

Źródło: *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, Pod red. D. Seweryna, W. Karczmarska i A. Seweryn, Lublin 2008, Wydawnictwo KUL

Ballada z tamtej strony. O „Balladzie lubelskiej” Józefa Łobodowskiego

1.

„Ostatni romantyk” - taki tytuł nadał swojemu wspomnieniu o Józefie Łobodowskim Wacław Iwaniuk¹. Tenże autor na innym miejscu przywołał wypowiedź Łobodowskiego, który w jednym ze swoich tekstów pisał po powrocie z Rosji, a miało to miejsce w 1922 roku, iż odrabiał on zaległości lekturowe, a podczas gdy jego koledzy interesowali się już poezją współczesną, to on – a to są słowa autora *Złotej Hramoty* - „tylko *Grób Agamemnona*, *Fortepian Szopena* i oczywiście: *Czemu Cieniu odjeżdżasz...?*”²

Wyznanie to wskazuje na jedno ze źródeł romantycznego piętna twórczości Łobodowskiego, ale należy tu od razu dodać, iż łączyło się to bardzo ściśle z przebiegiem jego życiowej drogi oraz osobistymi doświadczeniami, do których należał przymusowy pobyt wraz z rodziną poza krajem: w latach 1914-1917 w Moskwie, a następnie do 1922 roku na północnym Kaukazie, gdzie miał okazję zetknąć się z życiem ludu ukraińskiego oraz tamtejszych Kozaków. Nie bez znaczenia był również fakt redagowania w latach 1937-38 w Łucku tygodnika „Wołyń”, co dodatkowo jeszcze wpływało nie tylko na zainteresowanie się sprawą ukraińską, ale także literaturą i kulturą tego narodu.

Te właśnie, dosyć jeszcze wczesne, doświadczenia określiły w sposób przemożny zainteresowania literackie oraz problematykę i całą substancję twórczości poetyckiej Łobodowskiego, którą krytyka bardzo często łączyła z tradycją nurtu naszego romantyzmu, określanego mianem „szkoły ukraińskiej”, reprezentowanej przez twórczość Seweryna Goszczyńskiego, Antoniego Malczewskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego oraz wczesne utwory Słowackiego³.

1 W. Iwaniuk, *Ostatni romantyk. Wspomnienia o Józefie Łobodowskim*, opracował, wstępem, notą i przypisami opatrzył J. Kryszak, Toruń 1998.

2 Tamże, s. 41.

3 Warto tu przywołać opinię Jana Lechonia, który po ukazaniu się tomu Łobodowskiego *Pochwała Ukrainy*, pisał: „Tarza się [Łobodowski] w tej Ukrainie, jak pijany, mający przeszłość i przyszłość, Chmielnickiego i Piłsudskiego, Słowackiego i Szewczenkę - i raz po raz strzela z tego jakiś fajerwerk poezji, jakieś słowo udane i trafne! Ze wszystkich nas posądzanych o romantyzm, Łobodowski jest jedynym romantykiem, po prostu nietkniętym przez tych sto lat, które nas dzielą od Słowackiego i szkoły ukraińskiej”. (J. Lechoń, *Dziennik 3*, Warszawa 1993, s. 473). Zob. też uwagi Jadwigi Sawickiej, zamieszczone w książce *Wołyń poetycki na przestrzeni kresowej*, Warszawa 1999,

Oddziaływanie tradycji romantycznej na twórczość tego poety stało się jednak naprawdę widoczne dopiero po klęsce wrześniowej 1939 roku, w wyniku której znalazł się on na wygnaniu, gdzie pozostał już do końca życia. „Wygnańczy” okres jego biografii trwał więc bez mała pół wieku, a jeśli dodać, iż w latach młodości przebywał on także poza krajem, to okazuje się, iż tak naprawdę w kraju rodzinnym przeżył tylko 17 lat. „Emigranckość” została więc wpisana integralnie w jego osobisty los, a doświadczenia wygnańca określiły w dużej mierze problematykę i kształt jego twórczości.

Łobodowski opuścił jednak Polskę nie jako emigrant, lecz jako żołnierz, wziął on bowiem czynny udział w kampanii wrześniowej 1939 roku, zmobilizowany do piechoty, a później przydzielony do Brygady Kawalerii Zmotoryzowanej Stanisława Maczka. Internowanemu na Węgrzech, udało się rychło przedostać do Francji, a po wielu tutaj perypetiach (więzienie, a następnie obóz dla zdemobilizowanych żołnierzy polskiej armii w Notre Dame de Livron, gdzie wydawał na powielaczu czasopismo „Wrócimy”), podjął próbę przedostania się przez Hiszpanię do Wielkiej Brytanii, ale skończyło się to znów osadzeniem tym razem w hiszpańskim obozie. Uwolniony w 1943 roku, osiadł w Madrycie i tam pozostał już do samej śmierci.

