

Stanisław Makowski

Aby tęczę w prądniczy przedłużyć

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 37-47

1988

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław Makowski

ABY TĘCZĘ W PRĄDNICY PRZEDŁUŻYC...
(PRZYBOŚ — SŁOWACKI)

Obecność romantycznej tradycji w wierszu Juliana Przybosa *Tęcza na burzy*¹ jest jawna i ostentacyjna. Ewokują ją cytaty ze Słowackiego użyte jako tytuł i motto utworu („Widzisz tę tęczę na burzy w parowie? Słowacki”), a także przywołany w tekście tytuł poematu Słowackiego *W Szwajcarii*. Zaświadczają ją również — typowe dla Przybosa — jednowyrazowe kryptocytaty z innych romantyków, a wreszcie szwajcarskie realia topograficzne, z którymi od 1901 r. zaczęto wiązać poemat Słowackiego².

Powód odwołania się awangardowego twórcy do tego właśnie romantycznego utworu był dwojaki. Przybós znalazł go zapewne niemalże na pamięć jako jedną z czołowych lektur szkolnych, która — wedle młodopolskiego stylu czytania — stanowiła obok *Dziadów* części IV i *Pana Tadeusza* wzorzec romantycznego piękna uczuć miłosnych oraz piękna romantycznego krajobrazu. Po drugie, w związku z pobytem w latach 1947 - 1951 na placówce dyplomatycznej w Szwajcarii Przybós — zauroczony jak zawsze pejzażem — skorzystał z nadarzającej się okazji, aby obejrzeć również krajobrazy alpejskie, które znalazł z lektur naszych czołowych romantyków, a zwłaszcza Mickiewicza i Słowackiego. Krajobraz literacki kojarzył bowiem z zasady z krajobrazem rzeczywistym, traktowanym jako impuls poetyckiego przeżycia i kreacji. W sposób zaś zbliżony do romantycznego wiązał w swoim myśleniu naturę z kulturą, doznania zmysłowe ze świadomością a tradycję ze współczesnością w spójne, choć niejednorodne, całości³.

Skonkretyzowany zatem przez autentyczny wodospad Aary — ale wyrastający nie tylko z jego realiów i inspiracji⁴ — literacki obraz, którym Słowacki otwierał poemat *W Szwajcarii* Przybós postanowił „odczytać” naocznie w alpejskim krajobrazie, skonfrontować literaturę z alpejską topografią, a także z własnym, wywołanym przez tę „lekturę” natury i literatury artystycznym przeżyciem. Rezultatem tego zabiegu

stał się interesujący szkic *W błękitu krainie* (1949), traktujący o właściwościach poematu Słowackiego, oraz garść wierszy alpejskich, a m.in. *Tęcza na burzy* (1950). Wiersz ten trzeba zatem bezwzględnie czytać w kontekście poematu Słowackiego oraz dawnych i nowych realiów związanych z kaskadą Aary w Handegg (Handeck).

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,
Gdzie Aar wody błękitnymi spada.
Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie.
Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?
Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza,
Nic ją nie zburzy i nic ją nie zmiesza;
A czasem tylko jakie białe jagnię
Przez tęczę idzie na skraju doliny
Szczypać kwitnące róże i leszczyny;
Lub jaki gołąb, co wody zapragnie
Jakby się blaskiem pochwalić umyślnie,
Przez tęczę szybko przeleci i błysnie.
Tam ją ujrzałem! i wnet rozkochany,
Ze z tęczy wyszła i z potoku piany,
Wierzyć zaczęłam i wierzę do końca;
Tak jasną była od promieni słońca!
Tak pełna w sobie anielskiego świtu!
Tak rozwidniona zrennicą z błękitu!⁵

Położony w dolinie Hasli (Haslital) przy drodze z Guttannen ku przełęczy Grimsel na wysokości 1408 m Handeggfall był w czasach Słowackiego trzecim co do wielkości wodospadem alpejskim i stanowił jedną z największych atrakcji turystycznych. Słowacki oglądał go podczas wycieczki w sierpniu 1834 r., ale poza poematem *W Szwajcarii* nigdzie o nim nie wspomniał. Może to stanowić pośrednią wskazówkę, że kształtując zacytowany obraz poetycki miał w pamięci przede wszystkim wrażenia odniesione kilka dni wcześniej przy okazji zwiedzania nie mniej malowniczych wodospadów, takich jak Giessbach czy Staubbach.

