

# Krzysztof Dybciak

---

## Zabawa jako źródło poezji

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (25), 24-41

---

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Krzysztof Dybciak*

## **Zabawa jako źródło poezji**

### **1**

Popularność dzieła literackiego odsłania tajemnice czytelników. Wielki sukces debiutu Kazimierza Wierzyńskiego stanowi intrygujący problem rozważań socjologii kultury i krytyki literackiej. Zarówno podejście socjologa szukającego nieobecnych dotąd elementów zbiorowej świadomości, zaczerpniętych z pierwszych tomów Wierzyńskiego, jak i badacza poezji rekonstruującego mechanizmy artystyczne *Wiosny i wina* oraz *Wróble na dachu* są rozważaniami względem siebie komplementarnymi. Pierwszy tom wierszy Wierzyńskiego miał trzy wydania w latach 1919—1921, był powszechnie czytany, cytowany i omawiany. Został uznany za jedno z najbardziej charakterystycznych zjawisk poetyckich w początkowym okresie istnienia niepodległej Polski. Utwory literackie będące wydarzeniami o zasięgu ogólnonarodowym zaspokajają zbiorowe potrzeby duchowe, a zatem ujawniają też strukturę czegoś, co można nazwać podświadomością grupy społecznej.

Popularność i  
nieświadomość

*Wiosna i wino* oraz *Wróble na dachu* były propozycją nowej literatury w zmienionej sytuacji historycznej polskiego społeczeństwa. Wierzyński przedstawił kon-

cepcję poezji radykalnie różną od dominującej w polskiej świadomości przez sto kilkadziesiąt lat; mniej więcej od schyłku I Rzeczypospolitej. Faza narodzin tradycyjnego wzoru przypadła na koniec XVIII w., utrwałała i rozwijała się w wieku XIX i na początku naszego stulecia, a w swoim przebiegu ukształtowała trzy główne modele: martyrologiczno-tyrtejski, dydaktyczno-satyryczny i dorystyczny (subiektywne, refleksyjno-emocjonalne wyznania w tonacji minorowej). Rola poety nakładała się na role przywódcy narodu, wieszczka, kapłana, nauczyciela. Reguły lekturowe nakazywały arcyważne, wykraczające poza granice sztuki, traktowanie literatury, umieszczające ją w rejonach bliskich ideologii i magii. Na tle tej tradycji widać wyraźniej przełomowe znaczenie wystąpienia Wierzyńskiego: zamiast romantyczno-modernistycznego doryzmu — ekstatyczna radość, w miejsce dydaktyzmu i refleksyjności — alogiczność i fantastyka, zamiast służby społecznej i hasel użyteczności — zabawa i gra. Najwyraźniej przewrót ten widoczny stał się w koncepcji poety i poezji, przejawiając się m. in. w konstrukcji podmiotu lirycznego.

Tradycyjne  
modele

Podmiot mówiący pierwszych tomów Wierzyńskiego zrezygnował z tradycyjnego koturnu i odrzucił cały szereg niezbędnych dotąd jakości: patos, uroczysty tok wypowiedzi uporządkowanej racjonalnie, poruszanie tematów intersubiektywnie ważnych, brak dystansu do pełnionej przez siebie roli. Ja liryczne *Wiosny i wina* i *Wróbli na dachu* wyposażone jest w cechy zupełnie inne. Obniżenie tonu emocjonalnego — choć nie zmniejszenie intensywności — i obniżenie pozycji podmiotu powoduje pojawienie się autoironii, dystansu wobec siebie i swej działalności, elementy groteskowego przedstawiania własnej roli i zadań:

Podmiot bez  
koturnu

Ja bez symbolu i całkiem po prostu  
Jestem codzienny człowiek

. . . . .

Otwarcie wam powiem: nie mogę inaczej,  
Nie myślę, czy będzie cokolwiek ze mnie.

(*Przyjaciółom*)

Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną,  
Na klombach mych myśli sadzone za młodu,

(*Zielono mam w głowie*)

Słońce jak monokl złoty, noszę w oku,  
Księżyc w pierścionku, gwiazdy w butonierce,

.....  
Na śmiechu jeżdżę przez świat jak na koniu,  
Wszędzie ponosząc i zawsze z kopyta,  
Turnieje z wiatrem wyprawiam na błoniu  
I każda brama w triumfie mnie wita.

