

Mikołaj Borkowski

Wizyjny kryzys ducha. Refleksyjny katastrofizm w *Oknie* Zdzisława Stroińskiego

Wczesnym rankiem, w dniu 25 maja 1943, pod pomnik na Krakowskim Przedmieściu udało się trzech młodych ludzi: Waław Bojarski, Tadeusz Gajcy i Zdzisław Stroiński.¹

Ta poranna ekspedycja trzech poetów, podjęta w celu zmanifestowania polskości – nie tylko Mikołaja Kopernika, ale też trwania polskości w ogóle – przyniosła szereg konsekwencji o ogromnej wadze: śmierć Waława Bojarskiego w pierwszej kolejności, aresztowanie Zdzisława Stroińskiego i jego pobyt na Pawiaku będący inspiracją dla stworzenia w tym samym roku zbioru *Okno*, objęcie redakcji „Sztuki i Narodu” przez Andrzeja Trzebińskiego...

Ta misja, choć można ją rozumieć jako gest potwierdzenia „trwałości polskiego życia w swym najistotniejszym rdzeniu”, jak pisał o roli poetów czasu okupacji Jarosław Iwaszkiewicz w „Twórczości” w 1968 roku², była w istocie misją nad wyraz ryzykowną. Iwaszkiewicz mógłby mieć zastrzeżenia co do wykorzystania jego słów w takim kontekście, gdyż w lipcu

1 N. Bojarska, „Geniuszowi słowiańszczyzny – rodacy”, [w:] *W gałązce dymu, w ognia blasku...*, red. J. Szczypka, Warszawa 1977.

2 L.M. Bartelski, *Wstęp*, [w:] Z. Stroiński, *Ród Anhellinich*, s. 8

1944 roku, miesiąc przed śmiercią Stroińskiego i Gajcego w powstaniu warszawskim, po spotkaniu z tym pierwszym notował:

Mówiliśmy ze Zdzisławem, że cała ta sprawa zrobiona była bardzo po dziecinnemu, bardzo jak przystało na poetów – i trochę rozmijała się z celem. „No co pan chce – powiedział do mnie – wiersz pisać dla nas to za mało – chcieliśmy coś zrobić”. Czyn złożenia wieńca przed pomnikiem Kopernika, przy którym traci się dwóch tak wartościowych ludzi – ocalenie Zdzisława należy uważać za cud – wydaje się mi czynem wątpliwej wartości. Może to jednak oceniać inaczej? Tak jak ja nie umiem?³

Działalność dywersyjna i brawura poetów pokolenia Kolumbów, odruchowo porównywana już do słynnego Pigońskiego „strzelania do wroga brylantami”, znacząco odróżniała ich od twórców pokoleniowo wcześniejszych, których literacka aktywność w czasie II wojny nierzadko malała. Dwudziestoletni poeci nie ograniczali się do słowa, uważając czynne manifestowanie tej właśnie wspomnianej przez Iwaszkiewicza ciągłości polskiej kultury za równie istotną część działalności twórczej. Tym samym niełatwo jest wartościować ich poezję według kryteriów czysto krytycznoliterackich; nawet przywoływany już Iwaszkiewicz w swoich notatkach tak subiektywnie formułował swój sąd na temat Zdzisława Stroińskiego:

Obiecałem mu [Stroińskiemu – M.B.] je [przekłady *Iluminacji* Rimbauda – M.B.] dawniej, namawiałem do przeczytania, bo on pisuje takie same prozy poetyckie, a Rimbauda nie znał, wywalał więc poniekąd otwarte drzwi. [...] Ja go najbardziej lubię z całej „Sztuki i Narodu”, chociaż uważam go za mniej zdolnego od innych. Tadek Gajcy bije go na głowę.⁴

Spostrzeżenie Iwaszkiewicza było słuszne. Proza poetycka Stroińskiego bardzo przypomina pod względem formalnym twórczość Rimbauda od *Sezonu w piekle*, pod względem treściowym łatwo odnaleźć homologiczne podobieństwa do wizyjnych *Iluminacji*. Nieznajomość Rimbauda przez Stroińskiego w czasie tworzenia m.in. *Okna* była jednak więcej niż pewna, co wiemy z zapisu w *Dziennikach* Iwaszkiewicza; należałoby więc szukać

3 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, Warszawa 2010, s. 247.

4 Tamże, s. 246.

innych autorytetów. Gatunek liryku prozą, charakteryzującego się podejściem refleksyjnym, Stroiński mógł znać za pośrednictwem stosujących się do niego okazynie poetów dwudziestolecia.⁵ Dobrym tropem do zrozumienia wizyjnego charakteru *Okna* wydaje się twórczość Jerzego Zagórskiego, którego katastroficzność i profetyczność, wyrażona w szczególnym stopniu w *Przyjściu wroga* z 1934 roku, znajduje pewne odbicie w tekstach Stroińskiego⁶. Podobny był nawet odbiór obu tych dzieł; Stanisław Marczak-Oborski w pierwszym numerze „Drogi” z 1943 roku pisał:

[...] dziwaczna szata, w jaką Chmura [Stroiński – M.B.] ubiera rzeczywistość, jest przejawem walki o zapanowanie nad nią, próbą zneutralizowania obcości świata.⁷

