

Wojciech Ligęza

Metafory moralisty - o poezji Tadeusza Sułkowskiego

Archiwum Emigracji : studia, szkice, dokumenty 3, 21-34

2000

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.

METAFORY MORALISTY — O POEZJI TADEUSZA SUŁKOWSKIEGO

Wojciech LIGĘZA (Kraków)

Istnieją poeci, którzy nie chcą się zmieniać. Ten gatunek artystów pozostaje wierny jednemu tematowi rozwijanemu od młodości do lat dojrzałych. Temat przybiera wiele postaci, obrasta w poboczne wątki, powraca w licznych wariacjach i przetworzeniach. Poeta poszukujący słowa wyrażającego moralną istotę istnienia, nie zważa na przelotne mody literackie, nie zajmuje się zamętem epoki, poniekąd lekceważy historię. Zjawiska przemijające nie są warte wyteżonej uwagi. Sprawy światowe, lecz w długiej perspektywie lat pozbawione znaczenia, należy pozostawić na uboczu. Jeżeli w refleksji poetyckiej pojawia się biografia, to składające się nań fakty umieszczone zostają w przestrzeni duchowej. Do takich poetów, którzy stąpają po raz obranej drodze, należy Tadeusz Sułkowski.

Radykalny poszukiwacz prawdy programowo izoluje się od literackiej giełdy. Nie bierze udziału w grze o fantomy sławy. Skupienie wewnętrzne wymaga bowiem odsunięcia się od destruktywnych mocy kulturalnego centrum. Prywatna wolność manifestuje się w geście odrzucenia przyjętych zachowań społecznych poetów, którzy, lękając się literackiej nicości, wciąż zabiegają o druk. Sułkowski publikował niewiele i dość niechętnie. Lubił żywot prowincjusza. Przed drugą wojną światową najbardziej był związany z rodzinnymi Skierniewicami. W czasie wojny aktywną działalność krytyczną rozwijał w oflagu w Murnau (niewielkie i zamknięte środowisko kulturalne — to jeszcze było do ogarnięcia). Kiedy osiadł w Londynie, wybrał podrzędną pracę administratora i dozorca Domu Pisarza polskiego przy Finchley Road. W „straszonym dworze na Finczlejowie”¹ — jak Tadeusz Nowakowski żartobliwie nazwał to schronienie powojennych polskich pisarzy-emigrantów — powstało silne mikrośrodowisko artystyczne². Jednakże Wielki Londyn niewiele wiedział o tym skupisku talentów.

Obwarowany w rozpadających się murach, zdegradowany, praktykujący pokorę (która miała też odcień dumy), na co dzień Sułkowski z zapamiętaniem i ostentacją oddawał

¹ T. Nowakowski, *Hausekeeper Sulek*, [w:] *O Tadeuszu Sułkowskim*, red. K. Sowiński, T. Terlecki. Londyn 1967 s. 141.

² Zob.: J. Białatowicz, *U drzwi finczlejowskich*, tamże.

się trywiom pracy fizycznej, zaś od święta obcował z kulturą metropolii, w przez siebie tylko wytyczonych granicach. Jak zaświadczenia wspomnienia, pisarz uczynił głównym przedmiotem swoich fascynacji muzykę, malarstwo i teatr.

Pozycja marginalna miała swoje cienie i blaski. Świadomość, że człowiek ubrany w roboczy kombinezon jest wybitnym polskim poetą, stała się udziałem niewielu przyjaciół. Dla szerszego kręgu czytelników, nawet w Londynie, Sułkowski pozostawał nieznanym. Co znamienne, najważniejsze jego zbiory poetyckie *Dom Złoty* oraz *Tarcza* (1961) ukazały się w londyńskiej Oficynie Poetów i Malarzy Krystyny i Czesława Bednarczyków — rok po śmierci autora. Do czytelników w kraju twórczość Sułkowskiego dotarła dwadzieścia lat później: tom *Tarcza. Wiersze i poematy* — z posłowiem i w wyborze Michała Sprusinskiego — ukazał się w wydawnictwie „Czytelnik” w roku 1980. W 1997 r., w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin Skierniewice uhonorowały poetę uroczystymi obchodami oraz odsłonięciem tablicy pamiątkowej. Z tej okazji opublikowane zostały *Poezje* Tadeusza Sułkowskiego w opracowaniu Krzysztofa Cwiklińskiego i Janusza Kryszaka. Jest to, jak dotąd, najobszerniejsza prezentacja twórczości samotnika z Londynu.

Wieczne *work in progress* Sułkowskiego mogło rozwijać się i doskonalić w sytuacji względnego spokoju i relatywnej wolności. Ponaglany jedynie przez życzliwych przyjaciół-wydawców poeta oddawał się cyzelowaniu formy, które graniczyło z szaleństwami akrybii. Pisarz prowadził osobliwe życie dla dzieła: kontemplacyjne, pustelnicze, ascetyczne. Osoba twórcy przestawała być ważna, liczył się wyłącznie pełny blask metafory, obrazu, frazy. Problematyka powstającego w takich warunkach dzieła z natury swojej musi być zwrócona ku doświadczeniu wewnętrznemu. Zatem pisarstwo Tadeusza Sułkowskiego w niewielkim stopniu odnosi się do aktualności historycznej, w znikomej mierze nastawione zostało na kronikarskie realia oraz przeżycia zbiorowe. Idealem biografii artysty był w tym przypadku, jak już napomknąłem na wstępie, brak zdarzeń, jednostajność zatrudnień, niechęć do zmiany miejsca.

Poetę medytującego interesują etyczne uwarunkowania słowa poetyckiego. Składnia artystyczna wiersza, która dąży do formy doskonałej, winna odzwierciedlać ład wewnętrzny. Z każdej wypowiedzi mają wynikać nauki dla piszącego i czytelników. Namysł nad słowem i dobór słów u Sułkowskiego zawsze przekraczają problematykę *stricte* literacką, gdyż sztuka pisania, traktowana z niezmierną powagą, według poety przywraca utracony związek piękna i prawdy.

Moralistyka poetycka Tadeusza Sułkowskiego — tylekroć zauważana przez badaczy jego dzieła — posiada odrębne sposoby wyrażania. W omawianych wierszach ważną rolę pełnią słowa-klucze zaczerpnięte ze słownika aksjologii. Wciąż powtarzają się pojęcia piękna, dobra, prawdy, ładu, doskonałości, czystości, szczęścia a w drugim przeciwstawnym znaczeniowo szeregu poeta umieszcza kategorie mądrości, żalu, kłęski, rozpacz. Od razu zauważmy, że *spectrum* opisywanych stanów psychicznych, doznań i doświadczeń rozciąga się u Sułkowskiego między afirmacją a negacją, nadzieją a zwątpieniem, radosnym, zmysłowym tańcem życia a gorzkim poczuciem zmyy i winy. Bohater liryczny Sułkowskiego jest człowiekiem paradoksalnym — rozdwojonym, rozdzieranym przez sprzeczne uczucia, nawiedzany przez ekstazy i zwątpienia. Sakralność rzeczy stworzonych graniczy z grzesznym, niedoskonałym wymiarem życia. W lirycznych wypowiedziach Sułkowskiego wzory moralne przybliżają nieosiągalny ideał, podnoszą zwykle istnienie ku obszarom doskonałości. Tak Sułkowski opisuje krainy marzenia konfrontowane z ludzką niedolą i nędzą.

