

Barbara Łazińska

Fenomen Przybosia

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 36, 55-71

2001

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.

Barbara Łazińska

FENOMEN PRZYBOSIA

Piątego marca 2001 roku minęła setna rocznica urodzin Juliana Przybosia – jednego z najwybitniejszych polskich poetów dwudziestego wieku. Rocznicą ta przeszła prawie niezauważona – w prasie pojawiło się zaledwie kilka artykułów wspomnieniowych, Muzeum Literatury uczciło tę okazję ciekawą acz niewielką wystawą pt. „Na Przyboś”. Na rynku księgarskim nie pojawiły się reedycje dzieł pisarza – ostatnio wydaną książką Przybosia pozostaje tom esejów *Czytając Mickiewicza*, wznowiony w 1998 roku z okazji dwóchsetlecia urodzin wielkiego romantyka. Początek nowego wieku warto jednak przywitać refleksją na temat twórczości poety, który w minionym stuleciu zmienił oblicze polskiej liryki. Według formuły Artura Sandauera Przyboś „zastał poczętą polską drewnianą, zastawił ją elektroniczną”¹. Trudno odmówić słuszności temu twierdzeniu.

Niezwykłość miejsca Przybosia w dwudziestowiecznej literaturze polskiej zauważył już Czesław Miłosz, który w *Traktacie poetyckim* (1957) zapisał słowa nacechowane jednocześnie ironią i fascynacją:

Awangardzistów było bardzo wielu
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.²

Został, tak jak był, Przybosiem... Słowa te w intencji Miłosza można odczytać jako rodzaj krytyki wobec swoistej impregnacji Przybosia na zmiany polityczne. Tę wadę, ograniczenie, pewną nieczułość na wpływy doraźnych inspiracji można wszakże interpretować jednocześnie jako cnotę – obojętność na zawirowania historii rozumieć jako wybór modelu poezji poruszającej uniwersalne, niezależne od upływu czasu problemy. Można te słowa interpretować także jako krytykę wobec niezwyklej konsekwencji Juliana Przybosia w realizacji programu poetyckiego, stałości cech jego obrazowania, metaforyki. Rzeczywiście, Julian Przyboś na tle

literackich fluktuacji minionego wieku wydaje się zjawiskiem niezwykłym. Jego droga poetycka jest „bitym szlakiem”, nie zaś dróżką pełną uskoków, przełomów, konwersji. Poeta nie przeżywał ideowych przełomów, spektakularnych zmian poglądów. Nie zmieniał też radykalnie stylu swojego pisarstwa. Realizował program Awangardy, ale uproszczeniem byłoby sądzić, że go nie rozwijał i nie wzbogacał. Subtelność tych przemian światopoglądowych i estetycznych na pierwszy rzut oka może sprawiać wrażenie „stania w miejscu”, jednakże trzeba stwierdzić, iż rozpoznawalność w zakresie poetyki, stałe zasady konstruowania wypowiedzi lirycznej nie wykluczają dorastania Przybosia do duchowości, metafizyki³, przemian w jego filozofii, antropologii i koncepcji artysty.

Refleksja nad miejscem Przybosia w literaturze polskiej musi zostać poprzedzona uwagą, że o poecie i jego twórczości jako o odrębnym zjawisku literackim, można mówić na podstawie tekstów napisanych po roku 1930, a zatem już po okresie zachłystnięcia się ideałami Awangardy sformułowanymi przez Tadeusza Peipera. Niesłuszne jest patrzeć przez pryzmat hasła „Miasto, Masa, Maszyna”, postulatów antytradycjonalizmu, a zwłaszcza antyromantyzmu czy ekonomii środków językowych na takie wiersze jak np. *Z rozłamu dwu mórz* (1938) czy *Powrót z Nowogródka* (1967). Dopiero analizując wiersze napisane w latach 30. i później, można zauważyć ewolucję indywidualnych poglądów oraz poetyki i, wbrew Miłoszowi, dostrzec zarówno ironię, jak i smutek, a nawet irracjonalizm. Nie ulega jednak wątpliwości, że Miłosz niezwykle trafnie ujął to, co stanowi o fenomenie Przybosia – spójność i logiczny rozwój jego drogi twórczej.

W KRĘGU „MIASTA, MASY, MASZYNY”

Twórczość Przybosia kojarzona jest zazwyczaj z osiągnięciami Awangardy Krakowskiej. Nie bez racji. Debiutujący w roku 1922 poeta znajdował się na początku swej kariery literackiej pod wpływem awangardowej teorii Tadeusza Peipera. Hasła „Miasto, Masa, Maszyna”, kultu cywilizacji, idea nowego języka poetyckiego wpłynęły zapładniająco na wyobraźnię młodego twórcy, który dał im czytelniejszy wyraz niż sam autor koncepcji. Apoteoza nowoczesności, techniki, industrializacji określała wówczas poetycki świat autora zbiorów pod jakże wymownymi, programowymi tytułami *Śruby* i *Oburącz*.

Problematyka wczesnych utworów Przybosia koncentruje się wokół takich zagadnień, jak budowa, osiągnięcia techniki czy praca fizyczna. Dość przytoczyć tytuły wczesnych wierszy: *Warsztaty*, *Na budowie mostu na Wiśle*, *O elektryfikacji*. Widać tu zainteresowania twórcy, odwagę w sięganiu po tematy dotych-

czas uznawane za niepoetyckie, ale i pewne ograniczenie wyobraźni. Napisane wówczas wiersze Przybosia można potraktować jak egzemplifikacje Peiperowskich teorii. Przedstawiają bowiem problem człowieczego trudu, heroizm pracy, wizję człowieka nie tyle tworzącego, ile wytwarzającego. Świat w tej poezji ma wyłącznie materialny charakter, pozbawiony jest aspektu metafizycznego⁴. Motywy pracy, nowoczesności zdominowały utwory młodego poety. Nawet leksyka wierszy obfituje w terminy techniczne (pompy, kafary, spirale, turbiny).

