

Wzniosłość i makabry w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

KAROLINA EWA WIELICZKO¹
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

OD KATASTROFIZMU DO PESYMYZMU ŚMIERĆ I SACRUM W POEZJI STANISŁAWA PIĘTAKA

„W tych strofach twardych mnie zobaczycie / tak nagiego, przed bóstwem jakbym stał” — słowa te wyrażają dobitnie charakter poezji Stanisława Piętaka, twórcy żyjącego w latach 1909–1964, autora o bogatym dorobku literackim, na który składa się kilkadziesiąt tomów poetyckich i prozatorskich, a także niewielka liczba utworów dramatycznych. Liryczne wyznania, stanowiące główną tkankę wierszy i poematów Piętaka, dają się odczytać jako bezpośrednie relacje doświadczania emocji, nagłych lub permanentnych stanów duszy oraz natchnień, rozsadzających wrażliwą psychikę poety. Podmiot mówiący tej poezji i „ja” autora oddziela tylko granica aktu twórczego. W twórczości Piętaka dominuje jednak ciemna tonacja, u której źródeł leży przeświadczenie o schyłkowości własnego istnienia i zmierzchu znanego podmiotowi świata. Rozważania na temat Piętakowych „podróży do kresu nocy” należałoby uznać za niewystarczające bez ukazania dzieła w kontekście życia i dylematów twórczych poety oraz z pominięciem tła kierunków, szkół i tendencji literackich dwudziestolecia międzywojennego, które miały na kształt twórczości Piętaka przemożny wpływ.

Józef Czechowicz w eseju *Ziemia i poezja* z 1938 roku nazwał autora *Alfabetu oczu* „poetą ziemi”, co może stanowić argument na rzecz utrwalonego już w świadomości odbiorców obrazu poezji Piętaka jako twórczości mieszczonej się przede wszystkim w ramach nurtu chłopskiego. Piętak, z pochodzenia chłop, odczuwał z rodziną Wielowską zespolenie niemal symbiotyczne i to pejzaże wiejskie stały się scenerią kontemplowania w duchu romantycznym i dekadentckim poczucia końca oraz przeżywania fatalizmu ludzkiego losu. Wielowiejska przyroda i rodzinny dom stanowią zatem jedynie punkt poetyckiego odniesienia. Charakter zaś poetyckich „wyznań” podmiotu, buntowniczych bądź z rezygnacją przyjmującego nieubłaganą konieczność, determinowała w kolejnych etapach twórczości różnorodność wpływów natury światopoglądowej i formalnej.

¹ Karolina Ewa Wieliczko — absolwentka polonistyki UMCS w Lublinie. Od 2010 roku zatrudniona na stanowisku asystenta w Zakładzie Literatury Współczesnej IFP UMCS, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości poetyckiej Stanisława Piętaka. Debiutowała recenzją *Biegunów* Olgi Tokarczuk w „Akcencie” w 2009 roku. Do jej zainteresowań naukowych należą: tradycja antyku w polskiej literaturze współczesnej, poezja polska po 1918 roku, wątki mityczne w dziełach literackich, baśnie, legendy i podania ludowe. Mieszka w Lublinie.

Bogactwo poezji Piętaka utrudnia jakiegokolwiek jednoznaczne jej zaklasyfikowanie. Da się na przykład wskazać na przenikające do tej poetyki, zwłaszcza na początku drogi twórczej, wzorce konstrukcji poetyckich znane z poezji Awangardy Krakowskiej. Najpierw Juliana Przybosa, a potem Tadeusza Peipera Piętaś obrał sobie za poetyckich mistrzów w latach studiów w Krakowie. Urbanizm Peipera nie przyjął się jednak w wierszach wielowiejskiego poety, pełnych opisów przyrody, ulegających fantastycznym nieraz przeobrażeniom. W takiej scenerii — tyleż odtworzonej z pamięci, co wyobrażonej — dokonywały się jednak przemiany kojarzące się z poetyką Awangardy Krakowskiej. Za przykład niech posłuży opis pozornego samostwarzania świata w wierszu *Noc letnia* z debiutanckiego tomu Piętaka *Alfabet oczu* z roku 1934. Autokreacja wydaje się pozorna, gdyż stosowane w tekście czasowniki wymagają obecności agensa, kogoś, kto dokonuje kreacyjnego aktu. Zastosowana stylistyka kojarzy się z metaforyką Peipera:

gwiazdami rozwieszony zmierzch [...]
krowy rozwłócone rogami po las

[...] świat utonął
smutnie na widnokręgu rozstawionymi szybami².

Rolę demiurga Piętaśowego świata odgrywa poeta, ale nie rzemieślnik, lecz demiurg władający dwiema potencjami: wyobraźnią i pamięcią. Poezja Piętaka nosiła znamiona kreacyjnej od początku jego drogi twórczej. W przypadku autora *Linii ognia* żywiołowość nie jest równoznaczna z nieokiełznaniem i zupełnym brakiem konstrukcyjnego zamysłu, co często poecie błędnie się przypisuje, by wspomnieć chociażby słowa Jana Śpiewaka: „Piętaś wydobywa z pamięci płonące zdania jak ławę, które niemal samoczynnie tworzą wiersz”³. Osądy krytyków rzekomo potwierdza sam autor: „Sztuka moja jest istotnie uczuciowa, wielokrotnie bezkształtna, całkowicie pogrążona w ciemnym wnętrzu osobowości, pełna kompleksów, aluzji i boleści niemal namacalne”⁴. Wypowiedź tę powinno się uznać jednak za akt autokreacji.

O wiele więcej zdaje się łączyć poezję Piętaka z Drugą Awangardą, mimo deklarowanego przez twórcę odcięcia się od wpływów Józefa Czechowicza⁵. Trzeba jednak

² St. Piętaś, *Pisma. Utwory poetyckie*, t. 1: *Poezje zebrane, aneksy, przypisy*, przedm. S. Lichański, oprac. i wstęp S. Nyczaj, Warszawa 1986, s. 36 (pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania, dalej oznaczam je skrótami w tekście: cyfrą rzymską numery tomów, arabską — strony).

³ J. Śpiewak, *Testament poetycki Stanisława Piętaka*, [w:] *Poeta ziemi rodzinnej*, oprac. A. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa 1970, s. 382.

⁴ St. Piętaś, *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963, s. 175. Za celne należy uznać sformułowanie Józefa Nowakowskiego o Piętaśu — „poecie programowo spontanicznym”, wielokrotnie nieraz poprawiającym swe utwory (J. Nowakowski, *Wokół „barbarzyństwa” w poezji autora „Zaklania”*, [w:] *Stanisław Piętaś: poeta i prozaik*, red. S. Frycie, Rzeszów 1969, s. 49).