(*Szum w mej głowie*)

Ogólna tendencja poetycka przejawiająca się w tego typu chwytach to zaskakiwanie odbiorcy, wprowadzanie przedstawięń niezwykłych, nie mających odpowiedników w świecie realnym, ale jednocześnie pogodnych i pełnych humoru. Taka prezentacja podmiotu lirycznego powoduje określenie go jako beztroskiego i radosnego inscenizatora oryginalnych widowisk, zdarzeń i gier. Jest on człowiekiem zabawy<sup>1</sup>, a więc z punktu widzenia obowiązującego w zwykłym życiu sprawcą bezsensownych działań. Wyekstrapolowanie sfery jego aktywności z porządku społecznych konieczności i przymusów ekonomicznych powoduje do istnienia rzeczywistość sztuczną, poddaną jakimś nowym prawom. Nim zostanie rozważona dokładniej struktura świata-terenu zabawy bohatera wczesnych wierszy Wierzyńskiego, przypatrzmy się, jakie role są mu najbliższe. Przede wszystkim manifestacyjnie ukazuje on swe powiązania z dziecięcością, a infantyilizacja zachowań nie jest tu niczym wstydlwym:

<sup>1</sup> Por. J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przełożyli Maria Kurecka i Witold Wirpsza. Warszawa 1967. Zabawę określa autor jako swobodną czynność pozostającą poza zwykłym życiem, bezinteresowną, przebiegającą według pewnych reguł; powołującą do istnienia grupy społeczne otaczające się chętnie tajemnicą lub zaznaczające swą inność przy pomocy przebrania. Najważniejszą cechą gry i zabawy stanowi walka, współzawodnictwo, nawet jeśli chodzi w niej tylko o najlepsze wykonanie czynności.

Kocham swe każde widzimisię  
I żyję sobie wciąż dziecinny.

*(Gdzie nie posieją mnie)*

Wywracam kozły z wiatrem, dmucham w kurz złotawy,  
Na nos przechodniom siadam jak mucha złośliwy,  
Z dziećmi gonię obręczę, tarzam się wśród trawy.

*(Akacje na ulicach)*

Dziś drugi raz się urodziłem.

Sylabizuję: a, b, c,

Na śliwki chodzę, puszczam bańki

I marcepanów mi się chce.

*(Filozofia)*

Motyw dziecięcości ma dwie funkcje. Po pierwsze — jest próbą powrotu do pierwotności, czystości, poszukiwaniem czasu spontaniczności i możliwie najpełniejszego zjednoczenia z naturą. Ta strona zabiegów „infantylijacyjnych” zbliża poezję Wierzyńskiego do witalizmu, a chwilami panteizmu. Po drugie — udawanie dziecka to przecież także rodzaj zabawy, stwarzanie nowego świata iluzji, granie kogoś innego w sposób tak doskonały, aby maska wydała się widzowi bardziej rzeczywista niż rzeczywistość. Deformujące, często parodystyczne naśladowanie świata społecznej praktyki jest częstym motywem tej poezji. Najbardziej wykrystalizowaną postacią przyjmuje ta tendencja w liryce roli, a kilka jej realizacji napotykaemy w tomie *Wróble na dachu*: np. *Pieśń wagabundy*, *Ballada*.

Pierwotność i  
dziecięcość

Tworzenie związków alogicznych, tworzenie obrazów fantastycznych, naśladowanie — wszystko to buduje inną rzeczywistość rządzącą się specyficznymi prawami, rzeczywistość pełną niespodzianek i stanowiącą układ skorelowany z postawą ja lirycznego. Za jedną z głównych komponent tej postawy uznać trzeba poczucie swobody i potęgi:

Królestwo moje na całym jest świecie

I mój alkohol wszystkie pędzą czasy,

Znacząc na sercach jak na etykietce,

*(Jestem jak szampan)*

Jak lekko! Sama w dal niesie mię droga,

I w piersiach młodość mi od nowa rośnie

I jestem chyba podobny do boga.

*(Kapelusz biorę pod pachę)*

Poczucie spontanicznej swobody i nieograniczonych możliwości idzie chwilami w parze z usiłowaniami niszczycielskimi. Tendencje anarchistyczne do punktu szczytowego doszły w wierszu *Pandora*, którego pewne wersy brzmią tak:

Rozpuszczam wichry! Szaleństwo, Szaleństwo!  
Cudzie mej mocy! Orgio opętańca!  
Jak harpun, rzucam na światy przekleństwo!  
Huragan zguby! Pożar! Mór! Szarańcza!  
Nic nie ostoi się, nic nie zachowa!  
Wywracam nieba i miążdżę w proch światy!

Demiurgiczny  
impet...

