla Gajcego sposób oddzielenia go od pozostałych utworów, a zatem również od cyklu *Z dna*, wreszcie wyraźny brak związku tematycznego i kompozycyjnego z tym rozbudowanym poematem. Na pewne wątpliwości wydawcy wskazuje zresztą fakt, iż dopisał (w nawiasie) przy tym utworze numer, mający go w ten sztuczny sposób spajać z 11-częściowym cyklem *Z dna*.

⁷ Zarówno brat poety — Mieczysław Gajcy, jak i kustosz biblioteki, doc. Barbara Koc, nie są dziś w stanie odtworzyć kanonicznego zestawu tego cyklu poetyckiego (informuje o tym list M. Gajcego do autora niniejszego tekstu, z 24 XI 1986).

niewymiernych w różniących się wersjach świadczy o tym, że poeta zdecydowanie oddzielił twórczość, której przyznał pełne prawo do literackiego bytu, od tej, która nie w pełni satysfakcjonowała go artystycznie. Gdyby bowiem uznawać za wersję kanoniczną 9 utworów wymienionych na wstępie, wówczas mamy tu do czynienia z autorską decyzją noszącą wszelkie cechy dyskredytacji, podobnie jak miało to miejsce w przypadku juveniliów. W obliczu dorobku tak skąpego ilościowo jest to decyzja znamienna, gdyż jej wartościujący sens pozwala nam dzisiaj zastanawiać się nad poziomem estetycznej samoświadomości Gajcego, poszukiwać kryteriów, jakimi kierował się podczas komponowania swych dwóch okupacyjnych zbiorów poetyckich, a wreszcie dociekać, w kręgu jakich wartości sytuował on swój ideał sztuki *inter arma*.

Przyjrzyjmy się zatem uważniej tej sporej mimo wszystko garstce „niewymiernych” wierszy Tadeusza Gajcego, które w latach swojej najintensywniejszej twórczości (1942—1944) wydzielił jako obszar niepewności artystycznej. Oprócz wspomnianych już wcześniej utworów narosłych wokół szczupłego cyklu *Wierszy niewymiernych* zaliczyć tu należy również inne teksty poetyckie publikowane w prasie podziemnej, a pominięte w *Widmach* i *Gromie powszednim* (np. *Śpiew murów*⁸, *Nowo narodzonemu*), wiersze wycofane z drugiej redakcji *Gromu* (*Po raz pierwszy modlitwa*, *Wezwanie*, *Przed odejściem*⁹), a także napisany, na papierowej torbie, już podczas powstania — szokujący utwór *** *Święty kucharz do Hipciego*¹⁰. Bez wątpienia autor traktował je jako literackie próby lub realizacje nie w pełni udane, budzące jego niepokój i wątpliwości. Z drugiej wszakże strony dopuszczając w końcu niektóre z nich na łamy czasopism konspiracyjnych dał dowód, że jego decyzja nie miała charakteru ostatecznego. W sumie jednak oznacza to, iż rozpoczynając selekcję swych wierszy Gajcy zaczynał jakby kształtować własny ton poetycki i ustalać własną linię preferencji artystycznych, a jego „niewymierne” wiersze są *sui generis* dokumentami z tej drogi ku poezji *tout court*.

Już pierwszy rzut oka na utwory z tej „niewymiernej” grupy potwierdzać musi rozterki autora *Homera* i *Orchidei*. Rzeczywiście bowiem

⁸ Tekst niepewnego autorstwa, wyłączony z *Utworów wybranych* (zob. Bartelski, *ed. cit.*, s. 260), a zamieszczony w późniejszych *Pismach*; wyraźnie odbiegający od typowej dla Gajcego poetyki.

⁹ Własnoręczna adnotacja pisarza jest doprawdy zagadkowa: „Wiersze *Po raz pierwszy modlitwa*, *Wezwanie*, *Przed odejściem* do żadnego tomu nie wchodzi” — zob. T. Gajcy, *Wiersze wchodzące w skład nowego wydania „Gromu powszedniego”*. Dział Rękopisów Bibl. Narodowej, sygn. III 10847. Jednak utwory te znalazły się w końcu pośród tekstów owej edycji. Dlaczego poeta chciał usunąć trzy wiersze tak efektownie wieńczące tomik? Czyżby nosił się z zamiarem zmiany koncepcji *Gromu powszedniego*? Trudno dziś o definitywne rozstrzygnięcia w tej kwestii.

¹⁰ Utwór ten został przekazany przez M. Kraczkiewicza — dowódcę Gajcego i Strońskiego — J. Piórkowskiemu (zob. *Ostatni wiersz Gajcego*. [List do redakcji]. „Współczesność” 1964, nr 21).

mamy tu do czynienia z partią tekstów wyraźnie słabszych niż te, które znamy z *Widm* oraz *Gromu powszedniego*. Szczególnie niekorzystne wrażenie sprawiają *Poman* i *Panna Leśna* oraz *Śpiew murów*. Zarówno pierwszy, mimo iż jest jednym z ostatnich utworów poety, jak i drugi reprezentują raczej poziom juveniliów niż twórczości dojrzałej. Oba zresztą nie posiadają odpowiedników w pozostałej twórczości Gajcego. Przyjrzyjmy się najpierw *Pomanowi* i *Pannie Leśnej*. Ten rozbudowany poemat przedstawia historię młodzieńca, który udaje się z wieczorną wizytą do narzeczonej, jednakże odrzucony przez wiarołomną kochankę ulega w powrotnej drodze powabom Panny Leśnej, czyli po prostu rusalki.

Ujęcie to oczywiście nienowe, stanowiące wyraźne nawiązanie do *Switezianki* Mickiewicza. Gajcy w pełni respektuje wymogi gatunku powołując do życia świat nastrojów i wydarzeń tak charakterystycznych dla inspirowanej folklorem ballady. Akcja utworu rozgrywa się w magiczną noc świętojańską, atmosfera zaś niepokoju i tajemniczości zostaje rozsnuta niemal w pierwszych wersach. Dramatyczne napięcia wątlej fabuły podkreślone są obecnością partii dialogowych, zjawiskowością przyrodniczego świata oraz nadprzyrodzoną mocą i urodą leśnej boginki. Nastrojów poematu wzmacniają liczne paralelizmy składniowe, powtórzenia oraz pewna nerwowa fragmentaryczność i skrótowość prezentowanego obrazu. Tak silne podporządkowanie się wyznacznikom gatunku sprawia, że Gajcy realizuje kanoniczny wzorzec dość bezwolnie. Nie znajdziemy tu nawet próby — tak, zdawałoby się, oczywistej — żarłobliwej gry, „dialogu” z przywoływanym modelem lub sygnału dystansu do szkicowanego świata ludowej fantazji i jego literackich upostaciowań. Można zatem przyjąć, że mamy tu do czynienia jakby z literacką wprawką w ramach przyjętego z góry schematu.

Prawdziwy kłopot polega na tym, że zrealizowana została ona z ogromną niedbałością, jeśli już nie powiedzieć: warsztatową nieudolnością. Poecie nie udaje się utrzymać w *Pomanie* i *Pannie Leśnej* żadnego stałego wzorca rytmicznego, rymy balansują pomiędzy skrajnym zbliżeniem (np. „zaszedł” — „naszedł”, „boku” — „skoku”), pozornym wyszukiwaniem (np. „dmucha” — „huka”, „szczęście” — „mięśnieniem”) a zupełnym rozpadem klauzulowego współbrzmienia, co całkowicie rujnuje i tak dość zgrzytliwą melodykę tekstu. Ponadto autor ujawnia zdumiewającą wręcz skłonność do powtarzania właśnie najbardziej nieudanych fragmentów. Jeśli dodać do tego niechlujne wręcz poetyzmy w rodzaju: „dziewczyna w miłości chluście”, „prądem szczęście przelewa się każdym mięśnieniem”, „smutek skrobie podkowę”, wówczas uzyskujemy obraz rzeczywiście dość odstraszaający. Spoglądając więc na ten utwór trudno się dziwić, że nie spieszo się z jego „odkryciem” i że został on pominięty — co skądinąd naganne — w edycji *Pism* Gajcego.

Nie tak jednoznaczną sytuację napotykaemy w *Śpiewie murów*. Utwór ten sytuuje się w kręgu niezwykle żywej w poezji wojennej, a prak-

tycznie nie występującej — poza poematem *Z dna* — w liryce Gajcego, problematyki martyrologicznej. Mimo całej presji tragicznych doznań okupacyjnych autor *Widm* dążył do wypracowania postawy emocjonalnego dystansu wobec narzucających się wypadków. Budował go przez silną nadrealizację obrazu, korzystanie z techniki widzenia sennego, czasem poprzez groteskę oraz rzutowanie wizji w plan kosmiczny lub historiozoficzny. Ucieczka od poetyckiego dokumentalizmu i nuty cierpiętniczej była niemal programową postawą całego pokolenia debiutującego w pierwszych latach okupacji. Wszelkie objawy zanurzania się w oparach klęski, rozpamiętywania doznanych cierpień i odcinania kuponów od narodowego dramatu pisarze ci traktowali jako syndrom słabości i nieumiejętności wypracowania postawy etycznie i artystycznie aktywnej. Właśnie pokusy poddania się falowaniu zbiorowych emocji i podjęcia roli „płaczki żałobnej” uznawali za główną groźbę, która może sparaliżować obroty niepodległej wypadkom wyobraźni. Stąd właśnie zaskoczenie, jakim jest w dorobku poety *Śpiew murów*. Potęguje je dodatkowo równie rzadki u niego ton lirycznego rozrzewnienia, z jakim opiewa los rodzinnego miasta, a także bezpośredniość relacji bohaterów zaklętych w ściany. Gajcy niemal z reguły mówił: „miasto”, „kraj”, „ziemia”. Tutaj natomiast zwraca się z charakterystyczną apostrofą: „Warszawo, w snach naszych śniesz, / nucąc wrześniami żałobny nasz tren” (101). Tylko w VII i VIII części poematu *Z dna*, drukowanych przez Gajcego jako *Rapsod o Warszawie*¹¹, odnajdziemy podobne ujęcia.

Apostrofa to zresztą znacząca i nieprzypadkowa. Utwór przedstawia bowiem stolicę jako miejsce święte, jako sanktuarium pamięci o tych, którzy w 1939 r. oddali życie w jej obronie. Sygnalizowany w tytule „śpiew murów” jest głosem poległych, którzy „uwiecznieni” zostali w zrujnowanych ścianach i nie mogą być zapomniani, gdy nastanie „nowe miasto w napiętej cięciwie dni tryumfalnych” (102). Wiersz ten, uderzająco podobny do setek innych wojennych varsavianów, nader łatwo usytuować w kręgu tego stereotypu Warszawy, który wyłania się z okupacyjnego obiegu popularnego. Stałym elementem schematu jest wyeksponowanie wątku męczeństwa, jakie przypadło temu miastu podczas obrony przed niemieckim najazdem. Cierpienie to zaś każdorazowo prezentowane jest jako ofiara poniesiona na rzecz przyszłej, nie określonej jeszcze restytucji. Trafnie pisze o tym Jerzy Świąch:

Odtąd blask września stale będzie się przebijać z uporem przez mroki okrutnej nocy okupacyjnej, sięgnie samego dna, w jakim znajdują się mieszkańcy stolicy w dniach masowych egzekucji i łapanek. [...] Promień ten będzie nie tylko przypominać o bohaterstwie, umęczonym i cierpiącym wskazywać będzie początek zbawczej drogi, na jaką we wrześniu zaszczytnie wkroczyli¹².

¹¹ „Kultura Jutra” 1943, nr 8/9.

¹² J. Świąch, *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939—1945*. Warszawa 1982, s. 128.

Wyobrażenie to konsekwentnie prowadzi do kolejnego ujęcia, wyraźnie zarysowanego w zakończeniu utworu: wizji miasta niszczonego i rujnowanego, które swą duchową niepodległością broni się przed zagładą. Klęska bowiem urzeczywistniła się wyłącznie na planie materii. Morale narodu nie uległo zachwianiu, a nawet wręcz przeciwnie, zostało dowartościowane jego niezłomną postawą. Także tutaj Gajcy wpisuje się w schemat utrwalony w ówczesnej produkcji piśmienniczej. Potwierdza to zresztą autor *Pieśni niepodległej*:

Ten [...] kontrast między materialną czy cielesną a duchową substancją stolicy jest trwałym schematem, powtarzającym się w każdym wierszu mówiącym o Warszawie okupowanej¹⁸.