⁵ O źródłach takiej postawy Piętaka (i innych tzw. poetów Powiśla) wyczerpująco pisał S. Gawliński w studium *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym (elementy socjologii i poetyki)*, Katowice 1983, s. 92–93.

zwrócić uwagę na pewne podobieństwa na różnych płaszczyznach twórczości obu poetów w światopoglądzie poetyckim czy w obrazowaniu. Wyraźne jest także szczególne upodobanie, z jakim poeta wykorzystywał technikę oniryczną, polegającą u niego często na asocjacyjnym następowaniu obrazów i tworzeniu w ten sposób rejestru marzeń sennych. Znacząca część utworów poetyckich Piętaka opiera się na motywie wizji sennej, jakby egzystowanie w sferze marzenia sennego miało dla poety wartość terapeutyczną, chroniło przed skutkami doświadczania rzeczywistości, co łączyło się z bólem odczuwanym przez podmiot utworów Piętaka niemal fizycznie⁶.

Chcąc wskazać inne przykłady powinowactw poetyki Piętaka z ważnymi „izmami” lat trzydziestych XX wieku warto wspomnieć, iż właśnie skłonność do oniryzmu i wizyjności (czy fantastyczności w odniesieniu zwłaszcza do ostatnich trzech tomów) odróżnia poetykę Piętaka od postulatów autentyzmu Czernika, z którym łączono wielowiejskiego poetę. Z powodu zaś irracjonalnego umotywowania sposobu prezentowania sennych obrazów, sięgających sfery nieświadomości i mających niekiedy wykładnię archetypiczną, warto zastanowić się nad pokrewieństwami tej poezji z nadrealizmem, o czym pisał przed laty Mieczysław Dąbrowski w *Studium historycznoliterackim* na temat twórczości Piętaka⁷. Należy przypomnieć, że właśnie mianem „chłopskiego nadrealisty” określił Piętaka Iwaszkiewicz⁸. Przydomek ten na swój użytek przeformułował zaś Zbigniew Bieńkowski, który odczytywał lirykę Piętaka jako zapis doświadczenia bólu istnienia, odczuwanego zarówno fizjologicznie, jak i jako cierpienie duszy, nowocześnie odmianę romantycznego „jaskółczego niepokoju” — stąd zaproponowana przez Bieńkowskiego kolejna formuła: „chłopski egzystencjalista”⁹. Punktem wyjścia niniejszych rozważań może stać się zarzut autora *Sprawy wyobraźni* postawiony Piętakowi, a dotyczący rzekomego zainteresowania młodego poety jedynie doświadczeniem doczesności. Bieńkowski twierdzi, że twórczość autora *Odmienca* nie zmierza ku żadnej „istotności świata”, żadnej „absolutności niemijającej” — jak czytamy w artykule *O poezji Stanisława Piętaka*. Zarzutowi wtóruje monografista poety, który pisze wprost, iż Piętak „ujmuje świat bez transcendencji” oraz że „Ziemia jest w poezji Piętaka jedynym bóstwem”¹⁰. W odpowiedzi na tak postawioną tezę warto przytoczyć urywek wiersza *Sama* (I 322), którego centralna postać nosi rysy bohaterki powieści Piętaka *Plama* — skrzywdzonej przez innych kobiety o nadprzeciętnej wrażliwości:

Otwierało się niebo,
lecz nie wybuchał promień dnia,
nie jawił się Bóg w uśmiechu łask.
Przeczułaś, że zachichocą żywi,
a wzgardzą tobą umarli [...]

⁶ Zob. W. P. Szymański, *Z doświadczeń głodu i wyobcowania*, [w:] tenże, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 270.

⁷ M. Dąbrowski, *Stanisław Piętak. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 28.

⁸ J. Iwaszkiewicz, *Chłopski nadrealista*, [w:] *Poeta ziemi rodzinnej*, s. 219–226.

⁹ „Piętak traktował poezję jako funkcję świadomości wobec własnej egzystencji”. Z. Bieńkowski, *O poezji Stanisława Piętaka*, „Twórczość”, R. 20: 1964, nr 4, s. 38.

¹⁰ J. Nowakowski, *Katastrofizm i mity (poetycka twórczość Stanisława Piętaka)*, Rzeszów 2000, s. 172–173.

Inny fragment wiersza, który może stanowić doskonały przykład opisu krajobrazu po ogłoszonej przez Nietzschego śmierci Boga:

Obok przepływały przez siebie smugi jasności,
która była trochę przyćmiona,
sypał się przez nią nieustannie proch księżycy.
O dwa kroki leżał czarny szkielet ptaka,
lecz także mi nic nie przypominał...
I tylko że w przepaści rzeki
leżały nieruchome topole, olchy, graby,
obłoki jak małe utopione dzieci;
chciało mi się podnieść i krzyczeć,
że zostałem sam, sam na świecie.

(*Z powrotem w dzieciństwo*, I 376)

Wiersz zawiera jeden z kilku utrwalonych w poezji Piętaka pejzaży końca świata. Józef Nowakowski w książce pod znaczącym dla nas tytułem *Katastrofizm i mity* postrzega katastrofizm jako nurt (choć także w szerszym znaczeniu, jako jedno z ważniejszych zjawisk ideowo-artystycznych XX wieku), a pojęciu „katastrofizmu”, zdaniem rzeszowskiego badacza, da się podporządkować pozostałe ważne „izmy”, funkcjonujące w różny sposób w twórczości Piętaka. Ową naczelną kategorią interpretacyjną miałyby być mianowicie stworzona przez Piętaka emocjonalna odmiana katastrofizmu czy też „katastrofizm integralny”¹¹. Konstatację tę należy uznać za ważną na tle dotychczasowych rozważań badaczy i historyków literatury w recepcji poezji Piętaka, jednak po rozszerzeniu perspektywy badawczej i ukazaniu twórczości Piętaka na tle całej Drugiej Awangardy może okazać się ona niewystarczająca lub wymagająca modyfikacji (problem ten nie został jeszcze w pełni zbadany).

Z pewnością katastrofizm należy do *communes res* epoki, przyswajanych przez Piętaka od pierwszych prób literackich. Można natomiast polemizować z przyjętą przez monografistę hipotezą dotyczącą charakteru przemysłów twórcy na temat przeczuwanej zagłady. Katastrofa totalna w wymiarze historyczno-cywilizacyjnym pojawia się w poezji Piętaka dość rzadko. Zagłada najczęściej jest przedstawiana jako odczuwana i referowana w tekstach dezintegracja ciała¹².

