

Jacek Łukasiewicz

Przyboś wobec liryków lozańskich

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 49-66

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.

Jacek Łukasiewicz

PRZYBOŚ WOBEC LIRYKÓW LOZAŃSKICH

W Lozannie Przyboś szukał tego, co mogło wywrzeć wrażenie na Mickiewiczu, uderzyć jego zmysł wzroku.

„Co pozostało z dawnego widoku, który miał w oczach profesor literatury łacińskiej? Krótkimi, stromymi stokami wznoszący się pejzaż pokryły nowe ulice, ale ze szczytu miasta, z placu nad gmachami rządowymi — widać rozpadliste jary. Jarzą się oto jesiennymi czerwonymi drzewami, im dalej, tym od błękitnego tła złocistszymi, a najdalej pod niskim słońcem przemienionym w świetlistą plamę malarską. Lecz wielostopniowy spad dachów, niosących się w dół, ku jezioru, pokrył miejsca, które podawały się jego wzrokowi, i tylko falujące z dołu w górę wąskie uliczki utrzymały daną im przed wiekiem miarę, choć zmieniły kamienie i domy. [...] Lecz rozmiar tego miejsca niesie się daleko poza skupienie domów, poza miasto, poza oczerwienione bukami wzgórze i spadziste jary. Obejmuje je swoboda rozległego roztocza wód i wzburza najdalszy poryw gór spiętrzających ogromny horyzont. Nie widać czarnych opok, które stoją w wierszu poety, nie biegną czarne obłoki i nie ryczy grom. Tylko woda wielka, a czysta i przejrzysta jak lza, migoce odbitym słońcem.”¹

Miejsce na ziemi — to samo czy nie to samo?

W pogodny jesienny dzień 1948 r. świat jawi się kolorowy, obmyty słońcem i wodami Lemanu. Nie ma chmur, nie zbiera się na burzę. Góry widziane są jako ruch, w stałej autokreacji: „najdalszy poryw gór spiętrzających ogromny horyzont”. Nawet uliczki w ten pogodny dzień wydają się „falujące z dołu w górę”. Oczywiście, dawno już zalecano, aby pejzaż pokazywać w ruchu, a wtedy wyda się on naturalniejszy². Przyboś opisał tu Lozańską prozą, którą uważał za układ słów — w przeciwieństwie do poezji — przezroczysty, gdzie nie obowiązuje postulat stałego nowatorstwa.

W tych paru akapitach zawarł nie polemikę z widzeniem Mickiewicza, lecz swoje własne zobaczenie Lozanny i Lemanu — tych samych i innych po z górą stuleciu; tych samych i innych w oczach innego poety.

Prozaik może być neutralny wobec przedmiotu, może ginąć za obiektywizującą konwencją. Poeta musi wyrażać stosunek. W wierszu więc

nastąpiła konfrontacja poetyckich indywidualności. Lirykom lozańskim zostało przeciwstawione przez Przybosia własne widzenie, własny sposób pokonywania czasu i przestrzeni.

Olśniony w blaskach zorzy, odbiłem od brzegu,
w jeziorze jak łąka słońca — zanurzyłem wiosło.

I jak piorun z jasnego,
mgnienie oka mi przyniosło
zarys Tatr niespodzianie:
błyskawiczny czarny zygzak na białym tle Alp;
zarys niknął na stokach, wzdłuż doliny słabł
i tonęło Morskie Oko w Lemanie.³

Pierwsze wrażenie: ogólności, typowości *Nad wodą wielką i czystą* została przeciwstawiona szczegółowość i konkretność. Zamkniętym, opartym na powtórzeniach formom wierszy lozańskich — dynamiczna, podporządkowująca sobie wiersz składnia. Poeta jest jednocześnie wypowiadającym i bohaterem (składnikiem obrazu), kreatorem oglądanego świata („twórcze patrzenie” to kreowanie) i wiosłującym na wodach Lemanu.

Kreatorem czy wizjonerem? Wizja Tatr (zarys tatrzańskich grani) jest rzutowana na stoki Alp. Stało się to nagle, w olśnieniu („mgnienie oka mi przyniosło”) i równie szybko znikło („błyskawiczny czarny zygzak”). Tatry mają u Przybosia tragiczną konotację (wiersze na śmierć taterniczki). Kończy się ta część utworu znakomicie zinstrumentalizowaną powolną antykadencją: „I tonęło Morskie Oko w Lemanie...” W tej wyciszającej linijce-obrazie zawarte zostało przezwyciężenie bolesnego wspomnienia, zatarcie go — w „wodzie wielkiej i czystej”. W tych samych linijkach zawarty jest też obraz (związany z przedstawianą sytuacją) kresu dnia. Ale nie można pozwolić na tak szybkie zapadnięcie nocy. Poeta „olśniony” swoje czucie materializuje w personę mogącą powstrzymać dzień.

Czułem wysoko
tak, że jak gdybym
ramionami, wyrzuciwszy je w górę, podnosił
spadający w płomieniach nieboskłon,
a w rytmie wioseł
wznosząc — opuszczając ręce.
jakbym rwał łańcuch gór na rozstanie!
Wiosłowałem coraz sprawniej,
coraz prędzej,
dalej.

W urywku występuje wyraźna interferencja dwóch obrazów: giganta podtrzymującego niebiosą i wiosłującego. Jeden wiąże się z dawną

topiką, wypływa przy tym z romantycznego „czucia”, drugi ze zwyczajnego odczuwania zmysłami. Oczywiście, realne jest wiosłowanie, to obraz podstawowy; czynności giganta są wtórnym członem porównania (pomiędzy te dwa obrazy zostało włożone słówko „jakby”). Temu formalnemu podporządkowaniu wcale jednak nie musimy ufać. Atlas podtrzymujący, a właściwie podnoszący nieboskłon, by nie zapadła noc i człowiek wiosłujący „coraz sprawniej” w tej samej chwili — stają się jednym. Łączy ich ruch: utożsamione wznoszenie i oddalanie się: gwałtowny ruch skierowany w górę („ramionami, wyrzuciwszy je w górę, podnosił”) i inny ruch rytmiczny („a w rytmie wiosła/wznosząc — opuszczając ręce”). Dwa ruchy, dwa kierunki, pion i poziom — ściśle są u Przybosa sprzężone⁴.

Ostatnia linijka: „dalej” — znowu jest tu wyciszeniem, któremu nie można ulec, płynąc i tworząc jednocześnie tęczowe (jak u Słowackiego) jezioro Lemańskie o zachodzie słońca.

Płynąłem do wrzątku tęcz kipiących na fali,
do dna barw,
do podczerwonej i nadfioletkowej,
do ostatniej kropli
jeziora na zetknięciu ze słońcem!

Rzuciłbym się wpław,
aby linię najdalszą wytropić,
aby do kresu wód
przybić
i złowić
styczną nieba i wody w owej chwili gdy
wznosi się — i zapadła...

Słońce zaszło: wiersz jest opisem zachodu słońca oglądanego podczas wiosłowania. Aktywność kreacyjna poety nie przewyrczy praw natury. Jego persona ulega przemianie. Wcześniej byli wiosłarz i Atlas, łączył ich ruch, lecz przy pełnej wizualizacji obrazu był między nimi nieredukowalny przedział. Teraz przysłówek „wpław” odnosi się do osoby wiosłarza, do jego fizyczności. To jego jest dziecięce marzenie, by popłynąć „wpław” i jeszcze na moment przytrzymać horyzont („styczną nieba i wody”), aby się nie roztopiła, nie rozplynęła w ciemności i ciszy. Ale postaci marzyciela nie możemy w pełni utożsamiać z postacią wiosłującego; są niemal tym samym, ale nie tożsamym.

