

IRENEUSZ OPACKI

GWIAZDY PIERWSZE

O LIRYCE JANA BRZECHWY

1

Lirykę Jana Brzechwy docenił już w międzywojennym dwudziestoleciu nie byle kto, bo sam Karol Wiktor Zawodziński. Czy jednak na tę ocenę, niezwykle wysoką, wpłynęły szczególne zamilowania krytyka, który niebawem admiraacją darzył wersologię, czy potoczność konsekwentnie śpiewnego wierszowania Brzechwy, czy jedno i drugie równocześnie — dość, że ocena, aczkolwiek wysoka, wypadła nieco jednostronnie; sumitował się nawet Zawodziński, że krytyk musi przed czytelnikiem „usprawiedliwiać się czasem, gdy ma do czynienia, jak w tym wypadku, ze sztuką łatwo dostępną”¹, obcą „komplikacjom i wyrafinowaniom”. Tę łatwość liryki Brzechwy tłumaczył prosto, nie omieszkając ukłuć przy okazji krakowskiej awangardy: „Na nim i jemu podobnych widać jasno walory śpiewności, z braku której u awangardzistów tym silniej poszukujemy (nie istniejącego) sensu, podczas gdy tu śpiew jakby uchyla pytanie co do treści; realizuje się pod pewnym względem »poezja czysta«”².

Ta — ogromnie dla swojego czasu autorytatywna — opinia zaciążyła na recepcji liryki Brzechwy. Zaciążyła negatywnie; niesiona przez awangardę koncepcja poezji z jednej strony „antyśpiewnej”, z drugiej „nasemantyzowanej”, z biegiem lat coraz silniej opanowująca tereny poetyckiej wyobraźni — musiała tak określoną lirykę zepchnąć w cień: lirykę wedle tej definicji zarówno nastawioną „na inkantację, zaśpiewanie-zaczarowanie czytelnika”³, jak i „uchylającą pytanie o treść”. Utwierdziło tę opinię i postępowanie samego poety. Z jednej bowiem strony coraz silniej ciążył on ku twórczości, przynoszącej znakomite wiersze „dla dzieci”, które z czasem „przykryły” pamięć jego twórczości lirycznej — a roz-

¹ K. W. Zawodziński, *Najśpiewniejszy poeta*, [W:] *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 361. (Jest to recenzja tomu *Piotun i obłok*, Warszawa 1935, w której krytyk wypowiada się również na temat wcześniejszej twórczości Brzechwy).

² Tamże, s. 363.

³ Tamże, s. 362.

rosły się tak dalece, że po latach dość trudno było z nazwiskiem Brzechwy kojarzyć lirykę „poważną”: istniał w recepcji społecznej jako urokliwy „poeta malusińskich”⁴. Z drugiej strony — nie protestował głośno przeciwko określeniom Zawodzińskiego. Czy słusznie? Z pozoru ten oto wierszyk — *Gwiazdy pierwsze*⁵ — wydaje się świadczyć, że tak:

Usypiają ludzkie dzieje
Zmierzchem byle jakim,
Wieczór w niebie wilgotnieje
Pachnąc tatarakiem.

Aniołowie młodym gajom
Rozczesują liście,
Wszyscy święci przebierają
Różańce perliście.

A to tylko gwiazdy pierwsze
Switają w błękitach. —
Bóg o ludziach pisze wiersze,
Których nikt nie czyta.

Wydaje się — wdzięczny, uroków naiwnej baśni nie pozbawiony, nastrojowy i łagodny opis zapadającego wieczoru. „Bylejakość” zmierzchu upotocznia go, sprowadzając z tkliwych w tradycji uniesień na ziemię bardziej szarą — a później następuje ewokacja „świeżości” wieczoru poprzez przywołanie „wilgocią” z nieba spadającej rosy tudzież sugestywną siłą woni: nie darmo z tataraku wyrabia się olejki aromatyczne, a obyczaje ludowe cenią „świeżość” jego zapachu!⁶. W strofie drugiej następuje wizja baśniowa — w tym złączeniu aniołów z gajami, w tej dziecinnej interpretacji gwiazd jako migotliwego (bo „przebieranego”) „różańca wszystkich świętych” — po to, by uzyskać kulminację w finale: w równie dziecinnej wizji dobrotliwego, poczciwego „Boga-poety”, który pisze przez nikogo nie czytane wiersze.

Wizja tyleż urokliwa, co i błaha: próżno by tu szukać wielkich problemów! Toteż na jej — nie angażującym nadmiernie szarych komórek czytelnika — tle tym mocniej wybrzmiewa muzyczność wiersza, utrzymanego w przeważającym obszarze utworu w prościutkim, a wyrazistym rytmie toku trocheicznego:

⁴ „Jeżeli zaś wolno mówić o Brzechwie jako o nieprzeciętnym [...] zjawisku, decyduje o tym przede wszystkim plon twórczości dla dzieci” — pisał H. Michalski, twierdząc, że twórczość liryczna zdołałaby Brzechwie „zapewnić rangę zaledwie skromnego liryka” (H. Michalski, *Liryka i poemat*, [W:] *Rocznik Literacki 1955*, Warszawa 1956, s. 73).