Zastanawiający może okazać się obraz szaleńczych mordów oraz nienawiści u końca czasów z wiersza *Ucieczka* (z tomu *Zaklinania*): „Gotujmy noże i trucizny! / Pomordowaliśmy zwierzęta, kolej więc zacząć zabijać siebie” (I 372). W cytowanym wierszu podmiot liryczny nie bierze jednak udziału w straceńczych działaniach ogółu, izoluje się od okrucieństwa i grozy świata. Czytamy na przykład słowa: „Upadłem, by nie słuchać więcej” (I 372); zatem przytoczona poprzednio wypowiedź należy do jednej z postaci „z tłumy”. Podmiot liryczny nie identyfikuje się z barbarzyńskim motłochem — zaś utożsamienie ze zbiorowością, według podręcznikowej tezy Edwarda Bal-

¹¹ Tamże, s. 239.

¹² W. P. Szymański, *dz. cyt.*, s. 259 i nast.

cerzana, należy uznać właśnie za *sine qua non* utworu w pełni katastroficznego¹³. Jak to ma miejsce u innych poetów — „wizjonerów” Drugiej Awangardy (miedzy innymi Miłosz, Łobodowski) pojawia się u Piętaka widzenie poprzedniej wojny w funkcji zapowiedzi przyszłej, zgodnie z koncepcją cykliczności historii i tendencją mitycznego ujmowania czasu. Bohaterowi wierszy po prostu towarzyszy przeczucie przyszłej klęski i nęka go, jak w przypadku podmiotu lirycznego poezji Czechowicza, obsesja śmierci. Myśl ta staje się szczególnie dojmująca dla Piętaka w ostatnich tomikach poetyckich, zwłaszcza w *Zaklinaniach*:

Upadłem w końcu na plaży
i spałem śniąc przeżyty dzień,
tylko na odwrót ujrzały i okrutniej —
że to ja z śmiertelną chorobą siedzę na kupce trawy,
a brzegiem morza idzie ktoś obcy, nagi, silny
i nawet się nie odwraca.

(*Plaża*, I 387–388)

Wśród wielu źródeł poetyckich, z jakich czerpał Pięta, warto wspomnieć jeszcze o inspiracjach doświadczeniami młodopolskich symbolistów, co jest widoczne w tekstach Piętaka należących zwłaszcza do „wizyjnej” części jego twórczości. Język symboli poetyckich ma za zadanie wyrazić to, co niejasne oraz przynajmniej zbliżyć się do niewyraźnego, tkwiącego głęboko w wewnętrznych, często podświadomych pokładach psychiki poety. Pięta jednak od pierwszego do ostatniego tomu poetyckiego operował raczej niezmiennym i ograniczonym zestawem charakterystycznych oraz z dużą intensywnością eksploatowanych obrazów poetyckich o wartości symbolicznej. W przeważającej części zostały one wydobyte z pejzażu rodzinnych stron, wchłonięte przez wyobraźnię poety i zaadaptowane dla potrzeb wyrażania sytuacji podmiotu lirycznego. Ową symbolikę poezji Piętaka tworzą elementy rzeczywistości wyłaniające się zasadniczo z dwóch sfer: nieba i ziemi. Częściej niż metaforyka telluryczna istnienie transcendencji ewokują przedstawienia nieba.

Niebo zapełniają w lirykach Piętaka obrazy obłoków, wyłaniające się z biblijnej opowieści o potopie, a zatem stanowiące metaforyczną przesłonę dla wizji katastroficznych¹⁴. W wierszach, takich jak *Dzień z igieł* (z *Alfabetu oczu*), przywołujących mroczne wspomnienia dzieciństwa o fatalnej sytuacji bytowej rodziny poety, o ubóstwie, głodzie i szyderstwach sąsiadów — niebo spowijają zastępy „liliowych chmur”. Lilie symbolizują czystość, a w tym wypadku niezawinione cierpienie zwłaszcza poety, jego matki i rodzeństwa, zaś barwa kwiatów przywołuje konotacje żałobne, bliskość śmierci, a także myśl o jak najprędszym jej przyjściu („Do widzenia, braciszku, rzeka jest tam, / w rzece można się utopić...”; *Dzień z igieł*, I 37). „Cień liliowego obłoku” skrywał wiele tajemnic.

„Nad umarłym lilie świecą” (*Pamięci umarłego*, II 19). Z obłoków lub gąszczu lasu wyłaniały się widma — cienie umarłych, znanych podmiotowi lirycznemu za ich życia

¹³ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996, s. 157.

¹⁴ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2008, s. 193.

(jak dawna kochanka z utworu *Wierność*, I 369) lub zaczerpniętych z demonologii ludowej (jak duchy powietrza z *Powieści wieków*, I 187)¹⁵.

O, rojenia nieużyte,
bliskich zmarłych wiodę świtem.
(*Nieszczęśliwi ci, co marzyli*, II 108)

Dlatego zmarłe dziewczyny wiatrem niesione
przychodzą jakże często w ten ogród mój ciemny [...]
Za zmarłą matką co noc będę szedł...
(*Autor z żoną opuszcza Wielowieś*, II 105)

[...] Lepiej, gdybyście, jak cienie moich zmarłych,
przy mnie stały
(*Potknąłem się o ciszę...*, I 383)

Tak, a dziś już wiodą mnie zmarli.
Starte pola, rany, cierpienie.
(*Czy krzaka samotny dziękuję różę...*, I 408)

Obierając sobie za towarzyszy nocne widziadła i zbłąkane dusze, poeta odkrywa, że oddalił się od życia i jest bliższy światu ducha. Udziałem poety staje się wewnętrzny konflikt pomiędzy życiem a poetyckim posłannictwem, wiążącym go z bardziej wzniosłymi obszarami istnienia:

Pieśń, co dźwigała wielką moc marzenia!
Słabłem od niej, wspierałem się o furtkę
i patrząc, jak noc kształty ziemi zmienia,
myślałem smutny: życie jest krótkie.
(*Nad przeszłością*, I 255)

Oddanie się skłębionym wewnątrz namiętnościom, którym poeta daje upust poprzez sztukę, wyzuwa jednocześnie z sił witalnych. W podobnym duchu znajdziemy skierowane do siebie wyrzuty poety: „sen wziąłem za właściwy byt” (*Mroki mojego dzieciństwa*, I 178). Wpisując się w romantyczny wzorzec „umarłego dla świata” Gustawa, a jednocześnie w ponadczasowy topos *homo viator*, u schyłku życia bohater wierszy będzie kreował siebie jako „nieżyjącego, / choć żywego wędrowca” (*Zasłubiny*, I 379). Kiedy indziej podmiot liryczny jednak stwierdza: „Jest tylko ta droga w wyobraźni i śnie” (*Wystarczyło kiedyś...*, I 119), co sugeruje zamknięcie poety w wewnętrznym świecie, wynikające z właściwej światopoglądowi romantycznemu przesłanki o wyższości doznań duchowych nad rzeczywistością obiektywnie istniejącą. Intrygujące, że świat poetyckich wyobrażeń, do którego podmiot liryczny tak tęskni, może przybrać w tej poezji pozór zaświatów — utożsamianych z obszarem *sacrum* i transcendencji¹⁶, skąd przybywają dobre bądź złe duchy, by zawładnąć duszą poety. Podobną funkcję pełni przestrzeń nieba.

