

Szkoła interpretacji liryki



Tom 2



Szkoła interpretacji liryki

Tom 2

Szkoła interpretacji liryki

Tom 2



pod redakcją
Piotra Krupińskiego, Piotra Michałowskiego
Agaty Zawiszewskiej-Semeniuk

SZCZECIN 2025

Rada Wydawnicza

Barbara Braid, Anna Cedro, Urszula Chęcińska, Rafał Klóska
Maciej Kowalewski, Ewa Mazur-Wierzbicka, Jarosław Nadobnik
Grzegorz Wejman, Renata Ziemińska, Magdalena Zioło
Andrzej Skrendo – przewodniczący Rady Wydawniczej
Elżbieta Zarzycka – dyrektor Wydawnictwa Naukowego

Recenzent

prof. dr hab. Arkadiusz Bagłajewski

Redakcja językowa

Barbara Popiel-Kobielska

Korekta

Agnieszka Pańczak

Opracowanie graficzne

Joanna Dubois-Mosora

Rysunki

Olga Strelnikova / Adobe Stock

Publikacja dofinansowana ze środków Wydziału Humanistycznego
i Instytutu Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego



Wersja elektroniczna publikacji dostępna na licencji CC BY-SA 4.0
po 12 miesiącach od daty wprowadzenia do obrotu

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2025

DOI 10.18276/978-83-7972-982-1

ISBN 978-83-7972-982-1 (online)

ISBN 978-83-7972-981-4 (print)

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu SZCZecińskiego

Wydanie I | Ark. wyd. 13 | Ark. druk. 20,1 | Format A5

Spis treści

Piotr Michałowski	
Wstęp. Sztuka czytania liryki	7

Kontynuacje

Dariusz Śnieżko	
Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu. <i>O Epitafijum Rzymowi</i>	
Mikołaja Sępa Szarzyńskiego	11
Barbara Popiel-Kobielska	
Umrzeć w ogniu spełnionego pożądanja. Jan Andrzej Morsztyn <i>Do motyla</i>	25
Agata Zawiszewska-Semeniuk	
Pióra aniołów i pierzyn. <i>O Non omnis moriar</i> Zuzanny Ginczanki	45
Jędrzej Wijas	
Błysk i zamyślenie. <i>O Spotkaniu</i> Czesława Miłosza	61
Marta Skwara	
Czesława Miłosza <i>Rachunek</i> niedokonany	79
Piotr Michałowski	
Egzotyczne migracje wyobraźni. <i>Z ziemi egipskiej do polskiej</i>	
Mirona Białoszewskiego	91
Mariusz Strzeżek	
Przywołując nieobecnego. <i>O Śnie</i> Marii Kureckiej	109
Piotr Michałowski	
Szkół wśród gruzów Szczecina. Edward Balcerzan <i>Gruzy</i>	121
Konrad Wojtyła	
„Miasto moje jest miastem żalu”. <i>O Jeruzalem</i> Zbigniewa Mikołajki	135
Piotr Michałowski	
Pamięć w ogrodzie wiersza. Anna Frajlich <i>Poetyka</i>	157
Piotr Krupiński	
U łani ułani? O nieoczekiwanych konsekwencjach płynących ze zjawiska	
homonimii (i homofonii). Artur Daniel Liskowacki *** (<i>u łani, u łani...</i>)	173

Maciej Duda	
<i>Mikroprozy Elizy Kąckiej</i>	203

Debiuty

Joanna Miętki	
Sekretne odbicie. Elżbieta Drużbacka <i>Na piękność Narcysa uciekającego od miłości Nimfy Echo nazwanej</i>	215
Lidia Jachura	
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska <i>Kto chce, bym go kochała</i>	227
Amelia Nurska	
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska <i>Do mięsożerców</i>	237
Magdalena Politowska	
Kazimiera Iłakowiczówna <i>Powrót</i>	251
Hanna Rychel	
Wyrazić niewyraźne. O <i>Chwili</i> Juliana Przybosia	261
Oliwia Ucińska	
Nie/obecność. O <i>inicjale</i> w błyskawicy Józefa Czechowicza	275
Weronika Migowicz	
Kamila Janiak o swoim pokoleniu w wierszu <i>dla królów, którzy zostali, a powinni wisieć</i>	287

Scenariusze lekcji

Anna Szyntor-Bykowska	
Odkrywanie poetki. Wojenne losy Zuzanny Ginczanki	297
Anna Piasecka-Szymankiewicz	
Poetycka refleksja o stracie w wierszu Marii Kureckiej <i>Sen</i>	305
Indeks nazwisk	313

Wstęp

Sztuka czytania liryki

Oddajemy do rąk Czytelników drugi tom *Szkoły interpretacji liryki* z wiarą i nadzieją, że stanie się pomocny zarówno w kształceniu polonistycznym, jak w indywidualnych spotkaniach z poezją. W tym kolejnym przedsięwzięciu zbiorowym, podjętym przez literaturoznawców związanych z Instytutem Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego, innowacją jest zaproszenie do współpracy debiutujących filologów, studentów i doktorantów. Wielość wybranych z różnych epok i omówionych tu wierszy spotyka się z wielością na nie spojrzeń, które – prócz obiektywnej wiedzy – ujawniają zróżnicowane podejścia badawcze i metody, a także indywidualną wrażliwość osób, które dokonały wyboru wiersza i podjęły się jego interpretacji.

W praktyce szkolnej omawianie liryki podlega limitom narzuconym przez program nauczania, toteż czas na nie przeznaczony zmusza do pośpiechu, który nie sprzyja lekturze uważnej i głębokiej. Często też literatura na lekcjach języka polskiego bywa traktowana instrumentalnie, np. jako wsparcie wiedzy pozaliterackiej: historycznej, wychowania obywatelskiego czy kształcenia kompetencji społecznych, służy również za ilustrację różnych poglądów i nurtów filozofii czy ideologii. Niestety, takie podejście sprawia, że wydobywając z wiersza jego „zawartość” czy „treść”, odrzuca się „formę” traktowaną jako zbędne ozdobne opakowanie, które jedynie utrudnia odczytanie jakiegoś wyraźnego i jednoznacznego przekazu dydaktycznego. Taka praktyka lektury pomija aspekt artystyczny utworu literackiego, który w odróżnieniu od zwykłego komunikatu językowego nie jest prostym tekstem użytkowym, pełniącym funkcję wyłącznie informacyjną, lecz **dziełem sztuki** – podobnie jak obraz, rzeźba czy symfonia. Dlatego równie ważny jak temat utworu jest sposób jego przedstawienia: osobliwe ukształtowanie tworzywa (języka) sprawia, że to, „co” zostało powiedziane (napisane), dopiero w połączeniu z tym, „jak” zostało wyrażone, współtworzy sens utworu literackiego. Związek obu tych warstw tekstu szczególnie ważny jest w wypowiedzi poetyckiej, gdyż właśnie ona, w znacznie większym stopniu niż proza, wytwarza

nowe znaczenia przez niezwykle, odbiegające od praktyki codziennej komunikacji operacje stylistyczne, które często naruszają normy i zwyczaje języka ogólnego, zasady poprawności gramatycznej lub wykraczają poza zasób powszechnie obowiązującego słownictwa.

Współautorzy drugiego tomu *Szkoły interpretacji liryki* chcieliby tę praktykę zmienić na rzecz lektury wnikliwej i wieloaspektowej, do której zaproszeniem są właśnie prezentowane artykuły. Zawierają one propozycje odczytań głębokich i możliwie pełnych, co jednak nie oznacza, że apodyktycznie narzucają określone sposoby rozumienia wiersza. Proces interpretacji ma bowiem charakter otwarty na pomysły każdej osoby, która zechce wiersze te doczytać jeszcze głębiej lub odczytać inaczej – bliżej własnego świata idei, wrażliwości, wyobraźni. Nie ma bowiem interpretacji jedynie słusznej i poprawnej; może być ich tyle, ile czytających uważnie osób – choć każde dokonane przez nie odkrycie musi mieć empiryczne potwierdzenie w tekście, z którym interpretator podejmuje niejako dialog, konfrontując myśl własną z myślą i słowem wiersza.

Język poetycki nie jest neutralnym nośnikiem przekazu, lecz skupia na sobie uwagę dziwnością. Jego „nieprzezroczystość” musi więc zostać dostrzeżona jako nadorganizacja wypowiedzi, gdyż jest *idiolektem*, czyli specyficznym „językiem w języku”, stworzonym nieraz na użytek jednego tylko utworu. Dlatego w czytaniu nie należy pomijać miejsc trudnych i początkowo niejasnych, lecz właśnie na nich koncentrować wysiłek zrozumienia, gdyż to właśnie one ustanawiają sens. Utwór liryczny nie jest zwykłym praktycznym komunikatem językowym, lecz jedynie go naśladuje jako swoisty „teatr mowy”. Oczywiście, zależnie od epoki, w której powstał i przyjętej konwencji, w różnym stopniu bywa „szczerem” wyznaniem, odwzorowując rzeczywiste fakty z życia i poglądy autora; zawsze jednak jest *kreacją*, fikcją, rzeczywistością wirtualną, powołaną do życia przez słowa. Dlatego przystępując do lektury wiersza, warto najpierw postawić sobie podstawowe pytania, które pozwolą rozpoznać *sytuację liryczną*: o podmiot liryczny (kto mówi?), adresata lirycznego (do kogo się zwraca?), temat wypowiedzi (o czym mówi?), jej cel i okoliczności. Dopiero potem zapytać możemy o ewentualne związki z biografią autora oraz z kontekstami prawdziwego życia poza światem przedstawionym w utworze.

Drugi tom *Szkoły interpretacji liryki* zawiera omówienia utworów zarówno dawnych, jak i współczesnych; należących do dorobku autorów uznanych za klasyków oraz mniej znanych, z którymi być może dopiero tutaj Czytelnicy zetkną się po raz pierwszy. Z poezji staropolskiej (renesansu i baroku) zinterpretowane zostały dwa wiersze: Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i Jana Andrzeja Morsztyna, jeden z wieku XVIII (Elżbiety Drużbackiej). Pozostałe utwory należą do szeroko pojętej współczesności, obejmującej kilka pokoleń literackich i epok: międzywojnia (Julian Przyboś, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Józef Czechowicz, Czesław Miłosz, Kazimiera Iłłakowiczówna), okresu wojny i okupacji (Zuzanna Ginczanka) oraz powojennego (Miron Białoszewski, Zbigniew Mikołajko), a także pochodzą z czasów najnowszych, czyli wieku XXI (Eliza Kącka). Szczecińscy literaturoznawcy nie zapomnieli również o twórcach szczególnie ważnych dla naszego miasta i regionu, w różnym stopniu z nimi związanych: Marii Kureckiej, Edwardzie Balcerzanie, Annie Frajlich i Arturze Danielu Liskowackim, których wybitne utwory, prócz odniesień lokalnych, oferują sensy uniwersalne, powstające niezależnie od miejsca genezy, zasięgu rozpowszechnienia, skali popularności i sławy.

Nie wszystkie epoki, nurty i stylistyki są tu reprezentowane, toteż drugi tom *Szkoły interpretacji liryki* nie może zastąpić klasycznego kompendium historycznoliterackiego, oferującego wiedzę kompletną i usystematyzowaną. Podobnie jak tom poprzedni, ma on służyć za dopełnienie wiedzy z podręczników szkolnych i akademickich oraz innych źródeł, do których odsyła zamieszczona po każdym artykule bibliografia. Zebrane interpretacje mogą zatem nie tylko stanowić źródło informacji o wybranych utworach oraz ich twórcach, lecz stać się ponadto inspiracją metodyczną, pokazując zasady i sposoby odbioru tekstu artystycznego – zarówno w szkole pod kierunkiem nauczycieli, jak w domu, podczas samodzielnych, nadobowiązkowych spotkań z poezją.

Życzymy przyjemności z lektury oraz wielorakiego z niej pożytku: przyrostu wiedzy o liryce, rozwoju umiejętności jej czytania, rozwoju wrażliwości na słowo oraz światu w tej książce przedstawione i nie przedstawione.

Piotr Michałowski

Kontynuacje

Dariusz Śnieżko

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-0247-9900

Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu. O *Epitafijum Rzymowi* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego

Przypomniane w tytule porzekadło jest spolonizowaną wersją łacińskiej paremii zanotowanej w *Księdze przysłów* przez dwunastowiecznego francuskiego myśliciela Alana z Lille: *Mille viae ducunt homines per saecula Romam* („w ciągu wieków tysiące dróg wiodą ludzi do Rzymu”). Rzym nazywamy Wiecznym Miastem (łac. *Roma Aeterna*), nawiązując – na ogół nieświadomie – do religijnej czci, jaką starożytni Rzymianie otaczali swoją oficjalnie ubóstwioną stolicę. Utraciwszy z czasem polityczne znaczenie jako imperialna metropolia, zyskała ona przecież inne, jako *Stolica Apostolska* – siedziba papieży i centrum chrześcijaństwa, którego wpływy, ograniczone obecnie do wyznania katolickiego, i tak są przecież niemałe. Rzym zatem przyjął rolę jednego z symbolicznych centrów kultury śródziemnomorskiej, obok Jerozolimy, Aten, Bizancjum czy Aleksandrii, a w okresie swojej potęgi mógł się uważać za władcę cywilizowanego świata.

W epoce renesansu młodzieńcy (a raczej ich rodzice lub patroni), planując typową dla tamtych czasów podróż edukacyjną, mieli przynajmniej dwa powody, by uwzględnić Rzym: motywację religijną (oficjalnie ważniejszą) i motywację kulturową, zasilaną humanistycznym pietyzmem dla pomników starożytności. I jedna, i druga mogły przynieść zawód. Impulsem do reformy protestanckiej miał być szok, jakiego doznał w Rzymie młody niemiecki mnich Marcin Luter (jeśli wierzyć jego późniejszym wypowiedziom), gdy po pieszej wędrówce dotarł do Wiecznego Miasta na przełomie 1510/1511

roku. Znalazł się w stolicy zgorszenia: upadku pobożności i zepsucia obyczajów. Ci natomiast, którzy spodziewali się bezpośrednio zasmakować dziedzictwa antyku, mogli zaznać rozczarowania rzeczywistym stanem rzeczy. Znalazło ono poetycki wyraz w licznych utworach na temat dwóch Rzymów – starożytnego i współczesnego (w ówczesnej perspektywie czasowej); z takich doświadczeń, niewątpliwie literackich, a może i osobistych, pochodzi wiersz Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *Epitafijum Rzymowi*:

Ty, co Rzym wpośród Rzyma chcąc baczyć, pielgrzymie,
a wždy baczyć nie możesz w samym Rzyma Rzymie,
patrzaj na okrąg murów i w rum obrócone
teatra i kościoły, i słupy stłuczone.
To są Rzym. Widzisz, jako miasta tak możnego
i trup szczęścia poważność wypuszcza pierwszego.
To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło,
by nic niezwalzonego od niego nie było.
Dziś w Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyciężony,
to jest ciało w swym cieniu, leży pogrzebiony.
Wszystko się w nim zmieniło, sam trwa prócz odmiany
Tyber, z piaskiem do morza co bieży zmieszany.
Patrz, co Fortuna broi: to się popsowało,
co było nieruchome, trwa, co się ruchało¹.

Skąpe dane o autorze sugerują, że nie żył on długo; u współczesnych zdążył jednak wyrobić sobie opinię najlepszego poety po Janie Kochanowskim (tak pisze Bartłomiej Paprocki w *Herbach rycerstwa polskiego*, 1584), a jego śmierć w 1581 roku odnotowała monumentalna *Kronika polska* (1597) Joachima Bielskiego. Znamienne, że do tej popularności wystarczył obieg rękopiśmienny, poeta bowiem za życia opublikował tylko jeden wiersz, natomiast unikatowy szczupły tomik pt. *Rytmy albo wiersze polskie* wydał pośmiertnie w 1601 roku jego brat Jakub, który zebrał utwory, jakie

¹ M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński, przy współpracy K. Mrowcewicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk: Warszawa 2001, s. 85–84.

miał, a opracowanie powierzył zaufanemu duchownemu². Więcej tu hipotez niż pewnych wiadomości, lecz to właśnie hipotezy naszkicowały sugestywną wizję biograficzną, a także wynikające z niej klucze interpretacyjne. Z zestawienia wpisów Sępa na uniwersytety w Wittenberdze i Lipsku w 1565 roku wynikają już dwie: pierwsza głosi, że umierał jako mężczyzna mniej więcej trzydziestoletni, jednak z ówczesnej praktyki wynika, że studia podejmowano w wieku od 13 do 20 lat – „widełki” są więc duże. A ponieważ były to uczelnie luterzańskie – takie wyznanie przypisywano przelotnemu studentowi z Sarmacji (to hipoteza druga), chociaż wówczas jeszcze katolicka szlachta wysyłała czasem synów na wszechnice protestanckie, a protestancka na katolickie. Skoro zatem Szarzyński odszedł z tego świat jako katolik (tu nie ma wątpliwości), to musiał – spekulowano – doświadczyć kryzysu religijnego i, w konsekwencji, zmiany wiary.

Domniemany krótki „bieg życia” i osobisty przełom wyznaniowy oczywiście dramatyzują fabułę biograficzną, rzucają własne światło na twórczość poety, a także przemawiają na rzecz rozstrzygnięć filologicznych. Mowa o słynnym anonimowym cyklu erotyków z rękopiśmiennego kodeksu Zamoyskich. Miłosne liryki (wśród nich i śmiałe) siłą rzeczy różnią się od wierszy z *Rytmów*, wśród których nawet fraszki są poważne. Z drugiej jednak strony wykazują uderzające zbieżności w stylu i obrazowaniu. Brak tu miejsca na przypomnienie długiej dyskusji, jaka toczyła się w sprawie autorstwa tego cyklu. Dość powiedzieć, że z sugestywnych hipotez biograficznych korzystali uczeni reprezentujący obie strony sporu. Jedni negowali autorstwo Szarzyńskiego w imię spójności, ogólnie rzecz biorąc, jego wizerunku. Dla tejsze spójności lekceważone były źródła wskazujące na prawdopodobne małżeństwo Sępa, a także jego przynależność (wraz z Mikołajem Rejem, Janem Kochanowskim i innymi) do Rzeczypospolitej Babińskiej, czyli towarzyskiego klubu prześmiewców i błagierów. Inni wskazywali, że „skoki” młodości oplakiwane w pierwszym sonecie mogłyby się odnosić do poetyckich zabaw z Wenerą, czyli do pokus światowych przewyciężonych

2 Reprint starodruku dostępny online: <https://bc.radom.pl/dlibra/doccontent?id=33640> [dostęp 19.05.2025].

przez wiarę. Obecnie erotyki dopisuje się już do dorobku poety (podzielałam to przekonanie), choć – trzeba zaznaczyć – twardych dowodów historyczno-literackich nadal brak.

Epitafijum Rzymowi jest być może świadectwem pobytu Szarzyńskiego w Wiecznym Mieście (w każdym razie język włoski ponoć znał), za to na pewno stanowi rezultat modnej lektury, czyli łacińskiego epigramatu włoskiego humanisty Janusa Vitalisa (właściwie: Giovanni Vitale), opublikowanego po raz pierwszy w 1553 roku, a rozpoczynającego się od słów *Qui Romam in media quaeris, novus advena, Roma (Przybyszu, który szukasz Rzymu pośród Rzymu)*³. Wiersz ten zyskał wyjątkowy rozgłos, był wielokrotnie wydawany, przepisywany, przekładany i parafrazowany, czyli oddawany w swobodnym, autorskim tłumaczeniu, a podejmowali się tego najlepsi, jak Joachim du Bellay, Herbert Spencer czy Francisco de Quevedo. Polski poeta zapoznał się z tym utworem prawdopodobnie w czasie młodzieńczych wojaży po Europie. Jest to zarazem jeden tylko z przykładów na to, że Szarzyński był żywo zainteresowany najnowszymi doniesieniami z rynku literackiego. Innym, wynikającym ze sposobu organizacji języka poetyckiego, jest bliska zależność od poetów późnego renesansu, których dokonania nazywane bywają stylem manierystycznym. Przy pierwszym czytaniu epitafium dość mgliście ujawnia pewną ideę ogólną, czyli zadumanie nad ruinami Rzymu. Ale jedną z cech manieryzmu było poleganie na cierpliwej uwadze czytelnika. Czytelnika, nie słuchacza. Trzeba bowiem pamiętać, że wiele utworów renesansowych przeznaczano raczej dla ucha niż oka. Nie da się natomiast tego powtórzyć w odniesieniu do *Rytmów* – wymagających pilnej i wielokrotnej, jeśli trzeba, lektury. Tak finezyjnie zaplanowany wiersz jak *Epitafijum Rzymowi* nie powstał szybko, i nie szybko powinien być czytany.

Warto też mieć na uwadze, że ludziom, którzy za życia poety dostawali do rąk jego rozpowszechniane w rękopisach utwory, pod pewnymi względami było łatwiej, a pod innymi trudniej niż nam. Łatwiej, ponieważ znali znaczenia i odcienie użytych słów; dzisiaj mniej wtajemniczeni szukają

3 Korzystam z przekazu udostępnionego w *Aneksie do Poezji zebranych Sępa*, dz. cyt., s. 242.

ich w słownikach. Część wyrazów zachowała to samo brzmienie, ale zmieniła znaczenie – one bywają najbardziej mylące. W epitafium Sępowym najwyrazistszym przykładem jest oczywiście fraza końcowa. Współcześni poety rozumieli ją jako „trwa to, co było ruchome”. Dzisiejszy student, gdy czyta ten fragment na głos, z wysiłkiem tłumi rozbawienie, czemu trudno się dziwić. Ponadto czytelnicy ze środowiska Szarzyńskiego dysponowali niezbędnym erudycyjnym zapleczem (poetyckim, retorycznym, mitologicznym, astronomicznym, medycznym itd.), jako że było ono podstawą ich wykształcenia i ogłady. Wiedzieli na przykład, że Szarzyński stanął do ambitnej rywalizacji z Janusem Vitalisem. Czasy się zmieniły: nam już trudniej te konteksty rozpoznać, niektóre wymagają wiedzy eksperckiej. Ale – jak można przypuszczać – mamy i pewną przewagę, jaką daje rozwój poezji polskiej w ciągu następnych stuleci. Sęp, zmarły trzy lata przed Kochanowskim, wyraźnie wyprzedzał swoją epokę, zatem dla uczestników ówczesnego życia literackiego (może z wyłączeniem ścisłej elity) musiał być autorem trudnym. Natomiast dzisiaj ten, kto przeszedł (nie po łebkach...) szkołę Cypriana Norwida czy awangardy, lepiej, miejmy nadzieję, poradzi sobie z *Rytмами*. Tomik ten zresztą był i jest atrakcyjny dla poetów współczesnych, jak Julian Przyboś, Mieczysław Jastrun, Anna Pogonowska, Wiktor Woroszyński, Janusz Pasierb, Jan Twardowski, Jarosław Marek Rymkiewicz, Jacek Dehnel.

Mając na uwadze te okoliczności, najlepiej będzie zacząć analizę od „przekładu” wiersza na uwspółcześnioną prozę, w miarę możliwości jak najbliższą słownictwu i składni Sępa:

Ty, pielgrzymie, który chcesz ujrzeć Rzym pośród Rzymu, a jednak w samym Rzymie nie możesz Rzymu dostrzec, spójrz na okrąg murów, obrócone w rumowisko teatry i świątynie, i potłuczone posągi⁴. One są Rzymem. Widzisz, że nawet trup tak potężnego miasta tchnie wielkością wcześniejszego powodzenia. To miasto, zwalczwszy świat, zwalczyło i siebie, żeby nie zostało nic, czego nie mogłoby pokonać. Dziś niezwykły Rzym leży pogrzebany w Rzymie

4 Wyraz *śłup* współczesna polszczyzna odruchowo kojarzy z kolumną, ale w XVI w. jego pierwszym znaczeniem był posąg (kolumna też, jednak w dalszej kolejności).

zwyciężonym, niczym ciało we własnym widmie. Wszystko się w nim zmieniło, niezmiennie trwa tylko Tyber, który, zmieszany z piaskiem, podąża ku morzu. Patrz, co wyczynia Fortuna: zniszczało to, co było nieruchome, a trwa to, co było w ruchu.

Rozplątanie znamiennych dla poetyki Sępa supłów składniowych ma nie tyle uprzystępnąć przekaz (choć i to może się przydać jako punkt wyjścia), ile unaocznąć sposób, w jaki Szarzyński poczyną sobie z materią języka. Nie ma chyba wątpliwości, że najwięcej zainwestował właśnie w składnię. Co wynika z tych manipulacji kolejnością słów? Na pewno konieczność czytelniczego skupienia, jeśli chcemy odzyskać zrozumiałość fragmentów, które poetyckość zamgliła. Musisz, zdaje się podpowiadać poeta, ponumerować odpowiednio wyrazy, inaczej nie ruszysz. Najlepszym przykładem jest zdanie: „Widzisz, jako miasta tak możnego / i trup szczęścia poważność wypuszcza pierwszego”, które wprawilo w zakłopotanie nawet poetę i profesora Czesława Miłosza. Popatrzmy teraz, jak Szarzyński przedstawił – we wzniosłym monologu bohatera – krwawo przegraną potyczkę z Tatarami w *Pieśni o Frydruszu*... Prosty sens: „Widziałem, jak krew naszych zmieniła barwę wody Bugu” wpłótł w inwersję: „Farbę bugowej, widziałem, krew wody / naszych zmieniła”⁵ – taką technikę śmiało można nazwać „szykiem wyzwolonym”, także od ograniczeń czytelniczych. Wybrałem ten właśnie dodatkowy przykład, aby wskazać na inny jeszcze cel przetasowań składniowych, czyli efekt znaczeniowy. Gdy obydwa urywki czytamy po raz pierwszy, narzucają się dwie zbitki leksykalne – mianowicie „trup szczęścia” i „krew wody”. W obu wypadkach zasugerowany jest oksymoron, skoro zaskakuje nas zestawienie trupa ze szczęściem i krwi z wodą (przeciwstawionych sobie na przykład w frazeologizmie „krew nie woda”). Wiemy już, że to sugestia tylko na próbę, żeby podsunąć interpretacji uliczkę obiecującą (wiadomo, że manieryzm ceniał oksymorony), ale tym razem ślepą. A jednak – nawet gdy uporządkujemy już składnię i ustawimy wyrazy

5 M. Sęp Szarzyński, *Pieśń V O Frydruszu, który pod Sokalem zabił od Tatarów Roku Pańskiego 1519*, dz. cyt., s. 53.

w należytej odległości, to przecież wyłącznie w roboczej pamięci, ponieważ w wierszu zostaną one tam, gdzie są. W końcu, poznawszy go już dobrze, i tak w każdej następnej lekturze będziemy zmuszeni przeskakiwać od tego, co widoczne, ale mylące, do tego, co prawidłowe, ale domyślne.

Dzięki śmiałej składni ciekawe rzeczy dzieją się także w dziedzinie brzmień. Utwór, jak wspomniałem, jest przeznaczony zasadniczo dla oka, ale nawet wówczas, gdy w odbiorze dominuje zmysł wzroku, to przecież milczący czytelnik skorzysta ze swego rodzaju wyobraźni akustycznej, wrażliwej na retoryczne figury dźwiękowe. Jedną z nich jest ważny w przebiegu całego epitafium poliptoton, czyli zestawianie tych samych wyrazów w różnych formach fleksyjnych: Rzym... Rzyma (1 w.), Rzyma Rzymie (2 w.), Rzymie... Rzym (9 w.). Dobierając w ten sposób przypadki deklinacyjne, Sęp nie zapomina, zauważmy, o zyskach znaczeniowych: słowo wprowadzie to samo, ale Rzymy różne: ten starożytny i ten – dla poety – współczesny; pogański i chrześcijański, „niezwyciężony” (niegdyś) i „zwyciężony” (jak widać). Opartą na grze brzmień i znaczeń taktykę autor manifestuje od razu – i najsilniej – w pierwszym wersie, stawiając trochę zdezorientowanego czytelnika wobec dwóch Rzymów, czyli rzekomego nonsensu (szukać Rzymu w Rzymie?!), i dorzucając jeszcze rymowe uwikłanie Rzymu w wyraz „pielgrzym”. W rezultacie pierwsze dwa wersy, związane kunsztownym, stylistycznie nacechowanym rymem, oparte są na pozornej figurze słotwórczej, podsuwającej fałszywy trop, czyli sugestię, jakoby istniał jakiś związek morfologiczny pomiędzy wyrazami Rzym i pielgrzym⁶ oraz jakby Rzym stanowił jedyny cel wszystkich możliwych pielgrzymek. Poeta skorzystał tu z możliwości podpowiadanych przez polszczyznę; w epitafium Vitalisa do Rzymu dociera *novus advena* (nowy przybysz, cudzoziemiec), co nie otwiera pola dla trików etymologicznych. Podobnie można powiedzieć o innym rozwiązaniu, nieznajdującym odpowiednika w łacińskim oryginale: „mur” w bliskim sąsiedztwie z „rumem” (gruzem, rumowiskiem) to anagram. Dwa trzyliterowe wyrazy różnią się tylko kolejnością tych liter, ale są sobie przeciwstawne znaczeniowo, choć powiązane metonimicznie (rum to były mur),

⁶ Rzeczownik „pielgrzym” pochodzi od łac. *peregrinus*.

przez co figura ta zyskuje dodatkowy wydźwięk. Jakby tego było mało, Szarzyński wers niżej dołożył od siebie frazę „ślupy stłuczone”, czyli paronomazję – zestawienie słów o podobnym brzmieniu, ale odmiennym znaczeniu. W obu tych zabiegach poeta konfrontuje trwałość z destrukcją, stwarzając dramatyczne wrażenie, że zmiany zaszły nagle, jak gdyby Rzym rzeczywiście sam siebie pokonał w jakichś monstrualnych i bezlitosnych zmaganiach. W rezultacie schodzi z widoku rzeczywisty stan rzeczy, czyli wielowiekowy proces degradacji terenu. Dotyczy to zresztą, jak widzimy, całego utworu skomponowanego na zasadzie antytezy, czyli figury retorycznej polegającej na zderzaniu przeciwieństw, których zwieńczeniem jest końcowy, bliski oksymoronowi paradoks, odkrywający zmienność w trwałości i na odwrót. Na tę modłę również Vitalis zaprojektował własny utwór, ale Sęp, nie wykraczając zresztą poza sonetowy format 14 wersów pierwowzoru, po swoim go „zagęścił”⁷ – dając do zrozumienia, że własna inwencja pozwala mu na ustawienie mistrza w roli partnera; to samo można by powiedzieć o jego artystycznych negocjacjach z Janem Kochanowskim. Jak wiadomo, korzyść stał zeń, ale bardzo samodzielnie.

Wzrok jest nie tylko zmysłem udostępniającym wiersz w przewidywanym odbiorze, lecz także podstawowym zmysłem poznawczym, co zapowiada już upodobania poezji barokowej. Vitalis dwukrotnie każe przybyszowi patrzeć (*aspice, viden*), podczas gdy Szarzyński pięciokrotnie (*baczyć x 2, patrzaj, widzisz, patrz*) – a to na przestrzeni 14 wersów czyni już sporą różnicę. Wynika z niej, być może zamierzone, delikatne przeprofilowanie sytuacji lirycznej i płynącego z niej przekazu. Monolog skierowany do pielgrzymy zdaje się kierować jego wzrokiem: spójrz tu, spójrz tam – a tym samym narzuca mu rolę widza podziwiającego spektakl Fortuny. Vitalis powiada: *Disce hinc, quid possit fortuna* (w. 13), czyli „Wyciągnij naukę z tego, co może Fortuna”; a Sęp: „Patrz, co Fortuna broi” (w. 13). Zadaniem jego wędrowca ma być, oczywiście, obserwacja refleksyjna, ale już niedociążona bezpośrednią wskazówką moralną.

7 Vitalis korzystał z efektów składniowo-brzmieniowych, ale w skromniejszym zakresie.

Pielgrzym Sępa przybył zobaczyć, czyli, jak dzisiaj byśmy powiedzieli, zwiedzać. Nie unieważnia to religijnego wymiaru podróży, ale – zwróćmy uwagę – w wierszu nie ma o nim ani słowa (tak też u Vitalisa). Otrzymujemy natomiast wyraźną informację, że peregrynant dokładnie wie, co chce obejrzeć: Rzym antyczny, czyli oficjalnie pogański (do stopniowego przesilenia w IV w. n.e.). Kieruje się swego rodzaju mapą mentalną, nakreśloną przez to, co zasłyszał i przez to, co przeczytał. Taką lekturą mógłby być na przykład jeden z przewodników drukowanych w XVI wieku, wywodzących się ze średniowiecznej tradycji ksiąg o cudownościach Rzymu (*Mirabilia Urbis Romae*). Autorzy czy redaktorzy niekoniecznie znali Rzym z własnego doświadczenia, bo i zgodnie z ówczesnymi zwyczajami nie mieli takiego obowiązku – wystarczyło zebrać wiadomości z wiarygodnych pism. To również przypadek polskiego duchownego i pisarza Andrzeja Wargockiego, który w Rzymie nie był, co nie przeszkodziło mu w napisaniu traktatu *O Rzymie pogańskim i chrześcijańskim ksiąg dwoje* (1610). Wargocki reprezentował tzw. humanizm potrydencki⁸, dbający o to, by – mówiąc w dużym uproszczeniu – tradycję antyczną chrystianizować i oceniać wedle katolickiej skali wartości. W ujęciu Wargockiego Rzym pogański to Rzym upadły, słusznie ukarany za swoje grzechy, natomiast Rzym chrześcijański to Rzym triumfujący. Szarzyński, jako autor wierszy z *Rytmów*, to poeta, którego profil duchowy niewątpliwie mieści się we wrażliwości potrydenckiej; odpowiada jej hipoteza biograficzna o rzekomym powrocie na łono katolicyzmu. Ale ten akurat utwór Sępa, wracający do humanistycznego wiersza z połowy stulecia, o Rzymie chrześcijańskim nie wspomina ani słowem. Rzym dzisiejszy – tak jak go wybiórczo widzą oczy poety i pielgrzyma – to tylko cień świetnej, antycznej przeszłości. W tej perspektywie Vitalis, a za nim Sęp, zdają się przepracowywać optymizm wczesnych humanistów, obiecujących sobie przywrócenie wieku złotego, jakim była dla nich starożytna kultura śródziemnomorska. To zapowiedź – albo już doświadczenie – kryzysu. Nic

⁸ Czyli humanizm katolicki w okresie mobilizacji i reformy Kościoła wdrażającego postanowienia Soboru Trydenckiego (1545–1563). Sobór ten był reakcją na reformę protestancką.

też dziwnego, że epitafium Vitalisa znalazło głośny rezonans u mistrzów późnego renesansu, czyli w epoce zasadniczych przewartościowań. Zarazem jednak obydwie wersje, włoska i polska, otwierają do nich drogę, ale na nią nie wchodzi. Ruin Miasta nie rozświetla żadna rekompensata – ani chrześcijańska, ani choćby taka, jaką znalazł Kochanowski: Rzym wprowadził upadł, ale ocalał miły język – łacina, czyli łacińska kultura literacka (*O Rzymie*, fr. II, 95).

Te zasadnicze różnice mogły być dla Wargockiego nieistotne albo niewidoczne. Na sam koniec części omawiającej Rzym pogański przedstawił jego obraz jako potęgi obróconej w proch wraz ze wszystkimi bogactwami. Pouczył następnie czytelnika, że prawdziwych skarbów szukać trzeba nie w tym, lecz w przyszłym świecie (o czym obaj poeci milczą), by następnie zarekomendować i przytoczyć „cudny zaprawdę wiersz” Vitalisa, który jednak Sęp, człowiek zasłużony i „nieśmiertelnej pamięci godny”, przełożył „daleko ozdobniej i żywszymi słowy”⁹. Tym samym zinterpretował i Vitalisa, i Sępa w duchu własnych założeń, dopisując banalny morał.

Doznanie straty, o której wiadomo, że nigdy nie zostanie odnaleziona¹⁰, może być skomentowane także w języku melancholii, czyli dyskursu zapoczątkowanego przez myślicieli greckich, a w stuleciach wczesnej nowożytności skupiającego rozmaite wątki refleksji medycznej i egzystencjalnej. Dyskurs ten wykreował humanistyczny mit artysty-melancholika. Akurat w Rzeczypospolitej szlacheckiej oddźwięk tego mitu był słaby, natomiast w środowiskach literackich renesansowego Zachodu wypadało być melancholikiem, tak jak w niektórych kręgach nowoczesnej Europy – „poetą przeklętym” czy artystą zbuntowanym. Przemijanie – to dla temperamentu melancholijnego jedna z najważniejszych obsesji. Ruiny należały do doświadczeń założycielskich sztuki renesansowej jako wyzwanie

⁹ A. Wargocki, *O Rzymie pogańskim i chrześcijańskim ksiąg dwoje*, Kraków 1610, s. 56–57; skan dostępny na stronie <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/156583/edition/118581/content> [dostęp: 25.05.2025].

¹⁰ Nawiązuję do tytułu książki M. Bieńczyka, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Świat Książki: Warszawa 2000.

poznawcze, próba „powrotu do źródeł”¹¹; dla Vitalisa i Szarzyńskiego dokumentują już niemożność podróży w czasie: rzeka to uniwersalna metafora jego upływu. W wierszu obydwaj te motywy tworzą bliskoznaczną na pozór parę, chociaż ich zestawienie w gruncie rzeczy symbolizuje rywalizację pomiędzy nieuchronnością przemijania (Tyber) a daremnym wysiłkiem przeciwstawienia się mu (budowle i pomniki). W ujęciu przestrzennym wygląda to tak, jak gdyby przemijanie, a jego narzędziem są prawa natury, sprowadzało do poziomu (dosłownie, do poziomu morza w ostatnim wer-sie) pnące się ku górze – niczym wieża Babel... – ambicje ludzkie. Doceńmy klasę artystyczną Sępa – umiał on bowiem w dwóch prostych posunięciach unaocznić szeleszczący papierem widok. Vitalis używa erudycyjnej nazwy Albula, polski następca zamienia ją na zrozumiałą dla wszystkich Tyber, przy okazji mącąc jego nurt poetycką garścią piasku, którego w oryginale nie ma. Drobnym, ale sugestywnym efektem realności.

Na koniec spostrzeżenie oczywiste, ale konieczne. Przemijaniem naznaczony jest tytułowy gatunek. Epitafium wywodzi się z napisów nagrobnych, na co zresztą wskazuje grecka etymologia. Typową (choć nieobowiązkową) rutyną tej formy literackiej jest zwrot do osoby, która znalazła się w pobliżu („Przechodniu, powiedz Sparcie...” – to bodaj najsłynniejszy). Monolog Vitalisa/Sępa swobodnie nawiązuje, zdaje się, i do tej tradycji, skoro kamienne ruiny Rzymu to zarazem grób Miasta (niemy wprawdzie, ale wyręcza go poeta), kontemplujący je zaś pielgrzym mógłby uchodzić za odpowiednik takiego przechodnia. Ciekawe, że tę właśnie konwencję przypomniał Sępowy kolega po piórze – Jan Smolik: każe on przemawiać pogrzebanemu Rzymowi, sięgając jednak w swoim *Epitafijum* do wzorca starszego niż epi-gramat Vitalisa¹².

¹¹ Warto w związku z tym zapoznać się z materiałami wystawy „Przebudzeni. Ruiny antyku i narodziny włoskiego renesansu” czynnej na Zamku Królewskim w Warszawie w 2023 roku. <https://www.zamek-krolewski.pl/przebudzeni> [dostęp: 25.09.2024].

¹² R. Grześkowiak, *Wstęp*, w: J. Smolik, *Utwory zebrane*, oprac. R. Grześkowiak, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa: Warszawa 2018, s. 61 (wiersz Smolika wraz z komentarzem na s. 241).

* * *

Jak wiadomo, podróże kształcą tych, którzy już są wykształceni. Nie chodzi oczywiście o to, aby znalazłszy się wreszcie tam, dokąd prowadzą wszystkie drogi, przemierzać trakt *Via dei Fori Imperiali* z antologią wierszy o Rzymie w głowie. Niemniej poeci bywają dobrymi przewodnikami w refleksyjnym zwiedzaniu. Ambitny i odkrywczy autor staropolski pokazuje, ale nie prawi morałów. Dlatego nadal jest godny zaufania – nawet jeśli w Rzymie nie był.

Bibliografia podmiotowa

- Smolik Jan, *Utwory zebrane*, oprac. Radosław Grześkowiak, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa: Warszawa 2018.
- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Poezje zebrane*, wyd. Radosław Grześkowiak, Adam Karpiński, przy współpracy Krzysztofa Mrowcewicza, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk: Warszawa 2001.
- Wargocki Andrzej, *O Rzymie pogańskim i chrześcijańskim ksiąg dwoje*, Kraków 1610, s. 56–57; <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/156583/edition/118581/content> [dostęp: 25.05.2025].

Bibliografia przedmiotowa

- Backvis Claude, „Manieryzm”, czyli *barok u schyłku XVI wieku na przykładzie Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, przeł. Elżbieta Radziwiłłowa, w tegoż: *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. Andrzej Biernacki, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1975, s. 167–228.
- Błoński Jan, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Universitas: Kraków 2001.
- Gruchała Janusz. S., *Wstęp*, w: *Mikołaj Sęp Szarzyński*, oprac. Janusz S. Gruchała, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1997, s. 5–60.

Mrowcewicz Krzysztof, *Sęp palimpsestowy. Kilka uwag o stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, „Teksty Drugie” 2004, z. 3, s. 24–31.

Śnieżko Dariusz, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, Dom Wydawniczy „Rebis”: Poznań 1996.

Bibliografia kontekstowa

Barańczak Stanisław, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Wydawnictwo A5: Kraków 2009.

Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Świat Książki: Warszawa 2000.

Formowanie kultury katolickiej w dobie potrydenckiej. Powszechność i narodowość polskiego katolicyzmu, red. naukowa Justyna Dąbkowska-Kujko, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2016.

Nowicka-Jeżowa Alina, *Poeci polscy doby humanizmu wobec Rzymu*, „Ruch Literacki” 2012, z. 6, s. 631–651.

Piętka Radosław, *Roma aeterna. Rzymska mitologia urbanistyczna*, Wydawnictwo Naukowe UAM: Poznań 2015.

Ulewicz Tadeusz, *Iter Romano-Italicum Polonorum, czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Universitas: Kraków 1999.

Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawiklany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, oprac. i wstęp Krzysztof Mrowcewicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk: Warszawa 1993.

Barbara Popiel-Kobielska

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0009-0004-6385-4908

Umrzeć w ogniu spełnionego pożądania. Jan Andrzej Morsztyn *Do motyla*

Biografia: dworzanin, polityk, poeta

Jan Andrzej Morsztyn to jeden z najbardziej rozpoznawalnych poetów polskiego baroku, przedstawiciel poezji dworskiej, konceptyzmu oraz polskiej recepcji marinizmu. Urodzony w 1621 roku, był najmłodszym z trzech synów Andrzeja Morsztyna – zamożnego ziemianina i dworzanina Stanisława Lubomirskiego. Spokrewniony z innymi poetami z rodu Morsztynów – Hieronimem, Zbigniewem i Stanisławem – zasłynął nie tylko swoją twórczością poetycką, lecz również aktywnością polityczną, w tym działaniami, które doprowadziły w końcu do oskarżenia go o zdradę stanu.

Zgodnie z duchem epoki Morsztyn odbył w młodości zagraniczną podróż edukacyjną – wyjechał na studia w Lejdzie. Po powrocie do kraju został dworzaninem rodu Lubomirskich. Był posłem na sejm, uczestniczył w pracach związanych z polityką zagraniczną i skarbową. Pod koniec lat 40. XVII wieku, dzięki protekcji Lubomirskich, związał się z dworem króla Władysława IV; po kilku latach, już za panowania Jana Kazimierza, otrzymał tytuł dworzanina królewskiego. To właśnie wówczas rozkwitała kariera Morsztyna: zdobywał kolejne stanowiska i stał się zaufanym powiernikiem politycznym królowej Ludwiki Marii, francuskiej arystokratki, żony dwóch królów Polski: najpierw Władysława IV, następnie Jana Kazimierza. Jako protegowany królowej wspierał jej profrancuską politykę. Popieranie prób elekcji (jeszcze za życia Jana Kazimierza) francuskiego kandydata na

tron polski, złożenie przysięgi wierności Ludwikowi XIV i pobieranie pensji rządu francuskiego za wspieranie interesów Króla Słońce oraz przekazywanie Francuzom, już za czasów Jana III Sobieskiego, tajniej korespondencji dworu polskiego doprowadziły na początku lat 80. XVII wieku do oskarżenia Jana Andrzeja Morsztyna o zdradę stanu. Nie czekając na wyrok, poeta wyjechał do Francji, gdzie przezornie już wcześniej nabył dobra ziemskie i gdzie pozostał do śmierci w 1693 roku.

Jako literat Morsztyn był aktywny w latach 1638–1661; pierwsze jego utwory pochodzą jeszcze z okresu studenckiego, jednak dopiero spotkanie podczas zagranicznych podróży z nowymi prądami i modami literackimi ukształtowało jego poetyckie pióro, które odnajdujemy w *Kanikule* czy *Lutni*.

Warto dodać, że Morsztyn nie wydał drukiem żadnego ze swoich utworów; nie był w tym jednak odosobniony, wielu siedemnastowiecznych poetów postępowało bowiem podobnie: czy to ze względu na cenzurę i kwestie obyczajowe, czy dla zachowania możliwości nieustannego doskonalenia utworów, czy w końcu z powodu elitarnego charakteru swej twórczości. Charakterystyczna dla XVII wieku „kultura rękopisu” oznaczała zatem, że utwory literackie nieogłaszane drukiem rozpowszechniano w formie rękopisów wśród zaprzyjaźnionych, zaufanych i zainteresowanych osób z otoczenia autora. Tak też zaistniała w świadomości czytelniczej poezja Morsztyna: jej odbiorcami byli ludzie związani z dworem królewskim, arystokracja, szlachetnie urodzone damy.

Mimo że wśród siebie współczesnych Morsztyn cieszył się poczytnością i uznaniem, nie wpłynął za bardzo na dalszy rozwój poezji barokowej. Jego utwory zaczęły pojawiać się drukiem dopiero od lat 20. XIX wieku, ale ówczesni odbiorcy, odczytujący Morsztyna przez pryzmat poetyki romantycznej, nie rozumieli wielu elementów charakterystycznych dla reprezentowanego przezeń nurtu poezji barokowej. Dopiero wiek XX przyniósł krytyczne wydania wierszy Morsztyna i pogłębioną analizę jego spuścizny. Aby zaś tę twórczość zrozumieć, należy przyrzeć się trzem zagadnieniom: poezji dworskiej, marinizmowi i konceptowi.

Barok: poezja dworska, marinizm i koncept

W **baroku** rozwijają się i funkcjonują równolegle nowe nurty poezji: poezja metafizyczna (której przedstawicielami są m.in. Sebastian Grabowiecki czy Kasper Twardowski), poezja światowych rozkoszy (Hieronim Morsztyn), poezja ziemiańska (Kasper Miaskowski), poezja mieszczańsko-plebejska (Jan z Kijan). **Poezję dworską**, do której zalicza się twórczość Jana Andrzeja Morsztyna, cechują przede wszystkim: tematyka związana z życiem dworskim (królewskim, książęcym, magnackim), charakter okolicznościowy (odniesienie do konkretnych wydarzeń na dworze, uświetnienie ich) i panegiryczny (pochlebne przedstawianie postaci, wydarzeń), prezentowanie obyczajów i życia towarzyskiego na dworze (nieraz zabawnie, a nawet nieco kpiąco, choć nie w sposób wyszydający czy obrażający specyfikę dworskiego życia). Jednakże samo pojęcie „poezja dworska” to za mało, by zrozumieć charakter twórczości Jana Andrzeja Morsztyna. Kluczowe znaczenie miał bowiem dla niej marinizm.

Marinizm to określenie ruchu literackiego, który na początku XVII wieku zapoczątkował neapolitański poeta Giambattista Marino (Marini). Twórczość Mariniego szybko stała się w Europie popularna i wpłynęła na wielu współczesnych autorowi poetów. Marinizm jako nurt poetycki cechowały przede wszystkim: tematyka erotyczna, przekraczanie klasycznego kanonu piękna, elitarny adresat, wirtuozeria formalna, bogate zróżnicowanie form wiersza, preferowanie drobnych form poetyckich oraz – szczególnie istotne – zintensyfikowana metaforyczność i koncept. Dla marinizmu **metafora** stanowiła istotę poezji, pozwalała bowiem w najlepszy sposób wyrażać różnorodną tematykę, stawała się polem do popisów na poziomie treści i formy wypowiedzi, stwarzała poecie możliwość zaprezentowania kunsztu artystycznego.

