

SMUTEK TWÓRCY, RADOŚĆ TWÓRCY.
REFLEKSJA AUTOTEMATYCZNA
W DWÓCH WIERSZACH LEOPOLDA STAFFA
ORAZ W POEZJI POWOJENNEJ AWANGARDY
(TYMOTEUSZ KARPOWICZ I KRYSZYNA MIŁOBĘDZKA)

KAROLINA GÓRNIAK-PRASNAL*

Swoje rozważania na temat refleksji autotematycznej ewokowanej w tekstach poetyckich Leopolda Staffa i reprezentantów powojennej awangardy chciałabym zacząć od cytatu, w którym Karol Wiktor Zawodziński komentuje wiersz Staffa rozpoczynający się od słów *Ta noc jest inna niż zwykle o nowiu*:

Oto „stuprocentowy tropizm”, jak by powiedział zachwycony imaginista rosyjski; a każdy obraz jest celowy, konstrukcyjnie uzasadniony i emocjonalnie aktywny, całość skondensowana. Pouczyć by się na tym niektórym awangardzistom, uprawiającym „asocjacionizm”, tj. bezgraniczne tasienie pracowicie za włosy przyciągniętych do każdego słowa metafor, nic w rezultacie nie dających.¹

Leopold Staff – dziś utożsamiany raczej z ładem i harmonią, z „apollinijskim klasycyzmem”² – występuje w tym ujęciu jako doświadczony rzemieślnik słowa, od którego uczyć się mogą młodzi nowatorzy. W przypadku Staffa trudno się zgodzić na jakiegokolwiek jednoznaczne klasyfikacje, zważywszy na to, że autor *Wikliny*, którego twórczość obejmuje długie dziesięciolecia, to poeta progresywny, poeta o proteuszowej naturze. Wydaje się, iż jego poezja obdarzona była potencjałem do ciągłej odnowy – a przecież to cecha bliska w gruncie rzeczy awangardzie.

* Karolina Górniak-Prasnal – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ K. W. Zawodziński, *Staff w świetle ostatnich wierszy* [w:] tegoż, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, Kraków 1964, s. 218.

² B. Maj, *Postowie* [w:] L. Staff, *Wysokie drzewa*, Kraków 1997, s. 6. Włodzimierz Bolecki uznaje poezję Staffa za „miarę ciągłości” dwudziestowiecznego klasycyzmu, a także za punkt odniesienia dla dynamicznych przemian na polu poezji w tym okresie – przy czym podkreśla, iż podlegał im również sam Staff. Por. W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2013, s. 255. Twórczość poetycką zaprzyjaźnionego ze Staffem Różewicza – o której będzie mowa później – badacz uznaje za „oryginalne połączenie klasycyzmu i awangardy” (tamże, s. 257).

Celem tego tekstu nie jest rzecz jasna „awangardyżowanie” Staffa, lecz raczej przyjrzenie się temu, w jaki sposób pewne sposoby myślenia o sztuce przewijają się jak gdyby na przekór historycznoliterackim epokom i estetycznym podziałom³. Dzieje poezji w wieku dwudziestym pokazują, w jaki sposób pewne autotematyczne koncepty (nieraz o bardzo długiej tradycji) powracają jako echo lub powidok w tekstach młodszych autorów – niekiedy w konwencjonalnej, innym razem w radykalnie odnowionej formie poetyckiej.

Jednym z najciekawszych zwrotów w twórczości Staffa był wspomniany tom *Wiklina* oraz pośmiertnie wydane *Dziewięć muz*, w których Stary Poeta po raz kolejny odnowił swój idiom, tym razem jednak zbliżając się do poetyki awangardowej. Zwrot ten wzbudził zainteresowanie i uwagę krytyków oraz innych twórców, m.in. Juliana Przybosia⁴. Wiersze takie jak np. *Przebudzenie* wskazują nieoczekiwany ruch w stronę awangardowej kondensacji i świadomej prostoty języka, z którymi do polskiej poezji wkroczył w latach 40. Tadeusz Różewicz – poeta, nie zapominajmy, zaprzyjaźniony ze Staffem u schyłku jego życia⁵.

Skupię się dzisiaj na dwóch wierszach Staffa będących świadectwem meta-poetyckiej refleksji na różnych etapach drogi twórczej autora *Snów o potędze*. Są to utwory: *Smutek twórcy* z tomu *Uśmiechy godzin* (1910) oraz *Ars poetica* z tomu *Barwa miodu* (1936). Teksty te zostaną skonfrontowane z twórczością dwojga przedstawicieli powojennej awangardy: Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej. By tego rodzaju kontekstowa lektura mogła powiedzieć coś nowego zarówno o Staffie, jak i postawangardzie, warto skoncentrować się na dwóch motywach, które łączą te utwory: motyw otwartych ramion oraz gest podania ręki. Oba z nich potraktować można jako tekstowe znaki spotkania z odbiorcą, które pozwalają uchwycić istotne elementy metapoetyckiej refleksji trojga bardzo różnych autorów. Przyjrzymy się chronologicznie wcześniejszemu tekstowi Staffa:

³ Zob. m.in.: Z. Jaroszak-Półgęsek, *Świat zmysłów w poezji Leopolda Staffa – na przykładzie tomików poetyckich „Wysokie drzewa” i „Barwa miodu” (zmysł słuchu)*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 2000, nr 19a, s. 216.

⁴ Zob. I. Maciejewska, *Leopold Staff. Warszawski okres twórczości*, Warszawa 1973, s. 400.

