

STANISŁAW BURKOT

„ZARAZ PO WOJNIE”

21 stycznia 1945 roku ukazał się pierwszy numer „Dziennika Krakowskiego”, zmienionego następnie (od 4 lutego) na „Dziennik Polski”, redagowany początkowo przez Jerzego Putramenta; 18 lutego ukazał się „Naprzód”, organ PPS, i „Tygodnik Powszechny” (24 marca), redagowany przez ks. Jana Piwowarczyka i Jerzego Turowicza. Do Krakowa przeniosło się z Lublina „Odrodzenie” (25 lutego), redagowane przez Karola Kuryluka. Powstają: „Twórczość” (sierpień), redagowana przez Kazimierza Wykę, „Przekrój” (1 nr: 15 kwietnia), redagowany przez Mariana Eilego, i „Teatr”, redagowany przez Tadeusza Brezę i Krystynę Grzybowską. Z czasopismami krakowskimi rozpoczęło współpracę wielu pisarzy, m.in. Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Breza, Hanna Malewska, Ksawery Pruszyński, Stefan Kisielewski, Leopold Staff, Czesław Miłosz. W Krakowie osiedlił się Leopold Staff (w latach 1946–1949), z redakcją „Odrodzenia” powrócił do miasta Julian Przyboś (lata 1945–1947), ze Związku Radzieckiego – Tadeusz Peiper (lata 1945–1949), po powstaniu warszawskim osiadł ponownie w Krakowie Tytus Czyżewski (zmarł jednak 6 maja 1945 r.) Na krótko osiedlili się w mieście: Konstanty Ildefons Gałczyński (lata 1946–1948) i Czesław Miłosz (rok 1945), na stałe – Stefan Otwinowski.

Krakowski powojenny „olimp literacki” nie mógł być trwałym środowiskiem; powstał jako pochodna zawieruchy wojennej, skupił przede wszystkim tych, którzy ocalili w czasie okupacji bądź powracali do kraju. Rozpadł się dość szybko. O odjazdach decydowało szereg czynników: przyciągała twórców odbudowująca się Warszawa; z Krakowa wynosiły się redakcje czasopism, w stolicy powstawały centralne instytucje kulturalne. W 1946 roku doszło w mieście do pierwszego zderzenia „nowej władzy” z mieszkańcami w czasie zabronionych obchodów 3 Maja. W referendum, które miało poświadczyć poparcie dla polityki PPR i partii z nią współpracujących, krakowianie odpowiedzieli negatywnie na dwa pierwsze pytania (dotyczyły one struktury parlamentu oraz reformy rolnej i nacjonalizacji przemysłu). Kraków zyskał złą sławę miasta konserwatystów. Na wyraźny opór, zwłaszcza wśród artystów, napotykała kampania ideologiczna związana z propagowaniem realizmu socjalistycznego. W tym przypadku zasadniczą przeszkodę w akceptacji doktryny stanowiła tradycja krakowskich awangard – sztuki nowoczesnej, wyzwolonej od nakazów naiwnego realizmu. Ale i ten fakt odczytywany był jako przejaw krakowskiego konserwatyzmu.

Kilka lat powojennych w Krakowie, mieście ocalałym od zniszczeń, które natychmiast po wyzwoleniu uruchomiło swe funkcje kulturotwórcze, charakteryzuje sytuację ogólną w kraju. Działania organizacji podziemnych w okresie okupacji (tajne nauczanie, działające w podziemiu teatry, konspiracyjne czasopisma, wydawnictwa) przygotowały i wykształciły ludzi do podjęcia nowych obowiązków po wyzwoleniu.

Lata zagrożeń, ofiar, spotęgowały chęci działania. Powrót do normalności rodził naturalny entuzjazm i satysfakcję z odzyskania własnych dziedzin duchowych. Leopold Staff ujął to w charakterystycznej dla siebie metaforyce – w opozycji stoickiego ładu jako ogólnej postawy światopoglądowej i nagłego, zawsze jednak krótkotrwałego, zakłócenia tego porządku. Mówił o tym wiersz *Pierwsza przechadzka*, który powstał jeszcze w okresie okupacji, a dobitniej – *Nocna burza*:

Szalała burza w nocy. Łuny, gwizdy, jęki,
Turkot wozów, huk kotłów, blach łośkot, zbrój szczęki,
Pioruny, grzmoty, trzaski, dudnienia, tętenty,
Niby napad dzikiego najeźdźcy zawzięty.
Potem wszystko ucichło. Gdy świtem wychodzę,
Jest pusto i bezludnie. I tylko na drodze,
Śladami po odpartych, rozgromionych zbiegach,
Lśnią kaluże jak tarcze o szecerbatych brzegach.