Kiedy więc poeta zamyka wiersz obrazem monumentalnej, marmurowej Warszawy, do końca wpisuje się w istniejący już mit miasta-bohatera; mit, którego funkcją miało być zespolenie obróconej w gruz i perzynę przeszłości z formami przyszłymi, kształtowanymi już w odnowielskim wysiłku przez niepodległą zwątpieniu wyobraźnię poetów.

Oczywiście można powiedzieć, że brak pewności w sprawie autorstwa tekstu nie pozwala na zbyt ostre uogólnienia i jednoznaczne wliczanie jego wtórności na konto Gajcego. Niestety jednak nie jest to jedyny w dorobku poety wiersz o podobnym charakterze. W równie dużym, a może nawet w jeszcze większym stopniu w okupacyjny stereotyp wpisuje się najdłuższy spośród interesującej nas tu grupy utworów — poemat *Z dna*. Nader szczególnie to utwór. Bez wątpienia nie należy on do szczytowych osiągnięć pisarza, który prawdopodobnie miał tego pełną świadomość, niemniej warto zwrócić uwagę na ten tekst, gdyż stanowi on jakby pomost między juveniliami a twórczością dojrzałą, między świadomością „cywilną” a poczuciem współuczestnictwa w biegu wypadków. Zderzają się w nim przeto bohaterski obraz wojny i wizja katastrofy totalnej, syntetyczny skrót wyobraźniowy i poetyzowana kronika wydarzeń, przekonanie, że należy odwoływać się do usankcjonowanych tradycją kulturowych znaków, i wiara, że należy tworzyć własne wzorce kształtowania poetyckiego świata.

Ślad tych głębokich napięć w obszarze świadomości, wyobraźni, a nawet poetyckiego warsztatu autora *Ziemi* jest na tyle wyraźny, że trudno mieć jakiegokolwiek wątpliwości: w połowie 1942 r. zachodzi proces wewnętrznej przemiany poety. Dotyczy to zresztą także innych przedstawicieli tej generacji, dla których klęska wrześniowa była poważnym wstrząsem. To, co stało się ich psychicznym udziałem podczas tych dramatycznych tygodni, zapoczątkowało niezwykle intensywny, nieraz szeroko rozłożony w czasie, skomplikowany proces przetrawiania oraz rewidowania postaw, wyobrażeń i światopoglądów. Bez względu na rodzaj osobniczych

¹⁸ *Ibidem*.

doświadczeń upadek Rzeczypospolitej dla każdego z nich stanowił zamknięcie pewnej epoki oraz tragiczne podsumowanie tej fazy życia, którą znamionuje ufnosć wobec rzeczywistości i przeświadczenie o stabilnym porządku otaczającego świata.

Dla Gajcego katastrofa r. 1939, której poświęcił swój poemat *Z dna*, była wydarzeniem szczególnie mocno i boleśnie tkwiącym w świadomości. Wszak nie przypadkiem w swoich próbach prozatorskich powracał do scen i sytuacji rozgrywających się w miażdżonych placówkach żołnierskich (*Twarzą w noc*), na zatłoczonych uciekinierami drogach obsypywanych nieprzyjacielskimi bombami (*Cena*) oraz wlotowych ulicach stolicy, na których pokonani mijali swych pogromców „tryumfujących milcząco i butnie” (*Trzy śmierci*). Nawet groteskowe *Misterium niedzielne* stanowiło próbę ukazania ostatnich chwil pogrążonej w sennym, a zarazem mocarstwowym absurdzie, uciekającej od świadomości zagrożenia „krainy”.

Rok 1942 przyniósł istotne dla młodego poety decyzje: wstąpienie na tajny uniwersytet, debiut na łamach „Sztuki i Narodu”, a wreszcie akces do jej zespołu redakcyjnego. Oznaczały one tyleż przekroczenie progu dojrzałości, co i włączenie się w podziemną wspólnotę, pociągające za sobą odnalezienie się w kręgu określonych koncepcji politycznych oraz artystycznych. W krótkim czasie młodziutki pisarz, dotąd „cywil” i gimnazjalista, przeobraził się w członka podziemnego państwa, reprezentanta spo-rej konspiracyjnej grupy politycznej, a także uznanego — co prawda w wąskim jeszcze kręgu odbiorców — poetę.

Powstanie *Z dna*, podobnie zresztą jak i całego cyklu *Wierszy niewymiernych*, przypada właśnie na ten okres zmiany ról społecznych, a przede wszystkim gwałtownego dojrzewania artystycznego. Dotychczasowa postawa, styl myślenia, światopogląd i literackie upodobania Gajcego stały się obszarem dość zasadniczych przewartościowań. O ich końcowym efekcie świadczą dobitnie tak różne od prób młodzieńczych, choć tożsame w przywiązaniu do pewnych ujęć i tematów, tomy poetyckie: *Widma* i *Grom powszedni*. Poemat *Z dna* otwiera ów proces wewnętrznej przemiany. Mimo iż nosi już niektóre cechy znamionujące wartości charakterystyczne dla obu tych zbiorów, jest jednak jeszcze zanurzony w schematach, wyobrażeniach i upodobaniach literackich, które odnajdujemy w juveniliach.

Jedną z ważniejszych cech poematu *Z dna* jest niezwykle intensywna potrzeba zdystansowania się wobec przeszłości. Klęska wrześniowa jawi się Gajcemu przede wszystkim jako czynnik ostatecznie przekreślający iluzyjny krąg spraw i problemów konstytuujących życie młodego człowieka, zbyt długo zanurzonego w świecie zabawy, uznającego imitowanie spraw ludzi dorosłych za egzystencję pełną. W części drugiej poematu, zatytułowanej *Przed wrześniem*, czytamy:

Tekturowe miecze dzieciństwo cięły,
 bitwy dymiły w podwórkach, papierowe fruwały kule,
 kołysały trąbki radość wolnych —
 Usta do melodii przytulić.

Zamienili lata,
 zamienili bronie —
 młodzi idą na wojnę. [199]

Doświadczenie wojenne jest dla Gajcego przede wszystkim zniesieniem fikcji, odejściem świata rzeczy i zjawisk przyjaznych, ale wyimaginowanych, sztucznych; uwodzących swą idylliczną urodą, która niespodziewanie okazuje się czymś niedowcielonym i nierzeczywistym. Świadomość umowności świata, w którym wzrastali bohaterowie poematu, doprowadziła do infantylizacji ich obrazu rzeczywistości. Nieprzygotowani do udziału w rzeczywistym życiu, stanęli w obliczu katalizmu porażeni i jakby nie w pełni przekonani, że oto na ich oczach rozgrywają się wypadki, od których nie będzie już powrotu w iluzję. Jednym z bohaterów tego utworu, nieśmiało pojawiającym się w jego kolejnych częściach, jest poeta — „biały chłopiec o kruchych rękach”. I on przyglądając się zdumiony rozwojowi wojennych wydarzeń, niczym duch obecny na polach bitew pod Kutnem, Modlinem i Warszawą, ucieka wyobraźnią i myślami od tego przerażającego widowiska.

ociekał łzawą litanią żołnierz zakłuty pod Kutnem,
 Warszawą dzwoniły miasta, Modlin na oczy się kładł,
 gdy chłopiec o dłoniach kruchych w zieleń zapatrzył się smutnie. [211]

Zaskakująca to reakcja, tym bardziej że to właśnie on powinien być lepiej niż inni przygotowany na przyjęcie tej nowej rzeczywistości. Przecież „wiedział już dawno o tym, kiedy w literach wierszy / wróżba pisała się sama i kształtem pochmurnym / wiodła sprawy ku światłu uwiecznionemu w śmierci” (198). Widocznie jednak czymś innym jest zdolność antycypacji, a czymś innym umiejętność opuszczenia krainy snu i zaadaptowania się w naznaczonej ogniem i śmiercią realności. Gajcy nader wyraźnie pisze o kontraście pomiędzy łagodną arkadią lat młodzieńczych a okrucieństwem wojennych wydarzeń. Równocześnie jednak nie zapomina zaznaczyć, że bolesny upadek idylli przez jakiś jeszcze czas paradoksalnie splatać się będzie z jej sentymentalnym przywołaniem:

Jeszcze sny
 rozwinięte falowały na masztach,
 niedziele były palmowe, dni rozsuwały się w kwiatach,
 gdy ten dzień gniewnie opadł [...] [198]

Pożegnanie Gajcego z dzieciństwem nie ma w sobie gwałtowności i pasji odrzucenia. W jego strofach nie brzmi ton szyderstwa i nieukojonego zawodu, który tak często można było obserwować w liryce młodego pokolenia okupacyjnego. Poeta zamkniętą już na zawsze epokę i dojrzewanie w niej swojej generacji pojmuje nie w kategoriach socjotechniczne-

go oszustwa i „upupienia” narodowym frazesem — co tak bardzo było widoczne z kolei w twórczości pokolenia 1910 — lecz jako efekt przymusu historycznych czy dziejowych prawidłowości, które tak a nie inaczej uformowały polityczną rzeczywistość. Przeszłość, dzieciństwo, młodość i międzywojenna Polska stanowią w tym poemacie integralną całość — dobrą, sielską i łagodną. Jeśli spojrzeć na nią przez pryzmat młodzieńczego wiersza Gajcego pt. *Rymy proste* bądź ostrych artykułów programowych drukowanych w 1942 r. na łamach „Sztuki i Narodu”, wówczas przyznać musimy, że mamy tu do czynienia z jakimś niespodziewanym idealizującym wykrzywieniem. Ta sama skłonność do rehabilitacji wszytkiego, co wiąże się z dzieciństwem i wczesną młodością autora *Homera i Orchidei*, ujawnia się również w jego innych utworach, nawet w przewrotnym *Misterium niedzielnym*. Tendencja ta staje się jednak w pełni zrozumiała, gdy zestawimy ją z zaprezentowanym w poemacie *Z dna* bohaterskim ujęciem wojny 1939 roku. Patetyzacja męstwa żołnierza polskiego, akcentowanie jego heroizmu i poświęcenia, podkreślenie sensowności wojennej ofiary stanowią logiczne dopełnienie tej idealizacji. Tylko to, co dobre i nie skażone żadną dwuznacznością, może usprawiedliwiać desperacką walkę do końca; tylko doznane poczucie ładu może zrodzić tak godne szacunku i podziwu postawy na polu walki.

Poemat *Z dna* przynosi rozpoznania proste, schematyczne i zgodne z powszechnym odczuciem: dzieciństwo jest sielskie, dojrzałość tragiczna, wróg okrutny, a własne wojsko waleczne, los zrzuca dziejowe nieszczęście, lecz przyszłość przyniesie odnowę. Gajcy wyraźnie odwołuje się tu do okupacyjnego modelu liryki popularnej. Pisze Święch:

Nie ulega wątpliwości, że i w tej odmianie poezji, którą ze względu na respektowany przez nią poziom zaliczylibyśmy do obiegu „wysokoartystycznego”, wystąpiła — rzecz jasna, w pewnym zaszyfrowaniu — ta sama sytuacja psychosocjalna, która w wydaniu potocznym, jako postać zbiorowej mitologii, stanowiła domenę twórczości patriotyczno-okolicznościowej. [...] Wiersze Baczyńskiego, Gajcego i ich rówieśników wyrastały z tej samej potrzeby uogólnienia sytuacji, w jakiej znalazła się za okupacji ludność cywilna, poddawana wszelkiego typu restrykcjom. Młodzi twórcy warszawscy okazali się tutaj wiernymi kontynuatorami tradycji „tyrtejskiej”, ze wszystkimi antynomiami, jakie się w jej łonie zarysowały¹⁴.

