



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Pytania stawiane sobie? „Do poety” Jerzego Lieberta – próba lektury

Author: Jan Piotrowiak

Citation style: Piotrowiak Jan. (2020). Pytania stawiane sobie? „Do poety” Jerzego Lieberta – próba lektury. W: J. Kisiel, E. Wróbel (red.), "Jerzy Liebert. Lektury" (S. 139-151). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jan Piotrowiak
Uniwersytet Śląski w Katowicach



Pytania stawiane sobie? *Do poety Jerzego Lieberta – próba lektury*

Poezja sama w sobie jest sztuką zadawania pytań. A pytań nigdy za wiele dla poety będącego w wiecznym sporze, walce¹ z samym sobą, światem, w końcu – z Bogiem samym. Pytanie zdaje się dla Jerzego Lieberta i namiętnością nigdy nienasyconego serca, i nawykiem myśli tropiącej złudne koleje człowieczego losu. Przekonaniu temu daje wyraz nie tylko w poetyckiej twórczości, ale i w świadectwach krytycznoliterackich, recenzenckich notach oraz w bogatej spuściznie epistolarnej. Pośród rozlicznych, fundamentalnych dlań, indagacji intelektualnych, religijnych, duchowych, pozostają nie mniej ważne dla poety pytania o rolę słowa poetyckiego w tym starciu ze światem, o jego moce i słabości w przymiarce do rzeczywistości:

O, kiedyż z ziemi twardego rdzenia
Na sprawy nasze zgodę dobędziem,
Na słowa z ciebie, na słowa ze mnie –
Jakimż wysiłkiem, jakimż narzędziem?²

¹ O agonistycznej naturze tego pisarstwa świadczą rozliczne passusy słowne wyjęte z jego twórczości poetyckiej, aktywności recenzenckiej czy epistolarnej. Zmagania duchowe, walki ze słabościami, potyczki literackie wymagają użycia słownictwa bellumicznego. „Ja, kochana Agnieszko, jak mogę też z moim »gburem« walczyć. Już od samego rana szykuję się przeciw niemu, by ze smutkiem zobaczyć wieczorem, że wciąż mnie jeszcze prześciga” (List Lieberta do Agnieszki z dnia 3 VIII 1925 roku. W: J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 2: *Listy*. Zebrał, oprac., wstępem i komentarzami opatrzył S. FRANKIEWICZ. Warszawa 1976, s. 63). Wszystkie cytacje z listów Lieberta za: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 2... Również w omówieniach, recenzjach pism Lieberta zwraca się uwagę na ten aspekt twórczości autora *Guseł*. Stefania SKWARCZYŃSKA napisze: „Walka Lieberta toczy się w nim samym. Jest to walka z Bogiem o Boga w sobie, walka o linie człowiecze w człowieku Bożym, walka o Łaskę, o jej funkcję w trudnym życiu człowieka”. Zob. EADEM: *Kościół wojujący. Rzecz o Jerzym Liebercie*. „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 8, s. 1.

² J. LIEBERT: *Przymierze*. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 1: *Poezja – proza*. Zebrał, oprac., wstępem i komentarzami opatrzył S. FRANKIEWICZ. Warszawa 1976, s. 141;

czy też:

Skądże słowo tak biegnie do dźwięku,
Gdy go inne po imieniu zowie?
Jakiż płomień świeci nad ziemią,
Że tak widno w sercu i w słowie?

Muza, s. 146

Każde pytanie zakreśla horyzont ludzkiej niepewności, niewiedzy, ale i wzmacnia ciekawość, poszerzając granice poznania tego, w co wymierzone. Tajemnice źródeł pisarstwa schowane są jakby poza nami – zda się mówić poeta. Czy to w „rdzeniu ziemi”, czy ponad nią, w przestrzeniach „nad ziemią”. On sam lokuje się między tymi spacjałnymi biegunami, przystając jakby na zarezerwowaną od dawna w polskiej tradycji literackiej pozycję twórcy harmonijnie godzącego te antynomie przestrzenne³. To wertykalne pozycjonowanie człowieka/poety, anonsowane już tytułarnie w debiutanckim zbiorze wierszy *Druga Ojczyzna*⁴, w tomikach następnych osiąga swą pełniejszą aplikację, z jakże jednak antagonistycznie już zarysowanymi biegunami tej czasoprzestrzennej ekspozycji, a co za tym idzie – dramatycznej wybrzmiewającymi wątpliwościami i rozterkami, których ciężar jedynie pytanie zdoła udźwignąć. W dociekliwość poetów nikt nie wątpi, a już na pewno nie oni sami. Kiedy jednak pytania poeta kieruje w stronę anonimowego poety, to jakby sam siebie pytał, sam na siebie zastawiał interpelacyjne pułapki. A może to tylko retoryczna indagacja, w której sidła sam chce wpaść?

Czymże są wobec niebios i ciemnych otchłani
Nasze piekła znajome, nad którymi, smutni,
Rozpinamy poźółkle nieba dźwiękiem lutni,
By je rzucić, z tęsknoty za ziemią – płakani?

wszystkie cytacje wierszy poety pochodzą z tego wydania. Po tytule wiersza podają numer strony.