Ale postawa taka nie rozwiązywała spiętrzonych przez historię problemów. Powrót do normalności po burzy był znacznie trudniejszy. Refleksji wymagały zarówno okupacyjne i wojenne wydarzenia, spotęgowanie, nieznane wcześniej, okrucieństwa, zła, terroru, ich porażająca wymowa, jak i niewiadoma przyszłość. W Krakowie zaraz po wojnie znaleźli się przedstawiciele wcześniejszych ruchów awangardowych. Brakło jednak Brunona Jasińskiego, zamęczonego jeszcze przed wojną w więzieniach radzieckich, brakło Leona Chwistka, zmarłego w Moskwie, Stanisława Ignacego Witkiewicza, który 17 września 1939 roku, w miesiącu klęski, popełnił samobójstwo; umierał w pierwszych miesiącach powojennych Tytus Czyżewski; Jan Brzękowski od lat dwudziestych przebywał we Francji. Powrócił do Krakowa ze Związku Radzieckiego Tadeusz Peiper, lecz nie podjął wcześniejszych działań programowych, w 1949 roku przeniósł się do Warszawy – pisał recenzje teatralne, pograżał się coraz bardziej w swoją samotność i chorobę. Ze starej awangardowej gwardii zostali – Julian Przyboś i Jalu Kurek. Ich sytuacja też była szczególna: hasła społeczne nowej władzy (odbudowa, uprzemysłowienie kraju) wydawały się być realizacją młodzieńczych programów (Miasto, Masa, Maszyna, Praca, Budowa). Ale – zwłaszcza Peiper i Przyboś – już pod koniec lat dwudziestych dokonali ich weryfikacji, odchodząc od spraw społecznych ku problemom ściśle artystycznym, budując zręby nowoczesnego języka poetyckiego. Tego samego dokonali w plastyce kapiści ze swoim programem postimpresjonistycznego koloryzmu, przedstawiciele Grupy Krakowskiej przez swoje otwarcie na surrealizm, ekspresjonizm i abstrakcjonizm, której kontynuacją była działająca w okresie okupacji „grupa Kantora”. Tymczasem pod koniec lat trzydziestych sformułowana została w Związku Radzieckim doktryna realizmu socjalistycznego, anachroniczna w sensie estetycznym, będąca przede wszystkim ideologicznym narzędziem sterowania postawami twórców. „Rewolucja społeczna” rozmijała się dramatycznie z rewolucjami w sztuce: postawy ukształtowane w dwudziestoleciu, okazywały się teraz reakcyjnymi przejawami „zgniłej sztuki Zachodu”.

Cały okres 1945–1949, jeszcze względnie liberalny, był w kraju przygotowaniem terenu pod „sorealistyczny” zasiew. Do tych działań przygotowawczych zaliczyć można także wysłanie na placówki dyplomatyczne dwóch najwybitniejszych poetów – Juliana Przybosia i Czesława Miłosza. Ich wojenne i powojenne wiersze (*Póki my żyjemy*,

Do ciebie o mnie Przybosia i *Ocalenie* Miłosza), eksponujące osobistą niezależność, której nie złamał okupacyjny terror, wskazywały, że realizm socjalistyczny, ofensywa ideologiczna komunizmu, znaleźć w nich może trudnych przeciwników. Wysłanego w 1947 roku na placówkę dyplomatyczną do Szwajcarii Przybosia odwołano z niej w 1951 roku; po powrocie do Krakowa został dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej. Miejsce, które mu wybrano, było dla władzy „bezpieczne”: ograniczało możliwości działania. Od końca 1945 roku Czesław Miłosz przebywał na placówkach dyplomatycznych (od 1947 roku attaché kulturalny w Waszyngtonie, od 1949 – sekretarz ambasady w Paryżu), stale współpracował z krajem. W jednym z ostatnich tekstów, publikowanych w kraju, *O stanie polskiej poezji* („Kuźnica” 1950 nr 4) przeprowadził druzgocącą krytykę socrealistycznych wierszy młodych (Wiktora Woroszyńskiego, Witolda Wirpisy), artystycznego ich prymitywizmu i myślowego ubóstwa. W rok później poprosił o azyl polityczny. W tym samym roku wrócił do Krakowa Julian Przyboś. Przywiózł z sobą cykl wierszy szwajcarskich, w których nawiązywał dialog z tradycją poezji romantycznej, z Mickiewiczem i Słowackim (umieszczone zostały w tomie *Rzut pionowy*, 1952); respektowały one zasady estetyczne wcześniejszej jego poezji, równocześnie jednak unieważniały buńczuczne młodzieńcze ataki na dominację tradycji romantycznej w poezji polskiej. Przyboś nigdy nie zaaprobował realizmu socjalistycznego, jednakże nie odrzucił widocznych w poezji młodszych niektórych socrealistycznych motywów i tematów – przede wszystkim pochwały pracy, cywilizacyjnego znaczenia odbudowy kraju, a także sympatii dla prostych ludzi współuczestniczących w przemianach. Taki sens mają wiersze *List do brata na wieś*, *Sen i przebudzenie*, *Ręce sprzątaczek*, umieszczone w tym samym tomie. Nie brakło deklaracyjnych naiwności (*W świetlicy*, *Wiosna 1953*, *Do malarzki*), ale był to obowiązkowy haracz składany wymaganiom epoki. Istotniejsze wydają się ukryte polemiki. W wierszu *Róże i chleb* z 1955 roku odnaleźć możemy gorzkie podsumowanie:

Obracaliśmy koło rozpędowe mowy,
do powstających fabryk wznosiliśmy hymny,
obracaliśmy koło...
Soliści – chórem
wołaliśmy wesoło:
– Wyżej! Pręcej! Więcej!
pracochłonną ochotą
przynaglając ręce
robiąc beton i nić, żelazo i ziarno.

Rozwijana coraz cienie, rozwijana coraz dłużej
rozwijana bez wytchnienia,
nić z miasta-błędu wywiedzie nas dokąd –
W labiryncie szaroburych ulic
krążymy kołobłądnie
jak na transmisyjnych pasach,
krążymy z roku na rok, z roku na rok, z roku...
z przemówienia w przemówienia,
wijąc nić coraz dłużej,
dokąd –

mamy pół chleba, nie mamy róży,
tej ze sformułowania Marksa.

Ja nie tak,
wieszczący z wysoka, z pomników,
przy bębniącym bębnie
trębaczce pokrzyku:
Prędzej i więcej! Więcej i prędzej!
Nie popędzę nikogo beztrzesko.

