Jerzy Święch
Źródło: „Akcent”, 1989 nr 1

Łobodowskiego godzina poezji

W oczach wielu czytelników, w skomplikowane dzieje naszej literatury powojennej, *Ballada lubelska* z pewnością będzie określać miejsce Łobodowskiego wśród innych pisarzy emigracyjnych. Wszak utwór ten, wyrosły z nostalgii za krainą młodości, jedynym miejscem na ziemi, gdzie jak pisał wieszcz w epilogu do P*ana Tadeusza*, „jest trochę szczęścia dla Polaka”, nie różni się od wielu mu podobnych. Zarówno tonacją i atmosferą - ciemną i posępną, jak i przesłaniem, tak łatwo przecież dającym się odczytać z żalów nad losem tułaczy i pielgrzymów, że oto nie ma większego nieszczęścia i smutku, niż przypominać sobie chwile szczęśliwe w niedoli. Ballada wskrzesza rewolucyjną, „rebeliancką” młodość bohatera w mieście, które było świadkiem jego debiutu poetyckiego (tomik *Słońce przez szpary* był wydany w r. 1929 nakładem autora przez Drukarnię Ludową J. Popiela, która mieściła się podówczas przy Krakowskim Przedmieściu 60), następnie widownią jego ożywionej działalności, jako kolejno redaktora „Barykad” (1932), „Trybuny” (1932-1934) i „Dźwigarów” (1934-1935) - pisma z uwagi na swój radykalizm miały krótki żywot, kończyły się na dwóch numerach. Wreszcie Lublin zwyczajnie we wdzięcznej pamięci byłego ucznia gimnazjum im. Zamojskiego i studenta Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (niestety relegowanego za zbytni radykalizm z uczelni) przechował się jako arkadia wywołująca po latach nieodmiennie sentyment skojarzony z melancholią, jako Itaka, do której po latach całożyciowej wędrówki rad by w końcu zawinąć strudzony Odyseusz. Tak by w skrócie mogła wyglądać prezentacja *Ballady lubelskiej,* gdyby nie to, że jak w każdej znanej melodii i w tej odzywają się raz po raz tony nowe, skłaniające do głębszej, bynajmniej nie okolicznościowej refleksji.

Fakt, że *Ballada* powstała w tym czasie, co wielka, epicko zarysowana opowieść autobiograficzna o dziejach Józefa Zakrzewskiego, powieściowego alter ego autora[1], wskazuje, że temat osobistych porachunków ze sobą („Coraz rośnie bolesny rachunek”[2])stale interesował pisarza, tym razem jednak w konwencji stwarzającej okazję do jakichś ostatecznych podsumowań, do syntezy wykraczającej znacznie poza obręb indywidualnej biografii, choć przecież tak ciekawej i bogatej. Nic bardziej mylnego niż przypisywanie takim próbom autobiograficznym zamiaru, jaki przyświecał „Bildungsroman”, nic bardziej zawodnego - jako interpretacja i opis - niż powoływanie się przy takich okazjach na Wilhelm Meisters Wanderjahre Gothego. Życie niczego nie zapomina i nie uczy ponad to, co zrządzeniem losu dane jest na początku życiowej drogi, co inny romantyk

1 *Czerwona wiosna* (1965), *Terminatorzy rewolucji* (1966), *Nożyce Dalili* (1968), *Rzeka graniczna* (1970). Wszystkie te pozycje ukazały się nakładem Polskiej Fundacji Kulturalnej w Londynie.
2 Wszystkie cytaty z *Ballady lubelskiej* pochodzą z tomu wierszy Józefa Łobodowskiego *W połowie wędrówki.*

wyraził w słowach o dziecku, które kiedy z kołyski się uśmiecha, ma sen całego życia" (*Godzina myśli*). W autobiograficznym wyznaniu Łobodowskiego stale doskwiera myśl, iż nic, co zdarzyło mu się zaznać w długim życiu nie było przypadkiem lecz skutkiem prawa, które sprowadza ból i cierpienie, na dnie każdej rzeczy spoczywa zaród klęski. Nie będzie odtąd innym ten, kto młodym spojrzał „w źrenice trwogi", kto zakosztował smaku „zielonej wiary". Odtąd bowiem wszystko budzi przerażenie i rozpacz, nie niesie gwarancji zwycięstwa po pustce wiary, jakiej doświadczył człowiek. „Rebeliancka" młodość przynosi ocenę, która następnie rozciągnie się na całe życie autora: „Czyny zbyt pośpieszne, zbyt gorączkowe dzieła". Nie dziwi przeto, iż poeta pragnąłby wybronić siebie dawnego, przypisać mu świadomość, jaka wówczas prawdopodobnie nie była mu dostępna. Daremna to próba, skoro kary za grzechy młodości nie da się odwrócić żadnym zaklęciem.