Koncept z kolei to „wyszukany pomysł”, wyznaczający dobór treści i sposób ich słownej realizacji w utworze. Stanowił zasadę marinistycznej poezji, dowodził poetyckiego talentu oraz doskonałości warsztatu. Oznaczał sięganie po nowe, nieraz ekstrawaganckie czy wręcz perwersyjne tematy, rezygnację z reguł mimetycznych (naśladowania rzeczywistości), wykorzystywanie specyficznego słownictwa (na przykład specjalistycznego żargonu

danej nauki czy sztuki), analogii i kontrastów. Celem było zaskoczenie czytelnika, wywołanie zdumienia czy zachwytu, a nawet zaszokowanie. Dla konceptu metafora stała się idealnym narzędziem, ponieważ pozwalała na eksplorowanie nowych obszarów tematycznych i na różnorodne eksperymenty językowe.

Twórczość dworskiego poety

W skład dorobku Jana Andrzeja Morsztyna wchodzi: twórczość liryczna, czyli wiersze zebrane w tomie *Kanikuła* oraz dwóch księgach tomu *Lutnia*, a także *Gadki* (zagadki) i rozproszone wiersze okolicznościowe; twórczość epicka – poemat mitologiczny *Psyche*; twórczość dramatyczna – *Amintas* oraz *Cyd albo Roderyk*. Trzeba zaznaczyć, że oba dramaty to spolszczenia utworów autorstwa Torquata Tassa (*Amintas*) oraz Pierre’a Corneille’a (*Cyd*); *Psyche* stanowi swobodną adaptację jednej z pieśni Mariniego; wiele utworów lirycznych to parafrazy lub nawiązania do utworów Mariniego oraz innych poetów. Nie należy widzieć w tym „tylko i po prostu” tłumaczeń albo, co gorsza, plagiatów; dla renesansu i baroku nawiązanie, parafraza, imitacja i emulacja (twórcze naśladowanie) innych utworów i innych twórców stanowiły normalną, uznawaną praktykę poetycką.

Liryka Morsztyna jest liryką dworską: obejmuje utwory okolicznościowe, żartobliwe epigramaty i listy poetyckie, a także wiele utworów o tematyce erotycznej. Jednakże opowieść o miłosnych perypetiach nie jest celem samym w sobie, nie należy też odczytywać tych wierszy nazbyt „biograficznie”, a tym bardziej – dopatrywać się w nich „szczerzej opowieści o emocjach”, inaczej powielimy bowiem błąd romantyków, którzy zarzucali Morsztynowi brak „bezpośredniego zapału, porywającej namiętności, spontanicznych wybuchów [sic!]”¹.

1 P. Chmielowski, *Andrzej Morsztyn*, w: J.A. Morsztyn, *Poezye oryginalne i tłómaczone [sic!]*, nakład i druk S. Lewentala: Warszawa 1883, s. XIII.

Liryczna twórczość Morsztyna to poezja, w której, zgodnie z określeniem jednego z historyków w odniesieniu do twórczości Mariniego – najważniejsze jest „jak”, nie zaś „co”². Można to w uproszczeniu sprowadzić do stwierdzenia, że forma przeważała nad treścią, choć nie należy na tej podstawie stwierdzać, że treść była zupełnie nieistotna. Chodzi raczej o przesunięcie punktu ciężkości: dla poetyki marinistycznej nie treść stanowi najważniejszą część tekstu, lecz **inwencyjny** (pomysł), **dyspozycyjny** (rozemieszczenie poszczególnych elementów) i **elokucyjny** (słownictwo, zabiegi językowe, styl) sposób jej opracowania. Widać to w wielu wierszach Morsztyna, szczególnie w poezji erotycznej: poszukiwanie nietypowego, nowego, odmiennego ujęcia wybranego zagadnienia; uporządkowanie poszczególnych części **sytuacji lirycznej** tak, by stworzyć napięcie, zmylić, zaskoczyć odbiorcę; sięgnięcie po nieoczywistą warstwę języka, zderzającą się z tematem lub niekojarzoną dotąd z poezją. Wiąże się to bezpośrednio z zagadnieniem konceptu: Morsztyn przywołuje bowiem tematy już wielokrotnie opracowane w poezji (pochwala kobiecej urody, opowieść o miłości i miłosnej tęsknocie, apelowanie o wzajemność i życzliwość ukochanej), lecz prezentuje je tak, by wywołać u czytelnika podziw dla swojej pomysłowości, zdumienie przywołanymi skojarzeniami, zaszokowanie niezgodnością tematu i języka.

W tym miejscu warto jeszcze wspomnieć o powiązanim z konceptem pojęciu *concors discordia* („zgodna niezgodność”), zgodnie z którym w utworze dochodzi do spotkania elementów ze sobą niezgodnych w sposób, który ostatecznie tworzy zgodną całość. Jednym ze służących temu zabiegów było zestawienie treści błahych (czy nawet „niskich”) z wysokimi i poważnymi lub zderzanie treści i języka przynależnych do różnych poziomów czy porządków.

W liryce Morsztyna znajdziemy zatem, przykładowo: **nagrobek** dla zmarłego pieszka, z przywołaniem mitologii i wykorzystaniem słownictwa oraz

2 W. Weintraub, *Wstęp*, w: J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988, s. XXXVI.

stylu, które pasowałyby do pochwały damy dworu (*Nagrobek Perlisi*); wyraźnie zmysłowy, nieraz wręcz dosadny język erotyczny, budujący plastyczne, niemal fizyczne obrazy ciała (*Jabłka; Przechadzka*); **enumerację** (wyliczenie) rzeczy mało prawdopodobnych lub niemożliwych, by wyrazić głębię miłości dla wybranki (*O sobie*) lub, przeciwnie, niepoehlebny sąd o kobietach (*Niestatek*³); pochwałę urody ukochanej poprzez zestawianie jasności jej skóry z różnymi przykładami białego koloru występującego w przyrodzie (*O swej pannie*); przedstawienie zmiennego sądu o urodzie damy w zależności od tego, czy kochankowie są zgodni, czy skłócenii (*Niestatek*⁴); opis stanu zakochania poprzez zestawienie podobieństw i różnic pomiędzy człowiekiem zakochanym i... zmarłym (*Do trupa*); a nawet prezentację defektu urody adresatki w sposób pozorujący zachwyt i pełną powagi pochwałę (*Na brode jednej paniej*⁵).

Już ten, siłą rzeczy ograniczony do minimum, spis pozwala dostrzec charakterystyczne cechy poezji marinistycznej w twórczości Morsztyna. Aby zaś zrozumieć tę poezję jeszcze lepiej, należy teraz zatrzymać się przy sonecie.

Sonet jako gatunek i jako wyzwanie

Sonet – gatunek szczególnie ceniony przez poezję marinistyczną – narodził się w trzynastowiecznej poezji włoskiej; jego pierwotna forma wiązała się z włoską poezją ludową (*strambotto* – utworem lirycznym o tematyce erotycznej). W XIV wieku ukształtował się w pełni jako utwór liczący czternaście wersów (każdy wers – jedenaście zgłosek), podzielonych na dwie

3 W pierwszej księdze *Lutni* znajdują się dwa wiersze o tym tytule. W tym przypadku chodzi o wiersz oznaczony w zbiorze jako L. 22, zob. J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 69.

4 W tym przypadku chodzi o wiersz oznaczony dopiskiem L. 83, zob. tamże, s. 107.

5 Wiersz ten znajduje się w tomie: J.A. Morsztyn, *Poezye oryginalne i tłómaczone*, dz. cyt., s. 90.

strofy czterowierszowe, czyli **tetrastychy** (o rymach okalających: *abba abba*) oraz dwie strofy trójwersowe, czyli **tercety** (z rymami podwójnymi: *cde dcd* lub potrójnymi: *cde cde*). W XV i XVI wieku sonet stał się popularny w całej Europie; wykształciły się wówczas jego dwie nowe odmiany: francuska (tu dwa końcowe tercety zostały zastąpione przez czterowiersz i dystych, których rymy układały się albo jako *cddc ee*, albo *cc deed*) oraz angielska (wiersz stychiczny i inne układy rymów, np. u Williama Szekspira: *abab cdcd efef gg*). Pod względem treści sonet dzielił się na dwie części: tetrastychy stanowiły część opisową (prezentującą sytuację liryczną), tercety zaś – część refleksyjną (miejsce na przemyślenia podmiotu lirycznego, podsumowanie, puentę). Do twórców sonetów należeli między innymi: Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Pierre de Ronsard, William Szekspir. W poezji polskiej Jan Kochanowski i Mikołaj Sęp Szarzyński tworzyli sonety w odmianie francuskiej: Kochanowski pisał je sporadycznie, Sęp Szarzyński stworzył cykl sonetów *Rytmy abo wiersze polskie*. Jednakże to właśnie **sonet w odmianie włoskiej**, upowszechniony pod koniec XVI wieku przez Sebastiana Grabowieckiego w *Setniku rymów duchownych*, stał się formą obowiązującą w wieku XVII w poezji polskiej. W XVIII wieku popularność sonetu zamarła, ale już od romantyzmu powrócił, a wśród tworzących go poetów XIX i XX wieku można wymienić Aleksandra Puszkina, Johna Keatsa, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Charles'a Baudelaire'a, Jana Kasprówicza, Kazimierza Przerwę-Tetmajera, Leopolda Staffa czy Jarosława Iwaszkiewicza.

Należy zwrócić uwagę, że sonet jest gatunkiem wymagającym, trudnym, narzucającym ścisły rygor formy i treści. W czternastu wersach poeta musi zmieścić całą sytuację liryczną, zachowując podział na część opisową i refleksyjną oraz utrzymując odpowiedni rozkład rymów. Stawia to przed twórcą poważne wyzwanie – właśnie tę konieczność zmierzenia się z ograniczeniami konstrukcyjnymi cenili mariniści.

Paradoksalnie, pomimo swej popularności w Europie, sonet nie był gatunkiem zbyt często uprawianym w poezji staropolskiej. Jedyńm poetą, który sięgał po niego często i sprawnie, był właśnie Jan Andrzej Morsztyn,

nazwany przez jednego z badaczy „mistrzem staropolskiego sonetu”⁶. Jego sonety, często wzorowane na sonetach Mariniego, należą do odmiany włoskiej i dotyczą tematyki miłosnej (choć pojawiają się też dwa o tematyce religijnej). Jako gatunek wymagający sonet stanowi dla Morsztyna doskonałą okazję do zaprezentowania kunsztu poetyckiego, umiejętności stosowania konceptu, operowania językiem, budowania napięcia i kreowania zaskakującej *pointy*. Warto o tym pamiętać podczas czytania tych utworów; sonet miłosny nie jest bowiem dla autora „autobiografią uczuć”, lecz, jak już wspomniano, przestrzenią artystycznego zmagania z pomysłem i słowem, a zarazem dworską grą miłosną, sięgającą po konwencjonalne elementy, które poetyka marinizmu przetwarza w niekonwencjonalne realizacje tekstowe.

Zwodnicza prostota

(czyli: poeta marinistyczny nigdy nie robi niczego przypadkiem)

Pochodzący z tomu *Lutnia. Księga wtóra* sonet *Do motyla* prezentuje się prosto – lecz jest to prostota zwodnicza:

Do motyla

Lekko, motylu! Ogień to szkodliwy!
Strzeż się tej świecy i tej jasnej twarzy,
W której się skrycie śmierć ozdobna żarzy,
I nie bądź swego męczeństwa tak chciwy.

Sam się w grób kwapisz i w pogrzeb zdradliwy,
Sam leziesz w trumnę i tak ci się marzy,
Że cię to zbawi, co cię na śmierć sparzy.
– Ach! Jużś poległ, gachu nieszcześliwy!

⁶ W. Weintraub, *Wstęp*, dz. cyt., s. LXXI.

Aleś w tym szczęśliw, że z pocałowaniem
I dokazawszy zawziętej rozpusty
Z twoją kochaną rozstałeś się świecą.

O! Gdybyż wolno z równym powołaniem
Dla tej, której się ognie we mnie niecą,
Umrzeć, złożywszy pierwaj usta z usy!⁷

Zacznijmy od strony formalnej. Czternaście wersów jedenastozgłoskowych, ze **średniówką** po piątej sylabie, podzielone zostało na dwa tetrastychy oraz dwa tercety; rozkład rymów to: *abba abba cde ced*. Pierwsze dwie strofy stanowią część opisową, pozostałe dwie – część refleksyjną. Mamy do czynienia z **liryką pośrednią**, a konkretnie – **liryką sytuacyjną**; **podmiot liryczny** nie ujawnia się bezpośrednio ani nie mówi bezpośrednio o własnych uczuciach, lecz opowiada o nich poprzez wykreowanie pewnej sceny/fabuły, w której sam nie uczestniczy. Tytułowy motyl staje się zatem **bohaterem lirycznym** (nietożsamym z podmiotem lirycznym). Sytuacja liryczna rozpada się (zgodnie z poetyką sonetu) na dwa poziomy: pierwszy to obraz motyla, zbliżającego się coraz bardziej do zapalanej świecy, której światło go przyciąga, a lada moment – zabije; drugi to refleksja nad swoistym „spełnieniem miłosnym” motyla i marzenie o podobnym spełnieniu podmiotu lirycznego.

Koncept buduje poeta poprzez zestawienie dwóch form pragnienia, pożądania: pochodzącego od świecy ognia, który przyciąga nieszczęsnego motyla, i ognia namiętności miłosnej, którą rozbudza w podmiocie lirycznym ukochana kobieta. Motyl staje się podobny do zakochanego mężczyzny: nie zważając na nic, zbliża się coraz bardziej do ognia, niepomny na ostrzeżenia i obojętny na śmiertelne zagrożenie. Opisana w drugiej strofie śmierć to swoiste spełnienie miłosne: bohater liryczny, ów „gach nieszczęśliwy”, dosięga świecy i ginie w ogniu. Kolejne wersy zdradzają zrozumienie i zazdrość podmiotu lirycznego: obserwowany motyl osiągnął miłosne spełnienie („w tym szczęśliw, że z pocałowaniem / i dokazawszy zawziętej

⁷ J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 149–150.

rozpusty”), jego śmierć nie była zatem bezsensowna, przeciwnie – w taki sposób warto umrzeć. W ostatniej strofie podmiot liryczny wyraźnie artykułuje własne pragnienie: sam chętnie poniósłby śmierć, gdyby tylko mógł najpierw złożyć pocałunek na ustach tej, „której się ognie we mnie niecą”. Śmierć – nie tyle z miłości, ile po spełnieniu miłosnym czy wręcz w jego trakcie – stanowi marzenie, które motyl zdołał spełnić, a podmiot liryczny jest gotów zapłacić za jego realizację taką samą cenę.

Nie po raz pierwszy Morsztyn wprowadza zaskakującego „partnera porównawczego” dla zakochanego mężczyzny; w sonecie *Do trupa*⁸ jest to martwy człowiek, tutaj – motyl (a właściwie éma, czyli tak zwany motyl nocny). Zestawianie piękna i potworności stanowi bowiem dla siedemnastowiecznej sztuki (nie tylko poetyckiej) częsty i atrakcyjny zabieg⁹. Motyl wprawdzie mniej przeraża (czy oburza) niż trup, natomiast staje się doskonałym narzędziem do przeprowadzenia kolejnego konceptystycznego zabiegu: połączenia miłości i śmierci. Świeca dla motyla i usta pożądanej kobiety dla zakochanego są tym samym – nieprzeparcie przyciągającą siłą, zawierającą w sobie obietnicę miłosnego spełnienia i jednocześnie grozę destrukcji; destrukcja zaś połączona jest z ekstazą spełnienia („i tak ci się marzy / że cię to zbawi, co na śmierć cię sparzy”). Śmierć w płomieniu świecy ma posmak erotycznej ekstazy, której niszczycielskie zakończenie wcale nie zniechęca; można by zaryzykować stwierdzenie, że wręcz dodaje wartości samemu miłosnemu aktowi.

Warto zwrócić uwagę, że nie pojawia się tu jakiejkolwiek wahanie ze strony podmiotu lirycznego, podważanie sensu „śmierci w ogniu pożądania” ani odwoływanie się do innych wartości. Nie ma bowiem na to miejsca; *Do motyla* to przykład poezji erotycznej, a miłość w twórczości Morsztyna jest miłością zmysłową, skupioną na fizycznym zachwycie, pragnieniu i spełnieniu¹⁰. Nawet sama postać pożądanej kobiety została tu ledwo

8 Zob. tamże, s.148.

9 Zob. K. Mrowcewicz, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok*, Instytut Badań Literackich PAN: Warszawa 2005, s. 31–34.

10 Zob. tamże, s. 182, 183.

zaznaczona; po pierwsze, nie jest ona ważna (potrzebna) ze względu na to, kim jest, istotne staje się jedynie zmysłowe poruszenie, jakie wywołuje; po drugie, to nie obiekt pożądania stanowi główny temat sonetu, lecz – samo pożądanie, które w przenośni i dosłownie spala tych, których ogarnia. Podobnie zresztą, jeśli pójdziemy tropem analizowania „obiektów pożądania”, zostaje zaprezentowana płonąca świeca: jest „kochana” i ma „jasną twarz” płomienia; nie wchodzi jednak w żadną relację z motylem, jest tym, czego się pożąda i co się próbuje zdobyć. Nie można tu nawet mówić o prostej animizacji, świeca bowiem jest istotna jedynie jako to, co wywołuje pragnienie i (za konkretną cenę) pozwala je spełnić.

Zatrzymajmy się jeszcze na moment przy samym motyłu: choć nie może się równać „poziomem potworności” z przywoływanym już tytułowym bohaterem sonetu *Do trupa*, to jednak należy do kategorii „tematów błahych”, podobnie jak choćby zmarły pies (*Nadgrobek Perlisi*¹¹) czy zatopiona w bursztynie pszczoła (*Pszczółka w bursztynie*¹²). Tak jak zestawianie piękna i potworności, również zestawianie tego, co błahę/niskie z tematyką wysoką/poważną jest typowe dla marinistycznego konceptu. Przyjrzyjmy się sposobowi przedstawiania bohatera lirycznego: to nie tylko prosta personifikacja, w ramach której owadowi przypisano ludzkie odczucia. Motyl zyskuje wręcz status równy człowiekowi, a konkretnie – kochankowi; jest „chciwym męczeństwem nieszczęśliwym gachem”, obiektem jednocześnie współczucia (sam się „w grób kwapi”, marzy o tym, co przyniesie mu śmierć) i wspomnianej już zazdrości (jako ten, który osiągnął miłosne spełnienie, nawet za cenę śmierci). To męczennik miłosny, męczennik doskonały, który bez jakichkolwiek wątpliwości, bez cienia wahania kieruje się prosto ku temu, czego pragnie i co go zniszczy; w tym poświęceniu dla miłosnego spełnienia staje się swoistym wzorem, którego śladami pragnąłby pójść podmiot liryczny.

¹¹ J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 10–11.

¹² Tamże, s. 125.

Do motyla: środki stylistyczne

Ulubionym środkiem stylistycznym poezji marinistycznej była **metafora**. Poszukiwanie źródeł dla nowych metafor i tworzenie metafor nieoczywistych, zaskakujących, pomysłowych fascynowało barokowych poetów, dowodziło bystrości umysłu i artystycznego kunsztu. W sonecie Morsztyna znajdziemy częsty u marinistów łańcuch metafor, czyli szereg metafor zbudowanych wokół jednego tematu, w tym przypadku – połączenia ognia i śmierci: ogień to „jasna twarz”, w których skrywa się „śmierć ozdobna”, to grób, trumna („trunna”) i „pogrzeb zdradliwy”; z kolei śmierć w ogniu to „pocałowanie” i „zawzięta rozpusta”.

Poza metaforą możemy wskazać również inne tropy: **synekdochę** (użycie nazwy części zamiast nazwy całości lub odwrotnie) – „złożywszy usta z usty” jako określenie spełnienia miłosnego; **peryfrazę** (zastąpienie właściwej nazwy skróconym lub rozbudowanym opisem) – „gachu nieszczęśliwy!” jako określenie motyla; **emfazę** (zabarwienie emocjonalne danej wypowiedzi, dzięki czemu zyskuje ona inne, donioślejsze znaczenie niż dosłowne) – wskazane powyżej „gachu nieszczęśliwy!” to nie tylko określenie samego motyla, lecz również skierowany do niego wyraz współczucia oraz osadzenie ginącego w ogniu owada w pewnym porządku całej sytuacji lirycznej, który wyjaśni się wraz z kolejnymi strofami.

Mamy tu także do czynienia z **amplifikacją**, i to zarówno inwencyjną, jak też elokucyjną (stylistyczną). **Amplifikacja inwencyjna** polega na nagromadzeniu i odpowiednim zestawieniu elementów służących dowodzeniu lub opisowi; może przybierać formę wzrostu (uporządkowania od najmniejszego do największego), porównania (z innymi elementami), rozumowania (w taki sposób, by wyolbrzymić lub pomniejszyć wybrany element) oraz nagromadzenia (skumulowania elementów skupionych wokół jednego tematu). W sonecie Morsztyna pojawia się ta ostatnia odmiana amplifikacji inwencyjnej – **nagromadzenie** (łac. *congeris*), za pomocą którego przedstawiony zostaje proste wydarzenie: motyl zbliżył się do ognia i w nim spłonął. Ten opowiadany przez trzy strofy lot ku zapalanej świecy możemy obserwować, zdawałoby się, niemal krok po kroku: owad zbliża się coraz bardziej do płomienia, kierowane do nieszczęśnika ostrzeżenia to różne wersje tego

samemu stwierdzenia, a śmierć nie kończy historii, możemy bowiem oglądać jej „ciąg dalszy *post mortem*” w trzeciej strofie, gdy tragiczny finał staje się jednocześnie finałem perwersyjnie zwycięskim.

Jednocześnie znajdujemy tu **amplifikację stylistyczną**, która polega na powiększaniu danego elementu za pomocą słów (środków stylistycznych). Zasygnalizowane już powtarzanie tego samego stwierdzenia (ostrzeżenia przed ogniem) pozwala zbudować taką właśnie amplifikację: nie tylko dzięki stworzeniu szeregu metafor ognia i śmierci, lecz również dzięki uporządkowaniu ich tak, by każda kolejna metafora przywoływała obraz narastającego niebezpieczeństwa i opowiadała o coraz bliższej destrukcji. Spójrzmy: w pierwszej strofie znajdujemy tylko zapowiedź możliwego niebezpieczeństwa i nawołanie do ostrożności, skierowane do „chciwego męczeństwa” motyla; w drugiej strofie bohater liryczny jest coraz bliżej: grobu – pogrzebu – trumny – spalenia na śmierć; ostatni wers przychodzi za późno, motyl właśnie spłonął. Mamy więc do czynienia z figurą słów zwaną **klimaksem**, stopniowaniem (gradacją), gdy kolejne elementy wypowiedzi zostają uszeregowane w określonym porządku (nasilającym lub osłabiającym daną cechę); figurą nierzadko wykorzystywaną w amplifikacji stylistycznej.

Zarazem należy zwrócić uwagę na hiperbolę, trop, który szczególnie służy celom amplifikacji (zarówno inwencyjnej, jak i stylistycznej). **Hiperbola**, czyli „przesadnia”, to przejawianie danego faktu lub cechy w celu wyolbrzymienia (albo też, odwrotnie, pomniejszenia) czegoś. W przypadku omawianego sonetu w hiperboliczny sposób zostaje potraktowana „relacja” motyla ze świecą (to nie proste, warunkowane biologicznie przyciąganie przez źródło światła, lecz miłość, pożądanie) oraz jego śmierć (nie jest to nieszczęśliwy, choć łatwy do przewidzenia skutek zetknięcia się z ogniem – to miłosne spełnienie, pocałunek, upragnione męczeństwo).

Z innych środków stylistycznych warto wskazać jeszcze: należące do figur słów **anaforę** (powtórzenie tego samego słowa lub zwrotu na początku zdań) – tu w drugiej strofie pierwszy i drugi wers zaczynający się od słowa „sam”; i **homoioteleuton** (użycie jednakowych końcówek czasowników) – rymy w drugim i trzecim wersie drugiej strofy tworzą dwa czasowniki w trzeciej osobie liczby pojedynczej, „marzy/sparzy”; a także należące

do figur myśli: **apostrofe** (bezpośredni zwrot do odbiorcy) – otwierające sonet słowa „Lekko, motylu!” i w kolejnym wersie „Strzeż się tej świecy...”; **euche** (wyrażenie życzenia lub pragnienia mówiącego) – sformułowana przez podmiot liryczny w ostatniej strofie gotowość poniesienia śmierci za cenę złączenia się, niczym motyl, z obiektem swego pożądania; **hypotyposis** (obrazowe przedstawienie zdarzeń, żywy, plastyczny opis) – możemy to dostrzec w podnoszonym już wcześniej szczegółowym opisie lotu i śmierci motyla; wreszcie **paradokson** (napięcie; utrzymywanie odbiorców w niepewności i zakończenie nieoczekiwanym, zaskakującym wnioskiem) – wypowiedziane w ostatniej strofie życzenie podmiotu lirycznego.

Puenta: uwieńczenie konceptu

Zatrzymajmy się jeszcze w tym miejscu. Ostatnia strofa sonetu przynosi bowiem **puentę** – zaskakującą dzięki budowanemu od samego początku napięciu, wywołanemu przez narastające zagrożenie śmierci, ku której zmierza motyl i dzięki której, paradoksalnie, spełnia swe pożądanie. Sformułowane w końcowych wersach pragnienie podmiotu lirycznego, by móc umrzeć dla ukochanej za cenę spełnienia własnego pożądania, pozwala czytelnikowi zobaczyć wszystkie elementy jednocześnie: analogię między motylem, którego przyciąga pragnienie ognia, a kochankiem, którego przyciąga fizyczne pragnienie ukochanej, oraz między śmiercią w płomieniu świecy a śmiercią w ogniu pożądania; szczęśliwszy los owada, który wprawdzie zginął, lecz przedtem „dokonał zawziętej rozpusty”; samo pożądanie jako ogień, który spala i niesie destrukcję – lecz destrukcję wartą swej ceny, niemalże perwersyjnie upragnioną. Puenta, triumfalne uwieńczenie poetyckiego konceptu marinistów, nie może pozostawić czytelnika nieporuszonym.

Zarazem puenta sonetu *Do motyla* uwypukla kwestię, która już była podnoszona: mamy do czynienia z poezją skupioną na aspekcie erotycznym, opowiadającą o miłości zmysłowej; obiekt pożądania jest zdegradowany do samego właśnie pożądania, które wywołuje. Jeden z badaczy poezji tego okresu zwraca uwagę na „intelektualny chłód” Morsztyna, brak

„prawdziwych uczuć”¹³. Niewątpliwie w tym sonecie nie chodziło autorowi o opis „prawdziwej miłości”; to popis artystycznego kunsztu, marinistycznego konceptu, zaskakujących metafor i niespodziewanej puenty, prezentacja poetyckiej sprawności warsztatowej: sprostania wymogom tak wymagającej formy lirycznej jak sonet i jednocześnie zbudowania sytuacji lirycznej w oparciu o temat tak drobny, błahy i pozornie niewiele oferujący – obraz motyla ginącego w płomieniu świecy. Zdarzało się to, zdarza i będzie zdarzać: co w tym za materiał dla wiersza? Otóż – dowodzi Jan Andrzej Morsztyn – niektórzy poeci potrafia znaleźć w tym źródło interesującego konceptu i zamknąć je w postaci zgodnego z regułami sztuki sonetu.

Nawiązania i powiązania – propozycje „towarzystwa czytania”

W jakim towarzystwie czytać sonet *Do motyla* Jana Andrzeja Morsztyna? Przede wszystkim w towarzystwie innych jego sonetów i utworów należących do poezji miłosnej, poezji erotycznej; zobaczymy wówczas wyraźniej charakter tej poezji, realizację założeń marinistycznego konceptu oraz warsztat artystyczny autora. Szczególnie warto czytać *Do motyla* w zestawieniu z kilkoma innymi utworami Morsztyna: wspomnianym już sonetem *Do trupa*, a także z wierszami: *Bombyx* (robak-jedwabnik i miłość – trumna/grób); *Zapał* oraz *Wachlarzyk oddany* (pożar/płomień – miłość); dwoma sonetami zatytułowanymi *Cuda miłości* (oznaczonymi jako L. 167 oraz L. 177¹⁴ – w obu koncept zbudowany na zestawieniu paradoksów) i sonetem *Do galerników* (koncept zbudowany na podobieństwie konceptu z sonetu *Do trupa*).

A w kolejnych epokach?

Powiązania tematu miłości i śmierci znajdziemy, oczywiście, w poezji epoki romantyzmu. Zestawiany z utworami romantycznymi, sonet *Do motyla* jeszcze bardziej ujawni specyfikę poetyki marinistycznej, widzącej w miłości czy śmierci źródło zaskakujących pomysłów realizacyjnych, nie

¹³ Zob. K. Mrowcewicz, *Trivium poetów polskich...*, dz. cyt., s. 68, 70, 185.

¹⁴ Zob. J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 145 i 153.

zaś „poruszenie ducha” czy „prawdę uczuć” (zdecydowanie warto wspomnieć tu wstępem Piotra Chmielowskiego do tomu poezji Morsztyna z 1883 roku, jak bowiem wspomniano wcześniej, widać w nim naznaczone romantyzmem odczytywanie utworów barokowego poety).

Interesujące może okazać się czytanie *Do motyla* w towarzystwie wierszy młodopolskich, na przykład *Ja, kiedy usta ku twym ustom chylę...* (tom *Poezje. Seria pierwsza*, 1891 rok) i *Lubię, kiedy kobieta...* (tom *Poezje. Seria druga*, 1894 rok) Kazimierza Przerwy-Tetmajera. W obu wierszach Przerwy-Tetmajera znajdziemy bowiem skupienie na elemencie zmysłowym, hedonistycznym, na fizycznym aspekcie miłosnego aktu: w przypadku *Lubię, kiedy kobieta...* zainteresowanie podmiotu lirycznego koncentruje się na przeżyciu erotycznym kobiety, nie mężczyzny; w przypadku *Ja, kiedy usta ku twym ustom chylę...* spełnienie erotyczne zostaje powiązane ze śmiercią, „błogosławioną”, zanim osiągnie się przesyt „i znowu, i więcej”.

Ciekawą propozycją może być też skonfrontowanie *Do motyla* Morsztyna z *Dreszcze nasze u warg się spotkały* (z tomu *Dziejba leśna*, wydanego pośmiertnie w 1938 roku) Bolesława Leśmiana: również tu pojawia się połączenie fizycznego spełnienia miłosnego ze śmiercią, tym razem jednak – śmiercią, która nie może nadejść, choć woła, przyzywa podmiot liryczny; ten jednak „umrzeć już nie może”, choć bowiem jego „czas nastał”, nie zamieni „snu mego na sen wiekuisty”. Zwycięstwo miłości nad śmiercią? Raczej przewaga rozkoszy miłosnego spełnienia nad „nieznanymi błękity”.

Trzecią atrakcyjną i zachęcającą do pogłębionej refleksji możliwością jest odczyt *Do motyla* Morsztyna równoległe z wierszem Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Oczy na skrzydłach* (z tomu *Pocałunki*, 1926 rok). W utworze Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej znajdziemy sporo podobieństw do Morsztynowego sonetu o motylu: ćmy (motyle nocne), spalające się, tak samo jak podmiot liryczny, w ogniu miłosnym; śmierć w płomieniach zostaje powiązana z niebem (zbawieniem i śmiercią zarazem), którym wydaje się „błysł świecy”; wydźwięk całego utworu jest jednak inny, a analizowanie tej inności może okazać się fascynujące.

Do motyla – czytać, nie czytać?

Na zakończenie aż chciałoby się zadać proste i zarazem trudne pytanie: czytać *Do motyla* Jana Andrzeja Morsztyna czy nie czytać?

Nie czytać. Jeśli nie chcemy mierzyć się z wymagającym i podnoszącym poprzeczkę warsztatową barokowym konceptem marinistycznym; jeśli nie życzymy sobie widzieć w poezji miłosnej jej aspektu erotyczno-hedonistycznego; jeśli nie chcemy burzyć szkolnego, by nie rzec: scholastycznego traktowania tematyki miłości i nie podważać „koturnowego” widzenia poezji staropolskiej – zdecydowanie nie należy czytać ani *Do motyla*, ani wielu innych wierszy Morsztyna. To poezja zbyt zmysłowa, zbyt cielesna, zbyt dotykająca fizycznego aspektu miłości, by mogła pozostawić odbiorcę spokojnego, nieporuszonego, obojętnego na „ogień pożądania”. Bezpieczne, wolne od „niestosownych” i „niewygodnych” zagadnień widzenie polskiej poezji XVII wieku wymaga niemal doszczętnego wyeliminowania Morsztyna z podręczników. Pozostawmy sonet *Do trupa* i udawajmy, że chodzi tylko o paradoksalne, wolne od zmysłów porównywanie ciała martwego do ciała zakochanego.

Czytać. Jeśli chcemy przyznać, że człowiek był istotą zmysłową od zawsze, że także w dawnych epokach, tak ponoć oddalonych od epoki dzisiejszej, miał ciało i zmysły, które pobudzało oglądanie ciała pożadanego; jeśli odczucia te chcemy przybliżyć współczesnemu, również nastoletniemu, czytelnikowi; jeśli chcemy oddać sprawiedliwość temu, co i kiedyś, i dziś porusza krew (ogień) w pożądającym, choć niekoniecznie zakochanym podmiocie – czytajmy poezję Morsztyna. Nie jest ani tak stara, ani tak oddalona od odbiorcy XXI wieku, by nie dało się zrozumieć „ognia zmysłów” i pragnienia, by „umrzeć, złożwszy pierwaj usta z usty”.

Do motyla Jana Andrzeja Morsztyna jako opowieść o pożądaniu, które spala czytelnika XXI wieku? Wbrew pozorom – to wcale nie taki paradoks. I być może najlepszy dowód na to, że poezja barokowa nadal jest aktualna.

Bibliografia podmiotowa

- Morsztyn Jan Andrzej, *Poezye oryginalne i tłómaczone*, nakład i druk S. Lewentala, Warszawa 1883.
- Morsztyn Jan Andrzej, *Wybór poezji*, oprac. Wiktor Weintraub, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988.
- Leśmian Bolesław, *Dziejba leśna*, oprac. Alfred Tom, J. Mortkowicz: Warszawa 1938.
- Leśmian Bolesław, *Poezje wybrane*, oprac. Jacek Trznadel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1991.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Pocałunki*, E. Hoesick: Warszawa 1926.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1972.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Poezje. Seria pierwsza*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1891.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Poezje. Seria druga*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1894.
- [Przerwa]-Tetmajer Kazimierz, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp Julian Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1968.

Bibliografia przedmiotowa

- Chmielowski Piotr, *Andrzej Morsztyn*, w: Jan Andrzej Morsztyn, *Poezye oryginalne i tłómaczone*, nakład i druk S. Lewentala: Warszawa 1883, s. V–XXVIII.
- Fałęcka Barbara, *Jan Andrzej Morsztyn – poeta wirtuoz*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 147–165.
- Mrowcewicz Krzysztof, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN: Warszawa 2005.

Weintraub Wiktor, *Wstęp*, w: Jan Andrzej Morsztyn, *Wybór poezji*, oprac. Wiktor Weintraub, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988, s. V–XCII.

Bibliografia kontekstowa

- Gostyńska Dorota, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN: Warszawa 1991.
- Kozłowski Marek W., *Motyle nocy*, „Wiedza i Życie” 1996, nr 6, <https://web.archive.org/web/20170716025604/http://archiwum.wiz.pl/1996/96061500.asp> [dostęp: 25.12.2024].
- Tesauro Emanuele, *Luneta Arystotelesowska*, przeł. Wanda Nowicka, w: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – renesans – barok*, wstęp, wybór i oprac. Maria Cytowska, Teresa Michałowska, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1999, s. 456–466.

Podręczniki i słowniki

- Hernas Czesław, *Barok*, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 2002.
- Korolko Mirosław, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna: Warszawa 1990.
- Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław – Warszawa – Kraków 2002.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. IV, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław – Warszawa – Kraków 2002.

Agata Zawiszewska-Semeniuk

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet szczeciński

ORCID: 0000-0002-8098-5748

Pióra aniołów i pierzyn. *O Non omnis moriar* Zuzanny Ginczanki

Legenda biograficzna

Zuzanna Ginczanka należy w historii polskiej kultury pierwszej połowy XX wieku do grupy twórców, których biografia już za ich życia zaczęła obrotować w stronę legendy. Stało się tak wskutek niespodziewanie szybkiego pokonania przez pochodzącą z małego kresowego miasta poetkę kolejnych stopni awansu literackiego: wejścia do warszawskiej cygannerii artystycznej w bardzo młodym wieku, w atmosferze sukcesu osiągniętego tyleż dzięki własnemu talentowi i urodzie, co protekcji skamandryty Juliana Tuwima. Jak pisze Andrzej Z. Makowski, *legenda biograficzna* wspiera się zawsze na rusztowaniu „prawdziwości ograniczonej”, rozumianej jako połączenie skąpej liczby faktów potwierdzonych źródłami historycznymi oraz wielu plotek i anegdot na temat bohatera/ki legendy. Weryfikacja prawdziwości tych domysłów jest utrudniona czy wręcz niemożliwa, ponieważ tworzyli je i przekazywali znajomi i przyjaciele bohatera/ki legendy. Zajmowali wobec niego/niej postawę tylko pozornie neutralną, a w rzeczywistości – oceniającą pozytywnie lub negatywnie, zgodnie z przyjętą z góry koncepcją charakteru jednostki czy koncepcją epoki i zachodzących w niej procesów itp. Koncepcje te pełnią w narracjach legendotwórczych funkcję „dominanty upraszczającej”, która determinuje „tendencyjną selektywność” informacji prawdziwych, lecz niepasujących do legendy. Dodatkową komplikację w badaniu legend dotyczących pisarzy wprowadza fakt, że tworzą je zwykle

inni literaci, którzy z racji zawodu opartego na pracy wyobraźni wnoszą do nich elementy kreacji.

Wieloletnie badania Izoldy Kiec, konsekwentnie oddzielającej ziarno wiedzy o Ginczance od plew domysłów i pomówień, pozwoliły ustalić kanon informacji na temat życia poetki oraz kanon jej zachowanych utworów. Ginczanka, właściwie Zuzanna Polina Gincburg, urodziła się w 1917 roku w Kijowie, w rodzinie żydowskiej, jako jedyna córka Cecylii z domu Sandberg i Szymona Gincburga. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości małżeństwo Gincburgów przeniosło się do rodzinnego miasta Cecylii, czyli Równego na Wołyniu (wówczas w granicach państwa polskiego, obecnie – Ukrainy), i wkrótce rozpadło. Ojciec Zuzanny postanowił zrealizować swoje ambicje aktorskie i w tym celu na początku lat 20. XX wieku wyjechał z Równego najpierw do Niemiec, a po 1939 roku do Stanów Zjednoczonych; matka wyszła ponownie za mąż za czeskiego piwowara, z którym wyjechała na stałe do Hiszpanii, gdy Zuzanna weszła w wiek dorostania. Od tego momentu przyszłą poetkę wychowywała babka ze strony matki, Chaja Sandberg, która miała w Równem dom i prowadziła drogerię.

Ginczanka pisała wiersze już w wieku dziesięciu lat, ale oficjalnie zadebiutowała w okresie gimnazjalnym, na łamach gazetki szkolnej. Szkołę z wykładowym językiem polskim wybrała samodzielnie, co oznaczało zarazem wybór narodowości polskiej. Decyzja ta nie była wcale oczywista dla rodziny, która na co dzień mówiła językiem rosyjskim i wyznawała religię – jak ją wówczas określano – „mojżeszową”. Z badań Eugenii Prokop-Janiec i Władysława Panasa wynika, że w pierwszej połowie XX wieku twórcy pochodzenia żydowskiego mieli do wyboru trzy modele aktywności literackiej: w języku żydowskim (jidysz), ze świadomością własnej odrębności kulturalnej; w języku polskim, ze świadomością własnej odrębności kulturalnej; w języku polskim związanym z całkowitą asymilacją i akulturacją. Ginczanka wybrała trzeci model, weszła więc do grupy twórców, w której – już w Młodej Polsce – znajdowali się między innymi poeci Antoni Lange i Bolesław Leśmian, a w dwudziestoleciu międzywojennym – pisarze skupieni wokół tygodnika „Wiadomości Literackie” Mieczysława Grydzewskiego, z wyróżniającymi się tu skamandrytami Antonim Słonimskim i Julianem Tuwimem. Z Tuwimem Ginczanka zaczęła korespondować już

w okresie gimnazjalnym, na początku lat 30. XX wieku. Za jego namową w 1934 roku wzięła udział w konkursie poetyckim rozpisany przez „Wiadomości Literackie” i zdobyła wyróżnienie, które stało się jej przepustką do warszawskiej cyganerii literackiej.

Druga połowa lat 30. XX wieku przyniosła Ginczance – z jednej strony – sukcesy edukacyjne i artystyczne, z drugiej – rozczarowania emocjonalne, artystyczne i polityczne. W 1935 roku ukończyła gimnazjum w Równem i przyjechała do stolicy, gdzie zaczęła studiować na Uniwersytecie Warszawskim i brała udział w życiu literackim. Publikowała wiersze na łamach takich czasopism, jak „Wiadomości Literackie”, miesięcznik literacki „Skamander” i tygodnik satyryczny „Szpilki”; tworzyła także słuchowiska radiowe we współpracy z Andrzejem Nowickim. W 1936 roku wydała swój jedyny tom poetycki *O centaurach*. Osiągnięciom w nauce i pracy towarzyszyły zawody emocjonalne wynikające z faktu, że niepospolita uroda Ginczanki, przyciągająca powszechną uwagę, utrudniała spotkanie mężczyzny, który obdarzyłby ją szczerym i trwałym uczuciem. Zawody artystyczne wynikały z kolei z doświadczenia obcości kobiety twórczej w życiu literackim zdominowanym przez mężczyzn oraz stworzone przez nich konwencje obyczajowe i wzorce artystyczne – przychylni Ginczance literaci i krytycy traktowali ją bardziej jako towarzyską maskotkę niż partnerkę intelektualnych rozmów czy koleżankę po piórze. Wreszcie zawody polityczne wynikały z obserwacji i doświadczenia wystąpień antysemickich w życiu publicznym, nasilających się po śmierci marszałka Józefa Piłsudskiego (a więc od 1935 roku, w którym zaczęła studia). Między innymi na uczelniach wyższych studenci o poglądach narodowych domagali się coraz głośniejszego wprowadzenia *numerus clausus*, czyli ograniczenia liczby studentów żydowskich, oraz tzw. getta ławkowego. Życie, studiowanie i tworzenie w atmosferze politycznej końca lat 30. XX wieku było więc dla polskich twórców pochodzenia żydowskiego coraz trudniejsze.

Po wybuchu drugiej wojny światowej Ginczanka najpierw wyjechała do Lwowa, gdzie wyszła za mąż za prawnika Michała Weinziehera. W 1940 roku, podobnie jak większość polskich pisarzy przebywających w tym mieście, które znajdowało się pod okupacją sowiecką, wstąpiła do Związku Radzieckich Pisarzy Ukrainy, publikowała w „Nowych Widnokręgach”

i „Almanachu Literackim”. Po wejściu Niemców do Lwowa, w latach 1941–1942, ukrywała się – i jako Żydówka, i jako członkini radzieckiego związku literackiego. Wyjechała z miasta jesienią 1942 roku po tym, jak zadenuncjowała ją właścicielka i dozorczyńni kamienicy, w której zajmowała pokój. Ten fakt stał się tematem ostatniego zachowanego wiersza Ginczanki pt. *Non omnis moriar*. Po wyjeździe ze Lwowa i kilkukrotnej zmianie miejsca pobytu poetka ostatecznie znalazła kryjówkę w Krakowie. Na początku 1944, prawdopodobnie w związku z rozbiciem przez Niemców jednej z grup podziemia niepodległościowego, została aresztowana i pod koniec kwietnia lub na początku maja tego samego roku rozstrzelana w KL Płaszów.

W kręgu wpływów Skamandra

Ginczanka debiutowała i rozwijała swój talent w kręgu wpływów najpopularniejszej w okresie międzywojennym grupy poetyckiej Skamander. Mimo że w latach 30. XX wieku siłę jej oddziaływania na poezję równoważyć zaczynały już grupy awangardowe, to nadal wielu młodych adeptów pióra wybierało model skamandrycki jako punkt wyjścia do pracy nad własnym idiomem. Do najsilniejszych elementów modelu skamandryckiego w twórczości Ginczanki należą: synkretyzm stylów i poetyk (futuryzm, awangarda, twórczość Bolesława Leśmiana, twórczość Józefa Czechowicza; młodopolski impresjonizm; stylizacje biblijne i romantyczne; retoryka publicystyczna), kreacja podmiotu lirycznego na „zwykłego człowieka” (kobieca wersja „szarego człowieka” to dziewczyna żywiołowa, zmysłowa, radosna, otwarta zarówno na impulsy intelektualne, jak i doświadczenia cielesne), postawa podmiotu lirycznego wobec świata (witalizm; afirmacja życia codziennego w jego różnych przejawach, tak intelektualnym, jak biologicznym; krytyka różnych ograniczeń narzucanych jednostce – zwłaszcza młodej kobiecie – przez społeczeństwo), wynikające z tej postawy kompozycja i tematyka wierszy (oparcie utworu na anegdocie świadczącej o zmyśle obserwacji i słuchu językowym; rozchwianie klasycznych rygorów kompozycyjnych oddające gorączkową zachłanność podmiotu/bohaterki na życie; kobiece doświadczanie rygorów społecznych krępujących swobodę ciała;

tęsknota za miłością; młodzińczy bunt) oraz dostosowany do ich opracowania język wypowiedzi poetyckiej (adekwatne do tematu operowanie stylem wysokim i niskim oraz eksperymentem językowym, np. neologizmem czy barokową metaforą; dominacja stylu codziennej komunikacji, która nie stroni od kolokwializmów, a nawet brutalizmów; obecność języka reklam czy popkultury). Słowo u Ginczanki, podobnie jak u Tuwima, jest nie tylko narzędziem komunikacji, lecz także narzędziem poznania świata i sposobem jego przeżywania.

Na tym skamandryckim fundamencie Ginczanka zaczęła w połowie lat 30. XX wieku budować własny idiom poetycki, którego dominantą stała się – widoczna na różnych poziomach utworu – opozycja, dążenie do jej przezwyciężenia i osiągnięcia harmonii między przeciwstawnymi postawami, kategoriami, wartościami. Realizuje się ona w najważniejszej figurze wyobraźni poetki, jakim był centaur. Ta znana z mitologii greckiej postać pół człowieka, pół konia, w sztuce zachodniej symbolizuje podwójną kondycję człowieka: ludzko-zwierzęcą, rozumowo-emocjonalną, duchowo-cieleśną, męsko-żeńską, a więc także opozycję między porządkiem natury, biologii, pierwotnych popędów oraz porządkiem kultury, tyleż ograniczającej naturę, co pozwalającej jej wyrazić się w sposób cywilizowany. W prywatnym imaginarium Ginczanki centaur to także figura unii między jej dwiema tożsamościami, żydowską i polską.

Koegzystencja tak różnych pierwiastków nigdy nie była w kulturze europejskiej postrzegana jako łatwa: podobnie jest w poezji Ginczanki, istnieje tu bowiem między nimi nieustanne napięcie. Podmiot liryczny wielu jej wierszy czuje się niepewny drogi, jaką ma wybrać: czy otwarcie afirmować biologiczny, także erotyczny wymiar życia, czy też krępować je konwencjami obyczajowymi i poddawać ciało społecznej kontroli. Przechodzi więc nieustannie od szczerości i otwartości wobec siebie i ludzi, niekiedy brutalnej, (auto)ironicznej, (auto)agresywnej, wyrażającej się w języku potocznym, wysoko zmetaforyzowanym, pełnym oksymoronów, neologizmów czy epitetów, do dyskrekcji i umiaru widocznych w używaniu konwencjonalnych masek i tradycyjnych form wiersza. Wobec świata przyjmuje albo postawę ekstatycznego zachwyty i radosnego zanurzenia, albo melancholijnego rozczarowania i poczucia wyobcowania. Oscylowanie między humorem

i powagą, nadzieją i zwątpieniem, entuzjazmem i smutkiem, barokowym bogactwem metaforyki i klasycystyczną oszczędnością środków artystycznego wyrazu często kończy się w wierszach Ginczanki zaskakującą puentą lub paradoksem. Jej twórczość z drugiej połowy lat 30. XX wieku, w której coraz wyraźniej słychać tony katastroficzne, potwierdzała oryginalność jej talentu, świadczyła o świadomym doskonaleniu warsztatu poetyckiego i zapowiadała jego dalszy rozwój, przerwany przez wybuch drugiej wojny światowej.