Monolog taki może wypowiadać ktoś ogarnięty demiurgicznym impetem, oszołomiony poczuciem własnej wszechmocy, a więc ktoś, kto utracił realny kontakt ze światem potocznego doświadczenia. Zakłócenie odbioru normalnych sygnałów ze strony empirii i narzucenie świadomości upajających wizji jest jednym z uniwersalnych i potężnych ludzkich dążeń. Przynależy ono do świata zabaw, a Roger Caillois<sup>2</sup> w swej typologii gier i zabaw czynności wywołujące stan oszołomienia nazywa *illinx*. „Chcąc objaśnić różne rodzaje tego uniesienia, które idzie w parze z jakimś zamętem, bądź organicznym, bądź też psychicznym, proponuję słowo *illinx*, co po grecku znaczy «wir wodny», od tego określenia pochodzi w tym samym języku słowo «zawrót głowy» (*illingos*)”. Przykładami zachowań tego rodzaju są: kręcenie się w kółko (dzieci i młode zwierzęta), akrobacja, karuzela, upojenie szybkością, skoki, alpinizm, tańce (szczególnie derwiszów polegające na coraz szybszym kręceniu się wokół własnej osi). Wypaczonymi, ale niezwykle intensywnymi formami zabaw typu *illinx* są: pijaństwo i narkomania. Wszystkie te zabawy — akceptowane społecznie i dewia-

... i zawrót  
głowy

<sup>2</sup> R. Caillois: *Ludzie a gry i zabawy*. W: *Zywiol i ład*. Przekład Anny Tatarkiewicz. Warszawa 1973. Caillois wprowadza też pożyteczne rozróżnienia między spontaniczną zabawą pozbawioną reguł nazwaną *paidia* a ujętą w reguły grą polegającą na pokonywaniu przeszkód (*ludus*).

cyjne — wywołują niezwykle silne przeżycia „bliższe spazmu niż rozrywki” (Caillois). Wiersze Wierzyńskiego przynoszą aż nadto dużo fragmentów relacjonujących stany radosnego oszołomienia, mające charakter świadomościowy i organiczny. Wybierzmy kilka cytatów najbardziej charakterystycznych:

Nieść się wraz z tobą *wichurą*<sup>3</sup> radosną,  
Orgią wesela i *tańcem* zachwytu

Taniec  
zachwytu

.....  
Zmienić się w ciebie, o wiosno, o wiosno!

(Nieść się wraz z tobą)

Hej! Świat się *kręci!* kroki coś podrywa!  
Chwieją się w oczach domy kwadratowe!

.....  
Zbliżasz się, zbliżasz. W uszach *grają szumy*

(Hej świat się kręci)

Świat jest jak ja dziś *pomieszany*  
Z niebem i obaj *pijaniśmy*.

.....  
Zda się nie żyję — *jestem żyty*...

(I znów jest tak)

Wiosna i wino: dwie wargi, co swymi  
Pocałunkami *mieszają sny w głowie*  
Ze się *zawraca do góry* i dymi! ...

(Wiosna i wino)

W przytoczonych fragmentach i wielu innych tekstach dwie sprawy wydają się szczególnie ciekawe. Pierwsza to zniknięcie indywiduum, rozplątanie się osobowości w żywiole życia („Zda się nie żyję — jestem żyty”). Prowadzi to do zjawienia się postaci, którą nazwać można panteistycznym impersonalizmem. „Ekstazyk użycia” przekracza granice swej podmiotowości i łączy się z potężnym strumieniem biologicznego życia. Druga sprawa — łącząca się częściowo z poprzednią — to związek transu i naśladowania („Zmienić się w ciebie, o wiosno”). Najczęściej naśladowana bywa energetyczno-kreacyjna działalność przyrody, często dziecko, czasem demiurg. Związek maski i transu charakterystyczny jest dla społeczeństw pierwotnych. R. Caillois we wspo-

<sup>3</sup> Wszystkie podkreślenia w wierszach moje — K. D.

Naśladowanie  
i trans

mnianej pracy stawia nawet tezę, iż główną cechą struktur społecznych we wczesnych fazach rozwoju historycznego są właśnie rządy maski i opętania. Specyficzną formą związku naśladowania i ekstazy jest szamanizm barwnie opisywany przez etnologów i religioznawców. Eliade w swej klasycznej pracy o tym fenomenie zebrał materiał z wielu regionów świata<sup>4</sup>. Szaman wprowadza się w stan ekstazy za pomocą narkotyków, śpiewu, tańca, rytmicznych ruchów, hipnozy. Po chwilowej utracie przytomności nawiedzają oszołomionego duchy. Maską jest materialnym i widowym dowodem przemiany szamana i wejścia w kontakt z energiami kosmicznymi i boskimi. Nie sposób powstrzymać się w tym miejscu od zacytowania wiersza Wierzyńskiego *Grzmi*, który jest niemal dokładnym zapisem praktyki szamańskiej:

Skaczę, ślizgam się, wiruję,  
Krzyczę, wiatr ustami łapię,  
Z powietrzem się mociuję,  
Na drzewa się drapię,  
Spadam z nich i tańczę na murawie,  
Kręcę się, kręcę wkoło,  
— Wir! —  
Aż wywracam się jak długi,  
I tarzam się po trawie!  
Ohej, ohej!  
Deszcz mię tnie i smaga,  
Bajecznie dmie wichura,  
— Jak bosko, pysznie i wspaniale! —  
Elektryczność piorunów dostaje się do krwi!  
Piorunami wałę!  
Hurra!  
Grzmi!