W podobnym tonie utrzymane były recenzje *Przyjścia wroga* Zagórskiego, których autorami byli między innymi Władysław Sebyła czy Stanisław Czernik; można by pewnie założyć, że gdyby Stroiński miał szczęście publikować *Okno* w okolicznościach innych niż okupacyjne, krytyka obfitowałaby w podobne sformułowania o niejasności i skomplikowanej relacji autora ze światem przedstawionym za pośrednictwem języka poetyckiego ujmowaną w język poezji rzeczywistością. Zagórski mógł jednak w 1934 roku pozwolić sobie na „quasi-fantastyczną wizyjność”, jak pisał Czernik⁸ i stworzyć poemat rozrywający sam siebie od wewnątrz; poeci zgromadzeni wokół „Sztuki i Narodu” rozumieli katastrofizm inaczej, nawet jeżeli zapożyczali pewne

5 L.M. Bartelski, *Genealogia ocalonych*, Kraków 1974, s. 168.

6 U Zagórskiego liryk prozą jako forma przejściowa pomiędzy częściami silnie lirycznymi a epickimi, dążącymi miejscami w stronę pozorowanej publicystyki, pojawia się wielokrotnie w *Przyjściu wroga*. Według Zdzisława Jastrzębskiego „części wierszem mają charakter wizji”, a „części prozą [...] mają raczej charakter relacji” (Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 235). Zróżnicowanie genologiczne poematu Zagórskiego nie podkreśla jednak znaczenia wyboru liryku prozą tak silnie, jak wybranie tej formy przez Stroińskiego i konsekwentne jej stosowanie łączące sformułowany przez Jastrzębskiego wizyjny charakter i prozatorskie wybrzmiewanie konkretności.

7 S. Marczak-Oborski, *Poemat o nierozwiązalnej dziwności i młodzieńczym w nim niepokoju*, „Droga” 1943, nr 1, [za:] Adamiak Anna, *Okno na ziemię (portret Zdzisława Stroińskiego)*, [w:] *Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*, red. Jerzy Tomaszewicz, Warszawa 1983, s. 289.

8 S. Czernik, [rec. z *Przyjście wroga*], „Okolica Poetów” 1935, nr 4/5.

wątki i środki formalne od Skamandrytów czy żagarystów⁹. *Okno* będzie prezentowało katastrofizm urealniony faktycznym doświadczeniem kruchości świata przez młodego poetę. Nie jest to obecne ani w *Balu w operze* Juliana Tuwima, ani w *Przyjściu wroga*; apokaliptyczny świat w tych tekstach przeobraża się i przeformułowuje, zostaje poddany miażdżącej krytyce lub wizyjnemu odbiciu w lustrze wizyjnej inwersji, ale nie ulega ostatecznie destrukcji. Rozmach przedwojennych katastrofistów opierał się często na konstrukcji chwiejnej, ale rozbudowanej przestrzeni prezentowanej często w epicki sposób; synkretyzm rodzajowy szczególnie zostaje wykorzystany w poemacie Zagórskiego. Stroiński jest w swoich lirykach pisanych prozą unika typowej dla katastrofizmu międzywojennego epiczności, wybiera za to język zachowawczy i staje się w zasadzie głównym przedstawicielem tej formy, w realiach okupacyjnych szczególnie „uzasadnionej artystycznie”¹⁰. W *Oknie* obficie czerpie z wypracowanych w dwudziestoleciu wzorców i trafnie przetwarza je na potrzeby mówienia o świecie indywidualnego kryzysu ducha. Użycie relatywnie prostej formy i nałożenie odziedziczonej po katastrofistach wizyjnej matrycy językowej na wybitnie upodmiotowiony obraz łamiącego się świata staje się twórczym i oryginalnym podpisem literackim Stroińskiego. Tym samym katastrofizm obecny w jego poezji, choć mniej spektakularny od tego prezentowanego choćby przez *Przyjście wroga*, staje się nie tyle odpowiedzią na „społeczny niepokój” lat trzydziestych¹¹, co żywą refleksją nad realną katastrofą.

Okno jest podzielone na osiem liryków prozą, które tworzą spójne poetyckie obrazy. Zredukowane do minimum „ja” liryczne pojawia się tylko kilkakrotnie i niejako dojrzewa w kolejnych lirykach; tym samym refleksyjny podmiot refleksyjność i podmiotowość *Okna* nie jest wyrażona wprost. Wskazuje na to subiektywne i selektywne prezentowanie świata, charakterystyczne również dla *Przyjścia wroga*; sąsiadować ze sobą będą (często na zasadzie kontrastu) obszerne metaforyczne pejzaże i detale, zestawione w pewnym porządku, ciągu wizyjnych skojarzeń:

⁹ J. Marx, *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994, s. 525.

¹⁰ Z. Jastrzębski, *Bez wieńca i togi*, Warszawa 1967, s. 246–247.

¹¹ Tamże, s. 247.