Emigrantem stał się Łobodowski naprawdę - jak świadczy jedna z jego wypowiedzi - dopiero jesienią 1941 roku, kiedy dostrzegł, iż Niemcy zaczynają przegrywać wojnę z ZSRR pod względem politycznym, psychologicznym i moralnym, co doprowadzi również do ich klęski militarnej. Poeta przewidywał, iż w tej sytuacji Polska stanie się ofiarą Związku Radzieckiego, a w takiej Polsce nie widział dla siebie miejsca.

Przymusowy exodus poety po klęsce wrześniowej zaważył w sposób widoczny na jego twórczości z pierwszych lat wojny, stało się bowiem dla niego oczywiste, iż jego osobisty los otrzymał zakotwiczenie nie tylko w wojennej rzeczywistości, ale miał również wyraziste odniesienia historyczne, przede wszystkim w Wielkiej Emigracji z XIX wieku - jej legendy powstańczej, żołnierskiej i - przede wszystkim - literackiej. Nowe przeżycia i doświadczenia w sposób niemal natychmiastowy przeniknęły do wyobraźni Łobodowskiego, w nieodparty sposób narzucało mu się podobieństwo własnego losu do losu znakomitych poprzedników sprzed stu lat, zwłaszcza ulubionego poety - autora *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

Dał temu Łobodowski wyraz jeszcze przed wybuchem wojny, wprowadzając do wiersza *O rękach* aluzję do *Ody do młodości* („o, kiedyż ręce w uścisku bratnim/ ogromny glob opaszecie...”), a później ogłaszając utwór pt. *mickiewicz*, w którym bohater zbiorowy („my”) pragnie poetę stojącego „na cokołach ze spiżu i fałszu” ożywić i przybliżyć, zamiast „wieszczą” dostrzec w nim „adama”, a więc kogoś bliskiego. Mickiewicz staje się wzorem buntu, dążenia do przemiany świata na lepszy, jak również źródłem oparcia i nadziei:

*[...] tulimy gorące skronie w fałdy twej togi wędrownej
zbuntowany człowieku człowieku
i czekamy aż płomieniem buchną główne
pod paliwem nadchodzących wieków*

Wkrótce główne rzeczywiście „buchnęły”, ale stało się to w inny sposób, niż to sobie poeta wyobrażał. Droga żołnierza, opuszczającego kraj po klęsce, droga samego Łobodowskiego, otrzymała poetycki zapis w tomie wierszy wydanych w nicejskiej oficynie Samuela Tyszkiewicza o jakże znajomym tytule: *Z dymem pożarów*. Tytuł ten odnosił się zarówno do rzeczywistego ognia wojny, jak i przywoływanych pożarów sprzed wieku oraz „kurzu krwi bratniej” z poematu Kornela Ujejskiego.

Poszczególne wiersze z tego zbioru Łobodowskiego utrwały kolejne etapy drogi jego bohatera lirycznego: *Noc nad granicą*, *Dublany*, *Brzegi rzeki Mury* i *Paryż* oraz sytuacje i wydarzenia związane z trwającą wojną. Syntezą tych doświadczeń oraz opisem „krajobrazu po bitwie” stała się *Elegia emigrancka*, która powstała już nad brzegiem Sekwany.

Pojawiają się tu więc obrazy, wprowadzające wielką analogię między tym, co stało się teraz, a tym, co wydarzyło się przed wiekiem. We wspomnianym utworze czytamy:

*[...] uszy mając pełne potępieńczych swarów,
idziemy do kamiennej kolumny Adama.
Znów jak jemu zaświecił nam płomień pożaru,
droga nasza nie inna i rozpacz ta sama;*

Autorowi *Pana Tadeusza* poświęcił Łobodowski osobny wiersz. Nawiązując do księgi *Genesis*, nazywa Mickiewicza „naszym człowiekiem najpierwszym”, widzi go „w skrzydłach”, podobnego do Nike, a więc oznajmającego zwycięstwo. On, „mocny dłonią”, podniesie pokonanych, a Bóg, „kiedy żywiły jeszcze dyszą w walce”, woła do niego „Wstań, Adamie!” Jak biblijny Adam był pierwszym z ludzi, tak i Mickiewicz został tu ukazany jako pierwszy, a więc najważniejszy z Polaków, określający genealogię całej narodowej zbiorowości, a także - dodajmy - wyznaczający drogi i cele nowego polskiego pielgrzymstwa.

2.

Nacechowanie poezji Łobodowskiego i kreowanych przezeń bohaterów ze względu na dramat wygnania zasługuje niewątpliwie na osobne i gruntowne ujęcie. Na tym miejscu spróbujemy nań spojrzeć przez pryzmat jednego tylko utworu, ale z punktu widzenia podjętej tu problematyki bardzo ważnego - mam na myśli *Balladę lubelską*, stanowiącą rodzaj poetyckiej autobiografii Józefa Łobodowskiego. Autobiografii jednak nie w pełnym jej wymiarze, ale obejmującej to, co

z późniejszej perspektywy wydało się pisarzowi najistotniejsze.