³ Przestrzenna lokacja ma niejako swe uzasadnienie w dwoistości natury poety jako człowieka o władniętego zmysłową urodą świata, a jednocześnie zwracającego się w stronę „drugiej ojczyzny” – tej „ponad światami”. To sytuowanie się poety ma swą bogatą egzemplifikację w poezji polskiej od Jana Kochanowskiego poczynając aż po wiersze Czesława Miłosza.

⁴ Krytycy zwrócili uwagę na ten odwieczny porządek świata wyznaczający miejsce człowieka w nim, tak wyraźnie określony w debiutanckim tomie. M. CAŁBECKI napisał: „Tomik *Druga ojczyzna* współtworzy pewien projekt idealnego, podwojonego świata przedstawionego, w którym naturalne zjawiska poddane są nadrzędnym prawom boskiego rozumu”. Zob. IDEM: „Czarna kropla nieskończoności”. *Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*. Wrocław-Warszawa-Kraków 2008, s. 65. Podobnie, choć opierając się na szerszym materiale poezji skamandryckiej, rzecz ujmuje T. MAKLES. Zob. IDEM: *Wobec ojczyzn. O ojczyznach ziemskich i idealnych w twórczości Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego*. Katowice 1987, s. 7–14.

O, czym jest miłość nasza, wieczny serca połów,
 Klęski, odwroty mądre, zwątpienia i burze,
 Wobec mocy wichury, rozpiętej w górze,
 A cichej i pokornej pod stopą aniołów?

Jak kielichem z dna świata, tak czerpiemy słowem
 Mądrość, co serca poi wyniosłą rozpaczą –
 A jeśli nasze słowa tylko tu coś znaczą,
 Jeśli dla nieba mamy nieznaną mowę?

O, poeto natchniony! pod statuą lśniącą
 Schylony i bijący w struny z całej mocy,
 Lutnię srebrną i czarną, podobną do nocy,
 Gdy odkładasz zmęczony, pomódl się gorąco!

Do poety, s. 137

Tomik *Gusła* Jerzego Lieberta, z którego pochodzi utwór zatytułowany *Do poety*, należy do ważkich osiągnięć w dorobku twórczym młodego artysty. Wydany rok przed śmiercią poety zbiór uważa się za przełomowy w jego dokonaniach poetyckich. W wierszach powstałych po 1925 roku, a one stanowić będą w dużej mierze zestaw tekstów wchodzących w skład wolumenu *Gusła*, odciska się piętno nie tylko jego moralnych, ideowych, światopoglądowych wyborów i krystalizacji, ale też da się w nich wytropić, jak napisze Stefan Frankiewicz, „obraz konsekwentnej i zdecydowanej świadomości artystycznej jej autora, która odąd kształtować będzie do końca jego poglądy na istotę uprawianej sztuki i poetyckiego powołania”⁵. Być może generalizacja poczyniona przez wydawcę pism Lieberta jest na wyrost, znając mimikryczną naturę poety i jego skłonność do rozlicznych rewizji swoich poglądów, to w jakiejś mierze trzeba na nią przystać. Lata 1925–1926 to okres w życiu poety niezwykle intensywnych poszukiwań, czy to w obszarze doświadczeń religijnych, czy też, i to nas najbardziej interesuje, w sferze poetyckiego dojrzewania, osiągania coraz to większej samowiedzy, samoświadomości twórczej. Jedno z drugim idzie w parze – i to nie ulega wątpliwości. Religijna żarliwość, godna neofity, odnajduje swoje odbicie w obszarze poetyckiej nadwrażliwości, owych magicznych praktyk (*Gusła*) odkrywania roli słowa poetyckiego. Można zapytać, skąd u człowieka dwudziestoparoletniego tak namiętna pasja osiągania poetyckiej samowiedzy, i to jeszcze pod przemożnym protektorem, a może w cieniu poetów „pięknej Plejady”. Skamandrycki epizod terminowania poety zostawił trwałe ślad na tej inicjatywie twórczej i daleko wykroczył poza juvenilijną aktywność. Czynne uczestnictwo w wieczorach

⁵ S. FRANKIEWICZ: *Wstęp*. W: J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 1..., s. 42.

poetyckich grupy Skamander⁶, a także debiut w 22 numerze „Skamandra” z 1922 roku wierszem pt. *Wakacje*, a następnie druk utworów: *Słowo, Niebo i ziemia, Wiersz miłosny, Zamiejskie ogrody, Gołębie w kościele św. Aleksandra* w „Wiadomościach Literackich” z 1924 roku – pozwalają łączyć nazwisko Jerzego Lieberta z gronem poetów związanych z warszawską grupą. Wszak jeszcze w pierwszym zbiorku poetyckim, noszącym tytuł *Druga Ojczyzna*, znać wyraźne piętno skamandryckich filiacji i fascynacji⁷. Jak zatem przełamać tę „przemocną protekcję” „pięknej Plejady”, by nie pozostać poetą satelickim, poetą mniejszym, jak wyjść z orbity skamandryckich wpływów. Ta nieformalna więź z poetami wielkiej piątki, rozliczne przyjaźnie (Iwaszkiewicz, Słonimski)⁸, lekturowe fascynacje poezją skamandrycką musiały pozostawić niezatarte piętno w dziele poetyckim autora *Kołysanki jodłowej*⁹. Próba wyjścia poety z orbity wpływów skamandryckich nie mogła być jednak bezkolizyjna.