Lirykę hipostaz, a hipostazy, jak wiemy, to ucieleśnione, uprzedmiotowione abstrakcje, w przypadku autora *Tarczy* nie należy wcale łączyć z logicznym błędem. W poezji Sułkowskiego pojęcia nie istnieją realnie, lecz rzeczywistość przedstawiona zostaje poddana próbie porządkowania wedle etycznych kategorii. Świat rzeczy istniejących ma

niejako dorosnąć do idealnych kształtów. Pojęcia ogólne nie są interesujące w sensie artystycznym. Spełniają swą właściwą funkcję poetycką dopiero wówczas, kiedy powstaje gra znaczeniowa pomiędzy abstrakcją a konkretem³, pomiędzy rzeczą a metaforą. Mowa metafor moralisty składa się z zapośredniczonych perswazji, z zaszyfrowanych olśnień i przerażeń. Jednakże sporo jakości formalnych w liryce Tadeusza Sułkowskiego ogranicza zakres oddziaływania metafory. Można wymienić dla przykładu poetycką opisowość złożoną z katalogów rzeczy zdobnych i zwykłych, a także, jak w eposie, ekspansję porównań. Ta stara tradycja zaznacza się bardzo wyraźnie w poemacie *Tarcza*.

Oczywiście poetyckie rozważania o wartościach oraz zmetaforyzowane wizje dopełniają się nawzajem. Sułkowski to poeta sytuacji moralnych, który wypowiedzi liryczne konstruuje w ten sposób, żeby czytelne stały się dylematy oraz wybory życiowe, określony — kierunek przemiany duchowej, nazwany — krąg destruktywnych właściwości istnienia ludzkiego. Mówić światu „tak” i powtarzać temu światu uporczywie „nie” to najważniejsza powinność poety. Monolog liryczny Sułkowskiego często przypomina formę wyznań lub spowiedzi. Szczerość jest bowiem miarą prawdy. Stałą regułą liryki Tadeusza Sułkowskiego skłonny byłbym określić metaforyzowaniem sytuacji moralnych albo inaczej: metaforyką podporządkowaną etyce.

Spróbuję rzecz rozpatrzeć na kilku przykładach. Wskazana postawa twórcza Sułkowskiego ujawnia się w obrazach wzrastania, dojrzewania, przemiany, lotu. Język kultury — muzyki, rzeźby i teatru — w tej poezji zostaje zaangażowany w tworzenie metafor moralisty. I jeszcze: piękno całego świata, bogactwa i klejnoty, wszelka zdobność i ozdobność rzeczy przeciwstawione zostają prawdzie słowa i poszukiwaniu dobra.

1. Wzrastanie

W otwierającym debiutancki tom *List do dnia* (1933) wierszu *Słowo* odnajdziemy początek poetyckiej księgi stwarzania samego siebie, jak gdyby prywatne *genesis*:

Rozkopię całe życie, zapłonę od nowa,
Podzielę mozól niemy na sprawy i rzeczy,
Bym tak zwielokrotniony i bardziej człowieczy,
Mógł ziemię chłonać, chłonać, choć nie znajduję słowa. (P 21)⁴

Zapewne wybaczyć należy poecie młodzieńczą egzaltację. Ekstacyjnie powtarzane czasowniki ujawniają zachłanną pogoń za tym, co niewyraźalne w mowie poetyckiej. Potrzeba poznania ma tu charakter sensualno-intelektualny⁵. Chłonać świat i świat rozumieć — te wskazania pojawiają się w wielu lirykach (np. *Zapach świata*, *Noce majowe*, *Cokolwiek przyjdzie*). W wierszach Tadeusza Sułkowskiego żywioly biorą udział w doskonaleniu człowieczeństwa. W rozkopywanej jak ziemia świadomości należy zasiać ziarno moralnych norm i nauk. Od ziemi uczyć się cierpliwego oczekiwania. Natomiast święty i niszczący płomień — wedle żarliwych wyznań poety — pochłonać ma egotyczne złe postęпки. Ogień stworzy człowieka wrażliwego, a tajemna więź z ziemią obdarzy

³ K. Ćwikliński posługuje się terminem „obrazowanie grawitujące”: *Idea i rzecz*. Londyn 1987 s. 84.

⁴ W tym szkicu cytuję utwory poetyckie według wydania: T. Sułkowski, *Poezje*, oprac. i posłowiem K. Ćwikliński, wstęp J. Kryszak. Skierniewice 1997, stosując skrót P i podając numer strony bezpośrednio po tekście.

⁵ Jak pisał Krzysztof Klosiński: „U Sułkowskiego [...] zachłanność wyrażona biologizującą metaforą zostaje sprzęgnięta z imperatywem poznawczym” (*Poezja Tadeusza Sułkowskiego*, [w:] *Poezja i nostalgia. Szkice o literaturze polskiej na obczyźnie*, red. W. Wójcik. Katowice 1987 s. 113).

go wieczną, niezmienną mądrością. Wszelako przeczuwana prawda wymyka się nazwie, dlatego transowi wzrastania towarzyszy niecierpliwa modlitwa o słowo. Zamach na tajemnicę wszechrzeczy w młodzieńczej liryce Sułkowskiego wydać się może naiwny, jednakże określa od razu ambitne założenia wierszy dojrzałych. Zapowiada dalsze realizacje z wpisanym wewnątrz imperatywem doskonalenia formy wypowiedzi w ścisłym związku z refleksją etyczną.

Powtórzmy, iż przekraczanie własnych ograniczeń, transcendowanie, kierunek ku górze, wiążą się u Sułkowskiego z samorozwojem, z dążeniem ku prawdzie, doskonałości, czystości ludzkiego życia. Metafizycznym ciemnościom, które nie ujawniając drogowskawców, wibrują niepokojem, domenie ludzkiego zła, które jest niejako przyrodzone, przeciwstawić należy spokojną mądrość trwania natury w niezmiennych, wiecznych rytmach przemiany. Ładu moralnego nie da się wcale łatwo osiągnąć. Dlatego poeta opatruje swe idee znakami zapytania. Jak choćby w wierszu *List do dnia* marzenie o poznaniu triumfu poranków i klęski zmierzchów, które mogą być przekładane na poetyckie gatunki ody oraz elegii, towarzyszą sygnały wątplenia. Bliskość i obcość określają równocześnie relację pomiędzy widzialnymi, lecz tajemniczymi obrotami przemian natury a doświadczeniami ludzkiego życia. Apostrofy do dnia tak ten dość przytłaczający związek określają:

Wznoszę twą pychę w słowach, więc choć porównaj nas obu,
Bym jak ty gasł ciemnością i jak ty ogromniał światłem,
Którym aby wyblysnąć człowiek nie znajdzie sposobu?
Piszę ten list i myślę, że go odnajdę tak łatwiej.

