

Pamiętnik Literacki 2010, 1, s. 21-35



Cierpienie, groza, baśń – czas Anny w poezji Baczyńskiego

Agnieszka Zgrzywa

AGNIESZKA ZGRZYWA
(Collegium Polonicum, Słubice)

CIERPIENIE, GROZA, BAŚŃ – CZAS ANNY W POEZJI BACZYŃSKIEGO

W roku 1940 miłość dawna, rozpalająca się na nowo, nowa muza, ostatnia przed Basią, ale druga już – Anna – skierowała wyobraźnię Baczyńskiego na nowe tory. Choć przyjąć trzeba, że Anna wpisana w wiersze była poetycką koncepcją czy projekcją, może bardziej znakiem jakiegoś „Ty”, na które się czeka, niż rzeczywistą postacią, to zadziwiające efekty przynosi odczytywanie wierszy według śmiałego biograficzno-chronologicznego tropu. Kierując się nim, da się bez żadnych wątpliwości ustalić, jak wiele utworów należy do czasu Anny (tak nazywam ów rok i część następnego). Większość z nich nie wymienia jej imienia, ponieważ jednak wiersze te stanowią wyraźny cykl tematyczny, przyjąłabym założenie, iż cała liryka inwokacyjna Baczyńskiego ze wspomnianego czasu może być traktowana jako wypowiedź skierowana do Anny (oczywiście, z pominięciem tekstów, które jasno wskazują innego adresata). Drugie i decydujące spotkanie 19-letniego poety z młodszą od niego Anną Żelazny doszło do skutku zapewne w sierpniu 1940. Przed owym spotkaniem była Anna jeszcze królewną z wyobraźni, idealizowaną z nadzieją na miłosne spełnienie. To Annę ustawił Baczyński obok matki, dedykując im obu, „dwu najpiękniejszym chrześcijankom”, *Poemat o Chrystusie dziecięcym* (1, 119)¹, to z Anną jednoczył się, publikując swoje debiutanckie wiersze pod pseudonimem Jan Żelazny². Poznali się dawno, zaprzyjaźnili, rozstali, przez kilka lat tylko korespondowali ze sobą – inaczej się wtedy myśli o dziewczynie, inaczej się ją wspomina. Wtedy, pisze Baczyński w wierszu *Kiedyś cisza* zwracając się do Anny, wszystkie drogi, którymi się dochodzi do wymarzonego domu, „prowadzą przez mały kwadrat twojej fotografii” (1, 432). Niebezpieczeństwo tkwi w tym, że fotografia to tylko obrazek, który dla prawdy chwili obecnej nie ma już żadnego znaczenia. Dlatego nie dziwi, że marzenie o Annie przekształciło się w pierwszy zawód miłosny.

Czytając wiersz, z którego pochodzi ten cytat, można odnieść wrażenie, że Anna nie najlepiej służyła poecie jako muza – nie wiem, czy można znaleźć u Ba-

¹ Zob. *Komentarz edytorski*. W: K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*. Oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka. T. 2. Kraków 1994, s. 604. Odwołując się do tej edycji podaję w nawiasach lokalizację skrótowe: pierwsza liczba wskazuje tom, następna – stronicę.

² Zob. *Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamiliu Baczyńskim*. Red. Z. Wasilewski. Wyd. 3, rozszerz. Kraków 1979, s. 411–412.

czyńskiego tekst równie uduchowiony, nawet zaskakujący niezręcznościami w rymowaniu na siłę, krojony i sklepany ciężką ręką, podczas gdy lotne pióro zostało odłożone na bok. Wrażenie nadużycia artystycznego musi mieć też odbiorca w trakcie lektury pierwszych wersów *Piosenki* (1, 92) – bo przesadą jest chyba budowanie przenośni o prostym sensie za pomocą pogmatwanego obrazu, wiążącego ze sobą dwa gatunki zwierząt i aż trzy rodzaje ruchu: pływanie, taniec, lot. Tak rozbudowane, wielopiętrowe ognisko metafory ma właściwie oddać inny jeszcze rodzaj ruchu – bieg, który z kolei łączy się z lękiem, skupiającym owej animizacji sens, zagubiony w natłoku słów:

Upływa lęku biały jeleń
W motylim pląsie nóg.

Wybaczyć jednak można poecie tę metaforę, gdyż w swoim pomieszaniu służy ona właściwie treści utworu. Jego melodyjność, zgodna z tytułem, mimo sylabotonicznego uporządkowania też jej służy, ponieważ rytm krótkiego jambicznego oddechu wraz z kolejnymi obrazami – napędzanymi owym rytmem szybkimi, krótkimi spojrzeniami na kolejne elementy składowe świata – oddaje obsesję, chaos duszy i przestrach bohatera mówiącego:

To jesień, Anno, Anno, niebo
pęka. Napina Orion łuk.

Refrenicznie paralelny u początku wersu cytat ujmuje zaś istotę rzeczy, *novum* w postrzeganiu kobiety, które zawiera się w pierwszym wyraźnym oczekiwaniu od niej czegoś więcej niż to, co było dotąd. Bytowanie na wyspie szczęścia już nie jest możliwe, nie ma słońca w świecie jesiennej psychozy, jest za to poważne żądanie:

To jesień, Anno, Anno, wybaw
Od jawy i od snu.

W monologu bohatera jawa deformowana jest przez wyobraźnię, chorobę, budującą groźną scenerię, pełną elementów świata przyrody charakterystycznych dla baśni, lecz tu niszczących, zgubnych dla człowieka – odbierających oddech: duszny księżyc, dymiąca czarna pieśń; ostrych, kaleczących: księżyc obcinający klon (ostrym światłem? sierpem – jak sierp?), przeżące się o szyby struny nocy, szorstki deszcz; ogłuszających, nieprzyjemnych dla ucha: huk echa, jęk złamanego masztu wiatru, wiatr dmący w róg chmury; oszałamiających: odchodzące drzewa czy (niezupełnie już baśniowy) widzialny Bóg, płynący na ukos nieba. Nawet tę ostatnią wizję można próbować wytłumaczyć, zakładając jej treść symboliczną – i zobaczyć ów symbol np. w postaci jasnego pasma chmur płynących po niebie niżej i szybciej niż inne. Reszta obrazów przełożona z języka poetyckiego na potoczny też nie jest niczym nadzwyczajnym – ostre księżycowe światło zza drzew zdaje się wnikać w ich korę, strużki deszczu ciekną po szybach, silny wiatr huczy albo jęczy... Ale wyobraźnia bohatera lirycznego zamienia te elementy niemal w znaki zagłady. Stąd prośba o ratunek i o sen, sygnowany łagodnością gazeli, w czasie, który kobieta potrafi oblaskawić, tak że drapieżny lew jesieni ziewa. Warto zauważyć, iż baśniowe są również zwierzęta wymienione w utworze: gazela, lew, biegnący (biały) jeleń – w baśni pogoń za tym zwierzęciem lub poniechanie jej były zaczątkiem łańcuszka zdarzeń.