⁵ Zob. L. Staff, *Kto jest ten dziwny nieznajomy. Wybór poezji*, wybór, układ i postłowie T. Różewicz, Warszawa 1976; T. Różewicz, *Appendix* [w:] *tegoż, szara strefa*, Wrocław 2002, s. 87–110. Na ten temat zob. m.in.: J. Grądziel-Wójcik, *Staff i Różewicz, czyli dialog „Starych Poetów”* [w:] *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak i M. Stala, Kraków 2005, s. 495–510; J. Łukasiewicz, *Tadeusz Różewicz i Leopold Staff (O appendiksie w szarej strefie)*, „Odra” 2003, nr 1, s. 50–57; W. Wójcik, *Staff i Różewicz – studia historycznoliterackie*, Katowice 1999. Relacje osobiste i intertekstualne Staffa z Różewiczem stać by się mogły pewnym punktem odniesienia do zbadania relacji Różewicz – Karpowicz. Na tym tle niezwykle interesującym dokumentem wydaje się fikcyjny wywiad Tymoteusza Karpowicza z Tadeuszem Różewiczem. Zob. T. Karpowicz, *Biała rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, „2B” („To Be”) 1999, nr 14, s. 164–168.

Najwyższa rozkosz twórcy: w duszy doskonały
 Sen widzieć piękna, co się doprasza żywota,
 Krwią mu do głowy bijąc jak w spiżowe wrota,
 By z niej na świat wyskoczyć jak kształt bóstwa biały.

Lecz najstraszniejsza klątwa, co się spiętrza w szaty
 Rozpaczy: kiedy bijąc w głąz ciosami młota,
 Widzi, że ramię krótsze jest niżli tęsknota,
 A skrzydeł nie ma glina, która rządzi ciała.
 I przeto dusza twórcy smutna jest po wieczność,
 Bo sama jest rozkazem twardym jak konieczność,
 By tworzyć i rozwiewną marę wcielać w stałość.

Lecz przed ramieniem, co chce objąć bóstwa kibić,
 Staje nieunikniony mur: niedoskonałość,
 Kiedy mistrzowi winą najcięższą jest: chybić.⁶

W tę precyzyjnie zaprojektowaną formę sonetu, której porządek wyznacza rytm jambicznego 6-stopowca z hiperkataleksą, wpisane zostało dość bogate emocjonalnie świadectwo zmagania artysty. Twórca podejmuje tu wysiłek przewyciężenia oporu, jaki stawia materia języka, a jednocześnie pragnie sprostać własnym ambicjom, próbując pokonać ograniczenia, jakie narzuca artyście przyrodzona człowiekowi niedoskonałość. Jak pisze o tym wierszu Monika Szczot w książce *Klasycyzm Leopolda Staffa*, „[n]ajwiększe cierpienie rodzi się z niemożności wcielenia wyśnionej idei w cielesny kształt rzeźby, artysta zmuszony jest do dokonania wyboru jednej jedynej możliwości, musi zrezygnować z całej potencji tkwiącej w materii”⁷.

W wielu wierszach z tego okresu (a także wcześniejszych) Staff, mówiąc o sprawach poezji, posługuje się leksyką związaną z rzeźbą – dzieje się tak np. w *Rzeźbiarzu*⁸, *Dziele* czy też w *Śnie nieurodzonym* z debiutanckich *Snów o potędze*⁹. Krytycy zwracają uwagę, że tego rodzaju topika – znana tradycji poetyckiej i obecna m.in. w utworach poetyckich Cypriana Norwida o charakterze autotematycznym¹⁰ – u Staffa jest dodatkowo umotywowana jego fascynacją sylwetką i dziełem Michała Anioła. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Leopold Staff – również tłumacz o znaczącym dorobku – przekładał na polski

⁶ L. Staff, *Smutek twórcy* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Jastrun, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985, s. 79.

⁷ M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004, s. 46.

⁸ Zob. J. Ławski, *Doskonałość. O „Michałanielskim” Rzeźbiarzu Leopolda Staffa* [w:] *Poezja Leopolda Staffa...*, s. 305–342.

⁹ Zob. D. Skwirut, *Klasycyzm w poezji Leopolda Staffa na tle dwudziestowiecznym. Historia recepcji i propozycje interpretacji*, Kraków 2009, s. 122.

¹⁰ Zob. K. Wyka, *Norwid – poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

również liryki Michała Anioła¹¹. Co ciekawe, autor *Uśmiechów godzin* tłumaczył właśnie te wiersze, które – jak wskazywał Jarosław Ławski – dotyczą problemów twórczości artystycznej, a szczególnie kwestii rozbieżności artystycznej koncepcji z finalnym kształtem dzieła¹².

Wróćmy do cytowanego wyżej liryku. Natchnienie poetyckie w Staffowskiej wizji przychodzi wraz ze snem – zapewne nie bez znaczenia dla takiego typu obrazowania u Staffa w tym okresie była młodopolska predylekcja do poetyki onirycznej¹³. Sny o potędze, choć naładowane potencjalnością zaistnienia, pozostają wciąż snami¹⁴ – a dzieło, choć „doprasza się żywota”, pragnąc narodzić się jak Atena wyskakująca z głowy Zeusa, to wydaje się, iż jako „kształt bóstwa biały” pozostać musi ono w sferze platońskich idei.

Pomiędzy poetą a wyobrażonym czy też wyśnionym dziełem idealnym (lub przynajmniej – satysfakcjonującym autora) wyrasta „nieunikniony mur: niedoskonałość”. Choć tego rodzaju refleksja nieobca jest tradycji literackiej, to z istnienia owego „muru” szczególnie zdawali sobie sprawę poeci dwudziestowieczni, rozumiejąc go jako szereg barier będących konsekwencją nieprzezroczystej natury medium, jakim jest język. Można przypomnieć w tym miejscu wiersz Tadeusza Różewicza, gdzie poeta również mówi o nieuchwytnym dziele, które chyba nie ma szans wyjść poza sferę potencjalności. Interesujące, iż tutaj również ta wizja udanego dzieła przychodzi do twórcy we śnie:

Próbowałem sobie przypomnieć
 ten piękny
 nie napisany
 wiersz

ukształtowany w nocy
 prawie dojrzały
 zanurzał się
 roztopiał w świetle dnia
 nie istniał

¹¹ Zob. M. Buonarroti, *Poezje*, tłum. L. Staff, oprac. M. Brahmer, Warszawa 1964; L. Staff, *Michał Anioł*, Warszawa 1958; L. Staff, *Michał Anioł i jego poezje*, Warszawa 1977.