Na morzach południowych zakwitły wtedy niezapominajki.
Kolorowe okręty pełne laskowych orzechów i tęsknoty żeglowały po falach niebieskich jak farbka.
Drobny ślimak na szczycie palmy na próżno wołał o dym i blask. Pochylał oczy rozumiejące powietrze.¹²

Pierwszy liryk jest sceną obyczajową, silnie przypominającą realizm magiczny *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza¹³; zestawmy fragment *Sierpnia* z otwierającym *Okno* akapitem:

Dzień był drżący, gdy sprzęty stawały się abstrakcją i kaloryfer powiewając licznymi nogami jak rozgwiazda chwycił chłodne ludzkie ciała i kołysał łagodnie. Znikał przy tym bardzo wolno – przestał istnieć dopiero koło południa.¹⁴
[...] cisza drgających słoików powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze [...]; dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie wciąż na nowo, mdlejące w słońcu na białych trotuarach [...] cały upał dnia oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny.¹⁵

Poetyckie uchwycenie sytuacji obyczajowej, dostrzeżenie jej subtelnej estetyki jest pozbawione odwołania do realiów wojennych i stanowić może dygresyjną refleksję nad czasami przedwojennymi w celu skonstruowania tego spójnego, łagodnego obrazu z późniejszą, poszarpaną językowo obraną konwencją – podobny treściowo zabieg zastosował choćby Aleksander Kamiński w *Kamieniach na szaniec*. Z drugiej strony warto zwrócić uwagę na kontekst autobiograficzny. Redagowanie *Okna* trwało podczas pobytu autora w rodzinnym Zwierzyńcu i wytworzeniu się „wyobraźni fotograficznej”, co Anna Adamiak wiąże ze

12 Z. Stroiński, *Okno*, [w:] tegoż, *Ród Anhellinich*, dz. cyt., s. 67.

13 Schulz poetom „Sztuki i Narodu” był dobrze znany (po wiadomościach o jego śmierci w „Sztuce i Narodzie” wydrukowano jego nekrolog) i obok Gombrowicza był autorytetem szczególnie Bojarskiego. Obaj twórcy inspirowali młodych poetów groteskowym ujęciem świata; Stroiński zaciągał dług wobec autora *Sanatorium pod klepsydrą* pod względem poetyckiego języka i sposobu na uchwycenie momentaryczności. J. Tomaszewicz, „Krótki, gwałtowny pożar...”, [w:] *Portety twórców „Sztuki i Narodu”*, dz. cyt., s. 113, 117.

14 Tamże, s. 65.

15 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1973, s. 38.

[...] specyficznym dla Stroińskiego sposobem postrzegania przestrzeni i czasu (dni „bardzo szerokie”) i charakterystyczne, oderwane pozornie refleksje epizodyczne tworzące razem całość na podobieństwo albumu zdjęć.¹⁶

Spostrzeżenie Adamiak jest trafne w odniesieniu do otwierającego *Okno* liryku. Zamiłowanie Stroińskiego do fotografii (które być może przyczyniło się do katastrofalnych skutków akcji z maja 1943 roku¹⁷) znajduje wyraz w tym uchwyceniu poszczególnych momentów bardziej syntetycznym niż realizm magiczny Schulza¹⁸. Argument fotograficznego, tęsknego wspomnienia potwierdza zakończenie liryku:

Wróbel przysiadł na oknie i małym płaskim ruchem głowy zamknął zębatą pentagramę tęsknoty.¹⁹

16 A. Adamiak, dz. cyt., s. 287.

17 Natalia Bojarska we wspomnieniach pisze: „Zdzisław uchodził w środowisku za «najlepszego fotografa wśród poetów i najlepszego poetę wśród fotografów» – jak dokuczaliśmy mu często. Robił rzeczywiście znakomite zdjęcia, a to właśnie było niezbędnym warunkiem, nadającym sens całej sprawie. [...] Miał to być udokumentowany, widomy znak nastrojów społeczeństwa polskiego, wbrew okupacyjnej przemocy protestującego przeciw niemieckim kłamstwom” (N. Bojarska, dz. cyt., s. 174). Iwaszkiewicz kładzie akcent nieco inaczej, opierając się przecież na relacji Stroińskiego: „Przed samym nosem komisariatu policji, gdzie są i żandarmi [...], złożyli ten wieniec i był już spokój. Ale Zdziś zaczął fotografować składanie wieńca, tego już było za dużo i jakiś starszy policjant podszedł leniwie do nich, pytając o coś z daleka. A na to Bojarski, niewiele myśląc, wyjął rewolwer. Wtedy dopiero zaczęła się strzelanina i ucieczka, w której Bojarski poległ.” Notabene, zdawana z drugiej ręki relacja Iwaszkiewicza nie jest zgodna z prawdą. Z relacji Bojarskiej, podobnie jak ze wspomnień Bartelskiego, wynika, że Bojarski nie miał przy sobie rewolweru, a za rozpoczęcie strzelaniny odpowiedzialny był Tadeusz Gajcy. (J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 247.)

18 Tylko częściowo zgodziłby się z tym spostrzeżeniem Jerzy Zagórski, który interpretuje zawarte w lirykach Stroińskiego obrazy raczej jako „poezję skamieniałej skały”: „Czuły na plastyczną, trójwymiarową, rzeźbiarską konkretność świata autor, którego każde zdanie wydaje się jakby ryte głęboko w ciężkim metalu, zdaje się również zmagać w treści swych utworów z pewnymi obsesjami, co zresztą bynajmniej nie wychodzi na szkodę ani jego poezji, ani ukonkretnieniu ostatecznej wizji świata, jaki się wynurza z chmury obrazów. Obrazów? Nie, raczej zastygłych posągów i aż boleśnie wypukłych, uchwytnych przedmiotów.” Cyt. za: J. Zagórski, *Poezja skamieniałej skały*, „Sztuka i Naród” 1943 nr 13, [w:] *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944*, red. Z. Jastrzębski, Kraków 1973, s. 246.