⁵ Taki tytuł nosi ten wiersz jeszcze w *Wierszach wybranych* (Warszawa 1959); w edycji *Liryka mego życia* nosi on tytuł *Wieczór* (Warszawa 1968).

⁶ Zob. O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 16, Warszawa 1962, s. 119.

.	/	/	/	/	/	/	/	/	/
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
/	/	.	/	/	/	/	/	/	/
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
/	.	/	/	/	/	/	/	/	/
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

(strofa 1)

Tej śpiewnej wyrazistości metrycznej sprzyja zarówno idealna zgodność składniowo-metryczna, jak i współdzięczności wewnątrzwersowe, niejednokrotnie ocierające się o uśpiwniającą aliterację członów przed- i pośredniówkowych (Usypiają / lUdzkie; Wieczór / Wilgotnieje). Zabiegi instrumentacyjno-głoskowe zresztą obejmują tutaj bardzo szeroki teren. Ujawniają się jako aliteracja incipitów strof (Aniołowie / A to tylko), jako aliteracja nieparzystych wersów śródstroficzych (Wieczór / Wszyscy), jako współdzięczność cząstkowa wyrazów sąsiadujących (AnioŁOwie / mŁOdym), jako wyrazista instrumentacja całych wersów — bądź samogłoskowa (głoski akcentowane: PAchnąc tAtarAKiem), bądź spółgłoskowa (Rozczesują liście). Gdy doda się do tego dokładność rymów — okaże się, że próba wydobycia walorów „muzycznych” tego wiersza może dostarczyć tęgiej zabawy miłośnikowi takowych poczynañ badawczych.

Nam niech wystarczy, że to, na co wskazaliśmy dotychczas, wydaje się w pełni potwierdzać opinię Zawodzińskiego: „Nie lira, ale grzebień: prawda, że srebrny, a i to jeszcze niedostatecznie go wyróżnia z pospolicności. I nuta niewymyślna, [...]. Anielstwo, więc śpiewność, więc muzyczność: wiadomo, że śpiew jest tradycyjnym zajęciem chórów anielskich”⁷. Uroczy, ale też zgrzebny i prościutki wierszyk. Czy na pewno?

2

W recenzowanym przez Zawodzińskiego tomiku *Piotun i obłok*, wydanym w 1935 r., zamieścił Brzechwa zespół kilku wierszy nieco mniej urokliwych i beztroskich. Oto jeden z nich:

Nie będziemy mieli łatwej śmierci,
 Nie będziemy mieli lekkiej ziemi,
 Przyjdzie tylko pies o ryżej sierci
 I przewierci nas oczami złemi,
 I obgryzie nasze ciepłe kości,
 Niechwalebne dla grabarskich motyk,

⁷ Zawodziński, op. cit., s. 361—362.

Potem spłynie czarna mgła wieczności
I ukoj nas jej chłodny dotyk.

Nie rozlegnie się z rozprutych piersi
Nawet wycie nad mrokami temi. —
Nie będziemy mieli łatwej śmierci,
Nie będziemy mieli lekkiej ziemi.

Przepowiednia, [W:] Piotun i oblok

Oczywiście: gdyby ktoś bardzo chciał, mógłby i tutaj mówić o wręcz popisowej „śpiewności” tego wiersza, opartej o wyrazistą rytmikę, współdziałanie składni i metrum, paralelizmy, anafory, aliteracje wersowe (jakże uderzająca tu strofa ostatnia!), a nawet zaskakujące rymy swoiście „przerzutniowe” (sierci / I przewierci). Tylko, że taka problematyka nie bardzo się nasuwa przy lekturze tego wiersza.

Nasuwa się natomiast problematyka z jednej strony głębokiego zaplecza kulturowego tego utworu — odesłanie aluzyjne do starotestamentowych proroctw jest tu zgoła manifestacyjne⁸ — jak i, z drugiej, przerażająca tego wiersza przenikliwość. Znalazł się w zbiorze z r. 1935 — za niepełne pięć lat począł już uzyskiwać zupełnie literalną realizację w historii „prawdziwej”. Przeczytany z perspektywy dokonanych już doświadczeń drugiej wojny światowej — przeraża. Nie ma wątpliwości, z kim kojarzy się „pies o ryżej sierci”, nie ma też wątpliwości, kogo dotyczy przepowiednia — wsparta przecie o odwołanie do proroków Starożytności Izraela — w wierszu Brzechwy-Lesmana! Oczywiście: wiersz ten reprezentuje nurt katastrofizmu, narastającego w poezji lat trzydziestych. Ale też jest w swojej wizji — jak na typ ówczesnych wizji katastroficznych — niebywale wyrazisty i jednoznaczny. I przenikliwy, przenikliwy myślowo: tak dokładnego spełnienia przez historię nie uzyskała bodaj żadna z międzywojennych wizji poetyckich katastrofistów.