¹² Świadczyć o tym może cytowana przez Ławskiego wypowiedź biografisty Michała Anioła, Ascanio Condiviego o cechach tego artysty: „Posiada także potężny dar wyobraźni, co też było naprzód powodem, że mało był zadowolony z dzieł swoich i zawsze je oceniał zbyt nisko; nie zdawało mu się bowiem, żeby ręką mógł dorównać tej idei, jaką on we wnętrzu swoim tworzył” (cyt. za: J. Ławski, dz. cyt., s. 305).

¹³ Zob. B. Mądra-Shalcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987, s. 53–54; H. Pańczyk, *Ze studiów nad liryką Leopolda Staffa*, Poznań 1960, s. 33.

¹⁴ We wspomnieniach księdza Antoniego Boratyńskiego zachowała się następująca anegdota: „Przypominam sobie, jak w połowie listopada z panem Leopoldem wybrałem się na spacer po mieście. [...] W powrotnej drodze trzeba było pójść nieco pod górę [...]. Poeta zasapał się, zmęczył i musiał przystanąć. Zapytałem: – A cóż się stało ze *Snami o potędze*? – Pozostały snami... – odrzekł z uśmiechem.” (M. Warneńska, *Śladami pisarzy*, cz. 2, Warszawa 1975, s. 37).

wiersz był prawdopodobnie
 wierszem o sobie samym
 jak perła
 jest opisem perły
 a motyl opisem motyla

chwilami czułem go na języku
 i niespokojny czekałem
 na przemienienie
 w słowo
 ten gasnący
 w świetle dziennym wiersz
 ukrył się w sobie
 tylko czasem zalśni

ale nie wyciągam go
 z ciemnej głębiny
 na płaski brzeg
 rzeczywistości.¹⁵

Różewicz rejestruje tutaj dynamikę ludzkiej pamięci – nietrwałej i niedoskonałej, odsyłającej w niebyt to, co znajduje się na granicy snu i jawy. Charakterystyczne wydaje się również to, że poeta wyraźnie podkreśla samozwrotność „pięknego/ nie napisanego” wiersza, który po pierwsze pozostaje wypowiedzią o samej poezji (autotelicznym), a po drugie – oddalając się od swego twórcy, „ukrywa się w sobie”. Inaczej niż u poety-rzeźbiarza z wiersza Staffa, który właśnie gorliwie próbuje „rozwiezną marę wcielać w stałość”, poeta u Różewicza umyślnie decyduje o tym, by pozostawić ów nienapisany tekst w owej tajemnicznej „ciemnej głębinie”, z dala od „płaskiego brzegu rzeczywistości.

Warto zwrócić uwagę na intensywność emocji, jakie targają bohaterem wiersza *Smutek twórcy*. Co wywołuje tak mocne uczucia, skąd bierze się twórczy szal i rozpacz? Kluczowe wydają się tu wersy: „Widzi, że ramię krótsze jest niżli tęsknota./ A skrzydeł nie ma glina, która rządzi ciała”. Ograniczona ludzka fizyczność nie potrafi sprostać śmiałym marzeniom twórcy. Materia stawia opór, zaś tworzywo, w którym się pracuje, to ciężąca ku ziemi glina uniemożliwiająca wzlot ku spełnieniu. Twórca pragnąłby objąć troskliwym ramieniem cały świat i osiągnąć tym samym poziom sztuki, którą nazwalibyśmy absolutną, totalną – i jednocześnie, skończoną. Wydaje się to niemożliwe dopóty, dopóki pewne sfery ludzkiego doświadczenia pozostają w obszarze niewyraźności. Dzieło idealne musi pozostać nieosiągalne, skoro wyrasta ono wprost z ludzkiej niedoskonałej somatyczności, o czym w pewnym sensie przypomina starannie zachowany regularny rytm wiersza. Istnienie owej sfery potencjalności (u Róże-

¹⁵ T. Różewicz, *** [Próbowałem sobie przypomnieć...] [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. A. Skrendo, Wrocław 2016, s. 539–540.

wicza „ciemna głęбина”, u Staffa przeciwnie – „kształt bóstwa biały”) warunkuje jednocześnie byt i rozwój samej sztuki, niustanny i nieskończony wielogłosowy dialog, którego zakończenie trudno sobie wyobrazić.

W ostatniej strofie liryku Staffa powraca gest obejmowania – pojawia się sensualny obraz ramienia (czyżby ramienia artysty? a może ramienia rzeźbionej postaci?) obejmującego „bóstwa kibić”. Trzecia strofa to typowa dla stylu Staffa aforystyczna formuła puentująca zarysowaną wyżej sytuację liryczną – stwierdza się, że ostatecznie w życie każdego artysty wpisany jest ów tytułowy smutek i niespełnienie, wynikające ze zderzenia wielkich ambicji i „konieczności” twórczenia (czymś na kształt wewnętrznej pasji) z owym „murem niedoskonałości”, którego nie sposób ani przebić, ani przeskoczyć. Utwory „chybione” wydają się zatem „najcięższą winą” twórcy, a jednocześnie czymś, czego nie da się uniknąć na swojej twórczej drodze.

Przejdźmy teraz do późniejszego o ponad piętnaście lat liryku *Ars poetica*, wielokrotnie cytowanego i uznawanego za manifest programu poetyckiego dojrzałego Staffa. Jak wskazywała Irena Maciejewska, *Ars poetica* należy do utworów tworzących swoisty cykl wierszy programowych, które otwierają tom *Barwa miodu* (1936)¹⁶. Poezja jawi się w nich jako sposób mówienia o świecie podporządkowany zasadzie *descriptio mundi* – stanowi zatem próbę zatrzymania przemijającego świata¹⁷.

Echo z dna serca, nieuchwytnie,
 Woła mi: „Schwyć mnie, nim przepadnę,
 Nim zblednę, stanę się błękitne,
 Srebrzyste, przezroczyste, żadne!”