Znaczenie okresu terminowania w szkole Tadcusza Peipera związane jest przede wszystkim ze sferą poetyki. W tym właśnie czasie zrodziła się bowiem Przybosowska wizja metafory jako dominującego środka komunikacji z czytelnikiem. Metaforyka jego wierszy nie jest bynajmniej „skróconym porównaniem”. Odsyła do wielu skojarzeń, lecz – inaczej niż w utworach Peipera – nie czyni tego wyłącznie poprzez spokrewnianie odległych pojęć. Metafory Przybosia już w pierwszych lirykach mają wizualny charakter, choć malarskość tych utworów spokrewniona jest raczej z obrazami abstrakcjonistów – Legera, Kandinsky’ego, Klee – niż z potocznym, codziennym postrzeganiem rzeczywistości. Poeta stara się oddać gorączkowy rytm życia wielkiego miasta, urbanizującego się kraju poprzez dynamiczne obrazy, kondensację metafor. W obrazowaniu zaś dominuje geometryzacja. Wystarczy przywołać fragment wiersza *Dachy* z tomiku *Śruby*:

Wyżej!

Płaszczyzny kręte, piramidy pięter,
płaszczyzny wirujące, płaszczyzny wznoszące,
figurotwórcze.
Masywnej przestrzeni
skręt,
rodzących się miast
kurcze.⁵

W parze z tematyką wierszy idzie wyznawana podówczas koncepcja poezji. Utwory napisane w okresie współpracy z Peiperem stanowią wręcz laboratoryjny przykład nowego języka poetyckiego – uznanego za środek ekwiwalentyzowania rzeczywistości, nadawania pseudonimów przedmiotom (formuła „proza nazywa, poezja pseudonimuje”). Takie rozumienie słowa przetrwa i w późniejszej liryce. Rysuje się wówczas także nowa koncepcja wersyfikacji, oparta na Peiperowskiej doktrynie „pięknego zdania”. Każdy wers stanowi wyodrębnioną całość semantyczną. W wielu utworach tego okresu pojawia się jednak cecha łącząca dorobek awangardzistów z tradycją literacką – uznanie rymów za ważny środek wierszotwórczy. Wystarczy przywołać fragment wiersza *Martwa natura* z tomiku *Śruby*:

Poprzez bure platformy nad rude otchłanie
 grają rzucone w przestrzeń Wahające Pomosty.
 Jak koła widnokręgów rozlega się drganie
 Kół.

Otwarte szerokości tną brązowe Bryki,
 jak przeciąg szumią Wozy ociemniałe i szkliste.
 Aż się tunel obszarów jak rampa zamyka
 powoli.
 Księżyc lokomotywę niebios przypina srebrzystą.
 (*Martwa natura, Śruby, I, 11*)

Rytmizacja tego wiersza jest tradycyjna, układ rymów także kojarzy się raczej z nieregularnym wierszem sylabicznym, niż charakterystyczną dla dojrzałego Przybosia konstrukcją wiersza wolnego. Są to bowiem rymy żeńskie, a zatem takie, o których Przyboś w *Zapiskach bez daty* pisał: „Dokładne bliskie rymy trzaskają w moich uszach jak miedziane talerze”⁶. Ten właściwy dla wczesnej twórczości element poetyki został zdecydowanie zaniegowany w późniejszych dziełach.

Nowością w pojmowaniu poety i poczci we wczesnej liryce Przybosia była przejęta od Peipera wizja procesu twórczego. Tworzenie w tej koncepcji rozumiane było jako praca w materiale językowym. Taka wizja twórczości wykluczała udział natchnienia i „szczerłość” w wyrażaniu emocji. W wierszach z dwóch pierwszych tomików wykrystalizowała się także nowatorska koncepcja ja lirycznego – poety-„słowiarka”, rzemieślnika przekształcającego materię słowną. Oglądając z perspektywy własnych doświadczeń spuściznę Awangardy Krakowskiej, poeta w akceptujący sposób podkreślał ten aspekt twórczości – programowo rzemieślniczy charakter liryki zwrotniczan i autoteliczność ich języka poetyckiego:

„Poeta” myśli, czyli w etymologicznym znaczeniu tego słowa: twórcą myśli – jest filozof, kowal pojęć. Poeta bez cudzysłowu – to przede wszystkim słowiarka, organizator wyobraźni językowej. Gdy tworzy myśli – nie one same dla siebie są celem jego twórczości⁷.

Poeta, według wczesnego Przybosia, miał być blisko związany ze światem cywilizacji, miasta, społeczeństwa. Jego zadaniem nie było dawanie wyrazu własnym uczuciom, ale temu, czym żyje zbiorowość. „Ja mówiące” wierszy wystylizowane było na przewodnika „pracowitej gromady”, „Tyrtusza pracy”, robotnika przetwarzającego materiał językowy i wyobraźniowy. Można w tych wierszach odnaleźć egzaltację, patos wypływające z urzeczenia potęgą człowieka panującego nad materią, pokonującego własne ograniczenia. Trudno również nie zauważyć fascynacji ruchem, energią, zbiorowym działaniem, osiągnięciami ludzkiej myśli.

Wiersze te są potwierdzeniem niezwyklej wyobraźni twórcy i jego wierności ideałom konstruktywizmu. Brakuje w nich jednak tego, co w powszechnym odczuciu decyduje o istocie liryczności – zadumy, wzruszenia, emocji. Ten brak dostrzegł także sam Przyboś, który stworzył inną, całkowicie własną koncepcję poczji – koncepcję, której pozostał wierny przez całe życie. Co prawda Przyboś skazał swoje dwa pierwsze tomy na zapomnienie⁸, lecz nie uchroniło to jego dojrzałej liryki przed odczytywaniem jej przez pryzmat awangardowej koncepcji poczji. Bez wątpienia wypracowane w latach przynależności do Awangardy Krakowskiej techniki twórcze w znacznym stopniu wpłynęły na poetykę późniejszych utworów. O rozpoznawalności jego późniejszych dzieł decyduje jednak jego własna lekcja awangardyzmu, dostosowanie typowo awangardowych środków poetyckich do nowej, całkowicie własnej wizji wiersza, nie będącego już wyłącznie intelektualną konstrukcją, efektem długotrwałej, rzemieślniczej pracy, ale efektem emocji, doznania, wzruszenia.