Wiersz *Non omnis moriar*, 1942

Ostatni zachowany wiersz Ginczanki, datowany na 1942 rok, przetrwał w odpisie do 1946 roku, gdy został ogłoszony z komentarzem Juliana Przybosa na łamach „Odrodzenia” (1946, nr 12, s. 5; komentarz w numerze 13, s. 10). Utwór został zainspirowany wydarzeniami z tego okresu życia poetki, kiedy ukrywała się we Lwowie przez Niemcami i stała ofiarą donosu, wskutek którego musiała uciekać z miasta. Mieszkała wówczas w kamienicy Zofii Chominowej, która na mocy decyzji wcześniejszych, sowieckich władz Lwowa, musiała udostępnić część lokali przybyłym jesienią 1939 roku uchodźcom z Polski. Właścicielka wykorzystała antysemitkę i antykomunistyczną politykę nowych, niemieckich władz, chcąc nie tylko pozbyć się lokatorów pochodzenia żydowskiego, lecz przy okazji przejąć ich ruchomy majątek. Jak wynika ze wspomnień osób różnej narodowości, które mieszkały wówczas w mieście, donosy na ukrywających się Żydów nie były rzadkością, a sprzyjały im opowieści o rzekomych żydowskich bogactwach ukrywanych m.in. w szafach, siennikach czy poduszkach. W 1945 roku świadkowie zachowania Chominowej złożyli przeciw niej zeznania, od których zaczął się proces sądowy trwający do 1948 roku. Zakończył się orzeczeniem jej winy i wyrokiem skazującym na cztery lata więzienia. Jednym z dowodów był wiersz Ginczanki *Non omnis moriar*, przedstawiony w sądzie jeszcze przed jego publikacją w „Odrodzeniu”.

W wersji oryginalnej utwór stanowi jednolitą całość. Aby jednak wyrażniej zobaczyć wewnętrzną logikę i dynamikę tekstu, warto go podzielić na

mniejsze części. Na przykład korzystając z takich wskazówek, jak rymy naprzemienne *abab* oraz czasy i tryby gramatyczne, można wyodrębnić sześć **strof** czterowersowych, z których każda stanowi osobny obraz, a zarazem komunikat skierowany do innego odbiorcy (strofa 1 – czas przyszły, tryb oznajmujący, pierwsza lista dóbr testatora; strofy 2–5 – dominacja czasu przeszłego, tryb rozkazujący, lista poleceń dla spadkobierców dotycząca ich postępowania ze spadkiem; strofy 5–6 – ponownie czas przyszły, tryb oznajmujący, obraz zbezczeszczonych dóbr i zranionego ciała testatora). *Non omnis moriar* to **wiersz sylabiczny**, regularny **trzynastozgłoskowiec**, ze **średniówką** po siódmej sylabie (schemat 7+6), ze stałym **akcentem paroksytonicznym** (na przedostatniej sylabie) przed średniówką i w **klauzuli**, z rymami niedokładnymi, **żeńskimi** (tylko dwa razy występuje rym męski i za każdym razem jest to zaimek „mnie”). Trzynastozgłoskowiec w poezji polskiej wykorzystywany był od renesansu w **liryce opisowej** oraz przekładach poematów antycznych (tu stanowił odpowiednik starożytnego heksametru), a w kluczowej dla rozumienia naszej kultury epoce romantycznej został użyty w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza i *Testamencie moim* Juliusza Słowackiego. Z tego wzoru wersyfikacyjnego wyłamuje się w wierszu Ginczanki tylko wers pierwszy, **jedenastozgłoskowy**, ze **średniówką** po sylabie piątej (schemat 5+6) – to jednorazowe zaburzenie regularności, występujące w wersie inicjalnym, niesie ze sobą znaczenie kluczowe dla interpretacji utworu.

Non omnis moriar...

1. Non omnis moriar – / moje dumne włości, //	a
2. Łąki moich obrusów, / twierdze szaf niezłomnych, //	b
3. Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel //	a
4. I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie. //	b
5. Nie zostawiłam tutaj żadnego dziedzica, //	
6. Niech więc rzeczy żydowskie twoja dłoń wyszpera, //	
7. Chominowo, lwowianko, dzielna żono szpicla, //	
8. Donosicielko chyża, matko folksdojczera. //	

9. Tobie, twoim niech służą, bo po cóż by obcym. //
 10. Bliscy moi – nie lutnia / to, nie puste imię. //
 11. Pamiętam o was, wyście, kiedy szli szupowcy*, //
 12. Też pamiętali o mnie. Przypomnieli i mnie. //

 13. Niech przyjaciele moi / siądą przy pucharze //
 14. I zapiją mój pogrzeb / i własne bogactwo: //
 15. Kilimy i makaty, / półmiski, lichtarze – //
 16. Niechaj piją noc całą, / a o świcie brzasku //

 17. Niech złączą szukać cennych / kamieni i złota //
 18. W kanapach, materacach, / kołdrach i dywanach. //
 19. O, jak będzie się palić / w ręku im robota, //
 20. Kłęby włosia końskiego / i morskiego siana, //

 21. Chmury prutych poduszek / i obłoki pierzyn //
 22. Do rąk im przylgną, w skrzydła / zmieniają ręce obie; //
 23. To krew moja pakuły / z puchem zlepi świeżym //
 24. I uskrzydłonych nagle / w aniołów przemieni. //
- * szupowcy (niem. Schutzpolizei) – funkcjonariusze jednej z formacji niemieckiej Policji Porządkowej działającej w czasie drugiej wojny światowej.

1. — ⊥ — / ⊥ — / || ⊥ — / ⊥ — / ⊥ — 11 (5+6)
2. ⊥ — / ⊥ — / — ⊥ — / || ⊥ — / ⊥ / — ⊥ — 13 (7+6)
3. — — ⊥ — / — ⊥ — / || — — ⊥ — / ⊥ — 13 (7+6)
4. — ⊥ — / ⊥ — / ⊥ — / || — — ⊥ — / ⊥ — 13 (7+6)

Kierunek interpretacji wiersza Ginczanki wyznacza cytat z *Pieśni* 30 z *Księgi III* rzymskiego poety Horacego, zaczynającej się od słów „Exegi monumentum aere perennius” („Stawiłem sobie pomnik trwalszy niż ze spiży”, przekład Lucjana Rydla z 1909 roku). Uważany za twórcę liryki

osobistej Horacy – wykształcony syn wyzwolenca, który dzięki talentowi oraz przymiotom charakteru przekroczył granice własnej klasy społecznej i wszedł na **Parnas** poetycki epoki augustowskiej – w wielu pieśniach napisanych między 30. a 20. rokiem p.n.e. przeciwstawiał marzenie o osiągnięciu najwyższego statusu w literaturze dążeniom innych ludzi do wojennej sławy, materialnego bogactwa czy politycznych zaszczytów. W *Pieśni* 30 wyraził wiarę w nieprzemijającą wartość swojej twórczości, której sława trwać będzie tak długo, jak istnieć będzie Rzym. Pochodzącą z tego utworu frazę „non omnis moriar” („nie wszystek umrę”) powtarzali odtąd literaci kolejnych epok, utwierdzając siebie i innych w przekonaniu o wysokim statusie etycznym i społecznym poetów. Właśnie ta fraza otwiera wiersz Ginczanki, pełni więc funkcje zarazem tytułu i osi interpretacji, co dodatkowo podkreśla format jedenastozgłoskowca ze średniówką po piątej sylabie, czyli wspomniane wyżej jednorazowe odstępstwo od regularnego trzynastozgłoskowca obowiązującego do końca utworu.

Na długiej liście polskich pisarzy i wierszy nawiązujących do słów Horacego znajduje się również *Testament mój* Juliusza Słowackiego. U Ginczanki wprost odsyłają do niego wersy: 5 (a więc początek naszej roboczo wyodrębnionej drugiej strofy wiersza), 10, 13, 14 i 24 oraz trzynastozgłoskowy format sylabiczny. Jak wskazuje tytuł wiersza Słowackiego, realizuje on model gatunku **literackiego testamentu**, który należy do liryki **inwokacyjnej**. Cechą charakterystyczną tego gatunku jest **parafraza** wzorca dokumentu prawnego: zapisu ostatniej woli, który określa szczegółowo typ umowy międzyludzkiej oraz warunków jej realizacji. Zgodnie z konwencją prawniczą muszą się w nim pojawić takie elementy, jak: **testator** (posiadacz i dawca dóbr) – w tradycji literackiej jest to zwykle podmiot liryczny tożsamy z samym poetą, który wyraża swoją wolę dotyczącą losów swego majątku po śmierci; **spadkobierca** (dziedzic dóbr) – w tradycji literackiej jest to zwykle większe grono, stylizowane niekiedy na osoby realne; **legat** (spadek, majątek) – w tradycji literackiej na spuściznę testatora składają się przeważnie najważniejsze dla niego wartości duchowe, czyli jego twórczość artystyczna lub dorobek intelektualny (np. system filozoficzny, religijny, polityczny); lista poleceń, jakie muszą wykonać spadkobiercy, aby objąć spadek. W sytuacji gdy testator nie ma naturalnych dziedziców i nie zostawia

testamentu, o losach jego majątku decydują instytucje państwowe działające na podstawie przepisów prawa. Na kanwie tego prawniczego schematu poeci różnych epok kreowali odmienne sytuacje liryczne, w zależności od przyjętej konwencji, np. poważnej, parodystycznej, ironicznej. Słowacki zrealizował ten wzorzec w konwencji poważnej, *Ginczanka* – jak dowodzi Anna Kamińska – w konwencji ironicznej.

Podmiot liryczny w wierszu Słowackiego kreowany jest na osobę spóźniającą się śmierci naturalnej (mimo że poeta, pisząc wiersz datowany na koniec 1839 lub początek 1840, a nawet początek 1841 roku, wiedział już o swojej śmiertelnej chorobie). Świadomy braku spadkobierców naturalnych i kontynuatorów swojego programu artystycznego („Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica / Ani dla lutni mojej, ani dla imienia”), zwraca się bezpośrednio do szczupłego grona najbliższych przyjaciół („Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze / I zapiją mój pogrzeb – oraz własną biedę”), a pośrednio do wszystkich Polaków – ludzi ubogich zarówno w sensie materialnym, jak i duchowym (tu w rozumieniu: pozbawionych nadziei na rychłą zmianę sytuacji politycznej w Europie i zmartwychwstanie Polski) – aby przekazać im swój niematerialny spadek. Nie jest to jednak sama twórczość artystyczna (bo w jej znaczenie dla współczesnych wątpił: „Imię moje tak przeszło, jako błyskawica, / I będzie jak dźwięk pusty trwać przez pokolenia”), lecz zdeponowana w niej misja historyczna, dotycząca narodu: wiara w odzyskanie niepodległości Polski, dająca siłę do walki o nią w czasach odbierających nadzieję na powodzenie; wiara w dziejowy sens poświęcenia w tej walce wielu jednostkowych żywotów – „kamieni rzucanych na szaniec”. Podmiot liryczny wierzy, że tego rodzaju spuścizna ma moc przemienienia „zjadaczy chleba”, czyli zwykłych ludzi zajętych zaspokajaniem swoich codziennych potrzeb – w „aniołów”, czyli bohaterów zdolnych poświęcić życie dla wartości wyższych.

Wiersz *Ginczanki* jest zarazem **parafrazą**, czyli przeróbką, oraz **parodią** utworów Horacego i Słowackiego. Parodia, czyli jedna z odmian **stylizacji**, naśladuje cudzy styl, aby go ośmieszyć oraz podważyć jego ideowe podstawy przez osadzenie w innym kontekście historycznym czy sytuacyjnym. Może ona służyć celom **ludycznym**, gdy jest po prostu zabawą z jakąś konwencją literacką; może też służyć celom **satyrycznym**, gdy rozprawia się

z kanonicznym wzorcem oraz jego artystycznymi czy filozoficznymi uzasadnieniami. Właśnie z tą drugą sytuacją mamy do czynienia w wierszu Ginczanki.

Podmiot liryczny kreowany jest w nim na osobę, która spisuje swoją ostatnią wolę, spodziewając się śmierci nagłej i nienaturalnej, której niemal doświadczyła wskutek donosu. Spisuje testament niejako *ex post*, już po przeżyciu traumatycznych wydarzeń „śmiercionośnych”, które odtwarza przed oczami wyobraźni swojej, spadkobierców wymienionych w wierszu oraz czytelników. A ponieważ po napisaniu testamentu jest się kimś innym niż przed jego napisaniem, podmiot liryczny już wychyla się ku śmierci, już mentalnie przechodzi na jej stronę – niewypowiedziane pytanie nie brzmi w tej sytuacji „czy” umrę, lecz „kiedy”. Używając frazy „non omnis moriar” – „nie wszystek umrę” – czyli przywołując *topos* poezji jako najwyższej wartości duchowej, najcenniejszego spadku, jaki pisarz może przekazać potomnym oraz najtrwalszego pomnika, jaki może sobie wystawić, podmiot umieszcza siebie w długim łańcuchu tradycji liryki europejskiej, jako jedno z jej ogniw pośrednich w sztafecie literackich pokoleń. Powagę, a nawet patos Horacjańskiej frazy dowartościowującej sferę ducha zderza jednak od razu, w tym samym wersie inicjalnym, ze sferą materialną, obrazem jak najbardziej namacalnych „włości”, określonych *epitetem* „dumne”. Kolejne wersy przynoszą spis owych legatów, jakie podmiot-testator ma do przekazania, wśród których – wbrew oczekiwaniom czytelnika wzbudzonym przez odwołania do Horacego – nie ma żadnych wartości spirytualnych, lecz wyłącznie przedmioty codziennego użytku, wyposażenie domu i odzież. Istotne są tu epitety: „jasne suknie” („pozostaną po mnie”) oraz „rzeczy żydowskie”, które stanowią w wierszu jedyne sygnalizatory tożsamości podmiotu lirycznego – kobiety, Żydówki. Metafory i epitety, takie jak „twierdze szaf niezłomnych”, „łaki obrusów”, „prześcieradła rozległe”, „drogocenna pościel”, przez niemal *oksymoroniczne* zestawienie porządków do siebie nieprzystających (wielkich bogactw i latyfundiów właścicieli ziemskich oraz zwykłych mieszkań zwykłych ludzi), tworzą parodystyczny obraz tej „pani na włościach”.

Parodystyczny wydźwięk mają także kolejne fragmenty wiersza, w których podmiot przywołuje kilka fraz z *Testamentu* Słowackiego. Zwracając

się do swoich spadkobierców, których nazywa „bliskimi” i „przyjaciółmi”, ponownie zestawia słowa i obrazy należące do przeciwstawnych porządków, tym razem moralnych. Do „bliskich” i „przyjaciół” należy bowiem przede wszystkim „Chominowa, lwowianka, dzielna żona szpicla, donosićka chyża, matka folksdojczera” oraz osoby z jej kręgu („Tobie, twoim niech służą”), których „pamięć” o podmiocie lirycznym – testatorce – nie przejawia się w autentycznej trosce o nią, lecz w donoszeniu na nią na policję, przywłaszczaniu sobie jej rzeczy, niszczeniu niektórych z nich w poszukiwaniu „cennych kamieni i złota”, fizycznej przemocy wobec niej aż do „krwi” i śmierci („krew moja pakuły z puchem zlepi świeżym”). „Przyjaciele” w wierszu Ginczanki, inaczej niż w wierszu Słowackiego, nie „zapijają” więc na stypie swojej „biedy” i troski o ojczyznę, lecz raczej „opijają” „bogactwo”, które spodziewają się znaleźć „w kanapach, materacach, kołdrach i dywanach” zmarłej (obrazowanie w wierszu pozwala na nazwanie jej – zamordowaną). Ich gorliwość, szybkość i sprawność w szabrowaniu cudzego mienia podkreśla ironicznie użyty idiom o „robocie, która pali się w rękach”. Ostatnie cztery wersy odsyłają do finałowego w *Testamencie* Słowackiego wyznania wiary w „siłę fatalną”, czyli moc poezji do przemiany „zjadaczy chleba” w „aniołów”. I podważają tę wiarę w **puencie**, czyli w ostatnich dwóch wersach, poprzez konfrontację literackiego toposu z realnym obrazem szpicli i szabrowników uwalanych krwią kobiety Żydówki, oblepionych pakułami i puchem z jej rozprutych materacy i pierzyn. Ich podobieństwo do aniołów budzi **grozę** jako **ironiczna** antyteza wiary w nieprzemijającą wartość poezji i wysoki społeczny status poetów, zdeponowanej we frazach „exegi monumentum” i „non omnis moriar” – powtarzanych przez dwadzieścia wieków po śmierci Horacego.

Bibliografia podmiotowa

- Ginczanka Zuzanna, [Non omnis moriar...], w: *też, Poezje zebrane (1931–1944)*, wstęp i oprac. Izolda Kiec, wyd. II, Marginesy: Warszawa 2023, s. 392–393.

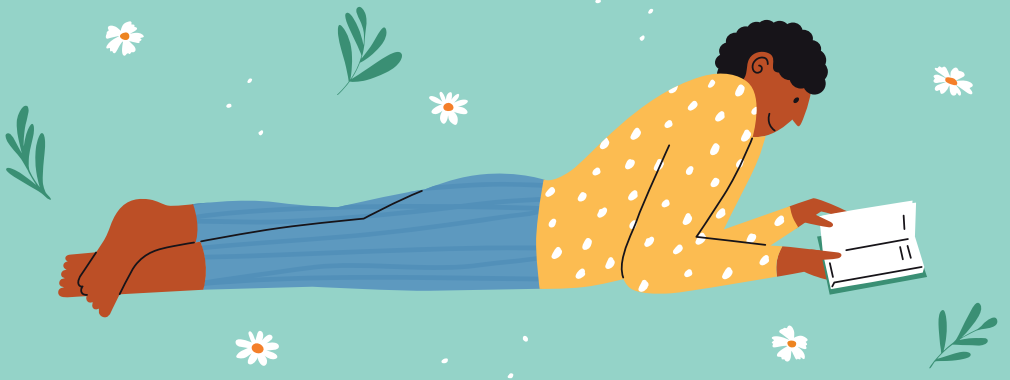
- Horacy, *Pieśń 30 z Księgi III*, przeł. Lucjan Rydel, w: tegoż, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Krókowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Agostini: Wrocław 2007 (tekst oparty na wydaniu: Biblioteka Narodowa, seria II, nr 25 z 1975), s. 114–115.
- Słowacki Juliusz, *Testament mój*, w: tegoż, *Wiersze*, wstęp i oprac. Jacek Brzozowski, Zbigniew Przychodniak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 2013, s. 239–242 (Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 319).

Bibliografia przedmiotowa

- Araszkiewicz Agata, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Fundacja Ośka: Warszawa 2001.
- Inglot Mieczysław, „*Non omnis moriar*” Zuzanny Ginczanki w kręgu konwencji literackiej, „*Acta Universitatis Wratislaviensis*”, Prawo CCLI, nr 1876, Wrocław 1996, nr 51, s. 135–146.
- Kamieńska Anna, *Testament ironiczny*, w: tejże, *Od Leśmiana... Najpiękniejsze wiersze polskie*, Iskry: Warszawa 1974, s. 216–220.
- Kiec Izolda, *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, Obserwator: Poznań 1994; wydanie nowe: *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, Marginesy: Warszawa 2020 (tu znajduje się najpełniejsza jak dotąd bibliografia dotycząca Zuzanny Ginczanki).
- Koprowska Karolina, „*Tuwim w spódnicy*”? Poetyka *Skamandra* w twórczości Zuzanny Ginczanki, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne*, numer specjalny 5 (1/2014), s. 79–89.
- Piotrowiak Miłosz, *Pod pręgierzem pogardy. [„Non omnis moriar...”] Zuzanny Ginczanki*, w: tegoż, *Idylla/Testament: wiersze przebrane. Testament/Idylla: wiersze przybrane*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2013, s. 37–47.

Bibliografia kontekstowa

- Haska Agnieszka, „Znałam tylko jedną żydóweczkę ukrywającą się...”. *Sprawa Zofii i Mariana Chominów*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” (Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFIS PAN) 2008, nr 4, s. 392–407.
- Inglot Mieczysław, *Poetyckie testamenty liryczne (Uwagi wokół wiersza „Testament mój” Juliusza Słowackiego)*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1997, XL, z. 1–2, s. 101–119.
- Mackiewicz Antoni, *Z historii motywu „Exegi monumentum”...*, w: *Literatura i dzieje. O procesie historycznoliterackim w edukacji szkolnej*, red. Mieczysław Inglot, Wrocław 1983, s. 33–61.
- Makowski Andrzej Z., *Legenda literacka*, w: tegoż, *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1980, s. 11–45.
- Panas Władysław, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Dabar: Lublin 1995.
- Prokop-Janiec Eugenia, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, Universitas: Kraków 1992.
- Shallcross Bożena, *Materialna litera „ż”*, w: tejże, *Rzeczy i Zagłada*, Universitas: Kraków 2012, s. 29–50.
- Urwany wiersz. Zuzanna Ginczanka (1917–1944)*, reż. Mary Mirka Milo, prod. Włochy – Francja – Polska – Ukraina 2014; 54 min.



Jędrzej Wijas

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-7858-219X

Błysk i zamyślenie. O *Spotkaniu* Czesława Miłosza

Przedmowa Oskara Wilde’a do popularnej powieści *Portret Doriana Graya* ma charakter teoretyczno-poetyckiego traktatu o sztuce. Jeden jej fragment szczególnie mnie ujmuje i inspirowa:

Wszelka sztuka jest zarazem powierzchnią i symbolem.
Kto sięga pod powierzchnię, czyni to na własne ryzyko.
Kto odczytuje symbol, czyni to na własne ryzyko.
Sztuka odzwierciedla w istocie widza, nie życie¹.

Powyższe słowa przyjmuję jako wskazówkę dla tej osoby, która podejmuje się interpretacji wiersza. Tak, poezja jest dobrym przykładem sztuki, którą ma na myśli Wilde. Liryk utkany jest ze słów, które tworzą powierzchnię naszej pierwszej, z reguły pobieżnej, lektury. Sięganie pod powierzchnię wiersza to spojrzenie w otchłań skomplikowanych zależności pomiędzy elementami mowy, które znamy z codziennego użytku. Nagle słowa zostają wytrącone z banalności i wprowadzone w semantyczne vibracje. Tworzą otchłań piętrzących się znaczeń, w której pograżamy się na własne ryzyko. Kiedy zanurzymy się w poezję kontemplacyjnie, bez końca, dotrzemy gdzieś głęboko, niczym bohater powieści Novalisa Henryk

1 O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Tarnowski, Świat Książki: Warszawa 2024, s. 6.

Ofterdingen w poszukiwaniu błękitnego kwiatu. I nas również, tak jak jego, czeka nagroda – istotny sens poezji. Sięgając po niego, docieramy do naszej ludzkiej głębi, co jest doświadczeniem świadomości wyższego rzędu. Przekonamy się, że literatura nie tylko opowiada nam świat, lecz także objaśnia nas samych. I choć odczytywanie ukrytych symboli (a tym samym poznawanie prawdy o sobie i życiu) wiąże się z ryzykiem, jak ostrzega Wilde, to postępując w nurkowaniu pod powierzchnię tekstu ostrożnie, z szacunkiem dla słów poety, zachowamy bezpieczeństwo.

W taką wędrówkę – pod powierzchnię wiersza, nurkując w kierunku uniwersalnego sensu i symbolu – chciałbym się wybrać z wierszem Czesława Miłosza *Spotkanie*:

Jechaliśmy przed świtem po zamarzłych polach,
Czerwone skrzydło wstawało, jeszcze noc.

I zając przebiegł nagle tuż przed nami,
A jeden z nas pokazał go ręką.

To było dawno. Dzisiaj już nie żyją
Ni zając, ani ten, co go wskazywał.

Miłości moja, gdzież są, dokąd idą
Błysk ręki, linia biegu, szelest grud –
Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.

Wilno, 1937²

Na powierzchni

Zanim zajrzemy pod powierzchnię, zobaczmy, co widoczne jest w wierszu Miłosza na pierwszy rzut oka.

² Cz. Miłosz, *Poezje*, t. I–II, Instytut Literacki w Paryżu: Paryż 1981, s. 51.

Na początku znajdujemy tytuł, który zawsze jest niebagatelny sygnałem odautorskim, którego interpretator nurkujący w głąb tekstu zignorować nie może (niektóre wiry i zawirowania widać już na tafli akwenu). Miłosz mówi czytelnikowi: tematem głównym, kwestią, na którą musisz zwrócić uwagę, jest spotkanie. Kogo z kim lub czym, gdzie i kiedy? Tego nie wiemy, lecz nastawiamy się, że lapidarny tytuł zostanie dopełniony w treści i dowiemy się więcej o zdarzeniu „spotkania”.

Pierwsze dwa wersy przynoszą część odpowiedzi. Rzecz działa się w przeszłości i dotyczy dwóch osób lub więcej („jechaliśmy”), w chłodny zimowy poranek, a w zasadzie – w momencie, w którym niebo staje się jasne, choć zza horyzontu nie ukazało się słońce. Poznaliśmy okoliczności.

Dwa kolejne wersy przynoszą, jak się zdaje, informacje o tytułowym wydarzeniu. Oto spłoszony zając przebiega drogę, przykuwając uwagę podróżnych. Wywołał reakcję: „jeden z nas pokazał go ręką”.

Po czterech wersach znamy okoliczności tytułowego spotkania. Oczywiście, niewiele wiemy o miejscu, czasie i uczestnikach; nic o tym, czym się poruszają (najprawdopodobniej saniami, choć automobile były już w tym czasie dostępne). Najbardziej zindywidualizowany pozostaje... zając. Widzimy samo zdarzenie i, prawdę mówiąc, trudno w nim dostrzec coś niebywałego. Nawet we współczesnej, miejskiej przestrzeni można doświadczyć spotkania z pierzchającym zającem, lisem lub innym dzikim zwierzęciem. Żyjemy obok nich, a one obok nas i, niejako na marginesie, to one – dzikie i wolne zwierzęta – są bardziej u siebie niż my z naszymi betonowymi budynkami i asfaltowymi drogami.

Kolejne dwa wersy przynoszą istotne informacje o dystansie czasowym. To dość banalne i mało istotne, jak się zdaje, zdarzenie miało miejsce na tyle dawno, że zdążył umrzeć ten, co zająca wskazywał, a i cykl życia zwierzęcia się dopełnił (jeśli nie z powodu polowania, to ze starości).

Dopiero ostatnie trzy wersy zmieniają perspektywę. Pobieżna lektura pozwala nam dostrzec, że dawne zdarzenie staje się przedmiotem refleksji nad przeszłością, nad tym, jakie znaczenie mają minione gesty („błysk ręki”), obrane ścieżki („linia biegu”), zachowane w pamięci doznania („szelest bruzd”). Uwagę przykuwa początek finalnej strofy liryku, brzmiący „Miłości moja”. Kto lub co jest przedmiotem miłości, kogo kocha

podmiot mówiący w wierszu? Czy to ktoś, kto był, uczestniczył w spotkaniu z zającem? Czy też bliska osoba spoza tamtego czasu i przestrzeni? Nie znajdziemy w tekście odpowiedzi na te pytania, ale wiemy, że obok wspomnienia, refleksji o przemijaniu i śmierci, pojawia się motyw miłosny.

Ostatni wers *Spotkania* brzmi jak usprawiedliwienie ze strony tego, kto przemawia w wierszu. W jego przekonaniu wyjaśnienia domaga się motywacja. Wspominający przeszłość nie chce, byśmy podejrzewali go o zgubną melancholię i nieutulony żal. Po prostu dawne zdarzenie „spotkania z zającem” zapadło mu w pamięć i stało się przedmiotem rozmyślań o przemijalności świata.

W jakimś stopniu powyższe odczytanie wiersza Miłosza można uznać za satysfakcjonujące. Pozostająca na powierzchni tekstu analiza z elementami interpretacji jest bezpieczna, trzyma się blisko podstawowego sensu słów, o nic mrocznego ani otchłannego nie posądza ani autora, ani jego poezji. Co się jednak ukáže, kiedy podejmiemy ryzyko i zajrzemy pod powierzchnię?

Sens spotkania

Zagłębienie za kotarę, zasłonę tekstu ma w sobie coś z podejrzliwości detektywa. Powinniśmy zakładać, że tekst coś przed nami ukrywa. Że kryje się w nim coś, czego nie widzimy od razu.

Zadajmy poecie pytania – nawet w formie zarzutów. Czy zając, który pobiegł spiesźnie w swoją drogę, zasługuje na aż taką uwagę? Czym, a może w duchu posthumanistycznej wrażliwości wypada spytać – kim jest to zwierzę dla poety? Z treści utworu nie wynika, by był to jakiś wyjątkowy egzemplarz. Z czym się spotkał mówiący w wierszu, czy na pewno chodzi o zająca?

Zając jest tutaj czymś, co ogólnie Wilde nazywa **symbolem**. Po pierwsze, w imaginarium poetyckim Miłosza zając odgrywa rolę **synekdochy** natury. Przyroda była przedmiotem głębokiej fascynacji poety od najmłodszych wręcz lat. Jak pisze Andrzej Franaszek w książce *Miłosz: biografia*, opierając się na relacjach samego poety, obserwowanie i badanie natury w młodości miało dla niego charakter eskapistyczny, pozwalało przyszlęmu nobliście krytycznie spoglądać na ludzką kulturę i związaną z nią

cywilizację. Z czasem świat roślin, skał, wód i zwierząt stał się przedmiotem poetyckiej refleksji o egzystencjalnym, momentami mocno duchowym, charakterze. Można powiedzieć, że do ostatnich swoich dni i wierszy Miłosz zmagał się, momentami dramatycznie, z nieusuwalną ambiwalencją w stosunku do natury.

Z jednej strony kontemplacja natury przynosiła uspokajające doświadczenie trwałości w cyklu zamierania i odradzania się w całym bogactwie form. Owa różnorodność przyrody wywołuje również radość estetyczną; zachwytu jej pięknem nie brak w twórczości Miłosza. Tak jest choćby w wierszu zatytułowanym *Podziw* z 1975 roku: w pierwszych sześciu wierszach „nieprzebrane, niepoliczone substancje ziemi” wymieniane są jako oddziałujące na wszystkie ludzkie zmysły. Niezależnie od równoczesności i ulotności „zapachu cząbru, koloru jodły, szronu i tańca żurawi”, poeta podejrzewa, że to wszystko jest „chyba wieczne”. To jedna odsłona jego stosunku do natury.

W drugiej strony przerażający niepokój przynosi świadomość, że stabilność tego, co zwiemy ziemskim ekosystemem, oparta jest na nieodzownej śmierci każdego pojedynczego życia, niezależnie od rodzaju i gatunku oraz ich trwałości. I że człowiek, niezależnie od swojego samopoznania, poezji, kultury i technologicznego zaawansowania, nie jest wyjątkiem, podlega tym samym prawom zniszczenia. To budziło poruszenie u Miłosza.

Zając z naszego wiersza jest poniekąd bohaterem tytułowego spotkania. To kolejne, to jedno z wielu spotkań z naturą w poezji Miłosza. Z jednej strony zając zapada w pamięć imponującą szybkością, zwinnością. W wierszu jest nie tylko obraz, lecz również dźwięk: szelest grud. Jest cichy, wieczny, zimowy poranek, szelest zgniatanego śniegu może pochodzić od sań, ale być może i susy szaraka dało się usłyszeć? Czy przeciętny zając w swoim najoczywistszym zachowaniu może być źródłem doświadczenia piękna? Oczywiście, że tak, i tutaj Miłosz nie robi żadnego wyłomu.

Jednym z najbardziej znamienitych dzieł Albrechta Dürera jest *Młody zając* z 1502 roku:



Albrecht Dürer, *Młody zając*, 1502,
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Młody_zając_\(Dürer\)#](https://pl.wikipedia.org/wiki/Młody_zając_(Dürer)#) [dostęp: 22.05.25].

Ze względu na realistyczny kunszt dzieło zostało wpisane w kanon artystyczny kultury Zachodu, np. w klasycznej monografii Ernsta Gombricha *O sztuce* stanowi jeden z pierwszych przykładów służących wytłumaczeniu istoty sztuki.

Czy zając Dürera i zając Miłosza to to samo zwierzę? Jeśli traktujemy żyjące byty jednostkowo, podmiotowo, odpowiedź jest oczywista: to nie ten sam egzemplarz. Dwóch zwierzęcych bohaterów dzieli ponad czterysta lat. Ale czy zając jako gatunek nie przetrwał niezmieniony przez cztery wieki? Czy obrazem zająca, jaki daje nam niemiecki mistrz renesansu, nie da się posłużyć jako ilustracją do wiersza Miłosza? Oczywiście, że tak. To ten sam zając, ten sam przejaw gatunku trwającego przez wieki w naturze. Jedyna różnica: na rysunku pozostaje w pozycji nieruchomej, gotowy do startu, w wierszu zaś objawia się w ruchu. Możemy sobie wyobrazić zarówno bieg zająca narysowanego przez Dürera, jak i przycupnięcie Miłoszowego zwierzęcia, gdy odbiegnie ono od snów.

Ruchliwość, szybkość zająca jest również symptomatyczna. Jego przecięcie drogi sań było najdrobniejszą chwilką, wręcz nie do uchwycenia „na gorąco”, a potem zostało wspomnienie, które rozciąga się w czasie. To ostatnie snute jest w wierszu, kiedy zwierzę nie żyje. Zauważmy napięcie między momentalnością ruchu zająca, jego dynamizmem i witalnością, a – aktualnym w czasie tworzenia liryku – trwałym nieistnieniem.

Szybki gest człowieka odpowiada prędkości zająca. Wszystko dzieje się tak prędko, na przestrzeni sześciu wersów. Jechali zimą, zając skoczył, ruch ręką – dziś nie żyją ani zwierzę, ani człowiek, który wykonał gest. Sekwencja obrazów jak w parosekundowym filmiku wiralowym na potrzeby Instagrama czy TikToka. To była chwila, to był moment – lecz trwa w pamięci do dziś.

Zauważmy, jak mało poetycki jest to liryk. Znajdujemy w nim **metaforę**: „czerwone skrzydło wstawalo”, przenośnię odnoszącą się do jutrzeńki, brzaśku – czyli momentu i obrazu mocno obecnego w tradycji poetyckiej. Wartość **przenośni** ma również „błysk ręki”. Poza tym pierwsze sześć wierszy ma walor przede wszystkim referencyjny; ich lapidarność oddaje momentalność i dynamikę zdarzenia.

To, co poetę fascynuje w dawnym wydarzeniu, zostało już wyżej wspomniane: **kontrast** pomiędzy momentalnością zdarzenia a jego długim trwaniem w pamięci, trwaniem wykraczającym poza granicę wyznaczoną przez śmierć zająca i tego, który go wskazywał. Zauważmy, jakimi słowami oddany jest gest człowieka: to błysk, a nie ruch ręki. Nieżyjący człowiek, swego czasu bliski autorowi, został sprowadzony do „błyskawicznego” ruchu. Czy jego życie, już po śmierci, nie wydaje się takim błyskiem?

Błysk ręki, uchwycony pod powiekami obraz ruchu, zachowany i wywoływany z pamięci. Tak komentowany fragment liryku odsyła nas do tradycyjnej fotografii. Poezję Miłosza można zestawić z rozważaniami powojennego semiotyka kultury, Rolanda Barthes’a, wiążącego fotografię ze śmiercią. W *Świetle obrazu* pisze on:

Jeśli chodzi o wyobrażenie, Fotografia (której *intencję* posiadam) stanowi tę bardzo subtelną chwilę, gdy – prawdę mówiąc – nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem. Przeżywam wtedy mikrodoświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę

zdaję się zjawą. Fotograf dobrze o tym wie i sam (choćby z powodów zawodowych) boi się tej śmierci, w jakiej gest ma mnie zabalsamować. [...] Można by powiedzieć, że przerażony Fotograf musi strasznie walczyć, aby Fotografia nie stała się Śmiercią³.

Zdjęcie z kogoś jego wizerunku, zachowanie wyglądu w innym materiale, tak wiernie odtwarzającym jak fotografia właśnie, porównywano do praktyki zdejmowania z nieboszczyka maski pośmiertnej (dziś zarzuconej, ale obecnej w XIX wieku). Ten trop myślenia przeniósł się na ogólnie pojmowane medium fotografii, która „przerywała” ciągłość ruchu, wylapując moment – zjawę z przeszłości. W uchwyconym obrazie, w jego momentalnym przeminięciu, kryła się zapowiedź bezpowrotnej zamiany w przeszłość, w zamkniętą całość naszego życia. Zapisane w naszej pamięci obrazy, jak zdjęcia w smartfonie, w istocie znaczą jedno: to minęło, to umarło. Żyje w nas jedynie jako wewnętrzna zjawia i wspomnienie. Jeśli gdzieś szukać odpowiedzi na pytanie, które pada w liryku: „gdzieś są, dokąd idą” minione doświadczenia, poznani ludzie, spotkane zwierzęta – to tylko w sferze własnej, jednostkowej pamięci poety.

Zachowany obraz żyje w pamięci, kiedy może być powiązany z opowieścią. Same obrazy przeszłości nic jeszcze nie znaczą. Polski współczesny pisarz, Jacek Dehnel, łączy pracę pisarską z pasją odwiedzania „pchlich targów” w Europie, gdzie kupuje m.in. rodzinne albumy fotograficzne sprzed dekad. Ich kolekcję prezentuje na stronie awers-rewers.pl. Czasem udaje mu się zrekonstruować dość szczegółowo okoliczności i rozpoznać uwiecznione osoby, czasem – nie lub w bardzo skromnym stopniu. Przykładem tego drugiego przypadku jest opublikowane tutaj zdjęcie.

3 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR: Warszawa 1996, s. 25.



Archiwum Jacka Dehnela. Zdjęcie: Niemcy, ok. r. 1900,
<https://awers-rewers.pl/z-gorki-na-pazurki/> [dostęp: 22.05.2025].

Jedynie, co udało się kolekcjonerowi ustalić, to kraj (bardzo rozległy) i orientacyjną datę powstania fotografii (Niemcy, początek XX wieku). Bez znajomości osób zjeżdżających na sankach, ich losów, wzajemnych relacji (rodzina? znajomi? mieszkańcy jednej wsi?) ani okoliczności (bawiący się na zimowych wakacjach na wsi mieszczenie?) skazani jesteśmy jedynie na domysły i pracę wyobraźni, jeśli chcemy przywrócić fotografii trochę życia – opowieścią.

Wybrałem tę fotografię z dwóch powodów. Po pierwsze, pokazuje zimę z epoki bliskiej czasom, do których odnosi się wiersz *Spotkanie*. Zbliżona jest również szerokość geograficzna, tak myślę. Możemy więc sobie wyobrazić, jak za moment zająć przebiegnie drogę saneczkarzom. I możemy zobaczyć zimę w jej krasie („zamarzłe pola”, „szelest grud”), o którą w naszych czasach coraz ciężiej.

Po drugie, enigmatyczność obrazu zbliża go do wiersza Miłosza i potwierdza trafność fotograficznej analogii. Wspomnienie z wiersza nosi znamiona fotografii ze starego albumu, o której pamięć powoli się zaciera. Uchwycony

ruch, „błysk” ręki jak fotograficznego flesza, i ta anonimowość bohaterów obrazka.

„Błysk” nie jest słowem obojętnym w autopoetyckiej refleksji autora *Ogrodu nauk*. Zyskuje inne znaczenia niż te tylko, które wyznacza fotografia. W eseju Czesław Miłosz. *Los* Tomasz Garbol przybliży postać Robinsona Jeffersa, amerykańskiego poety, którego liryk przetłumaczył Miłosz. Jego ważny dla polskiego poety fragment brzmi następująco: „Niechbym nie splendor rzeczy, odbłysk jeden chwycił”⁴. Z kolei w liryku *Notatnik: Bon nad Lemanem*, który według znawcy twórczości Miłosza, Aleksandra Fiuta, jest kluczowy dla rozumienia twórczości noblisty, w finalnej części padają słowa:

A kto w tym, co jest
Znajduje spokój, ład i moment wieczny
Mija bez śladu. Godzisz się co jest
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak⁵.

Nie jest to fragment łatwy ani prosty. Znów mamy w nim coś podobnego do błysku – to blask załamujących się fal czarnej rzeki. Ważny jest jednak termin, który zostaje porównany do refleksu światła na wodzie: „moment wieczny”. To przykład **oksymoronu**. „Moment wieczny” pasuje idealnie do Miłoszowego i Dürerowego zająca. Żyli i żyją momentalnie, lecz „moment” wpisany w ich życie staje się „wieczny”, kiedy podejmie go z ruchu poeta. Nie tyle kontemplacyjnie „odnajdzie”, rozpozna i zachowa dla siebie, ile „podejmie” z wiecznego ruchu natury. Wyrwie z cyklu życia i śmierci jeden wybrany przejaw bytu i w pewien przewrotny sposób go „zniszczy”, zamieniając to, co naturalnie przemija, na „zamrożoną” trwałość w materii dzieła sztuki. Zmienić los zająca, sens jego życia – na wieki, takie jest przeznaczenie i odpowiedzialność poety. Tak długo, jak żyć będą czytelnicy poezji,

⁴ T. Garbol, *Czesław Miłosz. Los*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: Łódź 2018, s. 104.

⁵ Cz. Miłosz, *Poezje*, dz. cyt., t. 1, s. 272.

zając przebiegać będzie przez grudy śniegu w piękną litewską zimę na początku XX wieku.

Rola pamięci

O wierszu *Spotkanie* pisał Wojciech Karpiński:

Od błysku zamyślenia nad przemijaniem prowadzi droga ku refleksji nad pamięcią, nad historycznością i naturą, nad sroką i sroczością, nad konkretem i trwaniem, nad powtarzalnością, nad sensem Zmartwychwstania⁶.

Wątek namysłu nad pamięcią poety uważam za szczególnie istotny, również ze względu na sięgającą daleko wstecz tradycję oraz dorobek współczesnych badań nad pamięcią. Jak wiemy, z romansu Mnemosyne (Bogini Pamięci) z Zeusem (symbolizującym witalność, energię) rodzą się Muzy, patronujące sztukom. Rainer Maria Rilke jako główne źródło poezji wskazywał pamięć, wspomnienia. Na nich poeta zbudować musi swoją artystyczną wartość. W *Listach do młodego poety* ten mistrz poezji symbolistycznej przełomu XIX i XX wieku radził:

I nawet gdyby był Pan w więzieniu, którego ściany nie dopuszczałyby do Pańskich zmysłów żadnych odgłosów świata – czyż nie miałby Pan wciąż swojego dzieciństwa, tego drogocennego, królewskiego bogactwa, tego skarbcza wspomnień? Jemu niech Pan poświęci uwagę. Niech Pan próbuje wydobyć wrażenia zatopione w tej dalekiej przeszłości; wtedy umocni się Pańska osobowość, Pańska samotność poszerzy swe granice i stanie się jasnym mieszkaniem, które omija z daleka hałas czyniony przez innych⁷.

⁶ W. Karpiński, *Mapy Czesława Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2000, s. 88.

⁷ R. M. Rilke, *Listy do młodego poety*, przeł. J. Nowotniak, Czuły Barbarzyńca: Warszawa 2010, s. 16–17.

Wiersz *Spotkanie* można odczytywać jako idący za radą Rilkego z 1903 roku. Wspomnienie z młodości, prawie dzieciństwa, staje się materia poetycznych rozważań. Tu pamięć o tym, co było „dawno”, daje impuls do rozważań o charakterze egzystencjalnym. Lecz pamięć poety była u Miłosza również nakazem etycznym, nie tylko estetycznym. W 1950 roku, w Waszyngtonie, powstaje wiersz *Który skrzywdziłeś*, będący przestrogą poety skierowaną do wszystkich politycznych dyktatorów, w których praktyce i myśleniu cel uświęca środki, szczególnie te najgorsze. Padają w nim słowa:

Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.
Możesz go zabić – narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy⁸.

To wyraźne echo nakazu płynącego z polskiego romantyzmu i Mickiewiczowskich *Dziadów* cz. III, gdzie Jan zaklina się przed niepamięcią o „męczennikach narodowej sprawy”: „Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie, / Zapomnij o mnie”⁹. Pamięć w służbie narodowej walki o niepodległość obejmowała zarówno ofiarność bohaterów, jak i okrucieństwo wrogów.

W wierszu *Spotkanie* nie chodzi jednak o pamięć w służbie narodu, lecz o jej intymny i egzystencjalny wymiar. Pamięć od kilku dekad jest przedmiotem głębokiego, humanistycznego namysłu. Badana jest relacja pamięci indywidualnej ze zbiorowością, państwem, kulturą. Opisuje się jej rolę w kształtowaniu silnej tożsamości człowieka. Jeden wątek badań nad pamięcią ma szczególne znaczenie dla zakończenia interpretowanego wiersza.

Zauważmy, że podmiot liryku nie jest zbyt zaskoczony tym, co zapamiętał. Nie zajmuje go kaprys pamięci, która wybrała do zachowania w archiwum wspomnień same ulotne fenomeny: „Błysk ręki, linia biegu, szelest grud”. Istotniejsze jest pytanie o ciągłość doświadczeń z przeszłości, przeciętych śmiercią jak biegiem zająca, o stosunek do tego, co minione i utracone.

⁸ Cz. Miłosz, *Poezje*, dz. cyt., t. 1, s. 223.

⁹ A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie Rocznikowe, redakcja naczelna: Z.J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, C. Zgorzelski, t. III: *Dramaty*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik: Warszawa 1993–2005, s. 144.

„Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia” – pisze na koniec Miłosz. Współczesna badaczka kultury pamięci emigrantów, Svetlana Boym, zaproponowała następującą typologię nostalgii za opuszczonym domem i minionym czasem:

Wyróżniam dwa główne rodzaje nostalgii – nostalgię restauratywną [*restorative nostalgia*] i nostalgię refleksyjną [*reflexive nostalgia*]. Ta pierwsza kładzie nacisk na *nostos* (dom) i dąży do transhistorycznej rekonstrukcji utraconego domu. Nostalgia refleksyjna natomiast bazuje na *algii* (samej tęsknocie) i opóźnia powrót do domu – melancholijnie, ironicznie, desperacko¹⁰.

Analogia do przeciwstawienia Miłosza wyraźnie się nasuwa. Sentyment restauracyjny nie godzi się z utratą, jest wypełniony nieutulonym żalem, dąży do otworzenia przeszłości (co nigdy nie jest do końca możliwe, a tym samym – zawsze skazane na pogłębiającą smutek porażkę). „Refleksja” zaś jest synonimem „zamyślenia”, które pojawia się w wierszu. Jeśli polski poeta stoi po stronie nostalgii refleksyjnej, to jak rozumie ją amerykańska profesorka, będąca rosyjską emigrantką? Boym pisze niżej:

Nostalgia refleksyjna nie usiłuje odbudować mitycznego miejsca zwanego domem; jest „zachwycona odległością, a nie samym przedmiotem tęsknoty” [Nabokov]. Ten rodzaj nostalgicznej narracji jest ironiczny, niejednoznaczny i fragmentaryczny¹¹.

Poeta jest w stanie wszędzie „podjąć blask” i „moment wieczny” odnaleźć w doświadczaniu natury daleko odmiennej od tej rodzimej. Uwieczniać, rozciągać w poezji, która jest pamięcią, trwanie najdrobniejszych minionych doświadczeń. Poezja staje się najlepszym językiem, by wypowiedzieć „niejednoznaczność i fragmentaryczność” ludzkiego doświadczenia przeszłości, kiedy nie dominuje nad nim nieukoiony żal.

¹⁰ S. Boym, *Dyskomfort nostalgii* (2007), w: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. K. Kończal, Narodowe Centrum Kultury: Warszawa 2014, s. 335.

¹¹ Tamże, s. 337.

Przy końcu warto przywołać kontekst biograficzny, dotąd nieobecny w analizie i interpretacji liryku. Utwór powstaje w 1937 roku, najprawdopodobniej w drugiej jego połowie, kiedy poeta przebywa w stolicy Polski i rozpoczyna pracę w warszawskim Polskim Radiu. Ma za sobą bogate doświadczenia, od czysto osobistych (miłości i przyjaźni), przez artystyczne i zawodowe (publikacja pierwszych tomików, współpraca z prasą literacką, praca w wileńskim radiu), po bogactwo doznań podróży po Europie (Paryż, a tam inspirująca relacja z Oskarem Miłoszem, Bruksela z Jaroławem Iwaszkiewiczem, Włochy). Gdy przybywa do Warszawy, zostawia za sobą ciężki, wileński czas, rozpoczynając nowy etap w życiu. W czerwcu 1937 roku kończy 26 lat. Skąd u poety tak młodego melancholijny ton, którym wybrzmiewa wiersz *Spotkanie*? Bo zwrot ku rozważaniom na temat utraty przeszłości i odzyskiwania jej w pamięci wpisują się w pojęcie melancholii, mające długą tradycję kulturową. Badacz tego zjawiska w literaturze, Marek Bieńczyk, pisał: „Melancholia jest postacią podmiotu słabego przed momentem zmiany, przed progiem metamorfozy, także przed chwilą przemiany społecznej i politycznej, czy wręcz rewolucji”¹². Słowa te pasują do Miłosza z okresu pisania analizowanego wiersza. Autor *Rodzinnej Europy* zostawia za sobą krainę dzieciństwa i młodości, Litwę i Wilno, przeczuwając, że może być to rozstanie bez możliwości powrotu. Przybywa do centrum kraju, do którego dociera świadomość nieuchronności wojny; efektem kataklizmu, poza ogromem przemocy, cierpienia i śmierci, będzie również rewolucyjne zniszczenie starego porządku. W obliczu nadciągającej katastrofy rozpoczyna nowe życie.