Oryginalność wodospadu Aary, który nadaje obrazowi Słowackiego walor topograficznego autentyzmu, polega na tym, że płynąca wschodnim obrzeżem skalistej kotliny Handegg Aara oraz niewielki, płynący od zachodu potok Aerlenbach łączą się na północnej krawędzi kotliny i wspólną kaskadą w kształcie litery Y spadają w głęboką, liczącą około 75 m, lecz niezbyt szeroką, skalistą przepaść. Ze względu na prostopadłą niemalże stromiznę oraz znaczną wysokość woda uderza tu z ogromną siłą w skaliste dno oraz ściany kanionu i wskutek tego rozbija się na lekki pył, który w formie ruchomego obłoku unosi się znowu ponad krawędzie przepaści. W godzinach południowych, kiedy słońce oświetla ten obłok, tworzy się na nim zjawisko ruchomej, podnoszącej się i opadającej tęczy. I to jest właśnie owa „tęcza na burzy”, czyli na zburzonej, roz-

pylonej wodzie. Widok tego wodospadu w czasach romantyzmu opisał dość wiernie i ekspresywnie Zygmunt Krasiński:

SPADEK AARY

W potrójną przepaść połamana skała dźwiga na sobie sypiące się Aary potoki. Wokoło dzika pustynia, nagie skały, ciemne sosny, mech szary. Fale rzeki skaczą po urwiskach, łamią się na ostrzach i zaokrąglenie płynnej wody straciwszy, w zdruzgoconą zamienione pianę ulatują w powietrze, opadają z szumem, przedzierają się przez zapory z rykiem i z niezmiernej wysokości lecą w głąb czarnej otchłani, gdzie błyszczące z tęcz śmigają wieńce i wiązki z światła igrają. Zdaje się patrzącemu, że ogrom spadającej wody wszystko za sobą porywa, że twarde łono góry, po której płynie, drży pod jej popędem. Huk piorunu, przemijający na niebie, tu trwa ciągle i w każdej panuje chwili. Krople oderwane od bałwanów Aary kołują po przestrzeni, to raz zamglewają powietrze, to znów w lśniącej się chmurze uciekają z korytem. Trzy mosty, zawieszane nad przepaściami, zginają się w wątle łuki i drżą od gwałtowności i szumu potoków. W głębi para z roztrzaskującej się rzeki snuje się po jarze i po ścianach skały jak kłęby dymu. Zewsząd sterczą głazy o rozmaitych kształtach, wiją się po nich krzewy i rośliny, a burza nieustannie pokrapia je mgłą świeżą. I tak płynie straszliwa Aara — z loskotem piorunu i szybkością awalansy.⁶

W podobnym kształcie ujrzał tę kaskadę i sugestywnie przedstawił w opowiadaniu *O żołnierzu tułaczu* również Stefan Żeromski.

Przybóś natomiast zobaczył ją w roku 1949 zupełnie inaczej. Oglądał ją bowiem okiem nowoczesnego twórcy w trakcie budowy elektrowni usytuowanej niemalże u jej stóp. Wtedy to właśnie obydwie ramiona romantycznego wodospadu zostały przesłonięte na poziomie kotliny asfaltową jezdnią. Zmalały także jego rozmiary i potęga. W związku ze stworzeniem u źródeł Aary, niedaleko przełęczy Grimsel, potężnego zbiornika wodnego, zwanego Grimselsee, zmniejszyła się bowiem wydatnie masa wody w Aarze. Dzisiaj więc nie można już zobaczyć dawnego kształtu wodospadu, ani też wyobrazić sobie dawnej jego potęgi oraz wszystkich związanych z tym egzotycznych dla Polaka zjawisk natury. Z nowoczesnego mostu, który zastąpił dawne mostki drewniane, słychać zaledwie szum spadającej pod nim wody i widać fragment kamienistego parowu. Żeby zaś ujrzeć wodospad, trzeba wejść do kanionu od dołu, od strony elektrowni, co jest zarówno trudne, jak i niebezpieczne — czego zresztą sam doświadczyłem. Wodospad nie wywołuje zatem już dzisiaj takiego wrażenia, jakie sprawiał w wieku XIX, kiedy go można było oglądać z góry, z owych wspomnianych przez Krasińskiego mostków. Niezmieniony pozostał jedynie surowy, kamienisty, porośnięty z rzadka świerkiem i jarzębiną pejzaż kotliny Handegg oraz świadczące o dawnych rozmiarach rzeki, wyżłobione w poszarpanych skałach łożysko Aary. Ta surowa, mroczna, nieprzytulna wysokogórska kotlina niewiele ma więc wspólnego z błękitnymi wodami, kwiecistymi łąkami,