Czy jednak jest coś, co owe persony spaja, uwiarygodnia je estetycznie i antropologicznie? Tak, figura totalnego kreatora. On to zrobił (a nie opisał) zachód słońca. On sprawił, że noc „zapadła” i on władny jest sprawić, że to jeszcze nie koniec, że można działać nie tyle ponad naturą, ile obok niej — równolegle do niej, o b o k następstwa pór dnia i nocy

I, z poziomem w ustawicznej rozłące,
tam-tu,
pod tatrzańskim, a w Szwajcarii, szczytem,
miotalem promieniami rzut
pionowy
elewacji marzenie o domach ze światła
poeta przestrzeni — prearchitekt.

„Poeta przestrzeni” to super- czy prepersona, moment przedstworzenia, czysta moc. Czy i ją umieścić można w świecie widzialnym? Chyba tak, gdyż musi mieć związki z tamtymi — przyjmijmy, że niższymi od niej — personami, które były widzialne. A więc i ona jest rolą? Przebraniem? Czy Przyboś pisząc swój wiersz-manifest (*Rzut pionowy* — to tytuł tomu) zdawał sobie sprawę ze swoich przebrań? Chyba nie. Był bowiem zbyt czuły na sztuczność form niektórych, by mógł podawać w wątpliwość immanentną sztuczność każdej formy, w tym formy własnych person poetycznych.

Jakie to inne od cyklu Mickiewiczowskiego, z nim sprzeczne, odmienne. To wiersz-wyzwanie, tak go możemy odczytywać. Dwaj tak różni poeci nad tym samym Lemanem. Zbliżeni wiekiem (Przyboś był wtedy parę lat starszy od profesora Mickiewicza). Jeden — emigrant w trudnej sytuacji, był przed przełomem, miał odrzucić poezję. Drugi wiedział, że nigdy poezji nie porzuci, poeta-dyplomata, działacz. Przyboś na fotografii: biały szal, białe rękawiczki, cylinder. 6 X 1947 r. wyjechał do Berna szwajcarskiego jako poseł nadzwyczajny i pełnomocny, 17 X złożył listy uwierzytelniające (miał pozostać na tym stanowisku aż do 18 VIII 1951 r., kiedy został odwołany i wrócił do kraju). I czytał wtedy wiersze lozańskie, i buntował się przeciw nim, i zachwycał się nimi. Pisał o nich. Swoje artykuły umieścił potem w znanej książce *Czytając Mickiewicza*⁵. Nawiązywali do niej wielokrotnie badacze poezji Mickiewicza (a także zajmujący się poezją Przybosia). Spróbujmy raz jeszcze odtworzyć niektóre charakterystyczne strony tej Przybosiowej lektury nie tylko wierszy lozańskich, ale i innych utworów Mickiewicza.

Przyboś cenił Mickiewicza-poetę. Poezję zaś przeciwstawiał nieprawdzie powieściowej fikcji i opartym na fikcji dramatom. Fabuły ich bywały wtedy usprawiedliwione, gdy powtarzały mity (więc wydarzenia uważane za rzeczywiste)⁶. O bezwzględnie prawdziwych wydarzeniach, o prawdzie w człowieku — mówiła poezja liryczna. Rozumiał ją Przyboś szeroko jako czytelnik i rozumienie to ulegało ewolucji. Fragment owej ewolucji odnajdziemy w *Czytając Mickiewicza*. Na pierwszy plan wysuwają się *Dziadów część trzecia*, *Pan Tadeusz* i *Liryki lozańskie*. Zaczniemy od *Pana Tadeusza*, przyglądając się zmianom zasad lektury.

Przeczytał go mając lat 15, w czwartej klasie gimnazjum, „wszystkie księgi ukradkiem w ciągu dwóch nocy”⁷. Czytał go tak, jak czyta się

baśń, o której wiadomo, że nie jest prawdziwa; tak wcześniej czytał baśnie *Tysiąca i jednej nocy*.

„Nierzeczywistym, baśniowym wydawało mi się wszystko w tym poemacie: ludzie i przyroda, zdarzenia i rzeczy. Jedynie dworek Soplicowski mogłem łatwo umiejscowić na ziemi, obok wielu widzianych dworów w okolicy. Ale Gerwazy, w Półkozicach i ze Szczyrykiem, Kropiciel, Brzytewka, nawet Sędzia, w kontuszu i pasie słuckim, byli nie z tego świata.”⁸

Co stanowi tu jednak o oryginalności lektury? To, że w baśni biorą udział postacie powieściowe i antropomorfizowane jarzyny, zwierzęta, stawy i obłoki. Wizualizacja jest tu jednoplanowa (niezależnie od tego, na ile owa jednoplanowość była sobie uświadomiona przez czytającego). Na Litwie „kapusta była nadzwyczajna”, ta co „sędziwe schylając łysiny, / Siedzi i zda się dumać o losach jarzyny”. „Zabawna i mądra jak w bajkach” — komentuje Przyboś.

Druga lektura poematu przypadła na rok 1940, odbywała się we Lwowie. Ją też relacjonuje Przyboś jako czytanie baśni. Fabuła „prześwietlona humorem, pęczniała od anegdot, zabawnych i niezwykłych «historii», rarytasów”⁹, w niej „z wyjątkiem Tadeusza i Zosi wszystkie postaci epopei to oryginały, dziwacy serdeczni i zabawni, a ponad tymi «charakterowymi» głowami i półgłowami góruje nadzwyczajna, jak z legendy, postać Jacka, świętego pokutnika. Jak w królestwie bajki — wśród zabawnych, złośliwych i dobrotliwych gnomów nadzwyczajny bohater ratujący biedną sierotę”¹⁰. I znowu pisze Przyboś o pełnej wizualizacji upersonifikowanej przyrody, jakby należała ona do tej samej baśni, gdzie „Stawy, struga, niebo i ziemia, słońce i gwiazdy — cały świat został w obrazowaniu poetyckim przebrany za człowieka”¹¹. I ta druga wojenna lektura (pierwsza, chłopięca też przypadła na lata wojny) upoważnia już do dania odpowiedzi własnej na pytanie: za co mamy kochać *Pana Tadeusza*. Wartość wychowawcza poematu — odpowiada Przyboś — polega na tym, że „dzieło to nadaje niebywały rozmach naszej fantazji, usposabia nas do bujnego i pełnego życia umysłu i serca, i przez dalsze pośrednie ogniwa oddziaływania duchowego uczy nas — nie uczy — wprawia nas w dzielność. *Pan Tadeusz* — to polonez wyobraźni narodowej. Działa jak polonez Chopina i to jego największa chwała”¹².

W szkicu *Widzę i opisuję* z 1946 r. stanowisko zajęte przez Przybosa jest bardziej krytyczne. Nie podobają mu się romansujące stawy ani upersonifikowane gaj czy sad. Personifikacja jest środkiem prymitywnym, prowadzącym do schematyzmu, służy „celom humoru i zabawy, a nie pomaga wyobrażeniu sobie przez czytelnika opisywanych przedmiotów. Uosobionych jarzyn w opisie sadu nie widzimy, przesłaniają je gesty, które poeta przypisuje im jako postaciom ludzkim; podobnie wi-

dzenie gaju tłumi obraz pary małżeńskiej, wokoło której płasają wzięwszy się za ręce drzewa i krzewy”¹³. Dziwna to lektura: świat oryginałów z planu fabularnego miesza się z dziwnymi półczłowieczymi postaciami z planu personifikacji. Daje się to z pewnością wizualizować, ale namalowane dałoby groteskowe obrazy w stylu Arcimboldiego lub kogoś w tym rodzaju.