Nie jest to wiersz „rozrachunkowy”, jakie zaczęły się ukazywać w 1955 roku: dotyka fundamentów poezji Przybosia, zarysowanych w tomikach debiutanckich, wyraża zwątpienie w sens własnego dzieła. Piękny wiersz z 1952 roku *Do córki Ignacego Fika*, człowieka lewicy zamordowanego w 1942 r. przez hitlerowców w Krakowie, zawiera i inną refleksję: jak realizują marzenia jego następcy?

I co ci dadzą poeci Krakowa,
młodzi
podziemia twego ojca – pogrobowcy?
Czy tylko tytuł
za głośny o słowa:
„Śmierci nie ma!
Człowiek nie umiera”?
Lecz twój ojciec, człowiek aż nadludzko ludzki,
umarł. Torturowany skołał.

Ukryte w formie aluzji literackiej tytuły agitacyjnych wierszy Wiktora Worzyńskiego mówią o powierzchowności poezji „trębaczki pokrzyku”. Kraków, do którego Przyboś ponownie powrócił, zjawia się w wielu jego wierszach jako wspomnienie górnej i chmurnej młodości (*U szkolnej muzy, Z malarzem, Do córki Ignacego Fika, Repetitorium*), jako miasto sztuki i nauki. Występuje więc poeta w obronie miasta, które w okresie „socjalistycznych budów” zyskało złą sławę „miasta emerytów”.

Kraków.
Stary – mówicie...

A tymczasem w Jordanowskim Parku
tak jak dawniej, drzewiej,
jak na moim najpierwszym semestrze,
pod każdym drzewem
student jak dzięcioł kuje na głos w skrypcie
i kos
egzaminuje aleje
z całokształtu liści na wietrze...
Słyszeliście?
Stary Kraków od razu młodnieje.

(*Repetitorium*)

Wierszem sąsiadującym w tomiku *Najmniej słów* jest *Nowy Kraków*, poświęcony budowie Nowej Huty: środki stylistyczne, których użył poeta w tym wierszu, nie pochodzą od Woroszylskiego (z jego poematu *Świt nad Nową Hutą*), lecz z własnych tomików debiutanckich: są więc „dźwigary wprawiające w ruch widnokrag”, „koła rozpedzonego horyzontu” i „młotami wybijane tętno”. Przyboś omijał rafy socrealizmu, choć przyznać trzeba, że przychodziło mu to z wielkim trudem: tomiki *Rzut pionowy* i *Najmniej słów* nie należą do najlepszych w jego dorobku. Ale taki ślad pozostawiła epoka w twórczości wielu poetów.

W krakowskich wierszach Jalu Kurka z tomiku *Płomień nad Wisłą* (1950) miasto zjawia się w wersji propagandowej z tamtego czasu:

Kraków ma czas.
Kraków jest chory na serce.
Kraków zmęczony.
Cóż tam słycać nowego?
Całuję rączki pani dobrodziejce.

Co słycać?
Nic.
Po staremu. Po staremu.
Powolutku.
Emeryci. Wiewiórki. Dla ptaszków chleba skórki.
Sześć kilogramów smutku.
Kłopotów parę tysięcy.
I szepty: proszę pani, proszę pani.
Deszcz. Bulgot. Chłapanie.
Moje uszanowanie.
Nic więcej.

A tytuł wiersza? *Niech będzie po nowemu*. Ongisiejszy awangardzista, który od miasta odpoczywał po wojnie w górskich wyprawach, zbliżał się teraz do Woroszylskiego. Taki „bojowy” charakter ma wiersz *Panowie, iskry leca*:

Krakowie!
Rycerski. Królewski. Magnacki.
Biskupi. Szlachecki. Kupiecki.
Powstańczy. Uniwersytecki.
Ceka austriacki.
Emerytalny. Urzędniczy. Malarski.
Legionowy.
A teraz wstajesz nowy.
ROBOCIARSKI.

Przyczyny do sławy miasta są też nowe: bo tu „był sądzony Waryński”, bo „zabito robotników Semperitu”, bo „tu mieszkali: Lenin i Stalin”.

Nie tak jaskrawo atak na „konserwatywny Kraków” dawał znać o sobie w wierszach satyrycznych i innych poetów, m.in. Adama Włodka, Mariana Załuckiego, w parodiach Witolda Zechentera i Artura Marii Swinarskiego. Tradycja poezji sowizdrzalskiej mieszała

się w ich twórczości z nowymi wymaganiami ideologicznymi. Wojenne i powojenne liryki Witolda Zechentera (zgromadzone w tomiku *Strzępy okupacji*, 1945) są zapisem tragicznych doświadczeń, ciągiem pytań o ich sens, o przyszłość. Wiersz *Pod pomnik jutra* zawiera dość oczywisty sprzeciw wobec haseł nowych „trębaczy pokrzyku”:

Budowniczo wieźniostych kolumn, wypowiadacze wielkich haseł, przechodzą mimo małych bólów jak burza ponad trwoźnym płaczem.	i tylko wielkość widzą wszędzie, i ku niej idą, patrząc na nią. Ale nie widzą własnej stopy, która po krwi i łzach się ślizga w śmiertelnym błocie Europy po małych naszych serc ojczyznach.
I rosną w górę niepojęcie w własnym zamknięci obłąkaniu,	

W okupacyjnych i powojennych wierszach Adama Włodka, tworzonych początkowo pod wyraźnym wpływem Juliana Przybosia, wiele miejsca zajmują wspomnienia o rozstrzelanych i zamęczonych, ofiarach wojny (*Najcichszy sztandar*, *Wróg*, *Odpowiedź*, *Drugi grób*, *Ostatni płomień*). Nowością bywa ekspresjonistyczne wzmocnienie siły obrazu:

Chylę się przed najcichszym naszych myśli sztandarem: – na płocie	z gwoźdźcia zwisa żałobnie zawieszony kulą mózg.
---	--

Ten kierunek poszukiwań rozwinął się w całościową koncepcję nowego języka poezji tylko w twórczości Tadeusza Różewicza. Witold Zechenter i Adam Włodek w latach wielkiej „sorealistycznej” indoktrynacji szukali schronienia w satyrze. I jej przestrzeń była ograniczona: wolno było gromić wrogów klasowych, pisać o brudnych ulicach, pijakach i „bumelantach”, biurokratach, nieuprzejmych ekspedientach w sklepach, ale już nie – o brakach towarów, o beznadziei, o szałości codziennego życia. Kalamburowe pomysły satyryczne nie miały już tej siły ataku, jak chociażby w przedwojennym tomie *Guzy dla Muzy* Witolda Zechentera. Teraz przybierały bezpieczną i anonimową postać, jak we fraszce *Idąc ulicami Krakowa*:

Przykre to sprawy,
aż określić trudno:
Kraków jak jedna dzielnica Warszawy:
BRUDNO...

Na tle satyrycznych pasji, ograniczonych z konieczności, wartość autentyczną zachowują krakowskie fraszki Jana Lzydora Sztudyngera, zgromadzone w tomie *Piórka* (1954), wydane także osobno jako *Krakowskie piórka* (1956). Ich charakter objaśniał sam poeta:

[...] właściwie dopiero po opuszczeniu Krakowa, kiedy pokochałem Poznań i zamieszkałem w Poznaniu, rozpoczęły się moje wiersze o Krakowie, pisane z tęsknoty za Krakowem. Element satyryczny wszedł do nich dopiero po wojnie nie z mojego własnego impulsu, ale na zamówienie. Ze zdziwieniem przekonałem się, jak głęboko w sercu moim tkwi zadra Krakowa (*Od Autora w: Krakowskie piórka*).

Ale zamówienie wykonywał Sztudynger inaczej niż Jalu Kurek, po części także Witold Zechenter i Adam Włodek. Dwuznaczna jest bowiem pochwała „socjalistycznej przebudowy miasta”:

Ubyła
Jedna Mogiła –
Na Nową Hutę się zmieniła

(*Krakowskie ubytki*)

Pasje satyryczne Sztudyngera uruchamiają krąg stereotypów, tych samych co u Boya i u Nowaczyńskiego: przedmiotem satyrycznych żartów stają się krakowskie dewotki, krakowscy „centusie”, „ck austriackie” tradycje obyczajowe („Kraków zmartwienie wielkie ma, czy pierwsze „c”, czy pierwsze „k” – *KC* czy *CK*). Ale nowe porządki w mieście budzą prawdziwą jego pasję. Odbudowa pomnika Mickiewicza na Rynku Głównym wywołuje charakterystyczną refleksję:

Znów postawiono go między zabytki
I stoi sobie kochany i brzydki.

Jednakże ówczesna decyzja władz miejskich o usunięciu spod pomnika krakowskich kwiatciarek, których towarzystwo uznano za nieodpowiednie dla wieszczka, wywołuje prawdziwą złość:

Tak Mickiewicza uczcił jakiś głupek,
Że mu odebrał bukiety przekupek

(*Na deflorację Mickiewicza*)

W podobny sposób komentował Sztudynger ówczesne zmiany tradycyjnych nazw ulic, usuwające „świętych” z Krakowa:

Solskiego wskrzesza miłość nasza,
Zasłynął w nowej roli... świętego Tomasza

(*Na zmianę nazwy ulicy*)

Z miłości i niepokoju o losy miasta rodzi się przekorna i bluźniercza w stosunku do ówczesnej propagandy fraszka:

Warszawę będą odbudowywali,
Tymczasem Kraków się zawali

(*Dwie miarki*)

Wątki satyryczne, choć zjawiły się „na zamówienie”, nie przesłoniły uwielbienia dla miasta; liryczno-satyryczna wersja w istocie jest jego pochwałą. Oddalenie buduje w poezji Sztudyngera sowizdrzański mit Krakowa – ciepły i pełen fascynacji:

Z Krakowem mam skaranie Boże,
Chce człek zapomnieć a nie może

(*Nostalgia*)

Krótkie pobyty w Krakowie były okazją do powstawania nowych fraszek, także do wspomnień dzieciństwa i młodości. Bo czego w tych fraszkach nie ma: zabytki architektury, krakowskie plotki, nawet krakowskie potrawy. Niektóre z fraszek wymagają filologicznych komentarzy, jak chociażby *Przepis na maczanekę*:

Język się w cudzej macza sławie
I wtedy jest maczanka prawie.

Ta fraszka na „plotkarski” Kraków wymaga wyjaśnień kulinarnych: maczanka – to sos mięsny, podawany w niektórych jadłodajniach na płytym talerzu jako przystawka pod „wódeczkę”; bułka, którą się „maczało” i „oblizywało”, służyła za jedyne „narzędzie” konsumpcji.

Krakowskie piórka Sztudyngera zamyka wiersz *Wyjaśnienie*, żartobliwa autobiografia:

Kiedy krakowskich ulic sto
Spór będzie o mnie wieść, jak kiedyś o Homera,

Wiedźcie, że Dietlowska to
Zrodziła Sztudyngera.

A jeśli nawet, nawet pies
O mą ojczyznę nie zapyta,
Bo w Antologii, ach, czym jest?
Ot, pominięto i kwita.

Nie żal mi było rzucać nieb
Wysokie progi i krawędzie.
Właściem w Krakowie upadł na łeb,
Nigdzie mi lepiej nie będzie.