gołębiami i tęczami występującymi w poemacie Słowackiego. Nie ona była bowiem głównym źródłem jego poetyckiej inspiracji.

Idąc jednakże tropem dawnych komentatorów (mimo świadomości związków poematu Słowackiego również z Giessbachem⁷), właśnie przy wodospadzie Aary Przyboś dokonuje „odczarowania”, a więc swoistej rekonstrukcji i konfrontacji romantycznego obrazu z topograficznymi realiami, dokonuje zderzenia przeszłości z teraźniejszością, a wreszcie romantycznej konwencji z własnym widzeniem i odczuwaniem poetyckim:

idę
by doścignąć widok znikły z jego oczu,
uniesiony przez światło na zawsze...
ścigam czas tamtej poezji, a tej przestrzeń ważę
nad wody — błękitnymi? — zielonymi — Aary...

Proces „odczarowania” polega tu więc na swoistym zwielokrotnieniu rzeczywistości, na nałożeniu na siebie własnych i obcych widzeń, aby w ten sposób wywołać pożądane, choć nie nazwane sensory i emocje. W tekst wiersza wpisane są zatem następujące widoki: poetycka wizja Słowackiego, „widok” wodospadu w wieku XIX, „widok” wodospadu w czasie budowania elektrowni oraz wywołana przez aktualne realia nowa kreacja poetycka tego krajobrazu⁸.

Konfrontacja ta wykazała, że dylizans, którym mógł jechać Słowacki (w rzeczywistości podróżował tędy pieszo lub na osiołku), stał się dziś samochodem, a eksponowane przez interpretacje szkolne wszystkie poetyckie „piękności” Słowackiego, mają charakter konwencjonalny. Błękitne wody Aary okazały się zielone, dolina „róż i słowików” — doliną „z granitu”, a tęczujący dawniej wodospad stoczył się „raz na zawsze wraz z czasem”, zniknął razem z romantyczną konwencją, która kazała mu płynąć „tęczowymi łzami”. „Huk wodospadu w huku skał wysadzanych zamilkł”. Rzeczywistość zaprzeczyła więc dawnej poezji, ale i sama uległa także przemianom.

Poeta, tworzący nową wizję tego zakątka, może zatem jedynie „ścigać czas tamtej poezji”, a więc tak się z nią zrównać i utożsamić, by móc obserwować jej manierę, by móc jak najlepiej poezję tę zrozumieć i ocenić funkcjonalność jej obrazowania⁹. We wspomnianym szkicu Przyboś żądał bowiem, by czytać Słowackiego w sposób historyczny, bo tylko takie czytanie może pozwolić na „wejście w rolę” tamtego poety, na zrozumienie jego poetyckiej konstrukcji:

„Trzeba mowę Słowackiego usłyszeć historycznie, tak jak ona brzmiała na tle poezji owoczesnej. To, co dziś wydaje nam się mgłą poetyczności i wielosłowieciem, było przecież wtedy nowością, wynalazkiem poezji. [...]”

Słowacki nie słuchał wodospadów, z których każdy inaczej huczy i szumi;

wzrok trzymał na jednakowej tęczy i na jednostajnym szmerze kaskad, które zawsze u niego «płaczą».¹⁰

Dwudziestowieczny poeta musi więc, przeciwstawiając się tamtym przebrzmiałym już konwencjom, wyrazić własne widzenie i odczucie świata oraz odmienną, inspirowaną przez nowe realia, własną poetycką „przestrzeń”. Musi tego dokonać, ponieważ uległy przemianie nie tylko sposoby poetyckiego mówienia, ale także inspirujący romantyczną poezję świat. Okolica wodospadu w Handegg nasyciła się bowiem nowymi realiami, które stworzył człowiek po to, by „rozwidnić” tęczującą wodę, tj. przemienić w prądnicy romantyczne piękno w użyteczną energię.