Rzecz w tym, że to nie przypadek chyba, bo nie jednorazowo to ujawniona przenikliwość Brzechwy-katastrofisty. Tuż obok znajduje się inny wiersz, równie przerażający — wiersz, w którym Zawodziński dostrzegł „makabryczną fantastykę (tu bardzo sugestywny, upajający wewnętrzными rymami *Dym*)”⁹. A no, spójrzmy na te „upajające rymy”:

Posłuszny wiecznym bogom i niedorzecznym grobom,
Powierzam ciszy nocnej mój bezowocny znój,
Lecz choćby każdy powrót był grobem i żałobą,
Ja zawsze będę z tobą i zawsze będę twój.

⁸ „I będą trupy ludu tego pokarmem ptactwu powietrznemu i zwierzowi ziemi, a nie będzie, kto by odegnał. [...] Wyrzucą kości królów Judy, i kości książąt ich, i kości kapłanów, i kości proroków, i kości tych, którzy mieszkali w Jeruzalem [...]; nie pozbierają ich i nie pogrzebią, jak gnój na ziemi będą”. (Proroctwo Jeremiasza, 7, 33—34; 8, 1—3). Por. też Proroctwa Ezechiela, Nahuma, Ozeasza i in.

⁹ Zawodziński, op. cit., s. 364.

Znużony — odpoczywam, umarły — nie odżywam,
 Kamienną głową kruszę kamienny ciężar brył,
 Na wznak rozparty leżę i spływa ze mnie grzywa,
 I świadczy — cała siwa — żem jeszcze w grobie żył.

[...]

Tu lata się nie dłużą, tu lata nic nie wróżą,
 I nic, i nic nie znaczą, i wcale nie ma lat, —
 Podziemna wieczność ciemna przepływa czarną burzą,
 I grobom pozostawia swój czarny mrok i czad.

Gdy wiatr październikowy uderzy po kominach,
 I z pieca twego buchnie w poduszki duszny dym,
 Ty wiedz, że w tych godzinach mój powrót się zaczyna,
 Że gdy cię czad udusi, ja właśnie będę w nim.

Dym

Oczywiście: są rymy wewnętrzne. Ale znów — nie one chyba uderzają. Z jednej strony — znów wskazać wypadnie na zaplecze kulturowe wiersza, które tłumaczy cały szereg zespolonych motywów. W utworze tym, tworzącym makabryczną wizję przemian człowieka „żywcem pogrzebanego”, nietrudno dojrzeć aluzje do licznych motywów demonologicznych — motywu „kosmatości”¹⁰, gryzącego dymu jako broni magicznej¹¹ itd. Na tej też drodze wiersz uzyskałby zapewne swoje „rozwikłanie sensu”. Z drugiej jednak strony skojarzenie go z katastrofizmem — narzucające się — ponownie skłania do zauważenia jego fascynującej przenikliwości. Przyłożenie doń miary tej rzeczywistości, którą katastrofiści „przeczuwali” — rzeczywistości drugiej wojny światowej — weryfikuje zespół splecionych w nim motywów z nieprawdopodobną wręcz ostrością. „Niedorzeczny grób”, w którym się „żyje” czysto wegetatywnie, posłusznie uprawiając „bezowocny znój”, grób, w którym „lata nic nie wróżą” i „nic nie znaczą i wcale nie ma lat”, grób, z którego „powrót” jest „grobem i żałobą”, a odbywa się w postaci buchającego z pieca „dusznego dymu”¹² — nasuwa skojarzenia zupełnie jednoznaczne.

¹⁰ Zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1967, t. II, cz. 1, s. 334, 377, 511, 602, 603, 606—609, 612, 639, 642. Chodzi o cechy takie, jak włosy długie, białe, „kosmatość” itp.

¹¹ Zob. tamże, s. 314, 333.

¹² Formuły typu „I ciągle dymi ten straszny piec, / Ulata duch nasz jak tęsknota” (K. Paszkowski, *Oświęcim*, 1943, J. Szczawiej, *Antologia polskiej poezji podziemnej (1939—1945)*, Warszawa 1957, s. 181) wielokrotnie się powtarzają w poezji i prozie okupacyjnej. Nb. cytowane wiersze Brzechwy są bardzo bliskie poetyce wierszy okupacyjnych, zaś wyrazistość wizji sprawia, że — choć są redagowane w czasie „przyszłym” — bliskie są ujęciom charakterystycznym dla literatury „apokaliptycznej”, której mianem zwykło się określać specyfikę literatury okupacyjnej w odróżnieniu od katastroficznej przedwojennej. Warto te wiersze zestawić

Nie, to nie znaczy, że od razu należy ujrzeć w Brzechwie „autentycznego” proroka-wizjonera. Źródeł tej zaskakującej sprawdzalności motywów katastroficznych — nie negując przenikliwości myślowej tych wierszy — należałoby szukać raczej w tradycjach kulturowych, do których poeta tutaj apeluje, a które po prostu się sprawdziły. Niekoniecznie dlatego, że przysługiwała im jakaś „magiczna” trafność. Raczej dlatego, że są to tradycje w dorobku kulturowym ludzkości najbardziej katastroficzne — gdzie bowiem większy katastrofizm niż w prorocत्वach starotestamentowych? — a nadchodząca rzeczywistość historyczna lat czterdziestych niosła katastrofę taką, w której i ta wizja musiała się sprawdzić. Katastrofę, która sprawdziłaby każdą niemal wizję, byle utrzymaną w granicach możliwych „praw fizycznych” — gdyż prawa moralne zostały przekroczone krokiem w świetle doświadczeń ludzkości niemal nieprawdopodobnym. Swoistość „przypadku Brzechwy” polega tu więc raczej na skonstruowaniu wizji wyrazistej — w przeciwieństwie do „mgławicowości” innych katastrofistów okresu międzywojennego. Resztę — naniósł już historia.