Chociaż mnie w Łodzi Janem zwa,
Ja jestem Janem z Kazimierza.
I w Bożym Ciele tam mnie chrzczą,
A kumą jest Mariacka Wieża.

Wisła mistrzynią była mi,
Stąd w rymach moich wody wiele,
A ta pobożność, ta bezbożność i...
To fakt zrodzenia przy kościele.

Że krakowianki ganię wciąż,
Jedna ponosi winę...
Bowiem zacząłem, ach, zacząłem z nią
Doprawdy w złą godzinę.

Lecz ona – to był młody skrzat,
Też chciała być uczona...
Stąd moja złość na cały świat
Wybornie wyjaśniona!

Dodajmy: wiersz powstał w 1954 roku. Do zwyczajów należało wówczas podkreślanie swojego „proletariackiego” rodowodu, nie zaś – przypomnianie chrztu w kościele Bożego Ciała. Tradycja sowizdrzalska w twórczości Sztudyngera, podobnie jak w krakowskich wierszach Gałczyńskiego, w utworach krakowskich satyryków, chroniła, po części, przed naiwnymi deklaracjami. Sztudynger wynalazł skutecznie własny azyl – stary, wspomniany Kraków chronił go przed koniecznością opisywania „socjalistycznych budów”.

Realizm socjalistyczny w plastyce był, jak to obrazowo sformułował jeden z dyskutantów na zjeździe plastyków w 1948 roku, propozycją powrotu do sochy w dobie nowoczesnego rolnictwa. Wszystkiemu – zdaniem ideologów i polityków – winien był brak w Krakowie „klasy robotniczej”; konserwatyzm miało przełamać wybudowanie

Nowej Huty. Ale „wielka socjalistyczna budowa” została przyjęta przez krakowskich twórców nie tyle wrogo, co bez należnego entuzjazmu. Z pomocą pospieszyli pisarze z Warszawy: w 1951 roku ukazał się wspólny – Woroszyłskiego, Zalewskiego i Konwickiego – tom *Budujemy*. Tylko Konwicki, który w latach 1945–1947 przebywał w Krakowie, legitymował się pracą robotnika ziemnego przy budowie Nowej Huty. Reportażowa opowieść *Przy budowie* jest po części zapisem doświadczenia osobistego. Może więc warto, dla charakterystyki postaw krakowskich, przywołać raz jeszcze Sztaudyngera:

Krakowianin to wszystko:

Pogląd, rasa, stanowisko.

(*Krakowianin*)

Krakowski „konserwatyzm” ma swój walor – dystans do propagandowych haseł; nieufność do krzykliwych mód i głośnych deklaracji powodowała, że krakowska sztuka, literatura, także nauka, nie poddały się do końca ideologicznej ofensywie stalinizmu.

W Krakowie w okresie powojennym zdarzyły się w poezji rzeczy arcyważne. Do miasta z Radomska przybył na studia Tadeusz Różewicz. Wybrał historię sztuki i znalazł się w kręgu oddziaływań krakowskiej awangardy plastycznej. Nad młodym poetą, który miał już za sobą pierwsze tomiki konspiracyjnych wierszy i prozy, opiekę roztoczył Julian Przyboś, redagujący dział poezji w „Odrodzeniu”. Uczeń był pojętny i niepokorny: nie stał się epigonem awangardowej poetyki Przybosia; rozpoczął samodzielne poszukiwanie nowej formy wypowiedzi poetyckiej. Dwa tomiki poetyckie wydane w Krakowie – *Niepokój* (1947) i *Czerwona rękawiczka* (1948) – stały się prawdziwym wydarzeniem artystycznym. Czesław Miłosz witał je z Waszyngtonu patetyczną odą *Do Tadeusza Różewicza, poety* (1948):

Zgodne w radości są wszystkie instrumenty

Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi.

Czterysta rzek błękitnych pracowało

Na jego narodziny i jedwabnik

Dla niego snuł błyszczące swoje gniazda.

Korsarskie skrzydło muchy, pysk motyla

Uformowały się z myślą o nim

I wielopiętrowy gmach łubinu

Jemu rozjaśniał noc na skraju pola.

Więc się radują wszystkie instrumenty

Zamknięte w pudłach i dzbanach zieleni

Czekając aby dotknął i aby zabrzmiały.

Chwała stronie świata która wydaje poetę!

Innym wydarzeniem, choć jego znaczenie zostało później rozpoznane, był debiut prasowy Wisławy Szymborskiej wierszem *Szukam słowa* (dodatek do „Dziennika Polskiego” – „Walka” 1945 nr 3). Tomiki wierszy *Dlatego żyjemy* (1952) i *Pytania zadawane sobie* (1954) wpisywały się w aureę poetycką swojego czasu – podejmowały wątki polityczne i ideologiczne, utrwalane przez propagandę; odnaleźć je zresztą można w wierszach Różewicza z tomików *Pięć poematów* (1950), *Czas, który idzie* (1951), *Równina* (1954) i *Srebrny kłosa* (1955). Nie była to tylko przypadłość młodych, dopiero debiutantów. Taka danina złożona złym czasom istnieje, o czym była mowa, w twórczości Przybosia, Jalu