Łowię je spiesznie jak motyla,
 Nie, abym świat dziwnością zdumiał,
 Lecz by się kształtem stała chwila
 I abyś, bracie, mnie zrozumiał.

I niech wiersz, co ze strun się toczy,
 Będzie, przybrawszy rytm i dźwięki,
 Tak jasny jak spojrzenie w oczy
 I prosty jak podanie ręki.¹⁸

Staff mówi w tym liryku innym językiem niż w utworach z okresu tomu *Uśmiechy godzin* – chciałoby się powiedzieć, iż jest to język bardziej „skaman-drycki”, a z pewnością taki, któremu odjęto ciężar retoryczności i młodopolskiej

¹⁶ Zob. I. Maciejewska, dz. cyt., s. 299.

¹⁷ Zob. tamże. W innym miejscu książki Maciejewska zwraca uwagę na to, że w późnej twórczości Staffa „miniaturowy zapis chwili” stanie się wiodącym sposobem wypowiedzi, zob. tamże, s. 37.

¹⁸ L. Staff, *Ars poetica* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, s. 186.

ornamentyki. Podobnie jak w *Smutku twórcy* tok wiersza jest zrytmizowany i to w bardzo klasyczny sposób – melodia tego 4-stopowca o toku daktyliczno-trocheicznym toczy się gładko i bez zakłóceń. Porządek rytmiczny pozostaje w zgodzie z wyrażonym tutaj postulatem zachowania klarowności i prostoty słowa. Odbiorca, do którego zwraca się podmiot, staje się dla niego „bratem”, niemalże Tuwimowskim „prostym człowiekiem”. Może właśnie z tego powodu idzie tu Staff na swoisty kompromis, decydując się na dość konwencjonalną, by nie powiedzieć, oczywistą, metaforę („łowią [echo] śpiesznie jak motyla”, „wiersz, co ze strun się toczy”)¹⁹. W ten typ obrazowania wpisuje się również określenie puentujące cały tekst, czyli porównanie wiersza do gestów „spojrzenia w oczy i podania ręki”. I choć rzekomo nie oczekuje poeta efektu zadziwienia po stronie odbiorcy, to właśnie ta bezpośredniość i odwaga sięgnięcia po to, co najprostsze, czyni wiersz zaskakującym w lekturze²⁰.

Pozostajemy tu w kręgu takiego sposobu myślenia o poezji, który upatruje jej źródła w sferze „głosu wewnętrznego” – w pierwszym liryku mieliśmy sen o pięknie, tutaj: „echo z dna serca”. Nie chcę rozstrzygać, w jakim stopniu można tu mówić o romantycznej koncepcji natchnienia czy też o figurze dajmoniona, o którym Czesław Miłosz chciał myśleć jako o „dobrym, a nie złym duchu” czyniącym z poety narzędzie do wyrażania opowieści o świecie. Istotniejsze wydaje mi się to, iż Staff w swych autotematycznych tekstach dość mocno podkreśla ten aspekt sztuki poetyckiej, który związany jest z *techné*. Stąd być może wynika jego przywiązanie do alegorycznych obrazów tekstu poetyckiego jako rzeźby wykuwanej w opornym materiale (języka).

Sposoby przedstawiania procesu twórczego w *Smutku twórcy* i *Ars poetica* wydają się podobne o tyle, że łączy je wyeksponowanie efemerycznego charakteru tego, co pragnie zostać wyrażone. O ile w *Smutku twórcy* ciężar przechyla się wyraźnie w stronę „dzieła idealnego” i sfery pojęć platońskich, o tyle w *Ars poetica* ambicje uległy nie tyle redukcji, co racjonalizacji – mówi się tu już raczej o chwytaniu ulotnych drobin codzienności. Ginące echo, które namawia do tworzenia pochodzi jednak, jak podkreślała Marta Wyka, z wnętrza twórczej jednostki, która, filtrując rzeczywistość, zdolna jest nadać artystyczną formę śladom przemijania²¹.

¹⁹ Karol Wiktor Zawodziński twierdził, że w tomie *Barwa miodu* obserwujemy porzucenie chwilowej fascynacji Staffa skomplikowaną metaforą. Zob. K. W. Zawodziński, „Żyjąc się w locie” Leopolda Staffa [„Barwa miodu” Leopolda Staffa, „Napój cienisty” Bolesława Leśmiana [w:] t e g o ż, *Wśród poetów*, s. 225. Ten sam krytyk zwracał uwagę, że w całej twórczości Staffa metafora pełni funkcję soczewki, kondensatora lirycznego, zob. t e n ż e, „Ars poetica” Leopolda Staffa [w:] t e g o ż, *Wśród poetów*, s. 237.

²⁰ Jerzy Kwiatkowski zauważa u Staffa funkcjonowanie chwytu retorycznego zwanego aprosdokezą, który polega na oddziaływaniu na odbiorcę poprzez zaskoczenie, niespodziankę. Zob. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 139–140.

²¹ Por.: „Poeta rozdziela dwie sprawy: natchnienie, twórcza emocja to jego doświadczenie najbardziej osobiste, jemu tylko znane, to sfera jego tajemnicy; natomiast „efekt”, sam proces

Przyjrzyjmy się gestowi podawania ręki, który wydaje się emblematyczny, gdyż kryje się w nim istotny komponent Staffowskiej koncepcji poezji. Celem tej ostatniej stać by się miała przede wszystkim skuteczna komunikacja. Co za tym idzie, poezja powinna spełniać funkcję referencjalną („by się kształtem stała chwila”) i powinna być zrozumiała dla każdego („abyś mnie, bracie, zrozumiał”). Jak wskazuje Irena Maciejewska, taka formuła zwrotu do drugiego człowieka, jaką stosuje w tym wierszu Staff, może się wiązać z fascynacją poety myślą franciszkańską²². Ze szczególną emfazą podkreśla tu autor *Barwy miodu* niechęć do poetyckiego efekciarstwa rozumianego jako cel sam w sobie. Dlatego właśnie gest spojrzenia w oczy jest tak istotny, ponieważ gwarantuje szczerść, autentyczność i otwartość – zarówno w poezji, jak i ogółem w relacjach międzyludzkich²³. Wydaje się, iż zasadniczo bliskie jest Staffowi klasyczne, horacjańskie myślenie o komunikacji literackiej, w którym pożytek łączy się z przyjemnością, a zwięzłość i prostota dają szansę na lepsze porozumienie²⁴. Jak wskazuje Zawodziński w komentarzu do wiersza *Ars poetica*, „jasność nie pociąga za sobą płytkości, będąc ludzką, nie przestaje być wzniosłą”²⁵.