Tytuł utworu określa przestrzeń, w jakiej rozgrywały się czy miały rozgrywać wydarzenia z życia bohatera, toteż już od samego początku tekstu wprowadzał poeta odpowiednie sygnały topograficzne. Najpierw pojawia się Sławinek, który w poetyckim opisie przypomina bardziej wiejski pejzaż, niż scenerię dużego miasta, choć w latach międzywojennych ubiegłego wieku tak on zapewne wyglądał:

*Koń niewidoczny przy dyszlu zaparskał,
leniwy chłopski głos i wozu skrzyyp,
i ciepły kurz, i z karczmy pieśń pijana...⁴*

Dopiero po tym wstępnym ujęciu pojawia się sam Lublin, ale w postaci bardzo fragmentarycznej, czytelnik otrzymuje bowiem tylko obraz gwiazd, stojących co noc nad tym miastem oraz informację, iż brodziło ono w gwiazdach po kolana. Zauważmy, iż Lublin został tu ukazany w pejzażu nokturnowym i spersonifikowany (w podobny sposób ujmował zwykle różne elementy jego krajobrazu Józef Czechowicz), stał się o s o b ą, istotne więc było podkreślenie tego dynamicznego gestu, wyrażającego się w słowie „brodził”.

Przywołane słowo otrzymało tutaj bardzo ważną, także kompozycyjną funkcję, dając okazję prezentacji „biografii” bohatera *Ballady*, mającego w tej części utworu jeszcze charakter zbiorowy:

*A my brodziliśmy we snach
I dudnił w słowach głuchy grzmot rebelii.*

Słowo „rebelia” należy do kluczowych w poezji Łobodowskiego i to w obrębie jej całości, a nie tylko we wczesnym okresie. Buntowniczość stanowiła bowiem dominującą cechą tego twórcy, chociaż miała ona różne kierunki i uzasadnienia, takie też nastawienie przekazywał on kreowanym przez siebie bohaterom literackim.

Ballada lubelska ukazywała bunt młodego pokolenia przeciw rzeczywistości społeczno-ekonomicznej i politycznej początku lat trzydziestych ubiegłego wieku. Na planie historycznym należy więc pamiętać o trwającym już wtedy kryzysie ekonomicznym o wymiarze światowym, o radykalizacji społeczeństwa, w tym także środowisk młodzieżowych, robotniczych, chłopskich, jak też inteligenckich. Na płaszczyźnie literackiej wyrażała to na przykład poezja Mariana Czuchnowskiego i wczesna twórczość Czesława Miłosza oraz innych żagarystów. Pisarze młodego Wilna starali się przedstawiać jako „nowi Filomaci”, a ich buntowniczości patronował z odległości także autor *Ody do młodości*.

Łobodowski – rówieśnik żagarystów - odwoływał się do różnych tradycji społecznego buntu, ale w *Balladzie lubelskiej* nawiązywał, poprzez całą sieć aluzji literackich, przede wszystkim do

⁴ *Ballada lubelska* cytowana będzie według edycji: J. Łobodowski, *List do Kraju*, wybór wierszy i opracowanie J. Święch, Lublin 1989, s. 163-186. Wiersz był uprzednio drukowany w tomie *W połowie wędrówki*, Londyn 1972.

wzorów romantycznych. Uczynił to autor już na początku swojego utworu, wprowadzając aluzje do utworów Norwida:

*Kiedyśmy się wzięli
za młode ręce, aby iść na przelaj,
bezgłowa nika znowu lot podjęła
w groźnym proteście późnych wnuków
i czyny zbyt pospieszne, zbyt gorączkowe dzieła
sięgnęły bruku.*

Ale - jak komentuje ten cytat narrator - był to tylko sen, „sen o polskim, powszednim chlebie” (odezwało się tu znowu echo tytułu znanego szkicu Żeromskiego), a „szklane domy” - jak w *Przedwiośniu* - już wznosiły się w jego marzeniu na Wieniawie i Kalinowszczyźnie.

Łobodowski stara się w swoim utworze ukazać jedność i tożsamość osobowości narratora, który mówi głosem samego poety, przytaczając fragmenty jego buntowniczych i rewolucyjnych wierszy⁵ oraz takich czynów, jak zawieszenie czerwonego sztandaru na wieży lubelskiego ratusza. Łobodowski broni tu ideowego charakteru swojej postawy w latach trzydziestych ubiegłego wieku. Mówi o tym poniższy dwuwiersz *Ballady*:

*To o p o l s k a [podkr. T. K.] rewolucję szła rzecz.
Twarda sprawa chłopsko-robotnicza.*

Te słowa mają nie tylko dla utworu, ale i - zwłaszcza - dla autora bardzo istotne znaczenie, przywołują bowiem pośrednio głośnie wówczas polemiki wokół utworów poetyckich i publicystycznych Łobodowskiego, a także jego działań o ideologicznym i politycznym charakterze. W latach 1931-1934 zajmował on bowiem pozycje bardzo radykalne, bliskie komunizmowi, chociaż formalnie nie był członkiem tego ruchu. Narastający jednak konflikt między autorem o czerwonej krwi, a działaczami Komunistycznej Partii Polski doprowadził do konfliktu i otwartego zerwania Łobodowskiego z tym ruchem. Najkrócej mówiąc - poecie chodziło o to, by partia komunistyczna w kraju była p o l s k a, a więc niezależna od centrum kierowniczego, znajdującego się w Moskwie⁶.