Intencja jaka przyświecała Łobodowskiemu we fragmentach wskrzeszających „rebeliancką" młodość jest jest wyraźna: rychło zawiedziony do komunizmu, któremu w młodości zbyt lekkomyślnie zaufał, pisarz rad by tłumaczyć tę tragedię pomyłek młodzieńczym porywem, entuzjazmem cechującym naprawiaczy świata, którzy nie oglądają się na koszty swoich szalonych przedsięwzięć, ufni, że tylko oni maja rację. W podobnych sytuacjach - ileż ich znamy! - rodzi się poczucie omyłki niezawinionej, spowodowanych przez zręczne machinacje szczwanych graczy i manipulatorów, tępych doktrynerów, żerujących na szczerych uczuciach i gorących sercach. Nasz radykalizm - tak wygląda linia samoobrony - był rodzimego chowu, nawiązywał do tradycji, nie czerpał z wzorów, które - mówiąc słowami Żeromskiego (ballada wszak przywołuje wizję szklanych domów) były obce polskiej duszy. „To o polską rewolucję szła rzecz", „nie śpiewało się na obcą nutę", „z ojczystej gliny młode cegły / chciał wypalać zbuntowany architekt" itp. Jasne, iż jest to stylizacja biografii własnej i przygody tego pokolenia z perspektywy późniejszych, znacznie późniejszych doświadczeń i bolesnych zawodów, by - o ile to możliwe - złagodzić dotkliwość kary, ukazać się innym, niż się było w rzeczywistości, zasłużyć - tak! - na zbawienie. Perspektywa z jakiej Łobodowski ogląda własne życie wyrasta bowiem z postawy kryptoreligijnej, szkicuje drogę od grzechu do kary i w konsekwencji do wiecznego potępienia. Pozostał bowiem Łobodowski katastrofistą w tym sensie, iż nigdy nie przestał wierzyć w predestynację, skazującą go w oczach Najwyższego Trybunału na potępienie. Nie pomogą tu żadne mowy obrończe, ani powoływanie się na tradycję, znaczoną nazwiskami ks. Ściegiennego, złożonego na lubelskim cmentarzu, Żeromskiego i wszystkich, „krwią poległych w służbie Niepodległej". Wyrok losu jest nieubłagany i jednoznaczny: nie ma przebaczenia dla błądzących z winy konieczności historycznych, zastępujących im jako Prawo religię, wiarę ojców (wyrzut sumienia syna Polaka pozostającego na służbie w armii carskiej, walczącego po stronie kontrrewolucji?).

Słusznie i przenikliwie zauważył Miłosz, że „katastrofizm" przedwojenny był dziełem pisarzy kresowych[3]: kresy, Wołyń, Ukraina to naczelny, wszechogarniający mit patronujący całej

3 Cz. Milosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 208. (Londyn 1972, s. 147-171).

twórczości Łobodowskiego, jego poezji, prozie, publicystyce. Katastrofizm ów sprawia, że zarówno *Ballada*, jak i inne emigracyjne wiersze poety pełne są tonów eschatologicznych. Świecka to eschatologia, jak u każdego poety, wolna od tonów mesjanistycznych. obrócona ku spodziewanej przyszłości jako szansie ocalenia. Zapowiedzi kresu, końca, śmierci stanowią uczuciową dominantę utworu, motywy żałobne i cmentarne wracające jak refren nie są stylistycznym ornamentem lecz jakimś tajemniczym szyfrem zbliżającym do Prawdy, nieśmiałą próba uchylenia zasłony, przed którą cofa się każdy zbyt zuchwały gest. Ale ów moment wieczny czy ostateczny jawi się jako definitywny kres wszystkiego, umierający zabiera pod powieką obraz, który chciałby daremnie przedłużyć w nieskończoność: obraz tamtego miasta i tamtych lat. W pięknym wierszu *Żona Lota* poeta marzył o najpiękniejszej śmierci, jaką jest śmierć za cenę ostatniego spojrzenia, które bohaterka unosi ze sobą do grobu. *Ballada* jest przejmującym wyrazem tej samej tęsknoty będącej, jak sądzi poeta, jedyną szansą dopełnienia losu naznaczonego poczuciem klęski i niespełnienia. Katastrofizm jest wyrokiem spoczywającym na ludziach, wszak w tych kategoriach *Ballada* wskrzesza obrazy Lublina w pamiętnych dniach obrony miasta, dalej terroru i zbrodni holocaustu. Z tych fragmentów można by ułożyć antologie typowo katastroficznych motywów i znaków, przywołujących doświadczenia poetyckie sprzed września '39, brzmiących jak dalekie echo i pogłos wierszy Baczyńskiego i Gajcego: zagłada jest najbardziej czytelnym szyfrem dziejów.