Melancholia *Spotkania* jest profetyczna, rzutująca na dalsze losy i twórczość Miłosza. Poeta projektuje swój emigrancki los: twórca tęskniącego do Litwy, wracającego do przeszłości, ale niepogrążającego się w paraliżującym smutku, lecz tworzącego lirykę nostalgii refleksyjnej. To poezja odbijająca blask przeszłości (wszak jedno ze znaczeń słowa „refleks” to odbicie światła na gładkiej powierzchni). Pamięć u Miłosza prowadzi do kontemplacji

12 M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 2002, s. 17.

przebytych dróg i znajdowania w minionych zdarzeniach uniwersalnych sensów – nawet w zdarzeniach tak błahych, jak nagły bieg zająca dawno minioną zimą. W tych ponadczasowych rozważaniach znajduje pociechę i siłę, na przekór smutkowi i melancholii, którą przynosi upływający czas, mierzony historią utraty.

Bibliografia podmiotowa

Miłosz Czesław, *Poezje*, t. I–II, Instytut Literacki w Paryżu: Paryż 1981; t. III, Instytut Literacki w Paryżu: Paryż 1982.

Bibliografia przedmiotowa

Fiut Aleksander, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1998.

Franaszek Andrzej, *Miłosz: biografia*, Znak: Kraków 2011.

Garbol Tomasz, *Czesław Miłosz. Los*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: Łódź 2018.

Karpiński Wojciech, *Mapy Czesława Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. Aleksander Fiut, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2000, s. 65–104.

Kłosiński Krzysztof, *Mnemosyne*, w: *Poznawanie Miłosza 3. 1999–2010*, red. Aleksander Fiut, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2011, s. 93–106.

Bibliografia kontekstowa

Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR: Warszawa 1996.

Bieńczyk Marek, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 2002.

- Boym Svetlana, *Dyskomfort nostalgii* (2007), przeł. LIDEX, w: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, red. Kornelia Kończal, Narodowe Centrum Kultury: Warszawa 2014, s. 327–341.
- Gombrich Ernst H., *O sztuce*, przeł. Monika Dolińska, Dom Wydawniczy Rebis: Poznań 2008.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, red. Zbigniew Jerzy Nowak, Maria Prussak, Zofia Stefanowska, Czesław Zgorzelski, t. III: *Dramaty*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik: Warszawa 1993–2005.
- Rilke Rainer Maria, *Listy do młodego poety*, przeł. Justyna Nowotniak, Czuły Barbarzyńca: Warszawa 2010.
- Wilde Oskar, *Portret Doriana Graya*, przeł. Marcelli Tarnowski, Świat Książki: Warszawa 2024.

Źródła graficzne

- Archiwum Jacka Dehnela. Zdjęcie: Niemcy, ok. r. 1900, <https://awers-rewers.pl/z-gorki-na-pazurki/> [dostęp: 22.05.2025].
- Dürer Albrecht, *Młody zając*, 1502, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Młody_zajac_\(Durer\)#](https://pl.wikipedia.org/wiki/Młody_zajac_(Durer)#) [dostęp: 22.05.2025].



Marta Skwara

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-4082-332X

Czesław Miłosz *Rachunek* niedokonany

Powszechnie znany i podziwiany w Polsce noblista Czesław Miłosz – w świecie anglojęzycznym, który na długi czas stał się jego drugim domem, znany jest jako Czesław Milosz. Ta drobna, wydawałoby się, zmiana ortograficzna i fonetyczna niesie z sobą konsekwencje, które często umykają rodzimym czytelnikom poety. Twórca, który przeżył lat dziewięćdziesiąt trzy, doświadczył wielu przemian historycznych i społecznych w burzliwym wieku dwudziestym, łącznie z przemianami prozaicznymi, z których wiele opisał w swoim dzienniku *Rok myśliwego* z roku 1987. Między przedwojennym życiem w Wilnie a drugą połową wieku przeżył w dużej mierze w Kalifornii istniały różnice, które nie przestawały być przedmiotem refleksji, zadziwienia, a często i rozbawienia poety.

Urodzony w 1911 w Szetejniach Miłosz lubił określać siebie jako Litwina, szczególnie na emigracji w USA, co prowadziło do zabawnych nieporozumień – wielu poetów amerykańskich spodziewało się, że Miłosz pisze po litewsku. W istocie, oprócz wtrącania litewskich fraz w swoje wiersze, pisane całe życie po polsku (z małymi wyjątkami wierszy pisanych po angielsku), Miłosz nie zagłębiał się w odmęty nieznanego sobie języka, bardzo jednak dbał o to, by anglojęzyczny świat usłyszał jego głos w formie zaakceptowanej przez siebie. Stąd współudział w przekładach własnych wierszy, który często trudno wymierzyć. Tym dwóm obliczom: Miłosza – poety języka polskiego i Milosza – poety funkcjonującego w świecie anglojęzycznym – przyjrzymy się w tym eseju.

Warto przypomnieć, że pierwszym obcym językiem twórcy *Doliny Issy* był francuski; Miłosz znał też rosyjski, angielskiego zaś zaczął się uczyć

w czasie okupacji, a szkolił na placówce w Waszyngtonie, którą – nie bez poważnych kontrowersji i konsekwencji dla własnego życia – objął z ramienia rządu komunistycznego PRL w latach 1945–1950. Po zerwaniu współpracy z rządem komunistycznym, którą sam po latach nazwał „prostytucją”, przebywał we Francji, gdzie w roku 1953 zdobył prestiżową nagrodę Prix Littéraire Européen za francuskojęzyczną powieść *Zdobycie władzy* tłumaczoną przez Jeanne Hersch. W roku 1960 wyemigrował do USA, gdzie powierzono mu katedrę literatury słowiańskiej na Uniwersytecie w Berkeley w Kalifornii, co dla absolwenta prawa na Uniwersytecie Wileńskim musiało być sporym wyzwaniem. To właśnie tam rozpoczął długoletnią pracę dydaktyczną i translatorską, tłumacząc wraz z amerykańskimi studentami i poetami zarówno poetów polskich, jak i własne wiersze. Znany najpierw jako amerykański popularyzator Zbigniewa Herberta, z czasem przyćmił go swoją sławą nie tylko dzięki licznym przekładom i Literackiej Nagrodzie Nobla (1980), lecz również sprawnemu funkcjonowaniu w amerykańskim życiu literackim i kulturalnym. W roku 1993 wrócił na stałe do Polski, do Krakowa; nadal czynnie uczestniczył w życiu literackim, pisząc kolejne eseje i wiersze, zdobywając kolejne nagrody. Zmarł w roku 2004 i został pochowany w Krypcie Zasłużonych klasztoru oo. paulinów na Skałce.

Życie Miłosza, pełne kontrowersji, zarówno politycznych, jak i prywatnych, znalazło swój wyraz w kilku autobiograficznych wierszach, wyrażających niespełnienie, niedokończony namysł nad własnym życiem i konsekwencjami własnych wyborów. Przyjrzyjmy się jednemu z nich: powstałemu w roku 1980 wierszowi *Rachunek*, najpierw w jego oryginalnej, potem w anglojęzycznej wersji. Prosty język wiersza wydaje się predestynować go do wiernego przekładu, żaden jednak przekład nie jest „wierny”, a każdy wybór tłumacza/autora jest znaczący. W oryginalnej wersji wiersz brzmi tak:

Rachunek

Dzieje mojej głupoty wypełniłyby wiele tomów.

Jedne byłyby poświęcone działaniu wbrew świadomości,
Jak lot ćmy, która gdyby wiedziała
I tak musiałaby dążyć do płomienia świecy.

Inne zajmowałyby się sposobami tłumienia niepokoju,
Szeptu który ostrzega ale nie zostaje wysłuchany.

Osobno traktowałbym o zadowoleniu i dumie,
Kiedy byłem tym, któremu się zdaje,
Toteż stąpa zwycięsko i nie podejrzewa.

A wszystko miałoby za przedmiot pragnienie.
Gdybyż to moje własne. Gdzież tam. Niestety.
Goniło mnie bo chciałem być taki jak inni.
Strach czułem przed tym co we mnie dzikie i nieskromne.

Dziejów mojej głupoty już nie napiszę
Bo i późno i prawdy trudno dochodzić.

Berkeley, 1980

Rachunek rozpoczyna deklaratywne zdanie, z pozoru jednoznaczne: własna głupota, z której jasno zdaje sobie sprawę podmiot liryczny, mogłaby być opisana w wielu woluminach. A tryb warunkowy zasugerowany formą czasownika znajduje swoje uzasadnienie w kolejnych strofach. Złożone z prostych zdań, ubogich w **środki poetyckie**, jedna po drugiej osłabiają znaczenie owej „głupoty” – jawi się ona kolejno jako „działanie wbrew świadomości” porównywane do lotu ćmy ku płomieniowi, potem jako „sposoby tłumienia niepokoju” czy też złudne poczucie „zadowolenia i dumy”, wreszcie po prostu chęć bycia takim jak inni. Pragnienie naśladowania, zagłuszania tego, co indywidualne, „dzikie i nieskromne”, jest mianownikiem wszystkich tych doznań i byłoby głównym przedmiotem hipotetycznego opisu „głupoty”. Opis ten jednak nie zostanie podjęty, „bo i późno i prawdy trudno dochodzić”.

W moim przekonaniu w całym wierszu zwracają uwagę dwa zabiegi. Z jednej strony to próba oswojenia sytuacji i języka, zarówno poprzez użycie prostych zdań, kolokwialnych **porównań** („jak lot ćmy”), jak też potocznych, czasami emfaticznych form podkreślonych partykułą („gdybyż”, „gdzież tam”, „goniło mnie”); z drugiej zaś – odwołanie się do powszechnego doświadczenia i próba zdobycia sympatii odbiorcy: któż nie zrobił czegoś głupiego (np. nie chciał być jak inni) i któryż wewnętrzny sprzeciw wobec

głupoty nie był tłumiony przez naszą dumę czy strach? Wreszcie któż nie odczuł, że prawdy (zwłaszcza wobec samego siebie) trudno dociec? Zbudowawszy na tym fundamencie porozumienie z czytelnikiem, Miłosz zdobywa go dalej poprzez autoironię i dystans wobec swoich czynów i póź; góruje w tym strofa czwarta, z kreacją podmiotu jako tego, „któremu się zdaje” i który swoje złudne zadowolenie i dumę manifestuje zwycięskim oraz – sądząc po doborze czasownika – pompatycznym „stąpieniem” jako znakiem naiwnej postawy. Co więcej, tytułowy rachunek odwołuje się do znanego wszystkim religijnego rytu – rachunku sumienia, który w tym przypadku już w tytule zostaje niedopełniony przydawką (pozostaje sam enigmatyczny rachunek). W puencie wiersza ten od początku niedopełniony rachunek pozostaje ostatecznie rachunkiem niespisanym, „bo i późno i prawdy trudno dochodzić”. A zarówno kolokwialne „bo”, jak i uwodzicielsko sformułowana argumentacja, oparta na syntaktycznym powtórzeniu oraz aliteracji „i późno i prawdy”, stanowią mocną klamrę porozumienia z czytelnikiem. Wszak nie z głupotą mieliśmy do czynienia, a z mądrością zdania sobie sprawy z własnej „głupoty” i z niemożliwości jej uchwycenia, opisanie. Jednym słowem, z nienapisanych dziejów głupoty wyłania się autoironiczny poeta, który zdaje się mówić: wiem, że nie mało głupstw popełniłem w życiu, ale wiem także, że życie jest zbyt skomplikowane, by oddzielić prawdę od złudzeń, tego donkiszotowego zadania się nie podejmę. I zapewne wielu czytelników taki wybór uzna za zrozumiały i wyrażony w doskonałej formie – prostej, ale i ironicznej, a zarazem niepozabawionej introspekcji, znakiem której jest nieokreślone „dzikie i nieskromne”, symbol niezbadanych zakamarków własnego wnętrza.

Kontekstem dla odczytania tego wiersza oraz powodów, dla których dogłębne rozliczenia nie były bliskie duchowi Miłosza, mógłby być taki pasus z *Roku myśliwego*, zapisany parę lat później w tym samym Berkeley:

Naturalnie, że próbuję się bawić w sędziego moich uczynków, ciągle zastanawiając się nad stopniem mojej samoświadomości. Bo jak odróżnić obsesję, urojeń, akty symboliczne, od prawdziwej oceny? Za dobrze wiem, że poczucie winy i ciągle oskarżanie siebie jest cechą egomaniaków i chyba pierwszą zasadą musi

być uzbrojenie się przeciwko egomanii przez możliwie najlepszą widzę o jej pokusach¹.

Można więc uznać, że Miłosza bardziej interesowało zgłębianie oczywistych pokus niż poszukiwanie nieoczywistej prawdy. Jednocześnie uznał wiersz za na tyle ważny, że wraz z amerykańskim poetą Robertem Pinskym podjął się jego przekładu (a nie wszystkie swoje wiersze uznał, z sobie wiadomych powodów, za „przekładalne”, np. do tej grupy należy *Traktat moralny*).

Wersja anglojęzyczna *Rachunku* brzmi następująco:

Account

The history of my stupidity would fill many volumes.

Some would be devoted to acting against consciousness,
Like the flight of a moth which, had it known,
Would have tended nevertheless toward the candle's flame.

Others would deal with ways to silence anxiety,
The little whisper which, though it is a warning, is ignored.

I would deal separately with satisfaction and pride,
The time when I was among their adherents
Who strut victoriously, unsuspecting.

But all of them would have one subject, desire,
If only my own – but no, not at all; alas,
I was driven because I wanted to be like others.
I was afraid of what was wild and indecent in me.

The history of my stupidity will not be written.
For one thing, it's late. And the truth is laborious.

Berkeley, 1980

¹ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków: Znak 1981, s 11.

W przekładzie tytułu znika odwołanie do (niedopełnionego) rytu religijnego, właściwego katolicyzmowi, rachunek oddany zostaje po prostu terminem *account*, niemającym żadnych konotacji religijnych². Niektóre ironiczne sformułowania wiersza, nadające uroku oryginałowi, zostają wpisane w nowy szyk gramatyczny pozbawiony oryginalnej ironii, np. w strofie trzeciej znika bycie „tym, któremu się zdaje” na rzecz bardziej prozaicznego „bycia wśród naśladowców” (zadowolenia i dumy):

Osobno traktowałbym o zadowoleniu i dumie,
Kiedy byłem tym, któremu się zdaje,
Toteż stąpa zwycięsko i nie podejrzewa.

*I would deal separately with satisfaction and pride,
The time when I was among their adherents
Who strut victoriously, unsuspecting.*

Znika też spora część wspartych partykułami wykrzyknień nadających autoironiczny ton wypowiedzi poetyckiej; w strofie czwartej pozostaje tylko *alas* jako odpowiednik „niestety”, a kolokwialne „goniło mnie” zastąpiło znacznie bardziej normatywne *I was driven*, podobnie jak wcześniej emocjonalną partykułę – „gdzież” – zastąpiło znacznie mniej nacechowane emocjonalnie *not at all*. Największą jednak różnicę dostrzeżemy w strofie ostatniej, która z oryginalnej strony czynnej przechodzi w stronę bierną. To już nie poeta nie napisze „dziejów własnej głupoty”, ale po prostu nie została ona napisana. Co więcej, oryginalna argumentacja – jak pamiętamy, wyrażona w wyjątkowy sposób – zostaje rozbита na dwa prozaiczne zdania i dopełniona oczywistym orzeczeniem powtórzonym dwukrotnie: *For one thing, it's late. And the truth is laborious* („jest późno. I prawda jest mozolna”). Poprzedzenie całości wersu wyrażeniem *for one thing* zamiast kolokwialnego (i jednoznacznego) „bo” (*for, 'cause*) także zmienia wydźwięk wiersza: *for one thing* sugeruje kolejne uzasadnienie, które oczywiście następuje, ale przez to następstwo staje się bardziej podrzędne niż oryginalnie równoważne

² Rachunek sumienia to po angielsku *examination of conscience*.

„i późno i prawdy trudno dociec”. Pozostaje wrażenie, że historia głupoty poety nie zostanie napisana, dlatego że, po pierwsze, jest za późno, po drugie, prawda jest żmudna; i niekoniecznie sam poeta tej historii nie napisze. Zmienia to nieco oryginalne porozumienie z czytelnikiem, oparte na bezpośredniości osobistej wypowiedzi, w której było więcej miejsca i na emocje, i na ironię, i na sprawczość (to poeta podejmuje decyzję o nienapisaniu dziejów, które znowu są nieco czym innym niż angielska *history*, bo mają wymiar legendarny). Można by jeszcze o wielu szczegółach dyskutować³, przekład dobrze zachowuje jednak wymowę wiersza – refleksję moralną nad własnym życiem i jego „głupotą”, z której przejawów i mechanizmów poeta zdaje sobie sprawę, ale której zgłębiał nie będzie, a raczej – która nie zostanie zgłębiona (ciekawe, czyją decyzją – poety czy współtłumacza – było to przesunięcie akcentów, typowe dla anglijszczyzny⁴, w kontekście oryginału jednak dyskusyjne).

Przekład utworu Miłosza ma to podstawowe znaczenie, że wprowadza go do obiegu światowego, a przejawem tej obecności są **nawiązania intertekstualne** (co nie tak znowu często przydarza się polskim wierszom). Przykładem takiego nawiązania jest wiersz amerykańskiego poety Edwarda Hirscha *A Partial History Of My Stupidity*, oparty na pierwszym wersie *Rachunku* w przekładzie na angielski: *The history of my stupidity would fill many volumes*. I nie jest to chyba przypadek, ponieważ rodzimi użytkownicy angielskiego – zapytani przeze mnie o opinię o wierszu – najczęściej wskazywali na początek i zakończenie jako mocne strony wiersza, dobrze brzmiące po angielsku, środkowe strofy uznawali zaś za zbyt powikłane i niepotrzebnie niejasne. W przeciwieństwie do Miłosza jednak, Hirsch podaje przykłady swojej głupoty (*I was silent when I should have spoken*⁵ / „Milczałem, gdy powinienem był przemówić”; *I read the Stoics but never understood*

³ Np. nad „szepcem”, który w przekładzie staje się „mały” (*little whisper*), a więc łatwiejszy do zignorowania.

⁴ I pozwalające zachować znaczące powtórzenie początku wiersza w wersji angielskiej.

⁵ Cały wiersz dostępny jest na stronie „Poetry Foundation”: <https://www.poetryfoundation.org/poems/57713/a-partial-history-of-my-stupidity> [dostęp 14.04.2025].

them / „Czytałem stoików, ale ich nigdy nie rozumiałem”), a także osadza swoje zaniechania w kontekście historycznym i społecznym:

*I felt that I was living the wrong life,
spiritually speaking,
while halfway around the world
thousands of people were being slaughtered,
some of them by my countrymen.*

*So I walked on – distracted, lost in thought–
and forgot to attend to those who suffered
far away, nearby.*

Czułem, że żyłem złym życiem,
w kategoriach duchowych,
podczas gdy na drugim końcu świata
zarzynano tysiące ludzi,
niektórych zarzynali moi rodacy.

Tak więc szedłem dalej – rozkojarzony, zagubiony w myślach –
I zapomniałem zająć się tymi, którzy cierpieli
daleko, niedaleko.

Amerykański poeta obiera więc inną drogę niż Miłosz, pisze (częściową) historię własnej głupoty, opartej – podobnie jak u Miłosza – o tłumienie własnej dzikości, symbolizowanej przez porównanie do tygrysa w żelaznej klatce niewidzialnej dla innych⁶. Echem Miłoszowego „chciałem być taki jak inni” wydaje się także wers *I cared too much what other people thought* („za bardzo przejmowałem się tym, co myśleli inni”). Inaczej jednak niż Miłosz,

⁶ *I couldn't relinquish my desires
or accept them, and so I strolled along
like a tiger that wanted to spring
but was still afraid of the wildness within.
The iron bars seemed invisible to others,
but I carried a cage around inside me.*

który odwołuje się do rytu religijnego, ale go nie dopełnia, Hirsch w swoim wierszu wprost wyraża utratę wiary w „Boga, który go zwiódł” (*I did not believe in God,/who eluded me*), a to wyznanie wieńczy utwór, ma więc szczególną moc.

Historia głupoty w wersji Hirscha, częściowo spisana, staje się więc inną wersją poetyckiej refleksji nad błędami własnego życia. Pozbawiona Miłoszowej ironii i lekkości, wypełniona ciemnymi przykładami braku własnej reakcji na zło, paradoksalnie sytuuje się bliżej rachunku sumienia niż *Rachunek*. Odczytanie Hirscha wpisuje się w amerykańską lekturę poezji Miłosza, która często podejmowała wątki moralne jego twórczości, a nawet stawiała go w roli autorytetu moralnego, jak w wierszu Richarda Cordinga *Czesław Miłosz's glasses*⁷. W tym samym czasie poeci polscy tego samego pokolenia strącali Miłosza z poetyckiego piedestału, co raz jeszcze pokazuje, że nie ma wierszy uniwersalnych ani ich uniwersalnych odczytań. Każda lektura jest interpretacją zależną od czasu, miejsca, języka, kultury literackiej, a często i sympatii czytającego czy odpowiadającego na wiersz. Lektura wielu interpretacji, w tym przekładowych i intertekstualnych, pozwala nam lepiej dostrzec spektrum znaczeń i emocji, które zdolny jest ewokować tekst literacki.

Bibliografia podmiotowa

Miłosz Czesław, *The Collected Poems: 1931–1987*, The Ecco Press: New York 1988.

Miłosz Czesław, *Wiersze wszystkie*. Wydanie uzupełnione, Znak: Kraków 2021.

Miłosz Czesław, *Rok myśliwego*, Znak: Kraków 1981.

⁷ Oryginał, przekład i interpretacja tego wiersza, wraz z szerszym kontekstem amerykańskim i polskim, zob. M. Skwara, *Czy istnieje pamięć o literaturze polskiej w literaturze światowej?*, w: *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. M. Cieśla-Korytowska, J. Czernik, Wydawnictwo Avalon: Kraków 2016, s. 499–515.

Bibliografia przedmiotowa

Fiut Aleksander, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2021.

Heydel Magdalena, *Gorliwość tłumacza: przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2013.

Karwowska Bożena, *Czesław Miłosz i jego anglojęzyczni czytelnicy*, „Ruch Literacki” 2011, z. 3, s. 255–164.

Skwara Marta, *Czy istnieje pamięć o literaturze polskiej w literaturze światowej?*, w: *Mnemosyne: pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Jakub Czernik, Wydawnictwo Avalon: Kraków 2016, s. 499–515.

Bibliografia kontekstowa

Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Znak: Warszawa 2011.

Łapiński Zdzisław, *Wstęp*, w: *Czesław Miłosz, Poezje wybrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 2013, s. V–LXXXI.



Piotr Michałowski

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8716-9655

Egzotyczne migracje wyobraźni. *Z ziemi egipskiej do polskiej* Mirona Białoszewskiego

Twórczość poetycka Mirona Białoszewskiego (1922–1983) zalicza się do najciekawszych i najbardziej oryginalnych zjawisk w polskiej literaturze XX wieku – jako wyjątkowe połączenie prostoty i wyrafinowania. Autor należał wprawdzie do pokolenia „Kolumbów”, a więc bliski był rocznikowo Krzysztofowi Kamilowi Baczyńskiemu, Tadeuszowi Różewiczowi i Wisławie Szymborskiej, ale jego propozycje artystyczne nie miały szans na publikację w epoce socrealizmu i z tego powodu zadebiutował z opóźnieniem w prasie dopiero w 1955 roku, a na fali „odwilży” w roku następnym lansujący go krytyk Artur Sandauer zebrał wczesne wiersze w tom *Obroty rzeczy*. Poeta wykształcił własny styl poetycki, inspirowany miejskim folklorem i codzienną mową – językiem kolokwialnym, a nawet dziecięcym, który służy mu w aktach niejako „pierwotnego” odkrywania świata. To język skrótowy (eliptyczny), często niepoprawny, nieporadny i kaleki, ale właśnie przez to inspirujący wynalazczość, czyli tworzenie neologizmów. Krytycy zakwalifikowali poezję Białoszewskiego do „nurtu lingwistycznego”, czyli skupionego na analizie języka, z czym jednak sam poeta niechętnie się godził.

Kolejne zbiory poetyckie to: *Rachunek zachciankowy* (1959), *Mylne wzruszenia* (1961) oraz *Było i było* (1965), po którym nastąpiła dłuższa przerwa w publikacjach poetyckich, wypełniona głównie pisaniem prozy – z najgłośniejszym *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego* (1970), będącym niezwykle ciekawym zapisem

przeżyć cywila w tragicznych wydarzeniach lata i jesieni 1944 roku. W późniejszej twórczości Białoszewskiego zaciera się granica stylistyczna między poezją a prozą i obie formy wypowiedzi stają się bliskie diarystycznym (dziennikowym) notatkom z doświadczeń codzienności, zarówno obejmującym zdarzenia z własnego życia, jak i reporterskie relacje z obserwacji najbliższego otoczenia. *Donosy rzeczywistości* (1978) oraz *Szumy, zlepy, ciągi* (1976) są zapisami powszednich epizodów, głównie rozmów zasłyszanych w tramwaju lub na ulicy, a więc pełne są błędów, uproszczeń i niedomówień, z których trzeba domyślnie rekonstruować konteksty sytuacji dialogowych. Z kolei *Zawał* i pośmiertnie wydany *Konstancin* (1991) są autobiograficznymi dziennikami przeżyć związanych z chorobą serca (na którą cierpiał autor) i długich pobyków w sanatoriach.

Analizowany wiersz pochodzi z wydanego również pośmiertnie zbioru *Oho* (1985) i reprezentuje styl charakterystyczny dla późnej twórczości poety – wymagający licznych domysłów interpretatora, ale też pozwalający się objaśnić przez przywołania szerokich kontekstów, nie tylko autobiograficznych.

Z ziemi egipskiej do polskiej

W bok od tłoku
w lasku
lwia jama
na mrówkę
z pustelnikiem

na lwy w niej za zimno
na plastikowe torby nie, leżą, warczą

pustelnicy w tłoku w piętrach

mrówkowce mrówkowce

poszły tam i mrówki ileś starsza rasa od nas
śpią jak są
jedzą w czym są
piramidyjki

(*Utwory zebrane*, t. X, s. 110)

Od Mojżesza do Dąbrowskiego

Niewątpliwie najbardziej narzuca się tytuł wiersza, gdyż jako formuła metatekstowa (czyli tekst o tekście) zazwyczaj zapowiadać powinien temat utworu, będąc jego zwięzłym streszczeniem, które może albo do przeczytania utworu zapraszać, albo zniechęcać. Może jednak również oddziaływać inaczej: zaprogramować lekturę przewrotnie – przez celowe wprowadzenie czytelnika w błąd. Wówczas nagłówek służy zaplanowanej przez autora strategii odbioru, przewidującej efekt zawiedzionego oczekiwania – i tak właśnie dzieje się w tym przypadku.

Czytelnik powinien bowiem bez trudu rozpoznać w tytule dwa **nawiązania intertekstualne**, odsyłające do powszechnie znanych tekstów, zresztą dawnych i zajmujących ważne miejsca w tradycji kultury.

Pierwsza część nagłówka jest cytatem z polskiego przekładu biblijnej *Księgi Wyjścia*, który mieści się w wersecie brzmiącym następująco:

Wtedy mówił Bóg wszystkie te słowa: „Ja jestem Pan, twój Bóg, który cię wywiódł z ziemi egipskiej, z domu niewoli” (W 20, 1–2).

Zaraz potem czytamy, jak Bóg dyktuje dekalog, czyli dziesięcioro przykazań. W historii biblijnej jest to punkt zwrotny: zarówno jako wyzwolenie ludu Izraela i wyprowadzenie go z Egiptu, jak ustanowienie prawa, stanowiącego fundament dwóch religii: judaizmu i chrześcijaństwa.

Historię tę ponadto dobrze przechowała pamięć z dzieciństwa poety, który w innym wierszu wspomina, jak się modlił:

Kłęczałem przed łóżkiem
– „z ziemi egipskiej, domu niewoli”
mamo, co to?

Mama o Żydach
Tyle ich wtedy na ulicy
nietrudno było sobie wyobrazić
słup ognisty
tłum

ogon z piasku
faraon goni

([bez tytułu], z tomu *Rozkurz*, s. 230)

Chodzi jednak o coś ponadto: o zapowiedź utworzenia państwa dla „narodu wybranego” w Palestynie, zwanej także „Ziemią Obiecaną”, a więc o mit założycielski – podobny do tego zapisanego w epopei Wergiliusza *Eneida*, według której główny bohater, Eneasze, uchodźca ze zdobytej przez Achajów Troi, założył Rzym.

Źródłem, do którego odsyła druga część tytułu, jest oczywiście hymn Polski, czyli *Pieśń Legionów Polskich*, zwana także *Mazurkiem Dąbrowskiego*, powstała prawdopodobnie między 16 a 19 lipca 1797 roku w mieście Réggio nell’Emilia w północnych Włoszech, niedaleko Parmy. Autor muzyki pozostaje do dziś nieznaną, toteż przyjęto, że to „melodia ludowa” w rytmie tanecznym mazura. Tekst napisany przez Józefa Wybickiego (nieco różniący się w druku i dzisiejszej wersji oficjalnej od pierwotnego rękopisu) w refrenie zawiera cytowane przez Białoszewskiego słowa:

Marsz, marsz, Dąbrowski,
Z ziemi włoskiej do Polski

W tytule wiersza pojawia się jednak cytat niedokładny, czyli **parafraza** fragmentu hymnu, gdyż nazwę własną ojczyzny zastępuje przymiotnik: „z ziemi włoskiej do **polskiej**”. Błąd ten zresztą znajduje uzasadnienie w historii obu „ziem” i krajów, o których mowa w pieśni. Zjednoczenie państw włoskich w jeden organizm nastąpiło niemal sto lat później, kiedy Królestwo Włoch proklamował Wiktor Emanuel II w roku 1861. Podobnie wówczas nie istniała na mapie Polska; dopiero wspomniane legiony miały ją wyzwolić spod zaborów i walczyć pod dowództwem generała Jana Henryka Dąbrowskiego u boku Napoleona Bonapartego, doprowadzić do utworzenia namiastki państwowości, czyli Księstwa Warszawskiego (1807–1815). Dlatego nawet bardziej uzasadnione są oba określenia: zarówno „ziemia włoska”, jak i „ziemia polska”, zamiast nazw państw, które wówczas jeszcze nie istniały.

Zatem wyrażenia zostały poddane **kontaminacji** (połączeniu) i wzmocnione **paralelizmem składniowym** (podobnym porządkiem okoliczników miejsca „z... do...”). Obydwa odwołują się do wielkich wędrówek narodów: uchodźstwa i tułaczki, ale również do wyprawy wojennej w celu wyzwolenia lub założenia własnego państwa.

Czy o którejś z tych wielkich migracji narodów, motywowanych wielką misją dziejową, przeczytamy w utworze Białoszewskiego, który już swym rozmiarem nie przypomina ani świętej Księgi, ani antycznego eposu?

Z codzienności w historię

Od razu zauważamy, że poetycka relacja Białoszewskiego jest opowieścią o czymś zupełnie innym – o zdarzeniu, które łatwo zrekonstruować jako indywidualną prywatną wycieczkę z osiedla mieszkaniowego do pobliskiego lasu. Wyraźnie dostrzegamy więc niezgodność między doniosłością wydarzeń historycznych zasugerowanych w tytule a codziennością odnotowanego w utworze faktu. Jeśli jednak znamy skłonności autora do uwznioślającej kreacji rzeczywistości, ten groteskowy dysonans nie powinien dziwić. Poeta bowiem poznaje (a nieraz także rozpoznaje) świat na nowo i potrafi niby oczami dziecka zwiedzać jego zaułki, dziwić się im i widzieć niezwykłość w tym, co zwyczajne, przeciętne i niepozorne. Dlatego w zniszczonych meblach i sprzętach swego mieszkania potrafi dostrzec walory dzieł sztuki (jak w wierszu *Sztuki piękne mojego pokoju*) albo spacer parkiem lub ulicą przekształcić wyobraźnią w ekspedycję odkrywcy nowego lądu, a doświadczenie codziennych zakupów uznać za temat godny ballady (w *Balladzie o wyjściu do sklepu*).

Codziennosc dostarcza niezwykłych doznań, a reszty dopełnia imaginacja i erudycja, z których pomocą, bez doświadczeń Odysa, Eneasza czy Mojżesza, bez kampanii wojennych, wielkich ucieczek i wędrówek ludów, potrafi poeta wykreować fikcję na miarę eposu albo bez rusałek i romantycznych duchów napisać balladę. Przez sięgnięcie do tych gatunków (jest to odwołanie **architekstualne**) Białoszewski nadaje patos zarówno rzeczywistości, jak aktowi indywidualnego jej odczuwania. Nawiązanie do eposu

uklasycznia i heroizuje świat doznawany i przeżywany, gdyż epos jest utworem opowiadającym o bohaterach i ich czynach w przełomowych dziejach narodu, zazwyczaj w czasie wielkich batalii wojennych. Z kolei sięgnięcie po balladę odsyła do romantycznego zamętu, wrażliwości, fantastycznych wizji i subiektywnej transformacji świata. Nawiązania do obydwu gatunków, klasycznego i romantycznego, służą więc uniezwykleniu i można tu mówić o **hiperboli** – wyolbrzymieniu codziennych zdarzeń przez nieadekwatne odwołanie do któregoś z tych gatunków. Zauważmy jednak, że za takimi nawiązaniem nie podąża właściwa tym gatunkom forma wiersza: ani heksametr, ani strofa mickiewiczowska czy inna używana w balladzie.

W analizowanym utworze nie ma bezpośredniego odwołania do gatunku, są natomiast nawiązania pośrednie – przez przytoczenia fraz Biblii i hymnu państwowego w tytule. Zresztą zasugerowana przez poetę analogia okazuje się skojarzeniem ubocznym, trochę przypadkowym, a może i żartem, ponieważ wiersz mówi o czymś zupełnie innym.

Od wycieczki do wyprawy

Sytuację przedstawioną w wierszu i opowiedzianą skrótowo przygodę pierwszoosobowego bohatera łatwo zrekonstruować: oto udał się na rekreacyjną samotną wycieczkę ze swego osiedla do pobliskiego lasu. Nie ma w tym zdarzeniu niczego niezwykłego, a przypadkowo napotkana jama wypełniona śmieciami, choć skandaliczna i mogąca poruszać sumienie ekologiczne, również niestety nie jest zjawiskiem dziś rzadkim.

Tak streścić można domniemane fakty, jeśli założyć wyłącznie realistyczne prawdopodobieństwo zdarzeń, które stały się impulsem do napisania tego utworu. A zatem genezę wiersza wyjaśnić można przypuszczalnym doświadczeniem biograficznym autora. W twórczości Białoszewskiego dominują zresztą podobne zapisy bliskie **diarystyki** albo **reportażu**; zwykle mają one charakter fragmentaryczny, toteż często jako wyrwane z kontekstu zmuszają czytelnika do poszukiwania okoliczności wypowiedzi i przywoływania faktów z biografii poety – zapisanych w innym jego utworze, ale

również takich, które w jego zapisach wierszem i prozą zostały zupełnie pominięte.

Ta odmiana „życiopisania” ma charakter półprywatny, bowiem autor trochę nie liczy się z czytelnikiem i niekiedy przecenia jego wiedzę oraz kompetencje interpretacyjne, które pozwoliłyby odgadnąć (a nawet rozszyfrować) świat przedstawiony utworu. Trudności w rozumieniu sprawia język, nawiązujący do kolokwialnego, oddający chaotyczny tok myśli, a wypowiedź eliptyczna (skrótowa), w której pomija się kontekst, stwarzając ryzyko niekomunikatywności.

Dlatego sama rekonstrukcja opowiedzianego w wierszu zdarzenia okazuje się w interpretacji utworu niewystarczająca i wymaga przywołania kilku kontekstów, głównie z biografii poety. Ponadto ważne okazują się nie tyle same rozpoznane fakty, ile sposób ich relacjonowania, czyli subiektywna narracja, w której, prócz realiów (głównie przyrodniczych) wyprawy do lasu, pojawiają się dziwne skojarzenia – dość dalekie od okoliczności tego zdarzenia, z nieoczekiwanymi figurami pojawiającymi się na pierwszym planie: pustelnikiem i lwem.

Z domu w egzotykę

Przede wszystkim dostrzegamy osobliwe zmieszanie realiów: swojskich i egzotycznych, a więc: osiedlowych i afrykańskich, czyli również egipskich, jak zapowiedziała część tytułu. Do pierwszych należą mrówki i śmieci w leśnym wykrocie, do drugich z pewnością lew. Mieszą się one w wyobraźni poety, którą w dużym stopniu kształtuje i zasila pamięć własnych doświadczeń biograficznych – zarówno bliskich bezpośrednich doznań i przeżyć wielkomiejskich, jak dawniejszych – z podróży do bardzo dalekich krajów na innych kontynentach.

Miron Białoszewski początkowo mieszkał w starej warszawskiej kamienicy przy ulicy Tarczyńskiej, gdzie w swoim mieszkaniu zorganizował prywatny i półlegalny teatr dla znajomych i przyjaciół: wystawiał napisane i grane przez siebie z udziałem przyjaciół sztuki eksperymentalne, wydane potem w zbiorze jako *Teatr Osobny*. Chorował na serce, więc dużą część życia

spędzał w domu, w łóżku „na leżąco” albo w sanatoriach. Cierpiał ponadto na klaustrofobię i przeżywał inne lęki, przeważnie w samotności i odosobnieniu, nazywanym w wielu wierszach „pustelnią”. W 1976 roku przeprowadził się do mieszkania na praskim osiedlu, które z powodu większej gęstości zaludnienia potocznie przezywamy „mrowiskiem”. Przeprowadzka i radykalna zmiana najbliższego otoczenia stały się źródłem nowych lęków, ale też dostarczyły odkrywczych doznań i były silnym impulsem do wznowienia po latach przerwy twórczości poetyckiej. Nowe doświadczenia mieszkańca osiedlowego bloku zebrał w tomiku *Odczepić się* (1978).

Doświadczeniem kontrastowym wobec ciasnego mieszkania i gęsto zaludnionego osiedla były egzotyczne podróże – tak różne od tych, które wcześniej odbywał do miejscowości podwarszawskich, prowincjonalnych i sanatoriów: Otwocka, Piaseczna, Wołomina, Konstancina, Wilkowyi czy Zawichostu.

Poeta odwiedził Amerykę i refleksy tej podróży znajdziemy również w wierszach, ale pełniejszą z niej relację zawiera proza z pogranicza diarystyki i reportażu *AAAmeryka* (1988).

Był również turystą morskim jako uczestnik ostatniego rejsu transatlantyku TSS Stefan Batory, który – zamiast dotychczasowych kursów do Ameryki – na pożegnanie opłynął niemal dookoła Europy. Owocem literackim tej atrakcyjnej wycieczki statkiem jest również przede wszystkim zapis prozatorski: *Obmąpywanie Europy, czyli dziennik pokładowy* (1988).

Była wreszcie – najważniejsza w kontekście analizowanego wiersza – wycieczka do Egiptu, z pustyniami, które automatycznie (choć błędnie) kojarzą się z „pustelnią” i słynnymi zabytkami starożytności, pośród których są oczywiście piramidy. Te niezwykle budowle przypominały o sobie nawet podczas najzwyczajniejszych podróży do podwarszawskich miejscowości, a ich refleksy pojawiały się odtąd nawet w najbardziej niespodziewanych kontekstach swego krajobrazu. Nieliczne, ale silnie przeżyte doświadczenia światowego podróżnika, które mogły być szokiem dla domatora (z przymusu, ale i z wyboru), utrwaliły się w pamięci tak mocno, że zarażyły poetycką wyobraźnię, odciskając egzotyczne ślady na opisach wciąż na nowo odkrywanej najbliższej codzienności.

Jednak egzotyka czyhała również w bliskim sąsiedztwie osiedlowego domu. O ile sama okolica wydawała się przerażająca, to jej onomastyka mogła inspirować: ulicom nadano bowiem, zgodnie z tradycją starej części Saskiej Kępy, nazwy „międzynarodowe” (z których najbardziej znana jest Francuska). Otóż ulica Lizbońska, przy której zamieszkał poeta, łączy się z Afrykańską, a ta z kolei z Egipską. Z pewnością nie jest to przypadek i również tędy, przez toponimie (nazwy miejsc), prowadzi szlak skojarzeń wyobraźni.

Z pustelni na pustynię

Swoje odosobnienie pośród przedmiotów, mebli i sprzętów własnego pokoju nazywał poeta „pustelnią”, a siebie mianował „pustelnikiem”. Samotność była dlań sytuacją komfortową, w której mógł na nowo odkrywać otoczenie, weryfikować doznania i prostować omyłki percepcji oraz bez końca kontemplować niezwykłość subiektywnie poznawanego świata. Pisał o tym wielokrotnie, gdyż prócz aktów eksploracji zapisywał efekty swej przenikliwej introspekcji, czyli samoobserwacji: analizował pracę swych zmysłów, zmienne stany fizjologii i samopoczucia, nieustanny ruch myśli i procesy pamięci.

Co jednak wiąże pustelnię i pustelnika z pustynią? Niewiele: jedynie podobieństwo brzmieniowe i wspólna etymologia, gdyż obydwa wyrazy mają tę samą podstawę słowotwórczą, pochodzą od przymiotnika „pusty” i oznaczają jakąś „pustkę”, czyli brak flory, fauny albo ludności. Różnica znaczeń między tymi wyrazami jest jednak istotna, choć często bywają one mylone i błędnie utożsamiane w mowie potocznej i automatycznych skojarzeniach.

Pustelnia to miejsce odosobnienia zamieszkałe przez samotnego myśliciela i ascetę, zwanego także eremitą lub anachoretą, który z pobudek religijnych żyje w izolacji i celibacie, poświęcając się kontemplacji i modlitwie. Niekiedy pustelnik zostawał świętym, a miejsce jego odosobnienia stawało się celem pielgrzymek. Czasem żył w zamkniętej zbiorowości, w oddalonym od społeczeństwa klasztorze, zwanym też eremem. Poszukując dalszych

związków z wierszem Białoszewskiego, zauważmy jeszcze, że pierwsze pustelnie powstały w III wieku n.e. właśnie w Egipcie i Palestynie.

Pustynia natomiast jest geograficzno-przyrodniczym określeniem obszaru niemal pozbawionego roślinności, wypełnionego skałami (taka pustynia nazywa się hamadą), ale przeważnie żwirem albo piaskiem, który wiatr układa w charakterystyczne wysokie wydmy (zwane barchanami) zwykle w kształcie sierpa i ten rodzaj pustyni nazywamy ergiem. I tu można doszukać się jeszcze innego ciągu skojarzeń: zarówno pustynia, jak mrowisko wypełnione są piaskiem, ale odróżnia te miejsca przeciwieństwo: bezludności i zagęszczenia mieszkańców.

Prawdopodobnie to właśnie pustynia powoduje w wyobraźni poety asocjację z „lwem”, choć to skojarzenie uzasadnione jest bardziej stereotypem niż prawdą o środowisku naturalnym tego drapieżnika. Lew afrykański (*panthera leo*) unika bowiem pustyń (podobnie jak dżungli), natomiast zasiedla piaszczyste i krzaczaste tereny równinne, czasem i górskie, niekiedy półpustynie, ale głównie sawanny.

W napotkanej w lesie jamie, której wielkość pozwala spodziewać się siedliska ogromnego zwierzęcia, bohater także nie znajduje żadnego lwa, choć możemy uznać, że wcale się go tam naiwnie nie spodziewał, wiedząc, że lew występował w Europie jedynie w starożytności, i to na południu kontynentu. Zobaczył natomiast najpierw dużą górę śmieci, a przyglądając się uważniej, z bliska dostrzegł mrowisko.

Banalny obraz rzeczywistości, w konfrontacji z rozbudzoną egzotycznie wyobraźnią, istotnie mógł rozczarować. Prócz sterty plastikowych odpadków, głównie toreb, niemo „warczących” otwartymi paszczami, zobaczył więc mrówki zamiast lwa. I poraziła go przepastna różnica między przedstawicielami obu gatunków. Jednak skojarzenie ze sobą tych zwierząt, prócz oczywistego kontrastu wielkości, ma inną jeszcze motywację – bardziej w języku niż wyglądzie. Otóż istnieje mrówkolew – owad, którego nazwa powstała ze złożenia nazw obydwu zwierząt, sugerująca – trudno wyobrażalną z powodu dysproporcji – hybrydę na wzór antycznych gryfów, centaurów, Pegaza czy Minotaura. Mrówkolew pospolity (inaczej: płamokrzydły, *Myrmeleon formicarius*) to żyjący również w Polsce owad, podobny do ważki,

zamieszkujący zwłaszcza bory sosnowe. Miał więc prawo pojawić się w polu obserwacji leśnego spacerowicza.

Ciekawe są obyczaje mrówkolwa: żywi się właśnie mrówkami, a na swoje ofiary czyha zagrzebany na dnie lejkowatego dołka, który może przypominać kształtem odwróconą wierzchołkiem w dół piramidę. Stąd w wierszu zdrobniała forma, wymyślona dla tej bryły geometrycznej: „piramidyjka”. Oczywiście, podobieństwo kształtów pozostaje zapewne mocno naciągane, gdyż mrówkolew wygrzebuje w ziemi dołek raczej w kształcie stożka, podczas gdy starożytne piramidy (jak ta największa Cheopsa) są ostrosłupami o podstawie kwadratu. Zauważmy, że właśnie „piramidyjki” pojawiają się w mocnej, bo końcowej pozycji tekstu, a więc stanowią puentę, która okazuje się najbardziej kłopotliwa dla interpretatora.

W wierszu nie ma jednak żadnego mrówkolwa, bo drapieżnik ten czyha jedynie w leksykalnym podtekście przedstawionej sytuacji. Są natomiast obserwowane mrówki i być może tworzą one efemeryczne skupiska w kształcie piramidy. Skojarzenie dokonuje się zatem na poziomie obrazowym, a nie leksykalnym. Potem pojawia się uwaga o swobodnych zwyczajach tych owadów co do pożywienia i snu oraz refleksja genetyczna: że to gatunek dużo starszy od człowieka. Białoszewski w tym utworze tematu mrówek już dalej nie rozwija, ale więcej ciekawych refleksji i zagadek o życiu tych przysłowiowo pracowitych owadów znajdziemy gdzie indziej, na przykład w znakomitym opowiadaniu Kornela Filipowicza *Formikarium*, w którym hodowane przez bohatera mrówki w zamknięciu giną wskutek ograniczenia przestrzeni dla ich nieprzewidywalnych tras wędrówek.

Z mrówkowca do mrowiska i z powrotem

Najważniejszym motywem egipskim są w tym utworze piramidy, ale dlaczego zostały tak osobliwie przezwane? Czemu nie po prostu „piramidki”, które byłyby najprostszym poprawnym zdrobnieniem, oznaczającym miniaturową piramidę? Czyżby chodziło raczej o nacechowanie emocjonalne, spieszczanie (*hipocoristicum*), ujawniające serdeczny stosunek do mrówek? Dalsze tak ukierunkowane przekształcenia słowotwórcze mogłyby brzmieć:

„piramidulki”, „piramidunie” albo „piramiduleńki”. Zastanawia, dlaczego tak czule i opiekuńczo nazywa poeta zwykle siedlisko mrówek. Zdrobienie może jednak również mieć sens przeciwny i wyrażać protekcyjność, lekceważenie albo ironiczną pogardę. Który sens wybrać, trudno rozstrzygnąć. Istotne jest natomiast zestawienie życia mrówek z sytuacją egzystencji mieszkańców osiedlowych bloków: mrówki wprawdzie żyją w podobnym skupisku, przez co może zasługują na współczucie w niedoli. Albo: owady te żyją zgodnie z własną naturą – w przeciwieństwie do ludzi, dla których takie zagęszczenie jest nienaturalne i powoduje cierpienie. A wówczas prawdziwe mrowisko może być przedmiotem podziwu i zazdrości.