Dwudziestowieczne realia alpejskiego krajobrazu w inną zatem stronę, niż czyniła to poezja romantyczna, kierują wyobraźnię i myśl oglądającego je poety. Kierują je w stronę spraw współczesnych, a równocześnie w stronę własnej przeszłości poetyckiej. Ewokują ponownie obrazy i emocje z własnych wierszy z okresu młodzieńczego zafascynowania techniką, pracą, a zwłaszcza elektrycznością (tomy: *Srubby*, 1925, *Oburącz*, 1926). Każą wyeksponować w nowym obrazie poetyckim włoskich robotników ujarzmiających wodę, wysadzających skały, budujących elektrownię; pokazać ludzi poddających świat przyrody cywilizacyjnym przemianom, ludzi spełniających swoją najwyższą, ujawniającą sens człowieczeństwa powinność — pracę. Bowiem „człowiek istnieje jako istota duchowa o tyle tylko, o ile działa, o ile tworzy”¹¹. Nowa rzeczywistość alpejska zmusza więc niejako nowoczesnego poetę do wsłuchiwania się już nie w romantycznie płaczące wodospady, ale w huki wysadzanych skał oraz w spotęgowaną między nimi, głęboką jak przepaść ciszę. Sytuacja ta wyzwala w słuchającym akceptację dla cywilizacyjnych przemian, dla ludzkiej pracy, wpisującej człowieka w przyrodę¹², a jednocześnie rodzi poczucie swoistego zrozumienia i współdziałania¹³ z tymi, którzy tej najwyższej wartości ludzkiej są pozbawieni — z walką bezrobotnych w odległej Modenie. Nowa więc współczesność obliuguje poetę do wyrażania nowych, aktualnych odczuć i emocji, a także do użycia innego niż romantyczny języka poetyckiego, do szukania nowych form artystycznego wyrazu. Odkrytą więc przez Słowackiego „tęczę na burzy” przetwarza Przyboś w nowoczesnej „prądnicy” poetyckiej na nową jakość emocjonalną i estetyczną, przekłada na język i wrażliwość człowieka XX w. Podobnie jak włoscy robotnicy podejmuje trud, „aby tęczę w burzy rozwidnić / W prądnicy przedłużyć”, w myśl przekonania, że „nie sztuka czerpać z tradycji, sztuka pomnożyć ją o wartości nietradycyjne — czyli: tworzyć sztukę”¹⁴.

Nowy obraz wodospadu i kotliny Handegg buduje zatem Przyboś niezwykle udatnie z materiału wrażeń słuchowych i wzrokowych, które nawzajem się przenikają i przekształcają. Odbierana słuchowo cisza za-

czyna przybierać widzialne kształty jakiejś wyolbrzymionej przepaści, jakiegoś jakby swoistego „rozstąpienia się” Alp¹⁵. Otwarta zaś w ten sposób przestrzeń pozwala z kolei za pomocą słuchu pokonać odległość między szwajcarską Aarą i włoską Modeną, między sytuacją ludzi pracujących i ludzi walczących o pracę. Zwiewnej poezji romantycznej, związanej z arkadyjskim krajobrazem „róż i słowików”, przeciwstawiona zostaje poezja zrodzona z inspiracji pejzażu odmienionego przez człowieka, związana z pracą i walką robotników.

Poezja ta, wyrastając z konstruktywistycznych, dynamizujących krajobrazy dokonań Słowackiego (zob. np. wiersz *Rozłączenie*¹⁶), w nowy sposób kreuje zatem podmiot utworu, w nowym umieszcza go otoczeniu, nowe też ustala między nimi relacje.

