DOI: 10.14746/sh.2017.26.1.004

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XXVI (2017/1)
s. 55-82

Robert Mielhorski
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

„zachodzącej epoki kres okrutny". O zapomnianym cyklu lirycznym *Intermezzo* Mieczysława Jastruna

Pomiędzy duchowością a „rzeczywistymi sprawami"

W połowie lat 50. XX w. zauważał Jan Błoński:

> Koło roku 1935 trafiają się [Jastrunowi] coraz częściej wiersze o — jak się to niezbyt mądrze mówi — rzeczywistych sprawach; wiersze po prostu antyfaszystowskie, wiersze o robotniczej Łodzi, burzycielach kultury, prześladowaniach ruchów postępowych. Ale — co szczególnie ważne — równocześnie wzrasta zainteresowanie do codzienności ludzkiej, do konkretnego szczegółu życia, które by nie było tylko marzeniem (zwłaszcza w cyklu *Intermezzo*)[1].

Pozostawmy te słowa bez komentarza, na prawach motta, zauważając równocześnie, że cykl 18 liryków zatytułowany *Intermezzo*[2] pełni dość szczególną rolę w dorobku poetyckim Mieczysława Jastruna. Dla wiernych czytelników wierszy tego poety, tych choćby, którzy porównali jego wszystkie tomiki odnotowywane w bibliografiach czy książkach z utworami zebranymi, nie będzie on co prawda sensacją, ale może być odkryciem nie tylko pewnego rysu, ale i ważnego ogniwa tego dzieła[3]. Wiemy o tym, że powstawał w latach 1937–1939, a zatem po wydaniu ostatniego międzywojennego tomu

[1] J. Błoński, *Poezja głębi*, [w:] *idem*, Poeci i inni, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 191.

[2] Na temat współczesnych cykli lirycznych zob. kontekstowo np.: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001; *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2008.

[3] Cykl odnotowany został w słowniku biobibliograficznym *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, t. 3, G — J, red. J. Czachowska i A. Szałagan, WSiP, Warszawa 1994, s. 405.

Strumień i milczenie (1937), i być może miał stanowić korpus, podstawę, swego rodzaju „rusztowanie" nowego zbiorku; że został zagubiony w okresie wojny; że ukazał się we fragmentach w pierwszym powojennym wyborze wierszy poety z 1947 r. jako rzecz osobna, ale późniejsze wydania poezji wybranych i zebranych już o nim, jako o formalnej i problemowej całości, milczą[4]. Mieczysław Jastrun wyraźnie kwalifikuje tę strukturę kompozycyjną do formuły cyklu lirycznego, pisząc w zakończeniu swych wybranych poezji z 1947 r., co następuje: „Fragmenty z c y k l u *Intermezzo* pisanego w latach 1937–1939 i zaginionego podczas wojny, ogłoszono tu po raz pierwszy"[5] [wyróżnienie — R.M.]. Jednak notatka, znajdująca się w tym tomie kilka zdań dalej, raczej zaciemnia tę, prostą przecież, genologiczną informację. Bo oto i *Godzinę strzeżoną*, siłą rzeczy, w pełnym tego słowa znaczeniu, tom poetycki — nazywa Mieczysław Jastrun także cyklem. *Summa summarum*, należy w takich okolicznościach do samego określenia „cykl" — w znaczeniu, jakie nadaje mu sam poeta — podchodzić dość ostrożnie: (a) jako, z jednej strony, do konstrukcji o ścisłej kwalifikacji gatunkowej (respektującej wyraźnie kryteria genologiczne), (b) ale i osobno — jako do w ogóle wszelkiej szerszej jednostki kompozycyjnej, a nawet książkowej (cały tomik wierszy). Pisze bowiem poeta: „*Godzina strzeżona* (1944) weszła w całości do *Poezji wybranych*. Do c y k l u t e g o włączony został nadto, nieogłoszony w wydaniu lubelskim, utwór: *W bazylice Św. Piotra*"[6] [wyróżnienie — R.M.]. Wniosek stąd płynie taki, że należy z rezerwą podchodzić do wszelkich terminów, którymi posługuje się ten autor w odniesieniu po prostu do w i ę k s z e j g r u p y w i e r s z y. Jednak w przypadku *Intermezzo* określenie „cykl" nie jest z pewnością bezzasadne. W dalszych rozważaniach wątek ten trzeba będzie rozwinąć, uzasadnić i wyjaśnić: ukazując widoczną w nim linię dramaturgiczną, ewolucję myśli, kryteria jedności i inne cechy[7].

---

[4] Komentarz do tego cyklu znajdziemy w książce Jacka Trznadla, *O poezji Mieczysława Jastruna*, Zaklad im. Ossolińskich, Wrocław 1954, s. 47-50. Autor wspomina też o stenogramie z posiedzenia sekcji poezji warszawskiego oddziału ZLP z 26 III 1952, poświęconego Mieczysławowi Jastrunowi, w którym znajduje się na ten temat informacja. Jako osobny tom *Intermezzo* traktuje Joanna Chłosta w swej pracy *Polskie życie literackie we Lwowie w latach 1939–1941 w świetle oficjalnej prasy polskojęzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2000, s. 150, pomijając przy tym tom *Strumień i milczenie*.

[5] M. Jastrun, *Poezje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1947, s. 230. Wszystkie cytaty (uzupełnione numerem strony w nawiasach) pochodzą z tego wydania.

[6] *Ibidem*.

[7] Przy cyklu lirycznym zwraca się często uwagę na wspólnotę treści, kompozycji, podmiotu, charakteru świata przedstawionego. Zob. np. W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, PWN, Warszawa 1985.

Istotną rolę odgrywa przy tym fakt, że cykl ten — posługuję się w tym szkicu celowo i świadomie tym określeniem — zamyka pierwszy etap pisarstwa Mieczysława Jastruna, jak i całą szeroko pojmowaną „zachodzącą epokę"[8] Dwudziestolecia, mijającą formację kulturową). Etap rozpoczęty pierwszymi publikacjami prasowymi poety, debiutem na łamach — co ciekawe z uwagi na chadecki profil ideowy czasopisma i pochodzenie tego twórcy — „Głosu Narodu"[9], potem w krakowskich antologiach „Heljon" (pisownia oryginału) i „Kongres" — znajdując swą puentę niekoniecznie w chwili wybuchu II wojny światowej, ale (raczej) w roku 1941[10]. Wówczas to następuje początek nowego, drugiego okresu: po powrocie pisarza z zajętego przez Sowietów Lwowa[11]. Jastrun zatem w chwili pracy nad *Intermezzo* był autorem czterech tomów lirycznych: *Spotkanie w czasie* (1929), *Inna młodość* (1933), *Dzieje nieostygłe* (1935) i *Strumień i milczenie* (1937). Został życzliwie przyjęty przez krytykę. Publikował w prasie szeroko dostępnej — m.in. na łamach prestiżowych „Skamandra" i „Wiadomości Literackich". Przystępując do pracy nad *Intermezzo* miał 34-36 lat, a przed sobą wiele jeszcze trudnych późniejszych komplikacji twórczych, osobistych, ideologicznych, politycznych, etycznych (w latach wojny we Lwowie, w Warszawie, po wojnie i dalej). Uważany często był za symbolistę — a raczej (neo)symbolistę — werbalistę (zwolennika *poésie pure* — „poezji czystej"), intuicjonistę, za autora liryki refleksyjnej oraz egotycznej i psychologizującej, ale zarazem podejmującej problemy uniwersalne, egzystencjalne i metafizyczne, niestroniącego ponadto

[8] M. Jastrun, *Breughel*, [w:] *idem*, Poezje wybrane, s. 147.

[9] Większość opracowań przynosi informację o debiucie poety na kartach krakowskiego „Heljonu" (zob. np. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 3, G — J, s. 404). O debiutanckich utworach autora *Strumienia i milczenia* pisałem w szkicu *O skali lirycznych doznań podmiotu młodzieńczej poezji Mieczysława Jastruna*, [w:] *Przyjemność i cierpienie — Genuss und Qual. Studia i szkice*, t. 2, red. G. Jaśkiewicz, J. Wolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014. Dopiero wspomnienia Mieczysława Jastruna zatytułowane *Pamięć i milczenie* przynoszą informację o druku w „Głosie Narodu" (M. Jastrun, *Pamięć i milczenie, z rękopisów przygotował do druku A. Lam*, Wyższa Szkoła Humanistyczna im. A. Gieysztora, Pułtusk 2006, s. 354).

[10] W prowadzonych badaniach na temat pisarstwa Mieczysława Jastruna pierwszy jego okres wyznaczam datami 1923–1941 (od debiutu prasowego — do końca pobytu we Lwowie i przypadającej na ten moment ważnej cezury pisarskiej). Określam ją, za Arturem Sandauerem, jako odejście od liryki solipsystycznej i (neo)symbolistycznej (werbalistycznej, wedle terminologii L. Frydego) międzywojnia — ku poetyckim powiązaniom tekstu z rzeczywistością w czasach powojennych, o czym szerzej będzie mowa dalej.

[11] Warto zwrócić uwagę, że w tych trudnych ideowo i moralnie warunkach Mieczysław Jastrun publikuje niektóre z międzywojennych liryków, choćby z cyklu *Intermezzo*, nie do końca podporządkowując się naciskom władz na środowisko literackie z pałacu hrabiego Bielskiego we Lwowie.

od myśli aktualnych. Zwłaszcza problemy czasu, przemijania, wątpliwości wobec obiektywnego istnienia rzeczy — zasygnalizowane już u progu twórczości, bytu zawieszonego w solipsystycznym doznaniu nierzeczywistości świata oraz jego obiektywnej niepoznawalności, koncentrowały uwagę krytyki[12]. Nowy czas, który otwiera wybuch wojny, z czym wiąże się wrażliwość na sowietyzm i hitleryzm w namyśle autora *Poezji i prawdy*, miał przynieść nie od razu, ale wkrótce przełom. Jak zauważał Jacek Trznadel w połowie lat 50., zgodnie ze stylistyką krytyki literackiej tego okresu: powodował on zwrot (lub też ewolucję) tego pisarstwa ku realistycznemu humanizmowi lat powojennych i okresu socrealizmu[13].