Wiersz Jerzego Lieberta zatytułowany *Do poety* ostentacyjnie wpisuje się w ramy portretowego i autoportretowego konterfektu zarazem. Tytułatura w swej dedykacyjnej, aczkolwiek anonimowej, formule wciąż gra w uwodzicielską grę apostroficznym zwrotem pełniącym rolę nagłosowego inwokatywu. Bo choć poeta o poecie wie wszystko, ryzykowna to jednak wiedza, z którą niełatwo się obnosić, zwłaszcza gdy się samemu do tego grona przynależy. Tak zamasyżycie otwarta w swym adresowym zwrocie inskrypcja tytułarna *Do poety* może być odczytana i jako wymaginowany poetycki gest utrwalenia rozmowy z samym sobą jako poetą, to częsta praktyka, albo też jako zaczepna, polemiczna wobec innego twórcy poetycka interwencja, twórcza ingerencja. Zdaje się, że Liebert dość umiejętnie obydwie te możliwości uruchomił. Wiersz *Do poety* bowiem, nim trafił do zbioru *Gusła*, wydrukowany został w „Wia-

⁶ Jerzy Liebert wystąpił w ich gronie na spektakularnym wieczorze poetyckim w Sali Pompejańskiej Hotelu Europejskiego, a następnie uczestniczył w wieczorze poetyckim 24 kwietnia 1927 roku w sali Konserwatorium Muzycznego.

⁷ To pozycjonowanie Skamandra na mapie zjawisk poetyckich dwudziestolecia międzywojennego pozwala uwzględnić wielorakie kryteria spajające i różnicujące ugrupowanie niejako od wewnątrz, wprowadzając nadrzędną dystynkcję podziału na skamandrytów „większych i mniejszych”. Bo choć to nieostra kategoria podziału, wywiedziona z krytycznoliterackiego słownika kalkulacji, zdaje się ona nie mieć adekwatniejszego odpowiednika semantycznego. Dlatego też zaadaptowana na potrzeby tego tekstu, z całym bagażem niedookreślenia, etykieta musi dźwigać ciężar swej ograniczonej dyspozycyjności. Wszystkie bowiem inne kwantyfikacje poetyckich zjawisk w odniesieniu do drugiego i trzeciego szeregu Skamandra mają jeszcze słabsze umocowanie materialne i formalne.

⁸ Zob. A.M. SZCZEPAN-WOJNARSKA: „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendentni w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*. Kraków 2003, s. 32–49.

⁹ Zob. P. NOWACZYŃSKI: *O miejscu Lieberta w polskiej liryce religijnej*. „Znak” 1971, nr 10, s. 1298–1325.

domościach Literackich” z 7 lutego 1926 roku pod jakże czytelnym tytułem *Do Jana Lechonia*¹⁰. Dedykacyjny, imienny adres wiersza zdaje się wyjaśniać wszystko, a jednocześnie tę jasność zaciemniać. Wszak ten sam wiersz zamieszczony w tomie *Gusła* swą tytułaturą (*Do poety*) tę jednoznaczność zatracza. Wdał się Liebert w otwarty, a jednocześnie zakamuflowany dialog z poetą cenionym przez siebie – Janem Lechoń i jego konceptualizacją świata i człowieka zaprezentowaną w tomie *Srebrne i czarne* po to, by zaprezentować samemu swój własny projekt. Stąd być może pojawia się intencja zmiany tytułatury utworu. Przecież to jednocześnie wyraźna sugestia opowiedzenia się za tym typem „skamandryckiego” poezjowania, jaki swego czasu, wbrew ogólnej (wśród poetów Skamandra) tendencji, zapoczątkował *Srebrnym i czarnym* Jan Lechoń¹¹. Warto odesłać do recenzji z 1930 roku, zamieszczonej w „Wiadomościach Literackich”, gdzie Liebert krytyk z entuzjazmem odkrywa nowe wcielenie Wierzyńskiego, autora *Rozmowy z puszcza* i *Pieśni fanatycznych*. Pisz: „Istotnie, poezja Wierzyńskiego, zatoczywszy ekstatycznie, z całą brawurą młodości, upojny łuk przymierza i pogodzenia się ze światem – poczyna dziś nabierać barw ciemnych, tragicznieć, dźwięczeń tonem obcym sobie, w miarę gorzkim, w miarę bezradnym”¹². Tonem jakże mu bliskim, usłyszanym wiele lat wcześniej w poezji Lechonia, a dziś już nieco przebrzmiałym dla ucha poety wkraczającego w nowy obszar doświadczeń duchowych¹³.