¹⁵ *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, hasło: *Planetnik*, s. 317–318.

¹⁶ J. Nowakowski, *dz. cyt.*, s. 193.

Drugim motywem wartym uwagi, obok obłoków, odsyłającym w dziedzinę nie-realności, jest motyw kwiatów. Oto fragment wiersza *Powrót wnuczka* z tomu *Dom rodzinny*:

Stałem przy wierzbie, lecz i ona przez powietrze
popłynęła. W wodzie o złotym dnie rząd kwiatów
w księżycu białym rósł, liliowił w wilgotnym wietrze.
Noc. Dokąd prowadzisz mnie? Do jakiego ze światów? (I 132)

Poeta, zachowując charakterystyczną dla swojej poezji krypto-wspomnieniową konwencję, nakłada maskę dziecka, które „wchodzi w ciemność” — w sferę nieznaną, ale fascynującej przestrzeni wyobraźni, sięgającej granic rzeczywistości niepoznawalnej. Opisuje tym samym moment wkroczenia w krainę doświadczeń niedostępnych innym. Medium umożliwiającym wniknięcie w świat nierealny są kwiaty. Przynależność ich do tej sfery potwierdza współlegzystowanie z żywiołem nocy — domeną złudy i niebezpieczeństwa samozatruty, która bywa ceną poetyckiej realizacji i przekroczenia granic poznania (kwiaty określane są między innymi jako „nocne pokarmy”, jak w wierszu *W północy* z tomu *Pośrodku żywiołów*, I 334). Metafora kwiatu może ponadto sygnować trudność poznawczą, stanowiąc „formułę chwiejnego porządku rzeczywistości”¹⁷, w pewien sposób podważając tym samym istnienie świata poza snem i marzeniem.

Kwiaty stały się kulturowym symbolem estetycznej doskonałości, lecz za sprawą swojej krótkotrwałej żywotności są przy tym znakiem ulotności i przemijania,¹⁸ sygnując w wierszach Piętaka nęcący czar zgubnej, bo nieprawdziwej rzeczywistości. W utworze *W rok po rozstaniu* (*Dom rodzinny*, I 150) czytamy: „Dom biały stał nieopodal i kwiat wielki, żywy, / że przestrzeń zdawała się być od piękna chora” (o złowroziej symbolice bieli w dalszej części wywodu). Kwiaty bywają również znakiem żałoby: „kwiatów liliowe muszelki” (24 VII 1942, I 163), „Pot kwiatów schnie. Nasturcje i róże / motyli zmarłych ślą koła duże” (*M. przeszła ulicą*, I 165), „kwiat ponad nami czarny kielich zrzucił” (*Na ślub siostry*, I 94), „nad tobą czarne kwiaty wokół” (*Znów*, I 108) — Piętak wykorzystuje tradycję *Czarnych kwiatów* Norwida i *Marii Malczewskiego*. Podobne ujęcia pojawiały się już w poezji dwudziestolecia międzywojennego, czego dowodzi przykład wiersza Brunona Jasieńskiego poświęconego zmarłej siostrze (*Pogrzeb Reni*). Motyw kwiatu stanowi bardzo często (również w niektórych cytowanych wierszach) element scenerii romansowej, gdyż dla poety „wspólna jest granica rozkoszy i śmierci” (*Akt*, I 384).

¹⁷ A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 50.

¹⁸ W. Kopaliński rozpoczyna budowanie definicji symboliczności kwiatu od określenia „centrum mityczne”. Notuje, iż są między innymi znakiem piękna i niewinności, a zarazem znamionują przemijanie, oszustwo, zło i śmierć. Co może okazać się użyteczne, to fakt, iż biały kwiat, który pojawia się równie często w poezji Piętaka, co czarny, funkcjonował jako atrybut Wielkiej Bogini oraz innych bóstw kobiecych wielu mitologii, w tym i greckiej Persefony (por. tenże, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, hasło: *Kwiat*, s. 181–183).

Współwystępowanie omawianych motywów łączących się z zagadnieniem śmierci i nierealności zdarza się w poezji Piętaka stosunkowo często. Jako przykład może posłużyć utwór *Barwy* (I 320), w którym optyka podmiotu lirycznego, wbrew tytułowi, skupiona została zasadniczo na jednym kolorze. Przymiotnik „biały” przyporządkowany został charakterystycznemu dla utworów Piętaka zespołowi przedmiotów i zjawisk: kwiatu, obłokowi, śniegom oraz odbłaskowi księżyca. Wszystkie wymienione rekwizyty poetyckie są w tej poezji znakami obecności Tanatosa. Wskazany w następnej kolejności inny przedmiot — z semantycznego pola estetyzującego pejzaż — kartka — przenosi w krąg „antropocentryczny”. Najpierw wymienione zostają części ciała: ręka oraz twarz („którą kochałem”), a potem „zjawiska, którym dawałem krew i nazwę” (peryfrazą aktu twórczego?). W końcu ponownie wywołuje się kategorię przestrzeni, która, podobnie jak twory poetyckie, należeć będzie do dziedziny pozazmysłowej: „Lecz białą będzie także przestrzeń, gdy oczy się na zawsze zamkną”. Biel, jednoznacznie konotująca w utworach wielowiejskiego poety śmierć¹⁹, naznacza przemijalnością całość egzystencji podmiotu. Wiersz kończy medytacja nad własną śmiercią podmiotu, osnuta wokół trzech symbolicznych przedstawień. Aż dwa z nich wprowadzałyby do liryku refleksje bliskie myśli chrześcijańskiej: powrotu do utraconego raju oraz potrzebie zadośćuczynienia krzywdy wyrządzonej bliźniemu.