OD *SPONAD* DO WIERSZY OSTATNICH

Cezurą w twórczości Przybosia jest opublikowany w roku 1930 tomik *Sponad*. Zbiór ten jest świadectwem wykrystalizowania się odrębnej indywidualności twórczej i oryginalnego modelu poetyki. Od analizy wierszy zawartych w tym właśnie tomiku można rozpocząć refleksję nad tym, co to znaczy „być Przybosiem”.

O rozpoznawalności wierszy Przybosia już na pierwszy rzut oka decyduje ich konstrukcja wykraczająca poza model wersyfikacyjny właściwy wielu utworom napisanym w okresie współpracy ze „Zwrotnicą”. Już w wierszach ze zbioru *Sponad* Przyboś konsekwentnie stosuje wiersz wolny. Utwory ani z tego, ani z kolejnych tomików nie odpowiadają już założeniom funkcjonujących dotychczas w poczji polskiej systemów wersyfikacyjnych. To właśnie Przyboś zaproponował nową koncepcję wiersza nienumerycznego, niepodporządkowanego przyjętym z góry regułom podziału ze względu na liczbę sylab czy akcentów. Wiersz Przybosia wykracza także poza Peiperowską ideę „pięknego zdania” – długiego, zmetyforyzowanego, lecz w pewien sposób bliskiego prozie. Delimitacja wierszowa liryków autora *Równania serca* uzależniona jest od znaczenia wypowiedzianych słów, które tworzą tzw. skupienia – całości semantyczne. Wyodrębnienie sformułowań podkreśla ich wagę, ale jednocześnie prowokuje do poszukiwania skojarzeń łączących się z poszczególnymi słowami. Przykładem takiej nowatorskiej konstrukcji może być liryk *Deszcz*:

Tam – dolinom w granicę moje oczy ułożyły dna,
 tam – moje usta wymówiły hale,
 nad którymi słyszysz mój oddech z chmur?
 Tu –
 i –

Dzień stoczył się jak ła.

(*Deszcz, Sponad, 1, 66*)

Podział wiersza podporządkowany jest emocjom piszącego, który w ten sposób sugeruje czytelnikowi kierunek interpretacji. Kazimierz Wyka, analizując Przybosiowską wersyfikację, położył nacisk na rolę intonacji w budowie utworów:

Jesteśmy blisko prozy. Lecz – n i e j e s t e ś m y w p r o z i e. Dlaczego? Ponieważ układ graficzny wiersza wskazuje, że twórca uporządkował dla swoich celów intonacje. Bynajmniej nie układają się one tak, jak by się ułożyły poddane zwykłej kolejności syntaktyczno-logicznej, czyli zamienione w prozę. [...] Tak więc mamy do czynienia z typem wiersza, który by można określić – i n t o n a c y j n o - z d a n i o w y, l o g i c z n o - r y t m i c z n y, p l u s d y r e k t y w a t w ó r c z a.⁹

Taki sposób budowania wypowiedzi lirycznej nie zmienił się mimo upływu lat. Wiersz *Mostar* z tomiku *Kwiat nieznany* (1968) skonstruowany jest na analogicznej zasadzie: każda strofa, czy raczej – ze względu na różnorodność rozmiarów wierszowych i liczbę sylab – strofoida tworzy pewną całość semantyczną, wewnątrz której wyróżniają się węzłowe punkty wypowiedzi.

A przecie czulem zawsze
 i wszędzie:
 koniec
 będzie dla mnie
 aktem siły, znaczącej, własnej.

Nie wiedziałem, że ta pewność jest wyzwaniem.

(*Mostar, Kwiat nieznany, 11, 258*)

Tak ukształtowany wiersz składa się z samych puent, nie ma w nim wyrazów pustych albo mniej znaczących – konstrukcja jest środkiem do osiągnięcia Przybosiowego ideału „najmniej słów”, wyeliminowania „waty słownej”.

W bliskim związku z powstaniem nowego systemu wersyfikacyjnego pozostaje charakterystyczna dla wierszy Przybosia rytmizacja tekstów. Przyboś nie stosuje, inaczej niż w dwóch pierwszych tomikach, dokładnych, żeńskich rymów. Zastępują je nieregularne, oddalone współbrzmienia – asonanse i konsonanse. Poeta następująco przedstawił swoje rozumienie roli rymu:

Mój rym [...] wynika z niechęci do dokładnego rymu, i z takiego wsluchiwania się w odległe spółdźwięki, ażeby, zachowawszy niedokładność spółbrzmienia w ostatniej sylabie, przybliżyć je do rymu podobieństwa głosek w sylabach przedrymowych. Gdybym się nie bał nadużycia tego słowa, powiedziałbym, że mój rym jest dialektyczny: dąży do pokonania sprzeczności z niemilą uchu tożsamością dźwięków, a także niemilym uchu zbytym oddaleniem spółdźwięczności. Mój rym jest asonansiem pokonywanym przez rym i rymem tłumionym przez asonans¹⁰.

Kolejnym elementem decydującym o oryginalności liryki Przybosia jest nasycenie wierszy metaforą, pozbycie się opisowości. Ten aspekt poezji autora *Równania serca* zauważył już Karol Irzykowski, który porównał metaforę liryku *Lipiec* do „tabliczki bulionowej” – ze względu na bogactwo ewokowanych przez każde sformułowanie skojarzeń¹¹.