Ale ten właśnie fakt, fakt z jednej strony apelowania do tradycji kulturowych, fakt wyposażania metaforyki lirycznej w elementy ewokujące złoza „kulturowych znaczeń”, z drugiej strony zaś fakt wyrazistego przywoływania tych znaczeń, dostrzegalna troska o ich ostrość i intensywność — nakazuje nie przeceniać „śpiwności” tych wierszy, wiodącej rzekomo do „poezji czystej”, natomiast docenić ich zawartość „myślową”, docenić w nich płaszczyznę intelektualizowanej „operacji metaforotwórczej”, dostrzec jej ostrość i celowość. By dostrzec ją wyraźniej, przyjrzyjmy się — pobieżnie — wierszykowi dalekiemu od „poetyki wstrząsu”, sprawiającemu wrażenie łagodnej, „wdzięcznej” baśni:

Na ulicy Słowiczej, na ulicy zmyślonej
 Nie ma wcale kamienic tylko same balkony.
 Pozawieszał je niegdyś na pozornych zawiasach
 Obląkany architekt, który nie żył w tych czasach.
 Nikt z przechodniów nie dotarł do zmyślonej ulicy;
 Unikają jej szklarze i wędrowni muzycy,
 Tylko księżyc zarzuca na balkony swą pełnię,
 I przepływa bez cienia, niewidzialny zupełnie.
 Na balkonach są róże, a na różach słowiki;
 Róże mdleją po nocach od słowiczej muzyki,

Na ulicy Słowiczej

np. ze znakomitą charakterystyką twórczości Borowskiego dokonaną przez A. Wernera (*Tadeusz Borowski: Fenomenologia systemu*, Toruń 1968, tekst powielony) — ujawnia się szereg zaskakujących zbieżności!

Wypowiadacz-kreator nie ukrywa, że opisywany przezeń świat istnieje iluzorycznie, na prawach baśniowej fikcji: ulica jest „zmyślona”, zawiasy „pozorne”. Tym bezpośrednim „enuncjacja fikcyjności” towarzyszy fantastyczno-baśniowe ukształtowanie świata: ulica bez kamienic — z samymi tylko balkonami. Ulica bez szklarzy, podwórkowych grajków i przechodniów. Księżyc — nie rzucający cienia. Wydawałoby się — czysta baśń, kraina „wolnej fantazji”. Podkreśla to również — a jakże — śpiewność wiersza, zbyt łatwo zauważalna, by ją tu analizować dokładnie.

Blizsze wniknięcie jednak w tekst pozwala na odkrycie w nim innych zabiegów. Otóż ulica jest wprawdzie „zmyślona” w całości, ale też w jej obrębie — „zmyślonej” — nie wszystko istnieje na jednakowych prawach: można wyróżnić rzeczy o statusie „zmyślenia pierwszego stopnia” i rzeczy o statusie „zmyślenia drugiego stopnia”; inaczej: zmyślenia ze znakiem dodatnim i ze znakiem ujemnym. „Zmyślenie ujemne” — a więc zaprzeczone w ramach wiersza — dotyczy takich elementów, jak przechodnie, szklarze, muzycy, cień odksiężycowy, kamienice, architekt (to ważne: bo to „sprawca” zabudowy!), zawiasy...

Zmyślenie natomiast „dodatnie” obejmuje tutaj: „same balkony”, pełnię, róże, słowiki i ich śpiew. Zespół motywów wiele mówiący: toć to sam ekstrakt dekoracji do „sceny balkonowej”, sama zagęszczona esencja tej dekoracji, esencja jednego z najmocniej za sprawą Szekspira zakorzenionych toposów w kulturze europejskiej! Mamy do czynienia — chciałoby się rzec — z toposem „oczyszczonym” z wszelkich „rozrzedzających” go szczegółów ubocznych — szczegóły te wypowiedcz-kreator obdarzył właśnie „znakiem ujemnym”, eliminując je z kreowanej rzeczywistości. To — rzecz jasna — sprzyja uintensywnieniu sugestywności przywołanego tu toposu: mamy do czynienia z roztworem „gęstym”, z którego wyeliminowano zbędną a rozcieńczającą „wodę”. To uintensywnienie — podkreślone zabiegiem jawnej (bo: sformułowanej w wierszu) eliminacji rozrzedzenia — podkreślone jest też pozytywnie, poprzez obraz niezwykle silnej, jak na wiersz tak z pozoru łagodny, reakcji róż na (znów topos o „słowiku i róży”!) śpiew słowików: „Róże mdleją po nocach od słowiczej muzyki”.