Wrażliwość na cierpienie innych ujawniała się w poezji Piętaka znacznie częściej, niż przyznawał się do tego poeta: „słucham raczej, jak w świetle księżyca drży kwiatów powieka, / niż patrzę, jak oczy ludzkie od bólu i troski się mienia” (*Do krytyka*, I 168). Porzucenie marzycielskiej postawy pozwoliło poecie w 1951 roku sformułować programową deklarację: „Że nie w śmierci, lecz w radości istnienia / wreszcie odnaleźliśmy cel człowieka” (*Pomnik czasom*; I 230). Problematyzacja zagadnienia rozdźwięku pomiędzy życiem a sztuką wymuszała podjęcie zagadnienia etyki w twórczości poetyckiej. Jak pisał Stanisław Brzozowski, życie w rozumieniu nietzscheańskim równa się tworzeniu²⁰, dlatego życie „piękne” równoznaczne jest z funkcjonowaniem w zgodzie z normami etycznymi. U Piętaka równowaga ta gwarantuje ziszczenie idei *non omnis moriar*:

Więc jeśli życie będzie prawe, to jak w sławie
Zostanie pamięć po nas choć w rodzinnym gronie
I posłuży dobru i szczęściu, przyszłej sprawie.
(*Do O., Przymierze z nowymi laty*, I 301)

Piętak zatem wprost wyrażał przekonanie, że tylko literatura, która sprostą normom etycznym i estetycznym, ma szansę stać się pomnikiem swego twórcy ku pamięci przyszłych pokoleń. Motyw *exegi monumentum*, nadziei na pośmiertną sławę, realizuje wiele wierszy, w tym i *Ku przyszłości*:

¹⁹ W. Kopaliński, *dz. cyt.*, hasło *Biały*, s. 17–18.

²⁰ Por. S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, [w:] tenże, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, Warszawa 1973, s. 691 oraz M. P. Markowski, *Vita interpretativa*, [w:] tenże, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 370–371.

Upadałem ja krzyżem przed wizją,
Więc słowo moje zdoła serce ludzkie pocieszyć
I po wiekach nawet wstanie młodości mową żyzną. (I 204)

Zastąpienie przekonania o nieuchronności śmierci nadzieją na pozyskanie miejsca w pamięci potomnych pojawia się u Piętaka wówczas, gdy literatura staje się polem walki o nowy porządek społeczny — mowa o okresie mniej więcej od *Lotu dojrzałych dni* z 1949 do *Przymierza z nowymi laty* z 1955 roku. Na czas ten przypada wzmożenie wysiłków poety o uzgodnienie własnej poetyki z najpowszechniejszymi postulatami krytycznymi. Usiłowania te, jak się wydaje, wynikały nie tyle z pobudek *stricte* ideologicznych, ale raczej z dwóch, różnych w swej specyfice, przyczyn. Po pierwsze, poeta pragnął pozyskać wreszcie przychyłność większości krytyki, tym sposobem zamierzając zjednać dla swojej poezji szersze kręgi odbiorców²¹. Po drugie zaś (tu należy przyznać rację Annie Kamińskiej), Piętaś starał się pisać przede wszystkim utwory w duchu „prawdziwie ludzkim, a nie deklaratywnym”²², co wynikało zapewne z ukształtowanej w dzieciństwie solidarnej postawy z pokrzywdzonymi i ubogimi. Skutki usiłowań okazały się dla poety niewystarczające. Pod datą 30 października 1956 roku w osobistych zapiskach Piętaka odnajdziemy słowa: „Nie zabiły mnie czasy tyranii stalinowskiej jako twórcy, ale przecież ograniczyły”²³. By lepiej zrozumieć dramat autora *Zaklinań*, przytoczmy jeszcze wypowiedź Henryka Berezy, który tak oto opisuje skutki poetyckiej konwersji polegającej na zarzuceniu naturalnych dla talentu Piętaka właściwości poetyckich:

Jak chleb i woda potrzebny był Piętaśowi twórczy upust treści jego wyobraźni, przeczuć i nawiedzeń. Piętaś skazał się na mękę, gdy uwierzył, że tego robić nie należy. Uprawiał sztukę, nie mogąc liczyć na to, że przyniesie mu ona takie wyzwolenie, jakie czasem przynosi²⁴.

Twórczość w omawianym okresie wprawdzie wyróżniała się niespotykanym wcześniej nagromadzeniem elementów optymistycznych: wiary w pozytywne skutki rozwoju cywilizacyjnego (*Do syna*, I 229; *Ku nowemu*, I 264), w trwały pokój, bez realnej groźby wojny (*Hymn o pokoju*, I 227; *Przyjdą, przyjdą dni...*, I 285) — przenikały je jednak stale echa młodości „czarnej od lęku” (*Dla tych*, I 260; *W rocznicę września 1939 roku*, I 267), które można interpretować między innymi jako prefigurację przyszłej katastrofy („Pokój trwały, byt szczęśliwy, jak wiek znowu jest odległy... — z utworu *Chwila dziejowa*, I 221). Przede wszystkim jednak mroczne czy nostalgiczne powroty w krainę wspomnień świadczą o świadomościowym uwięzieniu podmiotu w sferze

²¹ Na podobne poetyckie konwersje Piętaś decydował się wcześniej, a po raz pierwszy już w drugim tomie *Legenda dnia i nocy* (1935). Kierując się wtedy sugestiami, zwłaszcza Stefana Napierskiego i Czechowicza, zrezygnował z żywiołowego stylu i zainteresował się epiką. Por. St. Piętaś, *Portrety i zapiski*, s. 113–116.

²² A. Kamińska, *Przedmowa*, [w:] S. Piętaś, *Notatnik poetycki*, Warszawa 1966, s. 14.

²³ St. Piętaś, *Notatnik poetycki*, s. 72.

²⁴ H. Bereza, *Męczeństwo*, [w:] tenże, *Sposób myślenia*, t. 1: *O prozie polskiej*, Warszawa 1989, s. 199.

śmierci, wyrażającym się także w tych optymistycznych latach w przekonaniu, że „Poszerza się wciąż nocny świat” (*O tym, że nie ma matki mej...*, I 282). Poezję Piętaka charakteryzuje więc ciągłość za sprawą spajającego ją motywu śmierci, realizowanego w głównej mierze przez znaną z przedwojennych utworów symbolikę tanatyczną, choć w tamtych latach wprowadzaną nieco oszczędniej.