Anna ma wybawić bohatera także i od snu – jego sen z pewnością przynosi mu te same obrazy zdeformowanego świata. Żąda się od niej zatem, by posiadała moc niezwykłą, wyznacza się jej rolę pomocnicy i wybawicielki w tej niepokojąco zaczętej baśni, w której przyszło wykonać misję bohaterowi. Mimo że imię dziewczyny pada w krótkim tekście jak hasło aż sześć razy, to nie ona, lecz on jest przeciwieństwem tej historii głównym bohaterem – „marynarz czasu”, odpływający na spoielałym okręcie. To on narzuca odbiorcy swoje widzenie świata, przekształconego obsesyjnie, depresyjnie, schizofrenicznie.

W *Piosence* i tekstach jej podobnych dualizm metafory, zasadzający się na jej domyślnym znaczeniu symbolicznym i działającym na wyobraźnię zespoleniu obrazów, wydaje się schizofreniczną dychotomią, gdy świat widzi się zarazem na sposób realny i nierealny, a obydwie są tak samo prawdziwe – wiatr jest wiatrem, wszak jest wiatrem nazwany, lecz jest równocześnie strzelcem, chmura jest chmurą, wszak została chmurą nazwana, lecz jest równocześnie rogiem, księżyc obcina klon, choć z racji swej natury musi być daleko... Wizja równie bliska majakom narkotycznym co wyobraźni dziecięcej układającej baśń, jak to u Baczyńskiego bywa. To podobieństwo wizji schizofrenicznych i ponadnaturalnych faktów baśniowych pozwala na utożsamienie na użytek owych wierszy Baczyńskiego kategorii baśniowości z zauważanym w tekstach czasu Anny obrazowaniem o charakterze psychotycznym. Baśniowość tych utworów konstytuuje się zatem wyraźnie w ich wizjach obłąkańczych, arealnych.

Zaburzenie poczucie rzeczywistości charakterystyczne jest dla człowieka w sytuacji życiowej, w której, jak pisze w *Schizofrenii* Kępiński, „dochodzi do silnego spiętrzenia uczuć [...] negatywnych: rozpacz, nienawiść, wstrętu itp.”³ To pierwszy krok do wejścia w rzeczywistość psychotyczną, w śnienie na jawie, co można odnieść do omawianego tu tekstu – mam na myśli nie tylko wspomnianą „rzeczywistość psychotyczną” metafor, ale i prośbę do Anny, spajającą w jedno pojęcia jawy i snu. Każdy z tych dwóch stanów jest obroną, ucieczką przed drugim – i w tym właśnie tkwi pułapka.

Rozbudowując interpretację wiersza o wykładnię psychologiczną, nie zakładam oczywiście, że Baczyński pod wpływem miłości do Anny zwariował, ale na pewno zwariowała jego poetycka wyobraźnia i, jak widać, da się jej chorobę wytłumaczyć dokładnie tak, jak można by starać się tłumaczyć chorobę rzeczywistą, krótką psychozę typu schizofrenicznego, dzięki której teksty uzyskują efekt baśniowości. *Piosenka* nie jest jedynym tworem tej obłąkańczej wyobraźni, lecz jednym z całego cyklu wierszy, rozbitego w pierwszym tomie *Utworów zebranych* Baczyńskiego i przez to pewnie trudno zauważalnego. O lirykach, które wraz z innymi do tego cyklu należą, pisał poeta, iż „może należą do najbardziej subiektywnych utworów napisanych do teraz”, co znaczy po prostu, że szczerze oddają uczucia. Powstawały, jak wyznaje, „w stanie stałego odrętwienia” i „były życiodajne, bo przyjmowały na mały moment tworzenia ciężar z ramion piszącego” (1, 385). A zatem twórczość tego okresu stanowiła dla Baczyńskiego wentyl bezpieczeństwa, autoterapię, jak ekspresyjna wypowiedź artystyczna pomagająca wyciszyć chorobę.

³ A. Kępiński, *Schizofrenia*. Kraków 1992, s. 121. O odczuciach schizofrenicznych w kontekście zagadnień związanych z baśnią pisze też M.-L. von Franz (*Zweiter Teil. Das Böse im Märchen*. W: *Der Schatten und das Böse im Märchen*. München 1985).

Baczyński zaliczył do zbioru tych „ostatnich wierszy, które nie zostały wysłane do Jasła” (1, 386) – czyli do Anny – oprócz *Piosenki* nienazwany „wiersz bez tytułu”, *Złą kołysankę*, *W tym domu na najwyższej palmie wschodu...* (ostateczny tytuł: *Kiedyś cisza*), *Wiersz o późnej jesieni*, *Czarne cheruby kołyszą widnokrąg...*, *Elegie*, *Agni* (właśc. *Pod nieba dłoniastą palmą...*) oraz *Inny erotyk* (1, 385). Utworów z tej grupy jest jednak więcej. Podobną jak w *Piosence* groźną baśniową scenerię kreśli poeta np. w *Nokturnie niespokojnym*, datowanym, oczywiście, również na czas Anny:

bo oto nocą od przeczuć ciemną
 płyną znaki, wężowiska zmian i strachy.
 [.]
 echo rozdęte w sklepienie nieba rozdziera sen [1, 427]

Do znanych z *Piosenki* rekwizytów Baczyński dodaje jeszcze rząd makabrycznych postaci:

i w wydłużoną księżycem uliczkę – w parów
 wchodzi widmo o włosach rozwianych, płowych jak len.
 W ten wieczór duch zabitego psa wyje długo,
 a kroki morderców samotnie chodzą miastem.
 Z okna naprzeciw upiór fortepianu fugą
 skacze z trzech pięter w dół, [1, 427]

Zatrwożony tym światem bohater liryczny, uspokajając rytm czy nastrój na sposób właściwy nokturnom, prosi tak samo o wybawienie:

Przyjdź, przez skazę nieostrożnego snu przeniknij, przyjdź.
 Wzrok daleki nade mną
 jak lampę nad snem trwożliwego dziecka zawieś. [1, 427]