W tekście tym pierwiastek zabawy osiąga swój punkt skrajny; nigdy już nie powtórzył się taki popis irracjonalnej żywiołowości w twórczości Wierzyńskiego,

---

<sup>4</sup> Por. M. Eliade: *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris 1951. Także fragmenty innych dzieł tego uczonego.



a i w całej polskiej poezji nie ma chyba podobnego utworu. Był to punkt niebezpieczny zarówno strukturalnie (bo leżał już w rejonie, gdzie irracjonalna jubilacja przechodzi w chaos), jak i antropologicznie (gdyż szamanizm wyzwala siły destrukcyjne, nie poddające się kontroli, a maska i trans służą sianiu grozy oraz stanowią środek represji i przemocy w prymitywnej społeczności).

Niebezpieczna  
jubilacja

Znacznie częściej u Wierzyńskiego zabawa oparta jest na zasadach umowy swobodnie przyjętej przez jej uczestników. *Illinx* indywidualny jest najczęściej zaproszeniem do radosnej gry, związaniem ludycznej wspólnoty. Dwa ostatnie wersy *Wiosny i wina* („Tam gdzie się gra moja kończy, / Zaczyna się wasza”), kończące tom wspólnotowym akcentem, znajdują swą kontynuację w *Inwokacji* otwierającej *Wróble na dachu* („Nie mijaj mnie, nie odchodź, człowieku — przechodniu, / Wyciągnij do mnie rękę i powiedz mi: bracie”). Symptomatyczny wiersz *Śpiew dionizyjski* zamiast rozpasania akcentuje uczucia braterstwa i pojednania w zabawie. Także wspomniany już panteistyczny impersonalizm stanowi element opozycyjny, tłumiący egotystyczną ekstazę. Elementy te tworzą kontrapunkt z wątkiem demiurgicznym (panowanie nad światem): pojawia się czasem pokora wobec wspaniałej natury zachwycającej nie tylko potęgą procesów życiowych, ale i swym pięknem.

Wierzyński wkracza tu na romantyczne tropy, przyroda jest bytem cudownym, tworem przypominającym dzieło artystyczne, a co więcej — naśladowującym działania artystyczne. Pierwsza tendencja — spirtualizacja kosmosu — znajduje wyraz w takich utworach, jak *Msza* („O południe niedzielne! Radosna mszo świata! / Nabożeństwo zachwytu! Cudu chwilo boża!”), *Boże Ciało*, *Słucham i patrzę*, *Tak czy inaczej*. Natomiast kreowanie natury na dzieło artystyczne, a chwilami na artystę, dokonuje się nieustannie:

Przyroda pełna  
ducha i sztuki

*Muzyka skrzydeł, kolorowe grajki.*

Muchy lecące w słonecznej poświacie,  
dusze powietrzne, krótkie boże bajki.

(*Muchy niebieskie*)

Gdzie ze mną jeno wiatr *psalmy* zawodzi  
I słońce *wiesza* swe najświętsze wota  
Bogu na piersi,

(*Na polach*)

*Kadryla tańczą* pary blasków i półcieni  
Na letnim pożegnaniu wonnej pani łąki.

(*Wśród krzaków leżą*)

(...) Cały świat wraz z nami:

Wszak *tańczy* już wkrąg słońce na swojej elipsie.

(*Splew dionizyjski*)

## 2

*Mechanizmy zabawy* pojawiają

Poetyckie  
techniki  
ludyczne

się na wszystkich poziomach tekstów pierwszych książek poetyckich Wierzyńskiego, choć nie wszędzie z jednakową częstotliwością. Świat przedstawiony kreowany jest ze swobodą podporządkowaną jedynie regułom gry, wewnątrztekstowe stosunki osobowe naśladowują zasady interakcji w grupie zabawowej. Charakterystycznym zjawiskiem jest o wiele częstsze niż w liryce modernistycznej występowanie drugiej osoby, do której adresowany jest monolog. Także zakorzenienie lirycznych monologów w wyraźnie przedstawionej sytuacji motywującej ich ekstatyczność odróżnia wczesne wiersze Wierzyńskiego od abstrakcyjności monologów młodopolskich<sup>5</sup>.

Na poziomie językowym do najczęstszych chwytów trzeba zaliczyć zestawienie opozycji leksykalnych nie spotykanych w mowie potocznej i transformacje konstrukcji idiomatycznych<sup>6</sup>. Rymy są często za-

<sup>5</sup> Obecność adresata monologu, sytuacyjność liryki i wprowadzenie języka potocznego to zjawiska charakterystyczne dla poetyki skamandryckiej. Por. M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962.