Drugi fragment Przybosiowego wiersza jest więc obrazem swoistego „czytania” Alp jak znanej na pamięć poetyckiej książki. Stanowi zatem rodzaj nacechowanej poczuciem dystansu analogii wobec czytania poematu Słowackiego, poematu, który był pierwszym źródłem poznania tego krajobrazu oraz powodem obejrzenia i przeżycia go na nowo. Aby więc można było „czytać” Alpy jak książkę i konfrontować ją z „książką” romantyczną, aby można było zestawić autentyczną wodę i kamień z romantyczną poetycką „wodą (co wniebowstąpiła)” i „kamieniem (co zakwitnął)”, aby można było puścić w ruch alpejskie krajobrazy („odwracam, jak stronice stoki gór na pamięć”), trzeba było dokonać według romantycznego wzorca niezwyklej hiperbolizacji oraz swoistego ustątcznienia jadącej samochodem postaci¹⁷. Tak ujawniła się już na wstępie wiersza Przybosia jego własna wizja świata oraz jego własne środki poetyckiego wyrazu. Zauważmy jednak, że Przybosiowe „ja” („to świat — a to wobec niego ja”¹⁸) wywodzi się niemal bez reszty z romantycznej tradycji: z niezwyklego, potężnego, samotnego „ja”, które umie czytać naturę, wydobywać z niej „zapis” kulturowy, które potrafi dystansować się wobec konwencji, docierać do istoty piękna i utożsamiać je — jak genezyjski Słowacki — ze światłem, czy też „ja”, które wzrokiem i słuchem, „czuciem” i wyobraźnią potrafi zapanować nad przestrzenią i czasem, odczuć w sobie radość i ból całych zbiorowości, a wreszcie oryginalnym, własnym słowem wyrazić wszystko, co stanie się przeżyciem jego jestestwa, potrafi kreować nowe światy poetyckie.

Na żywotność romantycznej tradycji wskazują także liczne, wybrane przez Przybosia w sposób wielce wysmakowany, romantyczne „obroty mowy”, użyte jako kryptocytaty.

Obok nawiązań do słów i obrazów Słowackiego odnajdujemy tu również przetworzony zwrot z Mickiewiczowskich *Stepów akermanskich*:

I jest dwojaka po wybuchu dwukrotnym
Cisza — przepaść — tak, że usłyszałbym
oddech
walczących w Modenie bezrobotnych¹⁹.

Spotykamy także użyte co najmniej dwukrotnie, w zmienionym jedynie aspekcie, rzadkie Norwidowskie słowo z *Bema pamięci...*: „dościgać”.

Przede wszystkim jednak dominuje w tym wierszu — podobnie jak w całej dojrzałej twórczości Przybosia — Słowacki, który okazuje się także „dościganym” mistrzem poetyckim²⁰, dla którego warto było podjąć trud powtórzenia górskiej wycieczki i zmierzenia się z jego odkrywczą, a więc awangardową poezją:

by doścignąć widok znikły z jego oczu,
Ścigam czas tamtej poezji

Wiersz niniejszy ocala zatem — wbrew młodopolskiemu zbanalizowaniu i ograniczeniu do cikliwych obrazków z gołębiem, różą i słowikiem — obraz romantycznej Szwajcarii Słowackiego. Odrzucając zdecydowanie sentymentalne rekwizyty, odrzucając młodopolski sposób lektury utworu, awangardowy poeta zwraca tutaj uwagę m.in. na niezwykle artyzm romantycznego poematu, na zawartą w nim świeżość odczuć i ostrość przedstawięń. Te poetyckie wartości sam usiłuje scharakteryzować za pomocą wyrazistego pod względem kolorystyki i kształtów, tchnącego bezpretensjonalnością i wdziękiem obrazu. Wyłaniająca się z wierszy Słowackiego „skacząca przez tęczę kaskada” jest

zmniejszoną, lecz świeżobłękitną
jak rozprysk rosy na trąconym bosą stopą chabrze.

We wspomnianym szkicu Przyboś pisał:

„Tęczę po burzy widział każdy wiele, ale tęczę na burzy dojrzał, i przez to odświeżył w naszej wyobraźni jej obraz — pierwszy Słowacki. Staje się ona nieodłączna od potoku wody, dotykalna, a zwiewna i znikliwa jak lot.”²¹

Dokonany przez Przybosia zabieg skonfrontowania własnego widzenia z widzeniem Słowackiego podyktowany jest nie tylko tym,

by doścignąć widok znikły z jego oczu,
uniesiony przez światło na zawsze...