Jak jednak pogodzić opartą na ukonstytuowanym już 3-letnią praktyką artystyczną wzorcu postrzegania przeszłości skłonność Gajcego do idealizacji rzeczywistości międzywojennej z konstatacją o doznaniu przez niego tej epoki jako fikcji i dziecięcego mirażu? Gdzie ma źródło łagodne, ale jednak odrzucenie „krainy muzyk i kwiatów”? Skąd wreszcie ostateczne przyjęcie za właściwe i konieczne norm wyznaczanych nie przez zdruzgotaną, arkadyjską realność, lecz przez rzeczywistość okupacyjną,

¹⁴ *Ibidem*, s. 58—59.

której początkiem była wrześniowa klęska? Najpełniej na te pytania odpowiada powstały w tym samym czasie wiersz pt. *Znak*:

Rozważ: ta sama wiotkość kwiatów pieściła twe ambitne lata
 najzwyczajszymi purpurowymi poruszeniami.
 Przesłaniałeś nimi młodość naiwną — na miarę dłoni romantycznym ekranem.
 Dzisiaj: w strzępie kwietnego płomienia kąpiesz ręce.
 [.]
 Kiedy położysz podwójny ciężar twych rąk na zrębie dni —
 poznasz: nie mogło być prościej i boleśniej. [215]

Poeta buduje w tym utworze, podobnie jak w poemacie *Z dna*, nader przejrzystą dychotomię: z jednej strony sielska uroda minionego życia, z drugiej gwałtowny ból doświadczonego właśnie istnienia; z jednej strony uspokajające przesłonięcie obrazu świata filtrem niedojrzałości, z drugiej dojmujące doznanie jego rzeczywistego konturu. Wkraczanie w dojrzałość zatem, bo ona właśnie dana jest wraz z kataklizmem wojennym „białemu chłopcu”, staje się aktem wtajemniczenia w to, co jedynie prawdziwe — w historyczną realność. Opowiedzenie się po stronie jakości weryfikowalnych i autentycznych w pełni potwierdza pragnienie Gajcego — zaakcentowane już wcześniej w poemacie *Ziemia* — porzucenia modelu twórczości, któremu patronowały fascynacja własnym biologizmem i młodością, ulotna wzruszeniowość i kontemplacja urody przyrodniczego świata. Wybór ten oznacza jednak przede wszystkim odrzucenie pokus estetyzmu i chęć włączenia się w problemy zbiorowego losu.

Patriotyczny akces uzyskuje wszakże krystalizację dość konwencjonalną. W poemacie *Z dna* prezentuje bowiem Gajcy bohatersko-martyrologiczny obraz wojny r. 1939¹⁵, a równocześnie szkicuje perspektywę konsolacyjną: wszystko powróci do dawnych wcieleń, klęska zaś stanie się tylko kolejnym „poučeniem” historii. Utwór łączy zatem cechy swoistego reportażu oraz narodowego epicedium. Jak konstatuje Krzysztof Mętrak, jest to jeden z nielicznych poematów Gajcego, który rodzi się nie z niespokojnej i onirystycznej wyobraźni, lecz z chęci odtworzenia „przy pomocy środków artystycznych realności, która była”¹⁶. Jak w rzadko którym z jego utworów, właśnie tkanka zdarzeniowa zdaje się stanowić tu warstwę dominującą.

Przyjrzyjmy się konstrukcji cyklu. Część I, stanowiąca profetyczne preludium wydarzeń, eksponuje nastrój niepokoju i pewności nadciągającej klęski. Część II, *Przed wrześniem*, nawiązuje do tradycji walk na-

¹⁵ Z pewną przesadą pisze W. Kiedacz (*Zapomniany poeta września*, „Dziennik Polski” 1983, nr 176): „*Z dna* obrazuje [...] przebieg historycznych wydarzeń wrześniowej kampanii w sposób niemal dosłowny, poetycko-reporterski. Historia, zawarta w składających się na cykl *Z dna* częściach, uderza swą cielesnością i namacalnością”.

¹⁶ K. Mętrak, *W czasie przyszłym dokonany*. „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 5, s. 55.

rodowowyzwoleńczych oraz przynosi pożegnanie dzieciństwa wraz z błogosławieństwem dla ruszających w bój oddziałów. Część III, *Dzień pierwszy*, to krótka migawka z dworców kolejowych, z których „odchodziły pociągi rozwijając żołnierski śpiew” (200). Następna część poematu, zatytułowana *Modlitwa żołnierska*, skonstruowana na wzór litanii, zamyka opis atmosfery pierwszych godzin i dni wojny modlitewnym apelem do Matki Boskiej. Część V rozpoczyna rozpisana na kilka części pieśń kłęk. Jej początek to wizja egzorcyzmów odprawianych przy pomocy modlitwy-kołysanki nad zabitym żołnierzem odwiedzającym rodzinny dom. Obrazy wojny na kresach wschodnich szkicuje część VI poematu, następna zaś plastycznie ukazuje sytuację w oblężonej Warszawie. *Rapsod*, czyli część VIII, rozdziela obrazy walk i wojennych nieszczęść, przedstawia panoramę kraju pokonanego i stratowanego, pejzaż kapitulacji i zniewolenia. Część IX zamyka opis wrześniowej epopei akordem bohaterskim: scenami obrony ostatniego bastionu Rzeczypospolitej — Helu. Część X to z kolei wizja Polski męczeńskiej, udręczonej, która poprzez narodowe cierpienie dąży ku duchowemu odrodzeniu się. Jej konsekwentnym dopełnieniem jest ostatnia część poematu (XI), w której odnajdujemy obraz ojczyzny powstającej niczym feniks z popiołów i przekształcającej się w pasterską idyllę.

W utworze przeplatają się ujęcia statyczne i dynamiczne opisy walk rozgrywających się na różnych scenach wojennego *theatrum*, co nadaje poematowi tempo, smak konkretności, nastrój grozy. Rzecz jednakże znamienita, jak dalece niesamoistny jest ten poetycki reportaż. Wszak tylko 5 spośród 11 części poematu zostało oddanych przez autora bitewnej kronice. Pozostałe stanowią jakby kunsztowną — choć kunsztowność to nie najwyższej próby — ramę, w której osadzone zostały te obrazy-migawki. Konstruuje ją poetyckie modlitwy, nastrojowe odwołania do tradycji walk narodowych, nawiązania do potocznych wyobrażeń mesjanistycznych, sceny z annałów bogoojczyźnianego mizeralizmu, postromantyczna demonologia i prognostyczna wizyjność spod znaku sielanki. Gajcy nieustannie balansuje pomiędzy potrzebą zapisu świeżych w jego i współrodaków pamięci tragicznych wypadków września a nieokiełznaną skłonnością — wynikającą pewnie także z braku dojrzałości artystycznej — do umieszczania ich w kontekście wizji historii wyjętej jakby ze szkolnych czytanek. Poeta ustawicznie posługuje się formułami literackimi zarezerwowanymi jego zdaniem do oddawania kształtu chwili dziejowej, a naznaczonymi przecież w wysokim stopniu piętnem konwencji. Spętany pisarskim automatyzmem, który nie poszukuje dla nowych zjawisk oryginalnych form artystycznej transpozycji, podąża Gajcy kolejnymi wyżłobionymi już dawno przez polską lirykę.

Gdyby poeta dążył do kompozycyjnego zrównoważenia poetyckiego reportażu z fragmentami poszukującymi dla bieżących wydarzeń historycznego i kulturowego tła; gdyby były one wyłącznie retardacyjnymi

przerywnikami tego niespokojnego i dramatycznego zapisu — wówczas być może uzyskalibyśmy wizję nieszablonową, kontrapunktowo spajającą dramat współczesny z literaturą klęski i cierpienia. Niestety Gajcy uczynił ze swego poematu rodzaj worka, do którego wrzucił wszystko naraz, mieszając style, konwencje, formuły, schematy czy wreszcie metody obrazowania. Pomimo akcentowanego podziału na części kronikarskie i refleksyjne ich granice są w istocie płynne. Jednakowo tu waży dostojna fraza litanii i obrazowe, chłopięce sentymenty, oniryczna wizja i kryptocytat z Kochanowskiego, awangardowa metafora i fraza wojskowej piosenki, ekspresja ujranej czy wyobrażonej sytuacji i skrajnie konwencjonalna topika, fascynacja konkretem i skłonność do dygresji, głód autentyku i łaknienie konwencji, potrzeba autoekspresji i oparcie się na gotowych wzorach. Wszystko to, wzajemnie splecione i chaotycznie zmieszane, tworzy coś na kształt przedziwnego palimpsestu.

Ta niejednorodność, gatunkowa hybrydyczność oraz zmienność konwencji i technik, byłaby może nawet ciekawym chwytem artystycznym, gdyby zrodzona została przez świadomy zamysł kreacyjny; gdyby artysta przy pomocy tego rozchwiania usiłował ukazać ów roztrzaskany przez wojnę świat. Wydaje się jednak, że jest wręcz przeciwnie, że w istocie autor próbował ukazać niewzruszony, mimo wojennej klęski, fundament ojczyzny. Bohaterstwo żołnierza, brutalność najeźdźcy, cierpienie matek, dzieci i żon, przywiązanie do tradycji i religii, wiara w opatrnościowy sens historii, przekonanie o trwałości narodowych podstaw i świadomość ocalenia społecznego *morale* — to główne wątki i rozpoznania, jakie przynosi cykl *Z dna*. Zapowiedź klęski, poświadczona wieszczbami „proków o brodach rozwianych szalem” oraz „chłopca o dłoniach kruchych jak pióro”, jej na poły biblijny, na poły konkretny kształt, wreszcie wielokrotnie artykułowana wiara, iż doświadczana katastrofa jest jedynie doznaniem katartycznym i ofiarą wiodącą ku odrodzeniu narodu — to wszystko z kolei wpisuje poemat Gajcego w romantyczny wzór martyrologiczny, mający zresztą swe korzenie w jeszcze dawniejszej, sarmackiej przeszłości. Celne wydaje się stwierdzenie Święcha:

przekonanie, iż obszar Polski stanowi miejsce hierofanii, że właśnie tutaj Bóg objawił się i nadal objawia się ludzkości, by ją przez ofiarę krzyża zbawić; dominacja kultu maryjnego — oto najbardziej widoczne przejawy owego zespolenia spraw religijnych i polskich, którego wyrazem jest cała nasza poezja patriotyczna i niepodległościowa¹⁷.

Poemat Gajcego mieści się nie tylko na linii łączącej współczesność z przeszłością, lecz również ujawnia podległość tym samym prawom zbiorowej reaktywności, którym poddała się przygniatająca większość autorów tworzących w okresie wojny i okupacji. Gajcy, podobnie jak inni poeci, odwołuje się w tym utworze do formuł modlitewnych, przy-

¹⁷ Święch, *op. cit.*, s. 152.

wołuje tonacje psalmu, rapsodu, hymnu i bohaterskiego eposu. Żywa w jego poemacie jest tradycja rycerska. Husaria, tętent kopyt bojowych rumaków, pancerze, „grunwaldzka broń”, szable, główne, kaski — to stałe elementy tego utworu. Poeta nieustannie dba o to, by jego poemat nie znalazł się poza polem oddziaływania tradycji; jakby zdawał się wierzyć, że sama tylko mnogość przywołanych znaków kulturowych mogła ocalić go od surowego sądu historii. Stąd zapewne nawiązania do Mickiewiczowskich *Dziadów* i *Lilii*, aluzje do wiersza Konopnickiej *A jak poszedł król na wojnę...*, przywoływanie postaci i sytuacji biblijnych (np. Noe, Matka Boska, Chrystus, arka, uczta Baltazara, zdjęcie z krzyża, krzak płonący), odwołania do stylistyki ksiąg prorockich, sięganie do mitologii i historii starożytnej (np. Niobe, Maraton, Panteon), a wreszcie nader chętnie korzystanie z nieśmiertelnych motywów poezji powstańczej (wrzosa, rozmaryn, „pływała jak w chabrach / ojczyzna / wyniosła”, „w piersi ran kokardy”, „siwe oczy matek”, „dzwony nad miastem”, „płacz kobiecy”). Bez wątpienia ta uległość poematu wobec stereotypów włącza go w obszar popularnej twórczości okupacyjnej, najsilniej poddającej się presji odziedziczonych z tradycji oraz wypracowanych w latach 1939—1945 wzorców literackiej topiki.