(*List do dnia* P 7)

Sułkowski, parafrazując Norwida, „ludzkie ciemności” umieszcza po stronie dylematów moralno-egzystencjalnych. Człowiek niestety nie może stać się istotą świetlistą. Mowa nadchodzącej nocy jest „kamienna”, jak kroki Komandora, jak ledwie przeczuwalna groza przeznaczeń. Pomimo odczuwalnej obcości „istnienie poszczególne” utożsamiać się powinno z przyrodniczym ładem, dorosnąć do niepokojącej oczywistości trwania, a wreszcie przystać na peryferyjne położenie w świecie:

U traw uczyć się szumu, cierpkości dojrzałej,
Drzew potrzebie wzrastania dorównać nareszcie.

(*Wszystko już teraz ważne* P 27)

Natura jest nauczycielką ładu. Pełna przytomność bycia w świecie, cudowna i zarazem okrutna jasność poznawcza, ujawnia prostą wiedzę o przemijaniu. Radość umysłu, który pragnie dostąpić wtajemniczeń, integralnie wiąże się z klęską poszczególnej osoby — nie tak znowu ważnej w całym planie istnienia. Najtrudniejsza jest właśnie akceptacja tego, co nieodwołalne: „Pochwalam to mijanie za to, że dojrzewam” (*Strumień i ozimina*, P 33). Lub jeszcze inaczej: „słodko uczyć się będąc śmierci / W ludzkich niebieskościach” (*Ratunek*, P 51)

Metafory rozwoju spotykają się z metaforami uczenia się — egzystencjalnej auto-edukacji. Zaklinanie dojrzałości, otamowanie zmysłów refleksją moralną i tak wyraziste u Sułkowskiego wzrastanie ponad stan intelektu nie jest wcale wyjątkiem w poezji debiutantów lat trzydziestych. Dodajmy na marginesie, iż kultura dwudziestolecia międzywojennego nie schlebiała magmowatej młodości, nie chwaliła myślowego nieopierzenia. Traktowana awansem dojrzałość była jedynym biletem wstępu na pokoje literatury.

Życie ludzkie uszlachetnia się w pisaniu. W bardzo konceptualnym wierszu Sułkowskiego *28 kwietnia padał deszcz* świat tekstowy — czysty i prosty jak wiosenna przyroda — wlatuje ku niebu, zostaje wydźwignięty „na końcu stalówki”. Pisanie to zatem lepsza strona istnienia. Bliska niebu, wyrastająca ponad codzienne udreki i niepewności. To

przekonanie poety wypowiedziane również zostaje w lirykach *Żebyś podolał szybie, Elegia, O tym wierszu*. Potrzeba wzrastania w wierszach Sułkowskiego od samego początku ujawnia dialektykę klęski i nadziei, bólu i radości, choć jasna tonacja zdecydowanie przeważa w tomie *List do dnia*. Podobnie w *Żalu niedoskonałym* krajobrazy wiosenne, które wiążą się z apologią młodości, przytłumiają — choć nie tak już skutecznie — przerażenie, zwątpienie i rozpacz.

W omawianej liryce spontaniczne poznanie ma postać epifanii. Sakralizacja natury, święto istnienia, adoracje rzeczy stworzonych, a także nieustające poetyckie rytuały oczyszczenia wyprzedzają refleksję moralną. Wiele fragmentów, w których dochodzi do głosu beztroski witalizm, można by przypisać Kazimierzowi Wierzyńskiemu z okresu wczesnego Skamandra (np. pojedyncze frazy z wierszy *Błoto pociesza, Lotnik, Biała Czortkowska, Egotyżm*)⁶, wszelako wymowa całości jest zupełnie inna. Po pierwsze w młodzieńczej liryce Sułkowskiego temat wzrastania nie zostaje pozbawiony udręki trudnych wyborów, czujności i wrażliwości na dobro i zło, po wtóre — radość zmysłów koresponduje z metafizycznym wtajemniczeniem. Sułkowski uskarża się wprost: „O, jak trudno człowiekowi rosnąć” (*Egotyżm*, P 50). Marzenia kontroluje samodyscyplina, wreszcie w połączeniach precyzyjnej opisowości z ekstatyczną modlitwą tropi niepoznawalne w poznawalnym. W detalach i konkretach codziennej rzeczywistości pragnie dostrzec „esencję istnienia”⁷. Oto kilka przykładów: „Owiała mnie oddechem rzeczywistość wszystka” (*Teżeje światłem...*, P 37); „Wieczność ziejie i bryzga mokrą płachtą na dół” (*Nad wodospadem w Jaremczu*, P 39); „za domami doczesność dzwoni” (*Razem z nami łąka się kołysze...*, P 66). Dochodzimy tutaj do paradoksu zmysłowej obecności pojęć abstrakcyjnych, które można niemal zobaczyć, niemal dotknąć.

Zwrócić też należy uwagę na symbolikę kolorów w poezji Sułkowskiego. Czerni to brud i marność ludzkiego istnienia, natomiast biel kojarzy się tu z ideałem moralnej czystości. Sakralność bieli ujawnia się wprost w naturze. W apostrofach z wiersza *Śniegu, śniegu biały* dopatrzeć się można nawiązania do znanej frazy z *Psalmu 50* „ponad śnieg bielszy się stanę” (*Księga Psalmów* L, 9). Owo uświęcające marzenie polega na tym, żeby:

Wyogromnieć, odnowić
I natrzeć śniegiem trwanie,
żeby było śnieżyściej,
Mozolniej, wspaniałej. (T 10)

Gramatyka przychodzi w sukurs metaforom wzrastania. Po stopniach przymiotników poeta wstępuje ku doskonałości. Jeszcze wyraźniejsze realizacje tej reguły znajdziemy we fragmentach liryki *Co dzień się mnożę*. Metafory moralisty wspiera bowiem poetyckie słowotwórstwo. Wyjątkowość duchowego zamierzenia sugerują niezwykle użycia języka. Sułkowski powiada: „co dzień się mnożę, suciej hardziej” (P 59). Program przemiany psyche czerpie wzory z natury. Należy bowiem: „spakowieć zmysłem każdym, / Szumieć tak drzewnie, gałęziście” (P 59). Rzeczy widzialne kuszą piszącego, lecz pod ich pięknymi kształtami kryje się coś więcej: strefa tajemnicy, nieprzeniknione prawa i prawdy, które dopiero należy odkryć.

Sułkowski często powołuje się na świętego Franciszka zbratanie z naturą. „Niebo ogromne” uświadamia też ludzką, Pascalowską nędzę. Chodzi jednak o to, by poprzez akt pisania oraz kontemplacji przemijająca marność stała się dobra i piękna. Jak w mo-

⁶ „Śród palców będę trzymał / Ziemię, powietrze, niebo” (P 29); „Przecież nareszcie już umiem / Całować, całować powietrze.” (P 38); „Pyszny z tego, zem poznał świat wrzący, / Przecież szedłbym, tak sobie, raz nocą / Nie pytany i nic nie wiedzący” (P 50).