Liryka Mieczysława Jastruna zawsze była rozdarta, pęknięta, dwukierunkowa. Osobista i uniwersalna (kulturowa, historiozoficzna), egotyczna i wrażliwa społecznie. Ponadto, jak pisał Jacek Łukasiewicz, można dostrzegać współobecność w niej dwóch czasów: sztuki i historii[14]. Widać tu poezję czystych doznań i wzruszeń, realizującą się na poziomie psychologicznych przeżyć podmiotu, oraz „nagich faktów"[15] i realistycznego podążania za rzeczywistością. Nie ma oczywiście wątpliwości, że szczególną wartość z dzisiejszej perspektywy mają utwory nominujące nowe, trudne do bezpośredniej racjonalnej weryfikacji, stany duchowe i emocjonalne protagonisty, wyznaczające przy tym wiarę w poznawczy model wiersza: poznawczy w takim znaczeniu, w jakim poznawczą jest szerzej filozofia i — w węższym znaczeniu — epistemologia. Zauważmy również, że dokumenty czasu, o którym mowa (w tym wypadku powojnia), często poświadczają bezradność poety wobec rygoru obcego mu rzemiosła (w granicach realizmu i deklaratywności), poniekąd mu nie ufał. I dlatego tu ukazują się nam teksty nawet w jakimś stopniu nieporadne literacko, gdy pisane są na jakiekolwiek inne, od czysto wewnętrznego zapotrzebowania, zamówienie. Mieczysław Jastrun, jeśli nadto wierzyć jego

[12] Choć zwracano uwagę i na specyficznie mieszczański oraz typowo inteligencki charakter tych wierszy. O Mieczysławie Jastrunie pisali przed wybuchem wojny tak wówczas wpływowi krytycy, jak Stefan Napierski czy Karol Wiktor Zawodziński. Namysł nad wątkami, o których tu piszę, po wojnie pogłębiali m.in. Artur Sandauer, Ryszard Matuszewski, Jacek Trznadel, Jan Błoński, Jacek Łukasiewicz, Julian Rogoziński i inni.

[13] J. Trznadel, *op. cit*.

[14] Zob. J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Czytelnik, Warszawa 1982, a także szkic jego autorstwa *Czas sztuki i czas historii — Mieczysław Jastrun* w tomie *Poeci dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, t. 1, red. I. Maciejewska, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 403-435.

[15] Określenie to zaczerpnąłem z utworu o tym właśnie tytule: *Nagie fakty* (z tomu *Rzecz ludzka*).

zapiskom dziennikowym i trzem tomom wspomnień[16], był poetą „pasywnym" (określenie przywołanego Jacka Trznadla), kontemplującym, medytacyjnym, wyzwania, zwłaszcza te prozaiczne, współczesnego świata wyraźnie nie służyły krystalizacji jego najlepszych inspiracji i projektów lirycznych.

Z dzisiejszej perspektywy widać, że poeta należy do tego szczególnego gremium autorów PRL-owskich, których dorobek ocenia się przez filtr ich komunistycznych angaży. Z drugiej strony funkcjonuje teza o trójfazowej jakości (specyfice) jego pisarstwa, które to, co szczególnie wartościowe, przynosi na wstępie (okres Dwudziestolecia) i w czasie pełnej dojrzałości, aż po lirykę senilijną. Nie chodzi o to, by w tym miejscu uznać Mieczysława Jastruna za poetę nierównego. To sprawy w tym miejscu drugorzędne. Raczej chodzi o wiarygodność jego poezji wówczas, gdy tworzona była z wewnętrznego przekonania i jest śladem rzeczywistej głębi jego przemyśleń, a nie wyrazem społecznie zatrudnionej postawy jej autora.

Można przypuszczać, że cykl *Intemezzo* powstał — w swej zwartości kompozycyjnej i nadanej mu tytulaturze — już po wojnie: właśnie jako „intermezzo"; kiedy Mieczysław Jastrun, jako autor na przykład *Godziny strzeżonej*, zauważył, że liryki te zajmują w jego ówczesnym dorobku miejsce „pomostowe"; że mamy do czynienia z dziełem istniejącym „pomiędzy", z cyklem — by tak rzec — „transgresyjnym", w którym uwidacznia się ewolucja od jednego do drugiego modelu poezji. Z przejściem od nastrojowo-symbolicznej liryki międzywojennej — do poezji wojennej i powojennej, zorientowanej już na zupełnie inne zadania i twórcze misje. To wówczas zapewne poeta zajął się porządkowaniem tego dzieła, nadał mu ostateczny — jak się dalej okaże bardzo przemyślany — porządek. Cykl 18 wierszy, występujący w poezjach zebranych z 1947 r. — nosi tytuł *Intermezzo*. W *Wierszach danych i nowych* z okresu socrealizmu (1951) tytuł zostaje rozszerzony: *Intermezzo (1937–1939)*, gdzie daty naturalnie nie są oznaczeniem czasu publikacji tekstów, ale jego powstania.

Wspomnianą „pomostowość" uwypukla również fakt, że w *Wierszach dawnych i nowych* (1951) *Intermezzo* zostaje bardzo poważnie okrojone: z 18 liryków zostaje tylko 5, i to o określonym charakterze ideowym, o zdecydowanie zaangażowanym kształcie (**** O dźwięku, pocisku lonty*; *Ogień*; *Za wolność walczący*; *Przypomnienie*; *Noc nad Europą*). Poeta rezygnuje z wierszy refleksyjno-nastrojowych. I ten właśnie zestaw Jacek Trznadel bierze pod uwagę w swym marksistowskim, ale ciekawym recepcyjnie z dzisiejszej perspektywy, komentarzu do liryki Mieczysława Jastruna, przekonując o jej

[16] M. Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002; *idem*, *Dzienniki i wspomnienia*, Czytelnik, Warszawa 1955; *idem*, *Smuga światła*, PIW, Warszawa 1983; *idem*, *Pamięć i milczenie, z rękopisów...*

ewolucji od mieszczańskiego symbolizmu do marksistowskiego realistycznego humanizmu[17].

Samo określenie „intermezzo" naturalnie pochodzi z muzykologii[18]. Mieczysław Jastrun przenosi je jednak z powodzeniem do literatury, traktując właśnie tę część swego dorobku jako „wstawkę", rzecz graniczną, rozdzielającą dwa odrębne segmenty literackie — jak sam powie w jednym z wierszy: „epoki". Określenie „epoka" stosuje poeta w trzech wariantach, występuje ona: (a) jako epoka w biografii, (b) jako epoka — w znaczeniu: moment historyczny (po odzyskaniu niepodległości w 1918 r.), (c) epoka — jako formacja kulturowa, która wydała go jako poetę i intelektualistę.

Problem przełomu, przejścia, zawarty w planie semantycznym cyklu, ma również swoje przełożenie konstrukcyjne, kompozycyjne. Zwróćmy uwagę, że na pierwszy rzut oka strukturę tę można ukazać wedle schematu: 10 + 8 (część I oraz część II). Jeśli jednak bliżej przyjrzymy się uporządkowaniu kompozycyjnemu cyklu, wyłania się trochę inny porządek liczb systematyzujących ład struktury: 1 + 8 + 1 + 8. A już bardziej szczegółowo:: 1 + (8 + 1 + 8). Jednak poprzedni układ wydaje się bardziej przejrzysty, choćby ze względu na swą liczbową odpowiedniość. 1 + 8 + 1 + 8 = 18. Mamy do czynienia z równo, dokładnie występującym ciągiem jedynek i ósemek.

[17] J. Trznadel, *op. cit*., s. 47-50.

[18] *Mała encyklopedia PWN* (red. Cz. Sojecki i in., Warszawa 1970) podaje następującą definicję: „(1) wstawka muzyczno-dramatyczna o charakterze komicznym, wykonywana w antraktach, włoska opera seria XVIII w., co doprowadziło m. in. do wykształcenia się włoskiej opera buffa; (2) w nowszej operze krótki fragment o charakterze nastrojowym lub wkładka baletowa; (3) tytuł miniatur fortepianowych w XIX w." (*ibidem*, s. 412). Z kolei *Słownik języka polskiego*, t. 1, pod red. M. Szymczaka, PWN, Warszawa 1978, s. 800 wyjaśnia: „1. Muz. „rodzaj miniatury fortepianowej komponowanej w okresie romantyzmu (XIX w.), 2. Muz. Teatr. „wstawka muzyczno-dramatyczna o charakterze komicznym w antraktach włoskiej opery seria XVIII w.; stanowi jedno ze źródeł opery buffa" wł. Podaję te wyjaśnienia ze źródeł podręcznych, ponieważ wydaje się, że takim właśnie, potocznie rozumianym sensem terminu kierował się sam poeta. Szerzej rzecz wyjaśnia encyklopedia muzyki pod hasłem „intermedium, intermezzo": „wstawka muzyczna o pogodnym charakterze między aktami sztuki lub opery o poważniejszej tematyce. Dwukrotnie w historii muzyki wykształciły się z i. nowe gatunki muzyczne: XVI wieczne intermedia ze sztuk dramatycznych były jednym ze źródeł opery, zaś XVIII-wieczne intermezza operowe spowodowały wyodrębnienie się opery buffa. (Podobny proces miał miejsce w XIII w., gdy tropy — będące rodzajem intermezza w chorale gregoriańskim — rozwinęły się w średniowieczny dramat liturgiczny.) W późnych latach XVII w. większość oper włoskich wystawianych w Paryżu była zaopatrywana w tzw. intermedes, tj. balety z muzyką wokalną, pisane głównie przez J.B. Lully'ego. W tym czasie we Włoszech nastąpił rozwój i. *La serva padrona* G.B. Pergolesiego, jedno z czołowych osiągnięć opery buffa, pomyślana była początkowo jako intermezzo do opery *seria II Prigioniero superbo*" (Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 1995, s. 391-392).

Tak jest dlatego, że część pierwsza *Intermezzo*, gromadząca utwory o charakterze liryczno-refleksyjnym, zawiera w sobie 8 wierszy (od *Jesieni* po **** Jak na ramionach*). Część druga gromadzi liryki o zmienionej tematyce: zwrócone raczej ku sprawom „zewnętrznym" wobec duchowości podmiotu (także społecznym, światopoglądowym). Obie części rozdziela mistyczny wiersz *Nad morzem* — cezura cyklu, przełamanie jego problematyki i wewnętrznej kompozycji. Pozostaje jeszcze wiersz pierwszy *Intermezzo*, o incipicie **** O dźwięku, pocisku lotny* — ten tekst stanowi wprowadzenie do całości, w tym autoprezentację podmiotu cyklu, wskazanie jego stanu duchowego, wyjaśnienie zajmowanej przezeń postawy wobec świata. Można więc powiedzieć, że po wierszu wprowadzającym odnajdujemy liryki z pierwszej „epoki" (8), a po cezurze w postaci *Nad morzem*: utwory z „epoki" drugiej[19] (1 + 8).

W poszukiwaniu harmonii istnienia, czyli otwarcie cyklu i jego część pierwsza

Jak przystało na konstrukcję odsyłającą czytelnika do terminologii muzycznej („intermezzo"), pierwszy z utworów cyklu nawiązuje do tej tematyki zarówno poprzez swą treść, jak i formę. Rodzi się oto apostrofa do dźwięku, w peryfrazach nazywanego „pociskiem lotnym", „pszczołą gorącą" (126). Dźwięku, który *pars pro toto* reprezentuje muzykę, a ta z kolei jest wyrazem szczególnego stanu ducha, który zostaje utożsamiony z uniesieniem, jeśli można tak powiedzieć: duchowym wyzwoleniem. Notuje Mieczysław Jastrun: „Kiedyż nareszcie się stanę / Ciałem muzyki, / Kwiatem na wietrze rozchwianym / I żądłem dzikim?" (126).