Srebrne i czarne Jana Lechonia z 1924 roku było wyłomem we wczesnoskamandryckim sposobie widzenia i poetyckiej deskrypcji świata, gdzie wciąż dominowała ideologicznie poprawna (pożądana) radość życia, niepohamowany witalizm, energetyzm rodem z *Wiosny i wina*. Dość wcześnie jednak odkryto, że to zafałszowany, gotowy, uteatralizowany obraz świata, tak jednak oczekiwany przez literacką publiczność. Tę fałszywą nutę, teatralną grę w tomie Wierzyńskiego *Wiosna i wino* usłyszał i zauważył nie kto inny tylko Jan Lechoń. We wspomnieniu Jarosława Iwaszkiewicza można przeczytać: „Podziwiam przenikliwość, z jaką tylko Lechoń przyjął malutki tomik *Wiosny i wina* [...], powie-

¹⁰ J. LIEBERT: *Do Jana Lechonia*. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 6, s. 2.

¹¹ Zob. J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1975, s. 329.

¹² J. LIEBERT: *Fanatyk urody życia* (rec. K. WIERZYŃSKI: „Rozmowa z Puszcza”). Warszawa 1929. *Pieśni fanatyczne*), „Wiadomości Literackie” 1930, nr 29. Cyt. za: J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 1..., s. 586.

¹³ Stosunek Lieberta do Leszka Serafinowicza nie jest jednoznaczny... Ceni go jako poetę, choć widzi w nim człowieka słabego i nieszczęśliwego. Ta ocena powtarza się w listach Lieberta. W jednym z nich napisze: „Leszek jest mądry, ale ma swoją mądrość i dlatego jest nieszczęśliwy. On jednak z nas wszystkich jest najprawdziwszym poetą”. List z 9 marca 1926 roku adresowany do Agnieszki. Zob. J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 2..., s. 288.

dział mi wskazując na trzymaną książeczkę z lekkim grymasem: »Mam wrażenie, że to nie jest prawdziwa poezja«. Oburzyłem się wtedy na to, olśniony fajerwerkiem muzy Wierzyńskiego¹⁴. I choć sam Liebert dał się również uwieść muzie Wierzyńskiego w swoich juvenilijnych wierszach, co echem odbiło się w tomie *Druga Ojczyzna*, wnet jednak dokona zwrotu w stronę poezji, jaką zaproponował w *Srebrnym i czarnym* Lechoń. To poezja, która próbuje odsłonić, jednocześnie zasłaniając (reguła nierozstrzygalności) tajemnice ludzkiej egzystencji, bezradnie sprawdzić niepewny i kruchy los jednostki targanej przeciwnościami i rozterkami. Odkryć sprzeczności ludzkiej natury to zstąpić ku ciemnym, głębinowym obszarom ludzkiego świata. To przecież poezja neura-stenicznego bezwładu, melancholijnej zadumy i płaczu¹⁵. Odnaleźć tam można i fantazmatyczne portrety pisarzy wypreparowane z ich dzieł, i przejmujące psychomachie człowieka, toczącego nierówne zapasy z sobą i ze światem. A wszystko to retorycznie podniosłe (*ex-tasis*), spięte klasyczną klamrą strof, w epigramatyczne wersy wtłoczone, wieńczone lapidarną i celną puentą. Już w tomie *Druga Ojczyzna* Liebert podejmie Lechoniowe tropy liryki (wiersze *Ziemia i niebo*, *Miłość doskonała*, *Apostrofa*). W *Gusłach* jednak znać wyraźne ślady rewizji skamandryckich fascynacji, chęć poluzowania tych więzi, ba, nawet ich uchylenia, a tym samym krystalizacji własnej perspektywy rozwoju, otwarcia osobnego traktu swej drogi twórczej. Zwrot to spektakularny, obarczony niemałym ryzykiem.

Apostroficzne zwroty w liryce Lieberta są dość powszechną praktyką. Ich mnogość każe mówić wprost o apostroficznej dykcji, by nie powiedzieć: apostroficznym dyktacie. Nadreprezentacja tego środka poetyckiej ekspresji, wywodzącego swój rodowód z retoryki, pozwalała poecie wyzyskiwać różnorakie prerogatywy, jakie owa figura myśli z sobą niesie. I to nie tylko w instalowaniu skomplikowanych kanałów informacyjno-komunikacyjnych, z wyraźnie dominującą pozycją mówiącego i zmiennymi lokalizacjami i rolami adresata. Apostroficzne zwroty są tu rozumiane dosłownie jako odwrócenia się (*apostrophos* – odwrócony) od słuchaczy po to, aby zwrócić się do kogoś, czegoś innego, a tym samym zaskoczyć audytorium, poszerzając choćby pozornie jego krąg o rzeczy, osoby nawet wyimaginowane. To spektakularne działanie służy multiplikacji adresatów, ustanowieniu ich niejednoznacznego statusu jako odbiorców. Liebert to poeta apostroficznej dystynkcji. Miał w tej mierze niedoścignięty wzór w poezji autora *Srebrnego i czarnego*. Tom Lechonia otwiera apostroficzna formuła złudnego pytania (pytania

¹⁴ J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień...*, s. 170.