Z chwilą gdy baśniowe reguły przestają funkcjonować, gdy fantastyczna, zabawna akcja traci znaczenie, gdy zaczyna się poważnie brać opisy (a Przyboś podkreślał, że w chłopięcych lekturach opisy nie są ważne), wtedy utwór zamienia się w poemat opisowy, którego opisowość jest anachroniczna także w stosunku do czasu powstania dzieła. Obrazy Mickiewicza nie spełniają funkcji, jakie powinna spełniać nowoczesna liryka. Nie powodują „aktu syntezy”, „syntetycznego uchwycenia wszystkich oglądów” danego przedmiotu — „w jednej chwili”, nie działają jak awangardowa metafora, nie otwierają nowych przestrzeni obrazowych przed fantazją słuchacza, jak otwierał jeden Homerowski epitet Jutrzenki — „rózanopalca”. Nie Mickiewicz jest „odkrywcą nowych dróg”, ale Słowacki. On to „dał w swojej poezji tak śmiałe i tak dalekosiężne nie opisy, lecz o d b ł y s k i pejzażów, syntetyczne widzenie kolorów, światła i kształtów świata zewnętrznego, że to on, Słowacki, a nie autor *Pana Tadeusza* stworzył w polskiej mowie nie naśladowniczo-malarskie, lecz poetyckie widzenie krajobrazu”¹⁴.

W roku 1946 wybierał Przyboś poetyckie widzenie-działanie Słowackiego. Słowacki był bardziej suwerennym, niezależnym twórcą autonomicznego poetyckiego świata. Ale przecie to o Mickiewiczu tenże Przyboś pisał rok wcześniej (i pomieścił ten tekst w tej samej książce), że doszedł do „zupełności słowa”, które „przeznacza, niejako deleguje”, a nie wybiera spośród innych słów, słowo Słowackiego zaś „wyzbyte ciężaru rzeczy, buja wszechwładnie w jego poematach mistycznych, nuży czytelnika, bo jest niesprawdzałne często, często nie przystaje do doświadczenia. [...] Wyobrażenia Słowackiego — czujemy to — jakby przedwcześnie odłączyły się od spostrzeżeń, od surowego materiału widzenia, słyszenia, dotykania. Przemieniły się w obwódki znaczeniowe, nie wypełnione mięszmem materialnego doznania zmysłowego”¹⁵. Raz jeszcze ujawnił się antagonizm dziedzictwa wieszczów.

Zmienia się sposób lektury. Już nie rządzą nią reguły czytania baśni ani poematu opisowego. Trzeba szukać innego klucza. Takim kluczem będzie odczytanie *Pana Tadeusza* jako jednego wielkiego lirycznego utworu (tak odczytywał poemat Staff w dzieciństwie)¹⁶. Jako tekst liryczny działają także fragmenty poczornie zupełnie odmienne, np.: „Gervazy przypomina starodawne czasy; / Każe sobie podawać do kontusza pasy”, albo „Nad murawą czerwone połyskują buty”. Liryka zaś to mo-

wa uczuć przerastających jednostkę. „Liryzm to poryw ku wszechludzkiemu szczęściu utrwalony w słowie”¹⁷. Na to, by oddziałał potrzebna jest „prawdziwość” poezji, oraz „inteligencja serca” czytelnika. *Pan Tadeusz* oddziałuje jako liryka, „porusza nas każdym zdaniem opowiadającym, zdawałoby się, beznamietnie [...] — dźwięcząc w naszym słuchu wewnętrznym i grając w wyobraźni kolorami ludzi i rzeczy — jak jeden olbrzymi wiersz liryczny!”¹⁸. Jest sumą uczuć. W takim odczytaniu zmienia się wartość opisów i wartość wypowiedzi bohaterów. Wcześniej proponował Przyboś odczytanie postaci Robaka jako figury humorystycznej¹⁹, teraz każe jego monolog traktować najbardziej serio, bowiem — „W porównaniu ze wspomnianiem Jacka w jego przedśmiertnej spowiedzi retoryka miłosna Gustawa wydaje się wytężona i sztuczna. Namietność Jacka, jak ją poznajemy w tej scenie, nie była mniej gwałtowna, a przyjmujemy ją wzruszeniem chętniej niż tyrady Gustawa. W *Panu Tadeuszu* Mickiewicz uziemił i by tak rzec uspołecznił świat wewnętrzny człowieka: człowiek w *Panu Tadeuszu* obcuje codziennie z naturą i z ludźmi czuje naturalnie i ludzko. Poeta gwałtownych i nadmiernych uczuć — nie poniechał ich w epopei, ale odłączył od siebie, uprzedmiotowił i przez to uczynił je bardziej dostępnymi powszechnemu odczuwaniu”²⁰.

„Głęboki liryzm” sprawia, że epopeja staje się poematem lirycznym, wyznaniem „miłości najszerzej obejmującej ziemię i człowieka na niej”. I raz jeszcze po blisko dziesięciu latach w przemówieniu na inauguracji Roku Mickiewiczowskiego (1955) w Krakowie mówił o funkcji wychowawczej poematu: „uczy nas, nie uczy — wprawia nas w dzielność”²¹. Poemat liryczny staje wyżej od epopei, gdyż tylko liryka — według Przybosia — nie zmyśla, nie kłamie, mówi pełną prawdę, tylko w liryce autor się rzeczywiście obnaża, tylko w liryce jest prawdziwie dzielny.

Dziady to ich część trzecia. Części czwartej Przyboś nie lubił, uważał ją za pozerską tyradę. Nie przychodziło mu na myśl, że figura upiora może wyrażać najbardziej wewnętrzną problematykę poety. Część trzecia była dla niego — czytelnika „górami czarów”. „Nawiedzam więc tylko brzegi budzącego trwożne zdumienie obszaru. Zatrzymuję się na chwilę badawczo nad tym czy owym fragmentem, a ciągle nie opuszcza mnie świadomość nadzwyczajności tak niepojętej, że niemal monstrualnej. Nie jest to stan kontemplacji estetycznej, nie ma on wiele wspólnego z błogim uczuciem nasycania się pięknem. Piękno trzeciej części jest za gwałtowne, wybłyskuje z ostrych kontrastów; jest przeciwieństwem spokojnej harmonii”²². Kompozycja tej części niepokoi:

„Ten poemat piętrzy się każdą sceną w nieskończoność; sceny nie zatrzymują swojej treści, ale i nie zahaczają się wyraźnie jedna o drugą, lecz

biegną jakby równolegle, a często jednocześnie ku ostatecznym konsekwencjom spraw, które poruszają”²³. Za najważniejsze Przyboś uważa scenę w więzieniu i *Salon warszawski*, najmocniej go jednak porusza *Improwizacja*. Widzi w niej żar uczuć i chłód konstrukcji „cdy filozoficznej” („pod jej wrzącym patosem nietrudno odkryć chłodną retorykę osiemnastowiecznych polemik polityczno-religijnych”²⁴). Widzi niezwykłość obrazów. Oczywiście wie, że jest to monolog postaci; że należy ona do akcji dramatu. Kiedy jednak w roku 1955 miano wystawić *Dziady*, Przyboś wystąpił z propozycją nowej inscenizacji tej sceny. Sugerował, by monolog Konrada wypowiedziany był w ciemności, aby fizyczny obraz aktora nie przeszkadzał w wizualizacji zawartych w *Wielkiej improwizacji* obrazów. Aktor, nawet największy, „spłaszcza skutek swojej obecności obrazy, jakie sobie wytworzyliśmy wzruszając się czytana *Improwizacją*”²⁵. Nigdy „nie sprostą tym nadmiernym sprawom, które jakkolwiek byłyby wypowiedziane, będą brzmiały w ustach człowieka widzianego, udającego poetę — jak obrażający nietakt popełniony wobec tych największych słów, jak deklamacja”²⁶. Najwyżej za pomocą światła można na chwilę w zbliżeniu odsłonić „jakiś gest rąk, ruch ust, błysk wielkich oczu”²⁷. Inszenizator ma „rozchyłać” wyobraźnię widza, nie „zamykać”. Stoi za tym głębokie przeświadczenie, że nie można udawać poetę (lirycznego, więc prawdziwego), że nie jest to rola. Poetą się jest i wtedy jest się sobą najbardziej autentycznym. Kreować poetę to tworzyć siebie najbardziej autentycznego stale przekraczając krąg własnych uczuć ku uczuciom powszechnym.