Wspomnieliśmy jednak wcześniej, że mimo całej swojej wtórności i sentymentalno-patetycznej oleodrukowości nie jest to utwór w pełni jednoznaczny i do szczytu zniewolony kanonami wrażliwości naiwnej. Potwierdza to już jedno, lecz jakże symptomatyczne zjawisko. Otóż Gajcy w jakiś szczególny i zaskakujący sposób usiłował łączyć w tym poemacie znaki ustabilizowane w narodowej poezji cierpienia z obrazowaniem i metaforą zaczerpniętą wprost z laboratorium Awangardy krakowskiej. Pomysł to zaiste zdumiewający. Sięgnijmy do kilku przykładów: „pługi rąk / wyrwały z czarnych zagonów gazet / krzykliwe słowa proroków” (198), „godziny — pomosty wieczności poprzez zmęczenie się kładły / jak drogi w dzwoniącym sitowiu” (204), „stolica wiślana dźwignęła most pieśni / i szła noc strzałami — śmiertelnym splątaniem haftem” (204), „miasto — oto glob wpisany w kosmos ślepym rylcem” (206), „słońce — zębate koło dni” (207)¹⁸. Gdyby chcieć zacytować wszystkie użyte w poemacie typowo peiperowskie metafory rozwinięte, wówczas do niniejszych rozważań należałoby dołączyć spory aneks.

Zaiste trudno ustosunkować się do tak zadziwiających literackich mariaży. Jest ich oczywiście znacznie więcej, lecz cechą najbardziej uderzającą w konstrukcji poematu *Z dna* jest właśnie łączenie tradycyjnych i silnie skonwencjonalizowanych ujęć z obrazowaniem i wizyjnością opar-

¹⁸ Związki Gajcego z poezją Awangardy krakowskiej potwierdzają m.in.: J. Kwiatkowski, *Ciemny dialog*. W: *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*. Warszawa 1964, s. 37. — Z. Jastrzębski, *Między apokalipsą i śpiewnością*. W: *Bez wieńca i togi. Szkice literackie*. Warszawa 1967, s. 234.

tymi na silnym zmetaforyzowaniu, z technikami oniryczno-nadrealistycznymi oraz ze „zwrotnicowym” konstruktywizmem, z emotywną fluktuacyjnością rytmu wiersza. Ten sam brak konsekwencji rządzi wprowadzanymi tu układami metrycznymi, strofiką, a nawet rymami. Wiersz wolny zmienia się niespodziewanie w najbardziej rygorystyczny wiersz sylabotoniczny, by zaraz obsunąć się w nieregularność z tendencją do sylabizmu. Po chwili — znów bez widocznych treściowo uzasadnień — autor przechodzi do struktury tonicznej, by zgubić ją zupełnie już po kilku wersach. W ramach jednej części dystych sąsiaduje ze strofą 4-wersową, by dalej stać się na jakiś czas sekstyną. Rymy ujawniają podobny indeterminizm formalny: raz irytują głębokością współbrzmienia, innym razem kokietują wyszukany konsonansem lub asonansem, za jakiś czas zaś zupełnie zanikają, przechodząc w wiersz biały. A wszystko to częstoć w ramach monolitycznej tematycznie części poematu.

Dezynwoltura to, nieumiejętność utrzymania się w ryzach wewnętrznego porządku czy też poddanie się nieokiełznanemu pędowi imaginacji, mieszącemu rymy, rytmy, zdarzenia, sytuacje i historyczno-kulturowe konteksty? Zapewne wszystko po trochu, choć zarówno wcześniejsze, jak i późniejsze wiersze poety z tego okresu przekonują, że sztuka realizowania pewnych szablonów formalnych nie jest mu obca. Wydaje się, że potencjał emocji uruchomiony podczas pisania poematu *Z dna*, skondensowany w krótkiej wypowiedzi lirycznej, zapewne byłby możliwy do utrzymania w określonych ryzach. W ogromnym, 11-częściowym cyklu, podejmującym tak ryzykowny poetycko temat, wszystkie niedostatki kielkującego jeszcze talentu i nieumiejętność warsztatowego opanowania rozedrganych emocji musiały ujawnić się ze szczególną siłą.

Przyjrzyjmy się dla odmiany mniej rażącemu fragmentowi pochodzącemu z części VII poematu:

Plusk bomb w ulicach. Obły kształt namaszczał ciała snem rozdartym,
w ziemi jak księżyc pełnej wyrw zanurzał się świecący metal,
dotknięci cieniem ręki złej wpinali w piersi ran kokardy
i przyzywali wieczność gwiazd w poprutych rdzawą krwią oddechach. [206]

Należy on do jednej z czterech bardziej interesujących części utworu, w których autor wyzwala się jakby z ciśnienia niezliczonych wzorców. I rzeczywiście, wizje natychmiast zyskują na nośności, sile ekspresji i autentyzmie opisu. Jednakże nawet w takich momentach Gajcy nie jest w stanie uwolnić się od podejrzanych poetyzmów („cień ręki złej”, „ran kokardy”). Jedna metafora, jedna krótka fraza tego typu jest w stanie zneutralizować plastyczny i sugestywny efekt opisu. Niemniej widać tu już załazki przyszłego stylu autora *Homera i Orchidei*.

Niestety, Gajcy założył sobie najwyraźniej, że stworzy właśnie monumentalny, poetycki fresk wojenny, gdzie pośród świstu bomb łopotać będą husarskie proporce tradycji wojskowej. Dlatego też fragmenty,

w których można dostrzec coś autentycznie własnego, z trudem przedzierają się przez nałożony poematowi pancerz konwencji. Zjawisko to możemy zaobserwować w *Dniu pierwszym*, w części VI, częściach VI i VII oraz w *Rapsodzie*. Tylko tutaj, podobnie jak w cytowanym powyżej fragmencie, uwidacznia się tak charakterystyczna dla późniejszej twórczości tego pisarza skłonność do konstruowania rozbudowanych wizji, w których tragiczna sytuacja, konkret, zaobserwowane zdarzenia stają się budulcem syntetycznej, przepojonej oniryzmem i katastroficzną fantastyką projekcji poetyckiej. W tych właśnie miejscach ujawniają się tendencja do epizacji lirycznego zapisu, nerwowość i zmienność rytmu wiersza, zamiłowanie do budowania wielostopniowych konstrukcji metaforycznych i do wizyjnego baroku, skłonność do zderzania dotykalnych elementów świata z wyobrażeniami sennymi, dar „kosmicznego” ujmowania zjawisk, nieustanne przerzucanie się od wizji do konkretnego, od sensualizmu do urojeń i majaków, od historii do apokalipsy. Ten poetycki reportaż tylko wtedy zdradza niezwykle możliwości i talent autora, gdy nie nagina on swego pióra ani do realistycznego „obrazka”, ani do wierszowanego patriotycznego „elementarza”.

W zgiętych ramionach tańczyła jak dziecko pozioma broń
stogi płomieni przesuwają się w nagłych podrzutach
ławice czołgów rozjeżdżały wklęsłe tło — [204]

W płaszczyznach obudzonych ścian zgłodniałych ludzi sucze wycie,
dzieci jak ryby w drganiu ciał. Sny nadpływały jak okręty.
Jeziora podłóg — chwiejna rtęć. I zanim gorzki głos ucichnie,
ruszy spienioną lawą fal dzień przerażenia i odmetów. [207]

Popiół jak śnieg. Kosmaty zmrok ogarniał poszum gorzkich drzew,
w bezradność szli. I łany głów zwieszane nocą w rytmie marszu
pływały z miasta w wrogi dzień. A wciąż dymiła żywa krew
na ziemi krąglej, ziemi złej jak na bojowej twardej tarczy. [208]

Te trzy fragmenty aktualizujące atmosferę wojennej katastrofy mają w sobie więcej siły poetyckiego wyrazu niż wszystkie rozbudowane i tchnące żołniersko-rycerską krzepą lub żałobnym *memento* epizody składające się na wojenną kronikę. Gajcy zresztą jakby zdawał sobie sprawę z jałowości tego pisarskiego przedsięwzięcia. W podniosłej apoteozie do ojczyzny w zakończeniu części X powiada:

odlot twój trudny jest nazbyt, aby w obszarze strof
chłodziła ból nasz i żalność z nutek lepiona muzyka [112]

Niepewnością napawa go również własna pedagogia patriotyczna, której tak łatwo ulega w swym poemacie, konstruując jakości literackie wymierzone jakby *ad usum Delphini*. Poeta pisze:

Nie zamknąć w gablotach szklanych
granic trzasku,
nie ująć poematem natchnionym kłątwy i jęku [214]

Przyznajemy, że nie da się czytać tych oświadczeń bez przymrużenia oka, bo przecież właśnie ten utwór jest znakomitym przykładem literatury mistyfikującej tragiczną rzeczywistość, pokrywającej realne wydarzenia pokostem dydaktyzmu, artystycznego werbalizmu i retoryczności. Można zatem rozumieć powyższe deklaracje jako wyraz nieświadomości obracania się właśnie w zaklętym kole narodowych konwencji. Być może jednak jest to również rezygnacyjne wyznanie poety, iż nie jest w stanie dotrzeć do autentycznego rdzenia opisywanych przypadków, że ma on świadomość rozmiłowania się jego poetyckiej relacji z tym wszystkim, co poraziło go w 1939 roku. W części X pisze: „nie po to płacz zwisa ciężko, / aby nam skarga narosła”. Jasny to wyraz buntu przeciw narzuconej sobie roli „płaczki żałobnej”. Z drugiej jednak strony natychmiast dodaje: „kruche są ciała nasze, aby odpychać jak wiosłem / ziemię zasłaną wiecznością, jękiem zlaną do burt” (212). Gajcy najwyraźniej miotają się pomiędzy potrzebą oderwania się od wzorca literatury mizeralistycznej a poczuciem obezwłasnowolnienia bezmiarem cierpienia i klęski. Nie może on i nie potrafi uciec poza kanon uznawany za jedynie dopuszczalny model literatury obywatelskiej. Jakże trafnie wobec tej sytuacji brzmią słowa Gombrowicza:

Gdy zbliżasz się z piórem w rękę do gór milionowej męki, ogarnia cię lęk, szacunek, zgroza, pióro drży w dłoni, a twoje wargi nie stać na nic prócz jęku. A jękami nie robi się literatury¹⁹.

Kwestia nie zasadza się jednakże wyłącznie na tym, że pisarz wydobył w swym poemacie jedynie tony żałobne, cierpiętnicze i tragiczne. Ważniejszym problemem jest to, iż jęk ów całkowicie przytłumił rzeczywisty głos poety, że utwór został nastrojony na rejestr obcy zdolnościom i możliwościom autora. Przede wszystkim jednak, i to może przesądza sprawę, artysta nie zdecydował się na własną wizję wypadków, lecz — podobnie jak wielu innych przed nim — podporządkował świat własnych wrażeń i odczuć temu, co „słuszne”, „obowiązujące”, ogólne i narodowe. Ostatecznie nie ma w poemacie *Z dna* opisów masakry ludności cywilnej podczas ucieczki z Warszawy, obrazów rozgardiaszu wśród rozproszonych oddziałów, buntów załogi Helu czy animalnych zachowań ludzkich w sytuacji bezpośredniego zagrożenia. A przecież takie relacje wypłynęły spod jego pióra w rok później w próbach prozatorskich. Oznacza to, że pisarz bynajmniej nie chciał tworzyć rzeczywistej, odpowiadającej wiernie faktom kroniki wydarzeń. Wręcz przeciwnie: on chciał lub czuł się zobligowany do stworzenia ich wersji mitycznej, zgodnej z odczuciem i zapotrzebowaniem zbiorowym, realizującej ustalony już w tradycji schemat bohaterski. Niezwykle trafnie określiła ten typ zjawiska Maria Janion w *Wojnie i formie*:

¹⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik*. (1953—1956). Paryż 1957, s. 302—303.

mit pożarł konkret, mit broni się przed konkretem, który stanowi dlań największe niebezpieczeństwo, gdyż zawiera w sobie nieodpartą prawdę szczególą, doświadczenia, pamięci — jeszcze nie zmistyfikowanych, jeszcze nie zastęglonych w bezpieczny i łatwy kształt zbiorowego komunau. Mitologiczny komunau porządkuje rzeczywistość wojenną i okupacyjną według tego samego schematu [...]. Jest to w istocie pradawny schemat wszelkich mitologii religijnych i opowieści epickich, schemat heroicznych zmagani sił Dobra i Zła, szlachetnych obrońców słusznej sprawy i wysłanników piekieł. To, że kultura popularna posługuje się takimi schematami, jest zupełnie zrozumiałe i nie powinno wywoływać ani zdziwienia, ani potępienia. W ten sposób bowiem dokonuje się upowszechnienie i przyswojenie społecznie akceptowanej skali wartości, obejmującej sprawy dla danej wspólnoty podstawowe i pierwiastkowe²⁰.

