

# Jacek Brzozowski

---

"Uwięziony w śmierci : o twórczości Tadeusza Gajcego", Stanisław Bereś, Warszawa 1992; "Wybór poezji : misterium niedzielne", Tadeusz Gajcy, oprac. Stanisław Bereś...: [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/1, 226-233

---

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

i funkcji zabiegów stylizacyjnych z pewnością nie należy do kręgu twórczości o symbolistycznym rodowodzie. Wiedział o tym także Roman Zrębowski, próbując odróżnić ekspresjonizm symbolistów od ludycznego ekspresjonizmu autora *Trzeciej godziny*. Problem w tym, że ludyczność w prozie Jaworskiego ma niewiele wspólnego z metafizyką, za to bardzo wiele z parodią.

W przypadku groteski metoda analizy prozy Jaworskiego przyjęta przez Kłosińskiego staje się pewnym ograniczeniem. W *Historiach maniaków* i *Weselu hrabiego Orgaza* pod zwalami parodystycznej i burleskowej stylizacji kryje się pewien specyficzny typ „groteskowania”, który, choć najbliższy *poesis*, nie mieści się w żadnej z wyróżnionych przez autora odmian groteski. Domeną Jaworskiego są przecież ciągłe operacje na znakach, które, utraciwszy swoją moc poznawczą i integracyjną, stają się wyłącznie elementem gry w „teatrze życia codziennego”. Jego aktorzy, artyści-maniacy z *Wesela hrabiego Orgaza*, zajmują się nieustannym produkowaniem i mimowolnym demaskowaniem znaczeń. Ich działania nie mają żadnego wpływu na kondycję kultury europejskiej – w taki swój wpływ wierzyli np. twórcy „Zdroju” – ale za to świetnie wyrażają jej kryzys. Parodystyczny katastrofizm zbliża Jaworskiego do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Mistyfikowanie znaczeń jest zapowiedzią problematyki podejmowanej przez Witolda Gombrowicza. Mimo iż Kłosińskiego nie interesuje tak zakreślony kontekst, zaprezentowana przez niego analiza prozy Jaworskiego z pewnością będzie ciekawa dla gombrowiczologów. Posłuchajmy, jak Kłosiński interpretuje pogrzebowy „spektakl” Pichonia z *Trzeciej godziny*:

„Gesty bohatera ciągle powtarzają tę samą grę: gestykulacja rośnie, choć sens pozostaje nieruchomy, dany od początku. [...] Nie ma tu, w istocie, przyrostu znaczeń: ucieczka od kultury (cywilizacji, wiedzy) prowadzi znów do kultury, tyle że do zdegradowanej («gimnazjalnej»), ucieczka od śmierci prowadzi do »obsługiwania« śmierci, do roli grabarza. [...]

Ostatnie widowisko Pichonia okazuje się więc (stale mamy na myśli zakończenie rękopisu) przesłaniem, w którym sam autor-nadawca występuje jako znak własnego komunikatu: w scenie pogrzebu, którą wystawiał [...], sam jest i reżyserem, i główną postacią” (s. 179–180).

Michał Głowiński w swoich szkicach określił miejsce Jaworskiego w odniesieniu do tradycji młodopolskiej (taki charakter miał także mój szkic poświęcony *Weselu hrabiego Orgaza*). Krzysztof Kłosiński dąży w swoich analizach do ukazania tożsamości i oryginalności prozy przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku. Kłopoty z postmodernistyczną groteską przekonują, iż w interpretacjach twórczości Jaworskiego nie sposób pominąć problematyki, którą literatura ta antycypuje.

Jacek Kopciński

Stanisław Bereś, UWIĘZIONY W ŚMIERCI. O TWÓRCZOŚCI TADEUSZA GAJCEGO. Warszawa 1992. Wydawnictwo PEN, ss. 200.

Tadeusz Gajcy, WYBÓR POEZJI. MISTERIUM NIEDZIELNE. Opracował Stanisław Bereś. Wrocław – Warszawa – Kraków (1992). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, ss. CXXII, 224, 2 nlb. „Biblioteka Narodowa”. Seria I. Nr 283. (Redakcja „Biblioteki Narodowej”: Jan Błoński i Mieczysław Klimowicz).

Książka Stanisława Beresia o Tadeuszu Gajcy jest książką znakomitą. To samo powiedziec można o obszernym *Wstępie* do wyboru utworów poety. Myślowa zawartość obu tekstów jest jednakowa, trochę inaczej tylko – m.in. na potrzeby antologii – rozkładają się kompozycyjne akcenty tekstu drugiego. Jest on także, z oczywistych powodów, nieco krótszy i bardziej syntetyczny, nie gubi jednak nic z pełni i szerokiej perspektywy obrazu przedstawionego w monografii. Ona też będzie głównym przedmiotem tych uwag; odniesienia do *Wstępu* pojawiają się na ich marginesie. Rozpatrzenie decyzji edytorskich, powiązanych ściśle z interpretacyjnym obrazem twórczości Gajcego, odkładam do drugiej części omówienia.

Potwierdzenie zdania, jakie z całym przekonaniem postawiłem na początku, widzę w możliwie prostym zreferowaniu zasadniczej linii subtelnego i głębokiego czytania Gajcego przez Stanisława Beresia.

## I

1. Beresia interesuje przede wszystkim Gajcy poeta, jeden z najbardziej oryginalnych i „osobnych” poetów pokolenia wojennego. Rzetelny profesjonalizm tudzież chęć ominięcia wielu dotychczasowych meandrow legendy biograficzno-poetyckiej skłaniają jednak badacza do mono-

graficznego zarysowania całości zjawiska. Robi to Beres w sposób maksymalnie prosty i zarazem trafny, mianowicie dwa pierwsze rozdziały książki (analogicznie: dwie pierwsze części *Wstępu*) poświęca biografii pisarza oraz próbie analizy jego politycznego i literackiego światopoglądu. Wyważone ustalenia i wnioski, do jakich tutaj dochodzi, pozwalają mu później, w dalszych partiach książki, na pełną swobodę skupienia się – jako historykowi i krytykowi poezji – nad dziełem Gajcego.