Do tych spraw odnosił się nie tylko wspomniany dwuwiersz w *Balladzie lubelskiej*, ale i późniejsze frazy, mówiące, iż „nie śpiewało się na obcą nutę” oraz że „z ojczystej gliny młode cegły/ chciał wypalać zbuntowany architekt”. Powoływał się również narrator utworu na krew tych, co polegli w służbie dla Niepodległej, a później, jakby na nowo próbując podjąć bunt (czy nie chodziło już o współczesność?), wołał:

⁵ Łobodowski przytacza cytaty głównie z cyklu wierszy pt. *Noce lubelskie* z tomu *Rozmowa z Ojczyzną* (1943).

⁶ Zob. o tych sprawach: J. Łobodowski, *O cyganach i katastrofistach* (2), „Kultura” 1964, nr 9, s. 60-68 i *O cyganach i katastrofistach* (3), „Kultura” 1964, nr 10, s. 35-43 oraz T. Kłak, „Lubelskie” powieści Józefa Łobodowskiego, w: *Literatura i pamięć kultury. Studia ofiarowane Profesorowi Stefanowi Nieznanowskiemu w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, pod red. S. Baczewskiego i D. Chemperka, Lublin 2004, s. 323-352.

*I teraz, młody, w drżących rękach unieś
tę pieśń, ten hymn
przed polską rewolucją.*

Również i w późniejszych fragmentach *Ballady* będzie autor powracał do tych kwestii, wskazując na uzurpatorski charakter tej rewolucji, jaką w Polsce przeprowadzano począwszy od 1944 roku.

Od pewnego jednak momentu przedmiotem opowieści - wyznania stają się inne, bardziej osobiste aspekty biografii narratora, wyrażone choćby w słowach:

*Z buntem płacze się miłość najpierwsza,
matki łzy, gorzki opar pijatyk...*

Motyw matki pojawi się znowu w niedalekiej odległości, związany już z motywem rozłączenia, które każe myśleć odbiorcy choćby o sytuacji Juliusza Słowackiego:

*Jakeś odszedł, nie wrócił i zamilkł,
jeśli siwa matka co dnia łzami
zalewała się?*

Można postawić pytanie, czy w tej wypowiedzi zawierał się tylko czysto retoryczny zwrot, czy może sygnał wewnętrznego solilokwium? Należy przyjąć raczej tę drugą możliwość, wszak mieści się ona całkowicie w przyjętej w tym utworze strategii pisarskiej Łobodowskiego. Jego wyobraźnia jest bowiem rozpięta między dwiema przestrzeniami, których głównymi punktami są Lublin i Madryt, przynależnymi do dwu, a może nawet do trzech zakresów czasowych. Układ podstawowy polega na jednoczesnej obecności tego, co ongiś przeżył bohater-narrator „tam” i „kiedyś”, a tym, co jest „tu” i „teraz”. To były - i są - przestrzenie rzeczywiste. Ale pierwsza strofa ulega stałemu rozszczepieniu: przywoływana jest ona albo w świadomym, skonkretyzowanym wspomnieniu, albo też w strumieniu sennych widzeń i przywidzeń, powracających uporczywie jak w malignie. To słowo w *Balladzie lubelskiej* zresztą się pojawia i pozwala ono pamiętać o tytule wiersza Czesława Miłosza *W malignie* 1939, przynoszącego poetyckie ujęcie dramatycznych przeżyć poety w wędrowce po obcych ziemiach, będącej skutkiem klęski wrześniowej. Utwór ten, adresowany do ukochanej kobiety, był zresztą we wcześniejszej wersji obszerniejszy i opatrzony tytułem *My już daleko*, a dedykowany „Józefowi Henrykowi”, to jest autorowi w *błyskawicy*⁷.

Narrator, będący oczywistym sobowtorem Łobodowskiego, powtarza w wyobraźni drogi swoich dawnych wędrowek („Idzie droga na stary Markuszów/ przez Puławy zakręca na Kaźmierz”), Wisła staje się dla niego jedną z rzek Babilonu, jak Sekwana dla niektórych poetów naszego romantyzmu. Bohater *Ballady lubelskiej* przeżywa na nowo, jak oni, minioną przeszłość, utrwaloną w jego pamięci:

⁷ Informację tę opieram na kserokopii autografii, otrzymanej od prof. Tadeusza Bujnickiego.