19 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 65.

Drugi liryk, *Piosenka*, jedyny zatytułowany w cyklu, rozpoczyna serię obrazów metaforycznych, pojawia się w nim profetyczna wizyjność. Wyraźnie można odnaleźć też doświadczenie uwięzienia na Pawiaku i refleksji nad czasem:

Czas się jak metal utlenia i śmierć w powietrzu się waży, po ścianach skrada jak glon.
Tak było, dawno tak było. Godziny, dni i tygodnie. Nie wiecie, czego zapomnieć
i za co chwycić rękami, wpleceni w mur i żelazo – tyle przemija wciąż lat.²⁰

O pamięci Stroińskiego relacjonowanej Iwaszkiewiczowi przez niego samego możemy przeczytać w przywoływanej już notatce z 15 lipca 1944 roku (przypomnijmy, że poeta został zwolniony z Pawiaka 19 lipca 1943 roku – odwiedzał więc Iwaszkiewicza równo rok po niespodziewanym uwolnieniu i 9 miesięcy po publikacji *Okna*):

Opowiadał mi, że przeżycia jego na Pawiaku były czymś jedynym i niezapomnianym, ale i przerażającym. Że czuje się jak Dante po powrocie z tamtego świata. Przeżył na Pawiaku najstraszniejsze czasy masowych rozstrzeliwań na ulicach i w getcie. Było raz tak, że sam został w celi, wszystkich innych zabrano na rozstrzelanie.²¹

Wydaje się więc, że rok po doświadczeniu Pawiaka Stroiński zdołał nie tylko oswoić się z własnymi wspomnieniami, ale i był w stanie docenić ich wartość. Podmiot *Okna* można utożsamiać z autorem, który patrzy na świat z perspektywy uwięzienia; tym samym łączą się w *Oknie* wybitna podmiotowość i zredukowanie do minimum wypowiedzi w pierwszej osobie.

Piosenka jest refleksją o przemijaniu i cykliczności, powodującej przeobrażenie świata, który „rozpuszcza się w miękkiej wodzie i ziemi”. To rozpuszczenie się sygnalizuje z jednej strony ulotność indywidualnych doświadczeń, z drugiej zaś ich syntetyczność i wymieszanie; szczególnie charakterystyczne jest wizyjne ujęcie przemijania jednostkowej pamięci i świadomości:

²⁰ Tamże, s. 66.

²¹ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 246–247.

A imion, myśli i kształtów zapomną, wolno zapomną. Równo od ściany do ściany
o straszne ślepe wahadła!
W pionowe mury wsiąknięcie, pył was przykryje i gruz.
I spłynie lekko w rynsztoki tęsknota wasza ogromna.²²

W trzecim liryku powraca do uwięzionego podmiotu obraz świata codzienności, który ulega powoli zmniejszeniu i zapomnieniu:

W pokoju malejącym coraz bardziej na termonie ciepłym jak kot bulgoczą kartofle.
Ich delikatny zapach tuli się do nóg i do zgarbionych sprzętów. [...]
Ale świat jest w różowym trzonku szczoteczki do zębów, która leży we framudze. Nawet słońce może przezeń przeświecać.
Najczęściej noszę go jednak po prostu na plamie marynarki trochę poniżej serca. Ale wtedy uwiera bardzo.
I chodzić muszę ostrożnie, bo po wyschnięciu ostatniej Wisły jest tak kruchy, że mógłby pęknąć nawet od ostrzejszego bólu w rozdartej ręce.²³

Po raz kolejny uwidacznia się ulotność wspomnień, które redukują się do detali: „różowego trzonka szczoteczki do zębów” czy „plamy marynarki trochę poniżej serca”²⁴. Jego obecność jest drażniąca, „uwiera”, lecz jednocześnie podmiot podkreśla jego kruchość. Niejasna metafora „wyschnięcia ostatniej Wisły” może być interpretowana dwojako: albo oznacza na stałe już utracenie zawartego w pamięci świata – punktu odniesienia, albo dopiero jego przewidywane „wsiąknięcie w pionowe mury” i „spłynięcie lekko w rynsztoki”. Bardziej słuszna wydaje się druga interpretacja. Akwaticzne metafory opisujące pamięć pojawiają się w cyklu bardzo często i choć trudno jest mówić o ich wartości jako głównej metaforze, to stanowią one celne określenie pamięci jako niepewnego punktu odniesienia i sposobu na zachowanie normalności.

Liryk czwarty jest chyba najtrudniejszy w zrozumieniu i najbardziej przypomina poetykę *Przyjścia wroga*. Wizyjność tego obrazu, nagromadzenie rozbudowanych, często niezrozumiałych metafor sugeruje silną inspirację

22 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 66.

23 Tamże, s. 66–67.

24 Stroiński miał mówić, że „świat dla niego zamknięty jest w szklanej kuli nie większej od pięści”. Bartelski Lesław, *Genealogia ocalonych*, dz. cyt., s. 176.