Ciąg przelotnych skojarzeń zapisanych w wierszu nie prowadzi do pełnego rozpoznania rzeczywistości, lecz wskazuje kilka rozbieżnych tropów i zaledwie stanowi niezwieńczoną sukcesem próbę, która jako jedna z licznych w twórczości Białoszewskiego pozostaje połowiczna, niedokończona i otwarta na dalsze uzupełniające akty eksploracji. Niemniej pocie ona wystarcza, by ożywić pamięć o niedawnej egzotycznej podróży i przenieść imaginację czytelnika z podwarszawskiego lasku od razu na daleką pustynię w „ziemi egipskiej”. Zwłaszcza że przybywa mu z pomocą nazwa jednego z najbardziej ekspansywnych gatunków, którym jest mrówka faraona (*Monomorium pharaonis*), chociaż ta, wbrew nazwie, pochodzi nie z Egiptu, lecz prawdopodobnie z Indii, toteż właściwszą dla niej nazwą byłaby „mrówka maharadży”. Jest nieduża, wyróżnia się barwą brązowo-rudą lub żółtawą. Mrówki faraona uważane są za szkodniki, gdyż odżywiając się nawet mikroskopijnymi cząstkami białka z pozostawionej żywności potrafią opanować wielopiętrowy blok mieszkalny. Prawdopodobnie również właśnie one, wykryte w mieszkaniu, przywołały wspomnienie z Egiptu, choć zaobserwowany w lesie gatunek mrówek mógł być inny.

Nie wszystko jednak da się wyjaśnić wspomnieniem egzotycznej wycieczki. Oto bowiem obserwacja owadów prowadzi do refleksji o ich wolności („śpią jak są / jedzą w czym są”), polegającej na minimalizacji życiowych potrzeb, refleksji podszytej zazdrością – zarówno reprezentanta gatunku *Homo sapiens*, jak wyjątkowego mizantropa, który może tylko na chwilę wyrwać się z ludzkiego „mrowiska”.

Mrówki kojarzą się oczywiście z mrówkowcem, ponieważ od nich pochodzi nazwa odmiany wielopiętrowego bloku osiedlowego, różniącego się od

wieżowca kształtem: jest nie tylko wysoki, lecz również bardzo szeroki i może skupiać kilkaset mieszkań. Przez większość swego życia poeta zamieszkiwał w starych budynkach, w warszawskich kamienicach, m.in. przy Tarczyńskiej, a ostatnio i najdłużej (w latach 1958–1975) przy ul. Dąbrowskiego. Dopiero w 1976 przeprowadził się do nowego bloku przy ulicy Lizbońskiej, w osiedlowej części Saskiej Kępy, oficjalnie nazwanej Kępą Goławską, którą dawni mieszkańcy dzielnicy przezwali złośliwie „Chamowem”. Radykalna zmiana sytuacji mieszkaniowej – przeprowadzka z w miarę spokojnej kamienicy do ogromnego bloku – była dla poety przeżyciem traumatycznym, ale również inspirującym, gdyż po dziesięcioletniej przerwie opublikował kolejny tomik poetycki, którego ewazyjny tytuł zawiera postulat ucieczki albo izolacji od niechcianego otoczenia: *Odczepić się* (1978). Mimo odnotowywanych prób adaptacji do nowych warunków oraz oswojenia blokowego i osiedlowego „mrowiska” Białoszewski nigdy go nie zaakceptował, o czym najdobitniej świadczy pośmiertnie wydana proza, zatytułowana zresztą pejoratywnie wspomnianym przezwiskiem: *Chamowo* (2009).

Próba ucieczki z mrowiska wydaje się wprawdzie fizycznie możliwa i łatwa, bo niedaleko, w zasięgu spacerowicza, znajduje się spokojny i przyjazny las, ale staje się daremna, gdyż każda napotkana w lesie mrówka powoduje nieodpartą asocjację z mrówkowcem. Sentymentalistyczny „powrót do natury” i ucieczka od cywilizacji pozostaje utopią, dopóki imaginacja stymulowana przymusem języka nie wyzwoli się od skojarzeń narzucanych przez zleksykalizowaną metaforę, jaką jest „mrówkowiec”. Z mrówkowca można uciec do mrówek, ale sama nazwa zamyka drogę tej ucieczki, nakazuje mentalny odwrót i powrót do bloków. Ostatecznie trasa w języku wiedzie zatem od metafory do dosłowności „mrowiska” i z powrotem. Zresztą podobnie przebiegają migracje mrówek, które przenoszą się także do osiedlowych mieszkań (o czym w kilku utworach wspomina również Białoszewski) i stanowią plagę – znów podobną do jednej z tych egipskich, którymi w *Księdze Wyjścia* Bóg straszył faraona, by zmusić go do wypuszczenia Izraelitów.

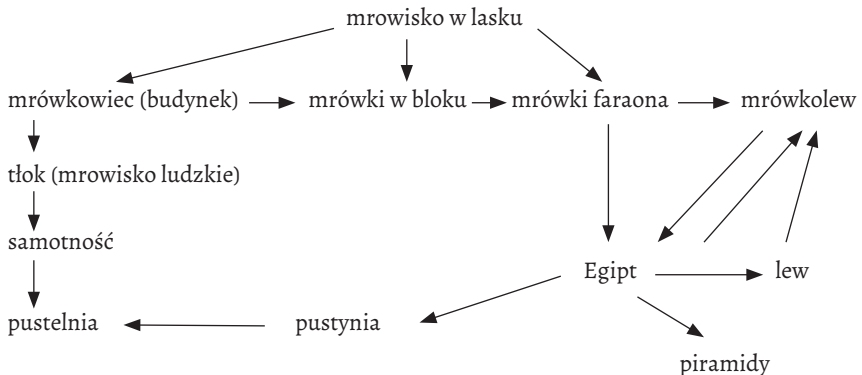
Wyobraźnia poety wspiera się wspomnieniami z Egiptu, ale ucieczka w egzotykę nie daje żadnego azylu. Jej trasa tworzy zamknięte koło motywów: las – jama – lew – mrówka – pustelnik – znów lew (zaprzeczony) – plastikowe torby (śląd cywilizacji osiedlowej), które „warczą” niejako

w zastępstwie nieobecnego lwa – pustelnicy w piętrach (czyli mieszkańcy osiedla) – mrówkowce – mrówki w blokach osiedlowych. Przewaga motywów, które można uznać za współtworzące pole semantyczne egzotyki (a więc i „mrówki” z wszystkimi wyrazami pochodnymi) oraz egipsko puentujące wiersz „piramidyjki” świadczą o powodzeniu ucieczki z blokowiska jedynie w wymiarze mentalnym.

Pamiętajmy jednak, że Egipt pojawiał się w Biblii parokrotnie. Przed Mojżeszem lud Izraela trafił tam za sprawą Józefa, syna Jakuba, wnuka Abrahama. A w Nowym Testamencie był z kolei miejscem azylu dla ściganego Jezusa, którego inny Józef wraz z Maryją tam wywieźli, a wydarzenie to zapisało się w biblijnych dziejach jako „ucieczka do Egiptu”. W tym wypadku chodzi więc o emigrację z własnego kraju i tymczasowe schronienie.

I może raczej tą drogą przebiega wędrówka wyobraźni poety, wiodąca jak najdalej od nieprzyjaznego współczesnym „pustelnikom” osiedla, na którym jedyną formą samotności jest atomizacja lokatorów, ponieważ gęstość zaludnienia wcale nie sprzyja zacieśnianiu więzi międzyludzkich, lecz – paradoksalnie – zwiększa wzajemną obcość mieszkańców. W innym wierszu (*Przejście 2*) Białoszewski nazwał ten stan sugestywnym oksymoronem: „mrowie osobności”.

Spróbujmy prześledzić drogę wyobraźni poety w labiryncie skojarzeń:



Jednakże ostatecznie wrażenia z podróży zwyciężają w konfrontacji z szarą codziennością, a utrwalony w wierszu świat przedstawiony wygrywa ze światem realnym. Docelowym azylem staje się poezja.

Bibliografia podmiotowa

- Białoszewski Miron, *Utwory zebrane*, t. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1987.
- Białoszewski Miron, *Utwory zebrane*, t. 10: *„Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 2000.
- Białoszewski Miron, *Odczepić się*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1978.
- Białoszewski Miron, *Rozkurz*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1980.

Bibliografia przedmiotowa

- Barańczak Stanisław, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Ossolineum: Wrocław 1974.
- Gleń Adrian, *„W tej latarni...”*. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego: Opole 2004.
- Michałowski Piotr, *Dziwność świata, dziwność doznań, dziwność opisu* [interpretacja wiersza M. Białoszewskiego *Przejście 2*], „*Polonistyka*” 2008, nr 4 s. 40–45; przedruk w: tegoż, *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Impuls: Kraków 2012, s. 49–59.
- Rutkowski Krzysztof, *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze: Bydgoszcz 1987.

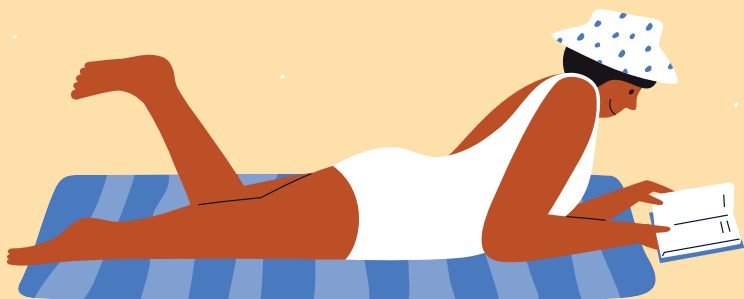
Bibliografia kontekstowa

Filipowicz Kornel, *Formikarium, czyli w moim świecie mrówek. Opowiadania*, Znak: Kraków 2021.

Mrówki faraona – szkodliwość, skąd się biorą i jak je wytępić, <https://insektpol.pl/mrowki-zwalczanie-szkodliwosc> [dostęp: 3.07.2024].

Mrówkolew – czym jest stworzenie o nietypowej nazwie?, <https://www.bryk.pl/arttykul/mrowkolew-czym-jest-stworzenie-o-nietypowej-nazwie> [dostęp: 3.07.2024].

Pustelnia, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/pustelnia.html> [dostęp: 3.07.2024].



Mariusz Strzeżek

Szkoła Doktorska

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-0388-0253

Przywołując nieobecnego. O *Śnie* Marii Kureckiej¹

Maria Kurecka (1920–1989), nawet gdyby nie napisała ani jednego wiersza, zostałaaby zapamiętana. Jej znakomite tłumaczenia z literatury niemieckojęzycznej trwale zapisały się w historii polskiej sztuki przekładu. Dość przypomnieć jej koronne dzieło translatorskie: *Doktora Faustusa* Thomasa Manna (przetłumaczone wspólnie z mężem, Witoldem Wirpszą). Swoją pozycję w środowisku literackim drugiej połowy XX wieku ugruntowała książkami biograficznymi: *Dzieje Jana Sebastiana Bacha* (1952), *Jan Chrystian Andersen* (1965), *Czarodziej. Rzecz o Tomaszu Mannie* (1993) oraz powieścią autobiograficzną *Niedokończona gawęda* (2000). Choć zajmowała się również poezją (jej utwory liryczne z rzadka ukazywały się na łamach czasopism), za życia pisarki ukazał się drukiem tylko jeden tom: *Trzydzieści wierszy* (1987). Jako poetkę wybitną poznajemy Kurecką od niedawna, dopiero bowiem w 2023 roku wydana została książka *Jeszcze wiersze* – zbiór odkrytych w archiwum Książnicy Pomorskiej w Szczecinie utworów żałobnych, które napisała po śmierci swojego męża.

¹ Fragmenty tego tekstu można odnaleźć w moim artykule: „*Jeszcze tutaj jesteś, Jeszcze z tobą mówię.*” O wierszach żałobnych Marii Kureckiej, „*Ruch Literacki*” 2022, z. 1, s. 95–114. Artykuł ten stał się podstawą wstępu mojego autorstwa (*Wiersze żałobne Marii Kureckiej*) w tomie: M. Kurecka, *Jeszcze wiersze*, wstęp i oprac. M. Strzeżek, Kielce 2023, s. 5–57.

„Splątane” dusze

Zebrane w tomie *Jeszcze wiersze* utwory, jak sądzę, nie powstałyby, gdyby nie szczególna relacja łącząca dwoje wspaniałych artystów. Historia związku Kureckiej z Witoldem Wirpszą (1918–1985) zasługuje na odrębną opowieść; w tym miejscu przywołam jedynie niektóre fakty z ich życia, które w moim przekonaniu wiele mówią o tym wyjątkowym małżeństwie.

Poznali się w dzieciństwie. Spotkanie było raczej nieuniknione, gdyż ich ojców łączyły wspólne interesy gdyńskich przedsiębiorców stoczniowych. Maria wspomina Witolda jako towarzysza zabaw o wyjątkowych talentach:

[...] był cudownym dzieckiem. Miał absolutny słuch i takie zdolności, że – niepełna dziesięcioletni – dawał już koncerty, wprowadził we własnym jeszcze domu, lecz na prawdziwym, półkoncertowym steinwayu i przy udziale dorosłej, licznej publiczności. A poza tym pisał wiersze².

Jeszcze przed wojną ich drogi rozeszły się na pewien czas. Nauka w odrębnych szkołach, w różnych miejscach, uniemożliwiała spotkanie. Rozłąkę utrwaliła wojna. Wirpsza uczestniczył w kampanii wrześniowej i po kapitulacji Oksywia dostał się do niewoli. Większość okupacji spędził w oflagu Grossborn (dzisiejsze Borne Sulinowo), skąd odnowił znajomość.

[...] mama odpowiedziała na list [...] – opowiada Leszek Szaruga – co oczywiście musiało pobudzić wyobraźnię chłopaka. Przysłane zdjęcia pozwoliły więc zacieśnić i doprowadzić do korespondencyjnego narzeczeństwa³.

Spotkali się ponownie tuż po wojnie i wkrótce pobrali. Potem było życie rodzinne i zawodowe. Historia ich związku to opowieść o miłości, wspólnym zamiłowaniu do literatury i pisarskiej pasji. Przeżyli ze sobą 40 lat. Leszek Szaruga (wł. Aleksander Wirpsza) wspominał o czytaniu przez rodziców, jedno drugiemu, swoich tekstów. Stwierdzenie, że w ich domu mówiło

² M. Kurecka, *Niedokończona gawęda*, Tower Press: Gdańsk 2000, s. 57.

³ L. Szaruga, *Późne dziedzictwo*, w: W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, Zaulek Wydawniczy Pomyłka: Szczecin 2015, s. 9.

się poezją, nie będzie w tym przypadku nadużyciem. Łączyła parę również wspólnota przekonań – początkowe zaangażowanie ideologiczne po stronie komunistycznej władzy i późniejszy sprzeciw – jawny protest Witolda Wirpszy wobec panujących w kraju porządków. Punkt kulminacyjny nastąpił w roku 1971, kiedy pisarz opublikował w Szwajcarii esej *Polaku, kim jesteś?*, w którym zawarł nieprzychylnie totalitarnemu państwu treści. Ceną buntu była przymusowa banicja – w praktyce – obojga małżonków. Resztę życia spędzili na obczyźnie. Pomarli w Berlinie Zachodnim w odstępie niespełna czterech lat.

Zdaniem Zygmunta Baumana związek dwojga ludzi to

coś więcej niż zwykła współobecność. Związek wypełnia tych, którzy są związani treścią – być może jedyną treścią, jaka istnieje. Związek usensawnia związanych. Można powiedzieć, że czyni powiązanych ludźmi, ponieważ ludzie wyróżniają się *sensownością swojego istnienia*⁴. [...] Jeśli „nie jestem *dla*”, to mnie nie ma⁵.

Stąd zachodzi obawa, że człowiek pozostały przy życiu może w takiej sytuacji utracić poczucie sensu dalszego istnienia.

Potrzeba wywołania jego obecności

Traumę żałoby Maria Kurecka uwieczniła w wierszach. Projekcją jej duchowego kontaktu z ukochanym jest utwór *Sen*:

Więc: zjawileś się:
(– tylko powietrze –)
I nieważne, skąd byłeś –
boś był –

4 Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1998, s. 51.

5 Tamże, s. 52.

A już później
sprawy były ziemskie –
bo czytałeś poemat
który żył.

Tak bogaty,
tak gorzki i dziwny,
że go tutaj
nie mógł pojąć nikt.
Jeszcze raz
chciałam go przeczytać –
ale wtedy i tyś
i on
znikł.

Autorka nie zrywa łączności z **tradycją literacką**. Wskazuje na to już sam tytuł wiersza, gdyż *sen* jest toposem znanym w poezji od wieków. Kojarzony jest ze sferą pomiędzy światami – żywych i umarłych. Sen – jako doskonale nam znany stan czynnościowy organizmu – daje pewne wyobrażenie śmierci. Uświadomienie sobie braku świadomości istnienia, gdy śpimy, podsuwa myśl, że z chwilą śmierci będzie podobnie. W kulturze motyw snu występuje jako metafora śmierci, a w tekstach literackich i w mowie potocznej bywa używany jako **eufemizm** (czyli wyraz lub zwrot używany dla zastąpienia określonego słowa, które z jakichś względów nie może być bezpośrednio wprowadzone do wypowiedzi), mający oswoić człowieka ze śmiercią (np. wyrażenie „zasnął w pokoju” zamiast „umarł”). Może być także przestrzenią spotkania z tymi, którzy odeszli i w takim kontekście Kurecka używa tego starożytnego **toposu** (czyli stałego sposobu wysławiania się, stałego obrazu lub motywu istniejącego w literaturze europejskiej, będącego świadectwem ciągłości tradycji w kulturze śródziemnomorskiej i uzewnętrznieniem archetypicznych wzorców w kulturze tej utrwalonych). To jej sposób kontaktu ze zmarłym, utrwalenia w pamięci, próba pocieszenia się i oswojenia ze stratą. Uprawniony wydaje się wniosek, że idea uobecnienia osoby zmarłej pozostaje niezmienna. Przywołanie nieobecnego ruchem pióra do tekstu pełni także funkcję kompensacyjną – umiejscawia bliżej piszącego i w pewnym sensie czyni go nieśmiertelnym. Próba

uobecnienia – mawiał Roland Barthes – jest oddaleniem chwili, w której zmarły „mógłby przesunąć się nagle z nieobecności w śmierć”⁶.

Przywiązanie do tradycji literackiej poetka potwierdza na początku utworu („I nieważne, skąd byłeś – / boś był –”). Przytoczona fraza wywołuje, niewątpliwie zamierzone, skojarzenie z *Trenem* X Jana Kochanowskiego („Gdziekolwiek jest, jeśliś jest”). Przypomnijmy, że *Treny* Mistrza z Czarnolasu stanowią niezmiennie wzór polskiej poezji funeralnej dla wszystkich poetów kolejnych pokoleń, którzy podjęli się wyrażenia słowem pisanym tego, co niewyrażalne. Starożytny rodzaj *trenu* (gatunku poezji żałobnej ukształtowanego w starożytnej Grecji; pieśni lamentacyjnej o charakterze elegijnym, wyrażającej żal z powodu czyjejś śmierci, rozpamiętującej czyny i myśli zmarłego oraz zawierającej pochwałę jego zalet i zasług) poświadcza jednakowość ludzkiego losu. W historii literatury nie brakuje przykładów potwierdzających autobiograficzny charakter wielu utworów lamentacyjnych. We współczesnej poezji treny nadal występują, lecz po przełomie romantycznym utraciły typowe dla gatunku cechy (pochwała zmarłego, lament, ukazanie wielkości poniesionej straty, pocieszenie, napomnienie) i stały się utworami o szeroko pojmowanej tematyce żałoby. Kurecka, nawiązując do arcydzieła Kochanowskiego, oddała Mistrzowi hołd.

Wielki nieobecny

Kim jest wielki nieobecny? To adresat wiersza. Kontekst autobiograficzny wyraźnie wskazuje, że za podmiotem lirycznym kryje się autorka utworu, która w **monologu wewnętrznym** wspomina projekcję spotkania ze zmarłym mężem. Dowodem, w moim przekonaniu, właściwie przyjętej hipotezy są słowa wypowiedziane przez „ja” liryczne odwołujące się do biografii Witolda Wirpszy i wzajemnych relacji, zwyczajów, dnia codziennego: „czytałeś poemat [...] Tak bogaty, tak gorzki i dziwny, że go tutaj nie mógł pojąć nikt”. W drugiej części cytowanego fragmentu Kurecka podkreśla

⁶ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 56.

hermetyczne cechy pisarstwa męża (poemat „gorzki i dziwny”, trudny do zrozumienia – nikt go tutaj „nie mógł pojąć”). Należy wspomnieć w tym miejscu, że Wirpsza wciąż uchodzi za jednego z najmniej zrozumianych, a co za tym idzie – nadal nie w pełni „odczytanych” poetów XX wieku, zwłaszcza z okresu **lingwistycznego** swej twórczości (**poetyka lingwistyczna** – kierunek w obrębie poetyki, opierający się na teoriach językoznawczych i wykorzystujący narzędzia badawcze wypracowane przez naukę o języku). W pierwszej strofie autorka ujawnia jeszcze jedną, być może najważniejszą, cechę poezji męża, jednocześnie podkreślając jej wysoką rangę, mianowicie: to poezja, która zostanie zapamiętana, której wartość artystyczna spowoduje trwałe miejsce Wirpsy w historii polskiej literatury: „czytałeś poemat / który żył”. Dzieło nie umarło „naturalną” śmiercią wraz ze śmiercią autora, a jego wymowa i kunszt są nie do podważenia – zatem dzieło nadal „żyje”.

W nurcie kobiecej liryki żałobnej

Zbiory polskiej liryki kobiecej z okresu twórczości Marii Kureckiej (druga połowa XX wieku) nie obfitują w utwory będące lirycznym wyrazem doznanej straty, wpisanej w „autobiograficzny trójkąt”. Jeśli przyjmiemy wskazane przez Małgorzatę Czermińską wyznaczniki figury obrazującej teksty autobiograficzne: świadectwo (postawa ekstrawersyjna), wyznanie (postawa introwersyjna), wyzwanie („rzuczone” czytelnikowi), uznamy, że treny Kureckiej są świetnym przykładem tego schematu. W swoich wierszach żałobnych poetka mieści świadectwo określonych faktów i zdarzeń (jak na przykład śmierć Witolda Wirpsy, charakterystyka jego twórczości, pamięć o nim), wyznaje swoje uczucia i lęki z tym związane (kreśli wachlarz przeżywanych emocji) oraz prowokuje do refleksji nad ulotnością ludzkiego istnienia („czytałeś poemat [...] / chciałam go przeczytać / ale wtedy i tyś / i on / znikł”). „Niemodne” dziś w poezji rym i rytm (np. występujące w omawianym wierszu rymy: był – żył, nikt – znikł) są w moim przekonaniu w tym utworze celowe. Przypuszczalnie mają wywołać w czytelniku wrażenie chwilowości i ulotności spotkania. Lapidarność stylu tę tymczasowość podkreśla. Na ważkość tego zagadnienia autorka wskazuje, rozpoczynając

i kończąc wiersz za pomocą wyrazów opisujących sytuację liryczną, jaka w nim występuje („Więc: zjawileś się / [...] ale wtedy i tyś / i on / znikł”). Wspomniane frazy są szczególnie istotne dla właściwej interpretacji dzieła.

Czy faktycznie „spotkanie” z „konkretnym” zmarłym zamyka interpretację utworu? Wówczas mielibyśmy do czynienia z klasycznym przykładem **liryki osobistej** i **liryki zwrotu do adresata**, a tren stałby się ilustracją do biografii autorki. Sądzę, że to pół prawdy, a w każdym razie analizowany wiersz wyłamuje się z ram, w których mieści się tego rodzaju liryka. Podmiot mówiący bowiem akurat w tym utworze nie koncentruje się wyłącznie na swoich doznaniach i emocjach. Tu poznajemy kunszt Kureckiej, która nie sprowadza utworu li tylko do dokumentarnego wyimka z okresu żałoby, lecz – czerpiąc z osobistych doświadczeń – tworzy opowieść uniwersalną. Główną siłą tej liryki jest uogólnienie przeżyć indywidualnych. Wobec tego utwór wypada nam potraktować również jako pewien rodzaj **liryki apelu**: nie o sprawach politycznych czy religijnych, ale o konieczności zastanowienia się nad tym, co dotyczy każdego z nas – nad ludzką śmiertelnością. Czyli nie kontakt z eterycznym „widziadłem”, w którym podmiot widzi zmarłego męża jest właściwym tematem wiersza, lecz śmierć i związana ze stratą trauma, sytuacja nagłego braku kogoś bliskiego, ukochanej osoby, która przed chwilą była z nami, stanowiła część naszego życia i nagle znika, pozostawiając pustą przestrzeń, pustkę w naszym sercu. Wówczas świat każdego człowieka zmienia się nieodwracalnie. Do takiej interpretacji doprowadza nas poetka. Zauważmy, że konsekwentnie wystrzega się przy tym wskazania adresata z imienia. Wiemy, o kogo chodzi, ale po głębszej zadumie możemy w to miejsce wprowadzić kogoś z naszych zmarłych, uzupełniając widzenie o jego niepowtarzalne cechy.

W rodzinnej twórczości do najbardziej reprezentatywnych utworów nurtu kobiecej liryki żałobnej należą wiersze Anny Kamieńskiej, Ludmiły Marjańskiej i Julii Hartwig. Z poezją Kureckiej szczególnie korespondują wiersze autorstwa Kamieńskiej zebrane w tomie *Białe rękopisy*. Obie poetki oplakują zmarłych mężów – również poetów. Większość krytyków zgodnie interpretuje twórczość Kamieńskiej, zwracając uwagę, że od *Białego rękopisu* rozpoczął się w jej twórczości zwrot ku *sacrum*. Natomiast w wierszach żałobnych Kureckiej można zauważyć tendencję odwrotną. Wprawdzie

poetka nie odrzuca Boga, ale jej wiara ulega zachwianiu. Zwróćmy uwagę na otwierającą utwór strofę:

Więc: zjawileś się:
(– tylko powietrze –)
I nieważne, skąd byłeś –
boś był –

Autorka potwierdza swe przekonanie co do transcendentnego wymiaru ludzkiego losu („Więc: zjawileś się: / (– tylko powietrze –)”), jednocześnie zaś wyraża niepewność co do pochodzenia i „natury” zjawy. Swego sennego widzenia nie nazywa duchem (w znaczeniu duszy ludzkiej) ani nie używa religijnych odniesień, wskazujących, skąd owo „tylko powietrze” się wzięło. Z nieba, piekła, czyśca? Nie wiadomo. Dla Kureckiej nie ma to jednak znaczenia. Nie jest dla niej istotne, za czyją sprawą „spotyka” ukochanego, natomiast jest przekonana o jego obecności („I nieważne, skąd byłeś – / boś był –”).

Cierpienie Kureckiej

Treny Marii Kureckiej śmiało możemy uznać za liryczną kronikę czasu cierpienia, w której odnajdujemy poszczególne stadia przeżywanej żałoby. Na podstawie czterostadialnego modelu mierzenia się z traumą wynikającą z utraty kogoś bliskiego, który zaproponował John Bowlby – osłupienie, tęsknota i poszukiwanie, dezorganizacja i rozpacz, reorganizacja – należałoby odczytywać *Sen* Kureckiej przez pryzmat stadium drugiego (tęsknota i poszukiwanie). Przemawia za tym nie tylko data powstania utworu – 24 lutego 1986 roku (niespełna pięć miesięcy od śmierci Witolda 16 września 1985) – lecz również (przede wszystkim) znamienne dla tej fazy pragnienie odzyskania utraconej osoby. Zwłaszcza w tym okresie różne zapachy, sytuacje, przedmioty czy melodie mogą wywoływać u osoby dotkniętej traumą wspomnienia związane ze zmarłym. Motyw spotkania z mężem pojawia się w analizowanym wierszu. Podkreśliśmy wymienione daty. Poetka przelewa na papier swe cierpienie ledwie kilka miesięcy po stracie najbliższego jej

człowieka, w chwili gdy rany są wciąż świeże, żałoba nieprzebyta, a trauma nieprzepracowana. Można jedynie przypuszczać, że to był jej własny sposób radzenia sobie ze stresem. Dla nas – czyli tych wszystkich, którzy wkroczą w świat przeżyć bohaterki lirycznej funeralnego cyklu Kureckiej – uwidacznia się jedna z najważniejszych cech tego rodzaju twórczości, mianowicie umiejętność wyrażania najbardziej osobistych, intymnych i na ogół skrywanych myśli, lęków oraz zadawania kluczowych pytań na temat ludzkiej egzystencji. Jednak gotowość pisarki do twórczego wyrażenia żalu świadczyła przypuszczalnie o zwrocie do życia, o dalszym istnieniu na przekór rozpacz. Niestety niebawem poetka dowiedziała się o swojej śmiertelnej chorobie i od tego momentu zaczęła pisać już o własnym odchodzeniu. Maria Kurecka zmarła 10 stycznia 1989 roku, pozostawiając zbiór wierszy żałobnych, który znacząco wzbogacił narodową bibliotekę dzieł **funeralnych**.

Bibliografia podmiotowa

Kurecka Maria, *Jeszcze wiersze*, wstęp i oprac. Mariusz Strzeżek, Pewne Wydawnictwo: Kielce 2023.

Kurecka Maria, *Niedokończona gawęda*, Tower Press: Gdańsk 2000.

Bibliografia przedmiotowa

Czerska Tatiana, [hasło] *Kurecka Maria*, w: *Literatura na Pomorzu Zachodnim do końca XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Inga Iwasiów, Erazm Kuźma, Wydawnictwo Kurier Press: Szczecin 2003, s. 221.

Pawelec Dariusz, *Wirpsza wielokrotnie*, Instytut Mikołowski: Mikołów 2013.

Strzeżek Mariusz, „Jeszcze tutaj jesteś, Jeszcze z tobą mówię.” O wierszach żałobnych Marii Kureckiej, „Ruch Literacki” 2022, z. 1, s. 95–114.

Strzeżek Mariusz, *Wiersze żałobne Marii Kureckiej*, w: Maria Kurecka, *Jeszcze wiersze*, wstęp i oprac. Mariusz Strzeżek, Pewne Wydawnictwo: Kielce 2023, s. 5–57.

Szaruga Leszek, *Podróż mego życia*, Wydawnictwo FORMA. Stowarzyszenie OFFicyna: Szczecin 2010.

Szaruga Leszek, *Późne dziedzictwo*, w: Witold Wirpsza, *Listy z oflagu*, Zaulek Wydawniczy Pomyłka: Szczecin 2015, s. 7–12.

Woroszyński Wiktor, *Wędrówka po polskim ogrodzie*, w: Witold Wirpsza, *Polaku, kim jesteś?*, Instytut Mikołowski: Mikołów 2009, s. 5–8.

Bibliografia kontekstowa

Barthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk, KR: Warszawa 1999.

Bauman Zygmunt, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. Norbert Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1998.

Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas: Kraków 2000.

Domański Juliusz, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Wydawnictwo Marek Derewiecki: Kęty 2002.

Komarnicka-Jędrzejewska Olga, Jędrzejewski Wit, Bomber Kamil, *Formy interwencji kryzysowej w sytuacji śmierci*, w: *Kultura śmierci, kultura umierania*, red. Andrzej Guzowski, Elżbieta Krajewska-Kulak, Grzegorz Bejda, Uniwersytet Medyczny: Białystok 2016, t. 1, s. 90–105, <https://ia903104.us.archive.org/5/items/GuzowskiKulturaSmierci/guzowski%20kultura%20smierci.pdf> [dostęp: 17.09.2024].

Kochanowski Jan, *Treny*, oprac. Janusz Pelc, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 2009.

Spółna Anna, *Nowe Treny? Polska poezja żałobna po drugiej wojnie światowej a tradycja literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2007.

Podręczniki i słowniki

Chrzęstowska Bożena, Wysłouch Seweryna, *Poetyka stosowana*, wyd. II,
Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1987.

Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im.
Ossolińskich: Wrocław 1976.

Piotr Michałowski

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8716-9655

Szkoła wśród gruzów Szczecina. Edward Balcerzan *Gruzy*

Edward Balcerzan znany jest przede wszystkim jako wybitny literaturoznawca, badacz związany z metodologią strukturalizmu, teoretyk i historyk literatury XX wieku, zwłaszcza poezji awangardowej, zajmujący się również tłumaczeniem oraz teorią przekładu (translatologią) i krytyką literacką. Na jego dorobek naukowy składają się m.in. monografie: *Przez znaki* (1972), *Kręgi wtajemniczenia* (1982), *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń* (1997) i *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty* (2013), a na dorobek naukowo-dydaktyczny – podręczniki szkolne i akademickie, takie jak *Poezja polska w latach 1939–1965* (cz. 1: 1982, cz. 2: 1988) oraz *Poezja polska w latach 1918–1939* (1996), opracowania popularne o liryce Juliana Przybosia i twórczości Włodzimierza Majakowskiego oraz wstępy do wydanych w serii „Biblioteka Narodowa” wyborów poezji Brunona Jasieńskiego i Juliana Przybosia.

Jako poeta Balcerzan debiutował w 1955 roku w „Życiu i Kulturze” – dodatku literackim do „Głosu Szczecińskiego”. Od początku lat 60. XX wieku ukazywały się jego książki poetyckie: *Morze, pergamin i ty* (1960), *Podwójne interlinie* (1964), *Granica na moment. Wiersze, przekłady, pastisze* (1969) oraz *Późny wiek* (1972). Jego wczesną twórczość poetycką zaliczano do „szkoły lingwistycznej”, podobnie jak poezję Witolda Wirpisy i Tymoteusza Karpowicza. Opublikowane w 2009 roku *Wiersze niewszystkie* są autorskim wyborem twórczości poetyckiej, także przekładowej i pastiszowej.

Urodził się w Wowczańsku na wschodniej Ukrainie (koło Charkowa), mieście niedawno dotkniętym agresją Rosji. Po II wojnie światowej wraz

z rodziną został „legalnym wychodźcą” i od 1946 roku zamieszkał w Szczecinie, gdzie ukończył jedenastoletnią szkołę TPD nr 1, która potem została przekształcona w V LO im. Adama Asnyka. Następnie studiował na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie w 1962 roku osiadł na stałe i rozpoczął pracę na tej uczelni. Utrzymuje jednak więzi ze Szczecinem: wielokrotnie go odwiedza, występuje z gościnnymi wykładami i prelekcjami oraz na spotkaniach autorskich, publikował stałe felietony na łamach szczecińskich czasopism: dwumiesięcznika „Pogranicza” i kwartalnika „eleWator”. W 2012 roku otrzymał doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Szczecińskiego.

Kolejna książka poetycka *Domysły* ukazała się w roku 2024 w Szczecinie. W zgromadzonych w niej późnych utworach autor przywołuje różne epizody z przeżytego w tym mieście dzieciństwa. W jednym z wierszy pojawia się sugestywny obraz szkoły, do której uczęszczał i która w rozbudowanej formie istnieje do dziś. To miejsce dla poety szczególnie ważne, o czym świadczy osobliwa dedykacja – wskazująca nie osobę, lecz rozszerzony na całą ulicę adres placówki jako najlepiej zapamiętany fragment miasta w jego tużpowojennej topografii.

Gruzy

ulicy Małopolskiej w Szczecinie

Budynek ostał się jednoskrzydłowo.

My, uszczęśliwieni,
mogliśmy uczęszczać
do skrzydła żywego
od nieba po jezdnię.
Skrzydło martwe, strącone nad szkolnym boiskiem,
chyliło się zdartymi tapetami ku wewnętrznej
pustce.

W naszej mowie
nie były to *ruiny*, ani *zgliszcza: gruzy*.
Drugie imię miasta.
To imię nas wybrało – tak jak wcześniej
wojna.

Ruiny byłyby nam w dzwony balladami,
zapachem rycin oprawionych w kurz,
przeistaczając zniszczone w stworzone,
zbombardowany wiadukt w amfiteatr,
katedrę w jar tuneli, nad którymi
musiałyby szybować kruki grozy
na rozpostartych, oprawionych w blask, okładkach.

Na takie romantyczne achy-ochy
nie byliśmy gotowi.

Zgliszcza – brzmieniem wyciętym z wichury –
unicestwiałyby widoki ulic, przemieniając bramy
w sypką rzekę, gdzie każdemu z nas
jedynie własny cień
mógł dać schronienie.

Gdy wkradaliśmy się między
nieruchome wodospady ścian,
wytarte z gwaru, wywiane z landszaftów,
odkopując hełmy: planetaria deszczu,
trwoniąc medale zwycięstwa: fenigi,

wiedzieliśmy, że docieramy tam,
gdzie milkną
hymny.

2018

W krajobrazie gruzów

Powojenny Szczecin był jednym z najbardziej zniszczonych w czasie II wojny światowej miast znajdujących się w dzisiejszych granicach Polski. Od losu stolicy odróżnia go to, że – jako należący wówczas do Niemiec – już od 1940 roku stał się ofiarą nalotów alianckich, najpierw brytyjskiego RAF-u, a od 1942 roku również lotnictwa amerykańskiego. Był jednym ze strategicznych ośrodków przemysłowych Trzeciej Rzeszy z ważnym portem

morskim, dlatego został wyznaczony na konferencji w Casablance w styczniu 1943 roku jako cel do zniszczenia. Największe bombardowanie odbyło się 20 kwietnia tego samego roku: na miasto zrzucono wówczas 782 tony bomb, które spowodowały liczne pożary, burze ogniowe i huragany.

Dziś o rozmiarach katastrofy świadczy powojenna blokowa zabudowa znacznej części śródmieścia, jednak tuż po wojnie panorama miasta wyglądała zupełnie inaczej: było to morze gruzów, na którym żyły odcięte od siebie zaludnione wyspy. Najbardziej ucierpiały dzielnice: Stare Miasto, Drzetowo (Bredow), Pomorzany i Niebuszewo (Zabelsdorf); oszczędzone zostały natomiast Wały Chrobrego (wówczas: Hakenterrasse), gdzie planowano po zdobyciu miasta zlokalizować sztab aliantów. W bliskim sąsiedztwie Wałów ocalał w połowie budynek szkoły przy ulicy Małopolskiej (dawniej Augustastrasse) 22, o którym czytamy w wierszu Balcerzana. Do 1965 roku mieściło się w nim V LO, obecnie – Zespół Szkół Sportowych im. Sportowców Ziemi Szczecińskiej.

Bardzo sugestywny plastycznie jest opis zniszczonego skrzydła budynku, które

chyliło się zdartymi tapetami ku wewnętrznej
pustce.

Widzimy zatem dom niejako w przekroju, pozbawiony przynajmniej jednej ściany. Ukazuje on wnętrze – niby teatralną scenę „pudełkową” (typu włoskiego), z tym że opustoszałą, nieożywioną przez aktorów i ze zniszczoną scenografią. Obiekt, choć wyłączony z użytku, boleśnie ukazuje swą przeszłość; właściwie przysługuje mu imię „ruina”, które jednak zostało przez uczniów odrzucone. Podmiot wspomnienia po latach próbuje to odrzucenie dodatkowo uzasadnić.

Świadomość słów i wybór imienia

Zwraca uwagę figura znaczącego odwrócenia, które początkowo wydać się może omyłką. Imię zwykle wybierają i nadają ludzie: rodzice dla nowonarodzonego dziecka, założyciele dla miasta, władze miejskie przydzielają je

nowej ulicy, fundator budynkowi lub instytucji. Tym razem jednak stało się na odwrót, choć oczywiście tylko subiektywnie. „Gruzy” były drugim, nieoficjalnym imieniem miasta – pojawiały się w mowie pierwszych powojennych osadników albo tak właśnie przemianowali je ówcześni uczniowie. Ale nie był to ich wybór:

To imię nas wybrało – tak jak wcześniej
wojna.

Użyta figura odwrócenia znaczeń, polegająca na zamianie w zdaniu podmiotu i dopełnienia, nazywa się *hysteron-proteron* albo *histerologia*. Ani aktualne miejsce zamieszkania, ani jego stan zniszczenia, podobnie jak data urodzenia i dzieciństwo przypadające na czas wojny i powojenny, nie były bowiem efektem wolnego wyboru, ale przymusem, koniecznością i przypadkiem. Chodzi zatem o zdeterminowanie niezależnym od nas losem – podobnie jak w emigracyjnym wierszu Kazimierza Wierzyńskiego *Jesień w Lizbonie*, w którym poeta użył tej figury do wyrażenia sytuacji swej wojennej tułaczki: „Świat mnie trafił jak pocisk”.

Oznacza to, że nie wybiera się życia w kalendarzu historii. Ale czy właśnie dlatego nie można decydować o wyborze nazwy? Czy i ona zostaje narzucona? A jeśli tak się stało, to przez uzus, czyli zwyczaj językowy, praktykę mowy. Prawdopodobnie powszechnie mówiło się wówczas właśnie „gruzy”, odrzucając „ruiny”. Na ile jednak wybór słowa był wówczas świadomy?

Bohater poetyckiego wspomnienia i jego autor to wprawdzie jedna i ta sama osoba, ale przecież wyraźnie rozszczepiona na dwa czasy: czas wspominany, należący do dawnego ucznia i czas procesu wspominania podjętego przez dorosłego. Dowiadujemy się, że wybór nazwy przestrzeni („gruzy”) dokonał się już w dzieciństwie i również prawdopodobnie wówczas odrzucone zostały nazwy alternatywne („ruiny” i „zgliszcza”). Nie wiadomo jednak, na ile była to decyzja podjęta intuicyjnie, a na ile z pełną świadomością językową. Nie wiemy też, czy jej uzasadnienie pochodzi z opowiadanego „kiedys”, czy też powstało w refleksji podmiotu wspomnienia, czyli dzisiejszego poety i wytrawnego literaturoznawcy. Może takie rozróżnienie jest nieistotne i wolno dopuścić rozstrzygnięcie kompromisowe: kompetencje

ówczesnego ucznia, rozwijane w toku edukacji polonistycznej, zostały dopełnione późniejszą wiedzą o literaturze i języku.

Na liście szkolnych lektur znajdowały się oczywiście dzieła romantyków z pejzażami malowniczych ruin zamków, przechowujących historię, legendy i budzących nostalgię za dawnymi epokami – zwłaszcza antykiem i średniowieczem. To książki z okładkami „oprawionymi w blask”, czyli sławę, chwałę, a nawet świętość narodowych arcydzieł. „Ruiny i zgliszcza” występowały w tle wielu wyznań lirycznych i fabuł, często fantastycznych. Romantyzm te nazwy silnie naznaczył ideologią i poetyką, zagarniając w swe światy przedstawione bez reszty, toteż oznaczały odtąd sztuczną scenografię literacką, zużytą, niewiarygodną i nieadekwatną do opisu aktualnego krajobrazu po katastrofie – rzeczywistego i dostępnego empirycznie. Zamaszysty gest odrzucenia „ruin” ociera się o parodię kiczu horroru, w którym dopełnieniem nastrojowym bywały „szybujące kruki grozy”, przywodzące na myśl grafiki Francisca Goi albo Artura Grottgera, a także scenę z opowiadania Stefana Żeromskiego *Rozdzióbią nas kruki, wrony...*

Ruiny – zgliszcza – gruzy

W języku potocznym te rzeczowniki bywają utożsamiane i używane wymiennie jako synonimy oznaczające zniszczone domy. Dopiero uważna analiza ujawnia odmienne odcienie znaczeniowe tych wyrazów blisko-znacznych, a różnice dotyczą zarówno przyczyn i stopnia zniszczenia, jak nacechowania emocjonalnego.

„Ruinami” nazywamy przeważnie obiekty częściowo ocalałe, w których sterczą jeszcze niektóre ściany lub ich części (często kominy), a więc stanowią dowód istnienia określonej budowli, pozwalający ją jeszcze rozpoznać, a często również zrekonstruować. Co ciekawe, słownik podaje najpierw znaczenia ogólniejsze i przenośne: „stan upadku, zniszczenia”, „krach finansowy”, „ruina gospodarcza” i „doprowadzić zdrowie do ruiny”; dopiero w drugiej kolejności wymienia znaczenie odnoszące się do budynków i miast: „rumowiska, resztki zniszczonych budowli”. Podobnie istnieją „zgliszcza”, które od „ruin” odróżnia to, że są skutkiem nie zburzenia, lecz

wypalenia wskutek pożaru. Jeśli ruiny kojarzą się z czerwienią cegieł nagich murów, to „zgliszcza” są czarne, okopcone sadzą i przysypane szarym popiołem, toteż w wierszu nazwane zostały oksymoronem: „sypka rzeka”.

Zniszczenia wojenne zatarły tę różnicę, gdyż burzenie miast często łączyło się z wywoływaniem pożarów; bomby lotnicze mogły być zarówno burzące, jak zapalające, a podczas powstania warszawskiego Niemcy całe kwartały zarówno wysadzali za pomocą ładunków wybuchowych, jak podpalali miotaczami płomieni. Obrazy „ruin” i „zgliszczy” dopełniają się więc wzajemnie, współtworząc panoramę powojennych miast. Nazwy tych dwóch rodzajów zniszczeń zrosły się zresztą w powszechnej świadomości i występują często razem, przeważnie w liczbie mnogiej. Łącznie pojawiają się we wspomnieniach wojennych, a związek ten utrwaliły również pieśni i wiersze, np. najbardziej znany *Żołnierz polski* Władysława Broniewskiego:

Pod Warszawą dał ostatni wystrzał,
potem szedł przez ruiny. Przez zgliszcza.

Rozróżnienie dwóch rodzajów zniszczeń zatarło się, a ich trwałe połączenie jako „ruiny i zgliszcza” służy za oczywisty znak katastrofy, alegorię wojny i zagłady, wypierając pierwotne nazwy fizycznego konkretnego.

Nieco inne skojarzenia wywołują natomiast „gruzy”. Te mogą oznaczać całkowitą rozsypkę budynku, rumowisko – stertę potłuczonych cegieł i odłamków tynku, z której trudno odtworzyć jego pierwotny kształt, a ewentualna odbudowa musi być podjęta od fundamentów. To najwyższy stopień zniszczenia – tak się przynajmniej wydaje, może dlatego, że wyraz ten często występuje również w liczbie pojedynczej jako „gruz” (rzeczownik zbiorowy), a w tej formie oznacza budowlany surowiec wtórny używany do przygotowania podłoża albo domieszka betonowych powierzchni i konstrukcji. Ocalone cegły są przeznaczone do wtórnego użytku, a w przypadku Szczecina i innych miast na ziemiach zachodnich były wywożone w celu odbudowy Warszawy. „Gruz” zatracą tożsamość dawnego domu i staje się niejako „beziemienny”. Słowo to raczej eksponuje bałagan i skutki destrukcji architektury niż przechowuje sentymentalną pamięć po tym, co było, a boleśnie przeminięło.

„Gruzy” w liczbie mnogiej oznaczają nową organizację przestrzeni miejskiej, są efektem jej radykalnej „przebudowy”, która zaciera dawny plan miasta, zakrywa obrysy domów, pierzei i przebiegi ulic. Gruzy tworzą swoistą urbanistyką katastrofy, która prócz grozy (przypadkowo słowo „grozy” różni się od nich tylko jedną literą!) ujawnia zaskakującą atrakcyjność – jako przestrzeń pełna wałów, kopców, barykad, kotlin, przesmyków, labiryntowych zakamarków z ciasnymi korytarzami i kryjówkami. To wymarzone miejsce zabaw, zwłaszcza dla pokolenia „dzieci wojny” – zapewne jedyne z braku ogródków jordanowskich i boisk. Zarazem jednak tym bardziej fascynujące, że zakazane – jako niebezpieczne, gdyż w gruzach odnajdywano nie tylko cenne pamiątki, lecz także niewypały i niewybuchy oraz ciała zabitych.

Skrzydło szkoły i uskrzydłona pamięć

Choć jest to opowieść o dziecięcym szczęściu w ocalałej szkole i o tym, że odrzucono romantyczny patos „ruin i zgliszczy”, sam akt wspominania rodzi sentymentalną wzniosłość już od pierwszego wersu: „Budynek **ostał** się jednoskrzydłowo”. Użycie czasownika zwrotnego – zamiast po prostu „został”, „pozostał” lub „ocalał” – jest subtelną archaizacją, niezależnie od tego, czy forma ta wówczas była jeszcze w użyciu. Nawiązuje bowiem do języka Mickiewiczowskich ballad, a ponadto kojarzy się ze złowrogą pieśnią Chochła z *Wesela* Wyspiańskiego, w której mowa o utracie cennego rogu, i która sugeruje Jaśkowi samobójstwo: „**ostał** ci się ino sznur”.

Choć stylistyczne uwznioślenie jest nieco powstrzymywane (zwykły „budynek” nie został zastąpiony „budowlą” ani „gmachem”), to patosem wybrzmiewa cały opis przestrzeni szkoły – z motywami nieba i skrzydeł. Dobór każdego słowa okazuje się istotny. Z poetyckiego opisu wnioskujemy, że szkoła ocalała w połowie, a musiała mieć kształt łamany, czyli taki, w którym jego części usytuowano względem siebie prawdopodobnie pod kątem prostym, na planie litery L. Części takie nazywa się „skrzydłami” i jest to metafora zleksykalizowana, czyli wchłonięta przez język, zarówno specjalistyczny, jak ogólny, gdyż funkcjonuje jako termin architektoniczny

w powszechnym obiegu. Kiedy jednak w wierszu mowa o skrzydłach budynku: „żywym” i „martwym”, opis poetycki nawiązuje do źródła znaczenia słowa – do pierwotnego, „ptasiego” rodowodu „skrzydeł”. Z wykorzystaniem tej podwójności znaczenia dokonuje się subtelnej animalizacji, czyli upodobnienia budynku jako obiektu nieżywotnego do zwierzęcia. Utrwalonej w języku metaforze architektonicznej „skrzydła” niejako przywraca się znaczenie dosłowne. Operacja ta wspiera emocjonalnie opis „uskrzydłonej” lub „uskrzydłającej” radości uczniów z jej domyślnymi przejawami: podskokami, kojarzącymi się z witalistycznym wzlotem i wolnością. Może dziś niełatwo wyobrazić sobie tę radość – zarówno wynikającą z zabawy na gruzach, jak z nauki szkolnej.