Według Przybosia celem poezji jest odkrywanie nieznanego dotychczas możliwości języka. Dotarcie do jego istoty umożliwia właśnie metafora bardzo często wykorzystująca zjawiska polisemii i homonimii. Użycie ich staje się sposobem umożliwiającym stworzenie obrazu opalizującego różnymi znaczeniami. Taką metodą Przyboś posłużył się np. w dojrzałym, programowym wierszu *Ów halcyjon* (1965), którego dominantą kompozycyjną i stylistyczną jest właśnie polisemność:

Dziw się zjawia tylko raz prawdziwie.
Zjawił mi się w pastuszym dzieciństwie
na znak:
Istniej!
Żyję w podziwie.
(*Ów halcyjon, Na znak*; II, 178)

Wiersz ten, traktujący o dziecięcym przeżyciu i zarazem będący refleksją na temat funkcji tradycji literackiej w twórczości XX-wiecznego poety, można interpretować dwojako ze względu na wykorzystanie motywów, kojarzących się z różnymi sferami: prywatnej egzystencji i literatury. Takim motywem jest np. tytułowy „halcyjon” – „ptak Słowackiego, zimorodek”. O funkcji polisemii w tym liryku wyczerpująco pisze Jerzy Paszek:

W liryku pojawiają się obok zaskakujących połączeń słów (np. „archanioly gęsie”, „z rozpaczy słodkiej”) ukryte pod maską zwyczajnych słów dwuznaczniki. Jednym z nich jest wyraz „istniej”, który pozornie wygląda na czasownik w formie rozkaznika (istnieć – istnieję – istniej!). Tak więc „istniej!” równa się znaczeniowo czasownikowi „żyj!”. Nicoczekiwanie dla wielu czytelników błyska tu i inna możliwość interpretacyjna. Chodzi mi o to, że w formie „istniej” zamaskowany jest przysłówek w stopniu wyższym („istnie” – „istniej”). Byłby to synonim słowa „prawdziwiej” bądź też „rzeczywiściej”. Tak więc oddalone rymy („ogniście” – „rzeczywiściej” – „dzieciństwie” – „istniej”) podkreślają nie tylko powiązanie poszczególnych części wiersza, ale i ważność tych słów

dla zrozumienia utworu. Ta zaś kwestia wiąże się z dwuznacznością wyrazu „istniej” i „ogniście” (tu: „błyskawicznie” i w kolorach jaskrawych, płomiennych)¹².

Taką techniką budowania wielopoziomowego, mieniącego się różnymi znaczeniami obrazu poetyckiego Przyboś posługiwał się w wierszach napisanych jeszcze przed wojną. Metodę łączenia różnych pól semantycznych spotykamy w licznych wierszach napisanych w tym okresie, np. w słynnym liryku *Z Tatr*, w którym następuje „udosłownienie metafory” w sformułowaniu „groza – wygórowana”¹³.

Przyboś już w latach 20. był sceptycznie nastawiony do Peiperowskiej koncepcji metafory czysto pojęciowej. W zbiorze *Sponad* zamaniestował swą twórczą niezależność poprzez nadanie metaforze plastycznego wyrazu. Plastyczność ta w znacznym stopniu jest konsekwencją zmiany tematyki – wiele wierszy przedstawia pejzaż, który stanie się odtąd niezwykle ważnym tematem poetyckim. Przykłałem nowego typu wypowiedzi lirycznej, której przedmiotem jest natura „odmalowana” w sposób zgodny z doświadczeniem wzrokowym, może być przedwojenny liryk *Krajobraz*:

Z odjazdu wypływa na niewidzialnej łodzi
Muza tych miejsc, uwożąc ostatnie spojrzenie
z pagórka, który, ukwiecony dwiema dłońmi,
nie przepłynął widnokregu wplaw.

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinię
śniejącej, jak swe odbicie do jawy natężyć,
i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi
do wody, powianej światłem. Staw
wynurza błękitowi księżyc.

(*Krajobraz, Sponad*, I, 64)

Utwór ten jest egzemplifikacją zmian, jakie zaszły w Przybosiowskiej poetyce i światopoglądzie. Dynamizm obrazów uległ modyfikacji – nie podkreśla go nagromadzenie czasowników i apostrof. Podstawowym środkiem obrazowania staje się animizacja – pagórek, staw posiadają cechy istot żywych i tym samym mają zdolność kreowania zdarzeń. Pejzaż, mimo że tak na pozór spokojny i melancholijny, znajduje się w ruchu, żyje.

Wyąda zatem stwierdzić, że Przyboś w rzeczywistości stworzył własną koncepcję metafory, traktując Peiperowską ideę „pseudonimowania”, „ekwiwalentyzacji” jedynie jako punkt wyjścia. Peiperowskiej teorii metafory niewyobrażalnej, czysto pojęciowej Przyboś przeciwstawił własną wizję. Jego metafora również łączy bardzo odległe skojarzenia, lecz zawsze jest zakorzeniona w zmysłowym,

przede wszystkim wzrokowym, doznaniu, nie jest wyłącznie wynikiem intelektualnej spekulacji. Ta właściwość obrazowania nie ulegała znaczącym zmianom w kolejnych tomikach.

Przyboś nie zrezygnował ze swojej koncepcji języka poetyckiego ani w czasie wojny, ani w czasach socrealizmu. W dramatycznym okresie wojny Przyboś pozostał Przybosiem, nie poczynił ustępstw na rzecz uproszczenia stylistyki swoich utworów, jak zrobił to choćby mistrz jego młodości, Tadeusz Peiper, piszący popularne w formie *Piosenki z dróg wojennych*. Mimo niesprzyjającej atmosfery dla eksperymentów formalnych, Przyboś nie wyrzekł się swojego rozumienia poezji także w twórczości powojennej – nawet w wierszach poświęconych niepoetyckim kwestiom, będących lirycznymi relacjami ze spotkań z robotnikami czy z odczytów w szkolnej świetlicy, występują złożone i zmetaforyzowane obrazy:

Ciężko mi iść,
potykam się,
jakby wypierała mnie przestrzeń.

Ledwie widoczne, niskie słońce
jak liść
opada z dnia na wietrze.