<sup>6</sup> M. Dłuska: *Studia i rozprawy*. T. III. Kraków 1972, szczególnie studium wiersza *Gdzie nie posieją mnie*.

skakująco dobierane; spotkać też można gry słowne, kojarzenie wyrazów na zasadzie podobieństwa dźwiękowego: poezja „boska — w bohomazie”, „widok z wiaduktu (...) od Alp do Timbuktu” itp. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że elementy zabawy w płaszczyźnie stylistycznej są mniej częste i aktywne od występujących w planie treści. Wydaje się nawet, iż idiomatyczność większej części ludycznej poezji Wierzyńskiego polega na paradoksalnym połączeniu swobodnej, nie kontrolowanej zabawy (w planie treści) z grą (dominującą w planie wyrażenia) polegającą na mistrzowskim opanowaniu reguł twórczości poetyckiej. Autor *Wiosny i wina* respektuje normy językowe, w jego wypowiedziach artystycznych panuje ład, jednostki stylistyczne podporządkowane są celowi nadrzędnemu — konstrukcji niezwyklego świata ludycznego. Zabawa obecna jest w przedstawionej rzeczywistości, na poziomie wielkich figur semantycznych, motywów; natomiast wypracowywanie tych jednostek semantycznych poddane zostało rygorom funkcjonalności.

Wierzyński postępuje rozmaicie. Czasem rzeczywistość oszalałmiającej zabawy (*illinx*) konstituuje się poprzez chaotyczny (*Grzmi*) lub swobodnie improwizowany (*Heroica*) monolog. Ważną funkcję pełnią wtedy eksklamacje (wykrzyknienia) pojawiające się w niektórych wierszach z rzadko spotykaną gdzie indziej częstotliwością. Ale częściej zamiast wiersza wolnego i konstrukcji „bezladnego” strumienia werbalnego operuje innymi środkami: eksponowaniem wszechmocny podmiotu lirycznego lub autoironicznym stosunkiem do jego wypowiedzi. Jak wspominałem, główne elementy zabawy występują w płaszczyźnie świata przedstawionego w utworze: dobór demonstracyjny błahych tematów, humorystyczne i niezwykłe traktowanie motywów oraz kombinowanie ich w fantastyczne całości.

Żywioł zabawy dąży zazwyczaj w poezji do osłabie-

Zabawa  
dzięki grze

Zabawa przeciw informacji

nia komunikacyjnej wartości wypowiedzi, gdyż zarówno formalna chaotyczność, jak i nadorganizacja poetyckiej wypowiedzi powodują zamazanie sensu i zmniejszenie denotacyjnych odniesień tekstu<sup>7</sup>. Lecz Wierzyńskiemu szło głównie o maksymalnie dobitne wyartykułowanie w poezji postawy i światopoglądu ludycznego. Prezentacja dokonywała się głównie dzięki sensom zdań i większych jednostek tekstu. Autonomiczność poezji — świata gry i zabawy — jej oddalenie i radykalna inność od reszty rzeczywistości rozpoznawana była na poziomie całego tekstu, a nie słowa czy zdania, jak usiłowały robić kilka lat później ruchy awangardowe. Można obrazowo powiedzieć, że koncepcji poezji jako „języka w języku” przeciwstawiał Wierzyński koncepcję poezji jako „świata w świecie”. Obie te tendencje są oczywiście w literaturze dwiema stronami tego samego zjawiska, ale odmienność podejścia rzutuje na wiele spraw. Tak więc liczne przypadki poezji budowanej na zasadach gry i zabawy, o jakich pisze w tym numerze „Tekstów” Pavol Winczer, eksponujące swoje zorganizowanie znakowe, wysuwały na plan pierwszy zabiegi językowe i o swej ludyczności zasadniczo mówiły pośrednio przez obecność określonych chwytów konstrukcyjnych. Natomiast u Wierzyńskiego rzeczywistość ludyczna była głównie prezentowana bezpośrednio w warstwie świata przedstawionego.

Poza zasadą skuteczności

Elementy ludyczne poezji awangardowej trzeba odczytywać na tle systemu językowego jako zaprzeczenie panującej w nim zasady sprawności komunikacyjnej. Ludyczność poezji Wierzyńskiego stawała się zauważalna przez odniesienie do rzeczywistości. Chwyty językowe podporządkowane zostały wewnętrznej teleologii tekstu. Na przykład zachowanie

<sup>7</sup> A. Liedtke: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an der Grenzen der Sprache*. Band I. Berlin 1963.

tradycyjnej wersyfikacji, co mogłoby się wydawać czymś sztucznym — nadmierną racjonalizacją i unormowaniem wypowiedzi — dobrze współgrało z tematyką. Powtarzalność identycznych zespołów sylabicznych i akcentowych swą halucynacyjną rytmiką współdziałała z tematyką witalistycznego upojenia. Warstwa foniczna także wzmacniała działanie warstwy obrazowej ewokującej stany radosne i podniecające. Wedle kompetentnych i pomysłowych badań Marii Dłuskiej, dobór dźwięków w jednym z analizowanych wierszy *Wiosny i wina* wykazuje nie spotykaną w naszej poezji funkcjonalność. Nagromadzenie średnich i wysokich samogłosek oraz spółgłosek miękkich tworzy jasne i pogodne tło brzmieniowe.