¹⁵ Zob. J. KISIEL: *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*. Katowice 2001.

pretekstowo-przytoczonego), będąca inspiracją dla całości zbioru¹⁶. W *Du liryk*, której patronuje apostrofa, w różnych zresztą jej konfiguracjach, to nieomal zasada. Mówić do nieobecnych, zmarłych, uobecniać ich „marną” pozycję, fantazmatyczny status. Enigmatyczna obecność adresata, jak niektórzy mówią faktyczna nieobecność, jego milczenie potrzebne są monologście niczym lustro, w którym tak naprawdę ogląda siebie czy też swoje wyobrażenia o sobie. Poetyckie lustra przecież fundował sobie i Lechoń w *Srebrnym i czarnym*, gdzie pasja rozmowy, obcowania z poetami minionych czasów (Słowacki, Dante, Proust) stają się jego potrzebą oraz namiętnością, rodzajem pobratymstwa z duchami poetów, ale też i odczucia obcości wobec tych głosów dobiegających z przeszłości.

Apostrofie, jak mówią Lausberg i Colli¹⁷, zawsze towarzyszy patos, który jest zapisem emocjonalnego odruchu rozpaczony ze strony mówcy, wynikłej z troski i trwogi. *Pathos* wprost oznacza żalną mowę, mowę cierpienia. To rodzaj empatycznego współodczuwania. Wiersz *Do poety* Jerzego Lieberta w swej apostroficznej figuracji jest dość konsekwentnie skrojony; trzy strofy o wyraźnie pytającej konstrukcji zostają zwieńczone, a jakże, apostroficzną codą ostatniej strofy. Emfaza, jaka towarzyszy tej mowie, w tak apostroficznie ustawionym głosie, osiąga swe apogeum w strofie finalnej, gdzie faktycznie rozpoznajemy właściwego adresata – lutnistę *srebrnego i czarnego*. Cytacja tytułu tomu Lechonia jest tu aż nadto czytelna, zaś sam zmieniony w stosunku do pierwodruku zwrot tytułarny wiersza Lieberta pozostaje intrygująco zawieszony w swej adresowej próżni. Jednak poszczególne słowa czy frazy, rytm i melodyka wiersza *Do poety* wybrzmiewają dziwnie znajomo, jakby gdzieś już zasłyszane, jakimś echem dobiegające ze strof innego utworu. Pastiszowy charakter wiersza *Do poety*, zestrojonego z fragmentów „cudzej mowy”, mowy *Srebrnego i czarnego*, tak jednak modulowanej, by dzięki tej grze paralelizmów i przeciwstawień osiągać efekty równie ekspresyjne w ich aforystycznej celności i kondensacji¹⁸. Lakoniczność i celność Lechoniowych puent inkrustujących poszczególne strofy i wiersze tomu *Srebrne i czarne* roznosi się echem w utworze Jerzego Lieberta. To zawsze natęża emocjonalną aurę wypowiedzi, czyniąc zeń sugestywną i kategorię enuncjacji, szczególnie w finalnych partiach utworu. Te kryptocytaty

¹⁶ Zob. J. LECHOŃ: ***[inc. „Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...”]. W: IDEM: *Poezje*. Oprac. R. LOTH. Wrocław 1990, s. 29.

¹⁷ Zob. H. LAUSBERG: *Retoryka literacka*. Przekł. A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002, s. 420; G. COLLI: *Filozofia ekspresji*. Przekł. H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ. Kraków 2005, s. 122.

¹⁸ Na sugestywność wierszy Lechonia z tomu *Srebrne i czarne* zwrócił uwagę Jerzy KWIATKOWSKI w szkicu: „Czerwone i czarne”. *O poezji Jana Lechonia*. W: IDEM: *Szkice do portretów*. Warszawa 1960, s. 41–42.

czy „cytaty struktur” – jak powiedziałaaby Danuta Danek¹⁹ – dodatkowo wzmocnione są przez paralelne do Lechoniowych wzorce rytmiczne i reguły metryczne, otwarte konfiguracje stroficzne i symetryczne układy kompozycyjne wersów i strof.

Stylizacyjny zamysł Lieberta ma podwójne umocowanie. Jest suwerennym gestem hołdu złożonego skamandryckiemu poecie, lekturowym świadectwem doświadczenia czytelniczego (przeżycia) płynącym z recepcji tej poezji, a zarazem próbą otwarcia dialogu (sporu?) z poetą i jego konceptualizacją świata i człowieka w *Srebrnym i czarnym*. Bo choć wyczuwalny jest pewien rodzaj pobratymstwa, wspólnoty, czego manifestacją mogą być podmiotowe enuncjacje „my” („nasze piekła”, „miłość nasza”, „nasze słowa”), to jednocześnie znać w tym monologicznym dwugłosie pewien rodzaj zaniepokojenia, troski utrwalonych w pytajnej formule wieńczącej każdą z trzech strof. A pytania to niebagatelne, o ogromnym ciężarze gatunkowym dla każdego z poetów. Wszak ziemski wymiar człowieczych szamotań („piekiel znajomych”) czy kształtów miłości pełnej klęsk, zwątpień i burz, czy mądrości („co serca poi wyniosła rozpaczą”) konfrontowane są z tym, co „w górze, w niebie”. Tyle tylko, że tamta rzeczywistość (tego, co „w górze, w niebie”) pozostaje dla człowieka niedostępna, okryta tajemnicą. Udział w jej sekretach, możliwości jej werbalizacji pozostają jedynie w sferze niejasnych dążeń, zawołanych tęsknot profilowanych jakby na miarę ziemskich miar i wyobrażeń.