(*Ręce sprzątaczek, Najmniej słów*, I, 316)

Warto na marginesie dodać, że Przyboś pozostał w tym okresie sobą nie tylko w dziedzinie poetyki – nie pisał wierszy „ku czci” ani utworów okolicznościowych. Wiersze, których bohaterami są robotnicy, sprzątaczkę także nie wydają się serwitutem na rzecz obowiązującej doktryny pisarskiej ani odbiciem koniunktury politycznej, lecz kontynuacją poglądów wyrażanych w jeszcze przedwojennych utworach. Wrażliwość społeczna poety niewstydzącego się swego chłopskiego pochodzenia przejawiała się w licznych wierszach z tomików *W głąb las (Droga powrotna)* czy *Równanie serca (Odjazd z wakacji)*. Deklaracją przekonań Przybośa, które znajdują potwierdzenie w utworach napisanych w latach 40. i 50., jest jeden z jego najpiękniejszych liryków, *Łuk* z 1937 roku:

Spróbuję. Gromiony dzień w dzień przez sto pomników paryskich,
wieśniaczko z Gwoźnicy,
porównam twe serce.
Jeszcze raz ważę prawdę w twoich umęczonych rękach.[...]

Jak tonący zalewany falą z głębi,
nagle, ostatecznie,
oficer podniósł szablę – salutuje w tłumnej ciszy...

...biedną, wyciągającą pod murem daremnie
 mały bukietek śnieżyczek. [...]
 (Łuk, *Równanie serca*, I, 142)

Najbardziej charakterystyczną cechą wyróżniającą wiersze Przybosia jest kreacjonizm. Świat w jego liryce jawi się bowiem konsekwencją działań podmiotu mówiącego, który wyraża swą „wołę wymiernego kształtu”¹⁴. Z taką wizją świata nieodłącznie związana jest koncepcja „ja” lirycznego i jednocześnie bohatera Przybosiowskich wierszy – giganta, cyklopa, kreatora. Takie ujęcie podmiotu stanowi chyba najważniejszy element poetyckiego świata Juliana Przybosia. Jest także niezwykle ważną częścią wpisanej w jego dzieła antropologii, która stawia człowieka w centrum wszechrzeczy.

Kreacjonizm jest także rozumiany jako technika, metoda prezentacji „świata poruszonego”. Stałą cechą obrazowania w liryce autora *Narzędzia ze światła* jest bowiem ruch – świat począwszy od tomiku *Sponad* przedstawiany jest jako byt dynamiczny, stający się na oczach poety. Wystarczy tu przywołać jeden z najbardziej znanych i najczęściej analizowanych wierszy, *Notre-Dame*:

Wiem. Obciążone Jezusami krzyże
 trzeba wyostrzyć w pionie budowniczych drabin
 i swoją wolę, zrównaną z niezglębionym lazurem,
 swoją śmierć
 z ostrołuku
 trafić –

– tam na kluczu sklepienia
 drga zamknięty pęd strzał –

– i trwać pod hurgotem głazów szybujących coraz wyżej i wyżej,
 aż je, nie skończone, nagły zawrót
 stoczy ze szczytu
 w dwie wieże, urwane dna.

Kto pomyślał tę przestrzeń i odrzucił ją w górę!
 (*Notre-Dame*, *Równanie serca*, I, 144)

W tym liryku zaznaczają się obydwa aspekty kreacjonizmu – ukazanie procesu stawania się gotyckiej katedry, ale i podkreślenie aktywizmu „ja” mówiącego. Katedra jawi się wręcz efektem działań poety. Tak właśnie rozumiany kreacjonizm jest stałym elementem w poezji Przybosia od lat 30. do końca jego drogi twórczej – występuje choćby w już cytowanym liryku *Deszcz* w słowach: „moje usta wymówiły hale”, ale i w późnym, napisanym w 1966 roku wierszu *Notre-Dame III*:

Zobaczyłem ją – jak pod bombą zagłady –
 pod słońcem prosto padłym
 na dach, na luk:
 powstawała z ciemności – padła w promieniach,
 słonecznica mojego widzenia,
 mroczna, rozjaśniająca strach.

[...]

stąpałem po powietrzu, z każdym krokiem ku
 wysokościom bez wyjścia –
 i dotknąłem! Poruszyłem skalę litą...

– To tu, w całokamieniu od wieży po próg,
 daj znak, przemów!

Rozgiąłem luk przestrzeni w sklepieniu stuleci,
 przekroczyłem granicę szczęścia
 ku miejscu nieznanemu... [...]

(*Notre-Dame III, Kwiat nieznany*, II, 272–273)

Konsekwencją przyjęcia kreacjonistycznej koncepcji obrazowania jest zatem zmiana koncepcji podmiotu mówiącego, który nie jest wystylizowany na robotnika pracującego w słowie ani nie jest ujęty jako „wykrzyknik ulicy”. Pojawia się za to charakterystyczna dla niemal całej liryki Przybosia kreacja poety jako demiurga. W większości wierszy bowiem świat ulega zmianom za jego sprawą. Trudno nie dostrzec w takim ujęciu podmiotu lirycznego inspiracji zaczerpniętych z dzieł wielkich romantyków, czyli kolejnej stałej cechy twórczości poety. Wbrew oficjalnie głoszonemu przez Peipera antytradycjonalizmowi, a zwłaszcza antyromantyzmowi, Przyboś sięga już w tomiku *Sponad* po metody wypracowane przez wielkich poprzedników. Te zapożyczenia czy choćby tylko inspiracje zaczerpnięte z liryków Słowackiego i Mickiewiczowskiej *Wielkiej Improwizacji*¹⁵ zostaną przez poetę przyswojone i nicomal uznane za własne odkrycia.

Tak jak w dziełach wielkich romantyków, wszechmoc twórcy w licznych wierszach Przybosia sięga rozmiarów kosmicznych. Poeta bowiem słowem powołuje świat do istnienia albo kreuje go swoim spojrzeniem. Wzrok, identycznie jak w *Rozłączeniu* Juliusza Słowackiego, zostaje uznany nie tylko za władzę percepcyjną, narzędzie poznawania świata, lecz za atrybut władzy nad nim¹⁶. Taką postawę demonstruje podmiot pochodzącego z tomiku *Sponad* wiersza *Gwiazdy*:

Wielki, w pokłonie nizin, odmurowany z kamienia
 śród tłoku niemej ziemi zewsząd, na braku domu,
 patrzę, w oczach dzierganych przez cienie
 drzewa drgnęły: rosna widomie.