⁷ Por.: J. Kryszak, wstęp do: T. Sułkowski, *Poezje...*, s. 12.

dlitwie panteisty w jednym z najpiękniejszych liryków Tadeusza Sułkowskiego *Jaskółki* (z tomu *Dom Złoty*):

Od złego skrzydłami uchowaj,
Jaskóleczo, kochaneczko hebanowa.
Naucz nędzna stać w nędzy mojej
Jak w muzyce i lasce wesolej. (P 111)

2. Harmonia sfer poetyckich

Tymon Terlecki wskazywał istotne tropy w lekturze Sułkowskiego: „gdy się go znacznie badać z bliska, wyjdzie na jaw, ile w nim jest z ducha muzyki i plastyki, jak wielki jest stopień jego kulturalnego nasycenia”⁸. Jan Bielatowicz dodawał, „że można by poezję Sułkowskiego określić jako kontemplację obrazów, gestów i muzyki”⁹. Ograniczę się w tym miejscu do muzycznych fascynacji autora *Tarczy*. W tej poezji, a szczególnie w dokonaniach z okresu dojrzałego, muzyka jest inkarnacją ład u świata. W utworach lirycznych i w poemacie *Tarcza* poeta sięga po pitagorejskie wyobrażenie muzyki sfer, przy czym owe kosmiczne brzmienia dostępne są na wyciągnięcie ręki: krąg ziemskich rzeczy zawiera w sobie cudowną konfigurację dźwięków, rezonuje muzyką. Natura odpowiada muzycznym formom, których doskonałość może się równać z przedustawnym, wiecznym i mądrym ładem istnienia. Rzeczy są instrumentami, a ich akustyczna mowa — objawieniem piękna muzyki sławiącej Pana. Więcej jeszcze: stwarzając świat poetycki na podobieństwo muzycznego kosmosu, poeta wskrzesza dawny paradygmat harmonijnego usytuowania wszelkich rzeczy w świecie. Wielkie przestrzenie mogą zostać odwzorowane w małym oswojonym obszarze. Tak poeta buduje dom ze słów. Oznacza to także schronienie w muzyce przed lękiem i niepewnością:

Możemy tu z drewna dom zrobić z gwiazdy zarannej piórem,
deski ułożyć w harmonie i okna zawiesić jak cytry —
drzewo gałęzią wieczorną trąca o szklany instrument
i dom jest świeższym pasterskim, przy którym nie zbłądzisz nigdy.
(*Koncert P 168*)

Dom symboliczny Sułkowskiego wykreowany zostaje według porządku kompozycji muzycznej. Owo wrażenie koniecznego piękna wzmacniają skojarzenia z kształtami i dźwiękami instrumentów. Idiofon w tym wierszu to oczywiście szyby wyimaginowanego domu, lecz także, skoro w grze bierze udział cały kosmos, Mickiewiczowska „szklana harmonika” (utwory na ten instrument pisał Mozart). Światy muzyczne umieszczone są poza sferą zniszczenia i przerażenia. W domu muzyki zamieszkują dobro oraz bezpieczeństwo. Muzyka to sztuczny świat idylli, enklawa bukolicznego spokoju. Dodajmy, że poeta powraca wielokrotnie do wyobrażeń arkadyjskich. *Musica mundana* — ta dawna kategoria ustanawiająca identyczność muzycznych harmonii z budową kosmosu, ale także z ładem ziemskim — oznacza u Sułkowskiego nie tyle stan istniejący świata, co pewien porządek, który należy dopiero zdobyć, posługując się słowem poetyckim. Flet, ten instrument pasterski, najczęściej występuje w wierszach Sułkowskiego. Jak pisze Jamie James o pitagorejskiej tożsamości muzyki z duszą ludzką oraz — całym wszechświatem: „fletnista i kosmos mogli grać tę samą nutę”¹⁰.

⁸ T. Terlecki, *Dramat doskonałości*, [w:] *O Tadeuszu Sułkowskim...*, s. 21.

⁹ J. Bielatowicz, *Tadeusz Sułkowski*, [w:] tegoż, *Literatura na emigracji*. Londyn 1970 s. 232.

¹⁰ J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Go-dyń. Kraków 1996 s. 37.

Głosy rozpaczy, nicości, grozy uciszyć potrafi jedynie muzyka, która jest ucieczką strapiionych i marzących o ładzie istnienia. W poezji Sułkowskiego pitagorejski koncert posiada orkiestrację bardzo bogatą, gdyż zaangażowana tu została cała natura. Tylko człowiek, twór skażony zwątpieniem, postrzega siebie jako wirtuoza o wątpliwych kwalifikacjach. Piękne i celowe „brzmienia” świata stają się dostępne w wyniku determinacji oraz — pracy moralnej:

Smyczek jak gałąź uchwycić w dłonie
i smyczkiem w serce pustki krzyć —
nie Cię, mój drogi, nie obroni
i prócz muzyki nie ma nic.

(*Muzyka* P 162)

W muzyce syntetyzuje się całe doświadczenie świata. Nie ma nic godniejszego uważnych studiów i wrażliwego przeżycia. Wszelki ład świata ma przede wszystkim naturę muzyczną. Harmonia czyli zgoda, zestrojenie, współdziałanie elementów, dobre współbrzmienia różnorodności dźwięków, tak jak u dawnych myślicieli i teoretyków, w liryce Sułkowskiego łączy się w kosmologią, etyką oraz sztukami pięknymi. Muzyka jest również źródłem prywatnej mitologii. Własne życie należy zbudować od podstaw w oparciu o żywioły najbardziej elementarne. Oto przykład modlitewnej inwokacji do muzyki roślinnej — uosobienia niezmiennego porządku istnienia:

Muzyko w trawie różowa,
wołamy i przez pustkę idziemy —
wszystko dobre jak w krzak we mnie wprowadź,
niech też będę instrumentem u warg ziemi.

(*Do róż* P 188)

Muzyka może być mową Boga. Krzak, który skrywa w sobie dobro i piękno, pochodzi więc z Biblii. Pejzaże i krajobrazy poetyckie Tadeusza Sułkowskiego zaopatrzone zostają w muzyczne wykładniki ładu. Rzeczy, chciałoby się powiedzieć, to instrumenty harmonii. Muzyka byłaby więc według poety najdoskonalszym językiem porządkowania. Znajdziemy tu wiele przykładów takiego artystycznego myślenia. Wybieram zaledwie kilka z cyklu wierszy rozproszonych: „to była ziemia od muzyki węgierskiej srebrna / i srebrne miała struny” ; „w harmoniach zapluskaly gaje cytryn / i przebiegło po klawiszach stado ptaków złotowłosych” (*Skarbiec*, P 171–172); „Złotymi stopami pod jej stopy — niech się tulają / klawisze owocowe” (*Tango*, P 178); „nad koniem śniegu kokoszki / a w dole smyczki płóz” (*Koncert*, P 169). Spontaniczny koncert istnienia oprawiony zostaje przez Sułkowskiego w ramy gatunków muzycznych. Dopiero w ten sposób wrażenia słuchowe i wzrokowe uchwycone zostają w wyrazistej formie. Ważny jest przekład na język kultury muzycznej:

a w trzciny pieszczalce w wodzie czarnej
mówi muzyka gregoriańska.