Miasto wraca w wojenną zagładę,
syczy poranek przed stygnącym piorunem,
wchodzę w łunę, w ulice od ognia za ciasne...

W ten sposób to, co jednostkowe stapia się z ogólnym, powszechnym i zbiorowym, w swym katastrofizmie *Ballada lubelska* przypomina obrzęd dziadów, wywoływania duchów, od których żyjący - porażeni widmem zagłady - spodziewają się pomocy i ocalenia. Bez trudu daje się odczytać aluzje do zmarłych przyjaciół. Najpierw „skrzypka” Czechowicza, do którego tragicznej śmierci odnosi się następujący passus:

Oj, skrzypki, skrzypki z samorodnej lipki,
oj, struny srebrnopłynne

Nie wyplątać się wam z nocnej matni!
Dzień wojenny wstanie nad Lublinem
i dla skrzypka wstanie dzień ostatni.

Dalej Władysława Podstawki, ofiary Oświęcimia:

Jak i ja szukałeś słowa, które zbawia
teraz, w noc odchodząc mnie pozdrawiasz,
szubienicą pozdrawiasz oświęcimską...

Wreszcie zamordowanych w Katyniu przyjaciół i bliskich: Władysława Sebyły, Jerzego Szczepowskiego, Lecha Piwowara:

Ni jednego słowa nie rozróżnisz
z ust zaszpuntowanych kneblem trocin
Zimna lufa na karku, w mózgu wybuch,
lecą w głąb bezdennego szybu,

nie wstrzymają ich dłonie skrępowane,
ani stopy w dyby pojmane (...)
To najwyższym nad ziemią kurhanem
płynie w niebo poderwany Katyń.

Skuci jednym losem, tamci, zmarli i zabici, i on, wciąż żywy lecz żywy na poły, pogrążony w śnie, o którym już Kochanowski mówił, że „uczy umierać człowieka".

Sen wspomaga pamięć, czy, odwrotnie, pamięć wymaga całkowitego roztopienia się w sennym żywiole i dlatego sen, proroczy i wizjonerski, jak u wszystkich katastrofistów, jest naczelnym ujęciem kompozycyjnym tego poematu. To jemu zawdzięcza on zjawiskowość i feeryczność wizji, jedynie sen skłonny jest przywrócić rzeczom dawny materialny, niezwykle plastyczny kształt, nadać widokom, okolicom znamię dotykalności, świeżości. On jest tym „widzeniem ostatecznym" poprzedzającym śmierć, utrwalającym na zawsze to, z czym naprawdę bohater nigdy się nie rozstał. I dlatego takie widzenia będą przypominać mistyczne iluminacje, olśnienia, jakich kiedyś doznawał mickiewiczowski „człowiek wewnętrzny", któremu wzrok duszy zwracał na ów jedyny, błogosławiony moment świat w jego nieogarnionym bogactwie i pełni wrażeń, nigdy jak teraz doskonałych i bezinteresownych, bo wyzbytych chęci posiadania. Każdy szczegół po latach odtworzony w tym tekście zadziwia swoją konkretnością, plastycznością, bogactwem brzmień, dźwięków, barw, zapachów, jak gdyby wszystko działo się teraz i tutaj, w Lublinie, który wraca ustokrotniony, bogatszy niż kiedykolwiek. Nonsensem jest, pisał Proust, szukać w realnym świecie obrazów pamięci: zawsze im będzie brakowało czaru, którego użycza sama pamięć i to, że ich nie poznajemy przez zmysły[4]. Zmysły odgrywają w *Balladzie* rolę jako narzędzia poznania wewnętrznego, przynoszą obraz, którego nie da się sprowadzić do poszczególnych wrażeń na jawie, lecz stanowi jakąś ich idealną „summę", stop, którego nie podobna rozłożyć na składniki pierwsze bez zburzenia całej budowli.