Podporządkowanie się tym schematom pisarza młodego i niedoświadczonego, i to wtedy, gdy chwila historyczna wręcz wymuszała tę uległość, nie może zaskakiwać ani przesadnie gorszyć. Nawet pośród doświadczonych pisarzy tylko niektórzy (Miłosz) byli w stanie wyzwolić się spod jarzma narodowego stereotypu. Normą jednak było coś odwrotnego²¹. Właśnie to, co usiłował realizować Gajcy *anno Domini* 1942.

Gajcy prawdopodobnie rozumiał, że Hel nie stanie się nowym Maratonem, zmiażdżony w bunkrze żołnierz Leonidasem, a przerwana na rżysku pod Kutnem młodość — epickim poematem. Mimo to raz po raz grzęźnie pośród tego typu klisz literackich: „Twarzami zrównani z nocą / pisali młodość wysoką jak poemat wieczną i modrą”. Po chwili jednak kończy zdanie rozumnie i trzeźwo: „za trudną słowom zwykłym, epickim pochmurnym oczom” (211). Raz spośród fal wyłaniają mu się bagnety, a nad miastem pojawia się „rtęciowe sklepienie szabel”, innym razem zaś przedstawia ziemię rozrywaną wybuchami, składanie „broni na stosy w odblaskach rudego pożaru” oraz pejzaże wypełnione rozkołysanymi pod ciężarem ciał szubienicami²².

W całym tym utworze widać więc spore rozchwianie schematu „la Pologne martyre”. Z „bojowisk” opisywanych przez Gajcego dobiega zgrzyt „grunwaldzkiej broni” i „fanfary żółte jak pszczoły [...] w głębokich wrzosach”, ale gdy rozwiewa się opar patriotycznego uniesienia, okazuje się, że dźwięk tych mosiężnych muzyk rozbrzmiewał „żołnierzom w gniazdach zimnych śmiercią miażdżonym jak osy” (211). Porażony

²⁰ M. Janion, *Wojna i forma*. W zbiorze: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Wrocław 1976, s. 217—218.

²¹ Zob. S. Beres, *Poezja wojny i okupacji a literatura popularna*. „Literatura Ludowa” 1980, nr 1/3.

²² Ten typ sugestywności, drastyczności oraz ekspresjonistycznego horroru wszedł do rekwizytorni narodowych znaków prawdopodobnie wraz z falą utworów przynoszących wizję wojny jako krwawej jatki (np. Barbusse, Remarque, Sassoon, Owen, Wittlin), jednakże schemat nie został przez te elementy naruszony. Pewien wpływ na to zapewne miał fakt, że wojna, która pisarzy zachodnich poruszyła do głębi swym absurdem śmierci, dla Polaków okazała się wyzwolicielką.

zgoła nieczytankową, odartą z patetyzmu, animalną śmiercią rozszalała na bitewnych polach, poeta jakby nie w pełni dowierza swojemu wzrokowi. Rozgrywający się koszmar traktuje trochę jak okrutne, senne widowisko, od którego należy uciec w jakiś inny wymiar. Nieprzypadkowo przecież obraz strатовanych pól bitewnych i zadżganego żołnierza nad Bzurą wieńczy symptomatyczna reakcja młodzieńca o „dłoniach kruchych”:

Poślubiony płucem błękitnym, co powietrze wydychały śpiewem,
ujrzał taniec podwodny i ryb głębinowych płasy [211]

Oczywiście od realności nie ma ucieczki w żadną przyrodniczo-akwaticzną arkadię ani w świat chłopięcej fantastyki. Powracając na ziemię bólu i krzywdy, nie umiając jej nazwać ani sprostować jej nieludzkim normom, poeta poszukuje azylu pośród literackich i kulturowych klisz pozornie usensowniających to krwawe widowisko, sakralizujących śmierć i zniszczenie, podających transcendentną wykładnię tego wojennego zniwa. Wejście poety w świat narodowego stereotypu to próba odnalezienia schronienia przed absurdem wojny, poszukiwanie takich „poznawczych” wyznaczników opisu tej nowej rzeczywistości, które ochronią jednostkę przed rozpadem jej dotychczasowego obrazu świata. Narodowy mit i teodycea przeciwstawiają się chaosowi, wypierają konkret, odkształcają realny kontur zdarzeń i wypadków. Nic dziwnego zatem, że ostatnia część *Z dna* promienieje już pewnością i wiarą w możliwość powrotu do utraconej Arkadii-Ojczyzny:

Będą gmachy z melodii wzniosłych,
staną miasta płynące śpiewem
i zakrzewią ziemię eposem —

[.]

Czerstwe pługi wejdą jak krety
pod powierzchnię ciszy, by dno
kłem odwrócić zawziętym
i przywrócić zieloność strzępom
zatopionych łąk,
legowiska zmarłych rozczesać.

A potem —

młodość tęczami zasieją
i na wspomnieniu wczesnym
nowy dźwigną Panteon. [213—214]

Finał poematu jeszcze bardziej pogłębia konsolacyjno-katartyczną obietnicę poprzez odwołanie się do koncepcji apokatastazy, oznaczającej powrót całego stworzenia do jedności z Bogiem, a jednocześnie ostateczne zwycięstwo dobra i sprawiedliwości w całym wszechświecie ²³:

²³ Zob. *Encyklopedia katolicka*. T. 1. Lublin 1973, s. 755.

człowiekowi u skraju pustyń
jak dziesięć łagodnych przykazań
podać
usta
na znak. [214]

Spoglądając na „terapeutyczną” funkcję wykorzystywanych w utworze wzorców literatury tyrtejskiej i martyrologicznej dużo łatwiej przychodzi nam zrozumieć uległość wobec nich Gajcego. Znacznie lepiej w tym kontekście tłumaczy się ciągle popadanie poety w gromkie i fałszywe w swym patetyzmie tony, obsuwanie się w wytartą topikę i zbanalizowane klisze metaforyczne. Zwiódł go nie tylko brak literackiego doświadczenia, lecz w większym chyba stopniu poszukiwanie „gwiazdy przewodniej”, która mogłaby przeprowadzić go przez to cmentarzysko strzaskanych nadziei i dotychczasowych wyobrażeń. Nie umiając samodzielnie przebić się przez kłębowisko tragicznych obrazów, scen, opowieści i wydarzeń sięgnął do sanktuarium narodowej pamięci, która od wielu pokoleń dysponowała zestawem gotowych i wypróbowanych, zdawałoby się, formuł, technik i postaw artystyczno-moralnych pomocnych w opanowaniu fenomenu nie znanego do tej pory młodej generacji — narodowej klęski.

I warto tu raz jeszcze podkreślić, że ulegając im, zawierając ich „autorytetowi” próbował mimo wszystko wzbogacić swą wojenną relację o coś własnego, co przebijało się dopiero, napędzane wewnętrznym imperatywem twórczym, przez sztywną skorupę patriotycznego schematu. Wprowadził więc do swego poematu awangardystyczną ekwiwalentyzację znaczeń, nie cofał się przed rozbudowanym pseudonimowaniem (momentami kopiując wręcz Peipera), przepoił swe opisy nowym typem katastroficzno-nadrealistycznego wizjonerstwa (częściowo odziedziczonego po Drugiej Awangardzie), nie bał się piętrowego stopniowania obrazów, zmienności planów i ruchliwości tła. W efekcie odnajdujemy tu już pewne zawiązki tego języka poetyckiego, który w najbliższych latach wypracuje wojenne pokolenie poetów Warszawy.

Z dna zatem to nie tylko „dzieje malowane” szumem skrzydeł husarskich i inkrustowane obrazkami Polski jako Chrystusa Narodów, lecz również zapowiedź walki Gajcego o własny model liryki i własny wyraz emocjonalnego oraz intelektualnego doznania wojny. Ponieważ jednak to, co wartościowe, pozostaje tu ciągle jeszcze tylko w sferze zapowiedzi, nie może dziwić fakt, że poeta włączył ten utwór do kręgu wierszy „niewymiernych”, że nie zdecydował się przypomnieć go w żadnym ze swoich tomów poetyckich, drukując jedynie fragmenty w podziemnych periodykach.

Porównanie poematu *Z dna* z powstałym mniej więcej w tym samym czasie cyklem *Wierszy niewymiernych* może rodzić wrażenie, jakby utwo-

ry te były dziełem zupełnie różnych autorów. Łączy je nader niewiele, a dzieli sporo. O ile pierwszy charakteryzuje pełne zanurzenie w sferze narodowej topiki, o tyle drugi zrodziło pragnienie wkroczenia w skrajnie subiektywny świat wyobraźni i fantazji. Poemat *Z dna* realizuje model liryki publicznej, odwołującej się do przeżyć i wyobrażeń zbiorowych, ogniskującej swą uwagę na problematyce cierpienia i śmierci, podczas gdy *Wiersze niewymierne* epatują prywatnością, spokojnym oniryzmem i łagodnością przyrodniczej — najczęściej — scenerii, promieniującej tajemniczością i niezwykłością. Atmosferę i nastrój tego cyklu świetnie oddaje następujący fragment z *Jeziora*:

Daj się baśni poprowadzić, gdzie na spodzie kule gniazd,
gusła w pąkach, sine ryby jak wieczornych światła nurt,
trzciny lekko wędrujące pod melodię wody bór —
każ się baśni poprowadzić a wzorzysta będzie baśń — — — [89]

Łączy się w tych wierszach niepokojący, a czasem wręcz groźny świat ballady romantycznej (*Jezioro*, *Ballada czarnoksiężska*) z projekcjami fantastycznymi wyprowadzonymi wprost z bajkowej rekwizytorni. Często kojarzą się one z utworami Leśmiana. Są tu zjawy młodzieńców przechadzające się nocą pod oknami (*Czarne okna*) i rozsypany sznur koralu (*Korale*), fruujący starzec z siwą brodą (*Korale*) i szewczyk zasypiający nad kopytem (*O szwecu zadumanym*), śpiewające serduszek w ręku dziewczynki (*Zebrek smutku*) i kulawy anioł (*Ballada o chłopcu przydrożnym*), jest wreszcie kuszące głębią tajemnicze jezioro (*Jezioro*), szklane zamki za siedmioma górami, siedmiu garbatych krasnoludków (*Bajka druga*), a nawet smutne, zmęczone przedmioty (*Modlitwa za rzeczy*). Jest to rzeczywistość zminiaturyzowana i na swój sposób zinfantylizowana. Jej dziecięcy format sygnalizują już długie szeregi deminutiwów: „dzieciatko”, „lusterko”, „maleńki”, „drobniutki”, „ognik”, „gałązki”, „garbuszek”, „stołeczki”, „nóżki”. Przede wszystkim jednak mnóstwo tu rzeczy faktycznie małych („mały człowiek jak kaczeniec”, „usta maleńkie”, „pejzaż mały”), lekkich („fartuch jak liść”, „chitynowy człowiek”, „starzec jak płatek / z bibułki”, „stopy gołębie”), delikatnych („ręce wiotkie”, „kielich lilii”), kruchych („porcelanowe korony”), zwiewnych („firanka z barw motyli”, „trzepot ruchliwy ważek”). Rozbrzmiewają tu dźwięki tylko ciche („szepet gałęzi”, „kropla głosu”, „drobniutki świst”) i subtelne („szczebiot dziecinny”, „świergot”), królują baśniowe, fantastyczne i magiczne rekwizyty (zwierciadła, klejnoty, sznurki koralu) oraz stwory (anioły, krasnoludki, złote jeże, podwodne zwierzęta). O wierszach tych pisał Mętrak:

rozgrywają się w świecie odrealnionym, spowitym w elegijny smutek, przed którego dominacją ratują tylko wyobraźniowe gry. Gajcego zwodzi poetycka bajka, jego wiersze wyróżnia pewien brak męskości w starciu ze światem — właściwy kontemplacyjnym ideałom poezji²⁴.