(*Październikowy* P 82)

Czarne świerszcze, czarne klawisze
urządzają wieczór Chopina

(*Razem z nami łąka się kołysze...*, P 66)

Nie istnieje chyba godniejsze uszlachetnienie i uświęcenie przyrody, niż powaga liturgicznego śpiewu Kościoła. Melodyka ornamentalna i zarazem wzniosła, przebieg niespieszny i szlachetny ewokują nadziemską, skupioną, spokojną, radość. Jakby natura, sławiąc samą siebie, odzywała się do człowieka w hymnach, antyfonach, responsoriach. Wyrafinowane jest porównanie świerszczy z czarnymi klawiszami. Nie wydaje się wcale

pozbawiony podstaw domysł, iż Tadeusz Sułkowski aluzyjnie odwołuje się do gatunku muzycznego i konkretnego utworu Chopina. Mam na myśli napisaną wyłącznie na czarne klawisze, błyskotliwą i brawurową *Etiudę Ges-dur* op. 10 nr 5.

Metaforom muzycznym poeta przypisuje szczególną rolę. Muzyka zaklina doskonałość. Ręka artysty — poety, kompozytora, także oko teatralnego wizjonera tworzą dzieła przyrównywane do ogrodów Edenu, do idealnych wnętrz, w których człowiek może zamieszkać i cieszyć się tam pełnią istnienia. Są to: „Sale muzyczne grające jak morza” (*Pióro*, P 120). Nie sposób frazie Sułkowskiego odmówić perfekcji. Retoryka poetycka służy wrażeniu harmonii, przeciwstawia się rozprzęganiu dźwięków, słów, znaczeń. Dobra sztuka jest jak dobry uczynek. Doskonalenie wyrazu przebiega równoległe z podnoszeniem życia na wyższy moralny poziom. Zwróćmy uwagę na dopowiedzenie-zakłęcie w wierszu *Pióro*:

Porządek pracy, harmonia surowa,
Co domem strofy włada, niech mną włada, (P 120)

W lirykach Sułkowskiego muzyka sprzyja poetyckiemu tworzeniu, uszlachetnia egzystencję. Budzi spontaniczną radość zmysłów, porusza intelekt mądrością formy. Muzyka jest jak komunika, którą należy się dzielić z innymi. W omawianych lirykach świat wyobrażeń, terminów i aluzji muzycznych składa się z sygnałów wysyłanych do czytelnika. Można mówić o apelu do określonych predyspozycji odbiorczych. W ten sposób powstaje wspólnota ludzi wrażliwych i nieco wyobcowanych z obszarów zdarzeń zwykłych, ludzi umieszczonych poza działaniem sił historii.

Obietnice muzyki — o niewyraźnych znaczeniach, o złudnie ostatecznym wymiarze przesłań, sporych możliwościach poruszania emocji — mają też wyraźny aspekt terapeutyczny. Arcydzieła Jana Sebastiana Bacha bytujące w uniwersum kultury, a przeto sprzeczne z przemijającym ludzkim życiem, udzielają słuchaczowi, choćby tylko przez mgnienie doskonałych fraz, okruczków nieśmiertelności. Łudzą estetycznym zbawieniem:

energia tlenu melodyjna
to obca siła, nie nasz żywot,
o niebo ciepłe zlec i bij nas
nieśmiertelnością przeraźliwą

(Z *Bacha* P 86)

Nie zajmuję się w tym szkicu dokładnie „feerią muzyczną”¹¹ w poemacie Sułkowskiego *Tarcza*. Wypadnie tylko stwierdzić, że używając nazw instrumentów i gatunków muzycznych, przywołując jakości stylistyczne bądź konkretne utwory Bacha, Beethovena, Mozarta, poeta kreuje świat osobny harmonii oraz zgody. Każdemu z tych kompozytorów przypisana zostaje określona rola w kształtowaniu refleksji i uczuć. Bach otwiera mówiącego na transcendencję, mistykę przeżywania świata, na łaskę i grozę wieczności (*Z Bacha*). Ale również motto z kantaty świeckiej *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten. Drama per musica* BWV 214, której najpiękniejsze partie jako „parodia” czyli przeniesienie muzyki w obręb innego dzieła i podłożenie doń nowego tekstu, znalazły się w Bachowskim *Oratorium na Boże Narodzenie*¹², wzbudza i podtrzymuje nieco uroczystą, zdecydowaną radosną aurę poematu. Nawiasem mówiąc, układ i tematyka arii w drugiej części poematu *Tarcza*, nie odpowiadają uszeregowaniu materii muzycznej w *Tönet ihr Pauken*, zaś cytat z otwierającego dzieło Bacha chóru znalazł się w chórze zamykającym utwór Sułkowskiego.

¹¹ Określenie M. Sprusińskiego: *Tadeusz Sułkowski czyli poezja jako tarcza życia*, [w:] T. Sułkowski, *Tarcza. Wiersze i poematy*. Warszawa 1980 s. 130.

¹² Zob.: E. Zavorský, *J. S. Bach*, przeł. M Erhardt-Gronowska. Warszawa 1973 s. 339–346.

W wierszu *Noc*, ta pora właśnie: „zasmuca sama siebie, / Jakby adagio z «księżycowej»” (P 49). Ściślej: *Adagio sostenuto*. Odwołując się do pierwszej części *Sonaty cis-moll, op. 27 nr 2* („Księżycowej”) — osłuchanego szlagieru muzyki, Tadeusz Sułkowski precyzyjnie wyzyskuje dla własnych poetyckich celów jej melancholijną śpiewność. W wierszu *Szczęście* żal ukryty zostaje w głębi przeżyć podmiotu. Dobry świat obecny w poetyckim marzeniu wyrażają dwa słowa spięte eufoniczną klamrą: „spokój i Mozart” (P 177). Z kolei w *Obrączkach* „wiosenny ptak [...] ma na łebku wianek z arii Mozarta” (P 194). Metafora muzyczna pseudonimuje chwilę radości i pewnego, spokojnego szczęścia. Jeśli przyjrzymy się motywowi „słowika i panny” u Sułkowskiego (*Muzyka*), w którym jednoczy się wyrafinowany kunszt artystyczny (śpiewaczy) i sielska prostota, to okaże się, iż aluzja do dzieł Mozarta będzie obejmować sporą ilość arii pastoralnych oraz koloraturowych. Właściwość, o której wspomniałem, może przywoływać na myśl sielankę pasterską — młodzieńczy „singspiel” Mozarta *Bastien i Bastienne*. Pasterska, arkadyjska naiwność pejzażu poetyckiego wpisana w formę możliwie najbardziej doskonałą mówi też wiele o oddechach serca człowieka bezbronno. I jeszcze na koniec wyliczenia: w liryku *Moment muzyczny* serię obrazów oscylujących pomiędzy radością a smutkiem, widzialnym pięknem świata a doznaniem przemijania — dotknięciem losu, Sułkowski łączy zapewne z cyklem romantycznych miniatur fortepianowych Schuberta *Moments musicaux, op. 94*. Liryczna metoda zmiennych nastrojów, nieco Czechowiczowska aura łagodnego wieczoru i sielankowej apokalipsy zyskuje gatunkową nazwę z dziedziny muzyki. Elegijna chwila zostaje wyrażona w apostrofie: „Dobranoc, / najsmutniejsza muzyko” (P 156).