Pozostał dziecięcy sposób odczuwania świata, nadwrażliwość wymagająca nieustannej obecności opiekunki (matki!), zmieniła się zaś sceneria. Świat baśni dobrej uległ zagładzie, co zostało wypowiedziane czy raczej wyśpiewane w *Złej kołysance* (1, 91), nastrojem równej dwóm poprzednim wierszom, a odwracającej motyw z *Nokturnu*: teraz ona, małeńka, ma zasnąć, a on – ten, który mówi – usypia. Ponieważ jednak to zła kołysanka, czyli antykołysanka, więc nie chodzi wcale o usypianie i uspokajanie, przeciwnie – o potęgowanie strachu. Bohater mówiący pomnaża w swym monologu coraz straszniejsze wizje, przerażające głosy, kolekcjonuje makabryczne postacie, ginące w świecie-horrorze: płacząca, umarła olcha, widmo, które chłop nabił na widły, krzyżące koty duszone przez księżyc, trup kukły woskowej, którego deszcz ciągnie za włosy po ulicach, ślepy wiatr („jak ja” – mówi podmiot liryczny) klęczący przed domem. Z wyimków wierszy czasu Anny można by stworzyć całą galerię podobnych postaci – strasznych, ponadrealnych, sztucznych, martwych, kalekich, pojawiających się w asyście atrybutów funeralnych, jak czerń, wiatr, grób, cmentarz, krew i wosk – synonim śmierci. Baczyński zostawia „drzwi otwarte dla strachów” (*Z „Pieśni pierwotnych”*, 1, 84). Wygląda to tak, jakby przypomniał sobie i zgromadził wszystko to, co straszło go w dzieciństwie, gdyż te postacie wydają się wzięte z dziecięcych fantazji albo z ludowych baśni lub też stworzone na wzór ich skutecznie straszącej makabry. Nie trzeba bowiem wcale szukać w horrorach czy gotyckich powieściach postaci podobnych tym wykreowanym przez wyobraźnię poety, wystarczy sięgnąć po baśń,

wszak „folklor rozmiłowany jest w makabrze”⁴, a „W żadnym innym gatunku epickim tak często nie pozbawia się głowy, nie sieka się, nie wiesza, nie pali i nie topi jak w baśni”⁵. Przeczytawszy opowieści ciemne i wietrzne o dębie, który wyrósł z oczodołów pogrzebanej końskiej głowy, o dziewczynce-śmierci, która z mogił „strupieszale dobywa kości”, o mordującej trupiej ręce, wilkołakach, o umarłych powstających z grobu na dźwięk fujarki, biesach, nietoperzach ogryzionych do szkieletu i o królownie, która „zoczyła tylko sztuczki posiekane ze swego męża” i która, oplakując go i swego torturowanego przed śmiercią syna, zamieniła się z rozpacy w kukułkę, natrafia się w końcu na taki wpisany w baśń komentarz – podziękowanie dla opowiadacza: „Dziękuję ci, Walku, to piękna opowieść”...⁶

Tradycyjne makabreski baśniowe mogłyby z powodzeniem, bez szkody dla stylu, zostać zasilone przez postacie wierszy Baczyńskiego. Tak układa się owa upiorna kolekcja pochodząca z czasu Anny: szczury pożerające serce, martwy murgrabia (*Ballada o szczurach*, 1, 76), kukła z trocin wydeńta od trwogi, dziewczyna o oczach zgniłych topielic, konające konie (*O muzie*, 1, 82), suche jaszczurki-badyle, żaba płaska jak dłoń, ptaki z wypadłym pierzem, głowy dzieci-embryonów, wyschnięty szkielet konia, czarny kruk, widmo ojca, bocian, który kradnie ręce, wilki (*Z „Pieśni pierwotnych”*, 1, 84), kataryniarz-kukła, nieznanne zwierzę o sierści błękitnej jak gaz (***(*Ten kataryniarz...*), 1, 443), dziewczynka ze śniegu, biały szkielet w stodole (*Śnieżyca*, 1, 444), głodny strach o palcach z wosku, kładący przy drodze głowy zabitych kamratów, topielcze koty o wyblakłej sierści (*Ballada o bezrobotnym strachu*, 1, 77), kot zabity przez pijanych, ślepy pies dozorca (*Warstwy*, 1, 429), martwy lokaj z kandelabrem, umarli chodzący po ulicach, zjawy zasiane na polu (***(*Ten wiersz jak śmierć...*), 1, 537), pociąg-smok o pękniętej piersi (*Ballada o pociągu*, 1, 79)... We wspomnianej tu wcześniej *Złej kołysance* bohater mówiący do rzędu takich postaci dodaje też *alter ego*, swojego sobowtóra czy brata w pieśni i w chorobie umysłowej, oraz projekcję niedokonanego zamiaru:

[...] Dziś obłąkany poeta
powiesił się w czarnym krzyku zamiejskich sosen, [1, 91]

Gdy pozostający w tym szczególnym towarzystwie bohater Baczyńskiego wspomina utraconą dziecięcą baśń, łagodny w niej wydaje mu się nawet bohater, który w kanonie baśniowym zwykle jest negatywny – smok. W świecie psychotycznej baśni złej poddany on zostaje jednemu z fatalnych zaklęć, zastygnięciu, skamienieniu. Ulega w dodatku przemianie w makabryczny abstrakt:

⁴ R. Wojciechowski, *Kazimierz Władysław Wójcicki i jego „klechdy”*. W: K. W. Wójcicki, *Klechdy i starożytne podania ludu polskiego i Rusi*. Warszawa 1974, s. 63.

⁵ *Grausamkeit*. Hasło w: *Enzyklopädie des Märchens*. T. 6. Göttingen 2005, kol. 98. W tym samym haśle znajduje się też uwaga, iż ze względu na makabryczne opisy zamieszczone w *Kinder- und Hausmärchen* Grimmów uznano owe baśnie za współodpowiedzialne za koszmar obozów koncentracyjnych w czasach drugiej wojny światowej (*ibidem*, kol. 99). Ta uwaga, która początkowo może się wydać absurdalna, brzmi ciekawie, także gdy ustawi się ją w kontekście zagadnień związanych z wyobraźnią poetyczną i motywami katastroficznymi w poezji wojennej, w tym, oczywiście, i Baczyńskiego.

⁶ Zob. *Przejażdżka chwilowa w Mazowszu*. W: Wójcicki, *op. cit.*, s. 353. Przykłady makabresek również stamtąd oraz ze zbioru: *Klechdy. Starożytne podania i powieści ludowe. Z różnych pisaży zebrane*. Poznań 1902.

Dobry smok w bajce, teraz jest sen zastygły,
sen upiórów [...]. [1, 91]

Bohaterowie zaś, wyruszający w podróż, nie mogą wychodzić zwycięsko z przygód, gdyż nie mają szans na wypełnienie zadań ani na dotarcie do krain szczęśliwych:

Płyniemy, nie ma portów, nie ma dla nas kolchid, [1, 91]

Wyraźny sygnał, że baśń dobra zamieniła się w baśń złą, znaleźć też można w *Pożegnaniu*. Mówi bohater zdegradowany z pozycji królewicza do pozycji zebra:

Moje konie nie mają złotych podków.
Odchodzę ślepy o rdzawym kosturze alej. [1, 428]

Za sprawą Anny, która odrzuca jego miłość, świat obsesyjnie go drażni, kaleczy, boli – „wieczór o sierści miękkiej gryzie ostrzej niż pies”, „spadają wąskie cięcia łez”, „twój cień [...] / [...] pali / jak ostatecznej salwy – gwiazd błękitny ogień”, „sypią się kroki jak piach”, „konie bez podków kaleczą nogi o bruk” (1, 428)... Wszystko to dzieje się przez Annę, ona zgotowała mu tę drogę. Anna nie jest już punktem dojścia, jak baśniowa królowa, lecz punktem wyjścia, jak zła bohaterka, od której się ucieka w świat. Ale on jeszcze mówi do niej „kochanie”, jeszcze zdaje się usprawiedliwiać jej złe zaklęcia jakimś koniecznym dla fabuły fatalizmem, obejmującym zresztą całe uniwersum:

Cicho niebieski dzwonek gwiazdy wyszeptał rozstanie.
[.]
Tę drogę przez wiatr szeptaną, przez wiatr załkaną
wywołać musisz.
Tragiczną drogę gestów,
tragiczną drogę pieśni, co spada jak kamień.
Świat zapadł się nagle i zgłębiał,
jakby ktoś gwiazdę z nieba wyrwał i zdusił. [1, 428]

W *Pożegnaniu* przedstawił Baczyński jeden z wielu wariantów rozstania z Anną, jakie zajmowały jego wyobraźnię. Rozstanie z winy Anny rozpało poczucie krzywdy, które w tym samym czasie powołało do istnienia kilka wierszy pisanych jak gdyby w chęci odwetu. Gdy czyta się te utwory, rozumie się, dlaczego Baczyński nazwał je w komentarzu „erotykami grożącymi w każdej chwili śmiercią” (1, 385). Okazuje się, że to nie pomyłka gramatyczna czy nieumiejętność nazwania, że poeta wcale nie miał na myśli erotyków z czasu, który groził śmiercią przychodzącą z zewnątrz, lecz jedynie to właśnie, co napisał – erotyki grożące śmiercią, jaka wykluwa się we wnętrzu człowieka, śmiercią z miłości. Erotyki grożą, są tak naprawdę ciągiem dalszym korespondencji w formie otwartej – listami ostrzegającymi, które powinny odbiorców, przede wszystkim zaś domyślną-wiadomą adresatkę w najwyższym stopniu zaniepokoić, zasmucić, a właściwie po prostu wystraszyć, wzbudzić w niej wyrzuty sumienia, wstrząsnąć nią.

Taka była niewątpliwie intencja *Improwizacji dla Anny*. Żeby nie było wątpliwości, już pierwszy wers zapowiada całą rzecz niczym podtytuł: „Pogrzeb” (1, 434). Ten, który mówi, jest chowany. Ta, do której mówi, stoi nad grobem. W monolo-

gu, zgodnie z obraną konwencją, obrazy zostały baśniowo odkształcone dzięki antropomorfizacjom i metaforom, jakie nazywam sublimującymi. Sublimacja oznacza w fizyce zmianę stanu skupienia ciał fizycznych – ze stałego w lotny lub odwrotnie. Liryczna sublimacja, częsty u Baczyńskiego zabieg budujący baśniowość utworu, polegać by miała na metaforycznej materializacji pojęcia albo przeciwnie – na dematerializacji rzeczy. Podobnie jak antropomorfizacje liryczne stanowią poniekąd odpowiednik uosobień baśniowych, tak też i obiekt sublimacji lirycznej zachowuje cechy baśniowego bohatera, wyłamującego się spod praw natury. W *Pogrzebie* baśniowa aura zdeterminowana jest szczególną gęstością tych figur:

Mży śnieg. Na trumnę spadają jak echo
kroki ziemi. Spokojnie umiera wspomnienie
wbite na krzyż cmentarzy [...]
[...] kto wam twarze obce jak dymy rozwiewał?
Jest przecież cicho. Dymi niebo płaskie.
Kto tak powoli gasił gwiazdę mego gniewu? [1, 434]

Metaforyczne, tajemnicze odrealnienia nie przeszkodziły jednak poecie opisać wszystkiego dokładnie i sugestywnie – prócz śniegu oraz echa ziemi spadającej na trumnę wymienia autor szary wieniec tłumy, zastygłe drzewa przed drzwiami nieba, krzyż nad grobem, przy którym przeżegna się przechodzień, „kopaczy”... I jeszcze mowa o uczuciach – wspomnienie umiera, wraz z życiem zgaszona została gwiazda gniewu, teraz twarz jest już obojętna – obojętnością nieprawdziwą – martwą gliną. Ta, do której się mówi, płacze. O tak, żałuj, Anno, żałuj tej miłości, żałuj Twojej decyzji o rozstaniu, mnie cierpiącego żałuj... Żeby zobaczyć żal Anny, bohater zgodził się umrzeć. Śmierć jest wszak ostatecznym argumentem, jego moc jest w stanie poruszyć uczucia. Toteż desperacko reżyseruje poeta swój pogrzeb w *Improwizacji dla Anny*. Dla Anny pomnaża owo dramatyczne wydarzenie, epatując rozpaczą w wierszu *Inny erotyk*: „Jak co dzień wracam z własnego pogrzebu” (1, 102). Dla Anny wyśpiewuje swą śmierć w *Pieśni żałobnej*, słysząc już dzwony pogrzebu, zapowiada ją na „dziś” i „pod naszą gwiazdą”. Dla Anny daje się namówić na „noc samobójczą”:

Długo mi wiatr histeryczny tłumaczył epilog najprostszemu,
aż oto śmierć dzisiejszą ciężko bijąc ukuł.
Jestem bezradny jak motyl, motyl nabity na ostrze. [1, 430]

Umieranie konotuje tu znana z wcześniejszych utworów baśniowa przygoda, ulubiony motyw – odpływanie („a dokąd – / – już wszystko jedno”, 1, 430).

Na tym samym motywie zasada się kolejny wiersz pisany Annie w odwiecie, cały zbudowany z baśniowego materiału – *Opowieść*. Jego początek kojarzy się z tymi utworami, w których bohaterka czyni coś wbrew woli swego baśniowego ukochanego (np. ogląda go nocą w ludzkiej postaci albo pali jego zwierzęcą skórę) i on musi z tego powodu ją opuścić⁷. Och, jak miło jest w rewanżu za zawód miłosny wpasować Annę w początek takiej sceny:

⁷ Motyw wywodzący się ze starożytnej baśni *Amor i Psyche*. W baśni A. Glinińskiego *O królu smoku i kołowrotkach samoprządkach* (w: *Bajarz polski*. Warszawa 2003, s. 191) bohater ucieka od ukochanej, jak mówi: „do mojego królestwa, za krwawe morze”.

Wołałaś: dokąd płyniesz, a potem jeszcze: zostań,
Ale już żagle z papieru porywał wiatr i dał w nie.
Droga między domami – gdzie woda – była prosta,
A już sprzed zamku w witrynie salutował mi żołnierz. [1, 440]

Znany ów motyw z juveniliów – maleńki bohater-poeta odpływa na „łódce z orzecha”, tym razem sam. Płynięcie wzdłuż ulic, żołnierz – to tropy budzące skojarzenia z Andersenowskim *Dzielnym ołowianym żołnierzem*. Baśń poddaje poecie nowy motyw – dziewczyna wysyła dla prześlągnięcia bohatera „pościg ptaków”. To na nic – on „płynie od świata”, dopływa do „krańca morza”, który jest jak baśniowy czy mityczny kraniec ziemi, uchodzi z życiem ze spektaklu spadających komet i gwiazdobicia. Dziewczyna ma szansę zobaczyć ukochanego, on daje jej wskazówki, gdzie i jak może to zrobić. Zobaczyć nie znaczy jednak uratować żeglarza czy wrócić do niego, ta liryczna baśń nie kończy się szczęśliwie. Dziewczyna ma właściwie tylko „nie rozumiejąc zobaczyć”, jak on ją lekceważy, jaka jest jemu obojętna. I tak wyobraża sobie poeta, iż zgnębiona Anna, „zmniejszona od trwogi”, odszukawszy go z trudem, przychodzi i widzi, że on, nie zważając na nią, „siedzi na brzegu nieba i puszcza łódki na ściekach” (1, 440)...