Władysław Tatarkiewicz, pisząc o grach i zabawach<sup>8</sup>, nazywał zabawą każdą czynność mającą cel swój w sobie: „Tak jest np., gdy idę na spacer, stawiam pasjansa, gram w tenisa lub jem w cukierni ciastka. I te czynności służą pewnym celom, dają odpoczynek umysłowi, wzmacniają mięśnie czy dostarczają cukru organizmowi, ale częstokroć spełniamy je nie myśląc ani nawet nie wiedząc o ich celowości. Spełniamy je dla nich samych. Idziemy do biblioteki, bo chcemy przeczytać książkę; natomiast stawiamy pasjansa, bo chcemy stawiać pasjansa. Tamta czynność ma cel poza sobą, ta zaś ma go w sobie”. Rozwijając tę myśl filozofa, powiedzieć trzeba, iż posługiwanie się językiem też jest czynnością praktyczną, gdyż każda nasza wypowiedź służy celom komunikacji. Natomiast w poezji, a szczególnie w poezji o dominujących elementach zabawy dzieje się inaczej. Komunikat poetycki staje się celem samym w sobie, a mówienie literackie (sprawiające nam przyjemność) nie podporządkowuje się zewnętrznym koniecznościom. Oczywiście, to nastawienie samo-

Cel swój mieć  
w sobie

<sup>8</sup> W. Tatarkiewicz: *Ani praca, ani zabawa*. W: *Droga przez estetykę*. Warszawa 1972.

Nawiązywanie  
i tłumienie  
komunikacji

celowe występuje razem z innymi dążeniami: poznawczymi, ekspresyjnymi, ideologicznymi. Najbardziej uwalnia się tekst poetycki od zobowiązań praktycznych w swej odmianie ludycznej — kreowaniu wypowiedzi niezwykłych, mających przynosić czytelnikowi przyjemność, niespodziankę i napięcie. Ale zanim zacznie się budować rzeczywistość ludyczną w poezji, trzeba nawiązać elementarny kontakt z odbiorcą. Tak więc tłumienie sensu, zmniejszanie komunikacyjnej wartości wiersza musi iść w parze z usiłowaniami nawiązania informacyjnego kontaktu. Rozwiązywany bywa ten problem w ten sposób, że pewnym poziomom tekstu przydziela się rolę czynnika nawiązującego komunikację, a innym rolę źródła dezinformacyjnego zamętu, czyli zabawy. Wierzyński wciąga w swą grę czytelnika, respektując ogólnie obowiązujące zasady gramatyczne i wersyfikacyjne; potem jednak zaskakuje go kreacją świata gry i zabawy rządzącego się swymi fantastycznymi prawami.

*Wiosna i wino* oraz *Wróble na dachu* (w nieco mniejszym stopniu) tworzą nieobecny dotąd w polskiej literaturze *wzór poezji ludycznej*. Trafna intuicja podyktowała Marii Dąbrowskiej charakterystykę debiutu Wierzyńskiego wypowiedzianą po latach w liście z 1961 r.: „To jest chyba najradośniejsza poezja wszystkich czasów. Aż nie do wiary, że można było tyle wspaniałej poezji wydobyć z samej tylko radości istnienia”<sup>9</sup>.

Ludyzm wczesnej fazy twórczości Wierzyńskiego podejmował i radykalnie przekształcał wątki modernistyczne, szczególnie te przejęte od Staffa, którego uważał Wierzyński za swego mistrza<sup>10</sup>. Niepraktyczność gry i zabawy, których celem jest samo trwanie

<sup>9</sup> M. Dąbrowska: *List z 11 kwietnia 1961*. W: *Przebity światłem. Pożegnanie z Kazimierzem Wierzyńskim*. Londyn 1969.

<sup>10</sup> W *Odwiedzinach* wskazuje także Wierzyński na patronat Whitmana. O wpływie amerykańskiego pisarza na polską poezję drugiego dziesięciolecia naszego stulecia pisze m. in. Michał Głowiński: „odwołania do Whitmana służyły zazwy-

tych czynności, to transfiguracja Staffowskiego przekonania o wyższości dążenia do celu od niego samego; ekstazyjne upojenie życiem to intensyfikacja afirmacji życia autora *Galezi kwitnącej*; motyw przekraczania granic, energii rozsadzającej określone kształty jest rozwinięciem myśli Staffa o przewadze całości bytu nad poszczególnymi przedmiotami. Wątki kreacjonistyczno-spirytualistyczne u Wierzyńskiego współdziałają z refleksją religijno-filozoficzną Staffa, bo wbrew powierzchownemu oglądowi autonomiczny świat gry i zabawy ma swoją wykładnię metafizyczną. Jak pisał Johan Huizinga: „Dopiero dzięki wpływom ducha, likwidującym absolutną determinację, istnienie zabawy staje się możliwe, wyobrażalne i pojmowalne. Egzystencja zabawy potwierdza nieustannie, i to w sensie najwyższym, ponadlogiczny charakter naszej sytuacji w kosmosie. (...) Bawimy się i wiemy, że się bawimy, a więc jesteśmy czymś więcej niż jedynie rozumnymi istotami, ponieważ zabawa nie jest rozumna”.