Muzyka chroni przed lękiem, smutkiem i katastrofą. Czy skutecznie? Wprawdzie klęska nie jest nigdy przez Tadeusza Sułkowskiego nazywana z imienia, jednakże poeta nie zapomina o przeżytych czasie grozy. Znamienne słowa świadka zostaną wypowiedziane w wierszu *Dom złoty*:

Pod ręką układającą poemat i dzieło muzyczne
Leżą straszne jaszczury, a mówię, bom widział. (P 148)

3. Świat zmarmurzony

Dajmy jeszcze przykład rzeźby. Tadeusz Sułkowski pragnie wykreować pomnikowy wizerunek człowieka, ale również forma rzeźbiarska pozwala zrozumieć wieloraki, umykający nazwanemu świat. Dłuto artysty odkuwa z powołanych do istnienia przedstawień to, co incydentalne i niepotrzebne. Sprowadza amorficzną bryłę materii do kształtów koniecznych. Autor *Tarczy* wielokrotnie posługuje się „chwytym unieruchomienia”. Na przykład: „niebo nagie przesuwa/ jaskółek czarne posążki” (*O świcie*, P 83). Albo: „nad winiarnią wieczność, w której są już tylko statuy/ i głowa pełni jak odlew w gipsie (*Skarbiec*, P 172). Zjawiska natury zostają sprowadzone do artefaktów. Wówczas przypadkowa wielość zostaje opracowana, gdy wciela się w postać figur i pomników. Tylko rzeczom ukończonym, zatrzymanym w ruchu, zabezpieczonym przed rozpadem, można się przyrzeć dokładnie. Zwykle pomnikowa wersja kształtów rzeczywistości — zbyt upozowanych i odświętnych — bywa przyjmowana ze sporą dozą podejrzliwości. Szczególnie w ironicznej poezji współczesnej — na przykład u Zbigniewa Herberta, Mieczysława Jastruna, Jerzego Stanisława Leca. Inaczej dzieje się w przypadku Tadeusza Sułkowskiego. Wieczna, kosmiczna wystawa rzeźb nieustannie udziela pocie lekcji doskonałości.

Przedstawienia „zmarmurzone”¹³ — jakby powiedział Norwid — to rzecz jasna moralistyczne idealizacje. Małżeństwo i macierzyństwo w poezji Sułkowskiego otaczane są

¹³ Zob. paralelę Norwid — Sułkowski [w:] K. Ćwikliński, *Idea i rzecz*, s. 140–142.

wyjatkową czcią. Kobieta i mężczyzna, pozbawieni indywidualnych cech i biografii, zastygają w wystudiowanych pozach. Przemieniają się w emblematy rodzaju ludzkiego. Nowożeńcy w balecie z drugiej części poematu *Tarcza*:

przy koncercie trąbek stoją nieruchomi
W godnym stylu wykuci na małżeński pomnik (P 104)

Rzeźbiarskie postrzeżenie tańca jest w ogóle cechą znaną w cytowanym utworze. Oznacza też pochwałę wykonawczego kunsztu: „tors w złotym trykocie [...] U ramion roście w bryły, u krtani się wgłębia, / Jakby postać lucznika tworzył wielki rzeźbiarz” (*Tarcza*, P 99). Natomiast w *Utworze pastoralnym* „nowe plemię” ludzi pracowitych i prostych przypomina „figury z kamienia / O rękach i profilach mistrzowskiej roboty” (P 125). Analizując poemat *Scena balowa*, Krzysztof Ćwikliński trafnie stwierdza: „posąg jest ukrytą alegorią godnego życia”¹⁴. Nieskomplikowany świat rzetelnej pracy, prostoty serca, szlachetnego umiaru, prawdy szczerego postępowania to oczywiście program przyszłości. Utopia robotniczej Arkadii, bez żadnych ideologicznych akcentów, najpierw zostaje zrealizowana w poezji. I może na tym, myśląc już realistycznie, artysta pragnie poprzestać.

Każdy solenny gest domaga się rzeźbiarskiego dłuta. Na przykład scena nakładania na palce małżeńskich obrączek: „w rzeźbę zastyga, w doskonały kształt” (*Obrączki*, P 194). Owo uwiecznienie ma podkreślić wartość zobowiązania. W istocie bowiem rzeźbiarskie metafory ukazują piękno moralne, przyoblekają w kształt widzialny wzory cnót. Najlepszym uwieńczeniem drogi życiowej jest pomnik — alegoria mądrości, równowagi, olimpijskiego spokoju: „Na starość mieć oblicze pomnika w zieleni, / Gdzie pokazano mędrca w surducie kamiennym” (*Do burzy*, P 142). Wszelkie uczciwie: „Prace ludzkie wołają jak chóry ogromne, / że z surowego porządku rośnie kamienny tors” (*Na chór*, P 195). Uczynki ulegają monumentalizacji. Każdy może zobaczyć alegorię. Kamienny moralitet jest niezniszczalny. Spokój rzeźby pozwala uniknąć przykrych utarczek z aktualnością. Świat kreowany uzyskuje stałe podstawy. Idealem dla poezji jest tu nieporuszona, klasyczna doskonałość.

W poezji Tadeusza Sułkowskiego powtarza się mit o pięknych, nowych ludziach. Piękny człowiek uosabia wartość etyczną. Jak pisze Władysław Stróżewski: „piękny, bo posiadający szlachetny, wypróbowany charakter, bo promieniejący głębokimi wartościami duchowymi, bo po prostu «dzielny». Piękno w tym [...] znaczeniu traci swój swoiście estetyczny sens, jawi się natomiast jako kwalifikacja etyczna”. I dalej filozof rozważa kwestię „harmonijności wewnętrznego rozwoju”. Przypomina też greckie słowo *kalon*, które „oznacza w tym samym stopniu to, co wyodrębniamy dziś jako dobro i piękno”¹⁵.

Wyobrażeniom rzeźb figuralnych, pełnoplastycznych towarzyszą w omawianych li rykach reliefy i wytwory rzemiosła artystycznego. Ostentacyjna obecność rzeczy pięknych, wytworzonych z drogocennych materiałów, ze złota, z miedzi lub brązu, nie jest podporządkowana kategoriom estetycznym. Czysto ornamentacyjne piękno to rzecz podrzędna. Służy chwilowym przyjemnościom oka. Co najwyżej może być uznane za płochy, przelotny żart poetki. Jak w porównaniu bucików damy do małych arcydzieł złotnictwa Celliniego: „o wzorze cacek płytkie pantofelki / jakby je wykuli w żarcie Benvenuto Wielki” (*Scena balowa*, P 130). Niemal barokowe upodobanie Sułkowskiego do klejnotów, drogich tkanin, przepychu świata ma przywoływać na myśl wewnętrzną

¹⁴ Tamże, s. 115.

¹⁵ Wszystkie cytaty w tej sekwencji: W. Stróżewski, *O pojęciach piękna*, [w:] *Istnienie i wartość*. Kraków 1981 s. 322, 319. Zob. także tegoż: *Problematyka piękna*, [w:] *W kręgu wartości*. Kraków 1992 s. 158–160.

przymioty ludzkie. Poetyckie złotnictwo, sztukatorstwo, snycerstwo to metaforyczne nazwania sztuki kreacji — świata idealnego i szczęśliwej, rozświetlonej od wewnątrz światłem prawdy, istoty ludzkiej. Wszakże, jak głosi prawie-że-aforyzm Sułkowskiego: „życie proste, rozumne i wielkie / Pustą ozdobę zwala z kart pisarza” (*Pióro*, P 120).