Zagórskim. Najbardziej chyba wyraźnie rysuje się perspektywa niepewności o swój los; niszczycielska siła jest reprezentowana poprzez niedopałek papierosa, który może z łatwością zniszczyć świat jednostek:

Wśród węgli niedawnego pożaru owady i głogi podnosiły niepewne głowy, by patrzeć, jak na wielkim liściu ogarek papierosa drążył przepaść.²⁵

Trudno jest stwierdzić, do czego odnosi się w tym fragmencie Stroiński; być może personifikując owady, porównywał ich niemoc do bezsilności mieszkańców terenów objętych wojną i tym samym próbował ukazać jej tragizm; nie znajduje to jednak uzasadnienia w innych lirykach, nie do końca pasuje to także do dominującej retrospektywności – tu również sugerowanych przez wers:

Na morzach południowych zakwitły wtedy niezapominajki.²⁶

Morza południowe pojawią się jeszcze w zakończeniu ostatniego liryku, tam jako „bolesny kształt mórz południowych”.

Wizyjność tropikalnego pejzażu przechodzi płynnie w liryk piąty, otwarty słowami:

Dusze ich przychodziły pod samą powierzchnią twarzy pożółkłych na kolor piasku.²⁷

Refleksje podmiotu przechylają się to w stronę metafizyki i są wyraźnie dojrzałe od wcześniejszych poetyckich obrazów; choć kształt *Okna* miał się formować już w czasie pobytu na Pawiaku, to bez wątpienia późniejszy odpoczynek w Zwierzyńcu wpłynął na obecne w cyklu wątki metafizyczne. Z domu Stroiński pisał do Gajcego:

[...] wrażenie że wyszedłem stamtąd innym człowiekiem nie było jak się okazuje tylko wrażeniem pierwszej chwili. Świat w którym żyję jest zupełnie inny niż ten

25 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 67.

26 Tamże.

27 Tamże, s. 68

sprzed 3 miesięcy – ja się zmieniłem. Odnalazłem jakby dzieciństwo – spędzałem je w Zwierzyńcu w podobnych dość warunkach. Zmetafizyczyłem jeszcze. I religia. Przeczytałem *Zaraturę* Nietzschego. To bardzo silny poemat, choć dużo powtórzeń, niekonsekwencji i potknięć.²⁸

W tym fragmencie widoczne jest ówczesne myślenie Stroińskiego: z jednej strony wspomniane „zmetafizycznienie”, zainteresowanie religią, lektura Nietzschego – z drugiej podobne do *Okna* ujęcie indywidualizacji świata, wyrażone paradoksalnym sformułowaniem „świat [...] jest zupełnie inny [...] – ja się zmieniłem”. Ten swoisty solipsyzm w poezji Stroińskiego urasta do mnogości solipsyzmów, indywidualnych, niezależnych światów istniejących w retrospekcji i refleksji.

Szczególnie istotny i zauważany przez wielu krytyków *Okna* jest właśnie wątek relacji z Bogiem pojawiający się dopiero w piątym liryku i kontynuowany do ostatniego wersu cyklu. Anna Adamiak Boga obecnego w poezji Stroińskiego kategoryzuje dwojako: z jednej strony jako „układ odniesienia w świecie prawd uznawanych za najważniejsze”, z drugiej strony figurę ocenioną krytycznie i w formie „Boga Ojca, tego z modlitwy już nie własnej, a najbliższych”, przyporządkowaną do sfery odległych wspomnień.²⁹ Przyjrzyjmy się, jak ta figura funkcjonuje w cyklu na przykładzie wersów z piątego i siódmego liryku:

Właściwie Bóg zamykając w piersiach ludzi kawałki nieb gwiazdzistych, traw
i mgieł – skazał ich na szaleństwo.
[...]
Teraz Bóg tkwi mi na piersiach jak kleszcz i rośnie z wolna wypełniając się moją
krwią.³⁰

Pierwsze odniesienie do Boga jest zdecydowanie refleksyjne i faktycznie jest on „układem odniesienia” i tym, który nadał człowiekowi zdolność przywoływania wspomnień, świadomość i pamięć, w szczególnej sytuacji lirycznej prowadzące do szaleństwa. Kolejne przywołanie Boga przedstawia

28 L.M. Bartelski, *Genealogia ocalonych*, dz. cyt., s. 173.

29 A. Adamiak, dz. cyt., s. 290.

30 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 68–69.

go jako pasożyta, który „rośnie z wolna” – w kontekście przywołanej wcześniej linearności prowadzącej ostatecznie do zapomnienia i śmierci, ten fragment wyraźnie sugeruje, że Bóg zawłaszcza umysł podmiotu i rośnie razem z jego cierpieniem. Druga, głęboko metafizyczna refleksja, nie jest bliska teologii chrześcijańskiej, bliżej jej raczej do fascynującej wówczas Stroińskiego filozofii nietzscheańskiej.