Metafizyka  
zabawy

### 3

W następnych latach Wierzyński odszedł od uprawiania poezji ludycznej w stronę twórczości bardziej tradycyjnej. W tomach *Wielka Niedźwiedzica* (1923 r.) i *Pamiętnik miłości* (1925 r.) zamieścił większość wierszy w przyciszonej tonacji emocjonalnej: melancholijnych, poważnych, smutnych. Część utworów *Wielkiej Niedźwiedzicy* napisał jeszcze w okresie I wojny światowej, w latach poprzedzających pracę nad *Wiosną i winem*. Zarówno tematyka, język, jak i znaczenie światopoglądowe *Wielkiej Niedźwiedzicy* i *Pamiętnika miłości* lokują te dwa zbiory w bloku twórczości Wierzyńskiego nie mieszczącym się w modelu poezji gry i zabawy. Natomiast wydany w 1927 r. *Laur olimpijski* kontynuuje wątki artystyczne i filozoficzne

---

czas wyrażaniu tych samych tendencji do tworzenia poezji codzienności o zabarwieniu panteistycznym” (op. cit., s. 100).

Złoty Laur  
olimpijski

wczesnego pisarstwa Wierzyńskiego. Tylko część prawdy tkwi w twierdzeniu, że jest to zbiór 15 wierszy o tematyce sportowej, choć głównie takiemu odczytywaniu zawdzięczał złoty medal na Konkursie Literackim IX Igrzysk Olimpijskich w Amsterdamie w 1928 r.

Roger Caillois w cytowanej książce uważa sport za wzorową realizację gier i zabaw typu agonistycznego. *Agon* jest walką w sytuacji stwarzającej równość szans przeciwników, dzięki czemu wygrana jest wymierna i niepodważalna. Dąży się do wyeliminowania wpływów zewnętrznych i przypadkowości, po to aby zwycięstwo uzależnione było jedynie od walorów startujących zawodników. Dlatego, jak pisze francuski myśliciel, „*agon* zakłada napiętą uwagę, odpowiedni trening, maksymalny wysiłek i wolę walki, wymaga zdyscyplinowania i wytrwałości. Zawodnik jest tu zdany na własne możliwości, musi dać z siebie wszystko, na co go stać, równocześnie zaś powinien postępować lojalnie, przestrzegając przyjętych warunków; dzięki tej równości stworzonej przez warunki przewaga zwycięzcy nie podlega dyskusji”. Współzawodnictwo sportowe uczy uczciwej walki: szacunku dla przeciwnika, przestrzegania przepisów, samodzielności, a przede wszystkim uczy przegrywać. W *Laurze olimpijskim* opiewani są jednak zwycięzcy i sławni mistrzowie sportu lat dwudziestych. Wierzyński napisze też w jednym z wierszy, iż „Boska to rzeczy być pierwszym i bawić się takim żartem”, ale bardziej specyficzną cechą jego podejścia do agonistyki jest przeniesienie akcentu z rywalizacji, czyli pokonywania współzawodnika, na pokonywanie przeszkód i osiągnięcie postawionych celów. A celem tym jest głównie przekraczanie możliwości własnego organizmu, pokonywanie praw rządzących czasem i przestrzenią.

Pokonać czas,  
przestrzeń  
i materię

Zachwyty nad pięknem człowieczego wysiłku i ruchu zmierzającego do przekroczenia narzuconych mu granic znajduje wielokrotnie wyraz w tej poezji. Po-



równania do zjawisk przyrody (czasem techniki) wskazują, że zjednoczenie się ze źródłem energii biologicznej, dorównanie fenomenom przyrody jest miarą piękną i celem wysiłku:

Otoczyliśmy ziemię nową panoramą  
I do taktu jej nowy podajemy krok,  
Idziemy *drżąc jak pełne człowieka dynamo*  
*Tłocząc w głąb arterii gęsty, żyzny sok.*  
*Świat uderza wraz z nami jednym pulsem rytmu*  
(*Defilada atletów*)

Motor serca już w uszach walić mi zaczyna,  
. . . . .  
*Burza kroków* mych teraz zniszczy cię i rozgniecie,  
(100 m)

Jeden ma *ręce wiatraki*, drugi *wiosłuje stopą*,  
Jeden jest ludzkim *kangurem*, drugi jest *antylopą*.