Znaczący jest jednak porządek opisu, choć zgodnie z konwencją przebiega on „z góry na dół”. Jest to bowiem kierunek nie wzlotu, lecz upadku: „od nieba po jezdnię”, a więc od abstrakcji absolutnego szczęścia do przyziemnego konkrety, czyli gruzów. Zauważmy, że skrzydło drugie budynku, to opisane kontrastowo jako „martwe”, zwyczajnie nie „runęło” ani nie „zapadło się”, lecz zostało „strącone”, a więc jest niezdolne do lotu – jak u zranionego ptaka. „Strącenie” to upadek – również kojarzący się z niebem, ale bezpowrotny i dodatkowo przywołujący pamięć bombardowania. Mimo to jednak głównym źródłem radości było skrzydło nie ocalone, lecz właśnie to zniszczone.

Chodzi tu jednak o wzniosłość inną, nieromantyczną, a nawet wyraźnie antyromantyczną, przeciwstawioną wyuczonym schematom jako wzorom zbyt łatwym, zbyt automatycznie uruchamiającym wyuczone sztuczne uniesienia. Książkowy patos „ruin” został odrzucony jako nieadekwatny do nowej rzeczywistości, która dostarcza prawdziwych doznań jako przeżyta osobiście, bezpośrednio i namacalnie. Przestrzeń zabaw kryje przecież tajemnice świeżych śladów historii, dowody materialne niedawnej wojny, które warte są podjęcia ekspedycji archeologicznych na dziecięcą miarę. Rzeczywiste poszukiwanie skarbów to przygoda przewyższająca atrakcyjnością fabułę niejednej baśni czy powieści przygodowej o rycerzach, piratach i odkrywcach.

Sterczące ściany wydawały się „nieruchomymi wodospadami”, a więc dobrze służyły za scenerię zabaw typu *mimicry* – imitujących przygody

egzotycznych podróżników i konkwistadorów. W wyobraźni przestrzeń ta mogła się przeobrażać w cudowne zjawiska przyrody, ale zarazem pozostawała jak najbardziej realna, dostępna empirycznie, dająca się dokładnie obejrzeć i dotknąć. Okaleczone mury wyraźnie przeciwstawiały się sztuczności – jako „wywiane z landszaftów” (czyli kiczowatych pejzaży malarских), choć to ostatnie wyrażenie może oznaczać również wytapetowane ściany zniszczonej części budynku, огоłocone z wiszących na nich obrazów.

Poszukiwacze skarbów i skarby ważonych metafor

Wzniosłe uniezwyklenie obejmuje również wszystkie odgrzebane w gruzach znaleziska, które awansują do rangi skarbów. Zalane wodą helmy stają się „planetariumi deszczu”. Odnalezione fenigi (niemiecki odpowiednik groszy, drobnej waluty) awansują do „medali zwycięstwa”.

Dzieci zarażone wojną dotykają świadectw przeszłości, które po latach pojawiają się w muzeach, ale w tamtym czasie nie są jeszcze eksponatami, lecz namacalnymi świadectwami kataklizmu, materialnymi dowodami niepatetycznych dziejów najnowszych. Może właśnie dotarcie do takiej prawdy stało się największym odkryciem tych zakamarków przeszłości „gdzie milkną / hymny”. Nie wiadomo jednak, na ile taka interpretacja pojawiła się już w ówczesnej świadomości ucznia, a na ile jest rezultatem dokonanej przez poetę po latach rewizji epoki dzieciństwa i naturalnej skłonności do jej mentalnej rewaloryzacji.

To, że odnajdywane w gruzach drobne monety fenigi (które w opisanym czasie nie miały jeszcze wartości kolekcjonerskiej) awansowały do „medali zwycięstwa”, jest zrozumiałe, gdyż wyobraźnia dziecięca wykazuje skłonność do idealizacji i hiperbolizacji każdego ciekawego znaleziska jako rekwizytu używanego w zabawie. Dziwić może natomiast ich „trwonienie”, czyli wyzbywanie się, rozrzutność. Prawdopodobnie spowodowane to było nadmiarem, a więc dewaluacją miedziaków, będących w koleżeńskim obiegu. Być może służyły za walutę jako wymieniane na inne, ciekawsze przedmioty odgrzebywane w gruzach. W opisie działalności małych „poszukiwaczy skarbów” pojawia się więc ambiwalentna dwuwartościowość: drobne

monety z jednej strony urastają do rangi wzniosłych „medali zwycięstwa”, a więc odznaczeń bojowych za zasługi militarne, odwagę i ofiarność, z drugiej – podlegają trwonieniu. Znow można się zastanowić, która ocena przypisana jest ówczesnej świadomości dziecka, a która została jej wystawiona z późniejszej perspektywy wspominającego podmiotu.

Przeciwstawione sobie nazwy: z jednej strony odrzucone „ruiny” i „zgliszcza”, z drugiej akceptowane „gruzy”, uruchamiają dwa skontrastowane szeregi skojarzeń, które zadecydowały o wartościowaniu i wyborze adekwatnego słowa. Po obu stronach tej barykady wyobraźni znalazły się bardzo sugestywne metafory obrazowe, a po stronie nazw odrzuconych dodatkowo metafory akustyczne. „Ruiny” wybrzmiewają zbyt głośno, dźwięcznie i patetycznie niby bijące „w dzwony balladami”, natomiast słowo „zgliszcza” stanowi ich fonetyczne przeciwieństwo: w wymowie wywołują przykry świst i szelest przypominając odgłosy wichury. O pięknie brzmienia przeciwstawionych im „gruzów” wiersz jednak milczy, bo ich domeną nie jest żaden dźwięk, lecz cisza pustki.

Zastanówmy się, dlaczego upodobnienia metaforyczne „ruin” oceniane są negatywnie, a pozytywnie te odnoszące się do „gruzów”? Co decyduje o takim ważeniu metafor? Dlaczego „amfiteatr”, który można dostrzec w zbombardowanym wiadukcie, albo „jar tuneli”, w który przeobraziła się zniszczona katedra, mają być gorsze od „nieruchomych wodospadów”, do których zostały porównane ściany zawalonego budynku? Konfrontując te metafory, możemy odgadnąć, które z wyobrażonych obiektów oferowały atrakcyjniejszą przygodę: tunele i amfiteatr czy też wodospady. Co je różni?

Wydaje się, że formom architektonicznym przeciwstawione zostały obiekty bezładnej przyrody – jako „wytarte z gwaru”, a więc pozbawione szumu i „nieme”. Te drugie, jako twory dzikiej natury, obiecują bowiem egzotyczną podróż w nieznane w zabawach inspirowanych powieścią przygodową, podczas gdy amfiteatr i tunele są stworzonymi przez człowieka produktami cywilizacji. A zatem da się odnaleźć jakąś prawidłowość wartościowania za pomocą metafor: odrzucone zostały skojarzenia przekształcające budowle zniszczone w budowle wyobrażone. Przeistaczanie „zniszczonego w stworzone”, czyli w inną formę architektoniczną, byłoby uwięzieniem wyobraźni w krajobrazie po kataklizmie i oznaczałoby

przymus poruszania się w nowym porządku przestrzennym. Dlatego preferowane są takie transformacje przestrzeni, które – jako niezdeterminowane powojenną rzeczywistością – uwalniają wyobraźnię i pozwalają jej szybować jak najdalej od historii, w niepodległe światy natury.

Czyżby jednak ucieczka najdalsza prowadziła w Kosmos, dokąd odsyła imaginacyjne przeobrażenie hełmów w „planetaria deszczu”? Zauważamy, że ta tajemnicza metafora pojawia się w kolekcji słownych uwzniośleń i chyba stanowi w niej eksponat najcenniejszy. Jest jednak zarazem najbardziej zagadkowa, gdyż promieniście odsyła do kilku możliwych znaczeń alternatywnych. Hełmy w przybliżeniu mają kształt kopuły – bardziej radzieckie, bo forma niemieckich zbliża się nieco do prostopadłościanu. Odwrócone dnem do dołu stają się naczyniami i mogą zostać napełnione deszczem, a wtedy w lustrze wody pojawiłyby się refleksy światła, a więc również odbłaski gwiazd. Hełmy w pozycji właściwej, czyli dnem do góry, mogą natomiast połyskliwą emalią odbijać krople deszczu, które lśnią jak gwiazdy. Ale jeśli są poradzieckie, mają też z przodu namalowane czerwone gwiazdy jako znaki Armii Czerwonej. Od wewnątrz jednak hełm – jako nieprzeźroczysty – nie pozwala obserwować sfery niebieskiej ani wyświetlić jej imitacji niby na wklęsłej powierzchni półkuli planetarium, chyba że został przedziurawiony pociskiem. Jest jeszcze inna możliwość: hełm przypomina planetarium istniejące na użytek deszczu, którego krople osiadłe w jego otwartym ku górze wnętrzu lśnią jak gwiazdy, tworząc sztuczny Kosmos. Nie wiemy, którą z tych dróg podążyla wyobraźnia – zarówno dziecka, jak poety – ale wszystkie te znaczenia uruchamia (niezależnie od intencji twórcy) metafora nazywająca hełmy „planetariumami deszczu”, bez względu na to, czy chodzi o ucieczkę z Ziemi i wszechmoc kreacji fantastycznej, czy wręcz przeciwnie – o niemoc przekroczenia progu rzeczywistości, zdeterminowanej czasem i miejscem dzieciństwa.

Ostatecznym celem zarówno amatorskich poszukiwań archeologicznych, jak wędrówek dziecięcej wrażliwości nie były jednak podróże kosmiczne (choć i te były marzeniem zrodzonym przez literaturę fantastyczną), lecz docieranie „tam, / gdzie milkną / hymny”. Celem osiągniętym, choć nie wiadomo, na ile zamierzonym, było zatem odkrywanie prawdy o dziejach najnowszych: o katastrofie, której świadectwa wydobywać można z ziemi,

a więc podążając przeciwnie niż wzloty wolnej wyobraźni – w niewzruszoną prawdę gruzów.

Motywy ciszy i pozytywnych wyciszeń w scenografii rzeczywistych gruzów oraz jej wyobrażeniowych transformacjach wskazują na cel (albo jedynie kres) poszukiwań, którym staje się milczenie „hymnów”. I tu właśnie milknie wiersz, zawieszając wrażliwość czytelnika jako świadka ambiwalentnej wizji dzieciństwa.

Bibliografia podmiotowa

Balcerzan Edward, *Domysły*, Wydawnictwo FORMA: Szczecin Bezrzecze 2024.

Balcerzan Edward, *Wiersze nieszczęśliwe*, Instytut Mikołowski: Mikołów 2009.

Balcerzan Edward, *Perehienia i słoneczniki*, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich: Poznań 2003

Bibliografia przedmiotowa

Michałowski Piotr, *Domysłana synteza*, [posłowie do:] Edward Balcerzan, *Domysły*, Wydawnictwo FORMA: Szczecin Bezrzecze 2024, s. 63–66.

Michałowski Piotr, *Granice na moment i kłacza lingwizmu*, „Pogranicza” 2010, nr 1, s. 93–96.

Pawelec Dariusz, *Obroty myśli. Wiersze Edwarda Balcerzana*, [wstęp do:] Edward Balcerzan, *Wiersze nieszczęśliwe*, Instytut Mikołowski: Mikołów 2009, s. 5–18.

Wolska Beata Małgorzata, *Nikt nie rodzi się strukturalistą. Twórczość literacka Edwarda Balcerzana*, Universitas: Kraków 2017.

Bibliografia kontekstowa

Bombardowania Szczecina, https://wikipedia.org/wiki/Bombardowania_Szczecina, [dostęp: 6.11.2024].

Królikiewicz Grażyna, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas: Kraków 1993.



„Miasto moje jest miastem żalu”. *O Jeruzalem* Zbigniewa Mikołejki

Wprowadzenie

Dorobek naukowy prof. Zbigniewa Mikołejki (1951–2024) ma niekwestionowaną rangę i znaczenie, które na długo będą kształtować kierunki oraz standardy akademickich dyskusji dotyczących religii we wszystkich jej przejawach i aspektach. Imponujące spektrum zainteresowań autora, a także przecież on sam, to temat na niejedną monografię. „Trudno objąć go jednym określeniem, tytułem czy etykietą”¹ – pisał Krzysztof Czyżewski. I dodawał: „jak tylko groziło mu pasowanie na mistrza, przechodził do innego warsztatu, zaczynał tworzyć książkę z materii myśli jeszcze nieoswojonej, w wywiadach zapuszczał się w obszary, z którymi nikt wcześniej go nie kojarzył, olśniewając przy tym erudycją”².

Tę praktykę życiową w pewnym stopniu odzwierciedlają biogramy i encyklopedyczne noty, toteż przywołajmy informacje, które o Mikołejce pojawiają się najczęściej: filozof i historyk religii, eseista, pedagog, recenzent, komentator, poeta. Kierownik Zakładu Badań nad Religią i profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, członek Akademii Amerykańskiej w Rzymie oraz Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Honorowy Obywatel Lidzbarka

1 K. Czyżewski, *Na salonach dusza gnuśnieje*, Magazyn „Gazety Wyborczej”, 1–2.06.2024, s. 26.

2 Tamże.

Warmińskiego. Autor i współautor około tysiąca publikacji w dziewięciu językach i kilkunastu książek, m.in.: *Emaus oraz inne spojrzenia do wnętrza Pisma* (1998), *Żywoty świętych poprawione* (2001, 2004, 2011), *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa* (2001), *W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu* (2009), *We władzy wisielca*, t. 1 i 2 (2012–2014), *Żywoty świętych poprawione ponownie* (2017), *Prowincje ciemności. Eseje przygodne* (2018) oraz wywiadu rzeki *Jak błądzić skutecznie. Zbigniew Mikołajko w rozmowie z Dorotą Kowalską* (2013). Opatrzył wstępem lub posłowiem dzieła takich filozofów, teologów i historyków, jak Karen Armstrong, XIV Dalajlama, Hans Küng czy Jacques Le Goff oraz głośne powieści, jak choćby *Kod Leonarda da Vinci* Dana Browna – zekranizowany w 2006 roku przez Rona Howarda (w rolach głównych wystąpili Tom Hanks i Audrey Tautou).

W latach 70. i 80. XX wieku ogłaszał w prasie literackiej rozmaite teksty, artykuły i recenzje książek³, rekomendował też – niemal do końca – tomy współczesnych poetów, pisząc wnikliwe noty albo obszernie komentarze. Mikołajko był również twórcą scenariusza i tekstów piosenek do minimusicalu *Mistrz i Róża*, który wyreżyserował. W ramach współpracy z grupą artystyczną „Czarny Karzeł”, kierowaną przez Martę Filipiak, napisał również scenariusz do familijnego serialu *Klechdy domowe*, podjął się zarazem jego współreżyserii (projekt nie został ukończony). Papierową wersją pilotażowego odcinka był komiks *Kwiat paproci – baśń filozoficzna*.

Niedługo przed śmiercią profesora na rynku wydawniczym ukazała się książka Olgi Tokarczuk *ahat ili. Siostra bogów* (2024), do której libretta właśnie Mikołajko napisał esej objaśniający wędrówkę mitologicznych motywów w czasie i przestrzeni, oraz antologia „*W kronice skóry...*”. *Recepcja twórczości Rafała Wojaczka*, w której opublikowano ostatni artykuł profesora. W planach uczony miał jeszcze kilka książek m.in. o polskim prawosławiu, o dzieciobójstwie w opowieściach Zachodu, o męczennikach i męczennicach oraz o zimie.

³ Zob. np. Z. Mikołajko, *Parabola, czyli nowa nadzieja realizmu*, w: *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 249–262.

Mikołajko jawił się jako postać wielowymiarowa i niejednoznaczna. Miał apologetów i zdeklarowanych przeciwników, zwłaszcza gdy rzecz odnieść do jego publicystycznych wypowiedzi. Józef Wojciech Burszta widział w nim „wytrawnego znawcę problematyki religijnej, religioznawczej i eklezjalnej, analityka meandrów duchowości, wiary i zwątpienia”⁴, Krzysztof Varga „niewierzącego religioznawcę, religijnego ateistę, tak naprawdę agnostyka, [...] wnikliwego badacza szaleństw polskiego katolicyzmu”⁵, Janusz Drzewucki „pisarza filozoficznego” i „błyskotliwego komentatora współczesnego życia społecznego i politycznego”⁶, Kazimierz Brakoniecki „znakomitego i sławnego religioznawcę, filozofa życia duchowego” i „ekstatycznego poetę metafizyczno-egzystencjalnego”⁷, Krzysztof Siwczyk zaś przede wszystkim poetę, a dopiero później historyka idei („Nie mogłem być z nim blisko inaczej jak tylko za cenę zapomnienia o jego wybitności naukowej. Czasem zdarzają nam się w życiu ludzie, którzy onieśmiałają swoją wiedzą”⁸). Szymon Wróbel określał profesora jako „choleryka i reakcjonistę, osobowość trudną w kontaktach i z gruntu antynowoczesną”, którego życie – jako człowieka głęboko religijnego (niewiara wyrosła na gruncie radykalnego katolicyzmu) – uwikłane było w „demoniczny porządek”. Choć nie zgadzał się z nim w wielu kwestiach, doceniał niebanalną osobowość i kategoryczność sądów:

- 4 Fragment noty J.W. Burszty. Zob. Zbigniew Mikołajko, *Między zbawieniem a Smoleńskiem. Szkice i studia o polskim katolicyzmie ostatnich lat*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2017.
- 5 K. Varga, *Święci i psychopaci*, „Newsweek” 6–12.05.2024, s. 24.
- 6 J. Drzewucki, *Skowyt pustki, czy poetyckie rzeczy Zbigniewa Mikołajki*, „Twórczość” 2017, nr 12, <https://tworczość.com.pl/arttykul/skowyt-pustki-czyli-poetyckie-rzeczy-zbigniewa-mikolajki/> [dostęp: 29.06.2024].
- 7 K. Brakoniecki, *Lamentarz, czyli odór rzeczy i bogów*, w: Zbigniew Mikołajko, *Kwintet*, Fundacja Czarny Karzeł, Bydgoszcz 2019, s. 27.
- 8 K. Siwczyk, *Professore*, „Pulsar” 12.05.2024, <https://www.projektpulsar.pl/struktura/2255785,1,zbigniew-mikolajko-professore.read> [dostęp: 25.05.2024].

Nigdy nie zapomnę jego błędnego wzroku szukającego słuchacza podczas jego spontanicznych oracji. To poszukiwanie drugiego człowieka było prawie rozpaczliwe. Wszystkie jego wystąpienia publiczne były pełne emfazy, zaangażowania, jakby odgrywał jakiś teatralny performance. To nie przemawiał demagog ani człowiek nauki, ale właśnie apostoł. Zwracając się do grona socjologów, nigdy nie pytał o liczby, zawsze pytał o sensy. [...] Mikołejko pytał nieustannie – kto zajmie się naszym światem, światem przeżywanym za dnia i w nocy? Kiedyś wydawało mi się to nieco histeryczne, dziś byłbym gotów stanąć po jego stronie⁹.

W gronie przeciwników uczonego znaleźli się prawicowi politycy oraz dziennikarze, którzy uznawali jego publiczne wypowiedzi za oburzające i wynikające z głębokiej wrogości. Wystarczy wspomnieć Piotra Glińskiego, który określał go mianem filozofa marksistowskiego, sympatyka PZPR-u i partyjnego towarzysza¹⁰, czy Stanisława Janickiego przekonującego, że Mikołejko traktował Polaków jak robactwo. Pretekstem dla takiej repliki była diagnoza profesora, że „partia rządząca zawdzięcza zwycięstwo chamom, których przekonali do głosowania obietnicami socjalnymi”¹¹. Warto pamiętać, że Mikołejko krytykował nie tylko rządy Jarosława Kaczyńskiego, lecz również Platformę Obywatelską.

Szerokim echem odbił się też jego tekst o współczesnym macierzyństwie, w którym profesor ostro skrytykował młode matki, nazywając je „dzikimi

⁹ Sz. Wróbel, *Zbigniew Mikołejko albo apostoł na uniwersytecie*, „Twórczość” 2024, nr 6, s. 156.

¹⁰ *Wicepremier Gliński: Polsce zagraża epidemia i kompletny brak wartości, a partyjni towarzysze pouczają nas, co robić*, portal „wpolityce.pl” 6.04.2020, <https://wpolityce.pl/polityka/494523-glinski-partyjni-towarzysze-poucza-nas-co-nalezy-robic> [dostęp: 7.04.2024].

¹¹ S. Janicki, *Zbigniew Mikołejko nie tylko obraża Polaków. On traktuje Polaków jak robactwo*, portal „wpolityce.pl” 26.06.2016; <https://wpolityce.pl/polityka/298268-zbigniew-mikolajko-nie-tylko-obraza-polakow-on-traktuje-polakow-jak-robactwo> [dostęp: 15.04.2024].

wózkowymi babami”¹². Zarzucał im, że zamiast dziećmi zajmują się sobą i „rozmawiają o pierdołach językiem agresywno-wódczanym”. Pisał, że „wózkowe” nieustannie „stroją fochy, uważając się za Bóg wie co”, a pociechy „są im potrzebne do tego, aby coś znaczyć. Być Kimś. Domagać się urojonych praw i zawieszenia społecznych reguł”¹³. Temperatura narosła wokół tego tekstu była wysoka, a na Mikołejkę wylała się fala hejtu (dostawał nawet listy z pogrózkami). Choć wiele kobiet wystąpiło w jego obronie, sam zyskał miano przeciwnika środowisk feministycznych. Uznano tę wypowiedź za mizoginistyczną krucjatę „starego dziada”, podszytą „wstrętem, odrazą, agresją i pogardą”. Filozof pozostał wierny swojemu stanowisku, dowodząc, że ma własny pogląd na wiele spraw i zachowuje intelektualną autonomię.

Dorobek

Dorobek poetycki Mikołejki jest niewielki. To raptem trzy tomy poetyckie wydane przez Instytut Mikołowski: *Gorzkie żale. Rzeczy z lat 2012–2016* (Mikołów, 2017), *Heilsberg, to miasto. Rzeczy z lat 2016–2017* (Mikołów, 2018), *Teraz i zawsze. Rzeczy z lat 2016–2017* (Mikołów, 2022) oraz poemat *Kwintet*, który ukazał się dzięki Fundacji Czarny Karzeł (Bydgoszcz, 2019).

Gdy wyszedł pierwszy tom, ceniony filozof przekroczył sześćdziesiąty szósty rok życia. Data debiutu jest jednak umowna, gdyż owe „rzeczy”, jak nazywał swe wiersze autor, pisane były wcześniej. Rok 2012, który widnieje w podtytule *Gorzkich żalów*, wskazywałby, że zwrot ku poezji i proces pisanie liryków Mikołejko rozpoczął około sześćdziesiątego roku życia, a zatem już po uzyskaniu stopnia doktora habilitowanego na podstawie monografii *Mity tradycjonalizmu integralnego. Julius Evola i kultura religijno-filozoficzna*

¹² Zob. Zbigniew Mikołejko, *Wózkowe – najgorszy gatunek matki*, „Wysokie Obcasy” 5.09.2012, dalsze cytaty pochodzą z wersji cyfrowej tekstu: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,96856,12429251,wozkowe-najgorszy-gatunek-matki.html> [dostęp: 15.09.2012]. Artykuł został usunięty.

¹³ Tamże.

prawicy, intensyfikacja twórczości lirycznej zaś nastąpiła na przełomie 2016 i 2017 roku, zanim został uhonorowany tytułem profesora belwederskiego. To tylko część prawdy.

Mikołajko pisał wiersze już w latach 70. XX wieku¹⁴. Jeden z pierwszych nosił tytuł *Rzym* i powstał w 1974 roku. Inspirowany był Nową Falą, ale też poetyką Rafała Wojaczka (został ujawniony po pięćdziesięciu latach przez Henryka Hollendra w trakcie ceremonii pogrzebowej profesora). W 1973 roku miał powstać liryk zaczynający się od frazy: „Odpłynęły różowe okręty...”, a kończący się słowami: „Błazen idzie niosąc lirę i księżyc”. Jeszcze wcześniej napisany został wiersz *Przed recytacją*, za który Mikołajko otrzymał w 1972 roku pierwszą nagrodę na rzeszowskim VII Studenckim Jarmarku Poezji organizowanym przez Zrzeszenie Studentów Polskich, Oddział Związku Literatów Polskich, Klub MPiK „Ruch” i redakcję Magazynu Młodzieżowego „Prometej”.

Właściwym debiutem poetyckim byłby tom *Ciemne imiona*, zawierający wiersze z lat 1975–1988, ale autor nie zdecydował się go wydać. Powodów takiej decyzji mogło być kilka. Pierwszy: poeta nie był pewny wartości i jakości artystycznej. Drugi: nie wiedział, czy ujawnienie się jako poeta nie wpłynie negatywnie na jego karierę naukową. Wreszcie powód trzeci, najbardziej prawdopodobny: realia społeczno-polityczne, które skutecznie zniechęcały do debiutu.

Generacyjnie należałoby zaliczyć Mikołajkę do formacji pokoleniowej określanej jako „Nowa Prywatność” (zamiennie „Nowe Roczniki”), której członkami byli m.in. Zbigniew Joachimiak, Anna Czekanowicz-Drażkowska, Urszula Małgorzata Benka oraz wspierający tę grupę Stefan Chwin i Stanisław Rosiek. Poeci „noworocznikowi” startowali w latach 70. XX wieku jako młodsi bracia czy kuzyni Nowej Fali, której czołowymi przedstawicielami byli Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Julian Kornhauser i Stanisław Barańczak. Nierzadko próbowali być drugim oddechem tego

¹⁴ Zob. K. Wojtyła, *Wieczna nieobecność. Zbigniew Mikołajko (1951–2024) – stary młody poeta*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” nr LXXXVI, Warszawa 2024, s. 183–201.

pokolenia. Ich plany zaczęły się rozwiewać wraz z początkiem zorganizowanej gry politycznej wymierzonej w Nową Falę. Poeta taki jak Mikołejko, świadomy zmierzchu pewnej epoki, mógł podjąć właściwie jedyną możliwą decyzję – zrezygnować z wydania swojej książki: „Jak można stać się znakomitym polskim pisarzem, skoro funkcjonuje system cenzury, a na dodatek ciężą doraźne obowiązki patriotyczne czy społeczne?”¹⁵. Gest odmowy druku wolno rozpatrywać w kategoriach etycznych. Postawę tę uzasadniałaby późniejsza aktywność w uczelnianej Solidarności czy ogłaszanie tekstów w pismach drugiego obiegu. Byłoby więc chyba tak, że Mikołejko gotowy tom schował do szafy i nie wracał przez lata do pomysłu wydania wczesnych wierszy, choć takiej możliwości nie wykluczał.

Przeprowadzona przeze mnie kwerenda rzuca nie tylko nowe światło na ostatnie lata działalności Mikołejki jako poety, lecz również potwierdza, że praca nad kolejnymi książkami była procesem ciągłym i intelektualnie spójnym. W archiwum profesora znajdują się też inne przygotowywane do druku tomy: *Jest. Rzeczy z lat 2017–2018* (zbiór ukończony), *Sacrum, profanum. Rzeczy z lat 2018–* (zbiór w ok. 1/3 zaawansowany) oraz *To nie jest królestwo. Rzeczy z lat 2019–* (projekt w początkowej fazie rozwoju). Kwerenda ujawniła ponadto jeszcze jedną teczkę (kartka z napisem „Byle do horyzontu” sugeruje, że taki mógłby być tytuł książki). Część z przechowywanych w niej tekstów prawdopodobnie powstała w latach 90. XX wieku, choć z całą pewnością można stwierdzić, że zostały one napisane przed 2011 rokiem. Poza wspomnianymi tomami jest też wiele innych, niepublikowanych, wierszy (nierzadko z dopiskiem „luźne”):

były na ogół pisane na czym popadnie, czasem nieco zalane kawą, często mocno zniszczone i nie zawsze czytelne. Najwyraźniej pisał je w podróży, w hotelach, w restauracjach, na dworcach, a potem utykał po kieszeniach i wyciągał w domu, pewnie z zamiarem uporządkowania¹⁶.

¹⁵ *Jak błędzić skutecznie. Prof. Zbigniew Mikołejko w rozmowie z Dorotą Kowalską*, Iskry: Warszawa 2013, s. 87.

¹⁶ Opinia Anny Mikołejki wyrażona w naszej prywatnej korespondencji z 13 lipca 2024 roku – korespondencja z archiwum Konrada Wojtyły.

Osobną grupę tekstów stanowią moskaliki oraz krótka proza poetycka. Ostatni wiersz napisał kilka miesięcy przed śmiercią.

Odbiór

Choć poezja zajmowała wyjątkowe miejsce zarówno w paśmie tekstualnym, jak biograficznym Mikołejki, jego książkowy debiut spotkał się z zaskoczeniem oraz chłodnym odbiorem recenzentów. Wiele opinii, takich jak choćby Janusza Drzewuckiego na łamach „Twórczości”, okazało się nietrafnych albo powierzchownych. Przykładem może być uwaga: „O ile Mikołejko unika refleksji autotematycznej, o tyle nie jest w stanie uniknąć refleksji meta-poetyckiej”¹⁷. Nie sposób w tym kontekście pominąć stanowisko Krzysztofa Vargi, który twórczość poetycką stanowczo dezawuował: Mikołejko „napisał kilka morderczo bystrych książek, współtworzył rozliczne mądre dzieła zbiorowe. Wydał nawet parę tomików poezji, co mu wybaczymy, bo każdy ma swoje słabości”¹⁸.

Poezja nie była oznaką słabości. Trzeba zgodzić się – oczywiście na poziomie pewnej idei – ze stanowiskiem Czyżewskiego, który twierdził, że Mikołejko wiersze pisał niemal od zawsze, bo poezja od początku wypełniała jego świadomą egzystencję. Wolno powiedzieć, że pisanie było elementarną funkcją życiową – czymś tak samorodnym jak oddychanie („coś muszę zrobić z tym nadmiarem słów, które noszę w sobie”¹⁹). Mikołejko stał się poetą nie wtedy, gdy zaczął ogłaszać kolejne książki z wierszami, ale wcześniej, „gdy doświadczana w rodzinie i szkole przemoc kusiła go zdradą miłości i wyrzeczeniem się wiary w realność pierwiastka świetlistego w świecie wolnego od ślepej konieczności”²⁰.

¹⁷ J. Drzewucki, *Skowyt pustki, czy poetyckie rzeczy Zbigniewa Mikołejki*, dz. cyt.

¹⁸ K. Varga, *Święci i psychopaci*, dz. cyt., s. 24.

¹⁹ *Miejsce mojej wolności. Z profesorem Zbigniewem Mikołejką rozmawia Dorota Kowalska*, „Nowe Książki” 2013, nr 1, s. 8–9.

²⁰ K. Czyżewski, *Na salonach dusza gnuśnieje*, dz. cyt., s. 26.

Twórczość poetycką Mikołajki trzeba uznać za „przedsięwzięcie egzystencjalne”, a biografię za „energię w istotny sposób zasilającą jego twórczość”²¹. Stąd również pokusa, by zacierać granicę między autorem a lirycznym bohaterem jego poematów, w myśl słów Josifa Brodskiego, że każde dzieło sztuki, w tym również wiersz, stanowi autoportret twórcy²². Tę koncepcję zdaje się wspierać sam Mikołajko, który twierdził, że jego poezja służy ponownej opowieści o sprawach istotnych, ale w języku innym, wolnym od spekulacji. Pisma naukowe, eseistyczne, publicystyczne, wspomnieniowe oraz wywiady stanowią mogą pole istotnych wypowiedzi i przez wzgląd na ścisłą koherencję można traktować je jako szczególną formę autokomentarza Mikołajki. Można, co nie znaczy, że każdą wypowiedź należy obligatoryjnie włączać w autobiograficzny tryb lektury.

Miejsca ważne

Uwikłanie w metafizykę Świętej Warmii („zawsze wiernej Bogu i Kościołowi katolickiemu”²³) i fantazmaty Heilsberga (Lidzbarka Warmińskiego²⁴) to najważniejsze z tematów poezji autora *Gorzkich żalów*. Tam Mikołajko się urodził, stamtąd wyjechał i tam nieustannie powracał. Rozbrat z miejscem, które zbudowało jego tożsamość, nastąpił wraz ze zdaniem matury i wyjazdem do Warszawy na studia, a stopniowy powrót rozpoczął się kilka lat przed śmiercią, kiedy już jako znany i ceniony intelektualista zaczął

²¹ M. Larek, *Odtwarzanie cierpienia. O esejach Zbigniewa Mikołajki*, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 163, 165.

²² J. Brodski, „1 września 1939” W.H. Audena, w: tegoż, *Śpiew wahadła*, przeł. K. Tarnowska, A. Konarek, „Zeszyty Literackie”: Warszawa 1994, s. 143.

²³ *Po Świętej Warmii z Mieczysławem Orłowiczem. Ilustrowany przewodnik dawny i współczesny*, red. W.K. Szalkiewicz, Media Butterfly: Olsztyn 2023, s. 13.

²⁴ Heilsberg – nazwa miasta obowiązująca za panowania pruskiego, niemieckiego i Rzeczypospolitej Obojga Narodów – przywoływana także i dziś przez „rdzennych” mieszkańców.

przyjmować zaproszenia na prelekcje lub opatrywał komentarzem wydawane tam publikacje, jak choćby *Bajki o ludziach* Ignacego Krasickiego.

Warmia zdaje się dla Mikołejki ziemią świętą (nawet jeśli przekłętą), a Lidzbark Warmiński (Heilsberg) – (małą) Jerozolimą: miastem zarazem świętym i przekłętym, na pewno wyjątkowym, w którym sacrum i profanum się kłóć, łączą, wykluczają. To właśnie tu, jak tłumaczy Kazimierz Brakoniecki,

rodzi się wyjątkowe dziecko, święte a już skazane, które po latach buduje ekspresjonistyczną wizję poezji natchnionej, wieszczej, apokaliptycznej (nienowoczesnej, bo prorocтва są odwieczne). Triadę Jerozolima – Rzym – Heilsberg można rozumieć jako miejsce religijnego i antropologicznego oświecenia w relacjach Bóg Ojciec (żydowska pamięć religijna) – Jezus (chrześcijaństwo rzymskie) – Duch święty (natchnienie i pułapka Ja polskokatolickiego)²⁵.

Tożsamość bohatera tekstowego – nieoczywista, bo uniwersalizowana – spleciona jest z tożsamością autora i tożsamością miasta (sfery te się ze sobą łączą i przenikają). Toczy się tu gra między „ja” (biograficznym) i „nie-ja” (tekstowym), między tym, „co było”, a tym, czego z wielu różnych powodów „być nie mogło”. Eksperyjencja miasta (i siebie w nim) rozszczepia się w wierszach na dwie antytetyczne postawy, a kodą ich właściwego zrozumienia okazuje się biografia autora. Najistotniejszy w tym kontekście jest powrót do lat dzieciństwa w Lidzbarku Warmińskim, które – jak pisał Michał Larek – konstytuuje się wokół takich zagadnień, jak przemoc (przede wszystkim ze strony matki), kara, wina, kozioł ofiarny, lęk, ból, zemsta, alienacja czy bezsens egzystencji. Portret przestrzeni negatywnej, opresyjnej, obcej, bezpowrotnie utraconej, konfrontowany jest epizodycznie z obrazem odmiennym, niemal idyllicznym, co daje tym samym pozorowaną

²⁵ Fragment wypowiedzi Kazimierza Brakonieckiego, która zostanie w całości i po raz pierwszy opublikowana w przygotowywanej przeze mnie książce o twórczości poetyckiej Zbigniewa Mikołejki.

równowagę przedstawień. Bez względu na ten zabieg jawi się ono jednak przede wszystkim jako „miasto-potwór”²⁶.

Podwójność portretu miasta i dwoistość nazwy (Heilsberg-Lidzbark) mogą nieść za sobą kłopoty interpretacyjne. Biskupie, książęce, miasto jawi się w wierszach wielorako: jako doświadczane bezpośrednio miejsce historyczne (mieszkał tu Mikołaj Kopernik, biskupem był Ignacy Krasicki, a w 1807 roku nieopodal Lidzbarka miała miejsce jedna z bitew napoleońskich), jako komunistyczna prowincja oraz element literackiej geografii (dość wspomnieć *Gościa w Heilsbergu* Stanisława Trembeckiego, jak też teksty współczesnych pisarzy związanych z Warmią: Kazimierza Brakonieckiego, Andrzeja Niewiadomskiego, Andrzeja Ballo czy Elizy Kąckiej), przede wszystkim zaś jako osobista trauma Mikołajki i, co za tym idzie, czynnik kształtujący jego twórcze podejście do idei humanizmu, a zarazem intensywnie przeżywanej i opisywanej rzeczywistości empirycznej.

Bez względu na to, który z elementów skojarzeniowych lub kontekstów zostaje przywołany, Mikołajko cały czas mówi o tym samym mieście. Warto przy tym zauważyć, że to właśnie niemiecki Heilsberg (prus. Lēcbargs), tłumaczony jako „Święta Góra”, nazywany też Świętogórzem i Górą Zbawienia, niesie za sobą tak istotny w tych wierszach ładunek religijny, co pozwala na jeszcze innym planie rozpatrywać tę poezję jako metafizyczną – zgłębiającą istotę, przyczynę i tajemnicę bytu. Brakoniecki uważał nawet, że:

Dzieciństwo filozofa i poety pretenduje do rangi apokryfu, podobnie jak życie Jezusa, który – doświadczony fundamentalnymi perypetiami – jest od zawsze obcy, dziwny, inny, poraniony, stygmatyzowany i niesie nam dobra nowinę, ale jednocześnie jest nosicielem nieukojonego bólu czekającej go Pasji na Krzyżu Żywota, który wskazuje z Lidzbarka jednym ramieniem płaczącą nad swoimi grzechami Jeruzalem, a drugim – Rzym święty i barokowo grzeszny, stając się, kiedy leży przewrócony na ziemi, labiryntem, z którego wyjście i wejście zawsze jest osobiste, jedyne, nieodgadnione²⁷.

²⁶ Por. Cz. Miłosz, *Legenda miasta-potwora*, w: tegoż, *Prywatne obowiązki*, Pojezierze: Olsztyn 1990, s. 189–198.

²⁷ K. Brakoniecki, *Lamentarz, czyli odór rzeczy i bogów*, dz. cyt., s. 29.

Temat miasta i jego przewrotna figura powraca w każdym z tomów poetyckich, choć najbardziej wymownym przykładem jest książka *Heilsberg, to miasto*, poświęcona w całości relacjom autora/podmiotu z konkretnym miejscem. Czterdzieści trzy wiersze z tego tomu, podobnie jak kilka innych liryków rozproszonych w pozostałych książkach, to „Hołd miastu, którego już nie ma. Miastu widmu”²⁸, ale też bezpośrednio związanej z nim wiktyzacji. Miejscem własnym i obcym zarazem trwającym w zawieszeniu między historyczną kontynuacją i ponowoczesnym, bolesnym, zerwaniem z tradycją. Innymi słowy: miasto stanowi scenografię dramatu i – przywołajmy określenie Ervina Goffmana – niezbędny element „teatru życia codziennego”.

Nim przejdziemy do wiersza *Jeruzalem*, czyli jeszcze jednego imienia Heilsberga, zobaczymy, jak o tym mieście mówi się w innych wierszach Mikołejki.

Jawi się ono jako „królestwo [...] / złych oddechów, wyziewów zatęchłej, wilgotnej ziemi, / blizn dzieciństwa, co szukało wytchnienia od siebie” (Świnie, uważając bardzo na *szpicli, bito nad ranem*). To tam „Zbity, jak należało, kablem albo kijem od szczotki, / pełzłem znów na swój strych, aby [...] dygotać w ciemności” (*Uciekłem*). To tam „Kiedyś umarłem w śniegu, / lecz i tak dopadł mnie, niczym ostrze rzeźnika, / brudny blask zmartwychwstania” (*Kiedyś umarłem w śniegu*). To tam „Chłodny krzemień jeziora ciął / skórę na wskroś, / a my płynęliśmy z trudem ku trzcinom na drugim brzegu, / rozgarniając wodę / jak śmierć” (*Chłodny krzemień jeziora ciął*). To tam „przez okienka kostnicy z czerwonej cegły, / wspinając się na palce, / podglądaliśmy umarłych” (*Dzieciństwo*). To tam „Grób mojego rodzeństwa, / siostry i brata, / zmarłych w pierwszych dniach życia” (*W Heilsbergu*). To tam „białe ciało Chrystusa, / przybite do desek krzyża, / wołało o pomstę do nieba” (*Teraz i w godzinę śmierci naszej*). To tam „Skóra nieba była napięta bez granic, / gwiazdy świeciły sino, / roztrzaskiwały nam języki i czaszki” (*Skóra*

²⁸ Zbigniew Mikołejko: *Robię w śmierci*, wywiad przeprowadziła M. Niemczyńska, Magazyn „Duży Format” 14.08.2017, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22219788,zbigniew-mikolajko-robie-w-smierci.html> [dostęp: 30.09.2023].

nieba była napięta bez granic). Wreszcie to tam „pokończyłem szkoły, / przeżyłem niemało lat, / a moje rany porosła pajęczyna blizn. / Ale żadna modlitwa nie przychodzi mi na myśl” (*Dziadek Antoni i babcia Maria są już w niebie*).

Jeruzalem

Jeruzalem z tomu *Gorzkie żale* jest jednym z najdłuższych napisanych przez Mikołajkę tekstów poetyckich i liczy 53 wersy. Koncept jest nieoczywisty, a przez to zaskakujący. Wiersz zaczyna się od podziału na **quasi-strofy** (4+4), po czym jego grafia zostaje zaburzona: przechodzi w **wiersz wolny**, o wersach nieregularnej długości (44), zwieńczony jedną czterowyrzową **puentą**. Słowem wprowadzającym poszczególne tekstowe sekwencje (cztery), a zarazem słowem kluczem, jest rzeczownik „miasto”. Od niego rozpoczyna się liryczna opowieść i na zasadzie klamry na nim się kończy. „Czwórka” jest tu przewrotnie znacząca, zwłaszcza jeśli uznać ją za **symbol** pełni, trwałości i uniwersalności świata, realizowana jest tu bowiem koncepcja „spełnionej Apokalipsy”, a więc raczej jej przeciwieństwo. W narrację wplecione są dwa antagonistyczne pierwiastki: religijny i antyreligijny, doczesny i wieczny. Dobro miesza się ze złem; **sacrum** z **profanum**.

Poetycka historia o skomplikowanej tożsamości miejsca jest opowieścią o tożsamości „ja”. I na odwrót. Nie sposób mówić o jednym z pominięciem drugiego. Nie sposób też od niej uciec, bo opisywany tu stan rzeczy przypomina na nowo przepowiadany ten sam mit, którego bohater – jak pisał Piotr Morawski na marginesie książki *Jak błędzić skutecznie* – „zdany jest na przemoc sacrum”, „na zmielenie w młynach dziejów”, toteż staje bezradny „wobec ofiarniczych mechanizmów, jakie co raz podsuwa nam kultura”²⁹.

Struktura *Jeruzalem* przywołuje na myśl spowiedź, a wręcz **antylitanię**, budowaną w oparciu o imponujący ciąg **wyliczeń** i **porównań**, będącą zarazem syntezą wielorakich sposobów przedstawień miasta, zakotwiczonych w konkretnie topograficznym. Istotną rolę jako metoda obrazowania

²⁹ P. Morawski, *Człowiek archaiczny*, „Nowe Książki” 2013, nr 1, s. 11.

odgrywa **poetyka snu**, dzięki której świat przedstawiony wytraca swe realne kontury. Jawi się więc jako rzeczywistość oniryczna, nadto aktywowany zostaje obronny mechanizm represji. Przestrzeń rozmaitych transgresji zdaje się wówczas mniej groźna i dająca się opisywać (nie dająca jednak o sobie zapomnieć).

Mikołejko dialoguje z tekstami kultury. Tytuł wiersza odsyła do biblijnego Jeruzalem (na kartach Pisma Świętego występuje przeszło osiemset razy w różnych kontekstach), z kolei dalsze partie tekstu nawiązują do ujęć znanych z wierszy polskich poetów: *Miasto mojego żalu* i liryk *W mieście Czesława Miłosza* oraz trzech wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego: *Oddycha miasto ciemne długimi wiekami...*, *W żalu najczystszym*, a przede wszystkim tekst zatytułowany *O miasto, miasto – Jeruzalem żalu*.

Oto poemat Mikołejki:

Jeruzalem:

Miasto moje jest miastem żalu, zagrodą cienia.
Ciasnym węzłem na gardle,
nożem w sercu,
nożem gorzkim, krzemiennym.

Miasto moje jest miastem snu, widmem łaski.
dalekim splotem krwi,
darem północnych niebios,
zawsze brzemiennych kamieniem.

Miasto moje jest krzykiem, i szeptem, i ciemnym światłem,
rozkoszą cherlawych jabłoni o pobielanych pniach,
spazmem ostów przy polnych drogach,
cierniem z korony,
sągiem drewna na opał (tak, kradzionego nad ranem
[w okolicznych zagajach],
cierpkim, niedojrzałym agrestem,
chmurą kurzu ponad nierównym, splekanym brukiem,
rojem chłopskich furmanek wysłanych sianem, zjeżdżających
[na targ co wtorek,

zbiegowiskiem ich pijanych, krzykliwych woźniców w kozuchach,
strzelistym gotykiem Boga, Pana i Męczennika,

czyśćcem, może piekłem, zmęczonych kobiet w paltach
[bez koloru i kształtu,

mułem rzeczonym i smrodem ścieków,
słodkim odorem trupów z przyszpitalnej kostnicy,
skowytem,
liturgią lasów otwartych na grozę, ciężkich jak wielkie stada,
defiladą i pierwszomajowym pochodem w płomieniach flag,
bójką głupców, w listopadowy wieczór, przed najpodlejszą z knajp,
opowieścią o żołdackim gwałcie i widmach, o przekleństwach
losu i cudach,
stęchłym zapachem szewców i krawców,
kwikiem prosiąt zabijanych potajemnie o świcie,
świńską juchą w nędznym świetle żarówki,
połciami mięsa, strojnymi w karmin i królewską purpurę,
meandrami śliskich zwierzęcych jelit w białej jak wieczność misce,
dymem ognisk, w jesieni, na kartofliskach przedmieścia,
plugawą rodzinną kłótnią,
brudem myśli, słów i uczynków,
codziennym grzechem i odświętną pokutą,
błotem, śniegiem, zimnicą i końskim łajnem parującym na szosie, szybkim,
tanim orgazmem i miłosną rozpaczą,
kałużami z tęczą benzyny, drżącą tkliwie na ich powierzchni,
przepaścią wiary i płomieniem niewiary,
kwiatem mrozu na szybach,
korowodem narcyzów w małym ogrodzie,
trocinami stolarni i kalekim żeliwem warsztatów, tych niedaleko kolei,
rdzą i skruszoną cegłą,
pyłem szkolnej kredy na ubraniu i dłoniach, i w nozdrzach,
świętem zmarłych, pochowanych na wzgórzu,
skórą popękaną od chłosty,
modlitwą wygasłych plemion, szczekających swą rozpacz
[w diabelskich językach,

ciepłą jak anioł murawą,
popołudniem nad burą, zachłanną wodą,
ciosem w twarz, pełnym pogardy,

bezgłową figurą świętej z granitu, tak samotnej, samotnej
[na placu podzamcza.

Miasto moje jest głodem.

„Miasto moje” – oznajmia na wstępie podmiot wiersza. „Moje” znaczy „własne”, „nikogo innego”. Najpierw jest ono, dopiero później jest „ja”. W jakim mieście? – nie wiadomo, bo jego nazwa nie pada. Jest abstrakcyjne i realne zarazem. Istnieje (tekstowo) i zarazem nie istnieje (poza tekstem). Należy do przeszłości i teraźniejszości. Jest nie tylko przestrzenią fizyczną, lecz także metafizyczną, pełną bólu, cierpienia, chaosu i rozczarowania. Jest miejscem skrajnych emocji i doświadczeń. „Miasto” jawi się więc jako symbol egzystencjalnego kryzysu, w którym splatają się różne obrazy, od brutalnych, poetyckich, aż do przyziemnych.