2. Pierwszy esej, *Los w plomieniu*, przynosi biografię poety. Beres pozbawia ją posmaku legendy. Układa natomiast rzeczową kronikę życia i twórczości Gajcego, zwięzłą opowieść o człowieku i poecie. Trzyma się tu autor tylko sprawdzonych faktów, dokumentów, wiarygodnych świadectw. Tam, gdzie nie jest możliwe dotarcie do nich (prywatne życie poety, jego narzeczeństwo), nie próbuje snuć domysłów. Tam, gdzie świadectwa są różne, a nawet sprzeczne (akcja składania wieńca pod pomnikiem Kopernika w maju 1943, śmierć Gajcego), ogranicza się do ich zestawienia. Portret jest więc skromny i po trosze fragmentaryczny. Innego jednak zrekonstruować nie sposób. Udaje się natomiast – i to jest istotne zadanie historyka poezji – zbudować wyrazisty i przekonujący wizerunek autora *Widm* jako pisarza.

Wizerunek ten dzieli Beres na dwie części, dwa okresy. Pierwszy, okres juveniliów i poetyckiego terminowania, kończy się w momencie akcesu poety do „Sztuki i Narodu” oraz debiutu w numerze 3/4 pisma w 1942 roku. Drugi – to okres prawdziwie dojrzałej twórczości. Pierwszy ważny tutaj moment wyznacza debiutancki tom wierszy, precyzyjnie skomponowane *Widma* (wiosna 1943). Widoczna w nich tendencja do epizacji liryki doprowadza poetę do prozy: wiosną 1943 pisze Gajcy trzy opowiadania (*Twarzą w twarz, Cenę, Pawła*) oraz kilkadziesiąt początkowych stronik powieści (*Trzy śmierci*). Koniec roku przynosi dwa dramaty, *Misterium niedzielne* oraz *Homera i Orchideę*. W maju roku następnego ukazuje się druga i ostatnia książka poetycka Gajcego, starannie ułożony *Grom powszedni*.

Respektowanie zarysowanego tu porządku to najprostszy sposób na istotne przybliżenie się i uchwycenie fenomenu poezjowania Gajcego. Beres konsekwentnie trzyma się tego sposobu. W myśl tej optyki objaśnić możliwie głęboko fenomen poetycki udaje się przede wszystkim wtedy, kiedy zapisuje się, po kolei, przestrzegając chronologii, historię jego rozwoju, historię literackiej, twórczej biografii autora.

3. Tytuł rozdziału 2 recenzowanej książki, *Cień Konfederacji*, jest ze wszech miar symptomatyczny. Gajcy nie uniknął schematów i uproszczeń wielowątkowej dyskusji politycznej i literackiej toczonej się w myśl założeń nacjonalistycznej i imperialistycznej doktryny Konfederacji Narodu. Beres rzeczowo to wydobywa i pokazuje. Ale też udaje mu się wykazać, że ostatni redaktor „Sztuki i Narodu” nigdy do końca nie pozwolił doktrynie zagłuszyć swojego „ja”, przede wszystkim „ja” pisarza, artysty, poety. Wpływ ideologii Konfederacji wyraźny jest w publicystyce Gajcego (rozrachunek z dwudziestoleciem, problematyka nowej literatury, nowej kultury, wizja nowej poezji jako narodowego czynu). Ale jednocześnie jest tylko „cieniem”, bardziej jakby formą, formułą niż głębokim jądrem świadomości, najgłębszą treścią myślenia. Nadaje się wybornie, jako prosty i wyrazisty grunt, do politycznych czy pokoleniowych, literackich polemik. Kiedy jednak Gajcy skupia się nad zagadnieniami *stricte* literackimi i konkretnymi (recenzje tomików Baczyńskiego, Borowskiego, Bratnego, Strońskiego, Marczaka-Oborskiego), „cień” Konfederacji szarżeje, zaznacza się „skłonność do tonowania konturów własnych przekonań ideowych” (s. 58). Do głosu dochodzi temperament poetycki, zdecydowanie poetycka natura Gajcego, poeta dominuje nad ideologiem. Kierunek tej ewolucji – stopniowe uwalnianie się młodego autora z uwikłania w zasadniczą dla jego pokolenia sprzeczność pomiędzy „ja” a zbiorowością – jest wyraźny. „Ja” i to wszystko, co stoi po jego stronie (refleksyjność, kontemplacja, indywidualizm, autonomia kultury, wolność artysty, tęsknoty metafizyczne), coraz silniej dochodzi do głosu, nadając totalistycznemu piętnu mocarstwowej ideologii Konfederacji status tylko cienia. Dwa ostatnie przed wybuchem powstania napisane artykuły, pozostałe w rękopisie teksty *O wawrzyn* oraz *Historia i czyn*, są widomym świadectwem dokonującej się w takim właśnie kierunku ewolucji poglądów Gajcego.

Cały więc zawarty w tym fragmencie książki wywód Beresia przekonująco pokazuje, że nie tutaj, gdzie spłacał swój w dużej części młodzieńczy, pokoleniowy i historyczny trybut ideologii i doktrynie, leży istota fenomenu twórczości Topornickiego. Tutaj bowiem – jest jedynie „cień”. Światło i pełna forma, pełna postać tego fenomenu – istnieją gdzie indziej. Opisanu tego poświęca Beres 5 następnych rozdziałów monografii.

4. Pierwszy z nich, *Wiersze niewymierne*, rozpoczyna krótka charakterystyka juveniliów. (We *Wstępie* jest to obszerniejszy, parustronicowy rozdział III, cykl *Wiersze niewymierne* omówiony zostaje w osobnym rozdziale IV.) Najwcześniejsze dochowane utwory pochodzą z lat 1938 i 1939.