Podanie ręki w pewien sposób znów odsyła nas do somatycznego wymiaru tak pisania, jak i czytania. Praca poety, wcielającego się w tej optyce w figurę *homo faber*, polega nie tylko na doskonaleniu zdolności utrwalania tego, co przemijające, ale jest to również pracochłonne rzemiosło. Ręka artysty służyć może zarówno tworzeniu, jak i niszczeniu – podobnie jak to się dzieje we wspomnianym wierszu *Rzeźbiarz*. Wróćmy jeszcze na chwilę do *Smutku twórcy* – jak zauważa Jarosław Ławski, panujące tam ruch i zmienność służą ukazaniu dynamicznego procesu, w trakcie którego wewnętrzne napięcia przeradzają się w dzieło. Dzieje się to na nieco podobnej zasadzie jak w słynnym *Kowalu*²⁶. Sądzić można, że o tym samym procesie mówi *Ars poetica*, jednak tutaj w polu widzenia podmiotu pojawia się (i zajmuje bardzo ważną, bo wygłosową pozycję) odbiorca, czytelnik, drugi człowiek. Jego relację z twórcą reprezentują omówione wyżej synekdochiczne obrazy spojrzenia w oczy i podania ręki.

przetwarzania inspiracji w wiersz, kontakt, który winien w trakcie tego działania zaistnieć pomiędzy twórcą a odbiorcą, ma faktycznie odpowiadać warunkom komunikatywności poezji (Staff czyni nawet ustępstwo na rzecz kolokwializmu: „abyś mnie, bracie, zrozumiał”). Ale – i to jest przecież w tym programie niewątpliwe – przyczyna sprawcza wiersza to indywidualne doświadczenie poety i od niego tylko zależy, jaki użytek zeń uczyni” (M. Wyka, *Leopold Staff*, Warszawa 1985, s. 77). Por. J. Ławski, dz. cyt., s. 308; M. Szczot, dz. cyt., s. 140.

²² Zob. I. Maciejewska, dz. cyt., s. 25.

²³ Por.: „By dojrzeć do niedoskonałości, by zaakceptować niekończące „stawanie się” w miejscu doskonałego celu-ideału życia, by wreszcie wytrzymać ciągłe napięcia i skrajności egzystencji, nie tylko trzeba nauczyć się odpowiednio wybierać spośród wielu możliwości, ale też zadbać o utrzymanie (choćby częściowe) dialogu z Drugim” (D. Skwirut, dz. cyt., s. 14).

²⁴ Zob. M. Szczot, dz. cyt., s. 141.

²⁵ Zob. K. W. Zawodziński, „*Żyjąc się w locie Leopolda Staffa...*” [w:] tegoż, *Wśród poetów*, s. 225.

²⁶ Zob. J. Ławski, dz. cyt., s. 308.

„Smutek twórcy”, o którym mówi wiersz Staffa, nieobcy był także Tymoteuszowi Karpowiczowi, który szczególnie w dojrzłym okresie twórczości zmagał się z ambicją stworzenia dzieła totalnego, które miałyby być czymś na kształt Mallarmeńskiej Księgi²⁷. Stawką jego trzech ostatnich tomów-ksiąg poetyckich była maksymalizacja zdolności wyrażeniowych języka i redukcja obszarów niewyraźności. Karpowicz to maksymalista, który pragnął stworzyć swego rodzaju „poetycką teorię wszystkiego”:

To wszystko pcha mnie (w prawie nieludzki sposób) do tego, żeby z tych sprzeczności, antynomii itd. próbować zbudować pewną ogólną formułę życia – to czego w ostatniej fazie swego istnienia poszukiwał Albert Einstein. [...] rozszerzam swoje horyzonty poznawcze, ale w pewnym paradoksalnym celu, żeby gdzieś u końca swojej twórczości nagle znaleźć się w ognisku, w ogniskowej, przy pewnej postaci jednoznaczności.²⁸

Karpowicz zmagał się z niemożnością pogodzenia utopijnych marzeń z rzeczywistością. Głównymi przeciwnikami w tej walce wydawał się język (a właściwie jego ograniczone możliwości) oraz bariery ludzkiego poznania. Porywanie się na niemożliwe prowadzi twórcę do rozpacz i rozgoryczenia. Karpowicz nieustannie poprawiał swoje teksty, a wiele z nich po prostu „padło pastwą płomieni”, co wiemy od samego poety oraz jego bliskich przyjaciół²⁹. Na prośby o to, by po wielu latach przerwy po wydaniu *Odwróconego światła* (1972) przysłał do druku nowe teksty odpowiadał w takim tonie:

Z tymi wierszami [...] są kłopoty. Uwikłałem się już chyba śmiertelnie, w panoramiczne horyzonty myślenia wielkimi całościami. Trzymam za pysk każdy mój tekst, który chciałby wcześniej, samodzielnie poszczekać. Teksty zmieniam bezustannie (wraz z obrożami). Jak tylko upewnię się, że w jakiejś jednostce wypowiedzi ułożył się już na dobre *duch całości* [...] – przysięgłem niezwłocznie.³⁰

Ujawnia się tu Karpowicz jako ten, kto trzyma swoją poezję na uwięzi, szarpie się z nią, tocząc ciągłą i niemożliwą do wygrania walkę ze słowem, której stawką jest niemożliwa doskonałość.