Kurka, w poezji i prozie Jarosława Iwaszkiewicza i wielu innych. Powody uległości pisarzy były różne. Wykluczyć trzeba terror w znaczeniu dosłownym – ten dotyczył polityków, działaczy i żołnierzy podziemia z okresu wojny i okupacji. Niewielu pisarzy i artystów znalazło się w więzieniach. Ważniejsze wydawało się osaczenie: oznaczało ono sytuacje życiowe bez wyboru. Nie można było publikować, jeśli nie podejmowało się „jedynie słusznych tematów”: „walki o pokój”, „odbudowy kraju”, „walki klasowej”, nie potępiało się „imperialistów”, nie „kłaniało się rewolucji czapką do ziemi” itd. Prace naukowe historyków i historyków literatury, niezależnie od tematu, musiały zdobić cytaty z „klasyków marksizmu”. Nie w tych etykietach kryje się jednak prawda o epoce. Ważniejsze wydają się pisarskie strategie uników, omijania niebezpiecznych raf, publicystycznych deklaracji. W debiutanckich tomikach Wisławy Szymborskiej dotyczy to wyboru tematów – zawsze odkrywających uwikłania jednostki w dramatyczne sytuacje, dotyczy także uewnętrznienia przeżyć. Wyraża to zarówno pierwszy wiersz – *Szukam słowa*, jak i tytuły obu tomików debiutanckich. Krakowski „sorealizm poetycki” różnił się zdecydowanie od agitacyjnych formuł, jakie przeważają we wczesnych utworach Wiktora Woroszyńskiego, Witolda Wirpży i Andrzeja Mandaliana. We wspomnianych tomikach wierszy Różewicza, choć już nie krakowskich (w 1949 roku przeniósł się do Gliwic) znajdują się wiersze, które kontynuują poetykę *Niepokoju*. Wystarczy wymienić: *Wyznanie*, *Balladę o karabinie*, *Warkoczyk*, *Rzeź chłopców*, *Skrzydła i ręce*. Istotne stawały się pytania o sens poezji. A oto *Odpowiedź* Różewicza:

Czego żąda ode mnie poezja	Stwórz nową która buduje
Czy wyrzeczenia odosobnienia i melancholii	z uczuć powszednich słów prostych
Abym szedł przez tłum jak przez powietrze	Bo każdy człowiek chce dotknąć pomocnej ręki drugiego człowieka
Jeżeli poezja żąda melancholii i odosobnienia	i płacze w nocy
wyrzeczenia i rozpaczy odrzuć ją	

Tak pomyślana poezja nie mieściła się w deklaratywnym modelu „literatury zaangażowanej” w budowę nowego ustroju, akcentowała osobność poety, określała źródła tragicznego światopoglądu, wyrastającego z przeżyć wojennych, i pragnienie „odbudowy” świata. Ale to pragnienie od początku obwarowane było zwątpieniem i niepokojem:

Ja człowiek pobity w tej wojnie	ja dół pełen wspomnień
jak drzewo i trawa	a jedne leżą na drugich
ja wyziębiony	Stworzę dla was obraz nowy
jak podziemia kościołów	pożywny i pełen ciepła

Po latach poeta powie tylko: „To się złożyć nie może”.

Krakowskie wiersze Różewicza z dwóch pierwszych tomików? Niewiele może znaczyć to, że zostały w Krakowie wydane. Można postawić pytanie, co dał Kraków Różewiczowi? W jego rekwizytorni poetyckiej jest trochę śladów. Odnaleźć można „wesolego doróżkarza// który pali z bicia” (*Pożegnanie*), ale identyfikować go możemy

poprzez *Zaczarowaną dorożkę* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego; Katedrę Wawelską z ostrołukami, plwaczami, „gotykiem”, który „wystrelił z patyny” (*Gotyk i wiosna*); z pejzażu krakowskiej ulicy pochodzić może zabawne porównanie – „Książd: // trzydzieści trzy guziczki// zapięte; ostatni oczko tłuszczu// w niebieskim rosole” (*Z notatek*); jeżdżą krakowskie tramwaje, a w nich „wiotkie panny”, łysi panowie „w celuloidowym kołnierzyku” i „garbus z workiem” (*Nieporozumienie w tramwaju, Obrazek*); są stragany uliczne, gdzie kupić można „cudowny płyn na porost włosów// szkaplerze// trujące cukierki// pornograficzne obrazy”. Krakowskie refleksy odnaleźć można w groteskowych *Portretach z zeszytów szkolnych* (z tomiku *Uśmiechy*) poświęconych kryptom wieszczów na Wawelu. Zwycięstwo Słowackiego polega na tym, że Mickiewicz po śmierci spoczął na Wawelu „w jego nogach”. Takiej transformacji podlega także „Szał” Podkowińskiego oglądany w muzeum: przewodniczka udziela prawdziwie „marksistowskich” objaśnień: „to jest// symbolizm realistyczny// w warunkach kapitalistycznych”. Groteskowa deformacja dotyczy nie samego dzieła, lecz jego „nowej” interpretacji (*Z muzeum notatki*). Rekwizyty te podlegają szczególnej obróbce: tracą swoje indywidualne cechy, stają się – w sensie stylistycznym – ogólne, uniwersalne i prawie abstrakcyjne. Poetę interesują nie zabytki, lecz ludzie, zwykli ludzie z szarej, miejskiej ulicy. To co wzniosłe zostaje zdegradowane. Student historii sztuki, jak widać, orientuje się znakomicie w awangardowych kierunkach plastyki.

Kraków istnieje inaczej w twórczości Różewicza, niż w całej poezji wcześniejszej. Krakowskie ukryte konteksty jego poezji rozpoznawać można w napomknieniach, przede wszystkim w utrwalonych szczegółach, sympatiach do spotkanych tu ludzi, a także w polemikach i sporach. Jedną z najbardziej niezwykłych przyjaźni łączyła Różewicza ze Staffem. Najwcześniejszym jej zapisem jest wiersz *Karnawał 1949 Maskarada*, umieszczony w tomie *Pięć poematów*. Do Staffa powracał Różewicz później w poemacie *Stary poeta*, w widowisku telewizyjnym, reżyserowanym przez brata, Stanisława Różewicza, w którym poeta był „narratorem”, wreszcie w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*. Przyjaźń, zawiązana w Krakowie, przetrwała opuszczenie miasta przez obu poetów w 1949 roku. Równie znacząca i długotrwała jest, zawiązana w Krakowie, przyjaźń z redaktorem „Twórczości”, Kazimierzem Wyką. Korespondencja między poetą i krytykiem, znana we fragmentach, studia Wyki o Różewiczu, a z jego strony niezwykle szkic *Dusza z ciała wyleciała*, zamieszczony przez poetę w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego*, który tytuł zawdzięcza rozprawie przyjaciela, dokumentują ją w pełni.