Ucieczką zakończył też poeta inny wiersz-baśń *** (*Czarne cheruby kołyszają widnokrag...*). Bohater przedstawia się tu jako „rycerz średniowiecza”; pędzi „na koniu przestrelonym przez wiatr”, przez drogi prowadzące „wszędzie naraz”, których tło stanowią „białe wiśnie”, lasy, z których wychodzą jelenie, rzeka, w której poić można konia „zielenią i czasem”. Rycerz szuka celu wyprawy, ale nie umie go znaleźć: „Jakie mi góry szklane koń wystuka z podków?” – pyta. Okazuje się, że umarł już dawno; „Tyle wieków minęło od mego pogrzebu” – mówi i wyjaśnia, że jego obecne bytowanie możliwe jest dzięki kobiecie:

[...] Nie jestem upiorem,
tylko wspomnieniem o sobie, trwożliwym zwierzeniem
królowy o zielonym spojrzeniu. [...] [1, 96]

„Góry szklane” – symbol marzenia o królowie – wabią go, ale na zgubę: gwiazdy prowadzą go za włosy „pod melodię słodką” (1, 96), płynącą z zamku – ten głos, ten śpiew, o którym niespodziewanie mówi bohater: „twój”, jest jak śpiew Lorelei. Rycerz widzi już baszty, „wieże kołyszające wysmuklej niż maszty”, ale wie, że one są „zasiane dlonią tęsknot”, że to miraż tętnią w jego głowie. I konkluduje: „nie wrócę już do was. Trakt się zbliżnił ostem” (1, 97). Lepiej błąkać się niż zatracić w mirażach. Wiersz *** (*Czarne cheruby...*) wydaje się typowym przykładem liryki maski, tekstem, który cały jest jednym wielkim porównaniem – czuję się jak rycerz, wierny królowie, czuję się, jakbym umarł (z miłości) już dawno, czuję się jak jeździec nie mogący znaleźć drogi, opieram się natręctwu własnych idealnych wyobrażeń...

Do rycersko-miłosnej utopii odsyła czytelnika wprowadzające w tekst motto z Norwida: „A my kawalery błędne”. Pochodzi z utworu *Epos-nasza*, wspomnienia o Don Kichocie, którego historia była pierwszą czytelniczą fascynacją Norwidskiego bohatera mówiącego. To również, jak u Baczyńskiego, rycerz, który pędzi napiętnowany krwawo – „ze wstęgą na piersi czerwona / Przez mokre lasy”⁸.

⁸ C. Norwid, *Epos-nasza*. (1848). W: *Poezje*. Wybór i posł. A. Adamięc. Wrocław 1997, s. 153.

Mowa jest także o „oswobodzeniu” księżniczki zakłętej oraz o iluzji idealnej miłości, kłamstwie, któremu nie chce uwierzyć bohater. Wyprowadzając intertekstualne kręgi, można zatem jako kontekst do wiersza Baczyńskiego dodać Norwida *Epos-naszą, Don Kichota* Cervantesa, a za nim i epikę rycerską. Wszystkie pozostają w bliskim pokrewieństwie z baśnią; głównie poprzez schemat sytuacyjny związany z osobą bohatera: rycerz, gnający konno na spotkanie z przygodą, której treść wykracza poza porządek właściwy naturze, oraz – rycerz podległy uczuciu kobiecie. Eposy rycerskie nie są wszak niczym innym, jak baśnią rycerską. „Myślą głęboką, ukrytą z takim wdziękiem pod przejrzystą zasłoną bajki”⁹, zwie jeden z badaczy założenie fabularne *Don Kichota z Manczy*. Materiał baśniowy buduje też „epos” Norwida – jego rycerz, gdzie tylko się zwróci, napotyka baśń: wylegające się stado smoków, gnoma drażniącego brzożową wiechą końskie nozdrza, pannę powiewającą z wieży chustką... Pokrewieństwo z baśnią obejmuje jednak u Baczyńskiego, Norwida i Cervantesa także podejrzewany lub demaskowany przez czytelnika albo jawny i wyśmiewany przez narratora obłąd, determinujący sposób, w jaki główny bohater patrzy na świat.

Po juveniliach, pełnych młodopolskich ech, wiersz *** (*Czarne cheruby...*) jest jednym ze świadectw wejścia poety w krąg inspiracji romantycznych. Jednak nie tylko tych pochodzących od Norwida czy Słowackiego, których Baczyński sam stawiał przy sobie niby dwóch apostołów po bokach ołtarza, ale i od Mickiewicza. Bo przecież jakby o tym „kawalerze błędnym” Baczyńskiego, rodem z Norwida, są pisane np. takie słowa:

Patrz, duch nadziei życie mu nadaje
Gwiazda pamięci promyków użycza,
Umarły wraca na młodości kraje
Szukać lubego oblicza¹⁰.

Bohater, który nie żyje, nie jest upiorem, a może właściwie jest nim, dąży do czegoś, gdy celu już nie ma, żyje jako wspomnienie, czy też sam siebie wspomina; bohater zaplątany w miłość idealizowaną, w miłość-nieszczęście, kojarzyć się musi nieodparcie z Mickiewiczowskim Gustawem. Jego postać można śmiało dodać do kręgów kontekstowych utworu Baczyńskiego. Gustaw znalazłby w poprzednio przywołanych postaciach przyjaciół od serca, kompanów w iluzji, braci w obłądnie. Co więcej, mogliby się oni podzielić podobnymi doświadczeniami, gdyż tożsamość była przyczyną ich choroby – zarówno jego, jak i ich obłąd stymulowały i podsycaly „książki zbójcekie”. Dla Norwidowego rycerza były to kolejne przygody *Don Kichota*, dla tego ostatniego eposy rycerskie, a dla bohatera Baczyńskiego oczywiście to, co wymienione zostało w tekście wiersza czy w jego motcie – rycerskie średniowiecze, Norwid, Cervantes... Wszystkich tych bohaterów cechował zatem kierujący ich obłąkanymi ścieżkami panpoetyzm, u którego źródła niewątpliwie stała baśń. Wpasowany w ich szereg Mickiewiczowski Gustaw też do tego źródła pośrednio sięgał, więcej – sam został do postaci z baśni przyrównany:

⁹ J. A. Święcicki, *Przedmowa*. W: M. de Cervantes, *Don Kiszot z Manszy. Powieść*. Przeł. W. Zakrzewski. Warszawa 1899, s. 13.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Dziady. Upiór*. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 3: *Utwory dramatyczne*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1955, s. 7.