Gdy po 1956 roku Piętaś podjął próbę powrotu do zarzuconego modelu tworzenia, powstały trzy tomy poetyckie, będące wyrazem pesymistycznych przeczuć poety, stojącego u progu samobójczej śmierci. W pracach badawczych porównuje się niekiedy pierwszy i ostatni okres twórczości poetyckiej Piętaka, zauważając powrót do tak ulubionych dawniej składników poetyckich, jak wizyjność, oniryczność i symbolika, dostrzega się ponowną subiektywizację poetyckiego przekazu. Trudno jednak mówić jedynie o powieleniu sprawdzonych metod poetyckich. Do nakreślenia charakterystyki podmiotu lirycznego z wczesnego etapu twórczości można odnieść słowa, których użyto w powojennej już recenzji tomu *Dom rodzinny* (1947): „Przechadzki po bezdrożach smutku, nad »przepaściami zwątpień«, wśród cieni, złych snów, widm śmierci — cały ten bagaż pesymizmu i melancholii rozsadza chęć wyzwolenia się, uzyskania mocnej i opanowanej postawy”²⁵. Nad faktyczną funkcją romantycznych skarg i metafizycznych lęków we wczesnej poezji Piętaka zastanawiał się również Mieczysław Dąbrowski, stawiając tezę, iż Piętaś przed wojną katastrofizm pojmował powierzchownie, wykorzystując sztafaż katastroficzny do zilustrowania osobistych dramatów i rozterek, nie współuczestnicząc w pokoleniowym przecuciu rychłej zagłady kultury: „Katastrofizm był wówczas dla Piętaka kategorią literacką, zdecydowanie tylko estetyczną, teraz [w trzech ostatnich zbiorach poezji — przyp. K. E. W.] dopiero stał się odczuciem autentycznym, filozoficzno-ontologicznym”.²⁶ Jak zostało wspomniane, katastrofizm wierszy Piętaka był niepełny, jednak czy w okresie międzywojennym jego utwory łączyłyby z katastrofizmem tylko obrazy, cechy stylu i poetyki — niewewnętrzzone, niemające nic wspólnego z głębią przeżyć epoki? Inni poeci kręgu Czechowicza, z patronem zresztą na czele, także czerpali obficie inspirację z własnej biografii dla kreślonych na kartach poezji obrazów o cechach katastroficznych²⁷. Penetrowanie własnej biografii przez twórców całej właściwie Drugiej Awangardy stanowiło tylko punkt wyjścia dla rozważań na temat uniwersalnych problemów ludzkiej egzystencji i przeczuć zbliżającej się zagłady totalnej. Tak było niekiedy i z Piętaśkiem:

W dymie pocisków ty czy inny człowiek — marny owad...[...]

Wiedziałem już wtedy, że nawet czas nienawiści czerwonej nie splucze.

(*Wspominanie epopei, Alfabet oczu*, I 45)

²⁵ M. Buczkówna, *O poezji Stanisława Piętaka*, „Kuźnica”, R. 4: 1948, nr 4, s. 9.

²⁶ M. Dąbrowski, „Ostatnie rozmowy” Piętaka, „Poezja”, R. 13: 1978, nr 7–8, s. 66.

²⁷ S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 120. Ponadto, jak zauważa S. Gawliński, można wyodrębnić nawet wspólne „etapy” biografii bohaterów wierszy, których autorami są „uczniowie” Czechowicza, a także pewne elementy składowe tych życiorysów (jak refleksje metaliterackie lub autotematyczne). Por. S. Gawliński, *dz. cyt.*, s. 119.

Piętak, podobnie jak Czechowicz, odcinając się od bieżącej polityki czy spraw społecznych, nie odwraca się zupełnie od rzeczywistości, jednak bolesne doświadczenia głodu i wojny oraz świadomość narastającego kryzysu (skupiającego się w soczewce indywidualnego losu) przesiewa przez filtr wyobraźni. Dąbrowski przywołuje termin „katastrofizm” w odniesieniu do wierszy i poematów publikowanych przez Piętaka po 1958 roku (jak można domniemywać, w znaczeniu wcześniej przez siebie sformułowanym jako katastrofizm ontologiczny i biologiczny), czyniąc z Piętaka spadkobiercę katastrofizmu pokoleniowego także w najpóźniejszej twórczości. Poezja autora *Obłoków wiosennych* wymownie dowodzi pewnej aktualności myśli katastroficznej w powojennej poezji polskiej. Katastroficzna świadomość fatalizmu ludzkiego istnienia w późniejszych utworach Piętaka ufundowana została na innym podłożu filozoficznym, syntetyzując idee drugiej dekady dwudziestolecia międzywojennego z doświadczeniem kolejnych lat. Wprawdzie katastroficzne nastroje pozostały również na ostatnim etapie twórczości efektem medytacji nadwrażliwego, neurotycznego podmiotu, a przeczuciu zbliżającego się kresu towarzyszyły jak niegdyś lęk i nostalgia, lecz uczucia ukazały się niejako „nagie” czytelnikowi, zaś krytycy piszą o poezji tamtego czasu: „powrót do siebie”, „poezja szczerego wyznania”²⁸, a owej szczerości miałyby zawdzięczać ta poezja szczególnie pesymistyczną wymowę. Piętak jednak w ostatnich latach nie kreował podmiotu mówiącego bardziej autentycznego w odsłanianiu przeżyć wewnętrznych, niż wcześniej. Trudno mówić o całkowitej rezygnacji z postawy romantycznego buntu czy młodopolskiej pozy, odnajdując w ostatnim tomie takie wypowiedzi, jak fragment wiersza *Przypowieść*:

Odrąbano człowiekowi ręce.
Upadł zwęglonym tułowiem na cień swój,
krew zakrzepła pokracznym kształtem na ziemi,
podobnym do strzaskanej kolumny
i do dłoni grożącej bogom, niebom, oceanom. (I 381)²⁹

Pesymizm ma silne związki z romantyzmem i może przejawiać się zarówno jako skarga, jak i bunt³⁰. Postawa rezygnacji wynika z akceptacji naturalnego porządku świata, którego cierpienie jest immamentnym składnikiem. Poeta, któremu nie tylko na końcu drogi twórczej, ale i dawniej zdarzało się postrzegać siebie w perspektywie możliwie najszerzej, kosmicznej („leczę, gasnącymi gwiazdami przemijam” — *Z powrotem w Wielowsi* z tomu *Legendy dnia i nocy*, I 58), w końcu wyznał: „przestałem patrzeć w przestrzeń nieba” (*Plaża*, tom *Zaklinania* z roku 1963, I 387).