Taka rzeczywistość „esencjonalna”, składająca się z elementów tylko tych — i to centralnych dla toposu — które konotują określone znaczenie lub zdarzenie, może stać się już niezwykle silnym środkiem dla wygrywania wartości lirycznych. W tym wypadku — esencja „toposu sceny balkonowej” konotuje, zapowiada zarówno określoną wartość liryczną, jak i określone zdarzenie: balkon w tym toposie istnieje po to, by mogła się rozegrać znana scena. I Brzechwa — tak spreparowawszy

rzeczywistość swego wiersza — wykorzystuje to. Łamie zakonotowany kierunek rozwoju wątku:

A ty błąkasz się nocą po ulicy Słowiczej
Pełna westchnień tłumionych i niewiernych słodyczy,
I ku górze wyciągasz przezroczyste swe dłonie,
Bym ukazał się tobie na zmyślonym balkonie.

Na ulicy Słowiczej

Cokolwiek by się rzekło — jest to liryk o intensywnym „finale lirycznym”, znakomicie przygotowanym.

Nas jednak — tutaj — nie to interesuje głównie. Ważniejsze dla niniejszych rozważań jest tworzywo, wykorzystywane przy konstruowaniu lirycznych wartości. Otóż jest rzeczą znamioną, że poeta nie dąży tutaj do utworzenia rzeczywistości *quasi*-realnej, by poprzez nią wypowiedzieć liryczną sugestię. Przeciwnie: manifestacyjnie korzysta z toposu jak o toposu, tworzy zeń coś na kształt „poetyckiego pseudonimu świata”¹³. Podobnie jak w poetyce krakowskiej awangardy dążono do „ekwiwalentyzacji” rzeczywistości bądź do jej „pseudonimowania” na terenie zabiegów wewnątrzjęzykowych¹⁴ — tak Brzechwa manifestacyjnie również odrywa świat wiersza od opisu „rzeczywistości dookolnej”, dążąc do utworzenia „pseudonimu” z toposu i do wygrania lirycznych sensów w jego wnętrzu. Tak jak poezję awangardzi-

¹³ Tu można mierzyć odległość liryki Brzechwy od poetyki „rasowych” skamandrytów (za zwrócenie mi na to uwagi dziękuję p. Piotrowi Nowaczyńskiemu). Brzechwa bliski jest skamandrytom zarówno śpiewnością swojej poezji, jak i wieloma jej motywami. Tamci jednak — wyrastając skądinąd z modernizmu — szczególnie w okresie tendencji witalistycznych i biologicznych „niszczyli” spadek po symbolistach, dążąc w liryce do stworzenia iluzji „autentycznej” rzeczywistości i „bezpośredniego” z nią obcowania. Stąd np. bardzo częsty motyw słowika (Tuwim, Pawlikowska, Wierzyński) funkcjonował w ramach ich wierszy jako składnik rzeczywistości *quasi*-realnej. Brzechwa „czyściej” od nich rozwija dziedzictwo symbolistyczne, utrzymując metodę pośredniości znaczeń (w odniesieniu do symbolizmu pisał o tym ostatnio A. Lam, *Polska awangarda poetycka*, Kraków 1969, t. I, s. 17 n.). Nie tworzy w wierszach rzeczywistości *quasi*-realnej (w której dopiero „wtórnie” można wyczytać schemat toposu), lecz tworzy wprost rzeczywistość wspartą na toposach jako toposach, z nimi nawiązując bezpośredni „kontakt liryczny”. To bliższe symbolistom — ale w nowej sytuacji historycznoliterackiej inaczej już funkcjonujące, bo jawiące się jako przeciwstawne awangardzie krakowskiej — „pseudonimowanie świata”; przeciwstawne — gdyż pseudonimem staje się nie tyle „zdarzenie w języku”, ile „zdarzenie w toposie”. Te sprawy wykraczają jednak poza wąskie ramy szkicu, w którym chodzi nie o historycznoliterackie usytuowanie liryki Brzechwy, lecz o wskazanie innego, niż tradycyjnie przyjęty, sposobu jej czytania.

¹⁴ Zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 37 n.; 123 n.

stów można nazwać — ze względu na teren rozgrywania wartości lirycznych — „poezją języka”, tak i lirykę Brzechwy — analogicznie — można nazwać „liryką symboli kulturowych” bądź „liryką toposów”. Tak jak awangardiści wygrywali jedno z tworzyw poezji i jeden z twórców poezji: język — tak Brzechwa wygrywa drugie tworzywo i drugi twór poezji: schemat toposu.

Nie, to nie jest poezja „niewymyślna” i „łatwo dostępna”. To poezja tak skomplikowana, jak musi być skomplikowana każda „poezja kultury”. W analizowanym wierszu słowo „zmyślony” nie znaczy „nieprawdziwy”, „fantastyczny” czy „baśniowy”. Ono — przede wszystkim — znaczy: „kulturowy”, „fiktywny”, „intencjonalny”. Znaczy: „znakowy”.