²⁴ Mętrak, *op. cit.*, s. 54.

Wszystko to jednak nie oddaje w pełni istoty tych utworów. Ten świat wykreowany przez poetę cechuje bardzo silna niedookreśloność. Kontury i kształty jawią się jakby nieomknięte, bohaterowie liryczni są mgławicowi i niepochwytli, przedmioty zmienne, nastroje trudne do zdefiniowania, tło płynne. Zjawiska i sytuacje, które obserwujemy w tym cyklu, nie odpowiadają niczemu, co znane, a zatem nie istnieje praktycznie możliwość odniesienia ich do jakichś wyrazistych skal i hierarchii. Zważywszy, że mówimy o poezji, konstatacja ta brzmi zapewne cokolwiek zabawnie, niemniej nawet rzeczywistość baśniowa posiada swe określone generalnie reguły. Tutaj natomiast faluje ona w onirycznej zawieszce, nie komponuje się w ciągi i ujęcia ogólne, rozpełzając się w barwnych i urokliwych skądinąd obrazach, które dryfują niesione nie skrępowaną niczym wyobraźnią autora. Baśniowa sceneria, bohaterowie i rekwizyty poddane zostają przetwarzającemu działaniu lotnej i eterycznej fantazji, która nie dba bynajmniej o przestrzeganie jakichkolwiek reguł. W *Bajce drugiej* za siedmioma górami i lasami, w komnacie szklanego zamku stoi trumna, a za oknami widać oczywiście siedmiu krasnoludków siedzących na stołeczkach. Nader to wyrazista aluzja do *Królowy Śnieżki*. Ale niewiele więcej z tego wynika, gdyż nie ma tu królewicza, „siedmiu garbusków” całkowicie pochłoniętych jest wędkarstwem, a w trumnie (obramowanej kwiatami z płonącego laku) spoczywa... pomarszczone jabłko. W *Jeziorze*, które kojarzyć się może ze *Świtezianką*, majaczy obraz groźnej toni, kuszącej tajemnicą podwodnego zwierza, lecz przecież nie mamy pewności, czy przedstawione tu jezioro nie jest półsensną projekcją lub hiperbolą łyzy. W *Balladzie czarnoksiężkiej* z kolei ewokowana jest atmosfera nocnych wróżb i guseł, które niespodziewanie przeistaczają się w obraz dziewczyny dławiącej dzieciątko. Podobnie jest we wszystkich niemal wierszach tego cyklu.

Poetyckie baśnie Gajcego zostały jakby przepuszczone przez krzywą soczewkę. To niby strzępki opowieści dziecięcych wyrojonych w męczącym, neurastenicznym, choć promieniującym niepokojącą urodą śnie. Melodię można tu przykryć fartuchem, chłopca zasadzić przy drodze jak roślinę, a krajobraz „rozłożyć” w mieszkaniu. Człowiek miesza się z motylem lub ważką, noc z wierszem, żrenica z księżycem, a serce z szyszką. Odebrana jest nam jakakolwiek pewność sądu i percepcyjnych ustaleń. Bohater *Ballady o chłopcu przydrożnym* jest trochę zabawką („wziął go przykro za włosy i sprężynę niewidzialną tknął”, 91), trochę rośliną („zielenią powolną rósł”), a trochę poetą („rzeczy nazywać zaczął”). Starzec z *Koralu* z kolei to na poły postać z obrazu („sfrunie z pejzażu”, 88), zabawka („starzec jak płatek z łatwej bibułki”) bądź ptak („świergotem karmiąc dwie wąskie / stopy gołębie / wyjdzie”, 87). Gwiazda bywa tu ptakiem, noc snem, koral witrażem, człowiek kroplą lub owadem. Doprawdy, nawet próba relacjonowania zjawiskowości tej poezji zdawać się może jakimś nadużyciem, gdyż nic nie jest tu statyczne, raz na zawsze

ustalone i ostateczne. Każde określenie sytuacji, obrazu lub bohatera lirycznego unieruchamia to, co ze swej natury feeryczne i lotne. Ten świat żywi się fluktuacją, stałym przepływem znaczeń i sensów, luźnym i powolnym ruchem obrazów zmieniających swój kształt, nim zdążą się zasklepić w jednej formule.

Poeta silnie zresztą podkreśla wrażenie ciągłego przepływu spokojną, acz kapryśną muzycznością swoich wierszy. Budową odbiegają one co prawda od pełnej regularności, wahając się pomiędzy 7-, 10-, a momentami nawet 16-zgłoskowcem, niemniej często skłaniają się ku strukturze tonicznej, akcentując wewnętrzny porządek częstym wyrównywaniem liczby zestrojów. Równocześnie chętnie uciekają w kierunku wiersza wolnego o sporym zróżnicowaniu długości wersów. Jednostajność osłabiają wplataniem wersów o innej liczbie zestrojów lub — na przemian — wzmacniają ją chwilowym powrotem do określonego ukształtowania sylabicznego czy akcentowego. Pozwala to poecie uniknąć typowej dla tonizmu monotonii, a zarazem stworzyć jakoś kojarzącą się z Czechowiczowską „nieśpiwną muzycznością”²⁵. Dodatkowo tę obrazową i muzyczną, rozwichrzoną płynność dopełnia interesująca gra rymowa, która raz wiąże strofę siecią soczystych i regularnych współbrzmień, raz sugeruje je pojedynczą parą asonansów, innym razem z kolei zupełnie z nich rezygnuje. W efekcie uzyskujemy więc dość interesującą konstrukcję, dążącą do integracji niestabilnego planu wizualnego z wewnętrzną kompozycją muzyczną.

Trzeba jednak powiedzieć, że mimo całej nieokreśloności *Wierszy niewymiernych* wyraźnie dominuje w nich swoista aura wewnętrznego paraliżu, poczucie zapadania się i grzęźnięcia, a także nieumiejętność wywikłania się spośród snujących się fantazmatów. Bodaj każdy zna ten rodzaj snów, w których pragnie się uciec przed czymś nieokreślonym a groźnym, czymś, co trzyma w magicznej uwięzi niemocy. Coś podobnego odnajdziemy w całym tym cyklu. Przykłady nasuwają się wręcz same:

A w latarniach z trudem się chodzi
w jakimś innym rozłożystym świetle,
[.]
w zasłuchania jedwabistej sieci.

(*Czarne okna*, 85)

Zawikłany powietrza deseń
rozdzielali rękoma ślepców

(*Czarne okna*, 86)

Pokrusz wątłe gałązki,
w których się wikłasz —

(*Korale*, 87)

²⁵ Zob. *ibidem*: „pewna muzyczna jednostrunność tej poezji (zawadzająca nawet o ton balladowy) odsyła poczynania autora do pracowni Czechowicza [...]”.

Skrajem jawy uciekać musisz,
bo się zgubisz w ostrych liliach, nie powrócisz,
(*Jezioro*, 89)

więc choć człowiek jak deszcz się przemykał,
ujść nie zdołał —
(*Żebak smutku*, 92)

Jakby mało tego, kraina łagodności Gajcego przesiąknięta jest czymś groźnym i niepokojącym. Elementy składające się na to wrażenie są na na ogół niejasne i płynnie wtopione w somnambuliczną rzeczywistość, toteż postrzegane w pełnym kontekście ulegają pewnej neutralizacji. Jednakże ich ciągła obecność nie pozwala na otrząśnięcie się z poczucia narastania nieokreślonej, a przez to jeszcze bardziej niepokojącej, grozy. Okno to „czarna głęboka studnia” (*O szewcu zadumanym*, 97) krajobrazy są „więzione na płótnach”, a wszystkie rzeczy „smutne” (*Modlitwa za rzeczy*, 98), w gwiazdozbiorach „żałobny utknął paznokieć” (*Ballada czarnoksiężska*, 93), chitynowy człowieczek płacze (*Żebak smutku*), a w strumieniu za siedmioma lasami myją „pianiste ramiona boleściwe panny / żalem zdjęte” (*Bajka druga*, 95). Przyglądając się bohaterom tych wierszy należałoby powiedzieć za Gajcem: „w kantylenie złowrogość nad nimi” (*Czarne okna*, 86). Widzimy tu sennych i nieżywych, trumny i zjawy, chłopców uwieczonych w bezczasie, udręczonych życiem ludzi i złośliwe anioły. Najbardziej okrutną i sugestywną wizję przynosi *Ballada czarnoksiężska*. Pojawia się w niej dzieciobójczyni Agata:

W kruczych rękach dusiła dzieciątko,
że skrzypiało jak mróz lub konar,
a sośnina wołała słodko,
biały księżyc na ręce spoglądał — [94]

Baśnie Gajcego są podminowane przez zło. Interesujące jednak, jak dalece jest ono wtopione w oniryczno-bajkowy świat. Ten cykl to jakby próba zapisu procesu rozpadania się dziecinnej wyobraźni, podmywania jej przez wdzierający się podskórnie potok nie uświadomionego jeszcze w pełni lęku. To poetyckie studium powolnego, więc mało wyrazistego, ale jednak nieodwracalnego wkraczania demonów strachu i destrukcji do krainy iluzji²⁶. Sen i fantazja nie gwarantują już azylu. Obawa sięga coraz dalej, podważając zaufanie nawet do tego, co jeszcze przed chwilą zdawało się zapewniać poczucie bezpieczeństwa. „Nie wierz nutkom, nawet tej, co ma skrzypki blade” — pisze poeta w *Jeziorze* — „sen zamyka, gasi blask — — — / Skrajem jawy uciekaj, uciekaj” (90).

²⁶ E. Suliborska-Rymkiewicz (*Tadeusz Gajcy, czyli próba przezwyciężenia katastrofizmu*. „Prace Polonistyczne” XXIII (1967), s. 262) pisze następująco: „ucieczka sielankopisarza od rzeczywistości wojennej była o tyle pozorną, że stawiający mur poeta nie mógł się za nim ukryć. Mur był zbyt kruchy, a maska nie zasłaniała twarzy. Sielankopisarz nie mógł odnaleźć w uprawianej przez siebie sztuce ukojenia, bo sztuka jego nie była oczyszczeniem”.

Ciekawe to skądinąd słowa. Dlaczego „skrajem jawy”? Teren ów to zapewne pogranicze rzeczywistości i snu, realności i fikcji. Czyżby ono właśnie miało być ostatnim schronieniem pisarza? Towarzysząc jego ucieczce od jawy w wyobraźnię i dzieciństwo obserwowaliśmy powolne wyrodnienie tej arkadii, jej osaczanie przez siły zła. Krasnoludki okazały się garbate, anioł kulawy i brutalny, jabłko „pomarszczone jak twarz”, szewczyk udręczony, korale pogubione, zegary zmęczone, trawa blaszana. Ale przecież wiemy, że do jawy również nie ma powrotu, bo i ta naznaczona jest okrucieństwem i cierpieniem. Pozostaje już zatem tylko „skraj jawy” — wąska sfera pomiędzy rzeczywistością, od której chciał uciec poeta w fantazję, a baśnią, w której również nie znalazł ocalenia, gdyż i tam dotarła już groza.