Mickiewicz był „najwyższym z czujących”. „Najwyższy z czujących, bo wydał najwyższy w języku polskim krzyk nienawiści i najczulszy szept miłosnego wyznania. [...] Najwyższy z czujących także dlatego, że dał wieczne życie nie tylko uczuciom ogromnym, najgwałtowniejszym i najtkliwszym, ale i wzruszeniom drobnym, zwyczajnym, powszednim; a więc uczuciom najróżnorodniejszym: od najprostszych — do najbardziej złożonych”²⁸.

W *Panu Tadeuszu* dyscyplinę uczuciu i potrzebny dystans daje właściwa eposowi rzeczowość. W *Improwizacji* zapewnia je forma ody. Ta dyscyplina jest niezbędna, by zapewnić siłę ruchowi obrazów poetyckich, właściwemu liryce. Odbiorowi liryki (rządzającym nim regułom) ma być podporządkowany zarówno odbiór epiki, jak i dramatu.

Trzecim szczytem w dojrzałej twórczości poetę są liryki lozańskie. Są to przy tym wiersze ostatnie, testamenty. Podobnie jak obszar *Pana Tadeusza*, jak „góra czarów” trzeciej części *Dziadów* — i one wymagają pokory, uznania dla swojej wielkości, jedyności i powszechności zarazem. Przyboś wcale tak całej twórczości Mickiewicza nie traktował: ani



Józef Wilkoń — *Bitwa* (*Pan Tadeusz*, ks. IX)

Fot. A. Kowalska



Józef Wilkoń — *Konnica* (*Pan Tadeusz*, ks. XI)

Fot. A. Kowalska

Stary Litwin wieść o rydwanie owym,
 że za niestawnie pospółstwo zwię go Dawidowym,



Gdyż to jest wóz Anielski. Na nim to przed czas
 Jechał Lucyfer, Boga gdy wyzwał w zapasy,
 Mieczem gruntem pędząc w cwał w niebiańskie progi.
 Aż go Mucha' ubił z wozu, a wóz zruć z drogi.
 Teraz popasy między gwiazdami się wala,
 Naprawiać go archanioł Michał nie pozwala.

I to wiadomo także u Starych Litwinów
 że wiadomość tę pono wzięli od rubinów
 że ów zodyjakowy Smok długi i gruby,
 go który gwiazdki wieje po niebie przeguby,
 którego mylnia Wężem druzg, astronomowie



Maja Berezowska — Mickiewicz i Maryla

Fot. A. Kowalska

ballad (z wyjątkiem *Lilii* i *Ucieczki*), ani kowieńskich *Dziadów*, ani *Grażyny* (odrzućanej w całości), ani *Wallenroda* (przyjmowanego we fragmentach). Tam jednak, gdzie czuł „wielkość uczucia”, cierpliwie szukał — jako czytelnik — do tej wielkości przystępu.

W eseju *Staby i mocny wiersz* Przyboś porównuje „pozorny ruch” w *Farysie* i deklamacyjność tego utworu z siłą *Na Alpach w Splügen*, w innym szkicu ten sam pozorny ruch przeciwstawia rzeczywistemu ruchowi w wierszu *Nad wodą wielką i czystą*. W tym liryku ruch i trwanie odbijają się w sobie, przechodzą jedno w drugie. Tak to ujmuję:

„Ruch mijania jest wielokierunkowy; mijają chmury, mija błyskawica i grzmot i mija przecież woda. A nawet wydaje się, jakby czarne skały i ich groźba istniały tylko w wizerunku wodnym. Minęły w tym odbiciu wody, lecz woda — czy mija? Nie, ona jedna stoi, podczas gdy o nich mówi poeta w czasie przeszłym: stały. Woda wielka i przejrzysta zdaje się być w zamierzeniu poety nie tylko znamiennym wierności i czystości, ale i niezniszczalnej trwałości, a nie przemijania”.

Ale na końcu zostały wypowiedziane słowa: „Mnie płynąć, płynąć i płynąć”. Co to oznacza? Według Przybosia — akceptację własnego, osobniczego przemijania. Z tej perspektywy

„ruch wywołany w naszej wyobraźni obrazami wiersza *Nad wodą wielką i czystą* jest szybszy niż galopada *Farysa*. Tam ruch jest opisany, tam przyjmujemy każdy obraz ruchu oddzielnie — tutaj ruch wiruje między poszczególnymi obrazami. Oglądany z mety końcowego wiersza — przemienia tak perspektywę, że błyskawice, którym trzeba grzmieć i ginąć, wydają się zjawiskami nieruchomymi. Wynik ten uzyskał poeta niewielu czasownikami, a ileż ich, nazywając ruchy, wydatkował w *Farysie*!

Bo też nie o ruch fizyczny poecie chodzi, nie o jego opis. Czymże jest wrażenie najszybszego lotu wobec dojmującego wrażenia uciekającego czasu, wobec zadumy nad upływającym — na zawsze — życiem? Żaden pęd nie doścignie minionej sekundy; dlatego to najżywszy obraz fizycznego ruchu wydać się musi mniej ruchliwy niż nieruchomy obraz wywołujący w nas poczucie przemijania”²⁹.

’ Jest to więc według Przybosia wiersz o mijaniu: o nieuchronnym postępowaniu ku śmierci. Cała liryka Izańska temu właściwie służy: szczególnej rezygnacji. Wierszem-płaczem nazwał *Polaty się łą me*. Także jako wyraz rezygnacji interpretuje *Żal rozrzutnika*. Pamiętamy: utwór ten kończy się słowami:

Już czuję starość; mam zebrać w potrzebie?
Znalazłem Tego, co zdoła zapłacić
Rzetelnie — z lichwą i na czas — On w niebie!

Przyboś osobliwie te słowa komentuje. Religia dlań, jeśli nie jest figurą, sposobem mówienia tylko, pozostaje najwyższą samoułudą. Wiersz Mickiewicza jest więc „rezygnacją największą, przyznaniem się do klęski najcięższej. Jest najczarniejszym ze smutków: odwróceniem się od świa-

ta i od ludzi. Zapowiada posepny czas upadku ducha: czas towiańszczyzny". Wiersz ten mówi według Przybosa „o klęsce samotności, o ostatecznym już starczym zwątpieniu”³⁰. (Słowa te odnosił 47-letni Przybós do 40-letniego Mickiewicza).