Wieszczę rąk, robotnik dumy, wywyższam się spojrzeniem
 pod gwiazdy, ucisk gwiazd prawe ramię mi żłobi,
 niebo nawisło helmem, niebo porywam na ciemię
 i noc, wzniesioną z gwiazd, podnoszę na sobie.

(*Gwiazdy, Sponad*, I, 71)

Wzrok staje się w tym wierszu atrybutem wielkości i władzy. Nieostrzegalne na co dzień procesy, jak rośnięcie drzew, następują na oczach poety, potrafiącego je dostrzec. Dominującą cechą kreacji podmiotu niemal wszystkich liryków Przybosia jest zatem próba zniesienia granicy między rzeczą i nazywającym je słowem, pragnienie nowego stworzenia świata, które winno dokonać się mocą woli samego poety.

Demiurgizm podmiotu odgrywa szczególnie ważną rolę w wierszach okresu wojennego. Bohater liryczny ówczesnych dzieł Przybosia w dalszym ciągu pozostaje gigantem zdolnym do przekraczających ludzką miarę czynów. Pojawia się wszakże nowy acz niesprzeczny z taką koncepcją kreacji podmiotu element – motyw odpowiedzialności za naród, za kraj, za świat. Tak rozumiany gigantyzm podmiotu widoczny jest np. w wierszu *Wiosna 1941*:

Jakbym najkrwawszą różę z nieba
 zerwał
 mogę wzniesioną pięścią odczuć:
 wojna,
 trafiony runął w dół bombowiec.

(*Wiosna 1941, Póki my żyjemy*, I, 197)

Jeszcze dobitniej kreacyjna moc poety przedstawiona jest w słowach nasuwających skojarzenia z wizją Mickiewiczowskiego Konrada z III części *Dziadów*:

Ziemię wplątana w czterdzieści ekliptyk
 w jednym wybuchu
 podrzucę,
 oburącz chwytam czas mojego życia
 cały, stężony w chwilę! –

(*Nalot nocny, Póki my żyjemy*, I, 198)

Motyw „niesienia ziemi”, odpowiedzialności poety za świat powraca ze zdwojoną mocą w wierszach napisanych po roku 1955, kiedy to kreacjonizm zyskuje nowe, filozoficzne konotacje. Przyboś, pozostając dalej Przybosiem, nie wyrzekając się swego laickiego światopoglądu, tworzy wiersze nacechowane metafizycznie, dotyczące podstawowych zagadnień ontologicznych i egzystencjalnych. Pierwszym znakiem ideowej przemiany poczci Przybosia jest dokonująca się

wówczas reinterpretacja kategorii kreacjonizmu. Poeta rozumie to pojęcie nie tylko jako określenie metody obrazowania czy cechę podmiotu mówiącego. Kreacjonizm zostaje utożsamiony z wszelkim działaniem człowieka realnie przekształcającego byt, ciągle od nowa rozpoczynającego także własne istnienie. Przekonanie to zgodne jest z wyrażoną *expressis verbis* zasadą: „świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna”. (*Noc powrotna, Próba calości*, II, 115).

Poeta-filozof w dalszym ciągu tworzy wiersze, których bohaterem jest gigant, kreator wszechrzeczy. Wierszem programowym dla tego etapu rozwoju drogi twórczej jest *Człowiek bez granic* – manifest nowej, choć zakorzenionej we wcześniejszych koncepcjach, antropologii. Wiersz ten zachowuje wszystkie elementy dotychczasowej poetyki i światopoglądu poety, choć jednocześnie (zgodnie z tytułem) wykracza poza nie.

O odmienności dojrzałej i późnej poezji Przybosia od twórczości przedwojennej decyduje, niezwykle często pojawiający się w zbiorach opublikowanych po 1958 roku, motyw tęsknoty do nieskończoności. Trzeba tu podkreślić, że pragnienie zjednoczenia z Absolutem nie ma charakteru religijnego – odkrycie metafizycznej strony bytu nie jest konsekwencją „nawrócenia” poety chlubiącego się swą laickością, ale raczej ewolucji jego rozumienia miejsca człowieka we wszechświecie. W późnych wierszach wyraźnie widać odrzucenie deklaracji zawartej w wierszu *Żyjąc*:

Wzgardziwszy religiami, wierzę w doskonałych, którzy kończąc nie pragną zmartwychwstać.
(*Żyjąc, Miejsce na ziemi*, I, 236)

To kategoryczne zdanie było jednak w twórczości Przybosia wyjątkiem, gdyż pragnienie zjednoczenia z Wiecznością, Transcendencją jest obecne, choć w mniejszym stopniu, także we wcześniejszych utworach. Przyboś, wbrew opinii Miłosza, nie wydaje się w nich konsekwentnym materialistą¹⁷, lecz kimś poszukującym własnego Absolutu. Symbolem tego Absolutu jest światło, słońce. Motywy te staną się niemal obsesyjnym wzorem wyobraźni poety, począwszy od tomiku *Narzędzie ze światła* (1958), ale pojawiają się i wcześniej – w zbiorze *Równanie serca* oraz utworach wojennych. Odgrywają bardzo podobną rolę jak motywy solarne w późnej poezji, kiedy to zostaną *explicite* zrównane z Transcendencją. Wystarczy przypomnieć następujące fragmenty:

Świat spełni się od razu, w błysku!
(*Nieostrzeżalnie, Równanie serca*, I, 158)

Niech spełni,
niech odsłoni mnie światło,
niech wszędzie

jedno wszystkich w moim życiu wzeszłych słońce słońce!
(*Nalot nocny, Póki my żyjemy*, I, 198)

W widnokręgu, który objął mnie w dzieciństwie,
Ziemia nieść mię będzie w wieczność koło słońca.
(*Słońce ze wzgórz Gwoźnicy, Póki my żyjemy*, I, 213)

Okazuje się więc, że nawet w kwestii repertuaru stałych problemów i motywów Przyboś jest niezwykle konsekwentny, choć oczywiście występują one w coraz to nowych kontekstach i posiadają rozmaite konotacje.