3

A jak rzecz się ma z — od tej strony ujrzanym — wierszem *Gwiazdy pierwsze*? Rozpoczęliśmy od wersyfikacji analizę jego „śpiewności”. rozpocznijmy od niej i tym razem. Wiersz rośnie w cenie, gdy okazuje się, że zawodowe ambicje jego „nadawcy-rytmizatora” wykraczają ponad ambicje prostaczka-perkusisty, wybijającego tzw. „rytm” pod ludowe skrzypki. A tu groziło i takie odczytanie: nic bowiem ludowości bliższego, jak trocheiczny ośmio- i sześciogłoskowiec, „kataryniarza jedyny”, przedmiot umiłowania wspólny dla ludu i „malusińskich”¹⁵.

A Brzechwa — zainicjowawszy wiersz tym pocziwym tokiem i utwierdziwszy go na przestrzeni równej połowy utworu — nagle w połowie drugiej strofy łamie ów rytm, by złamanie to „przeciągnąć” jeszcze na pierwszą połowę trzeciej strofy, w końcowym dopiero dwuwierszu odzyskując równowagę. Powstaje w ten sposób swoiście „dwuznaczna” struktura rytmiczno-stroficzna. Układ rymów i przedział graficzny włączają owe wyodrębniające się wersy do dwóch różnych strof. Ich kanon rytmiczny natomiast „wrywa” je z tych strof, tak że z dwóch ostatnich wersów strofy drugiej i dwóch pierwszych wersów strofy trzeciej powstaje jakby „strofa nadbudowana”, oparta o spoistość przeplotu ośmiogłoskowców trocheicznych z sześciogłoskowcami amfibrachicznymi:

Wszyscy święci przebierają	/ / . /
	— — — — — — — —
Różańce perliście.	/ /
	— — — — — — — —
A to tylko gwiazdy pierwsze	/ / / /
	— — — — — — — —
Świtają w błękitach. —	/ /
	— — — — — — — —

¹⁵ „W tym wykorzystywaniu walorów muzycznych języka zbliża się Brzechwa do źródeł poezji ludowej [...] i tej, którą tworzą dzieci bawiące się rytmicznym powtarzaniem słów lub dźwięków, pociągających [...] barwą brzmienia”. (H. Skrobiszewska, *Brzechwa*, Warszawa 1965, s. 21).

Celowość takiego „rytmicznego połączenia” z sobą sąsiadujących połówek dwóch kolejnych strof wydaje się wyraźna: spaja je „temat szczegółowy”, tylko w tych bowiem wersach jest mowa w sensie ścisłym o gwiazdach, pozostałe partie wiersza przynoszą „opis wieczoru” wsparty na innych elementach. Gdy to się zauważy — rzuci się w oczy drugi znamieny aspekt tego złączenia. Obie te połówki strof stanowią jakby „powtórzenie tematyczne”, tworzą „układ wariantów”: po prostu powiadają o tym, że uwidoczniły się na niebie gwiazdy. Ale jakże różnymi „językami” to czynią! Dwuwiersz drugi stanowi wypowiedź niezmetaforyzowaną, dosłowną: „gwiazdy pierwsze świtają”. Dwuwiersz pierwszy ujmuje ten sam temat jakby „innymi oczyma”, widząc w gwiazdnych światełkach „przebierany różaniec wszystkich świętych”. Najwyraźniej wypowiadają się tutaj dwa różne „światopoglądy”, opozycyjne względem siebie: światopogląd — nazwijmy to tak: — „pozytywistyczny”, „fizyczny”, dostrzegający w gwiazdach tylko i jedynie „ciała niebieskie” — oraz światopogląd „mitologiczno-infantylny”¹⁶, dostrzegający w nich znaki, przejawy „świata sakralnego”. Apelacja do „widzenia mitologicznego” jest tu wyrazista: zaprezentowane ujęcie gwiazd tkwi w kręgu mitologicznych wyobrażeń ludowych¹⁷. W tym też kręgu tkwi pierwszy dwuwiersz tej strofy, mówiący o aniołach rozczesujących młode gaje — wyraziście apelując do pierwotnej, ludowej tradycji „świętych gajów” i do „kultu drzew”, uznawanych w wielu ludowych mitologiach za miejsce zamieszkania aniołów¹⁸. W sumie więc — strofa druga prezentuje ujęcie zmierzchu i gwiazd poprzez pryzmat topiki, charakterystycznej dla ludowego światopoglądu mitologicznego.

A strofa pierwsza? Znow — od razu w pierwszym dwuwierszu — spotykamy charakterystyczną frazeologię: „Usypiają ludzkie dzieje / Zmierzchem byle jakim”. Łańcuch frazemów „ludzkie” — „dzieje” — „zmierzch” wyraziście przywołuje frazeologię charakterystyczną dla historiozofii i historiografii Oświecenia i romantyzmu. Dla przykładu: zbitka „dzieje ludzkie” jest charakterystyczna dla tytułów początkowych rozdziałów Herdera *Myśli o filozofii dziejów*, przy czym wymowny jest i kształt tytułu całości; tu — z najbardziej znanych — można przywołać również Hegla *Wykłady z filozofii dziejów*. Określenie „dzieje” w miejsce bardziej dwudziestowiecznej „historii” było podówczas powszechnie sto-

¹⁶ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 436 n.