Zamyka tę fazę twórczości poemat *Ziemia* z 1941 roku. Wiele w tych wierszach widać znamion fascynacji literackich autora (Skamander, futuryści, Druga Awangarda), stanowią one mieszaninę „stylów, nastrojów i poetyckich wzorów” (s. 64). Jednakże pewne wartości, silnie już tutaj zaznaczone, okażą się później — obrosłe innymi znaczeniami i w doskonalszym kształcie artystycznym — stałą poetycką twórczością Gajcego. Są to — wymienia Bereś: „Poczucie zdeterminowania przez los, tęsknota za niemożliwym do zaznania życiem i uczuciem, podatność na stany lękowe, skłonność od odbioru rzeczywistości poprzez literackie klisze katastrofizmu, metafizyczna zaduma, wreszcie wiara w terapeutyczne możliwości artystycznego zapisu [...]” (s. 65).

Zasadniczym przedmiotem rozdziału są wszakże utwory, które za poetą określa Bereś, po trosze metaforycznie, „wierszami niewymiernymi”. Wiersze niewymierne to tytuł świadomie skomponowanego, lecz nie ogłoszonego przez poetę cyklu 9 niewielkich liryków. Zgodnie jednak z zachowaną w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie wersją rękopiśmienną, należałoby włączyć do tego skromnego tomiku także *Pomana i Pannę Leśną*, *Śpiew murów* oraz 11-częściowy poemat *Z dna*. Trudno dziś stwierdzić, czy utwory te miały złożyć się na nie ogłoszony przez Gajcego zbiorok, czy też są tekstami zdyskwalifikowanymi, pozostawionymi w brulionie. Problem jest nie do rozstrzygnięcia. Proponuje więc Bereś przyjrzeć się łącznie zawartości całego rękopisu, określając ją jako wiersze niewymierne, tzn. świadomie do druku nie przeznaczone (*Wstęp*, s. XXXVII).

Na marginesie interpretacji umieszcza krytyk, słusznie, skonwencjonalizowanego *Pomana i Pannę Leśną* oraz *Śpiew murów*. Wiersze to istotnie nieudane i bardzo stereotypowe. Bliżej analizuje cykl *Z dna* (1942), utwór stanowiący, jego zdaniem, pomost pomiędzy juveniliami a twórczością dojrzałą.

Poemat, chaotycznie mieszający poetyki oraz narodowe mity i stereotypy, jest pierwszą większą próbą rozliczenia się Gajcego z wojną. Poeta stara się ukazać „niewzruszony, mimo wojennej klęski, fundament ojczyzny. Przywiązanie do tradycji religii, wiara w opatrnościowy sens historii, przekonanie o trwałości narodowych podstaw i świadomość ocalenia społecznego morale — to główne wątki cyklu *Z dna*” (s. 70). Całość wypadła jednak nie najciekawiej: utwór nie odbiega od stereotypowego wzorca romantycznej martyrologii i po większej części włącza się do zbioru typowej twórczości okupacyjnej. Zwraca, co prawda, uwagę tendencja — charakterystyczna dla późniejszych wierszy Gajcego — do „konstruowania rozbudowanych wizji, w których tragiczna sytuacja, konkretnie, zaobserwowane zdarzenie stają się budulcem syntetycznej, przepojonej oniryzmem i katastroficzną fantastyką projekcji poetyckiej” (s. 71–72). Ostatecznie jednak dominuje stereotyp, podporządkowanie indywidualnego widzenia i odczuwania „temu, co »słuszne«, »obowiązujące«, ogólne i narodowe” (s. 72).

Jakże odmiennie na tym tle wygląda cykl *Wiersze niewymierne* (*Czarne okna*, *Korale*, *Jeziro*, *Ballada o chłopcu przydrożnym*, *Żebrak smutku*, *Ballada czarnoksięska*, *Bajka druga*, *O szewcu zadumanym*, *Modlitwa za rzeczą*). Otwiera się tutaj świat prywatności, spokojnego oniryzmu, łagodnych krajobrazów, pełen tajemniczości i niezwykłości. Ale jednocześnie jest to świat niedookreślony, przenika go atmosfera czegoś nieuchwytnie groźnego i zarazem zmiennego. Ostatecznie więc zasadniczym tematem cyklu — świetnie wydobywa to rejestr językowych i obrazowych motywów oraz uwagi o wersyfikacji — jest „degradacja i upadek baśni, zmierzch świata naiwności i dzieciństwa” (s. 76). Toteż tu właśnie, po stereotypowym, „pokoleniowym”, jakby cudzym (a więc i pozornie rozliczeniowym) poemacie *Z dna* kończy się młodzieńczy okres twórczości Gajcego. Kończy się — myśl ta istnieje w podtekście rozważań krytyka — głęboko lirycznym, prywatnym rozliczeniem się poety z przeszłością: z krainą dzieciństwa, fantastyką, baśnią, z idyllicznym, balladowo tajemniczym i uroczym światem. Zło przeniknęło do tego świata i zniszczyło go całkowicie. Poezja nie pozostaje nic innego, jak otworzyć się na rzeczywistość, na okupacyjną realność, jak stanąć wobec niej twarzą w twarz, odrzuciwszy ochronną tarczę stereotypów oraz naiwne, dziecięce złudzenia i iluzje. Cykl *Wiersze niewymierne* jest pierwszym krokiem Gajcego w tym kierunku, pierwszym jego prawdziwie własnym i niepowtarzalnym poetycko głosem. I tutaj właściwie kończy się znaczenie cyklu. Nie kończy się jednak, nie wyczerpuje znaczenie „wierszy niewymiernych”. Mają one swoją dalszą historię w twórczości Gajcego, wykraczającą poza dotychczasowy, „edytorski” sens określenia. Zarysowaniem linii tej historii kończy Bereś rozdział.

Tak więc wiersz *Nowo narodzonemu* przynosi ostateczną — rozpoczętą w *Wierszach niewymiernych* — degradację krainy dzieciństwa: początek życia okazuje się początkiem cierpienia i początkiem drogi ku śmierci. „Niewymierne” kołody *Betleem* i *1942. Noc wigilijna* to z kolei weryfikacja obszaru *sacrum*. Subtelnie zarysowuje Bereś jej istotę, mianowicie „obraz Syna Bożego

naznaczonego bólem i zrównanego z człowiekiem 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 padole, obecnym w każdym cierpiącym stworzeniu” (s. 80–81). Odnowienie tej więzi było sprawą wielkiej wagi, bo Bóg w pierwszej chwili stracił w okupacyjnej rzeczywistości status gwaranta sensowności świata i losu.