Bodaj najważniejszą kwestią w światopoglądzie autora *Narzędzia ze światła* jest koncepcja poety i poezji. Problematyka ta odgrywa niezwykle ważną rolę w jego całej twórczości, także najwcześniejszej. Tak jak i pozostali zwrotniczanie, Przyboś stanął przed koniecznością dokonania wyboru między dwoma sposobami pisania – ekspresyjnym, dającym upust emocjom i tworzeniem pojętym jako działalność na materiale językowym¹⁸. W dwu pierwszych tomikach, zgodnie z Peiperowskim hasłem „wstydu uczuć”, zwyciężyła druga opcja – poeta został uznany za „słowiarka”, robotnika wytwarzającego słowne komunikaty. Późniejsza liryka Przybosia jednoczy te antynomie – jednocześnie jest realizacją hasła „wstydu uczuć” rozumianego jako powściągliwość w nazywaniu swoich stanów wewnętrznych, ale także uznaje emocje za konieczny element genezy utworu. Poeta pisał co prawda, że „układanie wiersza wydawało [mu] się zawsze robieniem czegoś, dźwiganiem, przenoszeniem, uprawianiem w ruch, wznoszeniem, budowaniem – a więc dalszym duchowym ciągiem prac fizycznych”. Uważał, że tworzenie jest „naturalną, choć bardzo daleką konsekwencją wytwórczości”¹⁹. Tymczasem w innych tekstach poetyckich i teoretycznych za niezbędny element genezy wiersza zostały uznane właśnie emocje. Ich doznanie, „odkrycie nie znanego jeszcze powszechnie zachowania uczuciowego, czyli nowej sytuacji lirycznej”²⁰, staje się wręcz warunkiem stworzenia wiersza. Poezja według Przybosia powinna zatem być rezultatem osobistego przeżycia, olśnienia wywołanego kontaktem z przyrodą, ze sztuką, które jednak powinno być podporządkowane rygorowi wypowiedzi poetyckiej. Kłamstwem, nie zaś poezją są utwory pisane bez zaangażowania uczuciowego, wyłącznie w rzemieślniczy sposób. Przyboś, choć nie używa kategorii natchnienia, w rzeczywistości staje się spadkobiercą romantycznego pojmowania procesu twórczego. W imię takiego rozumienia twórczości protestował w wierszu *Do poety z terminarzem* przeciw wyrobniczemu podejściu autorów wierszy socrealistycznych, którzy zapewne fałszywie zinterpretowali ideały awangardzystów. W tym samym wierszu Przyboś składa deklarację swojego rozumienia poezji w słowach: „nie potrafię przed-czuć”.

Emocjonalizm, wbrew początkowym postulatom awangardzistów, jest stałą i w zasadzie niezmienną cechą Przybosiowej liryki od momentu uzyskania twórczej niezależności i dojrzałości. Emocje jednak nie wykluczają intelektualnej organizacji tekstów. Stronią one od wielosłownia, od pustej metaforyki, czasem przemilczają to, co niewyraźne.

Mimo całego katalogu rozbieżności między poezją dojrzałego Przybosa a teorią i praktyką Awangardy Krakowskiej, poeta nigdy nie wyrzekł się postulatu awangardowości twórcy. Według autora *Próby całości i Więcej o manifest* poeta wytycza nowe szlaki ewolucji wszechrzeczy. To jego wizje i marzenia realizuje cała ludzkość. Twórczość poetycka przekształca w ten sposób realny byt. Poezja stanowi bowiem wzór każdego działania, którego celem jest permanentny „zamyślenie na świat” i, co za tym idzie, doskonalenie tego, co istnieje. Tak charakteryzuje swą rolę podmiot wiersza *Więcej o manifest*:

Uniknąłbym
rozwijającej się w bezmiar bez was hiperboli,
gdybym był
[...]
nie żądał
żebyście wy, inni (lecz o ile inni?)
wprawiali wszyscy swoją wolę w składnię
i w rytm,
a wzrok w prędkość,
z jaką biegnie jasność moich widzeń,
[...]
poezja spełnia się wtedy, gdy staje się powołaniem
innych
do stanu wynalazców.

(*Więcej o manifest*, II, 171–172)

Poezja, zdaniem Przybosa, pełni zatem ważne funkcje społeczne, służy duchowemu doskonaleniu jej twórcy, ale i odbiorców. Zyskuje ona zarazem wymiar profetyczny i rewelatorski. Poezja w jego ujęciu jest sposobem ujawniania ideału dostępnego jedynie artyście. Poeta widzi i wie więcej niż inni ludzie, toteż jego zadaniem jest przekazywanie rozpoznanej prawdy słowem i rozpoczęcie procesu przemiany świata. Ewolucja bytu odbywa się pod kierunkiem poety, wyprzedzającego rozwój wszechrzeczy. Tworzenie poezji jest też najdoskonalszym rodzajem pracy, gdyż ma ona niematerialny charakter, jest czynnością *stricte* duchową. Zmianic w stosunku do wczesnych, awangardowych dzieł ulega również relacja poeta – inni ludzie. Twórca wykreowany bowiem zostaje na przewodnika ludzkości, osobę wypowiadającą jej tęsknoty i pragnienia. Taka wizja twórcy została zawarta w programowym wierszu *Człowiek bez granic*:

Iść, iść dalej, przejść poza,
nie minąć, lecz prześcignąć siebie,
być, być więcej o wszystkich,
ze swej skóry uczynić lustro cudzych marzeń!

(*Człowiek bez granic, Narzędzie ze światła*, II, 40)

W przytoczonym fragmencie widać, iż charakterystyczne dla wczesnych utworów Przybosia wyobrażenie poety – „wykrzyknika ulicy”²¹, piewcy nowoczesności i cywilizacji zostaje zastąpione wizją „ja” „będącego więcej o wszystkich”, czyniącego z siebie „lustro cudzych marzeń”. Poeta jawi się tu najdoskonalszym reprezentantem ludzkości, uosabiającym wszelkie ludzkie dążenia i aspiracje, także te jeszcze przez ogół nieświadomione. Poeta w dziele Przybosia jest jednostką obdarzoną wyższą formą świadomości, a także – dzięki wpisanemu w nią pierwiastkowi twórczości – człowiekiem będącym motorem ewolucji wszechrzeczy. Nie rzemieślnikiem, ale wręcz prorokiem i rewelatorem odkrytych przez siebie metafizycznych prawd.