*Przepływają widziadła niegdysiejszych przyjaciół,
oglądają się, czy ich nie zawołam.*

Późniejsza wzmianka o szukaniu słowa oraz o szubienicy oświęcimskiej wskazuje pośrednio na jednego z nich - mianowicie na autora *Stóp w niewoli*, Władysława Podstawkę.

W dalszym ciągu pojawia się obraz „ust zaszpunktowanych kneblem trocin”, a scena rozstrzelania, sąsiadująca o kilka wersów ze słowem Katyń i wzmianką o pomordowanych przyjaciółach pozwala z całą pewnością wskazać na Jerzego Szczepowskiego, brata pisarki lubelskiej, Marii Szczepowskiej, oraz - być może - także poetów: Władysława Sebyłę i Lecha Piwowara, który zginął, jak dziś wiadomo, w Charkowie.

Jedna z wyobraźniowych dróg narratora prowadzi też przez „śmiertelne pole” Majdanka, a motywowi temu towarzyszą słowa o znaczącej wymowie, takie jak „strute chmury”, pasiak, drewniane chodaki czy fenol, używany - jak wiadomo - przez Niemców do uśmiercania więźniów. Odbywa on jakby pielgrzymkę do tego miejsca zagłady, przemierza drogę śmierci przez miasto umarłych, żyjące już tylko w świadomości autora utworu, który na planie wyobraźni próbuje poszukać jakichkolwiek śladów po tych, co pozostali w jego pamięci. Przywołajmy kilka fragmentów *Ballady*, by lepiej unaocznić jego punkt widzenia:

*I tak widmo za widmem spotykam,
głos każdego żmudnie przypominam.
Grzebię dłońią w spróchniałych ruinach,
w snach się szarpię -
dzikie zwierzę we wnykach.*

[...]
*Ciągle błędzę ulicami Lublina,
na grobowcach kolana zginam -*
[...]
*Wchodzę w mrok zapleśniały starych ulic,
archeolog przeddziejowych czasów...*

W tym miejscu *Ballada lubelska* staje się rodzajem trenu, poświęconego pomordowanym, przy czym szczególnie przejmująco brzmią fragmenty odnoszące się do zagłady żydowskiej społeczności Lublina. Poeta dosłuchuje się brzmienia hebrajskich wezwań („Och, Sabaoth, Sabaoth Elohim!”), przywołuje też sytuacje związane ze zwycięską walką starotestamentowych Izraelitów, ale tu walka współczesnych Żydów okazuje się bezowocna („nie ostała się proca Dawida/ wobec złości silnego Goliata”).

Wędrowka bohatera utworu staje się w tym momencie przede wszystkim obrzędem żałobnym

(„Teraz wracam, proch grobów stopami gniotę”), służącym upamiętnieniu losów pomordowanych. W serdecznej do nich apostrofie Łobodowski podkreśla swoją z nimi solidarność („których jedynie z daleka pozdrowić/ mogłem”), ale i bezradność wobec tragedii, jaka ich dotknęła:

*Jakim przerazić słowem czy melodią?
Tylko w popiele nam siadać i podjąć
„El mole rachmim”
nad grobem milionów.*

W utworze swym poeta przeżywa też nieustannie „powrotny w snach conocny zachwyty”, pojawiają się wizje spotkań z matką, a przede wszystkim na sposób wręcz perseweracyjny nachodzą go przywołane i przeżywane na nowo-nacechowane znakami głębokiego wzruszenia - wspomnienia. W modlitewnej apostrofie skierowanej do Boga, w której głos mówiącego zawiesza się i urywa, czytamy:

*daj, bym w oczach, na świat obcy umarłych,
tamte domy i drzewa... tamte chmury siwe...*

Wielokropki wskazują na podniesioną temperaturę uczuciową oraz emocje bohatera. Dla Łobodowskiego bowiem Lublin staje się „ostatecznym widzeniem”, jest on głównym celem jego życia, punktem dojścia oraz miejscem ostatecznego przeznaczenia.

Poeta sygnalizuje też często postępujący upływ czasu („Lecą lata”), w wyniku którego żałobny seans zaczyna się na nowo:

*Znowu siadaj nad grobami przyjaciół i bliskich
proch zetlały w palcach przesiewać.*

Należy tu również przypomnieć, iż wyobraźnia autora jest rozpięta między mityczną niemal rzeczywistością utraconego miasta, a tą, w której on stale egzystuje:

*W sen zapadają się widma. Nim słońce
wstanie na niebie pogodnym Madrytu,
zbudzę się, okno otworzę szeroko -
nic - tylko z dala czyimś szybkim krokom
echo wtóruje...*

To wyobraźniowe sprzężenie dwóch odległych przestrzeni i miast pojawia się również i w innych wierszach Łobodowskiego, toteż słusznie Jerzy Świąch, układając wybór wierszy tego poety, zamknął go bliskimi sobie do pewnego stopnia utworami - *Nocą nad Madrytem* i właśnie *Balladą lubelską*⁸.