Kolejnym ogniwem jest tutaj *Trójgłos*, wiersz napisany w r. 1943, tuż po śmierci Bojarskiego. Lęk i śmierć, o których powszechności mówi utwór, tudzież anonimowość losu pojedynczego człowieka i całej w ogóle wojennej generacji, drobin rzuconych w tryby bezdusznego kołowrotu historii – wszystko to stanowi dalszy etap, dalszy aspekt „niewymierności”, otwartej już szeroko na bezmiar i totalność okrucieństwa wojennego świata i niewymierności próbującej dać historiozoficzny tego bezmiaru obraz.

Końcowym ogniwem, dopełnieniem i zarazem przekroczeniem tak rozumianej „niewymierności” jest ostatni, w czasie powstania pospiesznie naszkicowany wiersz \* \* \* (inc.: „Święty kucharz do Hipciego”): makabreska, krwawy absurd, dodać by też można: ostateczna konsekwencja silnej od początku wiary w terapeutyczne możliwości poetyckiego zapisu. „Poeta – pisze Beres – dochodzi do tych granic odczuwania tragizmu sytuacji, gdzie przełamuje się ona w auto-terapeutyczny sarkazm i jadowitą drwinę [...]. Ostatni »niewymierny wiersz« to już tylko dramatyczny wyraz bezradności artysty, strzęp rozpaczony ciśnięty z wnętrza piekła na przypadkowy skrawek papieru” (s. 82).

Omówiony rozdział może sprawiać w pierwszej chwili wrażenie pewnej niejednorodności. Chodzi przede wszystkim o to, że na równych prawach traktuje tu Beres wiersze istotnie niewymierne, pozostawione w rękopisie, z wierszami, które Gajcy przecież ogłosił. Niejednorodność to wszakże, sądzę, pozorna. Żadnego bowiem z przywołanych utworów nie sankcjonuje ostateczna – by tak rzec: scalająca – decyzja autora. Żaden nie jest elementem kreowanego i jako ostateczny zatwierdzonego świata poetyckiego, całościowej poetyckiej wizji, poetyckiego światopoglądu. I to właśnie Beres trafnie wykorzystuje – dla racji głębszych niż „edytorskie”. Wykorzystuje mianowicie okazję do uchwycenia wewnętrznego, nie wykreowanego przez poetę świadome i całościowo – procesu jego wewnętrznej ewolucji. Jest to, wyjąwszy cykl 9 liryków, w dużej części ewolucja, proces nie zamierzony, nie wymierzony przez poetę. Być może, dystans czy świadomość kazałyby odrzucić wiele ogniw. Skoro jednak stało się inaczej, historyk poezji miał szansę i prawo uchwycić jak gdyby na gorąco naturę twórczego procesu poetyckiego. Szansę tę wykorzystał. Wskazał moment, w którym kończył się proces dojrzewania poety (*Z dna*). Uchwycił ogniwo dojrzałej poezji jak gdyby jeszcze w jej *Vorgeschichte*, dostrzegając je w *Wierszach niewymiernych*. Pokazał, jak otwierając się bezpośrednio na wojenną rzeczywistość, kształtowała ta poezja swoje zasadnicze składniki: skrajny pesymizm, stosunek do Boga, lęk i obsesję śmierci, poczucie totalności zagłady, aurę absurdu i potwornej groteski. Wszystko to, co tutaj zasygnalizowane zostało w wierszach „niewymiernych” bądź w osobnych drobiazgach poetyckich, uzyskało pełną postać, świadome i celowo wykreowaną, w opublikowanych przez poetę dwóch tomikach wierszy oraz w obszernych i jakby jednym rzutem skończonych utworach dramatycznych. Beres, trzymając się odtąd ściśle chronologii, kreśli pełny już teraz obraz poetyckiej biografii Gajcego.

5. Czwarta część książki, *Egzorcyzmowanie świata*, przynosi interpretację *Widm*, tomu wierszy wydane w maju 1943. Sprzeczne były, niekiedy krańcowo, opinie o tym tomiku. Beres, nie wdając się w polemiki, próbuje zobaczyć rzecz na nowo, inaczej, po swojemu (odnosi się to szczególnie do tytułowego poematu).

Stwierdza na początku, iż utwór daje wizję totalnej katastrofy: całkowitego rozpadu świata oraz ruiny umysłowych i percepcyjnych władz człowieka, ruiny ludzkiej duszy, obraz rzeczywistości opuszczonej przez Boga i niszczonej przez szatana, widziany oczyma jednostki tracącej poczucie sensowności i realności świata, kuszonej przez władzę ciemności. Formułą tej wizji jest katastroficzna groteska. Wychodząc od klasycznych ustaleń Wolfganga Kaysera, tzn. widzenia groteski w kategoriach określonej opcji światopoglądowej, odnajduje Beres uzasadnienie i zarazem istotę elementów groteskowych w poemacie Gajcego: „Apokaliptyczny, zapełniony potworami i widziadłami świat przestaje być dla człowieka schronieniem, przerażając się w krainę lęku i grozy. Artysta, dostrzegając pęknięcie wszelkich reguł egzystencji, odwołuje się do najgłębszych, najbardziej instynktownych warstw swojej *psyche*, w nich widząc ostateczną instancję wiarygodności reakcji. Wprawdzie w ten sposób poddaje się władaniu ciemnej i zagadkowej siły przemawiającej jego ustami, lecz jednocześnie zyskuje szansę na oczyszczenie, gdyż to wszystko, co nim włada, może być wcielone w dzieło – a zatem opanowane. Tym samym rozpoczyna się wysiłek egzorcyz-

mowania, a zatem rozpoznania i odżegnania się od ciemnych potęg bez względu na to, czy są one tylko wytworem podświadomości, czy również obiektywnym składnikiem rzeczywistości” (s. 86).