Gdzie ono jest? Tytułowe Jeruzalem tej kwestii nie rozstrzyga, bo – jak się przekonujemy, czytając wiersz – jest tylko pewnym symbolem czy metaforą, nie zaś wskazówką topograficzną. Sytuację liryczną i opisywaną przestrzeń rozjaśnia dopiero nałożenie na wiersz siatki biograficznej. Mikołejko mówi o rodzinnym mieście, czyli Lidzbarku Warmińskim, alegorycznie podniesionym do rangi świętego miasta Izraelitów. Zestawia je z biblijnym Jeruzalem, widzi w nim bowiem – podobnie jak Żydzi – archetyp swojego losu:

Śniło mi się coś takiego: patrzę o półmroku na mój Lidzbark Warmiński, na mój Heilsberg (ta dwoistość nazwy zawsze tutaj istnieje i przemawia). Stoję na wzgórzu porośniętym skąpym, chyba liściastym, lasem, bo pełno tu zwiędłych, brązowych liści. Razem ze mną są inni ludzie, którzy klęczą w takiej religijnej i podniosłej postawie. [...] Po drugiej stronie przepaści rysuje się miasto, na które ci ludzie patrzą. [...] Nagle nas wszystkich ogarnia duchowe uniesienie. Budzę się w wyniku tego uniesienia i nagle słyszę w półśnie, jak rozlega się głos, mój czy nie mój, tego nie wiem, taki – powiedziałbym – wyprowadzony z Biblii, z proroków. [...] No więc słyszę głos, który mówi: „O, Heilsberg, Heilsberg, miasto żalu!”. Tak jakby mówił: „O, Jeruzalem, Jeruzalem, miasto żalu!”, prawda? Później przeczytałem to słynne zdanie, które Miłosz napisał w 1963 roku w Berkeley o Wilnie („Nigdy od ciebie, miasto, nie mogłem odjechać”) – mieście, z którym też przez

korzenie i pamięć rodzinną jestem związany mocnym i niewidzialnym bólem – i widzę analogię³⁰.

Tytuł i ewokowana we śnie scena religijna wskazują kierunek interpretacji wiersza. By opisać toksyczny związek z miastem oraz sobą w tym mieście, Mikołajko czerpie z formuły wizjonersko-eschatologicznej. Sięga też do słownika religijnego i narusza zarezerwowaną dlań semantykę. Egzystencjalny dramat daje się opowiedzieć wtedy, gdy zburzy się zasadę *decorum*, a odpominanie i konsolacja przybiorą splotową formę profanicznego złorzeczenia i pobożnego skowytu. Ta polifoniczna narracja jest przesiąknięta zarówno ironią, jak profetyzmem.

Mimo aury widmowości miasto tylko pozornie jest miastem bez właściwości, „bez koloru i kształtu”. Na uwagę zasługuje plastyczność i sposób obrazowania. Wyliczenia i porównania tworzone są tu w oparciu o ujęcia kontrastowe i antytezy. Związek z miastem jest morderczy, a być w nim to balansować na granicy śmierci. Jest ono „Ciasnym węzłem na gardle, / nożem w sercu, / nożem gorzkim”, „słodkim odorem trupów z przyszpitalnej kostnicy”, „świńską juchą w nędznym świetle żarówki”, „ciosem w twarz, pełnym pogardy”.

Obrazy stają się coraz bardziej intensywnie, wzbierając w łańcuch metafor: miasto jest bólem, krzykiem, cierpieniem, nocnym światłem, zniszczeniem. Te obrazy, wywołujące uczucie beznadziei, przedstawiają miejsce pełne upokorzenia i zapomnienia, w którym życie zdaje się ciężarem i grzechem, a nie błogosławieństwem. Miasto jest przestrzenią nie tylko zniszczeń fizycznych, lecz również moralnych, ludzie żyją tu w poczuciu zagubienia i braku sensu. Widać to w kontekście biedy, przemocy, alkoholizmu, brudu czy chorób, które rysują obraz społeczeństwa niezdolnego, by uciec od swojej destrukcyjnej natury. Miasto jest także miejscem zatarcia granic między sacrum a profanum – pojawiają się w nim odniesienia do religii, śmierci, pogańskich rytuałów, a także do fizycznego upadku tak ludzi, jak rzeczy.

³⁰ Z. Mikołajko, *Jak błądzić skutecznie...*, dz. cyt., s. 14–15.

Mikołejko operuje motywami i symbolami z Pisma Świętego. Miasto jest „miastem snu, widmem łaski. / Dalekim splotem krwi, / darem północnych niebios, / zawsze brzemiennych kamieniem”, „strzelistym gotykiem Boga, Pana i Męczennika”, „codziennym grzechem i odświętną pokutą”, „przepaścią wiary i płomieniem niewiary”, „świętem zmarłych, pochowanych na wzgórzu, skórą popękaną od chłosty, modlitwą wygasłych plemion, szczekających swą rozpacz w diabelskich językach”, / „bezgłową figurą świętej z granitu, tak samotnej, samotnej”, „Miasto [...] jest głodem”.

Poeta w sposób świadomy i wieloznaczny wykorzystuje elementy biblijne jako tworzywo poetyckie. Odwołania do tekstów źródłowych – Starego i Nowego Testamentu – przybierają formę kryptocytatów, aluzji oraz reinterpretacji znanych postaci i wydarzeń, takich jak ofiara Abrahama, apokaliptyczne wizje czy motywy grzechu i odkupienia. Mikołejko nie tyle rekonstruuje treści biblijne, ile dokonuje ich rekontekstualizacji, wchodzi z nimi w twórczy dialog i demaskuje ich metaforyczny potencjał w konfrontacji z doświadczeniem współczesnego człowieka. Celem tych zabiegów jest zarówno refleksja nad trwałością archetypów religijnych w kulturze, jak i próba przededefiniowania sacrum w kontekście egzystencjalnym i filozoficznym. Biblijna symbolika staje się medium do wyrażenia napięć między wiarą a wątpliwością, transcendencją a cielesnością, porządkiem boskim a chaosem ludzkiego losu. Takie wykorzystanie źródeł religijnych wpisuje się również w postsekularną tendencję literatury, która nie tyle porzuca religię, ile ją problematyzuje i interpretuje na nowo.

Miasto jest w poemacie przestrzenią, która nie pozwala na ucieczkę – to miejsce, w którym człowiek jest uwięziony w pułapce codzienności, w którym nie ma miejsca na oczyszczenie czy odkupienie. Końcowy wers, „Miasto moje jest głodem”, podkreśla nie tylko materialną biedę, lecz także głód duchowy i egzystencjalny. To głód i ciała, i duszy. Głodu nigdy nie daje się bowiem nasycić, tak jak nie daje się ostatecznie zerwać z przeszłością ani koszmarną epoką dzieciństwa symbolizowaną przez miasto-potwora. Wyrzec się tego, co było – to wyrzec się samego siebie. Wiersz *Jeruzalem* byłby więc daremnie i nieustannie ponawianą próbą wejścia w przeklęty mit, by odwrócić to, co nieodwracalne.

Bibliografia podmiotowa: tomy poetyckie Zbigniewa Mikołajki

- Mikołajko Zbigniew, *Gorzkie żale. Rzeczy z lat 2012–2016*, Instytut Mikołowski: Mikołów 2017.
- Mikołajko Zbigniew, *Heilsberg, to miasto. Rzeczy z lat 2016–2017*, Instytut Mikołowski: Mikołów 2018.
- Mikołajko Zbigniew, *Kwintet*, posł. K. Brakoniecki, Fundacja Czarny Karzeł: Bydgoszcz 2019.
- Mikołajko Zbigniew, *Teraz i zawsze. Rzeczy z lat 2016–2017*, Instytut Mikołowski: Mikołów 2022.

Bibliografia podmiotowa: książki naukowe, eseje i pisma wspomnieniowe Zbigniewa Mikołajki

- Mikołajko Zbigniew, *Emaus oraz inne spojrzenia do wewnątrz Pisma, słowo/obraz terytoria*: Gdańsk 1998.
- Mikołajko Zbigniew, *Jak błdzić skutecznie. Prof. Zbigniew Mikołajko w rozmowie z Dorotą Kowską*, Iskry: Warszawa 2013.
- Mikołajko Zbigniew, *Metafizyka Warmii*, „Twórczość” 1993, nr 12, s. 111–113.
- Mikołajko Zbigniew, *Między zbawieniem a Smoleńskiem. Studia i szkice o katolicyzmie polskim ostatnich lat*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN: Warszawa 2017.
- Mikołajko Zbigniew, *Prowincje ciemności. Eseje przygodne*, Sic!: Warszawa 2018.
- Mikołajko Zbigniew, *Robię w śmierci*, wywiad przeprowadziła Małgorzata Niemczyńska, Magazyn „Duży Format” 14.08.2017, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,22219788,zbigniew-mikolajko-robie-w-smierci.html> [dostęp: 30.09.2023].
- Mikołajko Zbigniew, *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa, słowo/obraz terytoria*: Gdańsk 2001.
- Mikołajko Zbigniew, *W świecie wszechmogącym. O przemocy, śmierci i Bogu*, W.A.B.: Warszawa 2009.

- Mikołajko Zbigniew, *We władzy wisielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu*, t. 1, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2012.
- Mikołajko Zbigniew, *We władzy wisielca. Ciemne moce, okrutne liturgie*, t. 2, słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2014.
- Mikołajko Zbigniew, *Wózkowe – najgorszy gatunek matki*, „Wysokie Obcasy” 5.09.2012, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,96856,12429251,wozkowe-najgorszy-gatunek-matki.html> [dostęp: 15.09.2012].
- Mikołajko Zbigniew, *Żyoty świętych poprawione ponownie*, Drukarnia Wydawnicza im. W.L. Anczyca: Warszawa 2017.

Bibliografia przedmiotowa

- Brakoniecki Krzysztof, *Lamentarz, czyli odór rzeczy i bogów*, w: Zbigniew Mikołajko, *Kwintet*, Fundacja Czarny Karzeł: Bydgoszcz 2019, s. 27–30.
- Czyżewski Krzysztof, *Na salonach dusza gnuśnieje*, Magazyn „Gazety Wyborczej”, 1–2.06.2024, s. 26.
- Drzewucki Janusz, *Skowyt pustki, czy poetyckie rzeczy Zbigniewa Mikołajki*, „Twórczość” 2017, nr 12, <https://tworczość.com.pl/arttykul/skowyt-pustki-czyli-poetyckie-rzeczy-zbigniewa-mikolajki/> [dostęp: 29.06.2024].
- Larek Michał, *Odtwarzanie cierpienia. O esejach Zbigniewa Mikołajki*, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 160–169.
- Miejsce mojej wolności. Z profesorem Zbigniewem Mikołajką rozmawia Dorota Kowalska, „Nowe Książki” 2013, nr 1, s. 4–10.
- Morawski Piotr, *Człowiek archaiczny*, „Nowe Książki” 2013, nr 1, s. 11–13.
- Siwczyk Krzysztof, *Professore*, „Pulsar” 12.05.2024, <https://www.projektpulsar.pl/struktura/2255785,1,zbigniew-mikolajko-professore.read> [dostęp: 25.05.2024].
- Varga Krzysztof, *Święci i psychopaci*, „Newsweek” 6–12.05.2024, s. 24–25.
- Wojtyła Konrad, *Wieczna nieobecność. Zbigniew Mikołajko (1951–2024) – stary młody poeta*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” nr LXXXVI, Warszawa 2024, s. 183–201.

Wróbel Szymon, *Zbigniew Mikolejko albo apostoł na uniwersytecie*, „Twórczość” 2024, nr 6, <https://tworczosc.com.pl/arttykul/zbigniew-mikolejko-albo-apostol-na-uniwersytecie/> [dostęp: 29.06.2024].

Bibliografia kontekstowa

Mikulski Tadeusz, *Uwagi nad uwagami*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 3, s. 241–267.

Po Świętej Warmii z Mieczysławem Orłowiczem. Ilustrowany przewodnik dawny i współczesny, red. Wojciech Krzysztof Szalkiewicz, Media Butterfly: Olsztyn 2023.

Piotr Michałowski

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8716-9655

Pamięć w ogrodzie wiersza. Anna Frajlich *Poetyka*

Liryka Anny Frajlich ściśle wynika z jej biografii, nasyconej wyjątkowym dramatyzmem przeżyć, zwłaszcza tułaczką z parokrotną zmianą miejsc (obcych i oswajanych), wygnaniem z kraju, utratą ojczyzny i emigracją do Ameryki. Zawile koleje losu rodziny sprawiły, że poetka urodziła się w Katta-Tałdyk w Kirgizji w 1942 roku. Tam bowiem zawiodła jej matkę ucieczka przed Niemcami z rodzinnego Lwowa. Ojciec wywieziony został przez Sowieców na Ural i zatrudniony przymusowo jako technik, korespondując z przyjaciółmi odnalazł żonę z córką i sprowadził je do siebie. Rodzinny Lwów poetka zobaczyła dopiero w 1969 roku. Po wojnie, wskutek przesunięcia wschodniej granicy Polski na zachód, w ramach tzw. repatriacji znalazła się w Szczecinie, gdzie ukończyła V Liceum im. Adama Asnyka, następnie ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim i podjęła pracę w redakcji pism dla niewidomych. W 1969 roku z powodu swego żydowskiego pochodzenia, w atmosferze politycznej nagonki antysemitkiej, została zmuszona do opuszczenia Polski na zawsze. Wraz z mężem i synem wyjechała najpierw do Wiednia, następnie do Rzymu, a docelowym punktem stał się Nowy Jork, nazwany potem przez poetkę „łodzią”, która jest zarazem „przystanią”, ale nie „domem”. Osiedla tam na stałe; podjęła pracę jako lektorka na Uniwersytecie w Stony Brook (w stanie Nowy Jork), potem w laboratorium epidemiologicznym, od 1982 roku wykładała na Columbia University, gdzie w 1990 uzyskała doktorat. Łączność z krajem utrzymywała współpracując zarówno z ośrodkami literackimi i czasopismami

emigracyjnych środowisk polonijnych oraz Radiem Wolna Europa (w latach 1976–1981), jak wydawnictwami ukazującymi się w Polsce.

Pierwsze utwory młodzieńcze, ogłoszone dopiero po sześćdziesięciu latach w *Wierszach zebranych*, pochodzą z 1963 roku, ale najstarszy opublikowany w prasie opatrzony został datą 1956. Debiutancką książkę poetycką *Aby wiatr namalować* wydała jednak dopiero w 1976 roku. Następne to: *Tylko Ziemia* (1979), *Indian summer* (1982), *Który las* (1986), *Ogrodem i ogrodzeniem* (1993), *W słońcu listopada* (2000), *Znów szuka mnie wiatr* (2001), *Łodzią jest i jest przystanią* (2013), *W pośpiechu rzeka płynie* (2020) i *Odrastamy od drzewa* (2024). Poetka wielokrotnie odwiedzała Szczecin, by nie tylko w wierszach powracać do dawnych miejsc, starych przyjaciół i nowych znajomych łączących się w liczne grono jej czytelników.

Wybrany do analizy utwór mówi głównie o samej poezji, ale także o genezie własnej twórczości i osobistym stosunku do sztuki słowa w kontekście doświadczeń życia.

Poetyka

Ogrodem i ogrodzeniem
jest wiersz i dziką jabłonią
sypialnią i w oknie zasloną
sarną spragnioną i wodą
tajemnicą i kodem
co strzeże tajemnicy
źródłem zamkniętym w skale
i źródło pijącą skałą
borem murem i wrzodem
krwawiącym jest wiersz
i pewnej trawki zielenią
co wychynęła spod śniegu
w surową wiosnę Uralu
pod płożą sań
nic nie wiedząc
że miarą będzie zieleni.

Poetyka i wiersze o wierszach

Częstym tematem poezji, zwłaszcza pisanej przez twórców dojrzałych, staje się ona sama. Wieloletnie doświadczenie literackie skłania autorów do wyrażania refleksji na temat samego procesu pisania, problemów warsztatu, potrzeby, celu i sensu kreowania światów przedstawionych, poszukiwań, zwycięstw i kryzysów w zmaganiach z językiem. Dlatego znajdujemy w wierszach liczne refleksje **metapoetyckie**.

W poezji współczesnej często pojawiają się tytuły *Poezja*, *Poetyka* albo *Ars poetica*, choć zwykle poprzedzają one nie tyle wykład reguł tworzenia, co wyrażają indywidualny do nich stosunek z uzasadnieniem własnej metody artystycznej jako formy optymalnej wypowiedzi – wówczas bywają utworami programowymi, które można nazwać **manifestami artystycznymi**. Obfitość wierszy mówiących o poezji pozwala je zbierać w obszerne antologie. W jednej z nich, wydanej w 1987 roku, zgromadzono sto utworów, od Jana Kochanowskiego po Rafała Wojaczka. Z lektur pamiętamy fragmenty i cytaty z poezji o poezji, uznane za „skrzydlate słowa”. Należą do nich: „Sobie śpiewam a Muzom” z poematu Kochanowskiego *Muza* i „Chodzi mi o to, aby język giętki / Powiedział wszystko, co pomyśli głowa” z poematu Juliusza Słowackiego *Beniowski*.

Pośród **utworów metapoetyckich** (lub szerzej: **metaliterackich**) są jeszcze i takie, w których zachodzi sytuacja szczególna: wiersz mówi o sobie samym, a więc o utworze, który właśnie czytamy – o jego powstawaniu (genezie) i formie, często z mylącym zastrzeżeniem, że jest jeszcze niepełny, niegotowy albo wręcz nieudany; w skrajnych przypadkach znajdujemy paradoksalne wyznanie, że nawet w ogóle nie został napisany, lecz istniał jedynie w porzuconym planie poety. W takich przypadkach mówimy o **autotematyzmie** i refleksjach lub całych utworach autotematycznych.

W dorobku Anny Frajlich znajdziemy liczne akcenty metapoetyckie, ale przyjrzymy się jednemu niedługiemu wierszowi, który w całości wyraża poglądy na temat poezji, zarówno własnej, jak też – być może – dające się uogólnić do każdej. Co ważne, zamieszczony został w tomiku, który autorka zatytułowała słowami z jego pierwszego wersu: *Ogrodem i ogrodzeniem*.

Tytuł *Poetyka* w zestawieniu z tym motywem zapowiada, że mowa będzie o jakimś „ogrodzie wiersza”. „Poetyka” to jednak nie sama poezja, lecz zasady jej tworzenia i organizacji tekstu literackiego. W dawnych epokach, zwłaszcza „klasycznych”, powstawały podręczniki pisania, zawierające zbiór zasad tworzenia: nakazów, zakazów i rad, czyli mówiące o tym, jak pisać należy, jak warto i jak nie wolno. Były to m.in.: w antyku dzieła Arystotelesa i Horacego, od renesansu do oświeceniowego klasycyzmu zaś: Josepha Scaligera, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Nicolasa Boileau czy Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Wierszem pisano **poetyki sformułowane normatywne**, zwykle tytułowane po łacinie *Ars poetica* (sztuka poetycka). Zakres wolności twórcy był przez nie ściśle ograniczany, a odstępstwa od wyznaczonych reguł piętnowane, toteż wprowadzane przez poetów innowacje wiązały się z ryzykiem ich odrzucenia, a nawet skandalu.

Termin „poetyka” (niekiedy wsparty przymiotnikiem „opisowa”) oznacza natomiast cały zasób możliwości kształtowania języka artystycznego i kompozycji świata przedstawionego i jest po prostu teorią dzieła literackiego, wolną od wartościowania, norm i ograniczeń. Ponadto można mówić o **poetyce immanentnej** (czyli wewnętrznej) każdego dzieła literackiego, która w odróżnieniu od **poetyki sformułowanej** oznacza zespół zasad w danym utworze spełnionych, choć niepodanych wprost, a więc dających się rozpoznać jedynie w toku lektury i analizy tekstu. W interesującym nas utworze chodzi właśnie o poetykę tak rozumianą, czyli będącą obszarem wyznaczającym potencjał możliwości tworzenia, a więc zarówno strefę wolności, jak jej granice. Chodzi tu nie tyle o rygory, ile o ograniczony zakres ekspresji językowej, który wyznacza w ogrodzie poetyckiej wyobraźni owo „ogrodzenie”. W refleksji metapoetyckiej nie będzie więc mowy o żadnych receptach tworzenia, wzorcach, gatunkach czy konwencjach, lecz o tym, że nawet największa swoboda, szerokie otwarcie na eksperyment artystyczny i wysiłek indywidualny w odkrywaniu nowych form wyrazu nie oznaczają bynajmniej wolności absolutnej. Istnieją bowiem inne granice: zarówno wyrażalności ustanowione dla wszystkich przez system języka, jak też – indywidualne, u każdego twórcy inne, bo wyznaczone osobistym doświadczeniem, erudycją, wrażliwością i wyobraźnią, które kształtują własny styl, czyli **poetykę autorską**.

Ogród i ogrodzenie

To para słów, których znaczenia połączone są zarówno funkcjonalnym pokrewieństwem wymienionych obiektów, jak (nieco zatartą w świadomości użytkowników języka) bliskością etymologii wyrazów. „Ogród” oznacza bowiem właśnie teren „ogrodzony” – drewnianym płotem, żelaznym parkanem albo siatką drucianą, a więc różnego rodzaju „ogrodzeniem”, stanowiącym zaporę zabezpieczającą przed złodziejem i dziką zwierzyną, która mogłaby zniszczyć uprawianą roślinność. Ogrodzenie stanowi granicę sztucznie oddzielającą obszar własny od cudzego, a także przyrodę oswojoną, pielęgnowaną i użytkową od dzikiej. Chociaż to ostatnie rozróżnienie stało się przedmiotem eksperymentu w XVII i XVIII stuleciu, kiedy powstawały królewskie i arystokratyczne ogrody „francuskie” (z geometrycznymi rabatkami, klombami, alejkami, żywopłotami i fontannami) obok „angielskich”, stylizowanych na obiekty dzikiej natury: ze sztucznie usypanymi pagórkami, zasadzonymi zagajnikami, przekopywanymi strumykami i hydraulicznie instalowanymi kaskadami.

Pierwotne uzasadnienie nazwy „ogród” rozszerzyło się jednak również na nieogrodzone parki miejskie i inne tereny rekreacyjne, także dziecięce place zabaw (nie zawsze otoczone parkanem), zwane od nazwiska pierwszego założyciela „ogródkami jordanowskimi”.

Ogród wielokrotnie służył za metaforę i stał się motywem licznych **toposów**, czyli często powracających w literaturze porównań. Oznacza dziedzinę objętą szczególną troską i obfitującą w preferowane wartości. Mówi się więc o „ogrodzie nauk”, „ogrodzie sztuki” czy „ogrodzie poezji”, a pośród najbardziej znanych tytułów pamiętamy zwłaszcza Wacława Potockiego *Ogród, ale nie plewiony*, w którym imiesłów zaprzeczony dodatkowo zastrzega tolerancję poety-ogrodnika wobec wyrastających pod jego piórem „chwastów”, czyli utworów ryzykownych, frywolnych, wulgarnych i obscenicznych, które znalazły się w jego zbiorze poetyckim, gdyż taką swobodę dopuszcza gatunek ludyczny, jakim jest *fraszka*.

Z kolei na „ogrodzenie” pośrednio wskazują inne dzieła. Próbę pogodzenia swobody ekspresji z rygiem **wersyfikacji** i strofy manifestuje Słowacki w *Beniowskim*: „Strofa winna być taktem, nie wędzidłem”, a udowadnia, że

jest to możliwe w całym tym długim poemacie dygresyjnym, w którym popisuje się wirtuozerią, swobodnie zmieniając tematy i perspektywy narracji, w czym nie przeszkadza mu zastosowanie trudnej strofy – oktawy, zawierającej 8 wersów 11-zgłoskowych w kunsztownym układzie rymów: abababcc.

Wiersz porównywany jednocześnie do obu tych obiektów: ogrodu i ogrodu jest sferą szczególną, zawłaszczoną i odizolowaną od reszty świata i języka – od zarówno obrazów realnej przestrzeni, jak zwykłej codziennej mowy. A co jest dla niego płótnem? Zapewne to, co wyznacza poetyckość wypowiedzi: zwracająca uwagę forma zapisu (z podziałem na wersy), osobliwość stylu, czyli sposobu użycia języka, wreszcie konwencja wydawnicza, czyli umieszczenie tekstu pośród innych wierszy.

Autonomię fikcji podkreślali poeci w autokomentarzach wieńczących zwłaszcza dłuższe utwory. Porównanie formy wiersza do płótna okalającego świat wykreowany ma swoją długą tradycję. W poemacie Juliana Tuwima *Kwiaty polskie* taki obraz pojawia się pod koniec, w *Epilogu tomu pierwszego*. Z perspektywy napisanego już dzieła poeta z autoironicznym dystansem ocenia efekt swej pracy i zwraca się sam do siebie jak do drugiej osoby:

Ach wierszodzieju zatracony,
Coś ty rozpętał swym szalonym
Magicznym drążkiem firmy Parker?
Za sztachetami gęstych jambów
Grzmi burza losów, serc, pożądań...
Patrz!

(J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 330)

Wiersz (rozumiany tu nie jako utwór, lecz sposób rytmicznej organizacji tekstu, czyli **system prozodyjny**) zostaje porównany właśnie do ogrodu. Nie ma wprawdzie mowy wprost o żadnym „płócie”, ale zostają przywołane jego elementy: „sztachety”, czyli pionowe deski, przedzielone regularnej szerokości prześwitami. Przesuwając po nich wzrok poziomo, widzimy więc rytm – stałe następstwo desek i przerw między deskami, a chodzi o podobieństwo do naprzemiennego układu sylab nieakcentowanych i akcentowanych:

— ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | — ⊥ | —

Układ ten pozwala, niezależnie od podziału na wyrazy, wydzielić regularne odcinki rytmiczne, czyli **stopy metryczne**, złożone z 2 sylab: pierwszej nieakcentowanej, a drugiej akcentowanej (— ⊥), zwane **jambami**.

W tym wypadku zamknięcie „ogrodu” wynika z rodzaju użytego „ogrodzenia”, którym jest wiersz regularny (**numeryczny**). W poemacie Słowackiego chodziło o **system sylabiczny** (z równą liczbą sylab w wersie) i trudną strofę, oktawę; w utworze Tuwima – o **system wiersza sylabotonicznego**, w którym rygor jest podwyższony przez zasadę stałego miejsca akcentów w wersach – w jambie przypadających na sylaby parzyste. Tuwim swój poemat napisał **czterostopowcem jambicznym**, dopuszczając się jednak licznych odstępstw; stosował zwłaszcza **katalekse**, czyli dodanie sylaby nieakcentowanej w zakończeniach wersów, a ułatwienie to wynika z nienaturalności jambu w języku polskim, w którym dominuje **akcent paroksytoniczny** (przypadający na przedostatnią sylabę wyrazu).

Utwór Anny Frajlich napisany został **wierszem wolnym**, czyli nienumerycznym, a więc takim, w którym podział na wersy nie wynika ani z liczby sylab, ani liczby i miejsca akcentów. Dominuje 8-zgłoskowiec, czterokrotnie pojawiają się wersy 7-zgłoskowe, raz 9-, raz 5- i dwukrotnie 4-zgłoskowe. Liczba akcentów w wersach oscyluje wokół trzech, co pozwala mówić o rytmie zbliżonym do **wiersza tonicznego**, jednak nadrzędną zasadą wersyfikacji jest semantyka i logika **składni**, czyli podział na zdania lub jego części. Również rymy nie tworzą regularnego układu: pojawiają się przygodnie, nie stanowiąc zakończenia wszystkich wersów, ale właśnie przez swą okazjonalność zwracają na siebie uwagę jako brzmieniowe wzmocnienia znaczeń kojarzonych ze sobą wyrazów. Ponadto przeważnie są niedokładne, toteż można mówić o rymowaniu awangardowym: „jabłonią – zasłoną”, „wodą – kodem – wrzodem”, „skale – Uralu”, „śniegu – wiedząc”.

„Ogrodzenie” rozumiane jako forma wersyfikacyjna jest więc „dziurawe” i nie stanowi w tym wypadku przeszkody w procesie twórczym. Niemniej wchodząc do ogrodu już w furtce, czyli przy uchyleniu okładki książki poetyckiej, mamy świadomość szczególnego porządku, jaki w nim panuje, a graficzny kształt utworów jak zapach kwiatów zaprasza nas do wnętrza.

Wiemy, że wstąpiliśmy w inny, wydzielony, osobny świat – w świat przedstawiony. Jest to świat trwały, bo zawsze dostępny, ale zarazem efemeryczny, bo całkowicie zależny od użytych słów i napisanego tekstu, istnieje zatem jedynie warunkowo, wirtualnie – podczas czytania i w późniejszym wspomnieniu lektury. Tu słowo nie nazywa świata, ale go stwarza.

Definicja i wyliczenie

Próba określenia, czym dla poetki jest wiersz, okazuje się niełatwa; zresztą podobnie jest w przypadku innych dojrzałych twórców, u których zwłaszcza długie życie wypełnione zmaganiem ze słowem powoduje pokorę oraz niepewność co do samej istoty tworzenia i fenomenu poezji. Na przykład Wisława Szymborska stwierdza z rozbijającą szczerością:

tylko co to poezja.
Niejedna chwiejna odpowiedź
na to pytanie już padła.
A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego
jak zbawiennej poręczy.
(*Niektórzy lubią poezję*)

Anna Frajlich w swym wierszu o wierszu poszukuje również istoty zjawiska, jakim jest poezja, a niemoc podania jednoznacznej i ścisłej definicji przełamuje podejmując szereg prób, z których żadna nie satysfakcjonuje w pełni, gdyż nie daje wyczerpującego wyjaśnienia. Poetka definiuje więc przez wyliczenie (*enumerację*) cech, które mogą tworzyć sumę albo zbiór elementów alternatywnych – wymiennych, fakultatywnych i okazjonalnych. Zauważamy jednak, że seria wyliczeń jest nieprzypadkowa i wyraźnie zorganizowana: składa się bowiem z elementów ułożonych w powiązane znaczeniowo pary. Spróbujmy zatem najpierw rozpoznać zasadę mozaikowej układanki motywów, by następnie ułożyć z nich cały obrazek.

Początek wiersza sugeruje, że chodzi o pary połączone zasadą przyległości wskazanych obiektów oraz przeciwieństwa. Jednak relacja między „ogrodem” a „ogrodzeniem” nie jest zwykłą opozycją; byłoby nią zestawienie

ogrodu jako przestrzeni zamkniętej z przestrzenią otwartą jakiejś „reszty świata”. Chodzi o związek inny: nie opozycję, ale **suplementację** (uzupełnienie, domknięcie): ogrodenie jest elementem ogrodu, a nawet w jakimś stopniu (prócz **etymologii**) go ustanawia. Podobnie jak wcześniej przywołana relacja, pojawiająca się w tytule innego zbioru poetyckiego: „łodzi” z „przystanią”, do których poetka porównuje miejsce swojego pobytu, Nowy Jork.

Analogicznie skonstruowaną „definicję” poezji znajdziemy znowu w *Kwiatach polskich* Tuwima, które prawdopodobnie stały się dla autorki głównym źródłem inspiracji. Zwraca uwagę zwłaszcza paradoksalne zestawienie rzeczy i zdarzeń, wobec których poezja jest zarazem przyczyną i skutkiem.

Poezjo! Jakie twoje imię?
 Tworząca? Co ty tworzysz? Siebie,
 Krzesiwem jesteś – ogniem – dymem –
 Żniwem się złocisz w samym siewie.
 [...]
 Ty gwiazdą jesteś i jej śladem.
 O, czaro, która sama przez się
 Już winem jest i upojeniem,
 I pieśnią pijaną jednocześnie,
 A potem samą sobą we śnie,
 A potem – o tym śnie wspomnieniem,

(J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, s. 177)

W *Poetyce* Anny Frajlich w dalszym ciągu wyliczenia pojawia się jednak samotnie „dzika jabłoń”, która nie stanowi części żadnej pary. Jest zatem jakimś wyjątkiem dopuszczonym jako wybryk natury, a może raczej skutek zaniedbania ogrodnika albo pozostałość zlikwidowanego sadu. To sygnał spontaniczności i przypadku, które również mogą zostać wchłonięte w subiektywną kreację poetycką. Swobodna wyobraźnia łączy bowiem zapamiętane obrazy w dowolne konfiguracje motywów, niekiedy w dziwnych połączeniach montowane we śnie albo podpowiadane przez takie

współbrzmienia słów i obrazów, które spotkać się mogą jedynie w ogrodzie wiersza.

Następnie powraca porządek parzysty i druga para wyraźnie nawiązuje do zależności znaczeń w parze początkowej: to „sypialnia” i „w oknie zasłona”. Powtórzona zostaje relacja przestrzeń – granica przestrzeni, ale tym razem chodzi o wnętrze domu i okno. „Sypialnię” możemy rozumieć jako metonimię intymności i najbardziej prywatnej sfery życia domowego, ponieważ pomieszczenie to kojarzy się zarówno z wypoczynkiem, jak z erotyką. Granicę tej sfery wyznacza zasłona, zamykająca dostęp dla cudzego wzroku z zewnątrz. Wiersz porównany do tej pary obiektów jest więc miejscem ograniczonej szczerości, w którym prywatność tylko w pewnym, zależnym od woli poetki zakresie bywa upubliczniana – przez druk. Ograniczona „wyprzedaż” intymności odbywa się zwłaszcza w liryce wyznania, czyli w sytuacji, która eksponuje wyraźny związek między wykreowanym „ja” (podmiotem lirycznym) a rzeczywistą autorką z jej życiowym wizerunkiem i epizodami biografii. Autentyczność wypowiedzianych myśli, emocji czy opisywanych zdarzeń i sytuacji zawsze jednak pozostaje w zapisie lirycznym niepełna, ponieważ każda, nawet najszczerza i najrzetelniejsza próba mówienia o sobie wyzwala odruch autokreacji, staje się raczej subiektywną prawdą przelotnej chwili niż obiektywnym autoportretem. Podobnie nie da się przejrzeć w lustrze bez udziału siebie w sytuacji patrzenia albo wykonać fotkę *selfie* bez pozy wymuszonej ustawieniem smartfona i naciśnięciem przycisku. Ograniczoność prawdy o sobie wynika ponadto z komplikacji myśli i uczuć oraz ich niewyraźności. Wreszcie – z samokontroli i autocenzury, decyzji autorki, dyscypliny wyrażania i selektywnej dystrybucji określonych treści.

Przyjrzyjmy się następnym obiektom, do których zostaje porównana poezja, czyli **rematom** kolejnych metafor. Pojawiają się „sarna spragniona” i „woda”, których związek wydaje się oczywisty, gdyż układa się w spójną sytuację, pozwalającą się przedstawić w dwóch pełnych zdaniach: „sarna pije wodę” i „woda jest pita przez sarnę”. Relacja jest zgodnie opisana w stronie czynnej i biernej, jedynie podmiot i dopełnienie zamieniają się pozycjami. Co jednak wynika z tego związku dla poezji, do której odnoszą się obydwa porównania? Wiersz byłby zarówno pragnieniem, jak jego zaspokojeniem

albo niezbędnym do życia napojem? Jak to możliwe? Odgadujemy, że *quasi*-definicja poezji budowana jest z paradoksów – sytuacji w życiu niemożliwych. Dlaczego jednak pośród porównań znalazła się akurat sarna, a nie jakiegokolwiek inne zwierzę: pies albo żyrafa?

Jeśli znamy współczesną poezję choćby wyrywkowo, pamiętamy sarnę przede wszystkim z wiersza Wisławy Szymborskiej *Radość pisania* ze zbioru *Sto pociech*:

Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?
Czy z napisanej wody pić,
która jej pyszczek odbije jak kalka?

Sarna to zwierzę dzikie, żyjące na wolności, ale płochliwe i narażone na niebezpieczeństwo ze strony drapieżników i myśliwych. Symbolizuje delikatność, łagodność, empatię, dobroć, spokój, czułość, intuicję. Ponadto: piękno, harmonię i elegancję.

Kolejna para została ułożona według zasady podobnej do dwóch pierwszych: „ogród – ogrodzenie” i „sypialnia – zasłona”. To „tajemnica” i „kod, co strzeże tajemnicy”, a więc szyfr. Chodzi zatem o grę między ujawnieniem a zatajeniem, pewnością a zagadką, ale przede wszystkim znów o to, że poezja jest jednocześnie jednym i drugim, bo te przeciwieństwa, które w życiu wzajemnie się wykluczają albo powodują konflikt, jednoczy albo zacierają.

Z kolei para, na którą się składają „źródło zamknięte w skale” i „skała pijąca źródło” (jeśli pominiemy użytą w wierszu inwersję), znów odwołuje się do takiego związku, jaki zachodzi między „sarną” a „wodą”.

Poezja i doświadczenie

Dalej porządek symetrycznego wyliczenia zostaje zaburzony, ponieważ zamiast pary pojawia się trójka motywów: „borem, murem i wrzodem / krwawiącym jest wiersz”. Zgadujemy w oparciu o znaną symbolikę, utrwaloną w kulturze, języku i mowie, zwłaszcza w związkach frazeologicznych i przysłowiach. „Bór” (czyli las sosnowy) to mroczny obszar błędzenia,

labirynt, przeciwieństwo prostej drogi, także alegoria niepewności poznawczej i nieoczywistości wyrażania. Potwierdzają to związki frazeologiczne stałe, które przeważnie są metaforami procesów poznawczych: „być daleko w lesie”, „im dalej w las, tym więcej drzew”. A ponadto pamiętamy, że sarna w wierszu Szymborskiej biegnie właśnie „przez napisany las”. „Mur” to wprawdzie rodzaj wcześniej wymienionego „ogrodzenia”, ale masywniejszy niż plot i nieprzejrzysty, stanowiący trudną do pokonania zaporę. I wreszcie „wrzód krwawiący” to choroba i ból, spowodowany pobudzoną przez wyznanie liryczne pamięcią, która nieuchronnie przywołuje minione zdarzenia biograficzne autorki.

Trop ten potwierdza następujący dalej rozbudowany obraz pamiętany z dalekiego dzieciństwa i jego dwa detale, zaobserwowane podczas tułaczki na jednym z „przystanków życia”, na Uralu; są nimi ślady płóz sań jako dowód tułaczki (niby pozostawiony na obcej ziemi odcisk linii papilarnych albo stopy) i przebijające się przez śnieg zielone źdźbło wczesnowiosennej trawy. Te pozornie błahe drobiazgi wobec trudów uchodźstwa i odysei bez domu jako celu powrotu okazują się najważniejsze, bo zaważyły na całym życiu, którego sensem stała się poezja. Tak przynajmniej wydaje się w idealizującej interpretacji dokonanej przez poetkę po latach.

Warto się jednak zastanowić, dlaczego długie wyliczenie miejsc i rzeczy, tak śmiało rozwijane do połowy wiersza, na koniec grzęźnie w zaspie śniegu? Co to oznacza dla poezji, o której przecież mowa? Biel śniegu i biel papieru, na którym powstają wiersze, to chyba analogia niewystarczająca. Biel to również zimowa śmierć natury, a przynajmniej stan anabiozy, a także pustka. Najsłabszy na jej tle listek zwraca na siebie uwagę jako wyjątek od reguły monotonnego tła. Stanowi punkt zaczepienia dla myśli o innej, lepszej rzeczywistości. Jest zarazem doznaniem autentycznym, osobistą pamiątką niby roślina zasuszona w zielniku. Punktem zaczepienia pamięci i zarazem źródłem inspiracji twórczej.

Ostatecznie więc przedstawione wcześniej i paradoksalnie zestawione zasady pisania nie są dla wiersza najważniejsze, ponieważ najbardziej decyduje o nim piętno osobistego doświadczenia, które wyznanie liryczne uwiarygodnia jako indywidualny los zamknięty w niewielkiej rzeczy, tekście – niby w szkatułce pierścionej albo zasuszony kwiat. To sadzonka

przywieziona do ogrodu z dalekich krain przeszłości. W zapamiętanym obrazie najważniejsza okazuje się jego barwa, której odcień, przechowany w pamięci jak próbka farby na palcu malarza, stał się dla autorki prototypowy i stanowi punkt odniesienia dla całej twórczości. Choć kolor ten występuje tylko w niektórych jej wierszach, wspomnienie tamtej zieleni wiosennej to symbol nadziei i nowego początku, który w tym wypadku zapowiadał narodziny poezji.

Bibliografia podmiotowa

Frajlich Anna, *Wiersze zebrane*, t. 1: *Przeszczep*, t. 2: *Powroty*, Wydawnictwo FORMA: Szczecin Bezzrecze 2022.

Bibliografia przedmiotowa

Ligęza Wojciech, „*Na przystankach świata*”. *Anny Frajlich liryczne wędrowanie*, w: Anna Frajlich, *Wiersze zebrane*, t. 1: *Przeszczep*, Wydawnictwo FORMA: Szczecin Bezzrecze 2022, s. 223–236.

Ligęza Wojciech, „*W dziwnej szkole pokory / gdzie uczą żywioły*”. *O liryce Anny Frajlich (okres pierwszy)*, w: Anna Frajlich, *Wiersze zebrane*, t. 2: *Powroty*, Wydawnictwo FORMA: Szczecin Bezzrecze 2022, s. 191–207.

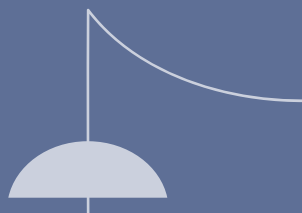
Michałowski Piotr, *Transatlantycka mapa pamięci*, [posłowie do:] Anna Frajlich, *Łodzią jest i jest przystanią*. Wydawnictwo FORMA: Szczecin Bezzrecze 2013, s. 109–111.

Michałowski Piotr, *Powroty w bliskie nieznane*, [posłowie do:] Anna Frajlich, *W pośpiechu rzeka płynie*, Wydawnictwo FORMA: Szczecin Bezzrecze 2020, s. 62–64.

Michałowski Piotr, *Spokojne brzegi przepaści*, [posłowie do:] Anna Frajlich, *Odrastamy od drzewa*, Wydawnictwo FORMA: Szczecin Bezzrecze 2024, s. 49–51.

Bibliografia kontekstowa

- Słowacki Juliusz, *Beniowski. Poema*, oprac. Alina Kowalczykowa, wyd. IV zm., Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1999 (Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 13/14).
- Strofy o poezji. Antologia*, wybór i posłowie Jacek Kajtoch, Iskry: Warszawa 1987.
- Szyborska Wiśława, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Wojciech Ligęza, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 2016 (Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 327).
- Tuwim Julian, *Kwiaty polskie*, wstęp i oprac. Piotr Michałowski, Universitas: Kraków 2004 (Biblioteka Polska).



Piotr Krupiński

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-8973-514X

U łani ułani? O nieoczekiwanych konsekwencjach płynących ze zjawiska homonimii (i homofonii). Artur Daniel Liskowacki *** (*u łani, u łani...*)

Minęły niemal dwie dekady od momentu, gdy Dariusz Pawelec diagnozował na łamach „Poznańskich Studiów Polonistycznych” symptomy końca poezji lingwistycznej w Polsce¹. Jak to zazwyczaj bywa w tego rodzaju granicznych przypadkach, „lingwizm” szybko okazał się jeszcze jednym „żwawym trupem”; „śmierć” – niczym w liryku Tadeusza Różewicza pod takim właśnie tytułem – odwróciła się i pogroziła krytykom palcem. Nawiązuję tu do artystycznej aktywności grupy poetów i poetek, którzy określali się mianem neolingwistów² (Marcin Cecko, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzak, Jarosław Lipszyc, Joanna Mueller). Choć poetyckie drogi wspomnianych twórców stosunkowo szybko się rozeszły, ich wiersze mające stanowić dowód na to, że „istnieje tylko jeden gatunek literacki – twórczość słowna”³, rzeczy-

1 D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspresją. Oblicza końca poezji lingwistycznej w Polsce*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, vol. 13 (2006), s. 7–21.

2 Zob. *Gada!zabić? Pa[n]tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Staromiejski Dom Kultury: Warszawa 2005.

3 *Manifest neolingwistyczny*, <https://poezja.org/forum/utwor/45927-manifest-neolinwistyczny-i-marcin-cecko/> [dostęp: 20.08.2024].

wiście z powodzeniem przeciwstawiały się (i nadal przeciwstawiają) tezie o zmierzchu lingwistycznego paradygmatu.

Artur Daniel Liskowacki, poeta i pisarz, któremu w całości poświęcony będzie niniejszy szkic, jest reprezentantem dużo wcześniejszej generacji. Urodzonemu 4 stycznia 1956 roku w Szczecinie – to miejsce klucz do zrozumienia jego wielogatunkowej twórczości – autorowi *Eine kleine* przyszło zająć miejsce w swoistej historycznoliterackiej „szarej strefie”, rozpościerającej się pomiędzy konstelacjami Nowej Fali oraz pokolenia „brulionu”. Tak definiowana międzypokoleniowość, a także fakt, że literacki głos Liskowackiego wybrzmiewa spoza centrum, „z narożnika mapy” (formuła Piotra Michałowskiego⁴), sprawiają, że niekiedy ta z wielu względów warta uwagi, wielowymiarowa twórczość znika z krytycznoliterackich radarów. Dopuszczając to, należało: szkoda!

Tym razem moją intencją nie jest próba całościowej rewindykacji pisarstwa Liskowackiego, choć niewątpliwie twórczość szczecińskiego pisarza zasługuje na tego rodzaju literaturoznawczy projekt. Odkładam zatem lunetę historyka literatury, by sięgnąć po szkło powiększające. W prezentowanym studium dużo bliższa będzie mi bowiem perspektywa podwójnie mikrologiczna⁵ (mikrolingwistyczna). Planuję nader drobiazgowo przyjrzeć się literackiemu drobiazgowi, pod analityczną lupę wziąć molekułę pojedynczego utworu poetyckiego, i to utworu wyjątkowo skromnych rozmiarów. Brak tytułu, sześć wersów, szesnaście słów, przecinek i kropka. Oto całość naszej filigranowej architektury. A ile mieści się między ustami poety a brzegiem interpretacji? To trudne pytanie. Dziś wiemy, że by na nie odpowiedzieć, uwzględnić powinniśmy nie tylko wewnętrzną koherencję tekstu, lecz również postać tego, który mierzyć się będzie z analitycznym wyzwaniem. To od stopnia kultury literackiej interpretatorów, od ich pomysłowości i od wyobraźni w dużej mierze zależeć będzie, czy tekst odsłoni przed nami swoje wszelkie potencje. Oczywiście gdy mierzymy się z cudzą interpretacją, po części sami stajemy się interpretatorami i interpretatorkami,

4 Zob. P. Michałowski, *Z narożnika mapy*, FORMA: Szczecin Bezrzecze 2017.

5 Por. E. Winiecka, *Mikropoetyka i jej konteksty*, „Forum Poetyki” 2017, nr 7 (wiosna/lato), s. 38–55.

zadając sobie pytanie, do jakiego stopnia przedstawiona analiza i interpretacja trafia do naszego przekonania, jak bardzo w naszej opinii jest perswazyjna.

Dodatkowa trudność, którą zasygnalizowałem we wstępie do tego wstępu, wynika z lingwistycznego nacechowania **miniatury poetyckiej**⁶, której za moment chciałbym z najwyższą uwagą się przyjrzeć. Komplikacji wyróżnić można tu kilka. Po pierwsze, poetyka lingwistyczna w swych najbardziej radykalnych przejawach, wraz z wpisaną w nią predylekcją do neologizmów, „słów pozarozumowych” (*vide* słynny *siulpet*⁷ Mirona Białoszewskiego), rzeczywiście może nieco onieśmielać przed podejmowaniem prób interpretacyjnych. Skutkować to może (podświadomym) lękiem, by „poezji zdziwionej słowem” nie towarzyszyło zdziwienie słowami interpretatora. Świadom tego ryzyka, pomimo wszystko chciałbym zmierzyć się z „szaradą” Liskowackiego, choć od razu uprzedzę, że poetyka, której bliski pozostaje twórca, przynajmniej w wybranym przeze mnie przypadku, bliższa jest raczej bieguna „lingwizmu dyskretnego”⁸. Mimo to, a może właśnie dlatego – tu widziałbym drugi z kłopotów, o których wspominałem: szczeciński poeta, świadomie wchodząc w kunsztownie wykonane, ale, przynajmy, nieco zużyte (?) buty swoich wielkich poprzedników (od Norwida do Wirpszy, od Przybosa do Białoszewskiego i Barańczaka) – siłą poetyckiej rzeczy mierzyć się musi z wyzwaniem, jak uniknąć etykiety „pogrobowca”, by nie przywoływać mało eleganckiej formuły „epigon”⁹.

6 Zob. P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1999.

7 M. Białoszewski, *Siulpet*, w: tenże, *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 88. Por. P. Sobolczyk, *Neologizmy Białoszewskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005 (nr 5), s. 75–91.

8 D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspresją. Oblicza końca poezji lingwistycznej w Polsce*, s. 14–18.

9 Z tego rodzaju zarzutem wobec Liskowackiego spotkać się można np. w szkicu autorstwa Mariusza Soleckiego. Omawiając *Szkliwo* (Sopot 2021), przychylnie nastawiony krytyk sugeruje jednak autorowi ograniczyć „autoerotyzm werbalny (lingwizm)”. M. Solecki, *Ciemne „Szkliwo”*, „Twórczość” 2022, nr 6, <https://tworczość.com.pl/arttykul/ciemne-szkliwo/> [dostęp: 20.08.2024].