Z tą kolizją zdarzeń w przestrzeni wertykalnej nie każdy poeta potrafi się uporać. Pytanie to niezwykle poważna inicjatywa umysłu, ale i „poruszeń serca”, broń i zbroja w każdym starciu poetów ze sobą i światem. Poetyckie pytania Lieberta w swej uporczywej regularności i natarczywości są próbą rewizji skamandryckiego wyobrażenia świata i miejsca w nim człowieka, jakie funduje indagowany twórca. Natręctwo pytań w tym dwugłosie uderza więc w niego, w miejsca, które pozostają dlań kłopotliwe, bolące, skrywane, a które być może przyciągały jeszcze do niedawna samego Lieberta. To czas, kiedy twórca *Guseł* pragnie na własną modłę odpowiedzieć na nie, nie uciekając się do rozwiązań podsuwanych mu przez poetów skamandryckich. Stylizacyjny sztafaż wiersza zdaje się pękać, rwać pod naporem drażliwych pytań. Dodatkowo te umocowane w pytajnej frazie wątpliwości potęguje wmontowany w wygłosie trzeciej strofy tryb przypuszczający („A jeśli, jeśli”), odnoszący się do kwestii rudymentarnej dla poety – roli słowa. To oderwanie się od ziemi, ale też niemożność sięgnięcia niebios powo-

¹⁹ Termin podają za: D. DANEK: *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*. „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 3, s. 199–217.

dują, że poeci pozostają w stanie permanentnego zawieszenia. „My” gdzieś między „pożółkłym niebem”, które rozpinamy dźwiękiem lutni, ale wobec „niebios”, gdzieś między naszymi „znajomymi piekłami”, a „ciemną otchłanią”. Każda próba transgresji w inny wymiar kończy się nieuniknionym odwrotem, osobistą klęską. Poeta wie, jak dalece może sięgać – „i w górę i w dół”. Tych antynomii świata, w jakich pragnie „zamieszkać” poeta, a dualności zdają się ją porządkować (i to wektorowo – tu i tam), nie potrafi przekroczyć, pokonać. Sam buduje atrapy nieba, funduje sobie znajome piekła, pozostając w melancholijnej pozie, zapatrzony tęsknie w światy, których nigdy nie odzyska. Liebert nazywa ten stan „otumanieniem poezją”²⁰. W liście do Agnieszki z marca 1926 roku napisze: „To bożek, którego trzeba zrębać, jeśli się chce, aby poezja płynęła z prawdziwego źródła. Może kiedyś napiszę Ci cały pamflet na rozpoetyzowanie, które nam wszystkim w równym stopniu zaszkodziło”²¹. Poeta z samokrytycyzmem przyznaje, że to gesty teatralne, mocno wystudiowane pozy i miny rozpoetyzowanego aktora, a monumentalna oprawa scenograficzna („rozpinane nieba” etc.), użyte rekwizyty służyć mogą jedynie prawdzie przedstawienia, prawdzie sztuki, w konsekwencji więc i dosłownie – jej sztuczności. „To nie jest prawdziwa poezja” – chciałby powiedzieć Liebert i prawem echa (odwetu) powtórzyć słowa Lechonia wypowiedziane onegdaj względem *Wiosny i wina* Wierzyńskiego. Zdaje się, że autor *Guseł* rozpoznał źródła, skąd płynie prawdziwa poezja. Napisze:

Jestem przecież poetą i nie mam najmniejszego zamiaru wyrzekać się go. Ale dziś jest we mnie bunt przeciwko temu, co mnie oddala od życia, co mi przesłoniło wzrok, żem ujrzeć nie mógł Pana Jezusa w dniu powszednim, tylko zawsze chodzić dookoła Niego, nie zbliżając się o krok²².

Finalny dystych trzeciej strofy wiersza *Do poety*, sformułowany w trybie przypuszczenia, to metapoetycka refleksja o roli słowa w przymiarce do tego czasoprzestrzennego uniwersum. To konstatacja o ogromnej wadze w toczącym się dialogu poetów:

A jeśli nasze słowa tylko tu coś znaczą,
Jeśli dla nieba mamy nieznaną mowę?
Do poety, s. 137

²⁰ Za: J. LIEBERT: List z 12 III 1926. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 2..., s. 291.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