. . . . .  
Jeden jest w pędzie *maszyną*, żywą, silną i młodą,  
Drugi jest samą szybkością, prawem ruchu, *przyrodą*.  
(*Paddock i Porritt*)

*Dolata* do poprzeczki i z nagłym *trzepotem*  
Przerzuca się jak gdyby był *ptakiem i lotem*.  
(*Skok o tyczce*)

*Rytm mój* zespala się z *ziemią*, dźwięcząca bije w nią stopą,  
. . . . .  
Niesie mnie *wiatr moich skrzydeł*, wiatr wielki i niezmierzony.  
(*Nurmi*)

Co to za *stado* wspaniałe! Pół-bogi! Pół-ludzie! *Zwierzęta!*  
(*Bieg na przelaj*)

*Laur olimpijski* świadczy o ewolucji modelu poezji ludycznej. Miejsce żywiołowej, nieco bezładnej zabawy zajmuje zorganizowana gra wymagająca od uczestnika samodyscypliny i wielkiego wysiłku. Dziecko, kuglarz, wędrowca, roztańczonego ekstatyka wypierają mistrzowie sportu lub odkrywcy (*Pieśń o Amundsenie*). Bohater wierszy *Lauru olimpijskiego* zostaje bardziej zindywidualizowany — zamiast kogoś reprezentującego radosne człowieczeństwo przedstawione są konkretne osoby, obdarzone imionami własnymi: Nurmi, Karol Hoff, Zamorra, Paddock... W tomie tym zachodzi też doskonała zgodność między treścią a kształtem strukturalnym. Te-

Bohaterowie  
godni  
heksametru

matyka walki rządzącej się określonymi regułami oraz pochwała napięcia i wysiłku, dążenia do zwycięstwa oraz panowania nad sobą i materialnymi determinantami przedstawiona jest za pomocą form precyzyjnych, ale nie pozbawionych lekkości i wdzięku. Struktura tych utworów świadczy o swobodnym i głębokim opanowaniu reguł gry poetyckiej, a nieco klasycyzujące przesłanie światopoglądowe wcielone zostało w kształty wersyfikacyjne najbardziej klasyczne w naszej poezji — kilka odmian tzw. polskiego heksametru.

Stłumione wartości ludyczne

Jasno rysuje nam się teraz odpowiedź na postawione na początku szkicu pytanie o to, jakie tłumione wartości duchowe społeczeństwa polskiego u progu niepodległości znalazły ekspresję w pierwszych tomach Wierzyńskiego. Były te wiersze wyrazem uniwersalnej — i koniecznej do normalnej egzystencji jednostki i grupy ludzkiej — potrzeby gry i zabawy; apologią ludycznej sfery kultury, odrębnej od sfer aktywności ekonomicznej, poznawczej i światopoglądowej. Zabawa istnieje poza kategoriami: prawdy i fałszu, dobra i zła, oderwana jest od procesów ekonomicznych, niczego nie produkuje, nie służy żadnym zewnętrznym celom. Jej pojawienie się świadczy o możliwości *bezinteresownego wydatkowania wartości* psychicznych i materialnych, a więc pośrednio o intensywnym, nadmiarowym funkcjonowaniu danego organizmu — nadwyżki energetyczne zużywane są w działaniach ludycznych.

Spółeczeństwo polskie lat niewoli egzystowało w sposób niepełny, było strukturą społeczną okaleczoną i wszystkie swe wysiłki musiało kierować do walki o odzyskanie normalnego życia narodowego. Gra i zabawa stawała się czymś wstydliwym i mało wartościowym w naszej XIX-wiecznej tradycji. Ta jednostronność działań społecznych narzucona przez sytuację historyczną była rzeczą chyba wówczas konieczną, ale przyniosła w efekcie sporo skrzywień psychiki narodowej i zaprzepaszczenie wielu szans

rozwoju kulturalnego. Z tradycją „przytłoczenia człowieka przez Polaka” walczyło wielu pisarzy w XX w. (m. in. wielki problem Gombrowicza).

Jedną z najwcześniejszych reakcji były pierwsze tomy Wierzyńskiego; jakim szokiem musiały być te zbiory wierszy, w których nie pojawiają się bodaj ani razu słowa dotąd tak uświęcone i eksploatowane, jak „Polska”, „ojczyzna”, „naród”, „obowiązek”, „praca” a szereg leksykalny: „walka”, „czyn”, „braterstwo” należy do rzeczywistości gry i zabawy! Przesłanie ideowe tej poezji znów przybiera kształt paradoksu i tak daje się wyartykułować: poezja staje się bardziej polska, jeśli przestaje mówić o Polsce, bo dzięki swej rozrzutności, bezinteresowności, oderwaniu od spraw praktycznych świadczy o normalnym, wieloaspektowym funkcjonowaniu narodowej kultury.

Długo przed  
Gombrowiczem