¹⁷ „Gwiazdy uważa lud jako siedlisko duchów błogosławionych, które na nas swymi niebieskimi oczyma spoglądają z wysoka” (Kolberg, op. cit., t. 17, s. 71). „Gwiazdy są dla Świętych przydane zabawki, kieby kwiatki po obłokach rozsiane” (Kolberg, op. cit., t. 7, s. 31).

¹⁸ Zob. Moszyński, op. cit., t. II, cz. 1, s. 424 n.; J. G. Frazer, *Złota gałąź*, Warszawa 1962, s. 125 n.

sowane, czego potocznie znanym poświadczeniem są Mickiewiczowskie „malowane dzieje” z *Konrada Wallenroda* czy „gminne dzieje” z *Popasu w Upicie*. A „zmierzch”? Tytuł słynnego dzieła Gibbona *Zmierzch i upadek cesarstwa rzymskiego* niech posłuży jako wyrazisty przykład modnej — i wówczas, i później — frazeologii historiograficznej.

Rzecz jasna — nie mamy tym razem do czynienia z apelem do światopoglądu ludowego: przywołane dzieła wyraziście określają adres właściwy. Utwierdza go druga połowa tej strofy, mówiąca — w przeciwstawieniu do „bylejakości” zmierzchu ludzkich dziejów — o równoczesnej żywotności przyrody, manifestacyjnie tu zadokumentowanej świeżością wilgoci wieczornej rosy i tatarakowego zapachu¹⁹. To przeciwstawienie — wsparte przywołaniem oświeceniowo-romantycznej frazeologii historiograficznej — jest wyrazistym apelem do znamiennego dla tamtych czasów przeciwstawienia „natura — kultura”, „siła i trwałość przyrody — bylejakość i kruchość dokonań ludzkich”. Topos to szczególnie dla romantyzmu centralny, romantyzmu przypatrującego się uważnie żywiołom przyrody i zarastanym przez zielska tudzież kruszejącym budowłom, wznoszonym przez człowieka²⁰. Przypatrującego się im — w konkretach — jako s y m b o l o m, z n a k o m „praw szerszych”, rządzących układem świata. Bo też apel do światopoglądu romantycznego — jest równoznaczny z apelem do światopoglądu s y m b o l i c z n e g o, ujmującego postrzegane zjawiska jako z n a k i rzeczywistości „ponad nimi” stojącej²¹.

I tutaj więc — jak poprzednio — mamy do czynienia z wyraźną operacją, dokonaną na „toposach kulturowych”; reprezentują one trzy sposoby widzenia świata: symboliczny, naiwno-mitologiczny, fizykalno-pozytywistyczny. Trzy strofy — konfrontacja trzech światopoglądów, trzech sposobów „widzenia świata”.

Po co? Dwuwiersz ostatni brzmi: „Bóg o ludziach pisze wiersze, / Których nikt nie czyta”. Dopiero teraz staje się to zamknięcie wiersza zrozu-

¹⁹ Ważną rolę odgrywa tu motyw tataraku, kojarzący się nieodwołalnie z obyczajami zielonoświątkowymi (występowanie tataraku w roli zielonoświątkowego „umajenia” Kolberg odnotowuje we wszystkich niemal regionach Polski). Zielone Świątki są interpretowane m. in. jako święto „odrodzenia przyrody” (zob. F r a z e r, op. cit., s. 133 n.).

²⁰ Dość tu wymienić krymski sonet Mickiewicza *Bakczysaraj* czy Słowackiego *Rzym*. Brodziński (*Pisma*, Poznań 1873, t. VI) pisał: „Nędzny chwast co wiosna okwita na gruzach mocarzów i szczydzi się zdaje z ludzkiej wielkości” (s. 22); „Natura szydzić się zdaje z wszystkich naszych dążeń, tak wielkich jak małych; olbrzymia, niewstrzymana w swoim postępowaniu, równie dzieła mądrości jak przypadku w proch depce; ważne i małe, wielkie i pospolite, jak powódź porywa z sobą najwyższym trudem dokonane” (s. 25).