8 Zob. edycja cyt.

W pierwszym z nich czytamy o „płaszczu wędrownym” jako romantycznym spadku bohatera lirycznego, pojawia się też wzmianka o „pielgrzymich postołach” i konieczności udania się w drogę, a wiersz zamyka się wiele mówiącą aluzją do jednego z klasycznych tekstów Mickiewicza:

*W ostatniej chwili odwróciłem głowę,
może ktoś....
Próżno! Chodźmy, nikt nie woła.*

Wprowadzony przez Łobodowskiego kilkakrotnie motyw konia, tak znamieny dla całej jego poezji, służy projektowaniu wypraw do ukochanego miasta, przyjmując niejako wzór pędzącego poprzez przestworza Mickiewiczowskiego *Farysa*. Wprowadzenie przez autora kolejnego cytatu z buntowniczego wiersza swego sprzed 1939 roku wzywa do podjęcia nowej rebelii, tym razem już przeciw nowym okupantom i uzurpatorom.

W patetycznych wezwaniach, podkreślanych wielokrotnie anaforycznie ułożonymi wersami, zaczynającymi się od nakazowego słowa „niech”, twórca organizuje rodzaj apelu poległych i zmarłych, przywołując nazwisko spoczywającego na lubelskim cmentarzu ks. Piotra Ściegiennego, jednego z wielkich buntowników narodowych i społecznych XIX wieku oraz zesłańca na wieloletni pobyt na Syberii, a także zwracając się do „zapadniętych grobów powstańców”. Odbiorca wiersza słyszy też wołanie o nowy „pożar polskiego buntu” oraz o wybuch lubelskiej wiosny, odpowiednika Mickiewiczowskiej „jutrzemki swobody”.

W tym celu Łobodowski dokonuje swoistej „militaryzacji” krajobrazu (w podobny sposób postępował kiedyś w wierszach ze zbioru *Równanie serca* Julian Przyboś) i „mobilizuje” wybrane jego elementy:

*Widmo wolności błądzi w ulicach i straszy.
Któryś zaufał przemocy, widmom nie ufaj!
Księżyc sztyletem spiskowca w gęstwą się zaszył,
każda uliczka spoziera w mroku jak lufa.*

Można doszukać się tu parafrazy słów z *Manifestu Komunistycznego*, tym bardziej że po przytoczonej powyżej strofie pojawia się zwrot do tego, który podszył się „pod imię Proletariusza”, a w dalszym ciągu czytamy:

*na bój wychodzą żywioły,
a bój to będzie ostatni!*

W dwuwierszu tym Łobodowski uczynił - dosyć co prawda odległą - aluzję do *Ody do młodości* („żywioły chęci jeszcze są w wojnie”) oraz zupełnie już wyraźną - do *Międzynarodówki*. W boju tym wezmą udział widma-przemytncicy, towarzysze z dawnych lat, przemytnikami stają się również słowa poety, także on sam występuje w tej roli, przekradając się przez mur Ogrodu

Saskiego.

Poezja retorycznych wezwań oraz apeli do walki i rozprawy z przeciwnikiem ustępuje jednak często inwokacjom lirycznym oraz bezpośrednim apelom do krajobrazu ukochanego miasta („uratujcie mnie, lubelskie drzewa!”) i bardzo osobistym zwrotom do lip i kasztanów z ulic Lipowej i Ogrodowej:

*tamte czule noce jeszcze raz przypomnijcie,
tamtym szumem skronie obejmijcie,
bym na zawsze
w waszym cieniu stanął.*

Tego rodzaju wizje i zarysowane wcześniej w utworze obrazy „drogi powrotnej”, powrotu cieniem z „dumnej diaspory”, łączą się z zawartością semantyczną wiersza Na własną śmierć, otwierającego i zamykającego się frazą „Na obcej ziemi boję się umierać”. W najbliższym mu mieście pragnął się bohater wiersza znaleźć nie jako przybłęda i nawet nie gość, lecz jako syn, pragnący się zespolić i zrosnąć z ojczyzną, jej przyrodą i z całym otoczeniem. Jest też rzeczą znaczącą iż motywy dwuwiersza ze wspomnianego utworu:

*Żeby mi lubelskie cmentarne słowiki
zanosily się co noc miłosnym krzykiem;*

zostały w zmodyfikowanej postaci powtórzone w *Balladzie lubelskiej*:

*I zabronione mi będzie na jawie
słuchać lubelskich cmentarnych słowików,
wyciągać czule ramiona na trawie,
wraz z którą roslęm...*

3.

W utworze Łobodowskiego obecny jest przede wszystkim Lublin z czasów jego młodości, taki, jakim go zapamiętał i niejako „zakonserwował” w swojej świadomości. Odtwarza w nim cały układ urbanistyczny, realia przestrzenne, przywołuje nazwy ulic i to w ich ówczesnym brzmieniu, a także najbardziej charakterystyczne dla tego miasta zabytki i inne obiekty.