Trudno jednoznacznie stwierdzić, o jaki stan uczuciowy chodzi tekstowemu „ja". Wypada sądzić, że chyba przede wszystkim o poczucie harmonii w ramach własnej obecności w świecie, a muzyka w tym wypadku tę harmonię reprezentuje i symbolizuje. Stać się „ciałem muzyki" (126) — to zyskać właściwie miejsce w obszarze bytu, przy czym — chodzi też o p r o c e s r e g r e s u: od jednostkowości, od człowieczeństwa — ku temu, co pierwotne, jak: dźwięk, blask słońca, chwiejący się z lekka na wietrze kwiat. A ów

[19] Tytuł tego szkicu: „zachodzącej epoki kres okrutny" sugeruje wieloznaczną konotację pojęcia „epoka", które wyżej już zostało na trzy sposoby wyjaśnione. Z trzech wymienionych jako najważniejsze wyróżniam dwie: chodzi o koniec epoki intymnego liryzmu i poezji egotycznej po pierwsze, po drugie zaś — o koniec epoki w rozumieniu cywilizacyjnym, historycznym, kulturowym, wyznaczonej przez zapowiedź, a potem wybuch II wojny światowej. W pierwszym ujęciu słowo „epoka" odsyła nas do spraw natury psychologicznej i do kwestii z zakresu osobowości twórczej, w drugim rozciąga się na wymiar historiozoficzny, na dziejowość.

regres, czyli odnalezienie się pośród pierwotnych przeżyć i doznań, to „zbudzenie w larwie powrotnej" (126). O powrót do homeostazy w tym wierszu głównie chodzi, o powrót do podmiotowości pozostającej w zgodzie z absolutem.

Zauważmy zatem, że konstrukcja cyklu — jako „intermezza" — zostaje otwarta przez przekazane czytelnikowi wprost muzyczne sygnały. Mieczysław Jastrun określa tęsknoty wewnętrzne swego podmiotu lirycznego, m.in. jako odnoszące się do możliwości przekroczenia empirycznej granicy jego istnienia, a w ostatecznym rozrachunku — stwarza perspektywę lektury całości cyklu. Zatracić się w świecie, w którym muzyka symbolizuje najwyższą ideę sztuki, w niej wszak treść i forma nie ulegają oddzieleniu — oto postulat zasadniczy tego inicjalnego fragmentu.

Ideę dźwięku i muzyczności splecionej harmonijnie z lirycznym obrazem przynosi również *Jesień*; wątek meliczności odnajdziemy także w trzecim z kolei wierszu cyklu, zatytułowanym *Pora życia*. Muzyka w tych wierszach jest więc nie tylko odpowiedzią na tytułowe „intermezzo" — a więc na określony gatunek wypowiedzi, lecz jest również osobnym elementem (czasem tematem) cyklu.

Jesień wydaje się być jednym z bezsprzecznie udanych liryków *Intermezzo*, udanych oczywiście artystycznie, poruszających tak wskutek inwencji, pomysłowości obrazowania, jak i funkcjonalnego dla podawanych treści toku wypowiedzi (amfibrachiczno-trocheicznego). Widać w rzeczywistości tego utworu walkę ostatnich promieni („złotej nitki", są tu „źdźbła ostatnich już promieni", jest „słup światła", który w trakcie swej pracy wyzwala kowal [127]) — z mrokiem, nocą. Najistotniejszy wydaje się jednak portret samego podmiotu, wyzwalającego w sobie nie tylko poczucie własnej niezwykłości, ale i szczególny, niedany wszystkim, dar: „ja swe przyszłe dawno już ujrzałem we śnie / Czyny" — powiada; a i również zapytuje: „gdzie znajdę czystość i dźwięk swych strumieni?" (127). Jesień nie jest naturalnie wyłącznie porą roku utrzymaną w rytmie przemian natury; pełni też — a może i przede wszystkim — funkcję symboliczną... Co prawda to czas, gdy „Do stodół już zwieziono ostatnie niebiosy" (127) — ale i chwila przerwania bogom ostatniego igrzyska; i moment, gdy gwiazda Wenus (Hesperus) ukazuje się w oknie ze zbyt wcześnie już (jesienią) zapadającym zmrokiem. Jednak na pierwszy plan tego wiersza wysuwa się problem „czystości i dźwięków [...] strumieni" (127); mówiąc wprost — czystości duchowej w doznawaniu swego przemijania. Zatem zainicjowana motywika muzyczna i wątek dźwięku z prologowego utworu **** O dźwięku, pocisku lotny* i tu powraca, czy może raczej jest kontynuowany.

Także i liryczno-refleksyjna *Pora życia* to utwór traktujący o zamyśleniu nad fenomenem czasu, przemijania i tym, co trwałe, niezmienne („Ty nie

przemijasz, trwasz z tymi, co trwają", 128). Jastrunowi nie chodzi w tym wierszu o docieranie do jakichś filozoficznych rewelacji na ten temat. Przeciwnie, wydaje się z satysfakcją wpisywać w istniejącą konwencję tego typu lirycznych rozważań, kreśląc obraz takiego oto słonecznego dnia:

Dzień obnażony z pokrowców, aleje
Przewiewa błękit, przestrzeniami dnieje,
Już przelśnionymi ałunem,
I tylko odblask dalekiej łuny
Jeszcze w nich pragnie pozoru.

(128)

I ten liryk odsyła nas do problematyki muzycznej, do muzyczności, gdy mowa o porze życia, która „Jak mijająca muzyka wieczoru, / Ledwie dotyka twego zamyślenia." (128).

Ogień, *Wodospad* czy *Komentarz do ciszy nocnej* — należą bez wątpienia do najciekawszych fragmentów pierwszej części kompozycyjnej *Intermezzo*. W *Ogniu* uwagę zwraca idea „krzesania" dzieła, konfrontacja podmiotu („Potrafię z siebie wykrzesać hymny" [130]) z ogniem — wykrzesanym z kamienia i sylwetką pastucha-złoczyńcy. Chodzi w tym wypadku jednak przede wszystkim o sprawę poezji, która rodzi się z iskier tak, jak ogień rodzący się z ocierania kamieni. Złoczyńca z kolei kryje pod płaszczem — jak można się domyślać — nóż, błyskający w mroku: narzędzie zbrodni. Zwróćmy zatem uwagę na wyraźny ciąg skojarzeniowy (jakkolwiek odnotowany od końca): błyszczący nóż złoczyńcy kojarzy się z ogniem, ten z krzesaniem iskier — a to ostatecznie z „krzesaniem" poezji. W *Wodospadzie* natomiast koncept poetycki zasadza się na uwypukleniu relacji pomiędzy poetą i nim samym, stojącym „U wejścia / Do szerokiej doliny" (131). Obserwując to fascynujące zjawisko przyrodnicze, które mu się odsłania, uświadamia sobie rzecz następującą:

Czułem, że wobec tego obrazu
Grozy moje ślepną jak ptaki nocne [...]
Kiedy ja z ziemi rosnę. [...]
Lecz słyszę ich głosy za mrokiem –
Głodne wołają mnie, zwą...

Mnie, co przez całe życie szukałem
Takiego miejsca, gdzieby było można
Przeżyć do końca życie, myśl i ciało,
By mnie przeniknął na wskroś jego napój,
By wokół mnie noc wirująca słabła,
Ślepa i trwożna.

(131-132)

A zatem Mieczysław Jastrun podkreśla znaczenie tego konfliktu duchowego, który powstaje wskutek konfrontacji własnych „gróz" („Głodne wołają mnie" [132]) — z miejscem ukojenia, gdzie istotą bytowania staje się kontakt z owym poszukiwanym „napojem" życia. Utwór ten, opowiadając o pewnym stanie uczuć, które towarzyszą nam przez całe życie, staje się też poetycką ekfrazą — w opisie wodospadu; i tu także powraca element akustyczny, muzyczny („wbijając melodyjne igły / Ptaki przeszywały aksamit" [131]).

Idealizm subiektywny, „układ rozkwitania" i końcowe fragmenty części pierwszej

Wiersz *Studnia* został pomyślany jako utwór dość niecierpliwie zmierzający do pointy[20]. Studnia — to podwórko kamienicy, widziane w kwietniu. Tak przedstawia się miejsce i czas akcji. A akcja sama obejmuje proces uświadomienia sobie przez podmiot faktu, że „wszystko to istnieć przestało" (135) w chwili, gdy „się zerwała taśma harmoniki / Na podwórzu zatopionym, od czasu..." (tamże). Znów zatem powraca Mieczysław Jastrun do problematyki przemijania, upływu czasu i życia; ponownie rysuje swój byt liryczny na granicy istnienia i nieistnienia. Harmonia i dysonans: oto bieguny doświadczenia podmiotowego. (Dzięki tym określeniom przychodzi znów do nas terminologia muzyczna w *Intermezzo*.) I kieruje się nasz protagonista do rzeczywistości, która ukazuje się nie przed oczami patrzącego, ale zgoła inaczej; powiada on: [świat, tu jako „zachody"] „Na przymkniętych poczułem powiekach" (135).

Studnia jest utworem potwierdzającym fascynacje Mieczysława Jastruna filozofią idealizmu subiektywnego[21]. Powiada on — rozwińmy powyższą frazę: kiedy świat „Na przymkniętych poczułem powiekach. / Odkąd wszystko to istnieć przestało." (135). Innymi słowy, kiedy nie postrzegam bytu, ten pierzcha, znika. To oczywiście bardzo literackie nawiązanie do myśli George'a Berkeleya[22]. Znika więc kwiecień zniżający się w studnię po-

[20] Pierwodruk *Studni* ukazał się w „Kamenie" 1938, nr 7.

[21] Ten i następne fragmenty dotyczące wiersza *Studnia* przenoszę ze szkicu omawiającego publikacje poety na łamach „Kameny".

[22] Mieczysław Jastrun wielokrotnie przywoływał swe inspiracje myślą Berkeleya (także Hume'a i Heraklita), wspominał też o solipsyzmie, który krytycy — jak Artur Sandauer — uczynili znaczącym wyróżnikiem pozycji podmiotu liryki autora *Spotkania w czasie* w świecie. Zob. np. M. Jastrun, *Pamięć i milczenie, z rękopisów...*, s. 20-21. „Przede wszystkim Berkeley. Jego przekonanie, że przedmioty tego świata istnieją w naszym umyśle, że wiara w ich istnienie poza naszym umysłem nie ma podstaw, jego nieufność w stosunku do władzy poznawczej zmysłów, wszystko

dwórka, świat poruszony, pozostający w ruchu: drzewa, domy, obłoki „wpadają" w tę studnię, i ptaki, konary, mieszkańcy lasu. Ale przede wszystkim widoczna jest w tej przestrzeni „ta" kobieta, dzięki której świat się urealnia, materializuje. Miłość niespełniona i moment rozczarowania sprawiają, że istnienie traci w konsekwencji swą fizyczną, namacalną postać. Zwłaszcza, gdy „zerwała się taśma harmoniki" (135) — a to znaczy, że byt ludzki traci swój spójny, koherentny charakter: jest raczej zbiorem obrazów, przeczuć. „Zerwana taśma" unieważnia muzyczność (harmonię) egzystencji, podważa logikę jej wewnętrznej osobowej kompozycji.