Recepcja liryków lozańskich — tak w wypowiedziach polonistów-badaczy, jak i poetów — zawiera sprzeczność. Z jednej strony podkreślana jest brulionowość tych wierszy, ich niewykończenie, z drugiej — nieraz równocześnie — mistrzowska kompozycja, formalna doskonałość³¹. Przybós podkreśla tę ostatnią cechę. Są to wiersze-testamenty i to nie młodego przyszłego samobójcy ani stojącego nad grobem starca, tylko człowieka w sile wieku, który bynajmniej z tym życiem nie zamierza się rozstawać. Testamentów jednak nie pisze się przypadkiem. A już z pewnością nie zapomina się o nich, nie zarzuca się ich, nie lekceważy. A liryki lozańskie zostały zapomniane, zarzucone, zlekceważone. Dlaczego? Cemu nie autor, ale dopiero późny wnuk zaczął je cenić?³² Dopiero on odczytywał je jako testament. Wiąże się z takim odczytaniem stosunek do zagadki zamilknięcia Mickiewicza-poety. Od odpowiedzi na pytanie o przyczyny owego zamilknięcia zależy w dużej mierze rozumienie testamentu.

Mickiewicz zamilkł — odpowiada Przybós — gdyż odeszło wielkie natchnienie, jakiego był doznał w Dreźnie.

„Porywającego prelegenta w Collège de France, żarliwego trybuna ludów i organizatora Legionu włoskiego, człowieka który czuł się wieszczem jasnowidzącym przyszłość — natchnienie nie opuściło, tylko że Mickiewicz nie chciał korzystać z takiego natchnienia, jakie go nawiedziło w wieku klęski. Doznawszy w Dreźnie najwyższego porywu, uczuwszy tę olbrzymią banie z poezją, która rozbiwszy się nad jego głową dała mu moc napisania *Dziadów* części III i *Pana Tadeusza* (bo *Pan Tadeusz* został napisany jakby na marginesie dalszych części *Dziadów*, których «oderwane kawałki mimojazdem pisał») — oczekiwał drugiego takiego najwyższego lotu. Gardził małymi natchnieniami i zwykłą pracą literacką, oczekiwał cudu. Gdy cud nadludzkiego natchnienia nie spływał, starał się nową banie z poezją sprowadzić na ziemię codziennym wysileniem mistycznym, owym «harowaniem» towiańczyka. Bo czyż nie taki był sens towianizmu praktykowanego przez największego poetę?”³³

Mickiewicz dobrze odróżniał inspirację w ścisłym sensie od natchnienia poetyckiego, rozumianego jako szczególne usposobienie do pisania wierszy. Natchnienie wyższe (ściśła inspiracja) mogło być różnie spożytkowane, obrócone na poezję lub na inne działania. Usposobienie zaś do pisania wierszy mogło wypływać z natchnienia właściwego, ale mogło też takiemu natchnieniu nie towarzyszyć — jak w czasie niektórych improwizacji³⁴. Można też było pisywać wiersze bez rzeczywistej inspiracji (choć w stopniu ograniczonym i mogło to być uważane za niemoralne). Dla Przybosa najwyższe natchnienie musiało być natchnie-

niem poetyckim. Stanowiło wartość szczególną. Jeśli więc taki skarb się traci, czyni się wszystko, aby go odzyskać. Mickiewiczowi po *Panu Tadeuszu* raz tylko się udało. („Słowo «klęska» padło z ust poety w czterdziestym roku życia, w czasie ostatniego już przypływu poezji w cichej Lozannie”³⁵). Przyboś nie wyobrażał sobie innej hierarchii wartości, kierunku dążeń. Wszystko więc, co robił potem Mickiewicz (także jego praktyki w Kole) było — według Przybosia — świadomie czy podświadomie skierowane na jedno: dostąpić prawdziwego natchnienia poetyckiego, tworzyć poezję.

Liryki lozańskie autor *Czytając Mickiewicza* odczytuje jako poezję świetną, ale ogromnie smutną, bo skierowaną w przeszłość, wyrażającą rezygnację z twórczego działania poety. Dla Przybosia — zwłaszcza w tamtym powojennym okresie — poezja miała być skierowana ku przyszłości. Rozwijająca się przestrzeń była ekwiwalentem postępu dokonującego się w czasie. Poeta tworzył w świecie przedstawionym (w obrazie) i tworzył świat przedstawiony (obrazy), co właściwie było jedną czynnością, jednym aktem kreacji. Poezji retrospektywnej Mickiewiczowskich wierszy lozańskich przeciwstawił swoją lirykę prospektywną, wspomnieniom — twórcze marzenia, opisowi — syntezę.

Liryka dla Przybosia konkretyzuje się w wizualizacji na wszystkich poziomach: widzimy (choćby niejasno, ale to niejasne widzenie nas porusza) metaforę, widzimy oba człony porównania. Także liryki lozańskie odbiera w ten sposób. Nawet *Polały się łzy* stają się utworem „widzianym”. Następuje tu bowiem udosłownienie czasowników. „Przed wszystkim — Mickiewicz powierzył wzruszenie niezwykle plastycznemu obrazowi: łzy polały się na dzieciństwo, na młodość, na wiek męski”. Udosłownienie czynności ma moc wywoływania obrazów, swoiście materializuje (a więc i wizualizuje) rzeczowniki abstrakcyjne.

„I dzięki tej metaforze te okresy życia nie są już abstrakcyjnymi czasami — są czymś w odczuciu naszym jak naocznie, dotykalnie doświadczone słońce, jak widzialna góra i chmura młodości... Zważcie wyrafinowanie tej metafory: wydaje się tak niezwykle naturalną, naiwnie oczywistą i niedostrzegalną dzięki ukrytej aluzji do codziennego, prozaicznego zwrotu: płakać nad czymś, nad swoim życiem.”³⁶

Owa reguła odbioru: unaoczniania — każe przenosić się czytelnikowi do wiersza, utożsamiać z bohaterem lirycznym, który jest tu zarazem kreatorem widzialnego w utworze świata (jego wyglądy) i twórcą słownych kombinacji — poetą. Jest to najwyższa reguła odpowiadająca czytaniu liryki, stająca ponad regułami generowanymi przez inne rodzaje literackie. *Pan Tadeusz* jako utwór liryczny widziany jest i przeżywany znacznie głębiej, niż gdy się go czyta i przeżywa jako baśń lub — niewiele dla Przybosia od baśni się różniącą — epopeję. Improwizację ma-

my „widzieć” jako wiersz liryczny, a więc wypowiedzany wprost, bezpośrednio przez poetę, a nie jako kwestię postaci (dlatego widok Konrada-aktora musi nam w lirycznym odbiorze tego wiersza przeszkadzać). Poeta-kreator jest w tekście Proteuszem, zmienia się: raz rośnie do rozmiarów giganta, to znów występuje w swoich normalnych proporcjach, często jednocześnie jest jednym i drugim, w jego gigantyzmie jest obecny (jako tło, jako zniesiona, ale po swojemu widoczna antyteza) naturalny wygląd fizyczny, w jego naturalnym wyglądzie — obraz twórcy-giganta, nigdy jednak nie przestaje być sobą, nie zmienia się w postać epicką, nigdy nie występuje tu zjawisko zwane przez Bachtina „niewspółobecnością”³⁷. Najlepiej widać to, gdy Przyboś interpretuje *Farysa*. Nie można powiedzieć, że Mickiewicz „wciela się” w *Farysa*, że z nim się utożsamia (choć impulsem do napisania utworu była jazda dorożką). *Farys* jest postacią niezależną, odrębną, jak postacie epickie. Odbierać ten monolog — dokonując wizualizacji — możemy dwojako: albo widzimy *Farysa-jeźdźcę* (tak go przedstawiał na rysunku Juliusz Kossak, tak przedstawiali inni ilustratorzy), albo też oczami *Farysa* ukazujące się mu zjawy — upersonifikowaną naturę. Przyboś widzi tu wypowiadającego deklamatora, który jawi się w sztucznym, nieprzekonującym i dlatego raziącym „słownym kostiumie”. „Słyszymy sztuczne, teatralne rozmowy, słyszymy okrzyki *Farysa*, widzimy jego szeroką gestykulację, ale słowa poematu nie wywołują w nas wrażenia mocy: są za duże, okrzykownikowe, orientalne, hałaśliwe — i przez to właśnie słabe”³⁸. *Farys* „szeroko gestykuluje” — gdy ktoś tak widzi, to oczywiście musi utwór odebrać jako chybiony i fałszywy.