W rekonstruowaniu Karpowiczowskiej koncepcji tworzenia istotne wydaje się podkreślenie nieufności poety wobec podszeptów natchnienia. Maria Karpowicz, żona poety, zapytana o to, czy Tymoteusz działa w oparciu o doświadczenie czy raczej olśnienie, odpowiadała: „Myślę, że on nie jest spontaniczny, nie reaguje spontanicznie. Jeżeli nawet doświadcza olśnienia, to poddaje je kontroli,

²⁷ Mimo braku bezpośrednich odwołań do twórczości Staffa w wypowiedziach Karpowicza w ujęciu np. Marty Piwińskiej utwory Staffa pojawiają się jako kontekst dla interpretacji dramatów poetyckich Tymoteusza Karpowicza. Zob. M. Piwińska, *Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 109–121.

²⁸ M. Spychałski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 68–69.

²⁹ Zob. tamże, s. 67. Por. J. Stolarczyk, *Piękny umysł* [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010, s. 126.

³⁰ B. Latawiec, *Julian Przybóś, Tymoteusz Karpowicz i...*, „Topos” 2012, nr 5, s. 84.

uwadze, zatrzymuje, zapisuje (jeżeli chodzi o olśnienie w poezji), nie ufa mu – bada je później wnikliwie, ze szkiełkiem, z mikroskopem”³¹. Karpowicz to *poeta faber*, który nie tyle wykuwa kształt słowa z opornej materii języka, co tworzy autorskie laboratorium form tekstowym, próbując eksperymentować z językiem na poziomie molekularnym.

Refleksja autotematyczna w poezji Karpowicza z reguły nie jest wyrażona wprost, lecz pozostaje zakryta pod warstwami metafor, symboli czy konstrukcji logicznych. Łatwiej o niej mówić w kontekście precyzyjnie zaprojektowanej struktury jego późnych tomów, począwszy od *Odwróconego światła* – tutaj jednak brak na to miejsca. Na tym tle dość bezpośredni (jeśli idzie o poruszenie problemu twórczej autorefleksji) wydaje się wiersz *spoza*, zamykający tom *Stoje zadrzewne*:

byłeś jesteś i będziesz
 niedotlenionym szczęściem powietrza
 aureolą płuc rzeszotami przestrzału
 w ciągłe gniazdo człowieka
 w jakimkolwiek kolorze śpiewaj
 oszalałe białe głowy bżów
 spoza śmierci jak spoza ust
 kim nie jesteś bo wszyscy już byli
 aby lepsze wyśpiewać z nielepiej³²

Mówi się tutaj o pewnym wysiłku pisania podejmowanym mimo wszystko – nawet mimo przecucia, a może i pewności artystycznej porażki. Apostrofy u Karpowicza często przybierają postać swego rodzaju samozwrotnych komunikatów, gdyż ich odbiorcą wydaje się sam poeta. Tutaj tego rodzaju apostrofa przyjmuje postać archetypicznego performatywu „Śpiewaj!”. Poetycką wypowiedź podejmuje się zatem wciąż od nowa, w jednym celu – by nieustannie doskonalić swoją sztukę i poszerzać możliwości wyrażenia świata poprzez język.

Krystyna Miłobędzka czyni zgoła inaczej – pisząc, mówi ona często o samym pisaniu, próbując uchwycić na gorącym uczynku fenomeny istnienia, a więc także proces twórczy. Wewnętrzna konieczność, która każe tworzyć i wciąż zaczynać od nowa, zmagania z oporem, jaki stawia słowna materia to kwestie kluczowe w jej twórczości. W jednym z zapisków o incipicie *** [To dziś?...] poetka mówi o tym wprost:

[...]

Ale powiem ci – musimy marzyć, bo 1) zmuszają nas do tego bliscy, 2) zmusza nas do tego telewizja książka film, 3) zmusza nas do tego nasza konstrukcja psychiczna, 4) wreszcie zmusza mnie wewnętrzny rozwój mojej sztuki, konieczność mówienia nowych.³³

³¹ M. Spychalski, J. Szoda, dz. cyt., s. 61.

³² T. Karpowicz, *spoza* [w:] tegoż, *Stoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999, s. 330.

³³ K. Miłobędzka, *** [To dziś?...] [w:] tejże, *zbierane, gubione [1960–2010]*, Wrocław 2010, s. 123.

Jednocześnie w innym zapisku poświadcza świadomość własnego braku, niedoskonałości:

Te zapisy. No takie są, nie takie jak bym chciała. Zawsze słabsze od tego co właśnie jest. Wloką się latami, nie mogą zdążyć.

Niegotowe, niecałe, pełno w nich dziur (gdyby chociaż świeciły pustkami). Nie potrafię zaga-
dać tych dziur. Moja wina, nie umiem. I nawet tego, czego nie umiem, nie umiem powiedzieć.

Gdyby ktoś przeczytał to niezapisane i to zapisane. Gdyby te rozrzucone kawałki po swojemu
połączył. Gdyby ktokolwiek jakkolwiek zechciał to sobie.³⁴

Miłobędzka tematyzuje „słabość” swojego tekstu wobec rzeczywistości, a zarazem mówi o pragnieniu bycia zrozumianą przez czytelnika, który w akcie lektury byłby w stanie wypełnić ów brak – działaniem swojej wyobraźni, indywidualną wrażliwością, swoją własną historią. W *Smutku twórcy* Staffa mieliśmy właściwie mitologiczny obraz dzieła, które rodzi się jakby bezpośrednio z (ciała) artysty. Można jednak spojrzeć na ten obraz także jako na swego rodzaju koncept „artystycznego macierzyństwa”, któremu patronuje motyw narodzin Ateny.