Dodajmy też, że w utworze tym — jak sugeruje Jacek Łukasiewicz — dostrzec można „obrazowanie w typie »układu rozkwitającego«"[23]. To kolejny argument na rzecz inspiracji i powiązań niekiedy klasycyzującej i paseistycznej, (neo)symbolistycznej liryki Mieczysława Jastruna z ideami Awangardy Krakowskiej. I jeśli nie adaptuje się tu wprost jej programu — to przeprowadza mimo wszystko próby sfunkcjonalizowanego wcielenia go w życie. Układ rozkwitania, o którym tu mowa, był w Peiperowskim założeniu odpowiednikiem samego procesu poznawczego[24]. „Struktura układu rozkwitania" równa się „strukturze poznawania świata" — notuje Stanisław Rosiek[25] Jego istotą było poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak (w jaki sposób) poznajemy świat? I ten ścisły, precyzyjny postulat intelektualny przekładał się na konkretną metodę poetycką układu rozkwitającego: nieustannej rozbudowy wiersza, jego „rozrostu" w „dynamicznie" pojmowanym tekście artystycz-

---

to odpowiadało moim nie tyle przemyśleniom, co moim odczuciom, intuicyjnemu przekonaniu o niepoznawalności świata" (*ibidem*). Oczywiście, koncepcje solipsystycznego nurtu epistemologicznego liryki Jastruna były również w krytycznej opinii kwestionowane (Jacek Łukasiewicz). Artur Sandauer dzielił poezję twórcy *Rzeczy ludzkiej* na solipsystyczną (okres przedwojenny) i postsolipsystyczną (zwrot ku rzeczowości po wojnie, widoczny np. w „zaprzeczonym solipsyzmie" *Sezonu w Alpach*, 1948). Por. A. Sandauer, *Stanowiska wobec...*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1963, s. 66. Można jednak domniemywać (postawić tezę), że to przełom okołosolipsystyczny (przejście do „zaprzeczonego solipsyzmu") dokonuje się już w *Intermezzo*, a ściśle — w drugiej jego części. Tym bardziej jest to całość ważna w dorobku poety.

[23] J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna...*, s. 425. Chodzi o sytuację, gdy „główny nacisk był położony właśnie na teraźniejszość procesu powstawania obrazu" (*ibidem*, s. 426).

[24] Artur Sandauer w strukturze (neo)symbolistycznych wierszy Jastruna wyróżnia: (a) „kompozycję narastającą" („dawne skojarzenia stwarzają odskocznię dla nowych"); i (b) „kompozycję regresywną" (jest to przeciwieństwo „asocjacji progresywnej", gdzie „obrazy wcześniejsze wynikają z późniejszych"). „Kompozycja wynikowa" — o której także wspomina krytyk — jest realizacją klasycznego, presymbolistycznego wiersza. W tym ujęciu „układ rozkwitania" w zastosowaniu autora *Innej młodości* pełniłby rolę trzeciego wariantu kompozycyjnego (c) (Sandauer, *op. cit*., s. 57).

[25] Zob. S. Rosiek, *Układ rozkwitania*, [w:] Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 1146-1147.

nym. Ten rozrost dokonuje się za pomocą powtórzenia: słów, związków wyrazowych, przez „zmianę ich pozycji i wzajemnych odniesień", „zgęszczenie związków składniowych", „dopełnienie, precyzowanie" — w obrębie „reprodukcji, modyfikacji". Istotną rolę odgrywa też założona lektura nielinearna[26].

W *Studni* obecność konstrukcji rozkwitającej zawdzięczamy powtórzeniom: „od czasu", względnie „odkąd", które powracają w niej kilkakrotnie. Nie jest to jednak wyliczenie, ale łącznik wprowadzanych do ram wiersza nowych obrazów: kwietnia — podwórza — czy zdynamizowanego jego obrazu (z domami, drzewami, obłokami) — lasu — leśnego jeziora. Oczywiście, prezentuję ten porządek motywów w dużym uproszczeniu. Całość jednak — zgodnie z prawidłami układu rozkwitania — prowadzi do wniosku, puenty, konkluzji, wyrażonej słowami „Odkąd wszystko to istnieć przestało" (135). Co? — zapytajmy. Mowa jest o niedoprecyzowanym stanie uczuciowym, którego źródeł należy doszukiwać się w opisanych tu etapach dochodzenia do wiedzy o nim. Sam zresztą rezultat tak wprowadzonej w ruch procedury poznawczej nie jest może tak ważny, jak zapis doświadczenia duchowego, którego sukcesywny wykład umożliwia realizacja koncepcji utworu rozkwitającego, uściślanie w kolejnych sekwencjach wiersza przeżyć wcześniejszych. Zgodnie z zasadą układu rozkwitania — każdy segment następującego po poprzednim fragmentu tekstu musi łączyć wspólny element. W tym wierszu jest to uczucie utraty, nieistnienie tego, co wcześniej.

Zatrzymajmy się jeszcze przy *Komentarzu do ciszy nocnej*, właściwie przy „mikropoemacie" o prawdzie, o istocie rzeczy i ich zjawianiu się przed nami. Utwór składa się z czterech części — strof, z których pierwsza i druga rysują sytuację poetycką (ulica — cisza — noc — dom z balkonem), trzecia — zapytuje o sens (znaczenie) i istotę przedmiotów zjawiających się przed nami, czwarta zaś wydobywa wątek prawdy i wiedzy o świecie: tu Mieczysław Jastrun przywołuje to znane nam przeświadczenie, że właściwą ocenę wszelkich zdarzeń mogą wykształcić sobie tylko ci, którzy stoją z ich boku, a nie znajdują się w środku.

> Tak samo w środku głośnych wydarzeń stojący
> Nie widzą ich i tylko wachlarz brzęku słyszą,
> Podobnie prawda, gdy na nią patrzeć z bliska, blednie,
> Rozkłada się na drobne cząstki wirujące
> Wokoło środka szumu, gdy sama jest ciszą.
>
> (134)

I w tym utworze napotykamy sygnały muzyczności (struna — brzęk — dźwięk), ale przede wszystkim zastanawia sam ulokowany w nim krąg

[26] *Ibidem*.

pytań i refleksji, wkraczanie myśli w sferę ontologii i epistemologii, przeprowadzanie toku lirycznego wypowiedzenia w kierunku dyskursu, co poniekąd sygnalizuje sam tytuł („komentarz"). Cisza, co istotne, nie jest tu wyłącznie zjawiskiem akustycznym; paradoksalnie — bliżej jej do kategorii spacjalnych (cisza jako przestrzeń), dzięki którym obserwujemy wyłanianie się rzeczy („Czy po to są przedmioty, aby ich istota / Wtedy dopiero, kiedy w swą przepaść zapadną, / Zjawiona nam [była]" [134]).

Dodać należy, że choć być może ostatnie liryki części pierwszej cyklu nie wznoszą się literacko zbyt wysoko, to mają jednak swą wagę własną w obrębie całości. *Kwiecień* i **** Jak na ramionach*, stanowią liryczne spuentowanie wcześniej już wprowadzonych do niego tendencji myślowych. Zauważmy, że *Studnię* i *Kwiecień* łączy motyw tego samego miesiąca. W *Kwietniu* śledzimy odradzanie się istnienia wiosną (gdy „Błysnął dwuskrzydły nowy świat jak owad", 136), w następnym utworze natomiast dostrzegamy skupienie się podmiotu na własnym, indywidualnym przeżywaniu świata, którego nie sposób unieść na ramionach, bytu niematerialnego. Nie da się go „Zatrzymać w dłoni wśród stromych lat" (137), nie da się też pominąć „białego lęku" (137) nocnych widzeń. Całą więc pierwszą część cyklu *Intermezzo* zamyka typowe dla liryki osobistej Mieczysława Jastruna poczucie zagubienia jego bohatera pośród swoich rzeczywistych i nierzeczywistych doznań, doświadczanie bezradności wobec przepływającego przez palce czasu i tego, że z własnej woli niczego w świecie nie da się powstrzymać.

Podsumujmy. Akcenty muzyczne występują niemal w każdym przywołanym utworze cyklu *Intermezzo.* Zwłaszcza uobecniają się poprzez leksykę (i związane z nią asocjacje), ale nie tylko: sam tok wypowiedzi, metrum, ukształtowanie stroficzne, rymy... — to wszystko spaja te wiersze w jedno, tworzy z nich koherentną wewnętrznie całość strukturalną. Mieczysław Jastrun, świadomie czy nie, rozgranicza dwa obszary bytu: ten, który ewokuje harmonia, dźwięk, struna, melodia..., i ten, który jest tej równowagi pozbawiony. Muzyczność nadaje ostatecznie wagę i rangę rzeczom, jest akcentem aksjologizującym to, co ze sobą przynosi; to, co waloryzowane jest pozytywnie. Muzyka zatem odsyła nas do sfery doskonałości, do pełni. Zachwianie harmonii przynosi ze sobą lęk i wrażenie istnienia niebezpieczeństwa. Szczegółowo o tym jednak za chwilę.

Nad morzem, czyli przełamanie problematyki i kompozycji

Istotny dla podkreślenia ewolucji kompozycyjnej *Intermezzo w*iersz *Nad morzem* ma swój pierwodruk we lwowskim „Almanachu Literackim" (którego, mówiąc nawiasem, ukazał się tylko jeden numer), w roku 1941. Zastanawia-

jące, dlaczego poeta w tym jakże trudnym okresie swojego życia[27], w mieście zajętym przez Sowietów, duchowo i intelektualnie sterroryzowanym, opublikował ten dość tajemniczy, może nawet w odczuciu wielu czytelników hermetyczny tekst, powstały jeszcze przed wojną? Rozwiązanie zagadki naturalnie tkwi w samym utworze, wymaga ono tylko odpowiedniej perspektywy lektury, *stricte* hermeneutycznego skupienia. I przyjęcia założenia, że mamy do czynienia z dziełem w gruncie rzeczy mistycznym, odsyłającym nas do transcendencji i do niewiadomego.