Czemu waspan tak jesteś dziwacznie ubrany?
Jak strach albo rozbójnik, co to mówią w bajce¹¹,

We wspomnieniach o Baczyńskim brak świadectw fascynacji Mickiewiczem – cóż, można nawet założyć, choć wydaje się to absurdem, że poeta sam nie dostrzegał, jak bardzo stał się uczniem autora *Dziadów*¹². Istnieją wszakże „*Dziady* w miniaturze”, *Dziady* Baczyńskiego – wiersz, dla którego Mickiewiczowskie *Dziady* to coś więcej niż tylko kontekst. Nie ośmieliłabym się ich nazwać tego wiersza hipotekstem, lecz narzucające się podobieństwo treści i sensów sprawia, iż można uznać dzieło Mickiewicza za podświadomą, być może, lecz wyraźną inspirację utworu Baczyńskiego. Chodzi o *Autobiografię*, w której padają najmocniejsze słowa skierowane przeciwko Annie. Podobnie jak Gustaw, podmiot liryczny *Autobiografii* nakręca swą opowieść, potęgując emocje. Najpierw odczytujemy żal, wypomnienie konwencjonalności uczuć, sztuczności, upiększania ich i utrzymywania wyłącznie na pokaz (koronki!), a także jakże trafną, metaforyczną syntezę poezji powstałej pod wpływem uczucia do Anny:

czekałem na ciebie, Anno,
[.]
Już nazbyt pachniało śmiercią
z koronkowego „kocham”,
z ziejących grobów wierszy
brzęk łopat. [1, 487–488]

Cierpliwość i gotowość uczuciowa wyczerpują się, bohater zauważa, że miłość uczyniła z niego karykaturę samego siebie, zdeformowała go niczym lustro z gabinetu śmiechu – ale bez śmiechu, gdy zostaje tylko czysta groza:

Tych nocy było za wiele,
gdy z sercem na cięciwie
czekałem na wystrzał pusty,
ażem się wreszcie przeląkł
własnego odbicia w lustrze,
bo było wklęsłe i krzywe. [1, 488]

Odpowiednikiem „książki zbójckiej” byłyby dla postaci mówiącej u Baczyńskiego ta, którą opowiadający wymienia jedynie w porównaniu, ta, którą chronić należało szczególnie, a z której wiatr wyrywa „najdroższe obrazki”, książka-marzenie, książka-idylla. Bohater nie mógł wpisać Anny w swą wymarzoną idyllę, tworzył coś wręcz przeciwnego, a oskarżenie Anny dotyczy też pochodzenia owych „przeciwnych”, wizyjno-makabrycznych obrazów powracających w wierszach. To ona – Anna – jest sprawczynią nękających poetę koszmarów, ona wystawiła na ból jego wrażliwość, aż zmienił się w upiora. I jakby nie dosyć mu było tamtych od-

¹¹ A. Mickiewicz, *Dziady*. Część IV. W: jw., s. 44.

¹² Znał, czytał – to oczywiste; w juveniliach motto pierwszego cyklu dla Zuzanny pochodzi z *Dziadów*: „Czyż nie umiem rozróżnić marzeń od pamięci?” (*Dziady*. Część III. W: jw., s. 130). Co ciekawe, swój stan ducha przy pisaniu dramatu określa Mickiewicz dokładnie tak, jak to robi Baczyński komentując wiersze czasu Anny: „»Cela m'empêche de devenir fou« (»To mię ratuje od obłądki«)” (cyt. za: Z. Stefanowska, *Jak powstawała „Dziadów” część trzecia*. W zb.: *Rozmowy o „Dziadach”*. Red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak. Warszawa 2005, s. 8–9). Dawać upust natchnieniu poetyckiemu nie znaczyło zatem dla obu poetów popaść w szaleństwo, przeciwnie: było sposobem na zachowanie zdrowia psychicznego – to również świadczy o ich duchowym pokrewieństwie.

wetowych wierszy, grozi jej również i tu, że wróci w makabrycznej, obłąkańczej postaci, jak wraca bohater Mickiewicza:

Tak się nie kocha, jakby
kto zabijaniem kochał,
[.]
bo potem w snach się rodzą
same bezgłowe upiory,
bo potem w lament uchodzę:
drzewo odarte z kory,
i błędząc, w okno uśpione
liśćmi krwawymi się rzucę
i wrócę do ciebie czarnym upiorem,
na pewno wrócę. [1, 488]

I dalej, nakręcając magiczny rytm znanego, paranoiczno-tonicznego dudnienia, wprawiwszy się w jakiś poetycki trans czy szał, dobija poeta Annę obłądną kolekcją apokalips i widm:

W takich nocach się lęgną
same mary tylko i skrzydła nawałnic,
takie noce się karmi
przez wiatr oderwaną ręką,
takie noce dymią padliną,
gnijącym ścierwem obłoków,
błędzący po nich giną
w lęku i mroku,
takie noce rodzą tylko zwierzęta:
konie bez głów i koty ziejące płomieniem,
i płynie w nich ziemia, przekłeta,
głuchym strumieniem. [1, 489]

Te jasno wyrażone oskarżenia dają do myślenia tym, którzy chcieliby się doszukiwać w koszmarnych wizjach składających się na wymienione tu utwory Baczyńskiego pseudonimowanego obrazu wojny... Nie chcę twierdzić, że przygnębienie okupacyjne nie działało na poetę w czasie, gdy przeżywał on rozstanie z Anną, przeciwnie: był z pewnością zatrwożony grozą okupacyjnych opowieści, zgnębiony kolejnymi wieściami, w 1940 roku coraz bardziej fatalnymi – i na tle tego wszystkiego świadomość odrzucenia miłości była jeszcze dotkliwsza¹³. Należy podkreślić, że uczucie potęgowały wielkie nadzieje na rozkwit tego związku, na małżeństwo, niecierpliwość, wręcz pośpiech wymagań i decyzji, którego ostatecznie chyba przestraszyła się narzeczona¹⁴. Dodajmy do tego i młody wiek poety, czas, gdy uczucie przeżywa się silniej, bez podpórek stoicyzmu czy ironii wynikających z życiowych doświadczeń... Tak czy owak wierzyć mu trzeba, gdy wypomina Annie, że za jej sprawą „uchodził w lament”¹⁵.

¹³ Kolejny dowód na to, że wojna była przez poetę od sprawy Anny odsuwana, stanowi opowiadanie bez tytułu (*Pociąg stanął nagle...*, 2, 341–362). Jest fikcyjne, lecz oparte na motywach autentycznej podróży Krzysztofa do Anny. Akcja utworu rozgrywa się z woli autora w czasie pozwojennym, jak wskazuje niedokończona data: „26 sierpień 194” (2, 344).