Nawet domorosły, prowincjonalny rzemieślnik — garncarz czy rymarz, może być znakomitym mistrzem, jeśli powodują nim dobre intencje i dążenie do prawdy wyrazu. W interpretowanych przez poetę wytworach mistrzów ze skierniewickiego jarmarku bardzo istotna jest ambicja przedstawienia rzeczywistości kompletnej, gdyż dzieło ma reprezentować cały kosmos. Podobnie pojmowaną cechę mistrzostwa posiadają dzieła cierpliwych, pokornych, anonimowych artystów książki — iluminatorów oraz introligatorów (*Biblioteka*). Sama zdobność jest dla Sułkowskiego formą pustą, bezużyteczną. Tak jak poezja bez uzasadnień moralnych staje się zbiorem brzmień głuchych. Ten program najprościej został sformułowany w stylizowanym na oświeceniową (klasycystyczną) prostotę fragmencie z *Arii na bas i trąbkę* (z poematu *Tarcza*):

Arcydziela się potłuka,
Gdy są cackiem, nie nauką. (P 102)

Jednak dystych z aluzją do sarkastycznych cacek Norwida Sułkowski opatrzył tragicznym kontrapunktem. Zadał mianowicie pytanie: „Z cackiem schodzić do przepaści?” (P 102). Pod rygorem sprzeniewierzenia się moralnym zobowiązaniom sztuki nie wolno wypowiadać słów efektownie brzmiących, lecz beztreściowych¹⁶, nie należy też wyrzekać się wymiaru spraw ostatecznych.

Obsesja doskonałości u Sułkowskiego wykracza poza uprawiane z upodobaniem cyzelatorstwo formy. Twórczość poetycka jest równoległa do pracy nad własnym charakterem i do próby przymnożenia ludzkiego dobra. To zajęcie mozolne i trudne: „obmyślać pracę nad sobą jak nad rzemiosłem” (*Utwór pastoralny*, P 124) Podobieństwo przechodzi niepostrzeżenie w tożsamość obu dziedzin. Wielka sztuka, czy skromne rzemiosło — bez różnicy — to rzeźbienie, modelowanie wizerunku ludzkiego, który zdolny byłby zwalczyć zło i nędzę istnienia, przewyciężyć chaos i bezsens, marność i wszechobecny lęk.

Pouczające jest zestawienie dystychów brzmiących jak manifesty poetyckie:

...tylko jedno nad nami skinienie
ręki artysty, a będziemy lepsi.
(*Pióro* P 120)

Każdym wierszem jak ręką ufną
jasność w sobie od gnicia bronię
(*O tym wierszu* P 63)

Od razu dostrzegalny jest spłot nastawień: mitologicznej wszechmocy sztuki, heroicznego działania, sceptycznej trzeźwości. Mówiąc najkrócej: ręka artysty wiele potrafi, niewiele może.

Z zarysowanego sposobu ujęcia istotnych dla poezji Tadeusza Sułkowskiego problemów etycznych wynika szereg konsekwencji. Zwrócić należy uwagę na wyidealizowane obrazy świata i człowieka. Rajski archetyp, ziemia jako królestwo dobra i piękna, mity arkadyjskie, dzieła sztuki oraz wytwory rzemiosła, które przejrzyście porządkują chaos życia — te wszystkie składniki wyobraźni poetyckiej autora *Tarczy* świadczą o potrzebie ustanowienia niekwestionowanych wzorów twórczej aktywności człowieka, a także wyrazistych i bardzo rygorystycznych norm postępowania. Starajmy się jednak nie pomylić opisywanej tendencji z rojeniami naiwnego ekstatyka, z kaznodziejstwem, czy z zawie-

¹⁶ Por.: J. Wittlin, *Poeta czysty*, [w:] *O Tadeuszu Sułkowskim...*, s. 14–15.

szonym w aksjologicznym eterze estetyzowaniem. Moralistyka poetycka Sułkowskiego obejmuje wszelkie dziedziny kreacji: jest studiowaniem zachwycających dzieł natury, próbą odgadnięcia milczącej obecności Boga-Stworzyciela, namysłem nad arcydziełami sztuki i spontanicznym odbiorem tych najwybitniejszych świadectw ludzkiego demiurgizmu, wreszcie nobilitującą i zarazem udęcącą wiernością wobec najlepszych, jak to tylko możliwe, artystycznych składników własnego dzieła.

W rozpatrywanych utworach ogólne mniemania na temat natury ludzkiej, charakterów oraz życiowej praktyki osławiającej dramat istnienia, pozytywne wzory osobowe, potępiane style zachowań w wierszach Sułkowskiego nie zostają ułożone w spójny układ sądów. Artysta nie wygłasza pouczeń ze spokojną pewnością, nie posiada recept na zwycięstwo dobra i piękna, lecz ujawnia rozterki, wskazuje paradoksy wywyższenia oraz upadku, włącza siebie do grona grzesznych, poniżonych, cierpiących. Nie jest mentorem, lecz pokornym poszukiwaczem prawdy. Ujawnienie ład moralnego Tadeusz Sułkowski traktuje jako proces i projekt. *Ergo* lepsza rzeczywistość, niż rzeczywistość aktualna, dana w bezpośrednim doświadczeniu, znajduje się zawsze przed pisarzem. Jest przeczuwana oraz przybliżana, ale nigdy w pełni obecna w kształcie zamkniętym, doskonałym. Poeta ściga umykającą doskonałość, ale nie może jej przecież w pełni osiągnąć. To jeden z podstawowych paradoksów doskonałości, że zakłada ona ulepszanie świata, wypełnianie braków, tworzenie nowych form i wartości. A zatem to, co doskonale w punkcie wyjścia, jest niedoskonałe i na odwrót: doskonały wynik działań ludzkich musi pozostać niedoskonały¹⁷. Wszakże, powiada Tadeusz Sułkowski, „W każdym kształcie wyrób świetlistego warsztatu, / Choć wszystko zawiera skazę” (*Oda*, P 129). Myśl ta zostaje wyrażona jeszcze dobitniej. Oto w zestawieniu z przymiotami Boga ludzka doskonałość może być tylko zaprzeczeniem tej idei absolutnej:

W świetle straszliwym boskiego dobra
cóż ci zostało?
Siła cierpliwa i piękność mądra —
niedoskonałość.

(*Prawem rozumnym, coraz mocniejszym... P 73*)

Przezwycięzać oczywiście należy grzech oraz słabość, pokonywać zabrudzoną materię ludzkiej pospolitości. Jednakże pokonywanie kolejnych progów rozwoju moralnego oraz moralnej samoświadomości naznaczone jest poczuciem klęski. Miraż moralnej doskonałości widoczny staje się tylko na tle występku, złączonego na stałe z naturą ludzką. Analizę „wczesnych pism chrześcijańskich” Władysław Tatarkiewicz kwituje stwierdzeniem: „Dość że doskonałość weszła do chrześcijańskiej religii i filozofii ze znakiem zapytania: jest celem najwyższym, ale czy osiągalnym? *Perfectio vera in coelestibus*, tylko w niebie, jak pisał św. Hieronim”¹⁸. Kategorie indywidualnej religijności Sułkowskiego w tym przypadku dokładnie spotykają się z podejściem ortodoksyjnym.