Z liryku piątego szczególnie silnie zaczyna się wyłaniać katastrofizm, bardzo refleksyjny i indywidualizowany. Do głosu dochodzi pamięć, która – jakkolwiek wcześniej łączyła podmiot ze światem zewnętrznym – teraz staje się niebezpieczeństwem, buntuje się przeciwko podmiotowi, prowadzi do szaleństwa:

Płaskie i powyginane jak figurki wycięte z grubego papieru niektórym nie mieściły się w rysach – widać było, jak rozpychały wargi, zmuszały do mrugania powiekami i kichania.

Zbuntowane klatki schodowe, drzewa, okna i ostre sylwety osób najbliższych wznosiły się spięte w łuk jak zwierzę do skoku.

Żelazna pamięć wykrzywiła czoła wychylonym.

Właściwie Bóg zamykając w piersiach ludzi kawałki nieb gwiaździstych, traw i mgieł – skazał ich na szaleństwo.³¹

Od tego miejsca pamięć traci swój fotograficzny charakter i przybliża się raczej do „zastygłych posągów i aż boleśnie wypukłych, uchwytnych przedmiotów”³², jak pisał w „Sztuce i Narodzie” Zagórski (zob. przyp. 18). Świadomemu tej prowadzącej do buntu ewolucji pamięci podmiotowi uda się jeszcze przywołać ojczyznę w liryku szóstym, ale kryzys ducha rysuje się bardzo wyraźnie już w piątym liryku.

Ojczyzna początkowo faktycznie wydaje się sposobem na ucieczkę: jest „daleka”, „okrągła”, odnajduje się w detalach, szczególnie natury:

Daleka jest ojczyzna.

Mieszka w opuszczanych gniazdach bocianich [...]

³¹ Tamże, s. 68.

³² Anna Adamiak dostrzegła to przejście, ale inaczej niż Zagórski zinterpretowała zastyganie świata pamięci, odnajdując je w „różowym trzonku szczoteczki do zębów” czy „na plamie marynarki”. A. Adamiak, dz. cyt., s. 290.

Okrągła jest ojczyzna
Wszystko, co zanurzone w wiatr, trawę i uśmiech powlekła szczelnie jak rosa.³³

Inaczej funkcjonuje jej obraz z perspektywy ludzkiej. Staje się poszarpana, bolesna, a wspomnianie jej i Boga staje się przerażające:

[...] nawet co do drobnych śladów na białych, jakby korą brzoźową pokrytych domach nie ma pewności, czy są jej śladami.

[...]

I tylko strzępy jej trzeba zbierać z szerokich oczu ludzi odchodzących na śmierć łatwą jak obiad. Ich ręce i nogi zardzewiały nagle stukają kulawo po podłodze. I ten stuk trzeba zebrać, by potem w świetle krzyków rzuconych niespodziewanie cieniem krat na ścianę odgarniać go jak robactwo z ciała przerażonego ojczyzną i Bogiem.³⁴

Kontrastowe zestawienie ojczyzny widocznej w nieprzemijalnej naturze z ojczyzną, która staje się powodem cierpienia oraz czymś mniej fundamentalnym niż życie i śmierć (choć warto zauważyć, że w „oczach ludzi odchodzących na śmierć” wciąż można odnaleźć jej „strzępy”), wyraźnie wskazuje moment załamania się systemu wartości podmiotu, przy jednoczesnej gloryfikacji wolnej od dylematów moralnych natury. Tak pisał ze Zwierzyńca:

Tu ptaków jest dużo, mają gniazda w ogrodzie w krzakach bzu i akacji. Gdy zasypiam, a dusze ich drobne piskliwe obsiadają kąty pokoju podczas kolacji, to dobrze jest prawie.

Mam ogród pełen chwastów i chińskich goździków.³⁵

Być może utożsamienie z naturą, wyrażone w pewnym stopniu już w liryku czwartym, staje się kolejną rozpaczliwą próbą ucieczki ze zniewolenia już nie tylko fizycznego, ale również indywidualnego, mentalnego. W liryku siódmym ta identyfikacja jest bardzo wyraźna i przy okazji szybko burzy i tę szansę na zakończenie nadchodzącego coraz szybciej mentalnego załamania:

³³ Z. Stroiński, dz. cyt., s. 68.

³⁴ Tamże, s. 68–69.

³⁵ A. Adamiak, dz. cyt., s. 286.

Szukanie swojego miejsca między ludźmi a liśćmi obsypuje się jak żwir.
Wycinali las na przestrzał. Siekiery dzwoniły po mnie jak galop.³⁶

Liryk siódmy kończy cykl prób ucieczki w retrospekcje i reminiscencje. Otwierające go zdanie „ustawiłem na podłodze swoje życie” sugeruje silnie nadchodzącą próbę podsumowania, finalny rezultat przywoływania wspomnień i budowania własnego świata zewnętrznego. Ujawnia się podmiot i wypowiada się w pierwszej osobie, formułując swój sąd:

Więc ustawiłem na podłodze swoje życie. Figurki, obrazki, wołania. Jak ono na-
iwnie wygląda teraz [...]

Po nieudanych próbach zrozumienia okien błdziłem między znieruchomiałymi,
zaszłymi bielmem domami, a cienkie szyby siadały mi na skroniach.
[...]

Jestem okrągłym kamieniem, który patrzy do góry.
Gdybym nauczył się modlić, może stałbym się jak dym.