„Ja” wierszy lirycznych i narrator liryczno-epickich poematów potrafił dostrzegać przejawy witalizmu i radości, lecz wszelką apoteozę życia niweczył cień śmierci: „I tyl-

²⁸ S. Nyczaj, *Droga poetycka Stanisława Piętaka*, „Przemiany”, R. 11: 1980, nr 8, s. 13.

²⁹ Wiersz jest tylko nieco wcześniejszy niż tom, w którym został zamieszczony. Rękopiśmienna, rozszerzona wersja sygnowana jest datą 1957.

³⁰ M. Zdziechowski, *Pesymizm jako siła twórcza*, [w:] tenże, *W obliczu końca*, Warszawa 1999, s. 213–222.

ko ja ciesząc się, że **jeszcze** [podkr. — K. E. W.] istnieję, / myślę kwiaty georginii ze skórą, z ustami kobiet” (*Balet*, I 380). W doświadczeniu podmiotu mówiącego uzgodnione zostały odwieczne *coincidentia oppositorum* ludzkiego życia.

W ostatnim tomie *Zaklinania* poeta chętnie przywołuje z pamięci kojące obrazy rodzinnego domu i przyrody, a zapamiętany z dzieciństwa pejzaż ponownie zaludniają barwne, fantastyczne postacie. Szczególnie interesujący na tym tle wydaje się wiersz *Zaślubiny*. Podmiot liryczny — poeta podejmuje wyzwanie tajemniczej kobiety, z którą fizyczny kontakt grozi śmiercią:

Na środek placu wyszła jak przed laty młoda kobieta.
Tylko obecnie była naga i tak wysoka,
że równała się z drzewami.
Każdy z widzów mógł dotknąć jej brzucha,
jej ramion i bosych stóp,
ale nie uczynił tego, bo musiałby umrzeć. [...]

„Pora na mnie, przecież nie lękam się nikogo” —
pomyślał poeta.
Rozepchnął tłum i wspiąwszy się na palce,
pogładził kobietę, zdjął z jej biodra białego, martwego motyla.
Nie krzyknął, nie przestał istnieć,
stał wciąż z ręką zdumioną, uniesioną w powietrze. [...] (I 377)

Według wierzeń ludowych, kontakt z ciałem zmarłych groził „skażeniem” śmiercią, zgodnie z magiczną regułą, że dotyk przenosi własności, funkcje czy stan z jednego przedmiotu na drugi³¹. Zdjęcie motyla (synonimu *psyche*, duszy zmarłego opuszczającego ciało) z biodra (centrum płodności) tajemniczej kobiety (parafrazując użyty wyżej cytat: „żyjącej, choć nieżywej”) uwolniło ją z nieszczęśliwego położenia, umożliwiając dokonanie upragnionej metamorfozy. Bohaterowi zaś powodzenie jego „misji” uświadomiło wyjątkowy status poetów i ogrom potencjału, jakim dysponują. Zgodnie ze słowami kobiety jest to moc przewyższająca potęgę śmierci, moc demiurga. Za interesującą można uznać kreację kobiety jako olbrzymki. Ukazanie postaci w ponadludzkich wymiarach ma służyć jej uwzniośleniu, nawet nadaniu jej cech mitycznych, zapewne ma także niejaki związek z wyobrażeniami ludowymi³². Aspekt erotyczny jej osobowości wyraża się w pragnieniu „bycia dotkniętą”. Pod pewnym względem przypomina bohaterki wierszy Baudelaire’a: *Olbrzymka* i *Alegoria*. O ile w pierwszym wykorzystuje się chwyt hiperbolizacji ciała kobiety w ramach konwencji erotyku, o tyle drugi z wymienionych stanowi majestatyczny portret kobiety–kusicielki, wyobrażającej pułapkę miłości zmysłowej. Po latach poeta nakreślił portret przybyłej z zaświatów zmarłej, nęcącej go i jednocześnie budzącej jego współczucie.

Bohater poematu, poeta-kreator, przyczynił się do transformacji kobiety w roślinę. Co ciekawe, ostateczną formą, jaką przybrała kobieta, okazał się kwiat — syno-

³¹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 278.

³² „Wielki wzrost jest właściwy nie tylko całkiem mitycznym olbrzymom, lecz niekiedy [...] również demonom domowym, a także czartom”. Tamże, s. 608.

nim piękna estetycznego. Jeśli kwiaty potraktujemy jako znak odnoszący się do sztuki — filozofia Schopenhauera stanie się jeszcze jednym punktem odniesienia tej poezji. Z podobną metamorfozą spotkamy się w późniejszym znanym wierszu *Urania*. Katalizatorem roztopienia jaźni człowieka w przyrodzie będzie u Iwaskiewicza istota roślinna o potencjale opiekuńczym, zaś u Piętaka to człowiek odegrał rolę pośrednika władającego nadprzyrodzoną mocą i umożliwił boginie zespolenie się ze światem natury. Stary poeta solidaryzuje się z młodą kobietą. Sens tytułowych zaślubin wyjaśni być może już sytuacja wyjściowa spotkania głównych postaci, a mianowicie — reakcja zgromadzonego na placu tłumu na widok przybyłej. Powroty zmarłych przerażały wiejską społeczność tylko wówczas, gdy, jak pisze Krzysztof Renik, zmarli

nie przeżyli czasu swej ziemskiej egzystencji zgodnie z [ogólnie przyjętą – przyp. K. E. W.] wizją ludzkiego życia [...]. Dla ludowej wyobraźni owo niespełnione, niedokonane życie musiało stanowić problem³³.

Postawa podmiotu lirycznego wynika zatem również ze współczucia dla nieszczęśliwej, przedwcześnie zmarłej i osamotnionej istoty — a może także z owego poczucia zbliżania się ze śmiercią, wyrażonego dobitnie w słowach „Pora na mnie”. Jakkolwiek poeta-bohater utworu uzyskuje pocieszenie („Uspokojony poszedł więc dalej”), towarzyszyć mu będzie w późniejszej nostalgicznej wędrówce poczucie niedosytu, bowiem „nie powiedział ostatniego słowa” (I 379).