W tym momencie dopiero w pełni odsłania się sens tego poetyckiego cyklu. Degradacja i upadek baśni, zmierzch świata naiwności i dzieciństwa — oto temat *Wierszy niewymiernych*. Jaka jest jednak konsekwencja tego stanu rzeczy? Czy rzeczywiście zagubienie pomiędzy rzeczywistością a iluzją? Odpowiedź znajdziemy w tych samych wierszach. W *Jeziorku* czytamy:

Masz usta złożone do snu,
a tu sieć, a tu mróz, a tu blask — [89]

Brzmi to jak napomnienie lub przestroga. Za chwilę jednak uzyska ona postać wyraźnego apelu:

wróć się jeszcze, sen rozgarnij póki czas [89]

Równie wyraźne ostrzeżenie odnajdziemy w *Koralach*:

Lecz się nie zjawi barwny starzec,
by zerwać dłonią omszałą
jeszcze raz, tę chwilę, w której się wikłasz.
Zostaw szumiącą gałąź
— najważniejsze dopiero się zdarzy — [88]

Trudno nie odczytać tych zdań wprost. Wszak to wyraźne sygnały budzenia się z bezruchu, wyłamywania się z magicznego kręgu majaków sennych i zwodniczych nadziei na ocalenie poczucia bezpieczeństwa pośród wytworów fantazji zamkniętego już definitywnie dzieciństwa. I rzeczywiście cykl ten ostatecznie kończy młodzieńczy okres twórczości Ta-deusza Gajcego. Określenie to naturalnie bezwiednie humorystyczne, skoro mamy do czynienia z twórcą, który zginął w wieku 22 lat, niemniej wraz z zamknięciem tego zbioru jego poezja wzbogaca się o nowe tony, problemy i rozwiązania artystyczne. Tutaj ma swój kres tak silne oddziaływanie „języka niedojrzałości”. Okres ów znamionowały swoiste sparaliżowanie woli twórczej, wygłoszenie społecznego *élan vital*, skłonność do odwoływania się do nie zawsze szczęśliwie dobranych kręgów tradycji oraz tendencja (z wyjątkiem poematu *Z dna*) do umykania od

wojennej rzeczywistości. Odwracanie się od realności miało zapewne swój aspekt magiczny, przypominając, *si parva magnis comparere licet*, postawę reprezentantów idealizmu subiektywnego. To, co nie jest postrzegane, nie istnieje. W baśniowym świecie Gajcego miało być w pewnym sensie podobnie: to, co nie jest nazwane, nie istnieje lub przynajmniej zostaje odżegnane. Ten „eksperyment” oczywiście nie mógł się udać. Przez zaciśnięte dziecięco oczy, przez szczeliny w podświadomości do sielskiego świata fantazji wdarła się realność, budząc bohatera do aktywności. Ciekawie traktuje o tym *Ballada o chłopcu przydrożnym*:

Dzień po dniu go otwierał coraz zawilej i barwniej,
aż rzeczy nazywać począł — aby im w locie sprostać,
a gdy na chwilę go przykrył z rzeki idący cień tratwy —
zobaczył imię swe w palcach i święty ognek we włosach. [91]

Wiersz ten, przy całym swoim wewnętrznym powikłaniu, jest znamienne symboliczny. Opisuje on los chłopca, który został zasadzony przez tyleż złośliwego, co i opiekuńczego anioła, niczym roślina przy drodze. Pozbawiony opieki młodzieniec żywiej obserwuje wartki nurt życia, „mnoży się”, „rośnie”, by w końcu obudzić się do samodzielnego „nazywania rzeczy” i prób sprostania światu słowem. „A za snami — pustka szczęśliwa, / a za pustką — już śpiewać potrafię” (97) — zapewniał poeta w wierszu *O szewcu zadumanym*. Anioł opuścił współczesnego Tobiasza. Znikły opiekuńcze skrzydła i odrzucona została dziecięca baśń. I oto zrodził się poeta, świadom, że sens jego egzystencji spoczywa tylko w jego własnych rękach („zobaczył imię swe w palcach”), a przy tym pełen wiary w odkryte właśnie powołanie i misję („święty ognek we włosach”).

Ten cykl poetycki w większym stopniu niż poemat *Z dna* prowokuje do pytania o przyczyny, które skłoniły poetę do rezygnacji z druku. Najłatwiej odpowiedzieć oczywiście, że przypuszczalnie Gajcy żywił wątpliwości co do jego artystycznego poziomu. Wydaje się, iż prawda jest nieco bardziej złożona. W momencie napisania tego zestawu wierszy autor mógł się pokusić co najwyżej o publikację jednego lub dwóch utworów spośród całego cyklu w którymś z periodyków podziemnych. W sytuacji jednak, gdy prawdziwy sens tego minizbiorku, jego nastrój i atmosfera mogą być odebrane wyłącznie przy lekturze pełnego zestawu liryków, trudno dziwić się, że Gajcy wstrzymał się z decyzją. Publikacja jednego tylko wiersza niszczyłaby przecież zaplanowany efekt, nie mówiąc nic o wyważonej starannie w kompozycji i nastroju konstrukcji całości. Druk pełnego zestawu wierszy natomiast nie był w r. 1942 jeszcze możliwy. Taka szansa otworzyła się przed poetą dopiero w połowie następnego roku, a zatem wówczas, gdy zakończył już pracę nad kolejnym, większym tomikiem, jakim były *Widma*. Wążąc wartość artystyczną obu zbiorów poeta raczej na pewno musiał wybrać tom z r. 1943, na czym w sporym stopniu musiała zaważyć eksponowana intymność *Wierszy*

niewymiernych i ich obrócenie ku wyobrażeniom lat naiwnych. Jak wiemy, akces Gajcego do zespołu „Sztuki i Narodu” wiązał się z koncentracją na sprawach publicznych. Trudno wyobrazić sobie, by w takim momencie, dysponując świeżym i efektownym tomem, trafiającym w nastroje i odczucia zbiorowe, decydował się na publikację zbioru wyrażającego minione i przewyciężone już wątpliwości, wahania, a przede wszystkim wyłączenie z rytmu historii. Tak więc *Wiersze niewymierne* musiały pozostać w szufladzie.

W ciekawy sposób do tematu dzieciństwa powróci Gajcy w wierszu *Nowo narodzonemu*. Przypomina on zresztą w jakiś sposób tekst tak klasyczny jak *Do Matki Polki* Mickiewicza oraz nawiązującą do niego *Kołędę złą* Borowskiego. Podobnie jak wielki romantyk i jak kolega z podziemnego uniwersytetu traktuje poeta akt poczęcia i narodzin jako powołanie do cierpienia i śmierci. Jedyne okres „ochronny” w życiu człowieka to czas życia płodowego.

W żyłach matki jak mapie drogę sobie wybierasz
i spokojny — wszak nazwali cię człowiekiem —
słuchasz krwi jej. Pięknie szumi twa matka.

Jest jak strumień ciepły i bukiet,
a ty — ryba, koncha lub owad,
mlecznych światów w zadumie słuchasz,
tam kształt pierwszy się zaczął rysować. [118]

Ten wzruszający i ciepły opis, kojarzący się z równie subtelnymi ujęciami macierzyństwa w niektórych wierszach Baczyńskiego (np. *Wybór*), traktuje o krótkiej jak mgnienie chwili dzielącej nowo narodzonego od brutalnego zetknięcia z realnością, która otwiera swój kram z okrucieństwami już w momencie, gdy porzuci on „strumień najśłodszy / i miękką zabawkę z włosa” (118). Przejrzysta jak mapa sieć żył matki zostanie zastąpiona płataniną chaotycznych linii na dziecięcej dłoni, które wiodą jednostkę na zatrutą²⁷. Tak jak zagubienie Pitagorejskiej muzyki sfer wtrąca w chaos, tak samo odejście od „strumienia mlecznego” i konieczność „utrzymania kształtu własnego” oznaczają początek drogi ku śmierci. Z tym, że u Gajcego rozpoczyna się ona już w niemowlęctwie. Harmonia od samego początku wydaje się przeszłością: „Już dawno wyciekł szum, piękny szum i matka / wygasła” (119). W tym poetyckim świecie wszystko jest zdeterminowane, z góry określone prawidłowościami, od których nie ma ucieczki. Pojawiając się pośród żywych człowiek wpisany już jest na listę konspiratorów, bojowców i zesłańców („I zmienisz imię. / [...] / jak niegdyś żołnierzy z ołowiu siebie popędzisz

²⁷ Podobny motyw znajdujemy w wierszu Cz. Miłosza *Rano* z tomu *Poemat o czasie zastygłym* (Wilno 1933, s. 5): „Aby nie zgubić drogi mam na ręku siną mapę żył”.

do marszu", 118), a jego nazwisko od dawna widnieje w spisach poległych, rozstrzelanych, zakatowanych:

[...] Odmierzają mój chłopaczku maleńki
i położą w wieczności miękkiej, czystej jak śniegi.
[.]
i odmierzają ci ładnie w metal śmierci warczącej [119]

Czytając ten fragment trudno nie zauważyć jego podobieństwa do późniejszej *Elegii o chłopcu polskim* Baczyńskiego. Obejmuje ono zarówno zbliżenia czysto zewnętrzne („odmierzają mój chłopaczku” — Gajcy; „oddzielili cię syneczku” — Baczyński), jak i wspólnotę wewnętrzną: przekonanie o pełnej determinacji osobniczego losu, poczucie pozostawania igraszką w ręku anonimowych potęg, świadomość burzenia przez los sfer dotąd chronionych, chęć wypracowania wobec siebie i własnego przeznaczenia — ironicznego, groteskowego lub rezygnacyjnego dystansu. U jednego i u drugiego rozstanie z dzieciństwem nie dokonało się z dnia na dzień. Motywy dawnych zabaw, bajek, igraszek, przedmiotów, fantazji i zmyśleń pojawiać się wszak będą w ich liryce aż do końca. Za każdym razem jednak — tak jak w tym wierszu — zanegowane, skontrastowane, rozbite. Jest do napisania wielkie i efektowne studium o utraconym, ambiwalentnym rajy dzieciństwa w twórczości poetyckiej tego tragicznego pokolenia.

Pośród utworów reprezentujących klasę tekstów „niewymiernych” odnajdziemy również dwie piękne kolędy Gajcego: *Betleem* i *1942. Noc wigilijną*. I one mieszczą się w kanonie arkadii zanegowanej. Skądinąd kolęda jako gatunek przeżywała w okresie okupacji okres niezwyklego rozkwitu²⁸. Znamy wszak *Wigilię*, *Kolędę* i *Balladę o trzech królach* Baczyńskiego, *Kolędę zatroskaną*, *Kolędę obozową* i *Kolędę złą* Borowskiego, *Kolędę wojenną* Piechala, *Kolędę Hollendra*, *Lwowską kolędę 1943 roku* Gamskiej-Lempickiej oraz cały szereg kolęd anonimowych: *Kolędę*, *Betlejem w stajence*, *Do Betlejem*, *Leśną kolędę*, *Jezusika malusieńkiego*, *Przybieżeli do Belejem*, *Kolędę partyzancką*²⁹. To zresztą niektóre tylko przykłady spośród bogatej twórczości tego typu. Większość z nich przedstawia szopkę i stajenkę jako jedyne pośród zwyrodniałego i nieludzkiego świata miejsce hierofanii. Stąd też wszystkie elementy religijnego rytuału, choć naznaczone wojennymi ograniczeniami, zostają zachowane jako znak łączności z transcendencją. Jest więc gwiazda betlejemska, wynędzniali trzej królowie i są dary składane w ofierze: ciemny chleb kartkowy, kwaszony ogórek, woreczek węgla. Mimo to aktualizacja

²⁸ Tę grupę utworów okupacyjnych charakteryzuje Świąch w *Pieśni niepodległej* (s. 154—158).

²⁹ „Werble Wolności” 1942, nr 1. — *Cztery kolędy na ostatnie „okupacyjne” święta*. [Warszawa], KOPR, 1943. — „Demokrata” 1943, nr 118. — „Hejnał” 1944, nr 4. — *Z pieśnią i karabinem. Pieśni partyzanckie i okupacyjne z lat 1939—1945*. Wybór S. Swirko. Warszawa 1971, s. 283; 285—286; 287—288.

biblijnego mitu i odnowienie przymierza z Jezusem odbywają się w zasadzie bez zakłóceń. Pisarze dokumentują narodową integrację i wolę wiernego trwania — jako lud wybrany — przy Bogu, mimo wszelkich przeciwności i klęsk. Okupacyjne kolędy na przekór rzeczywistości świętują narodziny Boga-Człowieka. Ciekawie pisze o tym Święch:

Swiat kolędy, baśń opromieniona Dobrą Nowiną, nad którą unoszą się słowa: „*Gloria in excelsis Deo*”, przyznaje pierwszeństwo wizji doskonale oswójonej. Swiat ten jawić się będzie w wyobrażeniach udręczonych ludzi jako prawdziwa enklawa spokoju i bezpieczeństwa. Jest to jedyny fragment rzeczywistości, któremu w morzu powszechnego zniszczenia udało się zachować suwerenność i autonomię, pełną niezależność od „reszty świata”⁸⁰.