Supozycja zawarta w tym retorycznie ustawionym pytaniu zdaje się względem twórczości Lechonia poetyckim napomnieniem, zaś dla Lieberta pozostaje ostrzeżeniem, przestrogą. Dla człowieka wchodzącego w obszar nowych doświadczeń, doświadczeń religijnych, wątpliwości to istotne. Jakimi słowami szturmować niebo, jeśli „nasze słowa tylko tu coś znaczą”, a dla nieba mowa pozostaje „nieznajomą”? Liebert w ten sposób jakby zdiagnozował pewien stan rzeczy, odsyłając do tomu *Srebrne i czarne*. Uczynił to po to, by – jak napisano – „przewyciężyć melancholię skamandryty”. Idąc tym tropem, można zatem powiedzieć, że Liebert „próbuje przebudować świat stworzony w jego [Lechonia – J.P.] poezji, wskazując na »papierowość« nieba i nadbudowując nad nim »boskie« niebiosy”²³. Poezja Lechonia to poezja „wielkiego wątpienia o sobie” – napisze Stefan Szymutko²⁴. Niezgoda na literackość, przy nadmiernej jej eksploatacji prowadzić musi w konsekwencji ku rzeczywistości. Choć rzeczywistość w poezji Jana Lechonia przybrała kształty rozpaczne – „wyniosłej rozpacz”. Równie wyniosłe wybrzmi ostatni akord tej poetyckiej reprzyzy. Finalna strofa wiersza, będąca właściwą apostrofą – faktycznym zwrotem w stronę wywołanego tytułarnie poety, przyjmuje wykrzyknieniową oprawę, inkrustowaną wysokim, nagłosowym „O”. Patos, jaki towarzyszy tej tyradzie, nie dziwi, bo tylko tak poeta potrafi mówić do poety – i w swym współczuciu dlań, i w swej trosce o niego. W poetyckim portrecie autora *Srebrnego i czarnego*, jaki zarysował Liebert, nic nie podlega retuszowi. Takim go ujrzał po lekturze tomu i odbytym poetycko *colloquium*: melancholijnie upozowanego (schylony) pod „statuą lśniącą” w idolatrycznym zachwycie (dlań?) czy też dla mocy strun i ciemnej melodii, jaką wygrywa lutnista. I to finalne przesłanie – ni to rada, ni pouczenie, ale jakże stanowcze w swym wykrzyknieniu: Zbiór Lechonia *Srebrne i czarne* to wyraz „przerażenia wobec odsłoniętej otchłani beznadziei” – jak celnie ujmie to Zawodziński²⁵. Czyżby gorąca modlitwa miała być panaceum na chłód beznadziei? „Pomódl się gorąco! poeto, stargany męką zapasów nierównych”. Modlitwne remedium to mowa jakże znajoma dla nieba.

W ostatnim utworze zbioru *Srebrne i czarne* w finalnej strofie wiersza zamykającego cykl *Siedem grzechów głównych* zatytułowanym *Lenistwo* czytamy:

²³ R. KNAPEK: *Literatura jako „słowa o słowach o słowach” (przypadek J. Lieberta)*. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?* T. 2. Red. J. OLEJNICZAK, A. SZAWERNA-DYRSZKA. Katowice 2010, s. 41.

²⁴ Zob. S. SZYMUJKO: *Rzeczywistość w poezji... W: IDEM: Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 90.

²⁵ K.W. ZAWODZIŃSKI: (rec. „Przegląd Warszawski” 1925, nr 40). Cyt. za: IDEM: *Wśród poetów*. Oprac. W. ACHREMOWICZOWA. Wstęp J. KWIATKOWSKI. Kraków 1964, s. 257.

Ach! Pan Bóg jest na pewno i nikczemnych sędzi,
 A ufnych wyprowadza na gwiazdzistą drogę.
 I nie wie nikt gdzie zajdzie, gdy po ziemi błądzi,
 Lecz teraz chcę spoczynku. Modlić się nie mogę²⁶

Czyżby więc troskliwa rada Lieberta („pomódl się gorąco”) nie była odpowiedzią na dość kategoryczną konstatację Lechonia („Modlić się nie mogę”). Modlitwy, ćwiczenia fizyczne, podróże były zalecane jako nieodzowne środki na wszelakie apatie, rozleniwienia ducha²⁷. Czy w ten sposób Lechoniowa acedia, w swych różnorodnych przejawach²⁸, może być zażegnana modlitewnym słowem? Autor *Guseł*, wcześniej sam doświadczający rozlicznych wahań i rozterek duchowych, uwierzył w moc modlitwy. Co więcej, temu zatroskaniu o potrzeby duchowe swych przyjaciół, kolegów po piórze daje wyraz w rozlicznych świadectwach epistolarnych. W liście do Agnieszki z 19 listopada 1925 roku pisał z zafrasowaniem: „Gdyby Bóg choć raz dotknął Słonimskiego, mógłby bez przymknięcia oka patrzeć na grzech człowieka i miłosierdzie Boże. Módlmy się za niego, kochanie, bo wiem, że gdyby go Bóg oświecił, ten poeta, pasujący się ze sobą na próżno, znalazłby wreszcie spokojną przystań”²⁹. Podobnie modlitewną intencją otacza inne osoby z bliskiego i dalszego kręgu znajomych – Iwaskiewicza, Wittlina, Zegadłowicza, Gałczyńskiego. Sam również dopomina się o modlitwę, wskazując na jej wagę. „Trzeba się modlić – nic innego nie ma. To wiem już na pewno” – napisze w liście do Agnieszki z 19 marca 1926 roku³⁰. W kategoryczności konstatacji Lieberta dostrzec można nie tylko misjonarski zapał neofity, ale i wrażliwość człowieka zatroskanego o dobro i potrzeby duchowe innych. Podstawą tej imperatywnej deklaracji poety są przesłanki natury religijnej, motywujące jego działania jako aktywnego uczestnika rozlicznych praktyk konfesyjnych³¹. Dobrych rad nigdy

²⁶ J. LECHOŃ: *Poezje...*, s. 44.