Tak się ma sprawa z topografią uruchomioną w tym utworze, nietrudno przyjdzie nam zauważyć, że poszczególnym nazwom przysługuje tu ta sama funkcja, tajemnicza i nieodgadniona. co „imionom" u Prousta: wyzwalają ruch wyobraźni, mają znaczenie magiczne. Jest to topografia niezwykle dokładna, dająca się „empirycznie" sprawdzić. A zatem najbliższa okolica: Zemborzyce,

4 M. Proust: *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. I, *W stronę Swanna*, przełożył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 481.

Markuszów, Puławy, Kazimierz, Motycz; nazwy, które w wyobraźni podmiotu wywołują cały krąg asocjacji, obrysowują teren, który wciąż pozostał mu bliski i drogi. Dalej dzielnice Lublina: Wieniawa, Kalinowszczyzna. Podzamcze; ulice, których nazwy częściowo zostały dziś zastąpione nowymi: Radziwiłłowska, Spokojna, Niecała, Rynek, Lubartowska, Ogrodowa; budowle, jak Brama Krakowska, katedra. Transformacje poetyckie, jakim ulega cały ten obszar są nawiązaniem do dawnego, czechowiczowskiego mitu prowincji. Ballada lubelska, co mogłaby wykazać szczegółowsza analiza, brzmi w swych lubelskich, krajobrazowych i pejzażowych momentach, jako- z pewnością zamierzone- echo *Starych kamieni* Czechowicza. Ta sama w nich aura melancholii i smutku, jaka owiewa lubelskie ulice, domy i parki, ten sam złowrogi cień, jaki tragicznym przeczuciem końca kładzie się na wszystkim, co kiedyś poeta ukochał i z czym do końca nie potrafił się rozstać. Owa poetycka mitologia, jaką Łobodowski wskrzesza w swoim utworze, pokazuje, jak dalece pozostał on wierny swoim pierwszym wyborom. Ile zawdzięczał fascynacjom wyniesionym za młodu ze „szkoły Czechowicza", co też ostatecznie przesądziło o jego osobnym miejscu w poezji powojennej, jakby na uboczu jej głównych nurtów, w niezgodzie z oczekiwaniami publiczności, co wreszcie skazało go na pewien epigonizm i powielanie anachronicznej maniery artystycznej.

Cena, jaką przyszło zapłacić za wierność sobie jest jednocześnie ceną wydziedziczenia z ojczyzny czy - co może lepiej odpowiadałoby intencjom utworu - ojcowizny. *Ballada*, która w swoim planie osobistym jest wykreśleniem biografii człowieka pokutującego za grzechy młodości, w innym planie, bardziej ogólnym, pozostanie w naszej literaturze jednym z bardziej wyrazistszych przykładów samowydziedziczenia i kary, jaka za to spotyka. Banita, wygnaniec, wieczny emigrant - słowa autocharakterystyki, jakie padają w tym utworze mają to wspólne znaczenie, iż odnoszą się do sytuacji, która dla podmiotu odznacza się dotkliwym poczuciem wyobcowania, oderwania się od korzeni. Osobnik tknięty tą chorobą cierpi na brak poczucia rzeczywistości, żyje w jakimś nieustalonym i problematycznym co do swej ontologicznej podstawy wymiarze przestrzennym, znamiennym przez ciągle „nakładanie się" czasów i przestrzeni (Lublina i Madrytu), przez ciągłe rozdarcie miedzy czasem historii, który niszczy, pali i spopiela i czasem pamięci, który ocala, przechowuje w niezmienionej postaci, to co było. Wygnanie, przyjęte jako przeznaczenie, tak jak przyjmujemy nieuleczalną chorobę, powinno nam pomóc w zobaczeniu naszych złudzeń[5]. Ów sens „wygnania", o jakim powiada Miłosz, odnosi się także do *Ballady*, która wskazuje na jakieś manichejskie rozdarcie miedzy ostrym poczuciem ułomności własnego „ja", przekleństwem świadomości a ładem świata, przepychem natury, co osobowości o tak wyczulonym, sensualistycznym odbiorze świata jak Łobodowski stale daje wrażenie własnej niewystarczalności, niższości. Mało przekonująco brzmi odpowiedź, jaką Łobodowski daje proroctwom „fałszerzy" i „kłamców", iż kto uszedł / z ziemi ojczystej usycha jak drzewo / wyrwane z gruntu. Wszak we wszystkim, co go spotkało rad by ujrzeć skutek grzechu pierworodnego. Wygnany z raju-natury za

5 Cz. Miłosz: *Noty o wygnaniu,* cyt. według tegoż, *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985. s. 45.

świadomość, którą posiadł zbyt wcześnie, gorączkowo poszukiwał spełnienia swoich marzeń i za to został słusznie ukarany. Udziałem takiej egzystencji staje się wtedy trudna do zniesienia podwójność, rozdarcie życia na dwie „nie przystające do siebie połowy", przebywanie w dwu szczelnie od siebie odgrodzonych segmentach czasoprzestrzeni, dawnej i obecnej.