Ale najważniejsze i znaczące były przyjaźnie zawiązane w środowisku plastyków. „Pamiętam młodego Tchórzewskiego – może jeszcze studenta ASP – kiedy malował nadrealistyczne i równocześnie bardzo zmysłowe bajki”; „o Mikulskim też próbowałem pisać”. Dodać można – i o Nowosielskim również. Przyjaźnią związał się z Marią Jarewą i jej mężem, Kornelem Filipowiczem (zapisani zostali nie tylko we wspomnieniach, lecz także w opowiadaniach (*W najpiękniejszym mieście świata*) i w dramatach (*Kartoteka rozrzucona*). Jerzy Tchórzewski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Maria Jarema tworzyli po wojnie ugrupowania malarzy nowoczesnych, odpornych na ideologiczne oddziaływania doktryny realizmu socjalistycznego. Te przyjaźnie wpłynęły na styl i język poetycki Tadeusza Różewicza. Jest to oddziaływanie wielorakie, zapisujące się w stałym przekraczaniu figuratywności w konstruowaniu obrazu poetyckiego, aż do „gotych”, pozbawionych epitetów słów-rzeczy, poddanych ekspresjonistycznym wzmocnieniom lub surrealistycznym transformacjom. „Kamienna wyobraźnia” Różewicza nie jest nie-

ruchoma, odzworowująca rzeczywistość. Istotniejsza jest zaskakująca niekiedy dynamiczna transformacja. Przywołajmy tu wiersz *Jatki* z tomiku *Czerwona rękawiczka*:

Różowe ideały poświęciowane
wiszą w jatkach

W sklepach sprzedają
maski błaznów
pstre pośmiertne
zdjęte z naszych twarzy
którzy żyjemy
którzy przeżyliśmy
zapatrzeni
w oczodół wojny

Jest to w swym rodowodzie „malarski” wiersz i nie da się go objaśnić bez wspomnianych inspiracji plastycznych. Oczywiście jest także aluzyjne nawiązanie do malarstwa niderlandzkiego, do van Eycka i van der Weydena, w których Różewicz odnajdywał bliskie sobie zasady; naturalizm ujęć i wzmocnienie ekspresji przeczyły „kłamstwom sztuki” – upiększaniu rzeczywistości i uwzniośnianiu człowieka.

Różewicz nie powtarzał ślepo awangardowych formuł Przybosia, dążył do ich przewyciężenia i uproszczenia. Spór poetycki z Przybosiem ma wielkie znaczenie, jest źródłem rozwoju, przewyciężenia utrwalonych już konwencji. Podobny charakter dialogu, ale i polemiki łączył Różewicza z Miłoszem. Tomik Miłosza *Ocalenie* był reakcją poetycką na czas wojny i okupacji, wtedy bowiem powstała znaczna część umieszczonych w nim wierszy. Zło świata wypalało się w absurdach i okrucieństwie historii, świat ulegał oczyszczeniu, gotów do nowych narodzin, do odzyskiwania metafizycznych treści życia ludzkiego. Różewicz twierdził (*Maska, Ocalony, Róża, Lament*), że ocalał tylko „instykt życia” – ciało, a nie duch, że rozpadły się dawne wartości, z wojny nikt nie wychodził „czysty”:

mam lat dwadzieścia
jestem mordercą
jestem narzędziem
tak ślepym jak miecz
w dłoni kata
zamordowałem człowieka
i czerwonymi palcami
gładziłem białe piersi kobiet.

Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie

Można odwrócić początkowe pytanie: co wniósł Różewicz do Krakowa? Ale tak sformułowane pytanie należy natychmiast rozszerzyć: co wniósł Różewicz do poezji polskiej? Krakowskiego epizodu w jego biografii nie da się jednak zlekceważyć. W aurze ocalałego miasta kształtowała się jego niezwykła osobowość twórcza. Tragizm jako cecha

dominująca jego postawy światopoglądowej sasiaduje jednak, co potwierdzają wiersze zgromadzone w tomiku *Uśmiechy*, pisane równolegle z wierszami z tomiku *Niepokój*, z postawą ironiczną, humorystyczną, niekiedy groteskową.

Twórcy Krakowskiej Awangardy, Peiper i Przyboś, nie mieli poczucia humoru, zaledwie jego ślady odnaleźć można w niektórych utworach Jalu Kurka. Po futurystach i formistach, prowokacjach, groteskowych przetwarzaniach zdarzeń, po wcześniejszych „sowizdrzalskich” *Słówkach* Boya, niewiele zostało. Przyboś wierzył, że poezja jest „organizatorką wyobraźni zbiorowej” i traktował to jej zadanie z rytualnym wręcz namaszczeniem. Tymczasem w marcu 1946 roku w Krakowie odbył się uroczysty *Wjazd na wielorybie* mistrza szarlatanerii poetyckiej – Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Przywołajmy fragment tego wiersza:

Wodospad szyb. Huragan braw. Gap przy każdej szybie.

Od piątej rano gapili się na czczo.