Pierwsza część wiersza (a może *quasi*-poematu?) z góry tego przekonania nie potwierdza. To przecież opis morza ogarnianego nie tylko wzrokiem, ale i wyobraźnią, która pianę morską postrzega jako śnieg; morza, które ukazuje nam się jako „głębia grzmiąca wiekami, światłem sklepiona", a pośród opisu sosen — wiewiórki — piasku — wiatru, napotykamy postać centaura („złoty w rozbryzgu"; wszystkie cytaty z tego utworu: 138-139). We fragmencie tym Mieczysław Jastrun odwołuje się także do symboliki kamienia („zmarszczkami wieków poryty", „płaski czas"[28]), a sama głębia, ustanawia wertykalny porządek konstrukcji świata. Pierwsza strofa jednak kończy się sygnałem ciszy („Grzmot umilkł", 138) i wprowadza nas w mistyczną część drugą.

Tu, przede wszystkim, uwagę skupia postać rybaka („przelśniony, nagi"; „syn tych przestrzeni z nocy i śniegu"; „morskie przepaście przenosi w góry" — a „góry znosi w doliny", 139). Chrześcijańskie konotacje wydają się tu najzupełniej na miejscu, tak jak symbolika rybaka bliska zdaje się postaci Chrystusa. Tym bardziej, że — jak powiada poeta:

> On, który wszystkim jest, co było, który
> Jest tym, co będzie[29], jak pytanie i odpowiedź —
> I tym jest, czego nie ma [...]
>
> (139)

Charakterystyczne, że w samej organizacji wewnętrznej utworu Mieczysław Jastrun ukrył — inna rzecz, czy świadomie — symboliczną podpowiedź. Składa się on z dwu części: pierwsza, opisowa: obejmuje wersów równo 20. Druga — przenosząca problematykę tekstu w zupełnie inny wymiar — liczy

[27] Wątek pobytu Mieczysława Jastruna we Lwowie ma już sporą literaturę przedmiotu; poruszył go także poeta w swoich wspomnieniach (*Pamięć i milczenie, z rękopisów...*) i wierszach.

[28] Głównie jako symbolu wieczności. Zob. też na ten temat *Kamień w literaturze, języku i kulturze*, t. I, II, red. M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2013.

[29] Zob. Apokalipsa św. Jana: 1,4 (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekład z języków oryginalnych opr. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedytktynów tymienieckich, Pallotinum, Poznań 1980).

sobie wersów 13. W sumie równo 33. To symboliczna liczba, znacząca: odnosząca się do świętości czy proroctwa, to światło obecności (na przykład) Chrystusa czy Stwórcy w ogóle. Chrystus-rybak[30], występujący w tym tekście, to powszechnie rozpoznawalny symbol. Rybak[31] staje wobec morza, wobec siły nieskończonego, dysponując szczególną mocą — i strofa ta nas o tym przekonuje. Ukazuje nam się ten, jak zauważa poeta, który jest przeszłością — przyszłością i — brakiem; tym, co było — jest — i czego nie ma. Podkreślenie mistycznego sensu tego utworu nie wydaje się nadinterpretacją; hermeneutyczna z gruntu procedura zdaje się otwierać na ten właśnie aspekt[32]. Rybak — było — będzie — nie ma, to wystarczające argumenty takiej deskrypcji.

Mamy zatem wiersz poliwalentny, wskazujący na trzy rodzaje sensów: dosłowny, metaforyczny (symboliczny) i religijny (mistyczny). Pierwszy obejmuje opis znikomości człowieka wobec morskiego żywiołu. Drugi — wskazuje na położenie indywiduum wobec nieskończoności. Trzeci natomiast, religijny i mistyczny — ukazuje Boga, Chrystusa; oto „On, który wszystkim jest." (139) Całą sytuację liryczną wypełnia „szum" tajemnicy, innego wymiaru bytowania[33]. Ciekawe, że właśnie tego rodzaju wiersz publikuje Mieczysław Jastrun w periodyku wydawanym w zajętym przez Sowietów Lwowie... w roku 1941.

Część druga cyklu: ideowość i realizm?

Część druga cyklu Mieczysława Jastruna odzwierciedla nastroje i niepokoje społeczne oraz jednostkowe końca lat 30. XX wieku. Poeta komentował ten problem następująco:

> Nikt nie myślał jeszcze o katastrofie, a jednak pewnego roku kilku poetów zaczęło pisać swoje wiersze dla Kasandry. [...] w czasie, o którym tu mowa, nie było jeszcze wiadomo, jak nieosiągalną Opatrzność nazwać. Przynajmniej nie wiedzieli tego ci, którzy pozbawieni byli tak zwanej łaski wiary. Inni zadowalali się uczuciem transcendentnym w granicach najbliższego horyzontu.

[30] Słowo „Rybak" odnotowane jest dużą literą, znajduje się jednak na początku wersu. Trudno powiedzieć, czy pisałby je poeta tak samo również w innych miejscach tekstu, traktując jako symbol (Chrystusa).

[31] Symbol rybaka zob. za M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 205-206.

[32] Jak notuje K. Rosner: „Rozumienie tekstu to dla Ricouera otwarcie się na to, co tekst objawia, czemu daje świadectwo" (P. Ricouer, *Język, tekst, interpretacja*, wyb. i wstęp K. Rosner, przekł. P. Graff, K. Rosner, PIW Warszawa 1989, s. 24).

[33] Znaczące dla poety, wielokrotnie powracające w jego utworach, symboliczne słowo „szum" występuje w utworze aż pięć razy. Nawiążę do jego roli jeszcze dalej.

> Wszelkiej maści nacjonalizmy schodziły się w tym względzie i mimo sąsiedzkiej wrogości były mniej obce, niż się wówczas mogło wydawać. Zostałem objęty tymi sprawami w latach poprzedzających wojnę. Wcześniej wszystkimi siłami usiłowałem zrobić porządek ze sobą w granicach tak zwanego artyzmu.[34]

Tę grupę wierszy otwiera liryk **** Dokąd i w jaką stronę*, a po nim znajdziemy utwory tak jednoznacznie ukierunkowane, zdeklarowane ideowo, jak *Za wolność walczący* czy *Noc nad Europą*. Pierwszy ze wspomnianych tekstów przenosi problematykę indywidualną protagonisty (a jego autoprezentację odnotowuje część pierwsza cyklu) na plan znacznie szerszy, gdyż zestawione zostają w nim dwa aspekty doświadczania fenomenu przemijania — indywidualny, czyli samego podmiotu, i zbiorowy — widoczny na płaszczyźnie pokoleń. Mieczysław Jastrun zestawia ze sobą dwa wymiary istnienia: pierwszy wskazany zostaje przez głos „ja" lirycznego, drugi — przez „chór świata" (140) i jego wielkie łkanie. To, co indywidualne, konfrontuje się zatem z tym, co ponadjednostkowe, co widać tak w sferze ludzkiej (pokoleń), jak i materialnej; czytamy bowiem: „Jak pokolenia przechodzą, / Stopy stawiają i domy, / Jak zapadają, jak wschodzą: / Iskry, zjawiska, fantomy" (140).

Autora *Intermezzo*, jak widać, ciekawi możliwość poszerzenia swej dotychczasowej perspektywy poznawczej. Już nie chodzi tylko i wyłącznie o przeżycia towarzyszące przemijaniu tego rodzaju, które doznaje jego bohater, ale i o namysł nad tym, jak ma się ono do odchodzenia całości bytu — w tym wypadku w odniesieniu do pokoleń i rzeczy. Zdaje się, że ta mowa świata tłumi głos własny, „egotyczny", nazbyt zapewne tkliwy, samego podmiotu. Pyta on o znaczenie swego mijania w czasie (mowa jest tu też o zjawisku „trwonienia" go) wobec przemijania zbiorowego, które reprezentuje „chór świata". (Jak widać, to kolejny wiersz cyklu, w którym dokonuje się systematyczne odwołanie do dziedziny muzycznej.)

Kontynuuje ten problem poeta w *Odpowiedzi*, przepełnionej katastroficznym zatrwożeniem. „Gdzie są młodzi, którzy powtórzą / Moją melodię? / I d ą w h e ł m a c h sklepionych pod burzą, / Daleko od niej. [...] / Oni w hełmach sklepionych i w dymie, / Ciemności pełni, / Gwiazd nie widzą, co wschodzą nad nimi / Oczami strzelnic" (141 [wyróżnienie — R.M.]).

Podstawową rolę sensotwórczą w tym wierszu odgrywa jego symbolika, a nie to, co wprost może zostać powiedziane: burzy, nocnego wiatru, kół na wodzie, warg mosiężnych, ciemności. Swoje przeczucia katastroficzne, tak właśnie wyrażone, zestawia Mieczysław Jastrun z naturą, z „gwiazdą miłosną", zielenią, „gdzie jeszcze szemrze / Źródło minione" (141) — wyrażającymi odchodzącą postać dotychczasowego świata („minione"). A i z drugiej

[34] M. Jastrun, *Pamięć i milczenie, z rękopisów...*, s. 152-153.

strony zauważmy, że te wynikające z poetyckiego wieszczenia obrazy przeciwstawia poeta symbolice gwiazdy („miłosnej"): tu jako reprezentantki rzeczywistości nieprzemijającej, sytuującej się poza i ponad historią, dziejami. Występują więc młodzi „ciemności pełni", pośród gwiazd, których się w takiej sytuacji nie dostrzega. Muzyczność liryczną w tym wierszu przywołuje leksem „melodia" — jako analogon poezji.

Problem pokolenia niepodległości („za wolność walczący") — podejmuje Mieczysław Jastrun zaskakująco ostro w publicystycznym, gorzkim wierszu o takim tytule: *Za wolność walczący*. Trudno mówić w przypadku tego utworu o jakiejś pogłębionej refleksji poetyckiej. Są natomiast w nim obecne bunt i niezgoda na istniejący ład społeczny, strzeżony przez „ekonomów wolności" i „rządców na starym folwarku, na polskim pustkowiu...", którzy znaleźli dla siebie „barłogi borsucze". Stawia ich poeta w obliczu represjonowanych: „Nieznanych i nowych, / Co plecy oparli o mury więzienia" (wszystkie cytaty s. 142). Autor *Dziejów nieostygłych* zwraca się sukcesywnie ku lewicowości w swych zapatrywaniach i emocjach politycznych; jakiś w tym krystalizującym się światopoglądzie udział miała zapewne także pierwsza żona poety, Krystyna[35].

Wiersz *I wszystko znów* pomieścił poeta pierwotnie w *Rzeczy ludzkiej* z 1946 r. W *Intermezzo*, z adnotacją „1938" — zajmuje on własne miejsce w drugiej części kompozycyjnej cyklu. Koresponduje ponadto ze wspomnianym już, wcześniejszym lirykiem *Odpowiedź* — z uwagi na refleksję historiozoficzną, zagadnienie dziejowości, a i relację pomiędzy historią oraz wiecznością i w tym wypadku także sygnalizowaną i symbolizowaną przez gwiazdę.

I w tych przestrzeniach niezmierzonych
(Czy tylko niedostępnych nam)
Będzie krzyk wojen, płacz milionów
I jęk kolbami bitych bram.