Dokonuje się więc ten kryzys, do którego nadejścia podmiot przygotowywał się w poprzednich lirykach. Wspomnienia są „naiwne”, a ich przywoływanie określone zostają jako „nieudane próby zrozumienia okien”. Gorycz tego utworu jest szczególnie silna na początku, w poincie wybrzmiewa jednak coś na kształt zgody, biernej akceptacji losu, znieruchomienia, „skamienienia”, jak określiliby to Zagórski. Ostatnia refleksja nad modlitwą sugeruje być może jeszcze jakąś szansę ucieczki w metafizykę, jednak czas przeszły tego zdania wyraża raczej zamknięcie tej możliwości.

Liryk ósmy następujący po tym kryzysie ducha powtarza pewne myśli liryków poprzednich i stanowi coś na kształt podsumowania wykształconego świata. Odwołuje się m.in. do tego na poły fantastycznego z liryku czwartego: okręty są „błędne rozpaczliwie”, ryby „wydłużone do przesady”, rośliny egzotyczne – „półistniejące”. Okno pamięci zamienia się w studnię, w której mają się znaleźć przywoływane wspomnienia:

³⁶ Z. Stroiński, dz. cyt., s. 69.

W studnię ramy okiennej zapada modlitwa twarzą matki,
ojczyznę, śmiercią i bolesnym kształtem mórz południowych.
Wewnątrz milczy gorący skamieniały Bóg.³⁷

Końcowości i ostateczności tego obrazu dopełniają powtórzone dwukrotnie „zawarte usta katastrof”, w które spływa wyrażana już abstrakcyjnymi metaforami pamięć.

Z cyklu Stroińskiego wyłania się obraz szczególny, łączący osobiste doświadczenia stanu zniewolenia (raczej rozumianego jako realne uwięzienie, bo choć możliwe jest rozszerzenie tego znaczenia np. na okupację, to zdaje się, że nie było to zamierzeniem poety) z głębokimi przemyśleniami natury metafizycznej. Refleksja nad oknem pamięci i niebezpieczeństwem wyglądania przez nie na świat jest skonstruowana kunsztownie i przemyślanie, stanowi dominantę kompozycyjną całego cyklu. Krytycy interpretowali tytułowe okno na różne sposoby. Bartelski uważał, że oknem jest sam świat³⁸; ta interpretacja wydaje się jednak miejscami niepełna i niespójna, sugeruje też pewną redundantność głównej metafory, co nie znajduje uzasadnienia w tekście. Cykliczna jest niewątpliwie codzienność więzienna przedstawiona najwyraźniej w liryku drugim, natomiast retrospektywna pamięć słabnąca z każdym przywołaniem wspomnień wykazuje raczej cechy poszarpanej linearności. Związek cykliczności i linearności w *Oknie*, choć być może dałby się pośrednio zarysować, nie jest jednak chyba szczególnie istotny w kontekście całego tekstu.

Bardziej spektakularną tezę, choć skoncentrowaną na warstwie metafizycznej i filozoficznej, postawił Zagórski. Według autora *Przyjścia wroga* tytułowe okno to „okno na prawo świata, na głębszy porządek rzeczy”³⁹. Szczególne znaczenie oknu nadał Jastrzębski, pisząc że „okno jest motywem konkretnym: jest to okno więzienne i o nie Stroiński poszerzył tematycznie i artystycznie literaturę wojenną”; zgodził się też z sądem

37 Tamże, s. 70.

38 L.M. Bartelski, *Genealogia ocalonych*, dz. cyt., s. 167.

39 J. Zagórski, dz. cyt., s. 246.

Zagórskiego⁴⁰. We wstępie do wydania *Okna* z 1963 roku zwracał jednak uwagę, że

[...] Stroiński nie dawał jakichś rozwiązań definitywnych, zaabsorbowany przede wszystkim stawianiem zagadnień, drażnieniem „zagadki bytu”.⁴¹

Refleksja nad pamięcią nie stanowi jedyne wątku przewijającego się w *Oknie*. Metafizyka, na którą zdecydował się położyć akcent Zagórski, jest równie ważnym problemem w cyklu. Interesująca jest relacja podmiotu i świata zewnętrznego, do którego kwalifikuje się nie tylko namacalna rzeczywistość, ale również byty metafizyczne. Bóg w *Oknie* pozostał niejako poza więzieniem i funkcjonuje tylko w pamięci podmiotu, odpowiada też za przyczynowość. Podobnie bolesnym punktem odwołania staje się ojczyzna. Pozytywne i wyraźne są refleksje nad przyrodą, biograficznie stanowiące chyba jedną z najważniejszych płaszczyzn odniesienia. Jednak gdy odniesienie do natury pojawia się w liryku trzecim, opisującym przede wszystkim stan uwięzienia, „rój stonóg” staje się zredukowanym światem człowieka już złamanego, który

daleko przez kraty wyciągnął zmysł dotyku wydłużony głodem. Obmacuje nim systematycznie każdy kamień i szparę ruin na wprost z bezkształtną nadzieją, że podważwszy którąś cegłę znajdzie ściśnięty jak rój stonóg swój świat.⁴²

To jedyne w całym cyklu odwołanie do innego więźnia, już zdegradowanego, złamanego i przypominającego przez kontekst dotyku i głodu kafkowskiego głodomora, wkracza wyraźnie w groteskę. Jak pisze Adamiak:

żarci i upodleni lękiem ludzie-więźniowie tracą w widzeniu Stroińskiego prawo do ograniczonej naturalności, płynności. Stężeli w skrzypiące, groteskowe figurki, marionetki, wyciągając po wolność już nie ręce, ale „zmysł dotyku”.⁴³

40 Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, dz. cyt., s. 247.