Egzorcyzmowanie owo dokonuje się w ramach wielkiej wizji katastroficznej. W subtelnym, wielowątkowym, przekonywającym wywodzie broni Bereś wielokrotnie negowanego „katastrofizmu” *Widm*. Zarazem w znakomicie skonstruowanej i prowadzonej analizie zmierza do odsłonięcia ostatecznego sensu poematu jako aktu egzorcyzmowania świata. Katastrofizm więc i groteska, oniryczność i technika marzenia sennego, profetyczność i niezwykły estetyzm wizji – wszystko to składa się w *Widmach* na współczesną wersję psychomachii. Psychomachia ta – stwierdza Bereś – jest formą egzorcyzmowania świata w momencie, kiedy przeżywa on apogeum swojego kryzysu, katastrofy, upadku.

Tak widziane, wykraczają *Widma* poza pojmowanie dzieła literackiego „wyłącznie jako opisu zewnętrznej rzeczywistości i własnego wnętrza” poety. Egzorcysta bowiem i egzorcyzmowany są tutaj przecież jedną i tą samą osobą. Poemat więc – ostatecznie – okazuje się „poetyckim obrzędem egzorcyzmów podjętym dla ocalenia własnej integralności duchowej [autora, egzorcysty i egzorcyzmowanego] i wiary w sens człowieka i świata” (s. 118).

Na drugą część tomu *Widma* składa się 7 wierszy. Znakomita większość (6) to bardzo liryczne, prywatne utwory, ponawiające wiele elementów zawartych już w cyklu *Wiersze niewymierne*. Oddziela je od poematu wczesny wiersz *Wczorajszemu* (1942). Jego aktywistyczna, tyrtejska tonacja nie przystaje ani do metafizycznego poematu, ani do następujących po nim liryków. Miejsce jest interpretacyjnie ważne i zarazem drażliwe; rozmaicie też rzecz odczytywano. Czytanie Beresia jest i tutaj indywidualne i sugestywnie trafne: „Wiersz jest demonstracją postawy godnej szacunku, pochwałą wzorca obywatelskiego zaangażowania poprzez sztukę. A przecież poeta wybiera inną drogę: proponuje cykl liryków, które nie chcą służyć żadnej »sprawie«, a jedynie potrzeby wewnętrznej. Trudno o bardziej znaczący kontrast. Gajcy decyduje się na ten wybór z przekonania, że dopuszczalny i prawomocny jest akt artystyczny, który obowiązek wobec zbiorowości pojmuje jako imperatyw wolności jednostkowej wizji. Ta bowiem jest rzeczywistym wyrazem duchowej niepodległości pisarza wobec zniewalających praw wojny” (s. 121–122). Czy owa liryczna próba obrony podmiotowości udaje się?

Wiersze kreuja baśniową, pełną wdzięku, oniryczną, surrealistyczną i zarazem jarmarcznią rzeczywistość, w czym widać próbę ucieczki od „tradycji narodowych smętków i martyrologii” (s. 125). Ale jednocześnie nie jest to świat liryki arkadyjskiej, przeniknięty jest bowiem w każdej swojej części obecnością nieuchwytnego i niewyjaśnialnego zła, śmierci, lęku, których ani „realnie”, ani „transcendentalnie” uchwycić i objaśnić niepodobna. Podmiot tych wierszy okazuje się więc, ostatecznie, schwytany, uwięziony, rozdarty: pomiędzy pragnieniem arkadyjskości a metafizyczną grozą, strachem i obsesją śmierci, pomiędzy pragnieniem prywatności a nakazem obowiązku etc. Tego rozdarcia, tego osaczenia – nie sposób egzorcyzmować. „Oznaczałoby to bowiem [...] egzorcyzmowanie z krainy poezji wrażliwości na okrucieństwo, prawa do lęku, obrzydzenia do mordu, obawy przed druzgocącą mocą siły i zła. Oznaczałoby również wypędzenie z niej zrozumienia dla praw kultury, która chcąc przetrwać musi podsycać muzę bojową, lekceważyć zasłuchaną w sobie duszyczkę, rezygnować z kruche go drobiazgu, słabości i lotnych widziadeł poetyckich” (s. 133).

Gajcy więc nie egzorcyzmuje tutaj i nie wypędza niczego. Egzorcyzmować bowiem można było siebie i świat, nie zaś przyczynę totalnej katastrofy, źródło nieprzezwycięzalnych antynomii: wojnę. Wyraża zatem zgodę na rozdarcie, ciemność, niejasność, agresję i rozpad tudzież na swoją w tym bezradność. Jest to (tak czytałbym zakończenie rozdziału) jego obrona – jakże osobna, razem krucha i dramatyczna – podmiotowości.

6. Rozdział 5 książki poświęca Bereś analizie *Misterium niedzielnego* (we *Wstępie* po *Widmach* omówiony jest *Grom powszedni*, a *Misterium* stanowi temat rozdziału VII; o takiej kolejności zdecydowała najpewniej chęć omówienia w jednym zwartym toku twórczości lirycznej autora). Badacz analizując tekst tego szczególnego utworu i tutaj, podobnie jak wszędzie dotąd, nie poprzestaje na oczywistościach. Podejmuje, rzecz jasna, dyskusję z dotychczasowymi sądami o dziele, rzetelnie określa jego przynależność gatunkową, opisuje funkcję ważniejszych cech. Tym jednak, do czego zmierza, jest próba wskazania głębokich źródeł samego pojawienia się takiego właśnie tekstu w dorobku Gajcego. Odnajduje dwa źródła. Jednym jest sprzeciw poety wobec wszelkich doktryn i wszelkich racji, w imię których dokonuje się zniewolenia i uprzedmiotowienia człowieka i zbiorowości. Redaktor „Sztuki i Narodu”, członek Konfederacji, żołnierz związany wojskową przysięgą nie miał zaś innego sposobu wyrażenia tego sprzeciwu, jak tylko nie wprost, poprzez parabolę i groteskę. Źródło drugie wypływa ze sprzeczności pomiędzy koniecznością czynu a przekonaniem o bezcelowości wszelkiego działania i złudności wszelkiej nadziei wobec