a więc zrekonstruować w wyobraźni widok, który Słowacki utrwalił w swojej poezji. Chodzi również o to, by dorównać poetyckiej skali czytelnego na nowo romantyka. W jego poemacie o Szwajcarii Przyboś dostrzegł bowiem twórcę, który umiał spojrzeć na świat w sposób zwykłemu człowiekowi niedostępny, a także w sposób odbiegający od kon-

wencji XIX w. Zdaniem Przybosa — Słowacki potrafił zbliżyć się do zjawisk świata zewnętrznego tak, jak obłok zbliża się do górskiego szczytu — wyniosłe, delikatnie, bezpośrednio, momentalnie i bez reszty, a następnie w słowie lotnym i wzniosłym ujawnić „blask”, a więc to, co stanowi chwilową, ale istotną cechę i wartość ujmowanego sensorycznie przedmiotu — a zatem stworzyć czystą poezję:

Ujął góry, jak ujmują je obłoki, a z tych ujęć
słowo jego ma polotną szczytność:
oprócz blasku niczego nie zawrze.

Komentarzem do tej strofy może być sformułowana przez Przybosa w języku dyskursywnym charakterystyka poematu *W Szwajcarii*:

„I miłość i krajobraz są i nie są, półuchwycone w znikaniu. Zdumiewająca jest ta właściwość widzenia Słowackiego, która rzeczy i sprawy przemieniała w zjawy i kształty przemienne. Opisując rzeczy dawał opisy ich wyobrażeń, tak że w samą technikę przedstawienia wniknęła główna cecha wspomnienia: migawkowość i wyrzucie z dotykalnych, plastycznych własności przedmiotu. Wskutek tego cały poemat robi wrażenie „latania po obłokach”, po najbliższej powłoce rzeczywistości ziemskiej.”²²

Być może zawarta jest w tych słowach również przygana, powtórzona także w omawianym wierszu: „Słowo jego [...] oprócz blasku niczego nie zawrze”, a więc zarzut impresjonistycznego ujmowania jedynie powierzchni rzeczy, bez wniknięcia w ich istotę. W innym fragmencie cytowanego szkicu Przybós pisał bowiem:

„Jest tylko [w poemacie] oddalona od rzeczywistości migotliwa powierzchnia rzeczy, pianka poetyckich nastrojów. Ubił poeta tę nastrojową piankę z najbardziej lotnych wrażeń wzrokowych i słuchowych. Szwajcaria Słowackiego unosi się w błękitnym powietrzu jak różany obłok.”²³

Dystansując się wobec arkadyjskości krajobrazów Słowackiego, odrzucając również ową „piankę poetyckich nastrojów”, przeciwstawiał im Przybós w swoim wierszu własną, bliższą topograficznej i społecznej rzeczywistości wizję świata. W cytowanym zaś szkicu wydobywał z akceptacją to, co w okresie romantyzmu stanowiło o nowatorstwie poematu *W Szwajcarii*, a więc:

— nowatorskie użycie pejzażu („pejzaże ożywają jako stany uczuć, a uczucia układają się w kolory nieba, ziemi i wód; „dopiero w pół wieku po nim podjęli symboliści ideę pejzażu jako «stanu duszy»”²⁴);

— ujrzenie i przeżycie świata zewnętrznego w sposób odkrywczy, odświeżający konwencjonalne schematy („tęczę na burzy dojrzał [...] pierwszy Słowacki”, 284);

— zdynamizowanie kreowanego krajobrazu („są to pejzaże ujrzone w ruchu”, 292);

— funkcjonalność i sprawność stylistyczną („nie ma rozwlekłości”, „gładko toczą się zdania, [...] lekko kołyszą się rytmy”, „rymy [...] trzymają sens i podnoszą go do uszu”, 285);

— poczucie dźwięczności słowa (wiersze „śpiewają jak kos i słowik o świcie”, 286);

— subtelność w wyrażaniu stanów erotycznych („rozdział [...], w którym opisuje uczucia ukochanej po nocy poślubnej, jest arcydziełem subtelności”, 289);

— wprowadzenie nastroju („nastrój — oto wynalazek Słowackiego więcej niż pół wieku przed jego powstaniem i przeżyciem w poezji symbolistów”, 290);

— trafność krajobrazowych przedstawień („błyskawiczny a trafny jest opis lodowca Rodanu”, 291);

— umiejętność podporządkowania wszystkiego „naczelnej zasadzie widzenia” („Szwajcaria [...] przemieniła się w «błękitu krainę»”, 293);

— wreszcie nadanie przedstawieniom dynamiki i ulotności („wszystkie rzeczy w ich wyglądzie wspomnieniowym, a więc ruchliwie znikliwym”, 295).