Nie przyjmował też Przyboś — w konsekwencji — stylizacji gatunkowych w liryce, jako czegoś, co jest poważne i, co może służyć obiektywizacji, autentyzmowi wzruszeń. Pisał: „*Farys* ma podtytuł «kasyda». Romantycy lubili takie przebrania stylistyczne. Nie lubił ich Mickiewicz, poeta bezpośredni. *Farys* należy w jego twórczości do wyjątków”³⁹. Ależ nie, Mickiewicz lubił stylizacje gatunkowe, on, autor ballad i romansów, sonetów i piosenek takich jak *Ja w tej izbie spać nie mogę*; *Zimy miejskiej* i *Pana barona*, wreszcie autor wierszy sztambuchowych, które pisał w pełni świadomy ich konwencjonalnego i użytkowego charakteru, miłośnik gatunkowych etiud⁴⁰. Nie, dla Przybosia u podstaw liryki (w powojennym okresie przynajmniej) leżała wielkość i siła uczuć. Podmiot tych uczuć był podmiotem lirycznym, wchłaniającym, bo przerastającym jako kreator ujmowany przez siebie w działaniu, przeżywający (a nie tworzący, więc bezpłodny) podmiot życiowy. Najwyższą formułą, w jaką Przyboś ujął utwór *Polaty się łzy me* będzie wiersz-płacz, gdy Juliusz Kleiner użył jakżeż innej syntetyzującej formuły: wiersz-zdanie. Wiersz-płacz jest dla krakowskiego konstruktywisty przed i ponad wier-

szem-zdaniem. Wzruszenie będące treścią „sytuacji lirycznej”⁴¹ stanowi tu punkt dojścia. Oczywiście nie da się tych dwu aspektów oddzielić, ale dla Przybosia liryka jest formowaniem własnych wzruszeń poety i pobudzaniem (u odbiorcy) uczuć. Mogą być uczucia dobre i miłe, ale mogą być też nieprzyjemne i niepożądane. *Liryki lozańskie* Mickiewicza wyrażały rezygnację, uczucie nieuchronnego przemijania, a więc emocje niemiłe i niepożądane. Nie znaczy to, by wiersze przez owe uczucia inspirowane czy je wyrażające nie osiągały doskonałości. Szkice Przybosia poświęcone liryce lozańskiej nie są więc — jak uważa Danuta Zamaćńska — „dokumentem rezygnacji z własnego «ja», z zasadniczej dla awangardzisty «kwestii gustu»”⁴². Przyboś-czytelnik szukał w tej liryce, tak jak wyznawał, siły i rozległości uczuć, także tych, których nie można pogodzić z postulatem dzielności i optymizmu. I ową siłę, ową wielkość w wierszach lozańskich znajdował.

Mieszkając w Szwajcarii przeciwstawił im swoją własną lirykę. Ich składni swoją składnię, ich wizji swoją wizję, odnajdywanej w nich — niezależnie czy uzasadnienie — rezygnacji własny optymizm, Mickiewiczowi — siebie. Jego nagości swoją własną nagość⁴³.

Przyboś chciał tworzyć „rzut pionowy / elewacji marzenia o domach ze światła”. Jest to oczywista aluzja do szklanych domów Żeromskiego. Ich utopijną wizję podtrzymywał siebie samego i swego syna Cezarego Piotr Baryka, jadąc (a nie miał dojechać) w biedzie i poniżeniu do wynędzniałej, lecz niepodległej Polski. U Przybosia jest to prefiguracja przyszłości, gdy będzie wyzwolona ludzka praca i człowiek w pełni poczuje się wolny. Praca poety miała być antycypacją przyszłej radosnej i wolnej pracy. Marzenie to towarzyszy (jest równoległe) pracy budowniczych w zrujnowanym kraju. O tym mówi *List ze Szwajcarii*, kończący się cytatem z liryku lozańskiego. Pisał (wprowadzając jakże częsty dla całej swej powojennej poezji motyw podróży samolotem)⁴⁴:

Doznając gór — objawienia planety na ziemi,
dotykam szczytu, jak dna, gdyby runął, księżycu,
wysokość padła,
pode mną świeci lodowiec — obalonej przestrzeni
polarna gwiazda —

Ty, rękami uwięzły
w odgruzowanych ulicach,
z pyłem wież pod powieką!

Twój list — przestrzał oddali — szerzy nowy świat lekko:
toczysz taczkę cegieł — rzeczywistość.

Stoją domki jak wyjęte ze łyzy

nad wodą wielką i czystą.

W utworze tym występują dwie osoby⁴⁵ podmiot wypowiadający i adresat wiersza-listu. „Ja” tak jest skonstruowane, że „dotyka szczytu”, górę przemienia w dół (co częste jest u Przybosia i jak wykazał Kwiatkowski nie daje się jednolicie wartościować), wszystko to jednak robi w płodnej (gdyż powstaje wiersz) wyobraźni. „Ty” natomiast działa realnie i to podwójnie: listem „szerzy nowy świat lekko”, a także pracuje ciężko („toczysz taczkę cegieł — rzeczywistość”).

Ostatnie dwie linijki są podsumowaniem w formie cytatu-przywołania — stanowią syntezę. „Stoją domki jak wyjęte ze łyzy / nad wodą wielką i czystą”. Wyjęte ze łyzy i to ze łyzy „czystej rześistej”. Jesteśmy w innym wymiarze niż wymiar „ja” i „ty”. „Łza”, która je obmyła, to nie łza poety (ani przez niego kreowana), to łza w ogóle.

„Jest to cykl o losie własnym — przemysłany i ogromem treści uczuciowej napelniony, w głąb życia i w przeszłość, i w przyszłość sięgający rozległością spojrzenia”⁴⁶ — pisał o wierszach lozańskich Kleiner. Dojrzał w tych utworach zresztą groźną dwuznaczność: „«Kraj lat dzieciennych» wrócił z pełnią swej mocy — i z jej złowrogością, skoro potrafi zabić dalsze życie”⁴⁷. To o *Gdy tu mój trup*. Ta złowrogość Mickiewiczowskich wierszy-wypełnień uderzyła także Przybosia. Obaj w lirykach Mickiewicza ujrzeli obrócenie się ku przeszłości i owej przeszłości niszczącą siłę. Nie zniszczy ona wiersza, przeciwnie — zapewnia wierszowi niezwykłą równowagę, lecz skierowana jest przeciw poecie, autorowi, człowiekowi... Mówi on o swym dzieciństwie „sielskim anielskim”, lecz równocześnie (zupełnie równocześnie, na tym samym arkusiku): „ach, i w rodzicielskim domu byłem złe dziecię...” I o młodości durnej, otumanionej, i kłęsce wieku dojrzałego. Wielkość liryków lozańskich została zobaczona późno. Jeśli przyłożyć tu wspomnianą już terminologię Bachtina, to można chyba stwierdzić, że jak rzadko w liryce „ja”, „podmiot”, mający biografię autora przywołaną dosłownie — został zobaczony z boku, z pełnego dystansu (służą temu m.in. formy bezokolicznikowe⁴⁸). Z dystansu w przestrzeni — to jest kto inny („gdy tu mój trup”); z dystansu w czasie — jakby po własnej śmierci. I — tak jak to Bachtin określa — została dokonana rzecz niemożliwa właściwie; estetyczne ogarnięcie siebie samego⁴⁹. Jeśli ta hipoteza jest prawdziwa, to w lirykach lozańskich wypełniła się postawa liryczna, jej kontynuowanie stało się niemożliwe. Owszem, można zaczynać z innego miejsca, ale nie kontynuować.