Te wspomnieniowe i wizyjne ujęcia obrazu Lublina sprzed 1940 roku, dokonane przez Łobodowskiego, otrzymały dodatkowe wsparcie dzięki przywoływanym cytatom z jego własnych przedwojennych utworów, a także wykorzystywaniu w bardzo szerokim zakresie substancji zawartej w wierszach Józefa Czechowicza.

O ile przed 1939 rokiem Łobodowski polemizował z nim, przeciwstawiał się mu, a nawet go

zwalczał, to w *Balladzie lubelskiej* postępuje przeciwnie - obrazy brane z liryki autora *Nuty człowieczej* stały się bardzo ważnym składnikiem substancji twórczej całego utworu, one właśnie wybitnie wzbogacają jego „poetyckość”, nadając mu dodatkowe uczuciowe i literackie barwy⁹. Widać to na przykład w tym fragmencie:

*Pachnie chlebem rozczynionym z piekarń,
Pachnie sianem w Czechowicza wierszach.*

- nawiązującym m.in. do wiersza *Na wsi* czy we frazie „Żaden pies na przechodnia nie zaszczeka”, stanowiącej parafrazę fragmentu *Ulicy Szerokiej ze Starych kamieni*:

*Gdyby pies na dalekim przedmieściu nie szczekał,
byłbyś -jak nigdy - sam.*

W innych miejscach *Ballady lubelskiej* - obok pojedynczych słów czy motywów, znamienych dla liryki Czechowicza, rozpoznajemy echa ballady z tamtej strony, odnajdujemy nazwę *Nuty człowieczej*, słyszymy „skrzypki z samorodnej lipki”, a w kontekście wspomnień o zamordowanych przyjaciółach parafrazuje Łobodowski fragment wiersza *pod dworcem głównym w warszawie*:

*Przez was, śmierci męczeńskiej wierni,
padną w gruzach
mury Jerycha.*

Z wiersza Czechowicza przejął także poeta motyw chłopca i pstrokatej kozy, z tego źródła pochodzi również w dużej mierze substancja obrazowa, elementy pejzażu, tonacja uczuciowa, a także rytmika, śpiewność oraz inwokacyjność wypowiedzi poetyckiej. Łatwo też dostrzec, iż cień śmierci oraz jej wyroki, skazujące na zagładę ludzi i świat - zbieżne są z rodzajem wizji poetyckiej Czechowicza. Stamtąd pochodzą także ujęcia elegijne, jak również poetyka przepowiedni i trenu. Tytułowy żal tego poety oznacza tyle, co lament i oplakiwanie. Oto obraz z utworu Łobodowskiego:

*Błądzi cień po Europie, - odwieczny emigrant, -
rozgrzebuje popioły, w wątłe iskry dmucha.
Na minionych, słotnych zawieruchach
tren żałobny za życia wygrał;*

Ballada lubelska stanowi bowiem wielki płacz nad miastem, którego duża część ludności, w tym także przyjaciele twórcy, została unicestwiona oraz nad czasem młodości poety, który zapadł się w nicość. W utworze tym zawarł Łobodowski również żal nad samym sobą, nie może on bowiem wrócić do swojego miasta, przekrada się doń tylko w wyobraźni. Szczególnie bolesne było dla poety odcięcie jego twórczości od czytelnika w kraju oraz fakt, iż jego osoba została skazana na

⁹ Warto przypomnieć, iż Łobodowski poświęcił Czechowiczowi osobny wiersz - *Na śmierć poety*, zamieszczony w zbiorze *Z dymem pożarów*, Nicea 1941. Później utwór ten otrzymał tytuł *Na śmierć Czechowicza*.

całkowite zapomnienie oraz usunięcie ze zbiorowej świadomości, co w utworze Łobodowskiego zostało skomentowane ironicznymi słowami: „A mnie nie ma, ponoć nigdy nie było”¹⁰.

W tej sytuacji zarysowuje autor, i to w sposób niemal natrętny, wizję powrotu - już ostatecznego, bo pośmiertnego:

*Dzień nadejdzie - sny natrętne odrzucę,
na lubelski cmentarz powrócę,
wrosnę w groby, w krzewy malin, w jaśmin.*

Tutaj dopiero nastąpi wielkie, ostateczne uspokojenie, tutaj też usłyszy on słowa powitania: „Jużes tu,/ więc uspokój się,/ zaśnij!” oraz - jak wynika z tekstu - kołysankę spoczywającej na tym samym cmentarzu matki:

*Zaśnij... luli... mój jedyny synku,
ulżyj sobie,
popłacz jeszcze krzyнкę!*

W końcowych natomiast fragmentach utworu pojawiają się na przemian z jednej strony oznaki zagubienia i rezygnacji, narrator mianuje się bowiem człowiekiem „wyłączonym z dziejów”, „opuszczonym na pobojuwisku”, „skreślonym z rachunku”, jest też mowa o utracie wzroku, o żółci i occie na wargach, z drugiej zaś - do podjęcia „zacieklej rebelii”. W samym finale utworu ukazuje się jednak jutrznia-pielęgniarka, budząca chorego ze snu i wzywająca go do zerwania bandażu oraz odrzucenia „dryjakwi”, bowiem - to znów nawiązanie do Mickiewicza:

*Nic tu nie wskóra najsprawniejszy lekarz,
przyczyn cierpienia nie wskaże.*

Słyszymy też stanowcze wezwanie opiekunki, skierowane do bohatera („idź”), by udał się na ostateczny już tym razem bój.