Eksponując te nowatorskie właściwości poematu Słowackiego, Przyboś starał się przede wszystkim obalić wyniesiony ze szkoły młodopolski sposób czytania tego poety, stworzyć nowy model jego lektury, a równocześnie wyakcentować to, co sam spożytkował — już bez wyraźnego odwoływania się do źródła — we własnych realizacjach poetyckich. Wartość i żywotność tradycji ujawniał bowiem z zasady przez wprzęgnięcie jej we własne kreacje²⁵. O swoim rozumieniu Słowackiego napisał dzieść lat później w szkicu *O „model” Słowackiego* (1959):

„Trzeba tak jak ja odczytać po raz któryś poemat Słowackiego sprawdzając i porównując każde jego miejsce z miejscem rzeczywistości, ażeby poznać piękno prawdy jego widzenia. Tak przeczytałem jego poemat, idąc trop w trop, śladem wycieczki zrobionej przez Słowackiego w Szwajcarii przed stu kilkudziesięciu laty. Stwierdziłem nie bez zdumienia niezwykłą ścisłość opisów krajobrazu, a zarazem tak wielką siłę wzruszenia, że przemieniła te krajobrazy w rajską «błękitu krainę». Jest też poemat *W Szwajcarii* tyleż delikatnym i czułym, co zmysłowo śmiałym erotykiem [...].

Trzeba odkryć Słowackiego — wizjonera i psychologa, tego który do liryki i dramatu wprowadził nowe zasady kompozycji, wyprzedzając nie tylko, jak zauważył Matuszewski, symbolizm i impresjonizm, ale nowatorską sztukę poetycką naszego wieku. To on, a nie Mickiewicz, przełamał schemat narracji i opisu w liryce, tworząc arcydzieła liryczne zbudowane na lotnych łukach czystej wizji i wzruszenia: *Uspokojenie*, *Anioły stoją...*, *Anioł ognisty...*, *Daję wam tę ostatnią koronę...* itd. [...].

Trzeba odebrać Słowackiego rubasznym czerepom deklamatorstwa i wszelkiej ideologicznej tromtadracji. Zamiast zbanalizowanych «oświaty kagańców» cytować owe niedostrzeżone dotychczas «tęcze na burzy», wizje równie ściśle, co niedościgłe.”²⁶

Po trzydziestu latach propozycja ta brzmi nadal świeżo i aktualnie. W tworzeniu bowiem nowoczesnego stylu dziedziczenia Słowackiego Przyboś odegrał niezmiernie ważną rolę:

„...był on pierwszym z poetów polskich dwudziestego wieku, który odrzucając wzory odwoływania się do tradycji romantycznej wypracowane przez Młodą Polskę i poprzedzający ją okres, stworzył nowe kanony nawiązywania do tej właśnie tradycji. Kanony te nie dotyczyły patriotycznych i społecznych funkcji literatury, jak to dotąd bywało, lecz wydobywania nowych wartości — wyłącznie artystycznych, zdolnych zapłodnić nawet najbardziej wyrafinowane kierunki współczesnej poezji. [...] w swoich utworach zdołał on ukazać jeszcze raz nieprzemijające walory twórczości Słowackiego jako [...] wiecznego nowatora.”²⁷