Wygnanie z raju, banicja, tułaczka, to - powtórzmy - najogólniejszy wymiar doświadczenia, bardzo osobistego zarazem, o jakim mówi ten nostalgiczny poemat. Dlatego Lublin jawi się tutaj jako wyidealizowany portret raju, ogrodu, gdzie wszystko zdaje się głosić pochwałę istnienia, jest uświęcone przez sacrum. Tak jak w wyobraźni innego emigranta, restytuującego stałą przestrzeń, Wilno, „miasto bez imienia" jest „środkiem świata", tak dla Łobodowskiego Lublin zawdzięcza swoje centralne położenie wyobraźni ustanawiającej na mapie punkt stały, który jak busola gwarantuje orientację w przestrzeni. Wzorem tej rajskiej stylizacji Lublina jest czechowiczowska arkadia i sielanka, Łobodowski snuje swą opowieść z upodobaniem zwracając się ku temu źródłu inspiracji, o czym świadczy wielość aluzji, cytatów, jawnych wręcz naśladownictw. Poetycki mit prowincji i miasta stylizowany jest „pod Czechowicza", co wiąże się z zamiarem ogólniejszym, na który warto zwrócić uwagę.

Już pobieżna lektura *Ballady* przekonuje, iż tym żywiołem, któremu z lubością poddaje się „wieczny emigrant" jest mowa, język ojczysty. Jej apologię przynosiła *Pochwała szorstkiej mowy*, poemat drukowany w londyńskich „Wiadomościach" w r. 1960, powstały wiec w tym czasie, co *Ballada lubelska*. Pochwała mowy szorstkiej, nieogładzonej ma wydobyć jej swojskość i rodzimość, skontrastować z językiem, który wciąż pozostał dla pisarza obcy. Mit mowy rodzinnej i pieśni gminnej należy do stałego wyposażenia poetów-emigrantów, konkretyzuje się on mimo różnic podobnie, jako sięganie do różnych pokładów tej mowy, rozmaitych stylów i dialektów artystycznych, bywa najczęściej sztuką aluzji językowych i cytatów. Bohater *Ballady* mówi w tym samym stopniu „od siebie", co w imieniu innych poetów, którzy na ów moment użyczyli mu swego głosu. Bywa medium, przez które swobodnie przepływają inne głosy, instrumentem, na którym ktoś inny, pokrewny mu duchowo, wygrywa swoja melodię. „Dawny" Łobodowski, oddzielony od obecnego wcielenia, ma także swój udział w tym chórze. Trzykrotnie autor cytuje fragmenty swych wierszy z tomu *Rozmowa z ojczyzną* (1935), dystansując się, to prawda, od tamtego głosu, ale i utrwalając go zarazem, przekazując na wieczność. Czy to będzie pejzaż czechowiczowski, czy stylizacja biblijna (fragment mówiący o zagładzie Żydów lubelskich), czy nawiązanie do pieśni ludowej, wszędzie autor zdaje się być posłuszny wewnętrznej konieczności, każącej mu odnajdywać źródła własnej tożsamości w mowie. Kryje się w tym jedyna szansa ocalenia i zbawienia, poprzez zostawienie świadectwa, w języku rodzinnym, przez udział we wspólnocie poetyckiej. Na tym zamyka się koło poszukiwań, udręk i cierpień emigranta, który w języku ojczystym odnajduje fundament trwałości i szansę przetrwania na wieczność.

Nieodrodny syn romantyzmu, Łobodowski snuje marzenia o życiu niemożliwym, bo wolnym od pokus chwili, a więc od pomyłek i bolesnych rozczarowań, wskrzesza przeszłość, by trwała

wiecznie - w słowie, w poezji i w tym osiąga zwycięstwo nad czasem, nad historią. Jak Słowacki godzinę myśli, tak Łobodowski miał swoją godzinę poezji, która jak tamta łukiem spinała przeszłość z chwilą obecną, godziła przeciwieństwa, by wyprowadzić z nich nowy, zbawczy sens (pamiętamy owo „szukałeś słowa, które zbawia”):

Trzeba życie rozłamać w dwie wielkie połowy.
Jedną godziną myśli - trzeba w przeszłość wrócić;
I przeszłość jako obraz ściemniały i płowy,
Pełny pobladłych twarzy, ku słońcu odwrócić.

(Godzina myśli)