41 Z. Jastrzębski, *Bez wieńca i togi*, dz. cyt., s. 251.

42 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 66.

43 A. Adamiak, dz. cyt., s. 291.

Groteskę Stroińskiego wyróżnia jednak to, że pojawia się jako skutek uboczny katastrofizmu. Groteska nie jest jego budulcem formalnym, ani treściowym. Poeta zaczerpnął ją zapewne wtórnie ze znanej mu twórczości skamandrytów czy Awangardy, postanowił jednak, że będzie konsekwentnie odcinał się od tej tradycji. Poszukiwania języka, który byłby adekwatny do opisanie nowej rzeczywistości, trwały już przed *Oknem*. Tak formułował swoją myśl na temat wagi liryki:

Bo liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty.

Że krzyk ten w bardzo wielu wypadkach podobniejszy jest dzisiaj do pisku na deptanej myszy niż do czegokolwiek innego, to świadczy o liczebności myszy, a nie o impotencji liryki.

W chwili obecnej zresztą ocenienie oddźwięku naszej apokaliptycznej rzeczywistości w literaturze jest zupełnie niemożliwe.⁴⁴

Ta teza, postawiona stosunkowo wcześniej, dowodzi twardego stanowiska Stroińskiego. Również i zawarta myśl katastroficzna dopełnia się w *Oknie*; katastrofizm zredukowany jednak jest właśnie, zindywidualizowanego krzyku, na pewno jednak nie słabszego niż apokaliptyczna, wizyjna destrukcja świata dokonywana w szaleńczych poematach twórców dwudziestolecia. „Niezaszawialność poetyk”, jak określili to Jan Marx⁴⁵, wydaje się dobrym opisem poezji Stroińskiego: poezji twórczej, czynnej i oryginalnej, której wartościowanie w kategoriach rozmachu, wielkości czy przeciwnie, jak sądził Trzebiński, bezsilności, jest z gruntu mylne i nieprzystające.

BIBLIOGRAFIA:

Bartelski L., *Genealogia ocalonych*, Kraków 1974.

Iwazkiewicz J., *Dzienniki 1911–1955*, Warszawa 2010.

⁴⁴ Z. Stroiński, *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach*, [w:] tegoż, *Ród Anhellinich*, dz. cyt., s. 92.

⁴⁵ J. Marx, *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994, s. 525.

- Jastrzębski Z., *Bez wieńca i togi*, Warszawa 1967.
- Jastrzębski Z., *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.
- Konspiracyjna publicystyka literacka*, red. Z. Jastrzębski, Kraków 1973.
- Marx J., *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994.
- Portrety twórców „Sztuki i Narodu”*, red. J. Tomaszewicz, Warszawa 1983.
- Rimbaud A., *Sezon w piekle. Iluminacje*, Kraków 1980.
- Szulz B., *Sklepy cynamonowe*, [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Wrocław 1998.
- Stanisław Cz, [rec. z *Przyjście wroga*], „Okolica Poetów” 1935, nr 4/5.
- Stroiński Z., *Ród Anhellinich*, Warszawa 1982.
- W gałązce dymu, w ognia blasku...*, red. J. Szczypka, Warszawa 1977.
- Zagórski J., *Przyjście wroga*, Warszawa 1934.

ABSTRAKT

Artykuł dotyczy cyklu *Okno* Zdzisława Stroińskiego składającego się z ośmiu liryków prozą. Analiza i interpretacja cyklu zostały przeprowadzone w ujęciu komparatystycznym, gdzie punkt odniesienia z jednej strony stanowi poezja katastroficzna okresu międzywojnia (szczególnie twórczość Jerzego Zagórskiego), z drugiej zaś metoda refleksyjnego ujęcia pojedynczego momentu, charakterystyczna dla prozy Brunona Schulza. Opisane zostały również techniki poetyckie wykorzystane przez Stroińskiego, m.in. refleksja metafizyczna oraz innowacyjna metoda fotograficzna. W artykule zostały omówione listy i notatki samego Stroińskiego i jego przyjaciół, które pozwalają na włączenie do analizy kontekstu biograficznego.

Słowa kluczowe: poezja okresu II wojny światowej, Zdzisław Stroiński, liryk prozą, katastrofizm, metafizyka, biografizm

BIOGRAM

Mikołaj Borkowski (ur. 1994) – absolwent studiów licencjackich na kierunku polonistyka-komparatystyka i studiów magisterskich na specjalności nauczanie języka polskiego jako obcego i drugiego. Współzałożyciel i redaktor kwartalnika literackiego KONTENT, w latach 2015–2016 redaktor naczelny „Bez Porównania”. Okazjonalnie zajmuje się krytyką literacką, przede wszystkim w obrębie najnowszej poezji polskiej oraz prozy anglojęzycznej. Publikował m.in. w „Bibliotece” Biura Literackiego, „Małym Formacie” i „8. Arkuszu Odry”.