Pisano o lirykach lozańskich jako o utworach, w których poeta wychodzi poza czas i przestrzeń, że są to wiersze w dużej mierze mistyczne. Pisał o tym Czesław Zgorzelski, a rozwinął tę koncepcję w znakomitym studium Marian Maciejewski. Interpretacja ta ma jednak punkt słaby. Cykl lozański jest obrachunkiem z własnym życiem w jego prze-

biegu w czasie i przestrzeni, gdzie to „zdarzenie życia” rozgrywa się. Rozrachunek nie może odbywać się gdzieś, gdzie czas i przestrzeń realnego życia przestają być ważne. A jednak w tych wierszach Mickiewicza „zdarzenie życia” własnego zostało zobaczone jako zamknięte, osądzone i opłakane. W lirykach lozańskich — możemy powiedzieć — został osiągnięty szczyt lirycznej obiektywizacji. Bachtinowski „horyzont” zmienił się w „otoczenie”. Życie okazało się spełnione, stało się przeszłością. Świadczy o tym „wiersz-płacz”. Liryki lozańskie sięgają jednak w przeszłość i w przyszłość. Jest w nich obecny motyw przemiany — zmartwychwstania. Występuje on także w twórczości poetyckiej Przybosia. Ma w niej znaczenie mityczno-rytualne i metafizyczno-filozoficzne. Nie ma znaczenia religijnego⁵⁰. „Polały się łzy” to „słowo końcowe, najbliższe milczeniu”, to „napis ułożony na kamień grobowy, napis mówiący prawdziwie i najkrócej wszystko o życiu człowieka i poety”⁵¹. Mówiąc o „kamieniu grobowym” w związku z tym wierszem (i z całym cyklem) Przyboś miał rację. Idzie tu bowiem o śmierć, lecz o śmierć, która w poezji daje zmartwychwstanie, symboliczne, ale zmartwychwstanie. Nie mógł sobie jednak wyobrazić, aby zmartwychwstanie w poezji nie było symbolicznym zmartwychwstaniem do poezji, gdyż poezja i życie u kogoś, kto dostąpił poetyckiego powołania — to jedno. Albo więc zmartwychwstanie do poezji, albo rezygnacja wyrażająca się w podsumowaniu życia „człowieka i poety”. Trzeciego wyjścia nie ma. (Odrodzić się np. dla polityki — byłoby w tym wypadku za mało; odrodzić się w towianizmie — pojętym jako działalność religijna — byłoby nonsensem). Przyboś odczytał wiersze Mickiewicza jako wyraz rezygnacji. I właśnie owej rezygnacji przeciwstawił swój *Rzut pionowy*: życie nie jest spełnione, zamknięte. Nic nie jest otoczeniem dla mnie z perspektywy mojego „ja”. Wszystko zaś jest h o r y z o n t e m, zadaniem. Każdy przedmiot jest takim zadaniem, czekającym — jak katedry francuskie, jak świetlna, niebieska kopuła nad Lemanem — na re-kreację. Nie mogę wyjść poza moje życie, poza wiersz, w którym jestem rzeczywisty i symboliczny zarazem — stale kreujący, niezmiennie aktywny.

Tam, gdzie nie ma takiej aktywności — kończy się poezja. Symetria liryków lozańskich nie jest więc dla Przybosia zamknięciem losu spełnionego. Tak, według niego, czytać nie wolno, a więc: „Mimo paralelizmu i powtórzeń dźwiękowych *Polały się łzy* są niezwykle żywe rytmicznie: jakby kołysanka wykonywała lotnicze ewolucje”⁵².

Awangardowy obraz mający oddawać nastrój rytmu wiersza lońskiego nie jest najtrafniejszy. Samo jednak związanie pędu ze śmiercią jest przenikliwe — szczególnie pod piórem autora *Rzutu pionowego*. Od-

nalazł tu pokrewieństwo między Mickiewiczem z liryków lozańskich i sobą — zafascynowanym kolistością czasu, sprawiającą, że niknie różnica między narodzinami i śmiercią. Koło czasu, koło horyzontu, koło mechaniczne — jak to pięknie pokazał w swojej monografii Jerzy Kwiatkowski — znajdują się jakby na wspólnej osi i są to koła coraz szersze, coraz większe, coraz bardziej się toczące. Jak ową — smutek przynoszącą — kolistość czasu pogodzić z optymistyczną linearnością postępu, w który Przyboś mocno wierzył? Sprzecznosc tę rozwiązywał całą swoją poezją.

Wiersze lozańskie były dlań końcem drogi, wyrazem rezygnacji, smutnym zamknięciem twórczej osobowości człowieka i poety, Mickiewicza. Jednocześnie jednak mogą one być pobudzeniem, żywą wartością, aktualnym dla potomnych testamentem. Posiadają bowiem energię ukrytego w nich rytmu, który potrafi rozruszać wszystkie koncentryczne kręgi poezji, zgodnej z modelem Juliana Przybosia, jego najbardziej wewnętrznym modelem, a więc — co było dlań oczywiste — poezji w ogóle.

Przypisy

¹ J. Przyboś, *Żal rozrzutnika* w: tenże, *Czytając Mickiewicza*. Wyd. II. Warszawa 1956, s. 226 - 227.

² Do wskazania Lessinga, by wszystko było „w poruszeniu” Przyboś nawiązywał często w eseistyce.

³ J. Przyboś, *Rzut pionowy* w: tenże, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1971, s. 207.

⁴ Obrazy horyzontalne (związane z zewnętrżnością) wchodzą w relacje z werbykalnymi (mającymi charakter podmiotowy). Analizuje to J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, rozdz. IV i passim).

⁵ Pierwsze wyd. 1950, drugie — 1956.

⁶ Homer „Nie bujał, nie zamierzał mydlić oczu — on w nie [mity — J.Ł.] wierzył, brał je za prawdę.

Powieść więc — to karykatura mitu, powieściopisarz odśłania się natychmiast jako niewiarygodny, fałszywy świadek. Za jego świadectwem nie stoi nikt i nic — prócz jego bezwstydnego śmiałości zmyślenia — i chętki ludzenia się u tych, co nudząc się szukają, czym by «czas zabić»” (*Nie czytać powieści w: Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 351).

⁷ „*Historia szlachecka*” czyli baśń w: *Czytając Mickiewicza*, s. 55.

⁸ Tamże, s. 56.

⁹ Tamże, s. 58.

¹⁰ Tamże, s. 59.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 64.

¹³ *Widzę i opisuję* (1964), tamże, s. 74.

¹⁴ Tamże, s. 105.