nadciągającej (i realizującej się) katastrofy. Groteskowy świat *Misterium* to podszyty szyderstwem, a jednocześnie pobłażliwy wyraz zrozumienia i pogodzenia się z ową sprzecznością. Jak pisze Beres: „ten nieodrodny syn konspiracji doskonale rozumiał, że czyn jest konieczny, nawet jeżeli w tym absurdalnym świecie klęski może okazać się groteskowy i nie przyniesie zwycięstwa. O ileż bardziej zrozumiałe w tym kontekście staje się balansowanie pomiędzy komizmem i trwogą, błazenadą i grozą, śmiesznością i tragedią” (s. 148).

Subtelna analiza napięć i relacji pomiędzy „zbiorowym” *Widowiskiem* a „prywatnym”, w pewnym sensie autobiograficznym *Intermedium* pozwala na koniec stwierdzić, iż „*Misterium* Gajcego jest zarazem aktem poddania się nieuchronności przeznaczenia, jak i polemiką z wizją świata, który nie tylko spopiela człowieka, lecz również zaciera po nim jego kulturowe ślady” (s. 152). Idea ta, kształtująca się tutaj w oscylowaniu pomiędzy żartobliwym liryzmem a nutą tragizmu, odezwie się w kilka miesięcy później powagą pełną patosu, stanowiąc ostatni akt obrony podmiotowości człowieka i poety. Wydaje się, że tyle wolno dopowiedzieć jako *postscriptum* do rozdziału o *Misterium niedzielnym*.

7. Kolejny fragment książki poświęcony jest *Homerowi i Orchidei* oraz zwięzłemu omówieniu prozy narracyjnej (we *Wstępie* rzecz rozłożona została na dwa krótkie rozdziały: VIII i IX).

Dramat, opatrzony datą 4 grudnia 1943 – dwa tygodnie wcześniej zakończył poeta pracę nad *Misterium* – podejmuje temat, który w tamtym utworze zarysował się niejako na marginesie, w *Intermedium*. Teraz staje się tematem zasadniczym. Rzecz dotyczy kondycji poety i ocalającej funkcji sztuki.

Analiza tekstu pozwala zauważyć, że w światopoglądzie Gajcego dokonało się istotne przemieszczenie. *Widma* – stwierdza Beres – wyrażały zgodę na rzeczywistość na tej zasadzie, że innej rzeczywistości nie ma. Dramat podejmuje również ten motyw, ale zarazem daje istotne uzupełnienie. Mówi mianowicie, że „Pomimo pokus relatywizmu i okrutnego »belkotu« dziejów jednostka jest w stanie scalić piękny obraz ludzkiego i boskiego uniwersum. Możliwe zaś jest to wtedy, gdy na przekór wszystkiemu poszukiwać będzie wewnętrznych miar godności, odwagi, ładu i rozumu. A odnajdując je – będzie zdolna również ocalać innych. Tą zbawczą instancją może stać się sztuka tłumacząca pogrążonej w rozpacz i śmiertnisku podeptanych kodeksów zbiorowości jej trudną powinność; sztuka odnajdująca nawet w porażającej krwawym absurdem epoce zagubioną harmonię istnienia” (s. 159–160). Przekonywająca jest taka lektura dramatu. Dodać by może potrzeba tylko, że u źródła koncepcji sztuki jako ocalenia leży zarówno wyczerpanie się tej postawy, jaką przynosiły *Widma* (groteska katastroficzna), jak i ostateczna, pełna ambiwalencji bezradność tej optyki, która zarysowana została w *Misterium niedzielnym* (groteska liryzująca). Dzieje się więc tak, jak gdyby umysł poety, zobaczywszy dwie możliwości, dwie dostępne, ale paralizujące realności, obie groteskowe, odrzucił je i wybrał to, co prawie niemożliwe, ale pełne powagi i patosu.

Wydaje się zresztą – czego Beres w tym miejscu też nie dopowiada – że rysująca się w dramacie idea poezji dającej ocalenie ma swoje również psychologiczne korzenie. Mianowicie włączona do rozdziału analiza kilku zachowanych fragmentów prozy powstałej na przełomie lat 1943 i 1944, czyli mniej więcej w czasie pracy nad dramatem, analiza umożliwiająca posunąć dalej niż w przypadku poezji domysły autobiograficzne, odkrywa jedyny w tym czasie temat, wspólny dla wszystkich tekstów. Jest to temat umierania, strachu, lęku przed śmiercią, temat losu, który nieubłaganie prowadzi człowieka do śmierci i zagłady, wreszcie motyw absolutnej samotności – fizycznej i metafizycznej – jednostki, która staje twarzą w twarz ze śmiercią, własną i cudzą. Temat ten w całej swej złożoności poruszony był także w *Homerze i Orchidei*. W prozie jednak, pozbawiony patosu i koturnowości, ujawnia swój zdecydowanie „nieliteracki”, obsesyjny charakter. Podejrzewać więc zapewne można, że idea poezji jako ocalenia ma również tutaj, w totalności tej obsesji, swoje źródło: ostateczną ucieczką i azylem dla poety, kiedy zawodzi już wszystko, staje się jego sztuka.

To zatem, co zarysowało się w *Misterium* jako alternatywa, w dramacie o *Homerze* przyjęło prawie natychmiast kształt wielkiej, budującej idei. Idea ta, przełamana liryzmem, wyda wkrótce ostatni wielki poemat Gajcego, tuż przed wybuchem powstania napisany wiersz *Do potomnego*.