Znikliwą naturę posiada również dojrzałość — przyzywana i tworzona przez poetę: „Dojrzałość za daleko, przemienić się trudno / a w wargach zapęczniałych słodczy wielkiej winy” (*Deszczowe*, P 75). Wreszcie muzyczne brzmienia wszechświata umykają skażonemu zmazą człowiekowi. Sztuka poetycka ludzi bowiem wszechmocą i ujawnia zwykłą bezsilność: „Jadem wieczystym / niebo otwiera szerzej, jak wielki instrument, / za daleki — czystością dla palców nieczystych” (*Muza*, P 72). Wskazaliśmy oto kontrpunkty w układzie metafor moralisty: wzrastania, kosmicznej muzyki, doskonałej sztuki-rzemiosła. Ich istota musi pozostać antynomiczna.

¹⁷ Zob.: W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*. Warszawa 1976 s. 16–22.

¹⁸ Tamże, s. 32.

Moralista nie może udawać, iż nie istnieje ciemna strona naszego życia. Przy śmiało zakrojonym programie poetyckim, gdzie słowa mają przemieniać człowieka oraz praktycznie wpływać na kształt rzeczywistości, nie sposób wywikłać się ze sprzecznych nastawień. Blask i ciemność, biel i czerń wciąż w tej liryce się przeplatają. Słowo oraz myśl Sułkowskiego stale oscylują pomiędzy cnotą i grzechem, wielkością i marnością istnienia, pięknem ładu rzeczy stworzonych oraz brzydotą rozpadania się materii. Człowiek w opisywanej poezji godzi się na własną dwoistość i zarazem buntuje przeciwko „rozdwojeniu w sobie”. Musi znosić na co dzień: „jasne anielstwo w podłym ścierwie” (*Doskonałość*, P 160). Moralistyczne kategorie, o których pisałem, zabarwiają się ironią. Na modłę barokową Sułkowski układa paradoksy oczyszczenia przez winę, dobrodziejstwa cierpień, doskonalenia opartego na błędzie, czy piękna zrastającego się z rozpaczą. Wskażmy kilka przykładów:

nasza rozpacz jak kij proroka
budzi źródła mądre i jasne.

(*Rzeczy* P 69)

Nie ciszę daj, ale zwątpieniem zatruj,
Aby z żalu nowy kształt powstał.

(*Do sumienia* P 116)

gdy mówię wina, moja wielka wina,
wiem, że i przez nią także jestem doskonalszy

(*Żal niedoskonały* P 65)

ale i trwozę mam za łaskę,
którą mądrzeję, w której śpiewam.

(*Doskonałość* P 160)

Istnienie ludzkie wypełnia metafizyczny lęk. Otoczeni jesteśmy przez zło, osaczeni — przez czas, który nas unicestwia. Po drugiej stronie tych ciemnych doświadczeń poeta umieszcza krąg wartości pozytywnych: piękno, sztukę i pracę, wkraczając na drogę twórczą Norwida i Brzozowskiego¹⁹. W omawianej poezji wartości te równocześnie zyskują odrębne oświetlenia oraz uszczegółowienia. Dość wspomnieć o aliansach umysłu twórczego z biologiczną rozrodznością lub o przymierzu mądrości z bezrefleksyjnym trwaniem.

Wieloraki jest kształt stylistyczny oraz gatunkowy wypowiedzi poetyckich Tadeusza Sułkowskiego. Zdania aforystyczne ułożone z pojęć przerywa tok bezpośrednich wyznań lirycznych, komentujący dyskurs graniczy z rytmem obrazów, a opisy rzeczy realnych przechodzą w serie metafor. Skala wrażliwości Sułkowskiego rozciąga się pomiędzy elegią a eklogą. Pierwszy ze wzorów wyraża żal za odchodzącym pięknem świata, drugi — zatrzymuje i wskrzesza zmysłowo doznawane, obecne w najdrobniejszych detalach, wyobrażenia pięknej prowincji, arkadyjskiej ojczyzny harmonii oraz ładu. Pomiedzy elegią a eklogą (sielanką) znajdzie się w omawianej poezji miejsce dla przypowieści, ody, nawet — dla poematu opisowego.

W poezji Tadeusza Sułkowskiego dominują formy inwokacyjno-apelatywne — modlitwy²⁰, apostrofy, wezwania, zaklęcia i prośby, a także apologie i akty strzeliste kierowane do Boga, do muzy-robotnicy, do wielkich artystów z przeszłości, do całego świata, umiłowanej okolicy, alegoryzowanych cnót, rzeczy stworzonych — ptaka czy drzewa, do bliźniego i samego siebie. Jakby poeta potrzebował tak wielu potwierdzeń, że proceder

¹⁹ Zob.: A. Czerniawski, *Ciężar popiołu*, [w:] *O Tadeuszu Sułkowskim...*, s. 198; K. Cwikliński, *Idea i rzecz*, s. 145–151.

²⁰ Zob.: K. Kłosiński, *Poezja Tadeusza Sułkowskiego*, s. 121 i n.

układania pięknych zdań jest potrzebny i sensowny, starał się o liczne audytorium i oczekiwiał od razu rezonansów własnego głosu, jakby pustka wokół piszącego musiała być szczelnie zapelniona.

Uprawianie poezji Sulkowski łączy z ascetyczną samotnością, z nieustającym poprawianiem wierszy, z utopią kształtu ostatecznego²¹, lecz wyniki pojedynków pisarza z białą kartką są kierowane poza literaturę, gdyż wspólnocie odbiorców mają przynieść duchowe i moralne korzyści, natomiast wzruszenie estetyczne schodzi tutaj na plan dalszy. Dyspozycja do wytwarzania dzieła ma zostać rozdysponowana pomiędzy innych ludzi — zmieniać jakość etyczną życia oraz obdarzać wszelkie działania pierwiastkami twórczymi. Poetyckie idee dobra, jak marzy poeta, powinny przejść w sferę, gdzie czyni się dobro.

Mała antologię apostrof i apeli poetyckich Tadeusza Sulkowskiego mogłaby zawierać zdania i uwagi z poematu *Tarcza*, z wierszy *Do burzy*, *Z serca wiotkiej materii uczynić*, *Nowa ziemia*, *Nuty*, *Pióro*, *Tabor*, *Twarz*. Zwrócić należy uwagę na różnorodność tej poezji inwokacyjnej. Odnosimy wrażenie, iż nieustannie rozpoczyna się wielki poemat epicki i poemat metafizyczny o całym istnieniu — rozbity jednak na poszczególne wiersze, zaniechany po pierwszych szkicach, wybrzmiewający w odpryskach obrazów oraz metafor. W poezji Sulkowskiego trwa spowiedź generalna: ciągle sumowanie, podliczanie uczynków, nieustający rozrachunek moralny. Wołanie o życie godne i uczciwe. Tylko tyle, aż tyle.

²¹ Por.: T. Terlecki, *Dramat doskonałości*, s. 19–20.