²¹ Zob. Z. Ł e m p i c k i, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*, [W:] *Wybór pism*, Warszawa 1966, t. I, s. 173 n.

miałe, dopiero też teraz staje się zrozumiały sens owej „konfrontacji światopoglądów”, dla której motyw gwiazd i motyw wieczoru jest w tym wierszu tylko „probiezmem”. Wiersz w istocie mówi o poezji — i o warunkach jej społecznego odbioru: jest, w sensie ścisłym, wierszem „meta-poetyckim”. Bazuje na ujęciu elementów składowych rzeczywistości jako elementów posiadających naturę „znaków”, jako elementów swoistego „kodu” wprowadzanego w proces „nadawania komunikatu”: „Bóg o ludziach pisze wiersze” — oczywiście, przy pomocy „znaków-elementów świata”; przy pomocy (jakże ważny tu tytuł!) gwiazd: apel do „astrologicznego” ich ujęcia jest tu wyrazisty. I w takich warunkach — gdy rzeczywistość jest traktowana „znakowo” — poezja powstaje: Bóg pisze wiersze, a Brzechwa w dwóch pierwszych strofach (symbolicznej i mitologicznej) tworzy metafory. Gdy przychodzi kolej na trzeci światopogląd — nie traktujący świata jako „zakodowanego komunikatu”, jako zespołu „znaków-symboli” — w strukturze wiersza Brzechwy przemyślnie znika metafora i starcza materiału tylko na pół strofy, gdy tam nieodmiennie starczało na całą. Resztę zajmuje refleksja o pisaniu i czytaniu wierszy w tej odległej od magii i symboliki współczesności „nauk ścisłych”, wierszy — jak mówi finał — „których nikt nie czyta”. Jakże gorzki i jakże nieprosty okazał się ten wiersz, co na początku tak naiwnie i „śpiwnie” wyglądał...

Gwiazdy pierwsze. Jeden to z centralnych elementów topiki różnych kultur²² — i jeden z *leitmotivów* liryki Jana Brzechwy, „liryki toposu”. Ciągoty wersologiczno-muzykologiczne, nadmiernie wybujałe przy lekturach Brzechwy, najwyraźniej skłaniały Zawodzińskiego, znakomitego przecież krytyka, do skupionego wsłuchiwanie się w spółgłoskowe szmery z zamkniętymi oczyma: nie dziwne, że blasku gwiazd nie spostrzegł, bo nie zwykł on się ujawniać na terenie „upajających rymów wewnętrznych”. Toteż cytując fascynujące formuły z wiersza *Pocieszenie* —

[...]

— Jakiż to miesiąc?

— Gwiazdopad...

[...]

— Która godzina?

— Za dziesięć minut ostatnia.

Pocieszenie

— zauważył „zniżenie stylu”, „uproszczenie języka do konwersacyjności”, „ironiczną dziwaczność półprozaicznych refrenów”²³. Nie zauważył rzeczy

²² Obok cyt. dzieł Frazera i Moszyńskiego — znakomicie orientuje w tym zakresie książka R. Pettazoniego *Wszechwiedza bogów* (Warszawa 1967, ss. 10 n., 45 n., 56, 143 n., 242, 430 itd., zob. Indeks rzeczowy, s. 574—575).

²³ Zawodziński, op. cit., s. 364.

stokroć ważniejszej: znakomitej operacji językowo-wyobrażeniowej, dokonanej na toposach. Jeśli bowiem „opadające liście” czy „zwiędłe liście” są znakiem zbliżającej się zimy i wchodzi w skład toposu „nadchodzącej śmierci przyrody”, zabarwiając tym znaczeniem również nazwę „listopada” — to jeśli się zważy na topos „gwiazd spadających” jako topos „śmierci ludzi”²⁴, wówczas „miesiąc śmierci człowieka”, przez analogię językową, winien się nazywać „gwiazdopad”. I z tego wynika finałowa odpowiedź na pytanie o godzinę, która może być tylko taka: „za dziesięć minut ostatnia”. I tu właśnie — na terenie „operowania topiki” — powstaje poezjotwórcza czynność Brzechwy, tu też wybłyskuje najzupełniej nieironiczna sugestia liryczna, zrodzona przez sens „miesiąca spadających gwiazd”.

Właśnie gwiazd. W wierszu, mówiącym bezpośrednio o powstawaniu poezji, Brzechwa również gwiazdą się posłużyła:

Do napisania wiersza
Potrzebna iskra jedna,
Która jak gwiazda pierwsza
Boga z człowiekiem jedna,
[...]

Preludium

W tej poezji, „pseudonimującej” świat toposami, to niemal wystarcza: pod warunkiem, że gwiazda nie będzie traktowana jako fizykalne „ciało niebieskie”, ale będzie ujęta jako astrologiczny „znak”, za pośrednictwem którego dociera do człowieka poetycki „komunikat Boga”, „znak”, umożliwiający tu jednoczącą oba światy „sytuację rozmowy”. Gdy będzie to gwiazda,

[...]
Która jest naraz kwiatem,
I snem, i ciszą nieba,
I nic, i nic pozatem
Już więcej nie potrzeba.

Preludium

Może i nie potrzeba — ale nie bądźmy nadmiernie oszczędni: posadźmy na tej gwieździe śpiewnego aniołka, który w rytm jej mrugania rozsypie przygarść „upajających rymów wewnętrznych”. Wszakże takich, które nie „uchylają pytania o treść”. Wszakże tak przezroczyście, że widać przez nie wyraźnie, iż mruganie gwiazdy jest nie tylko rytmiczne, ale i „perskie”. Porozumiewawcze. **Z n a c z a c e.**

²⁴ Zob. Moszyński, op. cit., t. II, cz. 1, s. 464, 480. Ten topos raz po raz pojawia się też w cyt. dziele Kolberga.