Jak w ogniu rtęć, podskoczy broń,
Którą podpalą noc swą dzieje —
Ale ta sama będzie dłoń,
Co zrywa kwiat i chustką wieje.

(143)

Czas teraźniejszy, dzisiejszy, powiada Mieczysław Jastrun, przetrwa „prawdziwiej — bo w legendzie" (143). Przedtem jednak nadejdzie kata-

[35] Ona i jej rodzina (m.in. brat) odegrali ważną rolę w kształtowaniu się ideowym poety w latach łódzkich, przed wojną.

klizm, opisany wyżej przez poetę, lecz mimo wszystko ocaleją poszukiwacze gwiazd, poeci („A inny szukać będzie gwiazd" [143]).

Noc nad Europą z kolei traktuje się jako jeden z najbardziej deklaratywnych światopoglądowo utworów z cyklu *Intermezzo*. Oto jak komentował ten wiersz Jacek Trznadel w pierwszej połowie lat 50. XX w.:

> W wierszu *Noc nad Europą* do obrazu przyszłej zagłady dołączy się opis obozu koncentracyjnego. Jest to utwór o wybitnym działaczu robotniczym i antyfaszyście — pisarzu niemieckim Ossietzsky'm[36], więzionym w hitlerowskim obozie. O uwolnienie Ossietzky'ego starali się najwięksi pisarze europejscy. Niespodziewanie sprzeciwił się temu Knut Hamsun.[37]
>
> W poezji Jastruna zjawiają się realia, jakich nie znała dotąd strofa poety, obrazowanie wychodzi z zaklętego kręgu inspiracji. [...]
>
> Nie należy oczywiście przeceniać wymowy ideowej tych wierszy [także *Za wolność walczących* — R.M.]. Ale trudno nie zauważyć w nich a k c e n t ó w — n i e z a w a h a m s i ę p o w i e d z i e ć — r e w o l u c y j n y c h [wyróżnienie — R.M.].[38]

To prawda. *Noc nad Europą* w realistyczny sposób pokazuje rzeczywistość koncentracyjną, ów „Milczący obóz, opasany / potrójnym cierniem." (144) Pokazuje ten wiersz i zapowiada równocześnie więcej; ma bowiem zadanie zatrwożenia odbiorcy, gdyż mrok rozciąga się dalej, niż to wskazuje drut kolczasty ogrodzenia[39]. Dla efektu tego, dla sugestywności wyrazu — ilustruje Mieczysław Jastrun zagrożenie Europy przez analogię do Herkulanum, zalanego lawą Wezuwiusza, znikającego z powierzchni ziemi. Czy taką mocą dysponuje współczesne zagrożenie świata? Jak Herkulanum zalane lawą, Europa będzie poddana podobnemu procesowi — tyle, że ze strony hitleryzmu (mitologiczne jest również w tym wierszu przywołanie łodzi Charona). Wypada dodać, że poeta pisze o historii (widzi „gruzy i noc / Historii" [145]) z perspektywy nie świadka, ponieważ antycypuje przyszłe wydarzenia, lecz słysząc idące armie wojska jako „Motorów chrzęst i gromad kroki" (144).

Bajkę natomiast wyżej wspomniany Jacek Trznadel traktuje jako „głos i humanizm przerażonego artysty"[40], do tego jednak ograniczając swe

[36] Carl von Ossietzsky — zmarł z obozie koncentracyjnym (podczas pobytu tamże otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla).

[37] Knut Hamsun identyfikował się z ideologią faszystowską, tym należy tłumaczyć jego wybór.

[38] J. Trznadel, *op. cit.*, s. 48-49.

[39] To kolejny przykład ukazujący sytuację, w jakiej znajduje się prawo rzymskie. Por. M. Kuryłowicz, *Symbol prawa ludzkiego. Szkice o prawie rzymskim w utworach Louisa Aragona i Mieczysława Jastruna*, Lublin 2008. Autor tej książki odwołuje się m. in. do tekstu *Z pamiętnika byłego więźnia obozów koncentracyjnych*.

[40] J. Trznadel, *op. cit.*, s. 47.

uwagi. Nawiązanie do biblijnej rzezi niewiniątek — i połączonego z tym poczucia zagrożenia — jest tu wyraźne, mocno osadzone w strukturze tekstu. Natomiast motyw Herodiady, winnej śmierci Jana Chrzciciela, która „miednicę trzyma krwi i ręcznik" (146) jest być może odwołaniem do konkretnego obrazu (będąc jego opisem), jednak pośród tylu wyobrażeń malarskich tej sytuacji trudno ją jednoznacznie zlokalizować, czyli bezbłędnie określić bez odnośnika ze strony samego poety[41]. „Niewiniątka, chłopczyki, przyjaciele zwierząt" (146) są tu — zdaje się — alegorią świata w fazie niewinności w ogóle, tego ładu, porządku, który zniszczony zostanie przez przeczuwany przez Jastruna kataklizm. Znaczące jest w świetle powyższego zakończenie, odsyłające do ewangelicznego zaparcia się Chrystusa przez Piotra (nim kur zapieje):

Już słyszę szmer waszych proporców,
I kogut pieje w otwartą noc,
W zimową, szklaną noc, proroctwo
Z przestrzeni tych nie zamrożonych mową.

(146)

Jastrun nie pisze „bajki" — tworzy swoistą „anty-bajkę" (choć uczestniczą w niej ludzie i zwierzęta, całość jest epicka i wyraźnie spuentowana)[42].

Drugą część cyklu Jastruna zamyka *Fragment odnaleziony*. Jest to koda, ukazująca relację pomiędzy częścią i całością (budowla), fragmentem i konstrukcją, dokończonym i niedokończonym, mitycznym (doskonałym) i tym, co takim dopiero się staje; tym, co „wcielone" (spełnione) i nie. Dzieło domknięte przez artystę nie staje się wszak w pełni dokończonym („Nie dokonany jego czas! Nie dokończone dzieło!", 148), wystarczy drobny fakt, który nie tylko je zmienia, ale i ukazuje więcej.

Do budowy, którą znaliśmy do końca, budowy
Od korzeni kolumn do kapiteli,
Przybyła cegła, w obrotach jego gwałtownej mowy
Wypalona, której już nie zdążył wcielić.

I nagle przez konar wykopanego z nicości płomienia
Jego dom przeraża jak ruina,
Co rozjaśnia historię, a nam w nocnych cieniach
Prócz rozstania nic nie przypomina.

(148)

[41] Znał zapewne Mieczysław Jastrun rzeźbę przedstawiającą Herodiadę autorstwa Walerego Gadomskiego (Muzeum Narodowe w Krakowie).

[42] Zob. *Bajka*, [w:] Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński i inni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 52.

Świat Breughla czy Breughel w świecie Jastruna? (o wierszu-syntezie)

Ważną rolę w ostatecznej wymowie cyklu Mieczysława Jastruna odgrywa — umiejscowiony jako przedostatni w porządku treści — wiersz *Breughel*, który w *Wierszach zebranych* z 1956 roku występuje już pod tytułem *Wróżka*. Stało się tak chyba przede wszystkim dlatego, że sam tytuł w pierwszej wersji wydawać mógłby się nieco dezorientujący. Wszak nie mamy w tym miejscu do czynienia z opisem konkretnego obrazu, z przekładem intersemiotycznym (tak jak to było w przypadku Herodiady z *Bajki*), lecz raczej z lokowaniem pewnego zestawu motywów, wprowadzaniem estetyki i bohaterów Breughla do świata współczesnego poety. Świadczy o tym tryb przypuszczający:

> Stary Breughel by śmiał się i, ujęty pod boki,
> Kazałby się prowadzić przez śpiew kobiet i śmiech,
> Gdzie pod klinem mosiężnym rozstępują się mroki
> I gdzie wróżka z rąk wróży zachodzącej epoki
> Kres okrutny, zniszczenie i krew.
>
> (147)

Charakterystyczne dla malarstwa Breughla starszego są pejzaże z postaciami chłopskimi, co oddaje autor wiersza wersem: „W ogniach chustki pasiaste, w ogniach sztywne spódnice". Ale widzi je, jak powiada, to ważne — „ze snu" (147).

Trudno powiedzieć, jaki obraz malarza miałby być tu punktem bezpośredniego odniesienia (inspiracji?). Wiemy tyle, ile wyjaśnia nam podmiot tekstu:

> Widzę jeszcze ten obraz, spękany już bardzo stary,
> Jakby w sen mój wstawiono latarnie
> I kazano mi patrzeć przez szpary
> Na korowód weselny, na wieńce cmentarne.
>
> (147)

Pomiędzy weselem i śmiercią rozgrywa się obszar i czas nakreślonych zdarzeń. Sylwetki tańczących, bawiących się ludzi (wielokrotnie są nimi wieśniacy) bardzo często wypełniają obrazy Breughla, ilustrują one przy tym sentencje, są alegoryczne, pełnią funkcję znaczącą na dwóch planach: tego, co przedstawione jako takie, i tego, co przedstawione nam wyjaśnia (chodzi o wymiary dosłowny i metaforyczny). Jacek Łukasiewicz podkreślał swego czasu rolę związków Mieczysława Jastruna z wielkimi malarzami (Beughel, Ruisdael, El Greco, Leonardo da Vinci): „Poszczególne jego składniki nie rozsypywały się w potok bezwładnych wyliczeń. Odwołując się do

tych malarzy poeta może ewokować celowość i koherencję, sam żyjąc w świecie, który stracił jedno i drugie"[43]. To ważne spostrzeżenie. Relacja pomiędzy dziełem plastycznym a światem poza nim (współczesnością) wyznacza zasadniczą linię interpretacji.

Jak widać z niniejszego szkicu, poeta wzbogaca swój cykl tak odniesieniami do muzyki (intermezzo, kompozycja, konstrukcja), jak i plastyki (malarstwo Breughla, postać Herodiady). W przypadku omawianego wiersza chodzi o ukazanie niejako drugiego dna świata: śmiech, zabawa, porządek życia (wesele, śmierć), jaki może jednostka traktować jako rzecz normalną — podszyte są zawsze zagrożeniem, którego doświadcza podmiot tekstowy, choćby ze strony rozwoju historii — o czym powiadamia postać wróżki, która „z rąk wróży zachodzącej epoki / Kres okrutny" (147).

Pytanie zasadnicze w interpretacji tego wiersza dotyczy znajdującego się w jego centrum ś m i e c h u B r e u g h l a . Dlaczego malarz się śmieje w obliczu zagrożenia? Czy to konsekwencja przyjętej w jego malarstwie postawy wobec świata? Jakiego rodzaju jest to śmiech? Przypomnijmy cytowaną strofę: „ujęty pod boki / Kazałby się prowadzić przez śpiew kobiet i śmiech, / Gdzie pod klinem mosiężnym rozstępują się mroki / I gdzie wróżka z rąk wróży zachodzącej epoki / Kres okrutny, zniszczenie i krew" (147).