8. Zamykający książkę esej *Grom powszedni* przynosi niezwykle bogatą, wielowątkową i świetnie skonstruowaną próbę opisanego ostatniego tomu wierszy, wydanego w maju 1944. Zbiegają się w tym tomie wszystkie zasadnicze tematy, motywy i wątki poezjowania Gajcego. Swoje poetyckie optimum osiągają zasadnicze cechy tej poezji: skrajny subiektywizm, niejednoznaczność, hermetyczność, intymność, zmienna nastrojowość, dialogowość, poetyckie wyszukanie i estetyzacja, czysta niemal kreacyjność. Wpisana pomiędzy ciągłą wymienną antynomii Boga i człowieka, życia i śmierci, tworzenia i destrukcji, natury i kultury, historii i eschatologii,

związana obsesją śmierci, poczuciem winy, poszukiwaniem wciąż umykającej pewności i oparcia — jest poezją Gajcego bardzo pełnym obrazem egzystencjalnych i duchowych zmagania poety z losem i światem. Ale jest jednocześnie, w swej maksymalnej kreacyjności i autarkizmie — sferą ochronną, schronieniem dla poety, jego obroną, a także sposobem osvajania zagłady, wojny, lęku, śmierci. Podkreśla ponadto Beres religijność całego tomu, tzn. otwarcie się na sprawy wieczne i ostateczne oraz gotowość do rezygnacji ze spraw ziemskich.

Na koniec wreszcie — zdaniem krytyka — jakby dopełnieniem i syntezą całej złożoności tej poezji „stają się rozważania Gajcego dotyczące sztuki, tworzenia, kultury” (s. 195). Wielowątkowe są te rozważania, także drażliwe, pełne ambiwalencji — co Beres przenikliwie wydobywa. Ostatni jednakże ich akord jest zgoła inny: spokojny, pozbawiony emocji, wypowiedzany już jakby „z drugiej strony”. Chodzi o testament twórcy, wiersz *Do potomnego*. „Poeta mówi spokojnie, »ponad czasem«, pogodzony z losem. Opowiada po prostu, rezygnując z ornamentyki poetyckiej, o zagładzie, która zdeformowała kształt ojczyzny i wpędziła ludzi w amok zabijania, o własnym buncie i pogodzeniu, o upadku swojej wiary, nadziei i miłości, wreszcie o spokoju odzyskanym dzięki wypełnianiu ostatniej powinności artysty” (s. 197). Powinnością tą jest stworzyć do końca, zachowując pełnię w pisaniu, do końca zapisywać siebie z nadzieją, że ktoś kiedyś to pisanie przeczyta. Tak tylko ocalić może poeta poczucie sensowności swojego życia i własną podmiotowość: ocalić w „umyśle i sercu innego człowieka”.

Daleko tutaj jesteśmy od stereotypu Tadeusza Gajcego — żołnierza podziemia, członka Konfederacji, poety walki i czynu. Ale też bliżej postaci chyba prawdziwszej: Gajcego poety. Można tylko dodać: który miał szczęście odnaleźć czytelnika.

## II

1. Antologia utworów Gajcego ułożona została prosto, przejrzysto, trafnie. *Wstęp* daje czytelnikowi obraz całokształtu twórczości poety: literackiej drogi autora, stworzonego przezeń świata, a także istotnych tutaj kwestii bibliograficznych i tekstologicznych. Na tak szeroko i całościowo zarysowanym tle każdy wybór jawi się jako umotywowany, tzn. jest częścią znanej całości. Wybór Beresia jest przecież także nieprzypadkowy. Antologia mianowicie daje pełne wyobrażenie o Gajcym poecie: od najudatniejszych literacko i najbardziej reprezentatywnych juveniliów, poprzez kolejno układane i świadomie komponowane większe całości (cykl *Wiersze niewymierne*, *Widma*, *Misterium niedzielne*, *Grom powszedni*), aż po ich uzupełnienie, jakie stanowią zebrane w ostatniej grupie *Wiersze rozproszone*. Taki układ tomu respektuje też, najściślej, jak to możliwe, autorskie decyzje Gajcego. Jest więc w swoich intencjach, w dużej części zrealizowanych, nie tyle arbitralnym wyborem interpretatora, ile możliwym do wyobrażenia — tzn. jakby zrekonstruowanym — wyborem samego autora. Najważniejszy to, zasadniczy walor antologii.

2. Słuszna wydaje się decyzja — umotywowana analizą tego utworu we *Wstępie* i przekonywająco uzasadniona w *Nocie edytorskiej* — włączenia do wyboru wierszy *Misterium niedzielne*. Utwór, wiążący elementy dramaturgiczne z poetyckimi i stanowiący odmienną, wyjątkową, bo „groteskowo-ironiczną wersję poetyckiego doświadczenia pisarza” (s. CXV) — rzeczywiście znakomicie dopełnia całościowy wizerunek Gajcego poety. Wystarczający to argument na rzecz zamieszczenia go w tym tomie.

3. O wyborze utworów zebranych w grupie juveniliów zdecydowała ich poetycka wartość oraz reprezentatywność (głównie tematyczna). Nie budzi to zastrzeżeń, tym bardziej że pełny korpus tych tekstów dostępny jest w wydaniu Bartelskiego z r. 1980 (w działach *Juvenilia* i *Varia*). Szkoda może tylko, że nie włączył tutaj Beres jeszcze jednego niewielkiego utworu. Mam na myśli *Misterium* z 1938 roku. Nie najgorszy to wiersz i jednocześnie pokazujący zafascynowanie młodego poety pewnymi awangardowymi zjawiskami w poezji dwudziestolecia. Mógłby ponadto znakomicie współbrzmieć z późniejszym o kilka lat, pełnym już i jakże odmiennym *Misterium niedzielnym*.

4. Do *Wierszy rozproszonych* włączył Beres — słusznie — przede wszystkim te utwory, które uzupełniają i dopełniają cykl *Wiersze niewymierne*, a nie mają ostatecznej sankcji Gajcego wskazującej na ten ich uzupełniający charakter. Przy okazji oddzielił od poematu *Z dna* wiersz *Znak*, mylnie dotąd drukowany jako część 12 tej cyklicznej całości.