W wypadku kolęd Tadeusza Gajcego trudno mówić o zgodności z ustabilizowanym wzorcem. Zostaje on wprawdzie przywołany, lecz tylko po to, by tym drastyczniej pokazać pełne zdeptanie świata przez siły zła. Radosne pienia cherubinów, dźwięk pastuszych melodii, granie królewskich koron i polnego powietrza zostają nagle zagłuszone, gdyż

zaczęło w górze straszyć
i za stajenką poruszali grzechotką
z armat huczących i maszyn.
I zapalili daleko
kilka krajów czerwoną łuną,
że trzepotał powieką
i spoglądał na Północ.

(*Nowo narodzonemu*, 99)

W świecie Gajcego destrukcją zostaje objęta cała rzeczywistość, a nawet Syn Boży zostaje oślepiony wojennym ogniem. Rozbita i naznaczona grozą jest zatem także ta przestrzeń i chwila, które wyrażały wiarę w możliwość powrotu do ładu. Nie ma możliwości odnowienia na dotychczasowych zasadach przymierza z Dzieciątkiem, gdyż i ono, tak jak wszyscy, jest osaczone przez rozszalały występki i zbrodnie. Jeszcze silniej niż *Betleem* eksponuje tę sytuację kolęda 1942. *Noc wigilijna*, w której światem niepodzielnie już włada szatan. Nic dziwnego więc, że narodziny stają się jednocześnie egzekucją, a kolęda stanie się paradoksalnie wstrząsającym trenem:

Lulajże w powrozie, lulajże na haku,
niech się wyśni obrus biały i błyszcząca jodła. [100]

Tak oto po degradacji krainy dzieciństwa odbywa się w poezji Gajcego próba weryfikacji obszaru *sacrum*. Na pozór jej wynik jest identyczny, bo obserwujemy profanację rejonu uznawanego przez poetę za sferę ocalającą. Gdyby uogólnić sens wypływający z sytuacji przedstawionej w *Betleem* i 1942. *Nocy wigilijnej*, należałoby rzec, że pisarz porażony barbarzyństwem wojny i przeżywający kryzys wiary w teodyceę

⁸⁰ Święch, *op. cit.*, s. 157.

głosi przeświadczenie, iż Bóg, wiara i religia przestają być w dobie okupacji wystarczającą instancją i oparciem. Wszak one również chwieją się pod razami okropnych wydarzeń. Jakże bowiem inaczej rozumieć obraz Dzieciątka oślepionego i zdławionego powrozem? Katastrofa jest powszechna, a więc upada wiara w człowieka i w Boga, w rozum historii i w jej demiurgiczną strategię, w racjonalizm i metafizykę. Prawdziwym władcą rzeczywistości staje się diabeł, który paraliżuje poczynania Boskie, sieje grozę i zniszczenie, obala ustalone i przyjęte prawa, rozbija instancje duchowe i normy moralne. W tej sytuacji udział w religijnym obrzędzie staje się jakby bolesną aktualizacją ograniczenia władzy Odkupiciela. Powitanie Jezusa unaocznia stan ogólnej bezradności. Jest jednak jeszcze druga płaszczyzna, na której możemy odczytywać te posępne kołędy. Obraz Syna Bożego naznaczonego cierpieniem, doświadczającego na równi ze wszystkimi okupacyjnej mizერი, zrównanego z człowiekiem w doznawaniu tragedii i upadku stanowi tyleż unaocznienie niemocy Demiurga, ile sakralizację ludzkiej niedoli. Na tej właśnie płaszczyźnie może dokonać się odnowienie więzi z Bogiem. Ze szczególnym jednak Bogiem, bo przypisanym na stałe do ziemskiego padołu, obecnym w każdym cierpiącym i wątplącym stworzeniu.

Wojenne kołędy Gajcego pokazują przy okazji, jak początkowo zamknięta szczelnie przed okupacyjną realnością poezja młodego pisarza otwiera się dla niej coraz szerzej. Wkraczając jednak w sferę wojennego konkretnego poeta stara się utrzymać dystans wobec realności. Pomaga mu w tym wybór optyki uniwersalizującej bądź oparcie się na elementach groteski. W pełni widać to w *Trójjęziku* — utworze napisanym tuż po śmierci Bojarskiego i jego właśnie pamięci dedykowanym. Nie znajdziemy tu nawet śladu reminiscencji głośnej akcji pod pomnikiem Kopernika, a jednak groźna rzeczywistość jest nader wyraźnie obecna w tym poemacie. Przyjrzyjmy się kilku fragmentom:

plomień na grzywie spoczął, gruzu nastrugał do nóg,
martwe rośliny i ziemia popiołem struta w tym mieście [120]

Pęka spalona ziemia, kości potrąca puste [120]

Tu twardy dzień. Powietrze wciągamy do płuc
spasione krwią [...] [121]

[...] co dzień żegnamy ślad
odchodzących [...] [121]

Te przejmujące obrazy wyjęte zostały z większych sekwencji poetyckich, przedstawiających świat w konwencji apokaliptyczno-katastroficznej. Balansują one pomiędzy realistycznym opisem zdruzgotanego miasta a ujęciami wizyjnymi, między próbami oddania atmosfery życia w zniewolonym kraju a syntetycznymi, wyobraźniowo-emocjonalnymi skrótami prezentującymi w ostrych migawkach nowy typ rzeczywistości, w której lęk i śmierć są już zjawiskami powszednimi. Cały ten mechanizm nastą-

wiony jest głównie na odtworzenie psychicznej kondycji mieszkańca współczesnego piekła. Aby jednak tym plastycznie uwydatnić skalę wewnętrznego napięcia, jakie rodziło to życie nad otwartym grobem („martwa szczelina [...] woła kusząco jak uśmiech / formą dla ciała jedyną”, 120), autor skonstrastował je ze statycznym i, zdawałoby się, nieporuszonym od wieków tłem przyrody.

[...] Mgły rozwieszone nad nami
nie wiedzą o nas nic zgoła; odległy księżyc i słońce
w innych obszarach kołują, zamkniętych dla nas, nieznanym. [120]

Właśnie w tym kontekście ostrzejszy i dotkliwszy staje się dramat wewnętrzny tych, którzy przeznaczeni są na zagładę. Zderzenie ze sobą obrazów niezmiennie trwałego rytmu natury i młodości gotującej się do spojrzenia w „ogień broni świecącej” wyznacza pełną i rzeczywistą skalę odczuć poety zmuszonego do studiowania swojej i swych przyjaciół śmierci, a tęskniącego przecież intensywnie za tym wszystkim, co oferuje normalna egzystencja. Los własny i przeznaczenie całej wojennej generacji okazują się tu tylko drobiną ciśniętą w tryby dziejowego kołowrotu, który przemiele żywoty jednostek, pokoleń i narodów. A przecież nie zmieni się nic. Żadna ofiara nie zakłóci urody górskiego świtu, układu lotnych mgieł nad rzeką ani nawet igraszek wirującego w powietrznej strudze ptaka³¹. Zakończenie tego pięknego i wstrząsającego liryku przynosi wyraz szczególnie mocnego w tej poezji napięcia pomiędzy estetycznym zachwytem dla świata a somatycznym niemal bólem zrodzonym ze świadomości jego nieuchronnej utraty.

słońce wybiega na niebo młode i prężne. Polny
ptak przeleci po oczach, kłosy rtęciowe dzwonią,
o ziemię moją ojczyznę...
[.]
jak boli. [121]

Z innym aspektem „niewymierności” mamy do czynienia w ostatnim spośród napisanych przez Gajcego utworów: ****Święty kucharz do Hipciego*. Jest to bez wątpienia wiersz nieudany artystycznie, jeśli takie oceny są w ogóle stosowne przy tego typu tekstach. W pewien sposób usprawiedliwiają go jednak okoliczności, gdyż napisany został już w trakcie powstania i stanowi bezpośrednią reakcję na masakrę w dniu 13 sierpnia 1944, w której po wybuchu niemieckiego czołgu-pułapki na ul. Kilińskiej zginęło około 300 powstańców i osób cywilnych, a kilkaset następnych zostało ciężko rannych lub kontuzjowanych. Naszkicowany pośpiesznie w krótkiej chwili wytnięcia pomiędzy jednym atakiem a drugim, sta-

³¹ Niezwykle podobne rozważania poetyckie możemy odnaleźć u Miłosza w *Domu młodości*, *Na śmierć młodego mężczyzny* i w *Zakończeniu* ze zbioru *Poemat o czasie zastygłym*.

nowi sugestywny dokument nastroju poety u kresu jego powstańczej odysei:

Wszyscy święci, hej do stołu!
 W niebie uczta: polskie flaczki
 Wprost z rynsztoków Kilińskiego!
 Salcesonów misa pełna
 Świeże, chrupkie. Pachną trupkiem:
 To z Przedmurza!
 Do godów. Święci do godów,
 Przegryźcie Chrystusem Narodów!³²

Przyznać należy, że na tle powstańczych piosenek, w których sanitariuszka daje buziaka rannemu, oraz w kontekście wierszy poetyzujących heroizm i poświęcenie żołnierzy walczącej Warszawy jest to utwór dość szczególny. Jego ponura i makabryczna humorystyka, opierająca się na kontraście pomiędzy wzniosłymi ideami zaszczipionymi młodemu pokoleniu przez literaturę romantyczną i podtrzymywanymi przez przywódców podziemia a wstrząsającą materializacją tych haseł w miażdżonej stolicy, stanowi wręcz ewenement w poezji powstaniowej, a może nawet w ogóle w liryce polskiej. W utworze tym daje się słyszeć głos człowieka, który doświadcza rozpadu koncepcji „czynu” i obserwuje przeobrażanie się rzeczywistości w krwawy absurd. W jednej krótkiej chwili jednostka, grupa ludzka przeradza się w drgające, poszarpane na strzępy mięso. Uczestnicząc w wydarzeniach, które realnością masakry przesłaniają nawet sens patriotycznego porywu, Gajcy dochodzi do tych granic odczuwania tragizmu sytuacji, gdzie przełamuje się ono w autoterapeutyczny sarkazm i jadowitą drwinę. Groza tak dalece przekroczyła swym rozmiarem wszystkie ludzkie oczekiwania, a wojna tak drastycznie ukazała swe makabryczne oblicze, że dotychczasowe kategorie jej opisu okazały się załośnie nieprzystawalne.

Zdumiewające, że zaledwie 2 lata wcześniej spod pióra tego samego twórcy wyszedł tak skonwencjonalizowany w opisie wojny poemat jak *Z dna*. Poeta, stawiający swe pierwsze pisarskie kroki pod znakami tradycji, którą znaczyły — jak pisał jego przyjaciel Stroiński — „szarże w chmurach chorągiewek, / żółte rabaty — chłopcy malowani”³³, a później doskonalący swą wyobraźnię w „szkole” poezji katastroficznej, z pełną ostrością bankructwa doświadczył u kresu życia wszelkich „estetyzujących” ujęć wojny. Ten wiersz to przecież także dokument rozpadu jego własnego systemu literackich metod, przy których pomocy pragnął wyrazić nieludzką epokę. Rozłożony w czasie kataklizm niespodziewanie ukazał mu po raz ostatni swoje kolejne dno. Tak oto pękają wyobrażenia i wiary, łamią się idee i normy ocen moralnych, kategorie ludzkie

³² Zob. Piórkowski, *op. cit.*

³³ L. Z. Stroiński, *Okno*. Wstęp i wybór Z. Jastrzębski. Lublin 1963, s. 62.

i Boskie, kruszy się nawet monumentalna twarz cierpienia i śmierci. Rozpasanie katastrofy przewyższyło wszystko, co dotąd znał poeta. Jakże przystojna artystycznie jest średniowieczna *danse macabre* z płaszącymi godnie szkieletami wobec tego okrutnego obrazu ludzkich flaków drgających w rynsztokach. Jakże bezlitosna jest ta drwiąca, „gastronomiczna” wizja ostatniej lekcji polskiego mesjanizmu. Gajcy przekroczył w niej granice, w których zwykła pozostawać literatura. Jego ostatni „niewymierny” wiersz to już tylko dramatyczny wyraz bezradności artysty, strzęp rozpachy ciśnięty z wnętrza zagłady na przypadkowy skrawek papieru.