Ciekawe, że wiersz ten w kolejnych publikacjach książkowych Mieczysława Jastruna ukazywał się nie tylko ze zmienionym tytułem, ale i... skrócony o połowę[44]. Poeta przedrukowywał tylko pierwszą część tego tekstu, pomijając strofę drugą, która wydaje się bardziej personalna, osobista: podmiot bowiem powiada, że to, co wieszczy wróżka, słyszy już teraz za oknem, jako stające się, dzisiejsze: „Przymykam oczy i słyszę tuż za oknami / Łoskot nieustający / Dniami i nocami" (147). Wreszcie temu poczuciu bycia-w-stanie-zagrożenia w świecie rzeczywistym przeciwstawiona została wizja, metafora podmiotu-ciemnego drzewa (podmiotu-drzewa): znaku trwania w cierpieniu niejako poza czasem, poza teraźniejszością, doraźnością i historią.

Spotykamy zatem w tym wierszu świadectwa bezpośrednich odwołań do dzieła (twórczości) Breughla: „W ogniach chustki pasiaste, w ogniach sztywne spódnice", „śpiew kobiet i śmiech", „obraz, spękany już, bardzo stary", „korowód weselny", „wieńce cmentarne" (147), ale i dowody na fakt, że główną rolę jednak odgrywa w tym utworze aktualny, t e r a ź n i e j s z y świat doznań samego podmiotu, jego niepokojów i przeczuć, ważniejszy w recepcji niż precyzyjne lokalizacje źródła bezpośredniego malarskiego przedstawienia.

[43] J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna...*, s. 197.

[44] Zob. M. Jastrun, *Wróżka*, [w:] *idem*, Wiersze zebrane, PIW, Warszawa 1956, s. 158-159.

Intermezzo: muzyka na usługach kompozycji cyklu

Sam tytuł cyklu — „intermezzo" — o czym tu już wielokrotnie mówiono, skłania czytelnika z góry do odnalezienia obecnej w nim szeroko rozumianej tkanki muzycznej, a i do odkrywania wymiaru akustycznego świata przedstawionego i jego statusu w konstrukcji realizowanego gatunku. Motywuje do poszukiwania odpowiedzi na pytanie: jak wybrzmiewa rzeczywistość tych wierszy jako całość, co słyszy podmiot zasłuchany w otaczające go, docierające do niego dźwięki...?

Po drugie należy zauważyć, że *Intermezzo* Mieczysława Jastruna jako całość jawi nam się jako struktura muzyczna. Uwyraźnia się tu podział na prolog oraz część liryczną i część dramatyczną. Cykl jest w swej linii dramaturgicznej zapisem przejścia od jednej formuły poetyckiej (lirycznej) do drugiej (realistycznej i dramatycznej) — a ściślej: od jednego modelu poezji (uczuciowej i psychologicznej) do drugiego, zaangażowanego w wymiar społecznych i historycznych idei. Każda z tych części: i liryczna, i dramatyczna, została wyposażona w odmienne tło akustyczne, różnią się one pod tym względem od siebie. Eksponując te elementy, siłą rzeczy, odwołam się do znanych już przykładów.

Już w wierszu inicjalnym, w prologu *** *O dźwięku*... Mieczysław Jastrun przeciwstawia sobie rzeczywistość słyszalną i ciszę. Muzyka w jego odczuciu oznacza tu harmonię, doskonałość. „Kiedyż wreszcie się stanę / Ciałem muzyki" (126) — zapytuje, równocześnie poszukując genezy brzmienia: „Jaka cię siła z pierwotnej / Ciszy wytrąca?" (126). Interesuje go przy tym „Ciało muzyki" (126) — a zwrot ten wydaje się trudny do jednoznacznej interpretacyjnej parafrazy, jeśli założymy, że przecież treść i forma są w muzyce nierozerwalne. Kres doskonałości nazywa w *Studni* poeta momentem, gdy „zerwała się taśma harmoniki / Na podwórzu zatopionym" (135). Przeciwstawienie ciszy i jęku znajdziemy w utworze *** *Jak na ramionach swych unieść świat?* — prezentującym typową dla autora *Strumienia i milczenia* technikę asocjatywną[45]:

> Kręgami nocy moje widzenia
> W ciszę rozchodzą się, w biały lęk –
> I ptaki czują przymus ciążenia,
> I jest w spadaniu ich jęk.
>
> (137)

Jak zatem brzmi świat autora *Intermezzo*? Jakie docierają do nas z jego strony dźwięki? Wypada zauważyć, że jest tu obecny szum morza, odgłos

[45] Por. wspomniane wyżej koncepcje uporządkowań kompozycyjnych wierszy Mieczysława Jastruna w ujęciu Artura Sandauera.

wodospadu, odnajdziemy głęboką ciszę nocy, „muzykę wieczoru". Jak czytamy w *Porze życia*: „muzyka wieczoru, / Ledwie dotyka twego zamyślenia" (128). Wodospad widzimy, ale i słyszymy:

U wejścia
Do szerokiej doliny, za którą
Chóry kamienne zastygły.

(131)

Tu rodzi się groza, jako stan ducha protagonisty. Powiada on: „Słyszę ich głosy za mrokiem — / Głodne wołają mnie, zwą..." (132) Na tej granicy (wewnętrzne — zewnętrzne) rodzi się także wizja głosów pokoleń wprzęgniętych w koło dziejów *(*** Dokąd i w jaką stronę)*:

Idę, przemijam, płynę?
I słucham, jak przez zasłonę
Głosów, co rosną w chór świata
I w jedną życia godzinę.
I słucham wielkiego ich łkania.

(140)

W *Odpowiedzi* spotkamy pytanie: „Gdzie są młodzi, którzy powtórzą / Moją melodię" (141). A i w tym samym tekście, obok „gwiazdy miłosnej" znajdziemy odgłosy „Na zieleni, gdzie jeszcze szemrze / Źródło minione" (141).

Echa nocy, jak w *Komentarzu do ciszy nocnej* — sytuują się na wspomnianej granicy zewnętrzności i bytu duchowego; oto ulica i budynek: „Ulica z takiej ciszy, że nie wie o sobie / Czasem tylko przypomni się spóźnionym szmerem / Motoru." (133). Budynek obejmuje: „Grzmot kopyt bucefała, korytarze w słuchu, / Wyścielane dywanem cisze mahoniowe / [...] i nagle / Wielkie kroki przechodzą wzdłuż całego domu" (133). Ale ostatecznie — co najważniejsze — to, co nasłuchiwane rodzi wiedzę historiozoficzną:

[...] wachlarz brzęku słyszą,
Podobnie prawda, gdy w nią patrzeć z bliska, blednie,
Rozkłada się na drobne cząstki wirujące
Wokoło środku szumu, gdy szum jest ciszą".

(133)

Oprócz dźwięków nasłuchiwanych, są też tony istniejące w y ł ą c z n i e w sferze psychiki podmiotu. W *Jesieni* pyta on: „A ja, gdzie znajdę czystość i dźwięk swych strumieni?" (127) — co jest zapewne aluzją do tytułu tomu *Strumień i milczenie*. Stąd też budzą się doznania synestezyjne: „szumi i kwitnie / Dotyk mych dłoni" (126). Tak też jest wówczas, gdy podmiot chce „z siebie wykrzesać hymny" (130).

W lirykach z *Intermezzo* występują na zasadzie słów kluczy: cisza, dźwięk, muzyka, melodia, głosy, szum[46]. Gdzie cisza np. nie jest tylko elementem dźwiękowym, ale i obrazowym: widzimy ją jako przestrzeń (ciszy) — „moje widzenia / W ciszę rozchodzą się" (137). Akustyczne zjawisko (cisza) przeistacza się w obrazowe (wygląd). Albo też dźwięki są w cyklu Mieczysława Jastruna źródłem rodzących się obrazów, jak w *Nad morzem*, w którym „jednostajny szum" (a i świst) rodzi taką oto wizję:

> Centaur trzaskając kopytem — brzeg południa
> Skoczy, pianę zakłębi szumem i świstem –
> I zniknie — złoty w rozbryzgu..."
>
> (138)

Dalej znajdujemy dramatyczne wypowiedzenie:

> Grzmot umilkł.
> Łańcuchy fal zgrzytnęły zwarłszy się na dnie.
> Szumy z szumów wylewa — i już nie szumi
> Cisza drążąca ciszę.
>
> (138)

Osobną funkcję pełni w *Intermezzo* słownictwo muzyczne: „I ja — podobne ziemi płomieniom / Potrafię z siebie wykrzesać h y m n y " (*Ogień*, 130). W *Wodospadzie* odnajdziemy „C h ó r y kamienne" (131), a w **** Dokąd i w jaką stronę* „c h ó r świata" (140), w *Bajce* zaś „w e r b e l skaczących grud" (146) [wyróżnienie — R.M.].

Jak powiedziano, ostatnie przedwojenne dzieło Mieczysława Jastruna dzieli się na dwie części: liryczną i dramatyczną. Podkreśla to także warstwa akustyczna cyklu. Część liryczna przynosi raczej subtelne dźwięki, dramatyczna — dobitne. W części lirycznej znajdziemy ciszę nocy, „muzykę wieczoru" (128), śpiew ptactwa porównany do „melodyjnych igieł" (131), skryte „głosy za mrokiem" (132), „wyścielane dywanem cisze mahoniowe" (133), słyszymy głos protagonisty, który powiada: „i ostatnią / Strunę ze ścian wyjmuję i dźwięk jej ulatniam" (134). Dalej oto: „widzenia / W ciszę rozchodzą się, w biały lęk-" (137).

W drugim wypadku tymczasem, począwszy od *Nad morzem*, słyszymy co innego: „Będzie krzyk wojen, płacz milionów / I jęk kolbami bitych bram" (*I wszystko znów*, 143). Napotykamy „wielkie łkanie" — „chóru świata"

[46] „Szum" — jak wspomniano — jest jednym ze słów podstawowych leksyki Jastruna, często występuje jako szum (stan) tworzenia, szum wypełniający psychikę podmiotu (w esejach także poeta o tym pisze). Szum oznacza np. absolutną wolność tworzenia. Por. M. Jastrun, *Jak powstaje wiersz?*, „Okolica Poetów" 1936; przedruk jako *Geneza wiersza*, [w:] M. Jastrun, Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice, Czytelnik, Warszawa 1965. Leksem wart jest uwagi także z powodu częstotliwości, z jaką występuje w liryce poety.

(140). W przejmującej *Nocy nad Europą* słyszymy: „Motorów chrzęst i gromad kroki", a w opisie więzienia „Ciężkie stąpanie wart" (144); dalej powiada się: „Niech jeszcze narody usłyszą ten głos, / Nim zgaśnie w ciemności i skona" (144). W wierszu o rzezi niewiniątek (*Bajka*) czytamy: „Tam was wrzucą do wspólnego dołu, / Przywalą werblem skaczących grud" (146). Następnie:

Już słyszę szelest waszych proporców.
I kogut pieje w otwartą noc,
W zimową, szklaną noc, proroctwo
Z przestrzeni tych nie zamrożonych mową.