Z oczywistych względów znalazł się w tym dziale utworów poemat *Do potomnego* (przy czym chyba redakcyjną pomyłkę stanowi przypis, że wiersz nie był dotąd publikowany; wystarczy zajrzeć do wydania Bartelskiego z r. 1980). Odnotować też warto, że wydanie zawiera pierwodruk dwóch tekstów: *Pomana* i *Panny Leśnej* oraz nie uwzględnianego dotąd w żadnej z edycji pism Gajcego fragmentu \* \* \* (inc. „Święty kucharz do Hipciego”). Pierwszy z tych utworów, niezbyt wysokiej próby, związany jest przecież z rękopiśmiennym zbiorem zawierającym cykl *Wiersze*



niewymierne; drugi jest ostatnim słowem poety. Wystarczające to powody ich umieszczenia w antologii.

Na marginesie trzeba też dodać, że w dwóch przypadkach (część 6 poematu *Widma*, w. 36–37, i część 6 cyklu *Z dna*, w. 19) uzupełnia Bereś puste miejsca spowodowane we wcześniejszych wydaniach pracą cenzury.

5. Należy wreszcie na koniec zauważyć, że pod względem objętości, liczby wierszy, antologia Beresia w istocie tylko rozmiarem działu juveniliów (kilkanaście tekstów) różni się od najpełniejszego dotąd wydania wierszy Gajcego — w *Pismach* z 1980 roku. Prezentując więc prawie całość poetyckiego dorobku autora (wyjąwszy *Misterium niedzielne*, ponad 85% zachowanych tekstów poetyckich), wprowadza doń jednocześnie elementarny, zasadniczy porządek i daje zbliżający się optymalnie do prawdy obraz Gajcego poety.

Jacek Brzozowski

Marian Rawiński, DRAMATURGIA POLSKA 1918–1939. (Indeks osób i przywoływanych tekstów opracowała Lucyna Zbucka). Warszawa 1993. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 416.

Przez wiele lat dramat jako przedmiot badań miał się u nas bardzo źle. Z różnych względów, o których trudno przy tej okazji mówić, nie zajmowali się nim ani literaturoznawcy, ani teatrologi. Rezultatem takiego stanu rzeczy stał się dotkliwy regres dramatologii, odczuwalny zwłaszcza w planie działań historycznych i interpretacyjnych. Obecnie jednak sytuacja chyba ulega zmianie. W ciągu paru ostatnich lat ukazały się takie pozycje, jak Anny Krajewskiej *Komedia polska XX-lecia międzywojennego* (1989), Jacka Popiela *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego* (1990), Jerzego Axera *Filolog w teatrze* (1991), *Dramat biblijny Młodej Polski* (1992), Ireny Kadulskiej *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku* (1993). Powoli zatem powstaje biblioteczka polskiego dramata, budząc nadzieję, że może wreszcie nadejść dla dramatu lata przynajmniej cokolwiek „tłustsze”.

Na tle pewnego ożywienia badawczego zwraca uwagę książka Mariana Rawińskiego *Dramaturgia polska 1918–1939*, która jest trzecią podjętą przez tego autora próbą stworzenia syntetycznego obrazu międzywojennego dramatu. Pierwsza — to obszerny rozdział w wydanej w 1975 r. *Literaturze polskiej 1918–1932*; drugą przyniosła opublikowana w Lublinie w 1986 r. w niewielkim nakładzie książka *Między misterium a farsą. Polska dramaturgia międzywojenna w kontekście europejskim*; trzecia — to omawiana *Dramaturgia*.

Lektura wszystkich trzech pozycji ujawnia, że pierwsza z 1975 r. zarysowała zachowany w dwóch dalszych, całościowy rzut dramatycznego dorobku lat międzywojennych oraz zgromadziła podstawowy materiał interpretacyjny, bez większych zmian przeniesiony do prac następnych. Z kolei książka z 1986 r. wprowadziła tezę (powtórną w pracy z r. 1993) o istotnym dla XX-wiecznego dramatu znaczeniu „apelu do prawdy” (niezbyt to zreżna formuła), otwierając europejską perspektywę dziejów formy. Wskutek scalenia dwu odmiennych ujęć, pisanych przy tym w sporej odległości czasowej, powstała kompozycyjna dwudzielność obu książek (drugiej i trzeciej), uznana przez autora za usprawiedliwioną, tym bardziej że wzmacniała ją staroświeckość i wtórność obrazu międzywojennej dramaturgii polskiej, kontrastująca z nowoczesnością rozwiązań europejskich. Dlatego też część pierwsza (*Europejski kontekst*) książki ostatniej, którą jest omawiana *Dramaturgia polska 1918–1939*, stanowi — w zamyśle autora — negatywny układ odniesienia dla części drugiej (*Dramaturgia polska okresu międzywojennego*).

Ten jednostronny — niemal biało-czarny wizerunek dramatu — określony został przez dość enigmatyczną kategorię prawdy, służącą autorowi do waloryzowania zjawisk. Tymczasem zarówno materiał zaczerpnięty z pracy wydanej prawie 20 lat temu, jak i szereg europejskich fenomenów, które pozostały nie zauważone lub uległy marginalizacji, nie poddają się bez oporu zaproponowanemu porządkowi. Dwie proste równoległe: Ibsen — Czechow — Pirandello — Brecht — Shaw oraz Strindberg — ekspresjoniści — nadrealiści (ci ostatni zaprezentowani bardzo skąpo), nie wyczerpują możliwości rozwojowych i bogactwa formalnego dramatu lat dwudziestych. Znakomity z różnych względów tytuł *Między misterium a farsą* nie został zupełnie wykorzystany w „lubelskiej” książce Rawińskiego, a problem tytułem tym sygnalizowany nie zaistniał także w późniejszej książce „warszawskiej”. Zrodzone u schyłku XIX w. dążenie do sakralizacji teatru i teatralizacji świętości, które wyniosło falę nowych misterii, wykorzystujących rozległą tradycję gatunku (od średniowiecza przez *Oberammergau* po widowiska Reinhardta), wyrażających nie tylko współczesny mit