Podobne bohaterce *Zaślubin* postaci fascynujących, majestatycznych kobiet pojawiają się w poezji Piętaka często, symbolizując vitalność i płodność, rzadziej zaś pełniąc, jak bohaterka omawianego utworu, funkcję rozdawczyni śmierci, a nie daru życia. Gdyby użyć klucza schematu baśniowego okazałoby się, że w *Zaślubinach* kobieta odgrywa jednocześnie dwie role: potwornego antagonisty bohatera, podejmującego wyzwanie „oswojenia” siejącej śmierć istoty — oraz nagrody za wykonane zadanie. Warto zwrócić uwagę na magiczną formę dokonywanych przez poetę czynności, które sugerują, że ciało kobiety stanowi tabu, a jego naruszenie jest obwarowane sankcją najwyższą z możliwych. Poeta złamał zakaz przede wszystkim dlatego, gdyż ogarniętemu przez *spleen* bohaterowi poematu życie stało się obojętne. Ponadto jako wykluczony i osamotniony w społeczności zgromadzonej na placu nie wahał się przekroczyć tabu, dysponując pierwotną świadomością magiczną, zgodnie z którą „czyste i nieczyste to nie dwa odrębne rodzaje, lecz dwie odmiany jednego rodzaju, który obejmuje wszystko, co sakralne”³⁴.

Warto przy okazji zauważyć, że hiperbolizacja postaci jest w wizyjnych wierszach i poematach Piętaka zabiegiem dość częstym.

Dwaj olbrzymi wyszedłszy z północy i z południa
Trzymali noc na złotych sznurkach.

³³ K. Renik, *O kontaktach ze zmarłymi — ludowe wyobrażenia*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 40: 1986, nr 1–2, s. 35.

³⁴ É. Durkheim, *Obrzędy piakularne i ambiwalencja pojęcia sacrum*, [w:] tenże, *Elementarne formy życia religijnego*, oprac. i wstęp E. Tarkowska, przekł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 393.

A właśnie ostatnie kule rozniosły ciemność
I jak psy przywarły do asfaltu i bruku.
(*Lato 1941*, I 348)

Przykłady mitologizacji z wiersza powyżej, z *Zaślubin* i wielu innych, świadczą o dostrzeżeniu przez Piętaka pierwotnego związku mitów nieba i ziemi, wpisanych w „topos związku nieba z ziemią, mistycznego związku doskonałości i przyziemności człowieka”³⁵. Zespolenie z naturą, wtopienie się w pierwotną masę będzie w późnej poezji Piętaka jednoznacznym znakiem „bytu-ku-katastrofie”, symbolizując już coraz bardziej nie zjednoczenie z całością przyrody, ale kres ludzkiego życia: jednostkowego lub całych rzesz ludzkich, jak w opisie pobojowiska z wiersza *Lato 1941*.

Opis scenerii dramatycznych zdarzeń w pełni odpowiada ich tragizmowi. Niebo Piętaka, zawieszone nad rodzinną wsią, bywa wprawdzie urokliwe i swojskie, zdecydowanie częściej jednak niesie groźbę zachwiania równowagi świata wewnętrznego poety. Przestrzeń nieba staje się symboliczną reprezentacją dylematów człowieka, a więc i zwierciadłem odbijającym w sobie dwukierunkowość jego dążeń, a także dowodem na ambiwalentną wartość *sacrum*³⁶. Poezję w tomach poprzedzających *Szczęście i cierpienie* (1958) apoteozowano, zaś w późnej poezji Piętaka słowo, choć ma moc magiczną, już nie ocala. Trzy ostatnie tomy poezji nie mieszczą się w ramach mitu katastroficznego, zgodnie z którym po przejściowym etapie regresu, następuje regeneracja i dzyskanie stanu pierwotnej równowagi³⁷.

Dojmujące przecucie nieuchronnie zbliżającego się kresu — doświadczanego samotnie lub z bliźnimi — znalazło wyraz w twórczości pokolenia ukształtowanego w latach 30. ubiegłego wieku, trudno jednak o podobnie przejmujące, tak bezpośrednio — całym jestestwem odczuwane zdeterminowanie bytu przez śmierć. Zaproponowane w szkicu przykłady kontemplowania tajemnicy śmierci świadczą, jak głęboko i wielokierunkowo Piętał czerpał z tradycji literackiej. Dorobek poetycki Piętaka wydaje się czerpać z tak wielu źródeł, że mógłby być wręcz spletem antagonizmów — tymczasem wrażliwość poety i siła artystycznego wyrazu tworzy z tego konglomeratu poetyk przekonującą wizję odczuwanego przezeń świata i dylematów jednostkowej egzystencji. Piętał, jak dowodzimy, nie tworzył w oderwaniu od swojej epoki, mimo to właśnie sposób wyrażania własnego zmagania z cieniem Nieuchronnego stanowi o odrębności literackiego doświadczenia. Wymownym świadectwem tej swoistej „osobności” Piętaka pozostaną słowa wiersza *Sobie samemu*, będące świadectwem, jak się okazało, niedotrzymanej obietnicy:

Drodzy, dla was niech życie mija tak, jak teraz,
co rano wiązane nadzieją, jak wiosennym tchnieniem zórz.

³⁵ M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 124.

³⁶ Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przekł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1966, s. 455.

³⁷ K. Dybciak, *Poezja mitu katastroficznego*, „Twórczość”, R. 30: 1974, nr 3, s. 82–87.

Dla siebie pragnę buntu, odwagi prostej [...]
bym mógł [...] twórczo splatając myśl,
czekać spokojnie do końca na wszystko przecinając cieniem śmierć. (I 406)

Karolina Ewa Wieliczko

FROM CATASTROPHISM TO PESSIMISM
DEATH AND *SACRUM* IN THE POETRY OF STANISŁAW PIĘTAK

Summary

Stanisław Piętak's poems are full of sadness and dark feelings. Poet was under the influence of the atmosphere of time between two world wars, which was reflected in Polish literature, especially as the catastrophism. Fatalistic conception of human fate in his poetry rises from influence of Romanticism and Decadence, too. On the other hand, Piętak was eradicated from his folk heritage. Arcadia of childhood seems irretrievably lost; that's why poet was demonstrating nostalgia for death more and more. However, Piętak belonged to the informal poetry group around Józef Czechowicz, young poet was under the great influence of his master's works. In Piętak's poems appeared obsession of death, typical for their literature way of presentation of reality and revealing non-material sphere. Piętak's poetry is searching of *sacrum* and absent God. His lyrics and poems are a testimony to premonition of his own death and the quasi-apocalyptic destruction of the world and human culture. In the article we make an attempt to explain poetic images of this prophecies with relation to the definition of catastrophism in Polish literature. In the text there are subjected to interpretation some representative poems, in which motifs relating to unreality could be found, for example: images of sky, symbolic representation of colours and flowers, guests from the other world, etc. Piętak's supplementary notes and commentaries were used to prove author's spiritual condition over consecutive periods of his life and work. Analyses of selected poems from three last volumes of poetry show an evolution of Piętak's philosophy of literature.