(146)

W wierszu *Breughel* powiada się: „[...] słyszę tuż za oknami / Łoskot nieustający / Dniami, nocami" (147).

„Chociaż pisałem tylko, jak śnieg pisze." — sześć lat później...

Wprowadziłem wyżej w dużym stopniu chronologiczny ogląd cyklu Mieczysława Jastruna; jednak nie bez powodu. Chciałem bowiem zwrócić uwagę na jego f o r m ę r o z w o j o w ą, z przełamującą całość *Intermezza* cezurą zawartą w wierszu *Nad morzem*. Ów rozwój, ewolucja myśli, dwuczłonowość konstrukcji, dotyczy tak problematyki, jak i jej ekspresji (od treści liryczno-refleksyjnych, medytacyjnych i lirykocentrycznych — do świadectw niepokoju i przerażenia nadchodzącymi odgłosami apokalipsy, do przeczuwanego dramatu, nocy nad Europą, i ukazującym się kontynentem zalanym przez faszyzm, jak Herkulanum lawą Wezuwiusza — po mocny akcent tematyczny, kulminacyjny, zawarty w kodzie *Fragment odnaleziony*).

Pytanie o to, dlaczego sam Mieczysław Jastrun potraktował *Intermezzo* jako cykl zapoznany, z pewnością nie jest bagatelizowane przez czytelników i towarzyszy mi w całym ciągu niniejszych rozważań. Wszak nie mamy do czynienia z grupą utworów wątpliwych artystycznie i z tego powodu oddanych — w dużej części — zapomnieniu. Znaleźć można w dorobku tego poety wcale niemałą grupę innych tekstów, które bardziej na to zasługują. Tymczasem *Intermezzo* funkcjonuje — powtórzmy — tylko w *Wierszach wybranych* z 1947 r. i zbiorze *Wiersze dawne i nowe* (lecz tu w postaci okrojonej). I zapewne, również przypomnę, sam tytuł cyklu powstał już po jego napisaniu, gdy okazało się, że ta grupa wierszy sytuuje się p o m i ę d z y wierszami międzywojennymi, książkowo zamkniętymi drukiem *Strumienia i milczenia* z 1937 r., a *Godziną strzeżoną* z roku 1944 (i *Rzeczą ludzką* z roku 1946) — jako właśnie „intermezzo" twórcze. I ta pozycja cyklu, jako rzeczy pośredniej, przejściowej, także zadecydowała o jego tytule.

Skłonni bylibyśmy przyjąć, zgodnie z tym, o czym była wyżej mowa, że *Intermezzo* w rezultacie zamyka pierwszy, międzywojenny okres twórczości Mieczysława Jastruna datą 1939 r., wraz z wybuchem II wojny światowej, zaczynając tym samym okres nowy. Jednak w świetle wypowiedzi pisarza tak w rzeczywistości nie jest. W jednej z audycji radiowych[47] sam poeta podkreśla, że to raczej utwór *Liryka*, otwierający jego tom z 1946 r., *Rzecz ludzką*, stanowi zamknięcie tego, co napisał w międzywojniu. Autor datuje ten tekst na czas około 1940, 1941 r. Jakkolwiek powiada, w tej wypowiedzi dla radia, że ten utwór programowy, swoista *ars poetica*, powstał jednak spontanicznie. Zgodnie zresztą z jego koncepcją twórczą, w której poezja jest traktowana jako wyznanie i okazuje się rezultatem pracy intuicji[48], a nie rachuby, kalkulacji; to skutek działania nie tyle podświadomości, co nad-świadomości czy też przed-świadomości autora. Zwraca ponadto uwagę Jastrun, że tekst *Liryka* w warstwie kompozycyjnej składa się z dwu części: pierwszej — pisanej wierszem białym, i drugiej, gwałtowniejszej w wyrazie, w której pojawiają się żywioły — ziemi i wojny oraz ognia w jego postaci oczyszczającej. Wiersz ten jest wobec tego zderzeniem dwu systemów poetyckich, a jego — jak powiada twórca — rysunek obejmuje tak ukształtowanie stroficzne, jak i porządek słowa płynący wewnątrz tekstu. Tyle sam poeta.

W jakim sensie zatem wypowiedź metapoetycką można traktować jako zamknięcie pierwszej epoki pisarstwa lirycznego Mieczysława Jastruna? Teza ta, jak powiedziano wyżej, wysunięta przez samego poetę, wynika z rozrachunkowego charakteru utworu, odsyłającego nas do przeszłości jako wówczas c z a s u z a m k n i ę t e g o :

> To, czym biegłem myślą niespokojną,
> Co utrwalałem, nim pierzchło (pisałem
> W powietrzu białym pyłem, jak śnieg pisze),
> To była rzeczywistość, lecz widzialna
>
> Jak wnętrze domu, gdy słońce wyrąbie
> Przerębel w mroku okien i szybami
> Odbłyśnie nagle, albo sen na świeżej
> Pościeli, zatrzymany w bieli czystej
>
> Kształtów zaledwie przeczuwanych przedtem,
> A zdolnych w każdej chwili się prześnieżyć

[47] http://ninateka.pl/audio/finezje-literackie-1997-testamenty-poetyckie-mieczyslaw-jastrun (dostęp 15 VI 2017)

[48] W tym względzie Mieczysław Jastrun częstokroć wspiera swe poglądy myślą teoretyczną Paula Valéry'ego; występuje ona w wielu jego wypowiedziach eseistycznych.

W lotne zjawisko. [...][49]

Przeszłość twórcza, bo o nią głównie w tym miejscu chodzi, jest ukazana jako ciąg aktów zatrzymywania rzeczy nietrwałych, ulotnych, „pierzchających". Podobnie, jak promienie słońca wdzierające się do domu o świcie, jak przebudzenie o poranku. Jeśli mówić w tym przypadku o „sztuce poetyckiej" (i o tekście metaliterackim), to jest nią właśnie uchwycona przez poetę myśl o funkcji ocalającej wiersza, a i — przez intuicję — ukazującej świat w horyzoncie przeczuć (jako wyraz stanu przed-świadomościowego) oraz nieempirycznie wyprowadzonych konstatacji. Patronuje jednak procesowi, o którym mowa, uczucie niepokoju, jako stanu pewnej dyspozycji artysty, który znajduje się w obliczu bytu. Takie elementy obrazowe tej wypowiedzi, jak śnieg rysujący kształty w powietrzu, moc słońca (światła) w obliczu mroku, widzenie rzeczywistości jako „lotnego zjawiska" — budują wizję świata zamkniętego w poetyckiej kontemplacji; świata rodzącego się z „poezji czystej", z lirycznego werbalizmu, jak powiadał o tej metodzie pisarskiej Ludwik Fryde przed wybuchem wojny[50].

Kolejny fragment omawianego utworu nie prowadzi nas jednak do konsekwencji tak obranej postawy poety wobec świata. Ta miniona już wyobraźnia, którą Mieczysław Jastrun żegna z nostalgią w obliczu wojennej tragedii, wobec zagłady prawa rzymskiego[51], ta wyobraźnia kreacyjna — pozwalająca jedną rzecz przekształcić w drugą (cień — w ptaka, gałąź — w gąsienicę), swobodnie kojarzyć odległe zjawiska (ramię = krzyk, gwiazda = kłącze, nieruchomy kamień = lot wróbla), jest już co prawda minioną, ale wciąż ma swą wagę. W zakończeniu wiersza spotykają się niebo, ziemia, woda i ogień, który świat oczyszcza, odnawia w śpiewie.

Zatem otwierający tom *Rzecz ludzka* programowy liryk jest pożegnaniem pewnej wizji poezji (i świata) nierozerwalnie związanej z odchodzącą

[49] M. Jastrun, *Liryka*, [w:] *idem*, Rzecz ludzka, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", Łódź 1946, s. 5.

[50] Ludwik Fryde, przedwcześnie zmarły młody krytyk-personalista, nie bez mocno zaakcentowanego krytycyzmu, wprowadza — z pozycji polemicznych — pojęcie „czysty werbalizm". Powiada: „Język konkretny, w którym odkryto nowe źródło dreszczu lirycznego, uznano teraz za samodzielne i samowystarczalne tworzywo artystyczne. W ujęciu werbalistów poezja uległa redukcji do efektowanej gry dźwięków i spowinowaconych z nimi treści znaczeniowych. Ten styl, podziwiany przez powojennych parweniuszów i koneserów jako »poezja czysta«, należałoby określić mianem m i e s z c z a ń s k i e g o b a r o k u" (L. Fryde, *Dwa pokolenia*, „Pióro" 1938, nr 1). Zgodnie z definicją słownikową, werbalizm to stan oddalony od praktyki życiowej, pozbawiony doświadczeniowego podłoża lub też: „przywiązywanie większej wagi do słów niż do myśli". Zob. *Słownik języka polskiego*, t. 3, R-Z, pod red. M. Szymczaka, *ed. cit*., s. 678. W tym wypadku, myśli Frydego, chodzi o beztreściowość wypowiedzi opartej na efekcie językowym.

[51] Zob. M. Kuryłowicz, *op. cit*.

epoką, którą strawił ogień (śpiew ognia). Poezja czysta, intuicyjna, werbalna — i traktowana w myśl idei Paula Valéry'ego — ustąpić ma teraz miejsca liryce „nagich faktów". Ta bowiem — w świetle totalitarnej przemocy i podważania źródłowych wartości europejskich — winna lepiej, zdaniem Mieczysława Jastruna, wyrażać współczesne problemy.

Robert Mielhorski

A Cruel Termination of a Declining Epoch. A Forgotten Lyric Cycle Intermezzo by Mieczysław Jastrun

Abstract

The article presents a forgotten lyric cycle *Intermezzo* by Mieczysław Jastrun, written from 1937 to 1939, published solely in 1947 in his Chosen Lyrics and disregarded by critics. In the paper, the structure of the writing was described, consisting of two unnamed parts: the lyrical and dramaturgical one (separated by a mystical, groundbreaking poem *Nad Morzem* (*On the Seaside*), which shows the transformation of Jastrun's poetical consciousness and the departure from the former lyricism towards a historical and superindividual reflection. The structure of the cycle and its leading motive was — inter alia — underscored by the musical shaping of the whole. These hidden elements were unveiled in the analysis and interpretation of the poem. The actuality of the objectives of the article is meant to appear from the premises which elucidate the groundbreaking position of the cycle *Intermezzo* in the literary output of Mieczysław Jastrun. First of all, it separates Jastrun's inter-war poetry from that written after 1941. Secondly, it shows the transition from the idealistic worldview of the author to a realistic one.

Keywords: Mieczysław Jastrun, the lyric cycle *Intermezzo*, poetry, idealistic worldview, realism.