W wielu zapiskach Miłobędzkiej pojawia się metafora pisania jako rodzenia. Pozostaje ona silnie powiązana z odgrywaną przez podmiot jej poezji rolą matki-poetki, która, mając w udziale doświadczenie macierzyństwa w sensie dosłownym, biologicznym, uczestniczy również w przychodzeniu na świat słowa. Świadczą o tym cytaty takie, jak ten: „[...] teksty, kiedy są naprawdę tekstami, są jak własne dzieci. Oczywiście to mimo wszystko łatwiejsze niż urodzenie prawdziwego dziecka, chociaż uczestniczy w tym cały organizm”³⁵.

Przejdźmy do motywu otwartych ramion, który uruchamia szereg skojarzeń. Gest obejmowania drugiego człowieka wiąże się z ciepłem i troską, zaś jego brak oznaczać może tęsknotę lub rozłąkę. Jednocześnie otwarte ramiona odwołują nas do pewnej generalnej otwartości na drugiego człowieka, gotowości do podjęcia dialogu, chęci porozumienia czy też do takich pojęć, jak gościnność i pokój. Te znaczenia wydają się bliskie metaforze wiersza „prostego jak podanie ręki” z liryku *Ars poetica*. W *Smutku twórcy* motyw otwartych ramion jawić się może zaś także jako symbol maksymalistycznych pragnień poety/twórcy.

Nakreślone powyżej obszary znaczeń omawianych motywów wydają się szczególnie interesujące w konfrontacji ze znanym cytatem z wiersza Tymoteusza Karpowicza pt. *otwieranie*:

tycho de brahe który stracił nos przed gwiazdą przytyka teraz do niej lunetę i przez nią obwąchuje astronomię skarpetki

³⁴ Taż, *** [Te zapisy...] [w:] te jż e, *zbierane, gubione...*, s. 228.

³⁵ *Zwiewność. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają Katarzyna Czeżot i Agata Kula* [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 659.

bo mała rzecz jest tak zawziętą kurwą punktu że żaden archimedes nie wysadzi jej z siodła przestrzeni

i nie da się otworzyć wszechświata szerzej niż ludzkich ramion³⁶

Znamienne, iż to właśnie słowa z tego utworu („nie da się otworzyć wszechświata szerzej niż ludzkich ramion”) zostały wyrzeźbione na nagrobku poety spoczywającego we Wrocławiu. Motyw ten wydaje mi się frapujący również z tego powodu, że Karpowicz był osobą niepełnosprawną po wypadku, jakiemu uległ w młodości i który spowodował utratę lewego przedramienia³⁷. Jeśli weźmiemy pod uwagę ów wątek z biografii poety, to zobaczyć możemy w nieco innym świetle nie tylko rozbudowaną refleksję nad problemami symetrii i asymetrii, na których opiera się kompozycja późnych tomów poetyckich Karpowicza, ale także owo poczucie niedoskonałości – tak siebie samego, jak i tworzonych dzieła. Ów Norwidowski „brak”, o którym mowa w *Fortepianie Szopena*, w życiu Karpowicza przejawiał się tak na polu artystycznego spełnienia, jak i osobistego doświadczenia, a jedynym sposobem na przewyciężenie tego niepokoju wydawała się mozolna, pełna uporu praca w słowie. Spójrzmy teraz na inny zapissek Krystyny Miłobędzkiej:

Moje słowa, moje słowo ze wszystkim. Nie wstydź się, mów jak leci, jak chce wyjść i nie cofa się za duże. Będzie bolało? Nie szkodzi, uściśnięta ręka też boli. Za ładne? To co innego, lepiej nie mów, poczęstuj czekoladką.

Przedrukowane na wylot! Przezroczyste to ja, moje usta bez krwi. Co mi się naprawdę udało? Dziecko sen i ból, ten bardzo. Ale nie bardziej niż innym. Tu dotknij, między otwartymi ramionami. Nic? tak się cichutko wysunęli, bliscy. Zaraz wrócą. O tak, tu się dziejemy; tu dzieję się i ach, odbiegam.

Spróbuj zbudować dom ze słów. I lampy zapal, z ojcem matką, kto przyszedł, którądy, pamiętaj o kolacji, najesz się. I z ćmą i z psem, któremu przydepnęłaś łapę. Z ogromnym miejscem na ich zdumione „jesteś”³⁸.

Poetka w apostrofie skierowanej być może – tak jak u Karpowicza – ku samej sobie, być może jednak do odbiorcy, namawia tekstowe „ty” do zbudowania „domu ze słów”. U Miłobędzkiej otwarcie ramion okazuje się znakiem spotkania z drugim człowiekiem, a narzędziem (i zarazem tekstowym śladem) tego spotkania staje się zapis poetycki: „Tu dotknij, między otwartymi ramionami”. Wypowiedź poetycką rozumie się tu jako przestrzeń spotkania, zaś jego

³⁶ T. Karpowicz, *OTWIERANIE* [w:] tegoż, *Stoje zadrzewne...*, s. 280.

³⁷ Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Stojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 157–161; J. Stolarczyk, dz. cyt., s. 123; J. Roszak, *Poezja krytyczna. „Ciało kalekujące Tymoteusza Karpowicza”* [w:] *Nauka chodzenia*, t. 1: *Teksty programowe późnej awangardy*, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018, s. 213–214.

³⁸ K. Miłobędzka, *** [Moje słowa...] [w:] tejże, *zbierane gubione...*, s. 109.

przeżycie, czyli aktywna, uczestnicząca lektura, ma być fizycznie odczuwalne – tak jak uścisk ręki.

Podczas jednego z wieczorów autorskich poetka mówiła: „Jeżeli jest coś doskonalszego od słów, to uśmiech, gesty, spojrzenie – nasze ciało. Marzy mi się słowo podane zamiast ręki i ręka podana zamiast słowa”³⁹. Byłaby to może – świadomie lub przypadkowo wspomniana – ta sama ręka podana w geście pojednania i porozumienia, która posłużyła Staffowi do zbudowania obrazowej metafory puentującej jego programowy wiersz? Miłobędzka, której eksperymetom poetyckim i teatralnym patronuje fascynacja językiem dziecięcym⁴⁰, zdaje się szukać tej pierwotnej, a nawet świadomie naiwnej prostoty poetyckiego komunikatu, który postulował w swojej „sztuce poetyckiej” Leopold Staff⁴¹. Stawką jest tu nie tyle „dotknięcie” opisywanej rzeczy, ale przede wszystkim autentyczność poetyckiej wypowiedzi, którą gwarantuje jej zakorzenie w własnym doświadczeniu egzystencjalnym.