²⁷ Zob. W. BAŁUS: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, s. 55–56; G. BUNGE: *Acedia – duchowa depresja*. Przekł. A. ZIERNICKI, J. BEDNAREK. Tyniec 2011.

²⁸ Zob. J. ZAJĄC: *Acedia Lechonia*. W: *Skamander*. T. 11: *Reinterpretacje*. Red. M. TRAMER, A. WÓJTOWICZ. Katowice 2015, s. 167–176.

²⁹ J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 2..., s. 174.

³⁰ Ibidem, s. 296.

³¹ W latach 1925–1926 następuje dramatyczne przesilenie w relacjach z Bronisławą (Agnieszka) Wajngold zakończone jej wstąpieniem do klasztoru i zerwaniem z poetą, który boleśnie odczuł stratę bliskiej sobie osoby. W tym czasie też związał się autor *Drugiej Ojczyzny* ze środowiskiem podwarszawskich Lasek i Kółkiem ks. Władysława Kornilowicza. Opieka duchowa współuczestników Kółka, udział w praktykach religijnych (rekolekcjach, apostołacie modlitwy, liturgii Kościoła), ale też aktywność twórcza, przywracają na czas jakiś równowagę i spokój twórcom *Guseł*.

za wiele – i tych, których udzielają inni, ale i tych, których udzielamy sobie. Bo poeta Liebert mówi też przecież do siebie, sobie udziela wskazówek, porad, napomnień. Choć mówić o sobie samym do siebie samego to albo wyraz daleko posuniętego egotyzmu, może próżności poety, albo też wynik niebywalej samoświadomości twórcy. Z tego poetyckiego *colloquium* poetów wyłaniają się dwa konterfekty. Jest to więc portret Jana Lechonia, któremu wiersz dedykował Jerzy Liebert w pierwodruku, ale i wizerunek własny. Jednak sztuka poetyckiego autoportretu, wbrew pozorom, wymaga nie ładu odwagi, ale i nie mniejszego ryzyka. To zuchwałość spojrzenia w poetyckie lustro, najlepiej cudze, by w ten sposób ustrzec się ryzyka narcystycznego zapatrzenia i spojrzenia na siebie w pełnej jawności. Jest w tym geście portrecisty coś drażniąco negliżującego, a zarazem niepokojąco maskującego. Skala tego rozdarcia odciska niezatarte piętno, znaczy głębokie ślady i rysy w tej portretowej, a zarazem autoportretowej, inskrypcji. Musi zatem być to obraz pełen zamazań i retuszy, ostentacyjnej jawności, jak i kunktatorskiej skrytości.

Jan Piotrowiak

Questions posed to oneself?

Do poetry by Jerzy Liebert – An attempt at a reading

Summary

In its pastiche character of a poetic *colloquium* with the author of *Srebrne i czarne* [*Silver and Black*], a poem by Jerzy Liebert *Do poetry* [*To the Poet*] introduces two counter-effects: his own self-portrait and a portrait of Lechoń. This gesture of the portraitist discloses something irritatingly dispatching and, at the same time, disturbingly concealing. Not only does Liebert raise doubts (“what if...”), basically framing his artistic self-consciousness, but also liberates himself from the cumbersome protection of Skamander. This temerity of looking into poetic looking-glasses, one’s own and those of others, allows him to rich full independence of artistic means, which will reveal itself in the later artistic period.

Jan Piotrowiak

An sich selbst gestellte Fragen?

Do poetry von Jerzy Liebert – ein Versuch der Lektüre

Zusammenfassung

Das Gedicht von Jerzy Liebert *Do poetry* [*An den Dichter*], das sich durch seinen Pastiche-Charakter eines poetischen *Kolloquiums* mit dem Autor von *Srebrne i czarne*

[*Silber und Schwarz*] auszeichnet, führt zwei Konterfeie ein: sein Selbstporträt und ein Porträt von Lechoń. In dieser Geste des Porträtisten steckt etwas, was irritiert und enthüllt sowie etwas, was beunruhigt und maskiert. Liebert meldet nicht nur Zweifel („und wenn ...“), die grundsätzlich sein schöpferisches Selbstbewusstsein bestimmen, sondern befreit sich auch von dem auf ihm lastenden Schutz der Skamander-Gruppe. Der unverschämte Einblick in die poetischen – eigenen und fremden – Spiegel ermöglicht es ihm, die vollständige Selbstständigkeit des künstlerischen Ausdrucks zu erreichen, die sich in der späteren Schaffensperiode manifestieren wird.