¹⁴ O związkach Krzysztofa z Zuzanną Progulską i Anną Żelazny zob. W. B u d z y Ń s k i, *Testament Krzysztofa Kamila*. Warszawa 1998, s. 45–60.

¹⁵ Podobne sytuacje znane są historii literatury – np. *Hymny* Kasprowicza, omawiane jako sztandarowy utwór katastrofizmu, z monumentalnymi wizjami przestrzeni ogarniętej apokalipsą, zostały

Potwierdza ten tok rozumowania również układ kompozycyjno-treściowy poematu. Czarne wizje powstające z powodu Anny i dla Anny to fragment drugi drugiej jego części, gdy tymczasem obraz wojny buduje wyraźnie właśnie pierwszy jej fragment; wizja ofiar i napastników, bomb i strażaków – pochod tych, „których groza zjeżyła jak sierść”, padających pod ogniem „jak szarookie dzieci” (odpowiednik Mickiewiczowskiego „cała Polska młoda / Wydana w ręce Heroda”¹⁶), złowrogie komety, „węże żelazem okute po wierzchu” i „parskające szeregi piorunów” prowadzone „jak tabun upiornych koni” (metafory również bliskie poetyce *Dziadów*) przez „czarnych ludzi otulonych w noc” (1, 486–487).

Bohater Baczyńskiego, jak Konrad, kocha naród – pamięta „oczy rozdartych matek” i „twarze od lamentu jak płacz nocny długie” (1, 486). Jak Konrad, biorąc za wzór dawnych rycerzy, przysięga zemstę. Ton obu wizji jest katastroficzny, lecz można też zauważyć istotną różnicę – znaki apokalipsy wojennej dają się rozpoznać jako pseudonimy konkretnych rzeczy, sytuacji i zagrożeń, podczas gdy apokalipsa świata kreowanego przez wyobraźnię czy psychikę zgębnioną chorobą miłości do Anny składa się z nadrealnych konfabulacji czystych, baśniowych. Cechy baśni – ludowej – zaznacza się poprzez postacie wymienione w cytowanym wcześniej fragmencie: upiorne „konie bez głów”, piekielne „koty ziejące płomieniem”. Sam podmiot mówiący też jest ze świata baśni; ten, który początkowo mówił o „konronkowym »kocham«” i gotowi byliśmy utożsamić go z poetą, zmienia się pod wpływem swoich wizji w „olbrzyma i demona”, którego władza zagarnia uniwersum (tu również słyszy się dalekie echo Konradowskiego grania na „harmoniki kręgach”). Warto dodać, iż władza nad światem i ponad światem, możliwość kształtowania megalosu, utwierdzanie się w przekonaniu o własnej magicznej mocy – to te zbieżne, na których styku baśni łączy się ze schizofrenią. Ów „demon złych oceanów”, w jakiego zmienia się bohater mówiący *Autobiografii*, panuje nad „konkwistadorami zabłąkanymi w snach”, których z kolei można wywieść z baśni-podróżny lub z baśni-legendy. Ustawienie siebie w roli demona szalejącego na świecie i we wszechświecie jest kolejną próbą odreagowania i zemsty, próbą wybicia się też poza własną słabość. Bo przecież w istocie bohater mówiący należy do owych konkwistadorów, do armii donkiszotów, obłąkanych marzycieli. Ta uwaga jest tym bardziej usprawiedliwiona, iż śmiało można przyjąć założenie, że we wszystkich prawie wierszach pisanych do Anny występuje ten sam w gruncie rzeczy bohater liryczny – zraniony, usiłujący wziąć odwet (ucieczka lub ucieczka w śmierć), wizjoner i poeta („z ziejących grobów wierszy / brzęk łopat” – *Autobiografia*, „na wierszach ślady krwi” – *Noc samobójcza*, „a mnie wcale nie żal było wierszy i ludzi” – *Opowieść*, obłąkany poeta jako przypuszczalne *alter ego* autora – *Zła kołysanka*).

zainspirowane doświadczeniami osobistymi: odejściem żony poety, Jadwigi, do Stanisława Przybyszewskiego. Jako wizja zagłady grzesznej ludzkości dzieło to jest swoistym *totum pro parte* – to grzeszność wspomnianej pary i ból wywołany wielkim zawodem zostały w nim naprawdę wyrażone. Szatan, o którym mowa w *Hymnach*, nosi rysy Przybyszewskiego, Ewa zaś – blond bóstwo – Jadwigi. O tej inspiracji, która jest zarówno ciekawostką, jak i tropem mogącym znacząco wpłynąć na odczytanie utworu, zapomniano.

¹⁶ M i c k i e w i c z, *Dziady. Część III*, s. 189. Porównania tego użył Mickiewicz także w innym miejscu tekstu: „Zły car kazał ich wszystkich do ciemnicy wsadzić / I jak Herod chce całe pokolenie zgładzić” (s. 185). W przedmowie autorskiej do dramatu napisał zaś: „królowie mają przecucie Herodowe o zjawieniu się nowego światła na ziemi [...]. Nowosilcow wziął naprzód na męki dzieci i młodzież [...]” (s. 123–124).

Obydwie wizje *Autobiografii* – jedna wywodząca się z przeżyć wojennych i druga, powstała na skutek przeżyć osobistych, wyraźnie odrębne, są skontrastowane z pierwszą częścią utworu, jaką stanowi szkic baśni dobrej – dzieciństwa, nazwanego tam zresztą wprost „bajką” (ciąg dalszy skojarzeń i odniesień: Mickiewiczowski Gustaw też wspomina swoje idealne dziecięce lata i jego baśń o dzieciństwie zostaje skontrastowana ze „złą baśnią” obecnej chwili¹⁷).

Niestety, nadzieje podmiotu mówiącego, iż jego „ukochana z idylli” (*Idylla kryształowa*, 1, 105), narzeczona „wydumana [...] najstraszniej i najpiękniej” (*Balлада o pociągu*, 1, 80) wybawi go od grozy baśni złej, spelzły na niczym w momencie, gdy poeta zrozumiał, że to ona sama jest złym duchem dla jego uczuć i wyobraźni. I w tym sensie Anna jako muza rzeczywiście źle działała na poezję Baczyńskiego, które przecież w ujęciu artystycznym są coraz doskonalsze. W porównaniu ze skalą grozy, na jaką wzbił się młody autor w lirykach „czasu Anny”, wiersze-żale, pisane dla Zuzi dwa lata wcześniej, są w istocie melancholijnymi, programowo czarnymi produktami wyobraźni nastolatka.