¹⁵ *Słowo ostateczne* (1945), tamże, s. 15. Zwróćmy uwagę na datę; w 1945 r. tragiczne doświadczenia wojny skłaniały ku Mickiewiczowskiej „materialności słowa”. W 1946 r. optymizm związany z poczuciem twórczej swobody współbrzmiał z realizowanym postępem społecznym — kierował ku tradycji Słowackiego.

¹⁶ „Leopold Staff mówiąc o *Panu Tadeuszu*, wspominał pierwsze wrażenie lektury w dzieciństwie. [...] Robiąc już wtedy pierwsze próby poetyckie, patrzył na *Pana Tadeusza* jako na jeden ogromny wiersz. Zdumiewało go, że jeden wiersz, a składa się z tylu mniejszych wierszy” (tamże, s. 76).

¹⁷ *Najwyższy z czujących* (1954) w: *Czytając Mickiewicza*, s. 156.

¹⁸ Tamże, s. 157 - 158.

¹⁹ Radził go nie „traktować na serio, bez poczucia humoru, inaczej niż np. równie umowną, równie nadzwyczajną postać dziwaka, jakim jest Hrabia”. (*Widzę i opisuję*, wyd. cyt. s. 80). Wywołało to polemikę W. Borowego (*Poeta przeobrażeń*. „*Twórczość*” 1948, nr 12), pisał on m.in.: „Ale krytyka, która tak pochopnie przesuwła lub kwestionuje serio Mickiewicza, jakże łatwo sama w swoim serio może być zakwestionowana” (cyt. z: W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. Lublin 1958, t. 2, s. 204). Replikował Przyboś (*Humor i prostota. Odpowiedź Wacławowi Borowemu*) przedruk w: *Czytając Mickiewicza*, s. 270 i nast.).

²⁰ *Najwyższy z czujących*, wyd. cyt., s. 173.

²¹ *Mickiewicz współczesny* w: *Czytając Mickiewicza*, s. 263.

²² *Okolo „Dziadów”* (1947) w: *Czytając Mickiewicza*, s. 112.

²³ Tamże, s. 113.

²⁴ Tamże, s. 118.

²⁵ *Jak grać improwizację* w: *Czytając Mickiewicza*, s. 129.

²⁶ Tamże, s. 130.

²⁷ Tamże, s. 131.

²⁸ *Najwyższy z czujących*, wyd. cyt., s. 176.

²⁹ *Żal rozrzućnika* w: *Czytając Mickiewicza*, s. 221 - 222.

³⁰ Tamże, s. 226 i 224.

³¹ Można próbować tę sprzeczność rozwiązywać na różne sposoby. Np. według norm akceptowanych przez Mickiewicza liryki lozańskie to zaledwie szkice, według norm dzisiejszych obowiązujących w poezji — są to utwory skończone. Albo inaczej: wykończone są utwory, które nie zostały pomyślane jako teksty samodzielne, ale jako części większej, dalekiej od wykończenia i zaniechanej całości.

³² Por. D. Zamaćńska, *Historyk poezji wobec liryki lozańskiej* w: tamże, *Stynne — nieznanne. Wiersze późnego Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*. Lublin 1958, s. 36. Autorka pisze tam: „[...] zapiski lozańskie przekreślające gwałtownie konwencję «sztuki rymotwórczej», otworzyły równocześnie całe wiązki możliwości do eksploatacji złóż — prostoty, naturalności, zwykłości, powszechności, [...] zaprzeczając konwencji — otworzyły konwencję... rozliczeniową”.

³³ *Wiersz-placz* w: *Czytając Mickiewicza*, s. 208.

³⁴ Decydujące są tu chyba ustalenia W. Weintrauba (tenże, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982).

³⁵ *Wiersz-placz*, wyd. cyt., s. 209.

³⁶ Tamże, s. 211.

³⁷ Oznacza to dystans wobec bohatera, umożliwiający widzenie go jako całości cielesnej (w przestrzeni) i całości duchowej (w czasie). Trzeba się od bohatera całkowicie oddalić, by zobaczyć go w otoczeniu. Postulat „niewspółobecności” tylko częściowo stosuje się do liryki, gdzie silny jest element podmiotowości (zamiast otoczenia — horyzont). (Por. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Warszawa 1986, s. 534 i passim).

³⁸ *Staby i mocny wiersz* w: *Czytając Mickiewicza*, s. 186 - 187.

³⁹ Tamże, s. 183. (Przyboś uznawał reguły gatunkowe jako jeden z czynników

dyscypliny formalnej — taką rolę pełniła oda w *Wielkiej improwizacji* — nie zaś jako czynnik mający zasadniczo modyfikować element podmiotowy w tekście).

⁴⁰ Por. analizę „etiud” gatunkowych, zwłaszcza wczesnego okresu, dokonaną przez Borowego (W. Borowy, *op. cit.*, t. 1).

⁴¹ Por. E. Balcerzan, „Sytuacja liryczna” — *propozycja dla poetyki historycznej* w: *Studia z teorii i historii poezji*. Pod red. M. Głowińskiego. Wrocław 1970. (Gatunek może identyfikować się z „sytuacją liryczną” lub ją wykluczać. „I w większości wypadków dziś wyklucza”, s. 377).

⁴² D. Zamaćńska, *op. cit.*, s. 27. Por. też D. Zamaćńska, *Przyboś — wobec Mickiewicza*. „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1, s. 161 - 174.

⁴³ „Powieściopisarz, dramaturg, malarz, nawet muzyk mogą się skryć za własne dzieło, liryk staje w obliczu bliźnich nagi, bezwstydnym jak prawda” (J. Przyboś, *Najwyższy z czujących*, wyd. cyt., s. 154 - 155).

⁴⁴ W końcu lat czterdziestych w poezji Przybosia „z niezwykłą częstością pojawiają się motywy lotu samolotem, krajobrazu widzianego z lotu ptaka” (J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 145). D. Zamaćńska nie uwzględniła chyba tej perspektywy, gdy pisała o *Rzucie pionowym*, iż „w utworze Przybosia wyczuliśmy nieautentyczność człowieka «doznającego gór»”. (*Słynne nieznane...*, s. 31).

⁴⁵ J. Przyboś, *List ze Szwajcarii* w: *Utwory poetyckie*, s. 194.

⁴⁶ J. Kleiner, *Liryki lozańskie* w: tenże, *Studia inedita*. Lublin 1964, s. 314.

⁴⁷ Tamże, s. 318.

⁴⁸ „Najbardziej [...] bezpośrednio «unieśmiertelniającą» strukturą językową, która respektuje ruch-życie, a uchyla działanie czasu, jest bezokolicznik. Liryka lońska to w pewnym sensie poezja bezokolicznika”. (M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucie wieczności”* w pracy zbiorowej: *Mickiewicz. Sympozjum w Katołickim Uniwersytecie Lubelskim*, Lublin 1979, s. 346).

⁴⁹ Do siebie można mieć stosunek etyczny lub poznawczy. Stosunek estetyczny wynika z „niewspółobecności”. Idzie o „dobrowolne usunięcie się twórcy z pola życia bohatera, oczyszczenie całego tego pola dla jego bytu, uczestniczące rozumienie i zwieńczenie zdarzenia życia bohatera przez obserwatora, który zachowuje etyczną i realno-poznawczą neutralność” (M. Bachtin, *op. cit.*, s. 47). Gdzie indziej Bachtin owo „wewnętrzne rozumienie” określa jako miłość.

⁵⁰ Por. J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 172 i nast.

⁵¹ *Wiersz-płacz*, wyd. cyt., s. 216.

⁵² Tamże.