Karpowicz i Miłobędzka jako poeci postawangardowi na różne sposoby odwołali się do pewnych ogólnych problemów związanych z twórczością artystyczną, które poruszają cytowane wiersze Staffa. Różnie odpowiadali też na potrzebę wynalezienia języka mogącego podołać śmiałym ambicjom artysty. W ich koncepcjach i praktykach poetyckich na plan pierwszy wysuwa się podejście do języka nastawione na jego odnowę, a także samoświadomość twórcy. Umiejscowiona w samej poezji krytyczna refleksja o własnym pisarstwie to temat, który w odniesieniu do wielowymiarowej twórczości Leopolda Staffa zasługiwałby może na szersze omówienie. Perspektywa w jakiej ukazałam tych troje bardzo różnych artystów, pozwala zwrócić uwagę na istotne przemiany, jakie zaszły w tej kwestii w ciągu ostatnich stu lat. Jednocześnie proponowane ujęcie próbuje uchwycić pewien wspólny dla szeroko pojętego modernizmu komponent, jakim jest przekonanie o konieczności głębszego i bardziej zdystansowanego spojrzenia na literaturę i jej tworzywo. Jeden z zasadniczych problemów modernizmu okazał się tym bardziej palący wobec doświadczeń wieku XX, które w specyficzny sposób komentowali Staff i Różewicz, Karpowicz i Miłobędzka.

Motyw otwartych ramion oraz gest podania ręki w porównawczej lekturze okazują się sygnałami prowadzonego w tekście i poprzez tekst trudnego dialogu z czytelnikiem. Na ich przykładzie obserwować można swobodną wędrówkę pewnych figur i elementów twórczej metarefleksji w radykalnie odmiennych idiomach poezji dwudziestowiecznej. Karpowicz i Miłobędzka – twórcy wyra-
stający z tradycji awangardowej – nie wypowiadali się bezpośrednio na temat

³⁹ Taż, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 46.

⁴⁰ Zob. taż, *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 1995. Por. J. Orska, *Ciało z klocków. Słowo na scenie w twórczości Krystyny Miłobędzkiej* [w:] *Nauka chodzenia...*, s. 268–269.

⁴¹ Por.: „Poezja prosta, jak podanie ręki nie jest zaproszeniem do uproszczeń w lekturze, a «jasność» beztróską wesołością” (D. Skwirut, dz. cyt., s. 350).

poezji Staffa, tak jak robił to np. Różewicz⁴². Jednak nawet przy braku udokumentowanych intertekstualnych związków można mówić o tym, co Bronisław Maj nazwał „stałą, inspirującą obecnością [Staffa] w literaturze polskiej XX wieku”⁴³. Poezja Staffa jest, jak pisał Różewicz, cieniem owego wysokiego drzewa, który po części rzutował tak naprawdę na każdego poetę i poetkę XX wieku⁴⁴.

Karolina Górniak-Prasnal

THE ARTIST'S SADNESS, THE ARTIST'S JOY: AUTO THEMATIC REFLECTION IN TWO POEMS BY LEOPOLD SFAFF AND IN THE POETRY OF THE POSTWAR AVANT-GARDE (TYMOTEU SZ KARP OWICZ AND KRYS TYNA MIŁ OBĘDZKA)

Summary

This article is an attempt to confront the autothematic reflection in Leopold Staff's (*Ars poetica* and *The Artist's Sadness*) with two poems, inspired by a somewhat similar approach, by Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka. What they seem to have in common are textual signs of welcome with 'open arms' and 'the outstretched hand'. These emblematic gestures invite the reader/the Other to a difficult dialogue and at the same time indicate the nature of the authors' poetic ambition. The analysis of the two pairs of poems is set in the context of the 20th-century evolution of the idea of poetic genius and the poet's self-awareness. Crucial to this comparative study of the poetic practice of Leopold Staff, Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka is an appraisal of the authenticity of their vision and the language they used to express their maximalist ambitions.

Słowa kluczowe: Karpowicz Tymoteusz, Miłobędzka Krystyna, polska poezja modernistyczna, polska awangarda powojenna, Różewicz Tadeusz, Staff Leopold.

Key words: Polish literature of the 20th century – modernist poetry – postwar poetic avant-garde – Leopold Staff (1878–1957) – Tymoteusz Karpowicz (1921–2005) – Krystyna Miłobędzka (b. 1932).

⁴² Wyjątkiem jest może tylko wypowiedź Karpowicza w której poeta, mówiąc o jabłoni w swoim ogrodzie w Oak Park, przywołuje wiersz Staffa o ścięciu drzewa (prawdopodobnie *Drwal* z tomu *Dzień duszy*). Zob. M. Spychalski, J. Szoda, dz. cyt., s. 32. Również Jan Stolarczyk wspomina o „aktywizmie Kowala Staffa” w omówieniu Karpowiczowskich juveniliów, jednak bez intencji tropienia wpływów i inspiracji. Zob. J. Stolarczyk, *Przy Mostach*, „Pomosty” 2008, nr 13, s. 175.

⁴³ B. Maj, dz. cyt., s. 19.

⁴⁴ Por.: „Stał wysoko, ponad grupami i sporami; tak wysoko, że często nie zauważano jego wielkiego cienia. W cieniu tego drzewa, a może nie w cieniu, ale łagodnym szumie, powstawały i przemijały różne grupki i prądy poetyckie. A ono trwało wiecznie zielone i młode” (T. Różewicz, *Zostanie po mnie pusty pokój* [w:] *tegoż, Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 20).