Owszem, w zbiorze wierszy, których adresatką była Anna, można znaleźć nieliczne fragmenty emocjonalnie stonowane: tęsknotę („Jesteś o tyle spojrzeń ode mnie. / Jest mi o tyle twych spojrzeń samotniej” – ****⟨Jesteś o tyle...⟩*, 1, 499), troskę („Widzisz, droga wydłużona w troskę – / przeciągły żal” – ****⟨Miła, przyjdź...⟩*, 1, 423), myśl o szansie przełamania konfliktu („Jaki to murarz rozklei wzniesiony przez ciebie mur?” – *Inny erotyk*, 1, 102)¹⁸. I tak niemal wszystkie utwory są smutne. Wymienić można tylko dwa lub trzy takie, które zawierają jakąś projekcję pozytywną, napisane przed rozstaniem z Anną, jak paraerotyk *Świat obok* z motywem „znajdę cię”, jak wiersz z wizją domu *Kiedyś cisza* albo jak w wierszu *Miła, przyjdź...* taka wizja idyllicznej, egzotycznej podróży dwojga ludzi kochających się miłością-*sacrum*:

Widzę: zielony wojaż z tobą
przez puszcze zarosłe ptactwem,
morze zarosłe niebem,
dni szerokie jak horyzont podróży łatwe,
błękitne komunie gwiazd nachylone Pańskim chlebem
nade mną, nad tobą... [1, 423]

I ta wizja została niestety w następnych wersach zrównoważona narastającym niepokojem i w obrazie, i w prośbie:

umierają motyle unoszone przez wiatr
i serce wprasowane w chodnik
tętni dwuwymiarowo
na płask.
Spiesz się, spiesz [...]. [1, 423]

¹⁷ Pozwalam sobie ten fragment monologu Gustawa nazwać baśnią, gdyż ów kontrastowy opis stworzony jest analogicznie do epizodów, jakie znaleźć można w konkretnych baśniach – w literaturze rodzimej zob. choćby powrót bohatera do pustego i zrujnowanego domu w baśni J. I. Krassewskiego *Kwiat paproci*.

¹⁸ Ponadto „Matce i Annie, dwu najpiękniejszym chrześcijankom” poświęcony został też nie związany treściowo z kwestią uczucia do Anny *Poemat o Chrystusie dziecięcym*. Znamienne i charakterystyczne dla ciemnej poetyki tego okresu jest, iż utwór ten, składający się z liryczno-fabularnych epizodów z życia Jezusa, kończy się jego ukrzyżowaniem, a nie zmartwychwstaniem...

Swego rodzaju epilog rysującej się nam na podstawie wierszy historii miłości do Anny przynosi *Serce jak obłok*, baśniowa opowieść o Miłunie, który stanowi zapewne *porte-parole* Baczyńskiego. Autor zaznaczył pod tekstem „ukończone 30 sierpnia 1941” (1, 190), a zatem rok po rozstaniu z Anną. Jednak tekst ten pozostaje jeszcze bez wątplenia w kręgu Anny, otwiera go bowiem powtórzona niemal bez zmiany strofoida z *Autobiografii* (której *nb.* daty powstania nie znamy, ale jej adresatka jest oczywista – imię pojawia się w tekście) – ta cytowana już wcześniej we fragmencie, napędzająca makabryczne obrazy wyobraźni. Najważniejsza różnica to zamiana pierwszej osoby mówiącej w *Autobiografii*: „jakżem w nich zrodził się – olbrzym / i d e m o n?” (1, 489), na trzecią: „Jakże w nich zrodził się olbrzym?” (1, 182). Baczyński skrócił też utwór o jeden wers – ostatni (podkreślony tu przeze mnie), choć znający wersję z *Autobiografii* wysłyszają od razu to brakujące słowo – jak gdyby było rymem do pary: niemo – demon (a nie jest nim właściwie, gdyż słowo „niemo” rymuje się niedokładnie z „przemógł”). Na pewno poprzez te zabiegi nie starał się Baczyński, by obydwa utwory szczególnie ze sobą korespondowały, wiemy jednak dzięki temu, że należą do jednego kręgu życiowych doświadczeń i poetyckich poszukiwań autora. Bohater poematu nie jest demonem, jest tylko olbrzymem, czystym, o niewinnym spojrzeniu oczu, w których uwięził niebo, Tytanem z praczasu, pędzącym przed sobą lodowce jak stado owiec. Ma zamiast serca obłok pełen smutku – jest samotny. Symbolicznie znaczy to zapewne także bycie wiernym poezji (kojarzy się z frazeologizmem „bując w obłokach”; ale sam obłok wydaje się często u Baczyńskiego symbolem liryki), co było może również jedną z przyczyn rozstania Anny i Krzysztofa¹⁹. Nie przyjmują Tytana Miłuna do swego tanecznego kręgu siostry – baśniowe ucieleśnienie młodości, urody i radości życia, bezwzględnie jednak odrzucające jego inność; nie chcą go chłopcy – skupiający w sobie podobne cechy, marzący ponadto o wyprawach po skarby i o dziewczętach. Zakochuje się w Światłolunie, będącej samym pięknem i czystością natury, prosi ją o ochronę przed wielkością świata i przed jego własną potęgą, lecz ona wyśmiewa go; boi się też zostać jego partnerką, jest zbyt krucha, zbyt wiotka, by dać się ponieść w świat wichrów, gór i lodowców, i – metaforycznie – zbyt mała na jego „za wysoką” miłość. Opowieść ta stanowi do tego momentu właściwie wariant fabularny baśni o odrzuconym przez swoją inność bohaterze – *Pięknej i bestii*, *Żabiego króla*, *Brzydkiego kaczątka*. Jej finał nie pozwoliłby Bettelheimowi wpisać jej w krąg baśni terapeutycznych. Będąc paralelą losu Krzysztofa zakochanego w Annie, jako próba startu w dorosłość, przedwczesna zapewne, a może tylko pechowa, kończy się niepowodzeniem – czyli powrotem do roli dziecka i do tej jedynej kobiety, której miłość pozostaje niezmienna i zawsze chroniąca:

Matka szła o twarzy wyrzeźbionej
w smugi smutku, jakby się nią przelał
czarny płomień zamknięty we łzach.
A łzy były za Tytanem tęsknione
[.]
I w ramionach Matki zamilkły
jego oczy jak zamarłe wilki. [1, 189–190]

¹⁹ Związek Anny i Krzysztofa nie wydawał się ponoć odpowiedni matce Anny ze względu na młody wiek obojga i „niepewność losu w Warszawie” – zob. B u d z y Ń s k i, *op. cit.*, s. 56.

Abstract

AGNIESZKA ZGRZYWA
(Collegium Polonicum, Słubice)

SUFFERING, HORROR, AND FAIRY-TALE.
ANNA'S TIME IN KRZYSZTOF KAMIL BACZYŃSKI'S POETRY

In 1940, a nineteen-year-old Baczyński experienced a disappointment in love with a year younger Anna Żelazny. At that time he composed a series of poems, which have been scattered on the pages of his *Collected works*, and which nevertheless constitute a discrete cycle. In order to express his emotions and for his self-therapy, Baczyński produced lyrics abound in macabre pictures, figures, and props close to those found in some fairy-tales. Furthermore, the poems in question are built of schizophrenic deformations of the world, lunatic visions and the unreal. Through the figure of the hero whose love was rejected and who in his despair ponders on death, as well as due to other references and parallels, some Baczyński's poems of that time can be linked to romantic texts such as Mickiewicz's *Forefathers' Eve* and Norwid's *Epos-nasza*.