I nagle piąta pięć! I ryk. I tak się zaczął

Mój triumfalny wjazd na wielorybie.

Światła były dziwaczne. Trudno by orzec, dzień czy

noc; a wiatr? wiatr, ten był szary i chyży.

Więc widząc, co się święci, poetyzujący młodzieńcy

zakrzyknęli chórem: – Teraz nareszcie będziemy się mogli wyżyć.

Zwłaszcza że w jednym ręku trzymałem katedrę Notre-Dame ze złota,

a w drugim wielką zieloną gęsą, umiłowaną córę moją –

i kiedym sunął szpalerem, słyszałem, co myśli hołota:

– Oto nadciąga jak wiatr arcyapostoł cywilizacji „Przekroju”,

z katedrą i z gęsią, organista i pirotechnik,

rozdarowujący się jak brzoskwinie Tycjanowskiej Lawinii,

zaklęty w capa przez miłość, wyklęty przez „Tygodnik Powszechny”,

Bachus demokracji powracający z Indii.

Nad pochodem, przy „dźwięku stu tysięcy z papugami katarynek”, unosiła się Muza, „kobieta z oczyma Natalii, która jest nie zweryfikowaną boginią”. Niezwykła, surrealistyczna wyobraźnia Gałczyńskiego przetwarzała to, co codzienne, a nawet banalne w bajeczne i poetyckie. Nawet powojenna bieda domowa w Krakowie zmienia się w *Balladzie o mrówkojadzie* w wielką przygodę poetycką.

Codzienny, powojenny Kraków w poezji Gałczyńskiego uzyskuje niezwykle barwy. W *Zaczarowanej dorożce*, w *Listach z fiołkiem*, w *Zielonej gęsi* liryka łączy się z satyrą i groteską. W tych kpiarskich i cygańskich wierszach istnieje często „drugie dno”, gorzkie i całkiem serio. Niejednoznaczny przecież jest sens początku wiersza *Bardzo dziwna rodzina*:

Brat u Andersa,

szwagier w Paranie –

tęskniący niesłychanie;

mamusia w mamrze,

tatunio tamże –

ach, gdzie to, gdzie to, kochanie?

To w pewnym kraju, bardzo daleko,
za siódmą górą i rzeką.

Wacjo (z wyżej wspomnianej gromadki)
wziął się do literatury,
wstąpił do Związku, zapłacił składki
i pisał różne bzdury:
na katolicyzm, o stawach w rzęsie
i o brzożowej korze,
kawałki w stylu „Zielonej Gęsi”
tylko dwa razy gorzej.

Występował Gałczyński w Krakowie w teatrzyku „Siedem Kotów”, w klubie satyryków „Kukułka”. Zostawił po sobie, po wyjeździe do Szczecina w 1948 roku, pewien sposób widzenia świata, ton ironii i groteski, odświeżył tradycję sowizdrzalską i cygańską. I była to wartość rozpoznawalna później u następców, owocująca specyficznym dystansem do wydarzeń z ponurych lat stalinizmu, do założeń realizmu socjalistycznego. W teatrzyku „Siedem Kotów”, w klubie satyryków „Kukułka”, w *Zielonej gęsi* Gałczyńskiego, w niektórych wierszach Różewicza, wydanych później w tomie *Uśmiechy* (m.in. wiersze: *Nieboszyk przez grzeczność*, *Satyr w parku*, *Do liryka*), w powojennych, krakowskich parodiach i satyrach Artura Marii Swinarskiego (*Satyr*, 1950) zapisała się pewna właściwość literatury polskiej, wykształcona w dwudziestolecie – umiejętność przekształcania zdarzeń rzeczywistych w wieloznaczne konstrukcje groteskowe. „Wszystko jak sen wariata śniony nieprzytomnie” – pisał Gałczyński w 1929 roku w wierszu *Serwus, madonna*. Taka postawa, światopogląd poetycki wręcz, zderzać się musiały w czasie wojny i zaraz po wojnie z tragicznym bezpośrednim przeżyciem. Co innego absurdu życia społecznego w czasach pokoju, co innego niosły tragiczne doświadczenia czasów zagłady. Czym była więc szczególna humorystyczno-groteskowa reakcja twórców na wydarzenia wojenne? Próbą zneutralizowania, wyzwolenia się z koszmaru? Dotyczy to nie tylko poezji, lecz także powieści (*Jezioro Bodeńskie* Stanisława Dygata, *Transatlantyk* Witolda Gombrowicza), opowiadań (*Dno miski* i *Przed świtem* Stanisława Zielińskiego) i dramatów (pośrednio – *Święto Winkelrida* Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Zagórskiego, przede wszystkim – *Ślub* Witolda Gombrowicza). Może także próbą przeciwdziałania naturalnym, lecz w sensie artystycznym i intelektualnym niebezpiecznym tendencjom narzucenia literaturze jako jedynego obowiązku zapisywania wydarzeń, dokumentacyjnego ich utrwalania. Literatura martyrologiczna utrwała fakty, ale utrwała także naszą bezradność wobec tych faktów: dają się opisać, nie dają się zrozumieć. Oczywiście groteskowe czy satyryczno-humorystyczne deformacje nie są wystarczającą receptą na bezsilną literaturę wobec tragicznych faktów, pozwalają jednak zwiększyć wobec nich dystans – przede wszystkim zapobiec jednostronności ujęć. Warto dodać, że była to także obrona przed nadciągającą wielką indoktrynacją. To o tym niebezpieczeństwie mówił wiersz Zechentera *Pod pomnik jutra*: „budowniczo wieznosy kolumn i wypowiedacze wielkich haseł” odrywali ludzi od pamięci o tragicznych wydarzeniach, zwracali ku „światlanej” przyszłości.