Przypisy

- ¹ Pierwodruk: „*Twórczość*” 1951, z. 1, s. 68 - 70.
- ² Zob. K. Jarecki, *Juliusz Słowacki i poemat „W Szwajcarii”*. „Biblioteka Warszawska” 1901, t. 2, s. 327; J. Słowacki *Trzy poemata*. Wydał i objaśnił J. Kleiner. Warszawa 1921, s. 37.
- ³ H. Zaworska pisała: „Natura i kultura, przyroda i wytwory cywilizacji, doznania zmysłowe i świadomość, spontaniczne emocje i intelekt — wszystko to razem stanowi w jego poezji rzeczywistość niepodzielną, złożoną z przenikających się wzajemnie różnic i sprzeczności, ale trwającą jako całość.” *Sztuka podróży*. Kraków 1980, s. 175.
- ⁴ Zob. S. Makowski, *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*. Warszawa 1976, s. 42 - 43.
- ⁵ J. Słowacki, *Dzieła* pod red. J. Krzyżanowskiego. Wrocław 1959, t. 2, s. 378.
- ⁶ A. E. Odynec, *Listy z podróży*. Warszawa 1961, t. 2, s. 548 - 549; por. również Z. Krasiński, *Listy do ojca*. Warszawa 1963, s. 190, 194 - 195.
- ⁷ Zob. J. Przyboś, *Wodospad w Giessbach w: Sens poetycki*. Kraków 1967, t. 2, s. 210 - 211.
- ⁸ Przyboś pisał: „poeta nakłada na widziany pejzaż, jak kartograf, siatkę innej geografii, geografii poematu, którym ma stać się oglądane miejsce”, *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 303 - 304.
- ⁹ „Świat cudzej poezji mierzony jest stopą widzialności i jej wiarygodnością literalnie pojętą. Nakładanie się na siebie różnych widzeń, własnego, aktualnego, z obcym zrekonstruowanym — daje w wyniku to, że cudza wizja zostaje przyjęta lub odrzucona. Ponieważ zaś świadectwo percepcyjne jest probierzem „prawdy poetyckiej” i świadectwem wyrażanej przez obraz osobowości lirycznej, zatem sąd nad odtworzonym widzeniem jest także sądem nad poetyką, której jest ono układem centralnym i nad zrealizowaną w wierszu postawą.” Z. Łapiński, „Świat cały — jakże zmieścić go w żrenicy” w: *Studia z teorii i historii poezji*. Pod red. M. Głowińskiego. Seria II. Wrocław 1970, s. 332.
- ¹⁰ J. Przyboś, *Linia i gwar*. Kraków 1959, t. 1, s. 282.
- ¹¹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 135.
- ¹² Pisał o tym Przyboś następująco: „Człowiek czuje się wszędzie ufnie, bo wszędzie spotyka ślad pracy człowieka, wszędzie noszą go ramiona bezimiennych bliźnich, rozsnute przed nim w powietrzu. Nurzając się w przyrodzie, kąpie się zarazem w człowieczeństwie”. *Z przechadzek w: Poezje zebrane*. Warszawa 1959, s. 450.

¹³ Postawę tę określił Przyboś m.in. w wierszu *Jesień 1942*: „Osobno — w walce spólnoty / biorę udział”.

¹⁴ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 259.

¹⁵ O takim percypowaniu gór pisał Przyboś w *Przestrzeni górskiej*: „W górach i słuch, i wzrok wznoszą się poza poziom powszedni, nizinny — i w pewnej chwili zamieniają się z sobą. Zdaje się, że się słyszy — jawniej, zwiduje się, że widzi — ciszej...”, *Utwory poetyckie*. Warszawa 1975, s. 449. Zob. też Z. Łapiński, *op. cit.*, s. 306 - 307.

¹⁶ Zob. też: M. Tatara, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918 - 1968*. Wrocław 1973, s. 178 - 181; D. Zamacińska pisze: „Można by wręcz podjąć ryzyko wyprowadzenia całej poezji Przybosia z jednego wersetu Słowackiego: «trzeba niebo zwalić i położyć/Pod oknami i nazwać jeziora błękitem»”, „Widzę naprzód o wiek”? w: *Studia z teorii i historii poezji...*, s. 276.

¹⁷ O Przybosiovym podmiocie-cyklopie zob. K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 306 - 309. O ustatycznieniu obserwatora i uruchomieniu krajobrazu zob. W. P. Szymański, *Julian Przyboś*. Warszawa 1978, s. 27 - 47, 94 - 100.

¹⁸ J. Przyboś, *Zapiski bez daty...*, s. 309.

¹⁹ Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972, s. 148.

²⁰ M. Tatara, *op. cit.*, s. 177.

²¹ J. Przyboś, *Linia i gwar*, t. 1, s. 254.

²² Tamże, s. 292.

²³ Tamże, s. 284.

²⁴ Tamże, s. 280, 291; dalsze przytoczenia zlokalizowano w tekście jedynie numerem strony.

²⁵ Zob. Z. Łapiński, „Świat cały...”, s. 292 - 293; A. K. Waśkiewicz, *Rygor i marzenie*. Łódź 1973, s. 58.

²⁶ J. Przyboś, *Sens poetycki*, t. 1, s. 95 - 96.

²⁷ M. Tatara, *op. cit.*, s. 192.