Utwór Łobodowskiego można czytać jako rodzaj poetyckiej autobiografii, tyle że nie otrzymała ona postaci chronologicznie uporządkowanej i jednolitej, przeciwnie - ma kształt wielowątkowy, o powtarzających się motywach i uporczywie powracających obrazach, co przypomina niekiedy technikę romantycznego poematu dygresyjnego. Opowieść *Ballady* rozwija się kapryśnie, czytelnik odnosi więc wrażenie, jakby to nie narrator (czy autor) rządził materia utworu, lecz przeciwnie - to biografia w przemożny sposób wpływała na kształtowanie się narratorskiego podmiotu.

Kształtując swój utwór, Łobodowski zrezygnował jednak z takich wyznaczników epickości, jak obiektywizm, autorski dystans czy rzeczowość w ujęciu problematyki. W obrębie tekstu *Ballady* narrator w coraz większym stopniu przechodzi na pozycje podmiotu lirycznego, nasycając

¹⁰ W tym kontekście zob. uwagi Wacława Iwaniuka o tym poecie: „[...] Łobodowski był przede wszystkim Polakiem, któremu zabrano ojczyznę. Nie pisarzem czy poetą najpierw, a potem Polakiem, nie filozofem czy politykiem [...], ale Polakiem, który utracił rodzinny kraj” (*Ostatni romantyk*, s. 47).

przedmiot relacji w sposób maksymalny pierwiastkiem subiektywizmu¹¹, który przenika całą substancję utworu. Całe jego fragmenty otrzymały bowiem kształt wyznań lirycznych, nasyconych w niezwykłym stopniu osobistymi emocjami i bezpośrednio wyrażaną uczuciowością, o czym można się było przekonać choćby z cytatów wprowadzonych do niniejszej analizy.

Powstaje pytanie, dlaczego Łobodowski zdecydował się na nadanie swojemu utworowi takiego tytułu? Można wskazać po temu kilka argumentów o różnej mocy dowodowej. Na pewno wpłynęło na to stałe jego przywiązanie do tradycji romantycznej oraz skłonność do wskazywania już samymi tytułami wierszy ich przynależności gatunkowej. Na wybór formy balladowej zasadniczy wpływ miała jednak najpewniej konstrukcja osobowości bohatera, struktura jego psychiki oraz sytuacja historyczna, w jakiej się on znajdował.

Bohater, by posłużyć się jednym z ujęć Tadeusza Różewicza, jest jeszcze żywy, ale już „umarły”. Żyje w świecie nie tyle urojonym czy wspomnianym jako obiektywnie istniejąca przeszłość, lecz tylko przeżywana na nowo w snach i w stanach somnambulicznych. Jest to jednak plan pierwszy, w dużej mierze nieświadomy, plan drugi zaś - to zapis rzeczywistych wspomnień, pragnień i zamiarów bohatera.

Najczęściej wszakże obraca się on właśnie w świecie nokturnowym, zapełnionym widmami i zjawami, odbywa swoisty obrzęd „dziadów”, postaci wywoływanych przez podmiot utworu, bądź też pojawiających się bez jego inicjatywy. Przypomina to widowisko, jakby „teatr w duszy”, czego pewne świadectwa znajdujemy w tekście *Ballady*, a najwyraźniej pod jej koniec, w słowach „jutrzni-pielegniarki”:

Znowu z wiatrami bądź w spółce i zmowie!

Patrz: przerażeni uciekli widzowie,

trzasnąwszy drzwiami od szatni...

Spełnił więc utwór Łobodowskiego w ten sposób ostatni warunek trójjedności rodzajowej i chociaż jego balladowość nie spełnia wszystkich rygorów wymienionego w tytule gatunku, to jednak nie można mu odmówić wysokiego stopnia pokrewieństwa wobec historycznego kształtu tego gatunku. Dla poety stała się ona przy tym dogodnym narzędziem poetyckiego powrotu do krainy swej młodości.

11 O przesuwaniu się ballady, zwłaszcza młodopolskiej i międzywojennej ubiegłego wieku w kierunku ujęć lirycznych zob. uwagi we Wstępie do antologii *Ballada polska*, oprac. i wstęp Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962. Do utworu Łobodowskiego można odnieść również uwagę, iż ballada młodopolska dążyła m.in. „[...] do ujawnienia [...] prawdy w odruchach nieświadomości, w tajemnym głosie niejasnych wspomnień i przeczuć, w fantastyce zwidzeń, snów i gorączkowych majaceń [...]” (s. LXI).