Cóż więc znaczy „być Przybosiem”? Na pewno w odpowiedzi na to pytanie nie można pominąć milczeniem kwestii progresywizmu jego poezji. Twórczość autora *Narzędzia ze światła* skierowana była ku przyszłości, projektowała nieistniejący jeszcze byt, była ciągłym poszukiwaniem – nowych idei, nowych form poetyckich²². Wydawałoby się, że pragnienie „wiecznego nowatorstwa” stoi w sprzeczności z nieubłaganą konsekwencją w dziedzinie estetyki. Tak jednak nie jest. O oryginalności poezji Przybosia w głównej mierze decyduje bowiem napięcie między dynamiką i statyką, zmiennością i stałością. W liryce poety można wyznaczyć krąg stale przywoływanych motywów, regularnie powracających problemów, których powtarzalność każe sądzić, iż jego ewolucja twórcza była niezwykle logiczna i spójna. W całej swojej twórczości był on wierny przyjętym ideałom estetycznym, wciąż wierzył w „skuteczność poezji, sztuki”. Z tymi podstawowymi założeniami nie kłóci się jednak pragnienie odkrywania coraz to nowych form wyrazu, przekraczania granic – nawet tych wyznaczonych przez siebie samego. Tęsknota do pokonywania wszelkich barier daje się zauważyć także w Przybosiowej filozofii – łączącej laickość z metafizyką, fascynację konkretem, materią z marzeniem o nieskończoności. I właśnie to łączenie antynomii jest dominantą poetyckiego fenomenu Juliana Przybosia. Wciąż nie do końca zbadanego i chyba niepoddającego się żadnym klasyfikacjom.

Przypisy:

- ¹ A. Sandauer, *Syn ognia – syn ziemi* [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 176.
- ² Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, cyt. za: *Wiersze*, Kraków 1985, t. 2, s. 17.
- ³ Ten aspekt poezji Przybosa przedstawił Edward Balcerzan, *Przybóś metafizyczny*, „Teksty Drugie” 1992, nr 4, s. 20–34.
- ⁴ Inaczej sądzi Edward Balcerzan. Por. *op. cit.*, s. 27–28.
- ⁵ J. Przybóś, *Dachy* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, oprac. R. Skręt, Kraków 1984, t. 1., s. 6. Pozostałe fragmenty wierszy Przybosa również cytuję według tego wydania. Korzystam także z drugiego tomu *Utworów poetyckich* (Kraków 1994). Cytaty lokalizuję, podając w nawiasie tytuł wiersza, tytuł zbioru, numer tomu i stronę. Numer tomu oznaczam cyfrą rzymską, stronę arabską.
- ⁶ J. Przybóś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 53.
- ⁷ tenże, *Próba Norwida* [w:] *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. 2, s. 98.
- ⁸ Por. tenże, *Zapiski...*, *op. cit.*, s. 50.
- ⁹ Por. K. Wyka, *Wola wymiernego kształtu* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 312–313.
- ¹⁰ J. Przybóś, *Zapiski...*, *op. cit.*, s. 54.
- ¹¹ K. Irzykowski, *Mgły na Parnasie*, [cyt. za:] tenże, *Pisma*, pod red. A. Lama, Kraków 1976, t. 2, s. 403.
- ¹² J. Paszek, *Interpretacja* [w:] *Juliana Przybosa najmniej słów*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1991, s. 131.
- ¹³ Por. J. Duk, *Interpretacja* [w:] *Juliana Przybosa najmniej słów*, *ed. cit.*, s. 58–59.
- ¹⁴ Por. K. Wyka, *op. cit.*, s. 222–238.
- ¹⁵ Związek Przybosiowego kreacjonizmu z postawą Konrada zauważony został przez takich badaczy jak: Jan Prokop (*Marginalia do Przybosa* [w:] tegoż, *Euklides i barbarzyńcy*, Warszawa 1964, s. 36–37) i Danuta Zamącińska (*Przybóś wobec Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1, s. 172–173).
- ¹⁶ Jako pierwsza zwróciła uwagę na wątek zależności Przybosiowego obrazowania od koncepcji Słowackiego Danuta Zamącińska, por. „*Widzę naprzód o wiek*”? [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, Seria II, pod red. M. Głowińskiego, Wrocław 1970, s. 256–278.
- ¹⁷ O materializmie Przybosa Miłosz pisze następująco: „Jako bardzo młody człowiek, student polonistyki w Krakowie, uwierzył w naukę i technikę, w postęp społeczny, w wiek dwudziesty, w »miasto, masę, maszynę«. Na tym swoim, że się tak wyrażę, materializmie polonistycznym oparł teorię poezji bez ustanku awangardowej, znakomicie w swoich wierszach konsekwentny. I wszystko mu się sprawdziło.” (Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 34).
- ¹⁸ Szerzej o tym problemie pisze Janusz Sławiński w książce *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 215–216.
- ¹⁹ J. Przybóś, *Zapiski bez daty*, *ed. cit.*, s. 327.
- ²⁰ tamże, s. 10.
- ²¹ Tenże, *Gmachy* [w:] *op. cit.*, t. 1, s. 57.
- ²² Tak odczytał ten utwór Edward Balcerzan, odwołujący się do fragmentu:
- Iść, być ustającego ruchu nieustannym napędem,
iść, mijając nie pominąć ani jednej istoty,
być, przekraczać ich niezliczone umieranie żyjąc! –
bo czymże innym jest marzenie twórcze?
- Badacz kładzie nacisk na problem niezgody na istniejący stan rzeczy, także na siebie samego. Por. E. Balcerzan, *Wstęp* [do:] J. Przybóś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wybór E. Balcerzan, A. Legężyńska, Wrocław 1989, s. CV.