Po trosze idąc w sukurs autorowi, zaznaczę, że jako czytelnik wolalbym, aby nie operowano nazbyt dużym mianownikiem i na każdą poetycką wypowiedź patrzono z osobna. Temu właśnie służyć ma zaprojektowany przeze mnie wielopiętrowy gmach interpretacji. Zapraszając do wspólnej wędrówki – schodami w górę, schodami w dół – chciałbym sprawić, by nieco hermetyczny na pierwszy rzut oka wiersz w toku analizy odsłonił przed nami swoją wewnętrzną logikę, „chirurgiczną precyzję”, z jaką został zorganizowany jako tekst poetycki. Co istotne, zależy mi równocześnie na udowodnieniu, że „pogłoski o śmierci lingwizmu” nie tylko były „mocno przesadzone”, lecz wciąż – w obrębie tej strategii lirycznej – mogą pojawiać się interesujące eksperymenty językowe, w tym konkretnym przypadku z pogranicza homofonii. Dzięki obserwacji tych jakże poważnych gier i zabaw, zmuszeni do intelektualnego i duchowego wysiłku, jako czytelnicy raz jeszcze uświadamialibyśmy sobie, jak niebezpieczne, ale i wielofunkcyjne narzędzie nosimy w ustach. Najwyższa pora oddać głos Liskowackiemu.

u łani, u łani
byki jak byki

do góry rogami
układani

na śniegu farba
czarne koraliki.¹⁰

Oto jeden z tych wierszy, które tak trudno wydeklamować. Jesteśmy nawet w stanie wskazać dokładne miejsce, gdzie zlokalizowane jest źródło naszej trudności. By jednak było to możliwe, raz jeszcze musielibyśmy zobaczyć nasz tekst, przyjrzeć mu się najdokładniej, jak potrafimy. Podkreślam ów optyczny aspekt, ponieważ procesy kluczowe dla przyszłego

¹⁰ A.D. Liskowacki, *do żywego*, FORMA: Szczecin 2023, s. 60.

zrozumienia całości utworu Artura Daniela Liskowackiego biorą swój początek – u początków, a precyzyjniej i mniej tautologicznie to ujmując, w wersie inicjalnym, którego drobiazgowy rozbiór zdeterminuje kierunek naszej analizy. Wers to o tyle labilny, trudno uchwytne, o ile zawisa niejako w tej osobliwej międzyprzestrzeni, która rozpina się pomiędzy obrazem a głosem, pomiędzy sferą graficznych znaków a ich foniczną reprezentacją.

Tym samym natrafilibyśmy na ślad zjawiska językowego, które samo w sobie będąc aktem „zdziwienia się słowem”, stanowi zapowiedź zastosowanej przez poetę strategii lirycznej. Dla czytelników, którzy nieco głębiej znają bogatą i wielogatunkową twórczość szczecińskiego pisarza, nie będzie zaskoczeniem, iż jest to „strategia lingwisty”, chętnie stosowana przez Liskowackiego zarówno w poezji, jak i w eseistyce. W analizowanym przez nas utworze, mimo jego mikrych rozmiarów, odnajdziemy elementy, które Edward Balcerzan uznał za główne wyróżniki **eksperymentów lingwistycznych**. Byłyby nimi „gra na konstrukcjach frazeologicznych” oraz – tak często wykorzystywana choćby przez Juliana Przybosia – „gra homonimem”. Skupmy się na początek właśnie na zjawisku **homonimizacji**.

Staje się ona pod piórem twórców, określanych niekiedy za Tadeuszem Peiperem mianem „słowiarzy” i „słowiarek”, niezwykle efektywną metodą potęgowania wieloznaczności. Ten rodzaj multiplikowania i rozwarstwiania znaczeń – inny nieco niż w wypadku zjawiska polisemii – wytwarza się przynajmniej na dwóch poziomach odbioru; w prezentowanym szkicu interesować nas będzie głównie napięcie pomiędzy pismem a artykulacją. Mówiąc półzartobliwie, podobnie jak u rozbrykanych uczniów, dla których w szkolnym procesie pedagogicznym najważniejsza jest... pauza, tak i nasza uwaga już za chwilę w całości skupić się będzie musiała wokół pauzy, tym razem rozumianej jako przerwa między dźwiękami utworu. Jak pamiętamy skądinąd, rozkład pauz w tekście – a także ich długość – mają fundamentalne znaczenie dla interpretacji. Wiersz Liskowackiego tylko potwierdza tę regułę.

Eksponując podwójnie homonimiczny potencjał pierwszego wersu utworu Liskowackiego, wersu, którego próby interpretacji porównać by można do wejścia do ogrodu o rozwidlających się ścieżkach (będziemy starali się podążać obydwoma z nich równocześnie) – udało mi się uchwycić

zaledwie część specyfiki zjawiska językowego, które posłużyło autorowi jako swoisty katalizator wielowarstwowej „gry znaczeń” (skojarzenie z Witoldem Wirpszą nieprzypadkowe). Zdublowane wyrażenie przymi-
kowe („ułani”) staje się swoistą leksykalną matrioszką, która skrywa w sobie idealnie dopasowany kształt równoległego słowa („ułani”), ale by się o tym przekonać – jak wspominałem – nie powinniśmy spuszczać naszego utworu z oka. W innym przypadku (wyobraźmy sobie sytuację, w której przyszło nam być słuchaczami recytacji, a wcześniej nie mieliśmy możliwości wzro-
kowego zapoznania się z tekstem) istnieje całkiem realne ryzyko, iż mogli-
byśmy odnieść wrażenie, że nasza matrioszka jest pusta. Oznaczałoby to nie tylko jednoczesne „wyparowanie” lingwistycznej dominanty konstruk-
cyjnej utworu, lecz również niebagatelne konsekwencje dla procesu dalszej analizy i interpretacji.

Jak zatem widzimy (i słyszymy), wers inicjalny został skonstruowany w ten sposób, by niejako grawitować pomiędzy biegunami wzroku i słu-
chu; ba, tym jednym gestem rozszczepienia słowa („ułani”) poecie udało się nader skutecznie poszerzyć reguły poetyckiej gry homonimem. Zwróćmy uwagę: po pierwsze, aktualizacja dodatkowych znaczeń intrygującego nas słowa (powtórzmy, „ułani”) paradoksalnie odbywa się pod nieobecność oryginału; po drugie, poeta wykorzystuje tu nie tyle słowa o identycznej wymowie i pisowni, ile wyrazy, które mają prawie (istotnie „robiące róż-
nicę”) taką samą wymowę, ale jednak różnią się pisownią, o odmiennym znaczeniu i etymologii w tym miejscu raczej nie muszę wspominać. Tym samym tak charakterystyczna dla lingwistów gra homonimem płynnie przekształcałaby się u Liskowackiego w grę... homofonem, grę mistrzow-
sko wykorzystującą efekt **homofonii** (odmiana homonimii). Jest to szcze-
gólnie istotne dlatego, że pozwala poecie wydobyć dodatkowe pokłady dwuznaczności, rodzące się z napięcia pomiędzy grafią a fonią, a nam jako czytelnikom z jeszcze większą uwagą nakazuje skupić się na kontekście komunikatu, którego rekonstrukcja jest niezbędna do właściwej deszyfra-
cji znaczeń użytych słów, zwłaszcza że te cechują się osobliwą tendencją do „zmiennokształtności”.

Doceniając maestrię, z jaką Liskowacki operuje „grą homonimem” (tu ograniczmy się do jednego przykładu), równocześnie chciałbym podkreślić

kluczowy dla dynamiki recepcji syndrom – by tak rzec – wstępnej gry słownej. Zauważmy: w naszym wypadku najważniejsze „zdarzenie w języku” ma miejsce już w pierwszym wersie, niejako narzucając odbiorcom „lingwistyczne” rozumienie całości utworu poetyckiego. „Lingwistyczne”, a więc takie, które będzie „skupiać uwagę na aktach mowy, świadomie i jawnie eksponować swe zainteresowanie formami polszczyzny, oceniać je lub parodiować”¹¹. Najwyższa pora powrócić jednak do przerwanej analizy. Raz jeszcze przyjrzyjmy się efektom „ułańskiej” fantazji (szarży?) lingwistycznej.

Gdy na początku niniejszego studium zwracałem uwagę na potencjalne problemy z recytacją utworu Liskowackiego, z jego interpretacją głosową (czyżby poecie udało się zapisać „to, co jest wierszem nie do wymówienia”¹²?), nie wspomniałem, że po części wynikają one z operowania przez autora aluzją intertekstualną (intersemiotyczną). Jak odpowiedzieć nam powinna pamięć kulturowa, z tego rodzaju świadomym, znaczącym nawiązaniem do innego dzieła – w naszym wypadku wyjątkowo wykraczającego poza obszar literatury – spotykamy się w wersie pierwszym: „u łani, u łani”. Rzeczywiście skądś znamy podobny układ sylab. Gdy tylko podejmiemy próbę odczytania inicjalnego wersu, z naszym głosem stanie się coś zaskakującego. Struny głosowe niemal automatycznie narzucą nam linię intonacyjną, rytm zmieni się w melodię, a deklamacja w wokalizę. Potrafimy nawet wskazać nuty, według których przebiegać będzie ów tajemniczy proces, do pewnego stopnia potwierdzający znaną Gombrowiczowską regułę, według której częstokroć to nie my mówimy językiem, ale język mówi nami.

¹¹ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1968*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1998, s. 190.

¹² D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspresją*, dz. cyt., s. 13.



Źródło: *Hej, hej ulani* – *Śpiewnik Niepodległości*,
<https://www.spiewnikniepodleglosci.pl/nuty-i-akordy/nuty-i-akordy-do-hej-hej-ulani/>
 [dostęp: 20.08.2024].

To oczywiste nawiązanie do właśnie tak zatytułowanej¹³, anonimowej pieśni wojskowej z XIX wieku. Zyskała ona niezwykłą popularność podczas I wojny światowej, w trakcie epopei Legionów Piłsudskiego, a także w dwudziestoleciu międzywojennym. Echo śpiewnika patriotycznego zostaje przywołane przez Liskowackiego dzięki zgrabnemu zastosowaniu **techniki kalamburowej**. Zestrój słów w wierszu, który zgodnie z prawidłami gramatyki identyfikowaliśmy jako podwójne wyrażenie przyimkowe, teraz – pod wpływem głośnej lektury, mimowolnie ewoluującej w formę słowno-muzyczną – ujawni możliwość dwojakiej segmentacji („u łani” / „ułani”). „Na naszych uszach” sylaby się zrastają, tam, gdzie jeszcze przed momentem była pauza, teraz pojawi się pojedyncze słowo, a za nim – niczym ogon komety – jakże bogate pasmo historycznych i kulturowych odniesień. Raz zainicjowanego ruchu asocjacji raczej nie da się powstrzymać.

Z pewnością na taki przebieg reakcji słowotwórczej nie bez wpływu pozostaje szczególne ukształtowanie głoskowe obu części naszego kalamburu. W czasach gdy nawet na teatralnych deskach trudno usłyszeć przedniojęzykowo-zębowe „ł”, obie interesujące nas głoski, „u” i „ł”, pod względem artykulacyjnym charakteryzują się daleko idącą mimikrą, co w analizowanym przypadku niewątpliwie ułatwiło skok rącej łani, a mówiąc mniej metaforycznie, umożliwiło ponowne zrośnięcie się wyrażenia przyimkowego.

„U łani ułani”. „Ułani u łani”. Ileż dzieje się w tej międzysłownej przestrzeni! Mamy tu i kalambur, i fałszywą figurę etymologiczną (oba słowa

¹³ Gwoli rzetelności dodajmy, że wspomniana pieśń dużo częściej występuje pod tytułem: *Hej, hej, ulani*.

nie są ze sobą w żaden sposób spokrewnione), mamy wreszcie tak chętnie i z taką finezją wykorzystywaną przez Liskowackiego grę homonimem/homofonem. Ba, grę podwójnego rodzaju, ponieważ w obrębie pierwszego wersu nie tylko zlewają się kontury jednostek leksykalnych („u łani”, „ułani”), lecz również dzieje się coś jeszcze. „Łania” jako słowo za moment sama w sobie ujawni homonimiczny potencjał. Jak pamiętamy, miano to zwykliśmy rezerwować dla samicy jelenia szlachetnego (*Cervus elaphus*), zdarza się jednak, że w ten sam sposób określa się również dziewczęta, kobiety zgrabne i zwinne, obdarzone przez naturę darem wyjątkowej powabności. Spoza przywołanego określenia wyraźnie prześwituje męska, przesycona erotyzmem perspektywa. Warto zapamiętać ten moment. Kontekst (podtekst) erotyczny, który niniejszym dość nieoczekiwanie przed nami się odsłonił, może okazać się szczególnie istotny dla pełnego zrozumienia pierwszej części utworu.

Raz jeszcze rzućmy zatem okiem (i uchem) na inicjalny dystych. Jak sygnalizowałem, stanowi on przestrzeń wzmożonej gry homonimem i homofonem (a może nawet w odwrotnej kolejności), dzięki czemu za pomocą zaledwie siedmiu niedługich słów oraz pojedynczego przecinka udało się poecie wywołać ruch multiplikujących się obrazów.

u łani, u łani
byki jak byki

Zaprogramowana przez autora możliwość podwójnego odczytania (i usłyszenia) pierwszego wersu sprawia, że nie spuszczać z oka zdublowanego wyrażenia przyimkowego, równocześnie naszym wewnętrznym uchem słyszymy alternatywną wersję początkowej linijki tekstu, doskonale „rymującą się” z inicjalnym fragmentem słynnej pieśni legionowej („ułani, ułani, malowane dzieci”). Na fantomowej zasadzie wyłania się tedy leksem, który stał się podstawą kalamburu, gry słów, mającej uwydatnić dwuznaczność obu form („u łani” / „ułani”), a także bawić się ich podobieństwem brzmieniowym (znakomity przykład **paronomazji**). Choć zestawione w ten sposób słowa nijak nie są ze sobą spokrewnione etymologicznie (wyraz „ułań”, w przeciwieństwie do [pra]słowiańskiej „łani” – co ciekawe,

pokrewnej słowu „jelen”¹⁴ – pochodzi z języka tureckiego¹⁵), równocześnie panuje pomiędzy nimi tajemnicza siła przyciągania. Przyciągają się zarówno słowa, jak i oznaczone nimi desygnaty. Jak ująłby to hrabia Fredro (*notabene* sam służący w armii Księstwa Warszawskiego w pułku ułanów¹⁶), mówić możemy o swoistym „magnetyzmie serca”, relacji o zdecydowanie erotycznym (seksualnym) charakterze. Ułan łąnie do dziewczyny jak łania. Kobieta jak łania nie ma siły oprzeć się ułanowi.



Wojciech Kossak, *Ułan i dziewczyna* (Wikimedia Commons)

Czy skądś znamy podobną parę? A czy można nie pamiętać o „chłopcach malowanych”? *Ułan i dziewczyna*. *Ułan z dziewczyną przy studni*. *Zaloty – ułan i góralka*. To wybrane tytuły płócien Wojciecha Kossaka, niewątpliwego

14 Zob. *Jelen i łania*, https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/JELEN_i_LANIA [dostęp: 20.08.2024].

15 Ułan (tur. *ohlan* – chłopiec, pachole, zuch) żołnierz lekkiej kawalerii uzbrojonej w lance i szable, później też w karabinki, utworzonej w XVIII wieku i istniejącej do II wojny światowej.

16 O tym burzliwym etapie biografii autora *Zemsty* traktuje pamiętnik *Trzy po trzy* (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2023).

mistrza prezentowanej odmiany malarstwa, które w naszym kontekście przywołać można na zasadzie *pars pro toto*. Rzeczywiście ten rodzaj kompozycji – w różnych wariantach – zyskał w dwudziestoleciu międzywojennym niezwykle popularność, a może i dziś spotkać się z nim można pod Bramą Floriańską w Krakowie czy w innych miejscach, gdzie prace swe eksponują malarze, których z szacunku nie nazwiemy niedzielными (z pewnością pracowicie tworzą przez cały tydzień).

Tu warto wprowadzić krótką głosę historyczno-kulturoznawczą. Żołnierze formacji kawaleryjskich, powszechnie nazywani ułanami, niewątpliwie zajmują w ramach imaginarium kultury polskiej miejsce szczególne, wyjątkowo uprzywilejowane. Śmiało mówić można w tym przypadku o rozwoju swego rodzaju legendy, umacnianej przez liczne teksty literackie, pieśni, obrazy, o filmach nie zapominając (by przywołać *Lotną* Andrzeja Wajdy, powstałą na kanwie opowiadania Wojciecha Żukrowskiego¹⁷). Jak wiele innych mitów kultury polskiej, również interesujący nas mit ułański jest głęboko osadzony w epoce romantyzmu. Swobodny galop, cwał, „ikaryjski” lot, możliwy dzięki idealnemu zespoleniu ciał jeźdźcy i konia („koń ma duszę w sobie”¹⁸), stały się wówczas dla Polaków jedną z najważniejszych figur wolności. Wolności, o którą zmagać się w pierwszym szeregu niejednokrotnie przychodziło właśnie szwoleżerom, kawalerzystom, ułanom. Pamięć o ich militarnych sukcesach, takich jak legendarne wręcz szarże kawaleryjskie pod Somosierrą (1808) czy Rokitną (1915), miały ugruntować ułański mit. Wbrew Marianowi Brandysowi, prawdziwy „koniec świata szwoleżerów” przynieść miała dopiero kampania wrześniowa 1939 roku, wraz z tragicznym akordem w postaci szarży polskich kawalerzystów

¹⁷ O charakterystycznym m.in. dla Żukrowskiego przedstawieniu wojny jako „westernu ułańskiego” pisała Maria Janion. Zob. też, *Wojna i forma*, w: też, *Plac generała. Eseje o wojnie*, Sic!: Warszawa 1998, s. 23–126.

¹⁸ Więcej na temat romantycznej fascynacji koniem, zob. Ł. Ginkowa, „Koń ma duszę w sobie”, Wydawnictwo Literackie Kraków 1988. O schyłku tego postromantycznego mitu pisałem – na przykładzie twórczości Zofii Nałkowskiej i Witolda Gombrowicza – w swojej poprzedniej monografii: *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy*, Wydawnictwo Instytutu Badan Literackich PAN: Warszawa 2021, s. 77–99.

na niemieckie czołgi (jakkolwiek fakt ten bywa najczęściej kwestionowany przez historyków¹⁹).

W żadnym wypadku nie zapominając o wymienionych elementach, które umożliwiły rozwój mitotwórczego potencjału, chciałbym wskazać na jeszcze jedną ingrediencję ułańskiej legendy. Z dzisiejszej perspektywy wyraźnie widać, że o fascynacji postacią ułana decydowało coś jeszcze, coś, co dalece wykraczało poza militarne zasługi. Dość wywołać z pamięci strofy pieśni dyskretnie przywołanej przez Liskowackiego. Cóż tam usłyszymy? Otóż zanim ułani, „chłopcy malowani”, w pełnym rynsztunku, z uniesioną lancą i szablą, które już za moment okażą się podwójnie symboliczne, stanęli przeciw kawalerzystom wrogich armii – z powodzeniem zajmowali się podbojem kobiecych serc. Ich niedopartemu urokowi nie były w stanie oprzeć się – i to niezależnie od stanu cywilnego – „niejedna panienka i niejedna wdowa”, mężatki, a nawet Żydówki. By wyjaśnić ten niewątpliwy fenomen, głos oddajmy znawcy zagadnienia, Tomaszowi Tomasikowi:

Ułani byli bowiem ucieleśnieniem narodowego fantazmatu męskości militarnej, spełnieniem marzenia o samodzielnej, „pięknej”, reprezentacyjnej armii. W powszechnym społecznym przekonaniu kontynuowali najchwalebniejsze tradycje polskiej jazdy – rycerskie, sarmackie, husarskie, barskie, napoleońskie. Stanowili przykład męskości, w której doszło do zespolenia militarystyki z erotyzmem. „Obraz ułana – pisał Jan Prokop – [...] służy raczej mitowi zwycięstwa niż rytuałowi klęski, cierpienia, pokuty”. Fantazmat ułana manifestował w publicznej przestrzeni społecznej (chciałoby się napisać – wreszcie) falliczną potencję polskiej męskości²⁰.

Mówiąc o ułanie jako polskim fantazmacie męskości, uwzględnić musimy również nieodłącznie z nim związaną bogatą symbolikę konia.

¹⁹ Według historyków wojskowości tak mocno osadzony w społecznej pamięci obraz szarzy polskiej kawalerii na niemieckie czołgi we wrześniu 1939 roku jest mitem upowszechnionym przez nazistowską propagandę, a następnie przejętym przez polskie władze komunistyczne. Zob. J. Piekalkiewicz, *Wojna kawalerii 1939–1945*, AWM: Warszawa 1992, s. 11–38.

²⁰ T. Tomasik, *Kampania wrześniowa jako doświadczenie męskości żołnierskiej*, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 69.

Jak przypominał Jerzy Bartmiński, koń w ludowej twórczości erotycznej jest „symbolem męskiej potencji, nigdy – rzecz jasna – nie opuszczającej kochanka”²¹. Oczywiście koń u Liskowackiego nie pojawia się bezpośrednio; jako „przypisany” do postaci ułana ogier, a właściwie jego wyobrażenie, aktualizuje się wraz z zaprogramowaną przez autora alternatywną lekturą pierwszego wersu („ułani, ułani”, nucone na legionową nutę). Ale nawet taka „fantomowa” forma obecności wymienionego zwierzęcia przyczynia się do niezwyklej akumulacji animalistycznej symboliki w inicjalnej części utworu (konie – łanie – byki). Tym samym pierwszy dystych jest niejako rozrywany przez kumulujące się żywioły binarnych opozycji. Lokuje się pomiędzy tym, co zwierzęce a tym, co ludzkie, pomiędzy tym, co żeńskie a tym, co męskie, pomiędzy naturą a kulturą.

By kluczowemu dla inicjalnego dystychu prawu symetrii stało się zadość, musimy jeszcze tylko wziąć pod „lingwistyczną” lupę wers dolny: „byki jak byki”. Tautologiczna z pozoru konstrukcja idealnie dopełnia nasz pulsujący libidinalną energią kwadrat. Spójrzmy, oto byki ustawiły się dokładnie pod łaniami, ale nie da się wykluczyć, że już wkrótce zwierzęta zamienią się pozycjami. Taki dynamiczny układ wyrazów do pewnego stopnia przypomina eksperymenty rodem z poezji wizualnej albo z wnętrza jaskini Lascaux. Obserwując, jakże wiele dzieje się w przestrzeni między słowami, równocześnie dostrzegamy wewnętrzną dynamikę semantyczną poszczególnych wyrazów. Nie będzie zaskoczeniem, gdy stwierdzimy, że również w przypadku drugiego wersu trudno nam będzie złapać byka słowa za rogi. To oczywiście skutek zastosowanej przez autora gry językowej. W przeciwieństwie jednak do wersu inicjalnego, gdzie toczyła się skomplikowana, graficzno-głosowa gra na pograniczu homonimii i homofonii, tym razem poeta sięga do słownikowych złóż polisemii.

Widziany z tej perspektywy byk (miejmy nadzieję, że niniejszym nie popełniamy byka interpretacyjnego) pojawia się w wierszu – analogicznie do żyjącej „piętro wyżej” łani – w kilku wcieleniach równocześnie. Pierwsze nasze skojarzenie automatycznie łączy to zwierzę z „niekastrowanym

²¹ J. Bartmiński, *„Jaś koniki poił” (uwagi o stylu erotyku ludowego)*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2, s. 17.

samcem bydła domowego”, zwanym również buhajem. Kilka słów warto poświęcić wymienionemu imiesłowowi. To właśnie niespożyta energia seksualna (tzw. „jurność”) oraz płodność uczyniły udomowione zwierzę totemicznym obiektem wielu mitologii: egipskiej, asyryjskiej, celtyckiej, o greckiej nie zapominając, by wspomnieć tylko mity o Pazyfae, matce Minotaura, czy o porwaniu Europy.

Nie tracąc z pola widzenia prymarnego znaczenia słowa „byk”, wskazać należy jednak na kolejne kręgi semantyczne interesującego nas wyrazu, które uaktywniają się pod wpływem kontekstu (bliska obecność „łani”). Pomocna w rekonstrukcji tych dodatkowych znaczeń może okazać się znajomość socjolektu łowieckiego. Przypomnijmy zatem, że mianem byka myśliwi (a zapewne również kłusownicy – oczywiście nie stawiam pomiędzy nimi znaku równości) określają samce jeleniowatych, zwanych także pełnorożcami (*Cervidae*). Do tego grona zaliczyć należy samce jelenia szlachetnego, a także łosia euroazjatyckiego czy daniela zwyczajnego (w przeciwieństwie do wymienionych samiec sarny europejskiej określany jest jako rogacz lub kozioł).



Oko w oko z rogaczem, samcem sarny. Fot. Michał Krupiński

To bardzo ważny trop, który niewątpliwie uspoźnia naszą zwierzęcą scenę obyczajową. Któż tknięty odwiecznym instynktem, zewem natury, zbliża się do łani? „Byki jak byki”. Określenie, które w pierwszym odruchu skłonni byliśmy zakwalifikować jako przejaw tautologii, teraz odsłania się jako skrócone porównanie: „silny jak byk”. Imponujący, potężny, władczy, tak prezentuje się jeleń jako fantazmat zwierzęcej męskości.

Jeśli przez moment odnieśliśmy wrażenie, że wreszcie udało nam się sforsować hermeneutyczne wrota, analizowany wiersz – niczym u Kafki – pokazuje, że wewnątrz skrywa się kolejna para drzwi. Tak w mojej opinii sprawy mają się i tym razem. Rekonstruując polisemantyczne bogactwo zaledwie trójliterowego słowa („byk”), w naturalny sposób wyeksponowaliśmy postantropocentryczny rys inicjalnego dystychu, układającego się w scenę, która zmierzać będzie najpewniej ku próbie przedłużenia gatunku. Tymczasem – jak sygnalizowałem – Liskowackiemu zależy przede wszystkim na nieustannej produkcji wieloznaczności, stąd opanowana przez niego do perfekcji technika gry homonimem, homofonem, polisemią. W jej wyniku to, co jeszcze przed chwilą skłonni byliśmy brać za pewnik (jeleń + łania = zakochana para), ponownie wymknie się jednoznacznej kategoryzacji. Raz jeszcze natura zмагаć się tu będzie z kulturą, a żywioł animalny przenikać się z tym, co ludzkie.

By dostrzec ten podskórny (Edward Balcerzan powiedziałby: podślowny) nurt znaczeń, musimy jednak jako interpretatorzy i interpretatorki wykonać koło i powrócić do alternatywnego sposobu odczytywania (odsluchiwania) inicjalnego wersu. Zakamuflowane w nim echo pieśni legionowej („ułani, ułani, malowane dzieci”) na zasadzie powidoku pozwala nam skupić uwagę na tytułowych kawalerzystach jako emanacji męskości, a nawet ultramęskości. Prefiks wydaje się tu niezbędny, by podkreślić nadmiar kipiącej, życiodajnej energii, której wyrażeniu sprostać w stanie jest chyba jedynie pleonazm: „byki jak byki”. Binarny model konstrukcji pierwszego wersu, oparty na nieustannej substytucji elementów żeńskich i męskich, zwierzęcych i ludzkich, sprawia, że także wers dolny co rusz zaczyna opalizować odmiennymi znaczeniami. Byki jak byki? Czyż nie tak zwykło się mawiać – w sposób zabarwiony rubaszością, ale i podziwem, charakterystyczny

np. dla wojskowych – o dużym, silnym mężczyźnie. Obdarzonym krzepą, imponującą sylwetką, tak charakterystyczną dla „chłopców malowanych”.

Nie jestem pewien, czy w powyższym określeniu („silny jak byk”), z lekką nacechowanym homospołecznym pragnieniem, zawarta jest także aluzja do wybujałego erotycznego temperamentu (w tym kontekście właściwsze byłoby z pewnością słowo „ogier”), nie zmienia to jednak faktu, że inicjalny dystych utworu Liskowackiego w całości jawi się jako niesłabnąca afirmacja vitalności. Pochwała urody życia w jego najbardziej organicznych przejawach. Dobrze zapamiętajmy ten moment! Niestety nie będzie do niego powrotu. Kolejne dwa dystychy przyniosą nam rozpad i rozkład. Wiosna życia nieodwracalnie ustąpi miejsca zimie, śmierć jak najdosłowniej obali to, co jeszcze przed chwilą było wywyższone.

Zejdźmy zatem piętro niżej. Ten ruch ku dołowi jest oczywiście symboliczny, precyzyjnie zaplanowany przez szczecińskiego poetę. Na tym nie koniec jednak, bo wertykalna dynamika cechuje się, by tak rzec, dwuwektorowością. Jak za moment zauważymy, nie tylko słowa u Liskowackiego są konsekwentnie wywracane na nice, podobnie dzieje się ze światem przedstawionym. W drugim dystychu zapanuje nam perspektywa *upside down*, a efekt ten osiąga autor za pomocą skutecznego zastosowania „gry na konstrukcjach frazeologicznych”. Przyjrzyjmy się kolejnemu chwytowi z bogatego instrumentarium „lingwisty”:

do góry rogami
układani

Wystarczyły zaledwie cztery słowa, dwa krótkie wersy spięte dyskretnym **asonansem** (co istotne, współbrzmiającym z inicjalną liniijką tekstu), by tak mozolnie konstruowany w pierwszej strofie obraz urody życia został bezpowrotnie przekreślony, strącony w przepaść. Aby osiągnąć ten efekt, poeta znakomicie wykorzystuje technikę frazeologicznej kontaminacji. Dzięki podmianie spółgłoski na początku trzeciego z wymienionych słów (r/n) autorowi udało się wykonać kilka „lingwistycznych” gestów równocześnie. Upadek byków, imponujących samców jelenia szlachetnego, które dopiero co z taką uwagą obserwowaliśmy, jest do pewnego stopnia podwójny. Widzimy je w upokarzającej pozycji horyzontalnej – duma

i przewrócenie – leżące „do góry rogami”, do góry „wieńcem”, bo tak myśliwi zwykli określać ich rozłożyste poroże. Ale spoza tego sformułowania wciąż prześwituje frazeologiczny pierwowzór („do góry nogami”), poddany jednak interesującemu chwytowi stylistycznemu, zwanemu deleksykalizacją. Oto poeta, by tak rzec, przywraca nogom ich dosłowność, sprawiając tym samym, że wyrażenie „przewrócić życie do góry nogami” w prezentowanym przypadku definiujemy jednocześnie jako „próbę zburzenia ustalonego porządku” oraz jako najdosłowniej pojęte życie biologiczne, które zostało unicestwione. I teraz bezradnie leży z zadartymi nogami, niczym Baudelaire’owska padlina.

Na tym nie wyczerpuje się jednak praca naszego lingwistycznego *perpetuum mobile*, bo dokonany przez Liskowackiego gest kontaminacji związków frazeologicznych („do góry rogami” / „nogami”) niejako retroaktywnie pozwala na paralelną aktualizację obu sposobów interpretacji inicjalnego dystychu. Jak pamiętamy, spoza zwierzęcych grzbietów „wy-łania-ły” się w poddanym mikroanalizie fragmencie również ludzkie sylwetki. „Ułani, ułani, chłopcy malowani”. Jeśli zgodzić się na taki zdublowany model lektury (już wkrótce kolejny dowód przyniesie nam czwarty wers utworu), to według autora również ułanom groziłby śmiertelny upadek, strącenie w dół. Ułani do góry nogami? Ułani do góry rogami? Drugi z wariantów – na pozór ekscentryczny (nie tylko dlatego, że to ułani dbali, aby innym regularnie przyprowadzać rogi) – przestanie budzić zdumienie, gdy przypomnimy sobie umundurowanie kawalerzystów, a mówiąc nieco konkretniej, ich nakrycie głowy. Myślę tu o „polskiej wojskowej czapce z daszkiem i kwadratowym denkiem”, z racji swojego kształtu nazywanej rogatywką. To niewątpliwie jeden z naszych narodowych emblematów, nieodłącznie związany z polskimi bojami o wolność i niepodległość, od czasów konfederacji barskiej (słynna konfederatka) po wojnę obronną 1939 roku²². Co ważne, rogatywki jako wysokie usztywnione czapki z daszkiem – co doskonale ilustruje zamieszczona powyżej reprodukcja obrazu Wojciecha Kossaka – od końca XVIII stulecia stały się znakiem rozpoznawczym polskich szwoleżerów, dlatego nazywane były alternatywnie ułankami. W moim przekonaniu to

²² Zob. H. Wielecki, *Dzieje polskiej rogatywki*, Nasza Księgarnia: Warszawa 1985.

jeszcze bardziej uprawdopodobnia hipotezę zainicjowanej przez Liskowackiego ukrytej gry słownej: „do góry roga(tywka)mi”.

Rodzi się oczywiście pytanie, coż mogło przydarzyć się „chłopcom malowanym”? Nie ukrywajmy, pytanie z gatunku trudnych, ponieważ wiersz przynosi zbyt mało danych, byśmy mogli udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Pewną interpretacyjną pokusę stanowić może próba wykroczenia poza terytorium analizowanych sześciu wersów i przyjrzenie się całości tomu, z którego pochodzi nasz utwór. Zbiór wierszy Liskowackiego pt. *do żywego* został opublikowany w 2023 roku i powyższa data jako czas zmagani wojennych, militarnej inwazji Rosji na Ukrainę, zdecydowanie odcisnęła na nim swoje piętno. Wojnie za wschodnią granicą Liskowacki poświęcił cały cykl poetycki, któremu nieco bliżej przyglądam się w innym miejscu; tu chciałbym jedynie podkreślić, że pewien rodzaj podszytej niepokojem aury psychologicznej, związanej z realnością wojennego zagrożenia *hic et nunc*, niejako rykoszetem (proszę wybaczyć wojenną metaforę) dotyka w moim mniemaniu także interpretowanego w tym studium utworu.

Nawet jeśli uznamy, że dzieje się to w sferze wskazań pośrednich, implikacji jedynie śladowo zasugerowanych, analizowany wiersz jako ogniwo integralnej całości – jaką jest ten precyzyjnie skonstruowany tom poetycki – a więc odczytywany w kontekście sąsiadujących z nim „wierszy antywojennych”, nieuchronnie będzie się przechylał w stronę właśnie tak sprofilowanej lektury. Nie przestając być – na swym pierwszym semantycznym planie – opowieścią o zagładzie jeleni, obalonych, pohańbionych, zamienionych w krwawą plamę na śniegu, równocześnie w swym implikowanym wymiarze wiersz aluzyjnie kierowałby naszą uwagę w stronę wojny i ludobójstwa, w stronę zbrodni wojennych, takich jak ta, która miała miejsce w Lesie Katyńskim (czy mieszkaly w nim również jelenie i łanie?). Przypomnijmy tylko, że ofiarami sowieckiej zbrodni padło wówczas wielu oficerów służących w pułkach ułanów. Ze skrępowanymi z tyłu dłońmi, ustawieni nad przygotowanymi uprzednio dołami, zabijani strzałem w tył głowy, seryjnie upadali w piaskową głęb, „do góry nogami”. Pozostały jedynie przestrzelone czaszki i rogatywki ze śladami krwi (jedną z nich zobaczyć dziś można w Muzeum Katyńskim w Warszawie).

Mam nadzieję, że nie odbiegłem zbyt daleko od wersów Liskowackiego. W ruchomych ramach zaproponowanego przeze mnie **modelu lektury powidkowej** kluczowa jest zarysowana w inicjalnej strofie zwierzęco-ludzka paralela. Pozwala ona – niczym las o rozchodzących się ścieżkach – na równoległe przemierzanie obu wewnątrztekstowych duktów jednocześnie. Podwójny ów szlak najkrócej określić można formułą: od idylli do elegii, od miłości do śmierci. Arkadyjskie zaloty, beztroska gra pożądania („u łani ułani, ułani u łani”), z jakimi spotkaliśmy się w pierwszym dystychu (nie-elegijnym), w drugiej części utworu będą musiały w całości ustąpić miejsca tonacji ciemnej, chtonicznej. Eros przegra z Tanatosem. Ziemia rozstąpi się. Ci, którzy zaledwie przed momentem jawili się jako emanacja męskiej siły i urody (myślę tu zarówno o jeleniach, jak i o ułanach), zostaną powaleni. „Do góry rogami”. „Do góry nogami”. Tym samym klamra animalistyczno-ludzkiej analogii z wolna domyka się, a nasz wiersz dyskretnie odsłania przed nami powidoki czasów – jak naiwnie mogło się przed 24 lutego 2022 roku wydawać – bezpowrotnie minionych, czasów, gdy „człowieka tak się zabijało jak zwierzę”.

Zostało nam jeszcze jedno słowo do zinterpretowania. Krótki – przyznajmy, trudno o mniejszą liczbę wyrazów – wers czwarty: „układani”. To wyjątkowo niepokojący imiesłów, jego bierność w konfrontacji z ciałami, które dopiero co przenikały pulsujące prądy życia, niespożyte energie seksualne, musi wzbudzać zgrozę. Między brzegiem pierwszej a drugiej strofy rzeczywiście musiało wydarzyć się coś straszliwego, coś, czego widok został litościwie nam oszczędzony, widzimy za to skutki. W mgnieniu chwili ciało zdążyło przemienić się w trupa. Zimny, zeszywniały przedmiot, który teraz można dowolnie „układać” (aby więcej miejsca zostało w dole?). Warto podkreślić ów reifikujący aspekt, ponieważ może on nas naprowadzić na kolejny ważny trop (łowieckie skojarzenie nieprzypadkowe). Uważne ucho powinno usłyszeć, jak w tej zwężłej imiesłowowej formule pobrzmiwia myśliwskie słowo „pokot”, definiowane jako „zbiór zwierzyny upolowanej podczas polowania, ułożony zgodnie z określoną hierarchią łowiecką”²³.

²³ Pokot, <https://slowniklowiecki.pl/definicja/2015,pokot> [dostęp: 20.08.2024].

Oto rodzaj pośmiertnej „nagrody pocieszenia”. Jelenie szlachetne, oficerowie pośród fauny leśnej – przodem! Zające szaraki na szarym końcu.

A jednak pozostaje coś, pewna semantyczna nadwyżka, która jako interpretatorowi nie daje mi spokoju. Niepozorna samogłoska, która może okazać się ukrytym kluczem do zrozumienia całości utworu. „Układani”. Zgodnie z linearnym tokiem lektury wymienione określenie, samotnie wypełniające wers czwarty, zobowiązani jesteśmy traktować jako epitet, przydawkę przymiotną, określającą rzeczownik. I właśnie tu zaczyna się nasza gramatyczna szarada. Z uwagą podnosimy wzrok ku inicjalnemu dystychowi i zadajemy pytanie. Byki? Ale przecież wówczas prawidłowa forma brzmień powinna: „układane”. Sygnalizowany przeze mnie ruch samogłoski w wygłosie imiesłowu („i”/„e”) tym samym przekłada się na dialektykę dwóch form gramatycznych: rodzajów męskoosobowego oraz niemęskoosobowego. Imiesłów przymiotnikowy (bierny), z którym spotykamy się w wersie czwartym, jednoznacznie sugeruje, że między wierszami ukryty musi być również rzeczownik w liczbie mnogiej, który łączył się będzie – językoznawcza precyzja jest tutaj konieczna – z formą zaimka wskazującego „ci”, a nie „te” (byki, jelenie). Raz jeszcze spoglądamy ku górze – i jedyne rozwiązanie, jakie w naszym przekonaniu wchodziłoby w poetycką grę, rozwiązanie wzmocnione przesłem potrójnego rymu asonansowego („u łani” – „rogami” – „układani”), zawarte jest w takim modelu lektury pierwszego wersu, który skutecznie wydobędzie z niego echo słynnej pieśni legionowej. „Ułani, ułani...”. *Quod erat demonstrandum* – chciałoby się dopisać.

W sposób nieubłagany zbliżamy się do puenty utworu. Zgodnie z jego dychotomiczną poetyką – przesycona witalizmem część pierwsza, kolejne dwa dystychy „ciemne”, naznaczone śmiercią – puenta nie przyniesie konsolacji. Wręcz przeciwnie, boleśnie ograbi nas z nadziei. Posłuchajmy:

na śniegu farba
czarne koraliki.

Tym, co jako pierwsze uderza w przywołanym fragmencie, jest dynamika kontrastu. Śnieg tym bielszy, im ciemniejsze koraliki, koraliki tym czarniejsze, im jaśniej promieniuje śnieżna połać. Jak to jednak zwykle w życiu bywa,

i tym razem nie wszystko jest czarne albo białe. By wydobyć pasmo dodatkowej barwy, ponownie w ramach naszej lektury musimy sięgnąć po słownik łowiecki. Leksykon sam w sobie będący jedną wielką kuźnią eufemizmów: dużo łatwiej chyba celuje się „na komorę” („klatka piersiowa zwierzyny grubej, w którą myśliwy stara się trafić kulą”) niż po prostu w pulsujące żywą krwią zwierzęce serce. Ale przejdźmy do „farby na śniegu”. Tam, gdzie jeszcze przed momentem widzieliśmy tylko biel i czern, teraz przyjdzie nam dostrzec barwy biało-czerwone. Barwy zwyciężone?

Farba to termin używany w łowiectwie do określenia krwi zwierzyny, która pozostaje po jej ucieczce lub postrzeleniu. Jest to istotne narzędzie dla myśliwych, umożliwiające śledzenie tropów zwierzyny oraz określenie, gdzie się udała. Kolor farby może być zróżnicowany w zależności od gatunku zwierzyny i może być widoczny na trawie, liściach lub innych powierzchniach, po których przeszła zwierzyna. Dodatkowo, farba może być obecna na skórze zwierzęcia w przypadku trafienia.

Farba stanowi istotne źródło informacji dla myśliwych – oprócz śledzenia tropów i lokalizowania zwierzyny, pozwala określić, czy została raniona oraz ile krwi straciła. Ponadto umożliwia ocenę wieku i płci zwierzyny oraz stanu jej zdrowia. Krew dzikich ptaków jest często bardzo jasna i szybko schnie, natomiast krew dzików ma ciemnoczerwoną barwę, podczas gdy krew jeleni jest bardziej brązowa lub ciemnobrązowa. Farba wykazuje zatem różnice w kontekście gatunku zwierzęcia²⁴.

„Farba znaczy krew” – tak mogłaby brzmieć przywołana definicja w wersji skompresowanej. Jest to zarazem tytuł poruszającej opowieści Zenona Kruczyńskiego²⁵, „nawróconego” myśliwego, który w pewnym momencie stał się ekomyślicielem (przedmowę do książki napisała Olga Tokarczuk). Wróćmy jednak do Liskowackiego. Gdy raz jeszcze z najwyższą uwagą przyjrzymy się strukturze naszej miniatury poetyckiej, dostrzeżemy, że do pewnego stopnia przypomina ona... fotoreportaż. Mamy trzy nader wyraziste

²⁴ *Farba*, https://slovníklovec.pl/definicia/1347,farba#google_vignette [dostęp: 20.08.2024].

²⁵ Zob. Z. Kruczyński, *Farba znaczy krew*, przedmowa O. Tokarczuk, Czarne: Wołowiec 2017.

kadry, pomiędzy którymi następują ostre cięcia. „Reporterskim” ujęciom można nawet spróbować nadać tytuły: Miłość – Śmierć – Żałoba. Albo nieco bardziej metaforycznie: Wzlot – Upadek – Z(a)nikanie.

„Farba”, na której ślady natrafiamy w przedostatnim wersie tekstu, wzmacnia zoocentryczne ukierunkowanie procesu lektury, nakazuje nam skupić się na „zbędnym” cierpieniu, jakiego doznały zwierzęta. Nawet jeśli w tekście tego bezpośrednio nie widać, „jest w kropli atramentu – to oczywiście Szymborska – spory zapas myśliwych z przymrużonym okiem”. Równocześnie dopowiedzmy, że zlokalizowana przez nas postantropocentryczna potencja ma swoje wyraźne ograniczenia, wiersz nie do końca chce się przechylić w stronę mikrozonarracji lirycznej. Albo nieco inaczej poetycką rzecz ujmując: istotnie grawituje w tę stronę, co wszelako nie zmienia faktu, że dokładnie w tym samym czasie zbliża się do jakże „arcyludzkiej” opowieści, którą moglibyśmy zakwalifikować jako postromantyczną etiudę martyrologiczną. To precyzyjnie zaplanowany paradoks, oba warianty wzajemnie się przenikają, wyłaniając naprzemiennie. Na naszych oczach (i uszach) łania przemienia się w ułana, ale tylko po to, by kawalerzysta następnie mógł zamienić się w byka, co wcale jednak nie wyczerpuje ruchu Owidiuszowej metamorfozy. Na końcu wiersza oba rozwidłone szlaki ponownie się splatają, a miejscem ich przecięcia staje się „farba”. Kropła krwi.

Jak wspominałem, na różne sposoby aktualizowana przez Liskowackiego nomenklatura łowiecka („byki” – „pokot” – „farba”), sprawia, że jako interpretatorzy i interpretatorki *nolens volens* zamieniamy się w myśliwych; przyznajmy, z wielu powodów to nie do końca komfortowe uczucie. Szokująca dla co bardziej wrażliwych dusz „hermeneutyka krwi zwierzyny”, z jaką spotkaliśmy się w przytoczonej powyżej łowieckiej definicji, swoistej *Farbenlehre* (czy Goethe lubił polować?), mimo wszystko dobrze koresponduje z przywołaną przez Carla Ginzburga prastarą chińską opowieścią, według której wynalezienie pisma przypisywano urzędnikowi zafascynowanemu odciskami ptasich stóp na piasku. Tym samym geneza pisma organicznie spłótłaby się z rytuałem tropienia znaków: „Myśliwy byłby pierwszym, który opowiada historię, ponieważ zdolny jest do czytania spójnych wydarzeń z niemych śladów (o ile nie niedostrzegalnych) pozostawionych przez

drapieźniki”²⁶. Ludzki drapieźnik usiłuje odczytać znaki pozostawione przez niehumanne drapieźniki; być może rzeczywiście od tego wszystko się zaczęło, w tym intrygujący utwór Liskowackiego – „krótki wiersz o zabijaniu” (jeszcze jedno filmowe skojarzenie) – oraz wystukiwane przeze mnie słowa, będące skromnym aktem pisania o pisaniu.

A co z „czarnymi koralikami”? – słusznie zapyta na koniec uważny czytelnik. Jeśli poetologiczna intuicja mnie nie zawodzi, w trójsekwencyjny wiersz szczecińskiego twórcy wpisany został osobliwy algorytm przemienności, zasada permanentnego przenikania się elementów animalistycznych i ludzkich. Jak starałem się wykazać w toku przeprowadzonej mikrologicznej analizy, poeta uczynił doprawdy wiele, by konsekwentnie wybijać nas z poczucia interpretacyjnej pewności siebie. Temu służy w wierszu wypożyczona od Przybosa i jego następców – a następnie udoskonalona – reguła gry homonimem i homofonem, temu służą eksperymenty frazeologiczne czy sięganie w głąb równoległych socjolektów. Dzięki zastosowaniu tych wszystkich chwytów i zabiegów Liskowackiemu, za pomocą zaledwie czternastu słów, udaje się sprawić, by „mikrokosmos wiersza”²⁷ (określenie Piotra Michałowskiego) równocześnie otwierał nie jeden, lecz dwa osobne światy, „zawierające niepowtarzalne obrazy, postacie i idee”.

Zarysowana powyżej dychotomiczność „lingwistycznej” poetyki Liskowackiego przekłada się w moim przekonaniu również na ruchomą modalność ostatniego wersu. Najpierw zwróćmy jednak uwagę na konstrukcję dystychów drugiego i trzeciego. Zostały one zbudowane w ten sposób, by „górne” piętra w pierwszym czytelnicznym odruchu kierowały wektor naszej uwagi w stronę tego, co zwierzęce, pozaludzkie („do góry rogami” / „na śniegu farba”), a następnie – na zasadzie kontrapunktu – pojawiałyby się drugie dno drugiego wersu. Jego zadaniem byłoby zakwestionowanie

²⁶ C. Ginzburg, *Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'incide*, „Le Débat” 1980, nr 6, s. 61. Cyt. za: B. Mytych-Forajter, *Przyziemne intuicje. Carla Ginzburga „Znaki, oznaki, poszlaki”*, w: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2005, s. 30.

²⁷ Zob. P. Michałowski, *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Impuls: Kraków 2012.

tego, co zaledwie przed momentem skłonni byliśmy odczytywać jako element bezsporny. Tak właśnie dzieje się z „czarnymi koralikami”. Można je potraktować po prostu jako peryfrazę, ornamentacyjnie rozbudowane opisanie zwierzęcej krwi na śniegu. Rzeczywiście, pod wpływem niskiej temperatury krew zamiast rozpuszczać się, wsiąkać, mogłaby zachować kulistą strukturę. Kulki kropli. Krople kulek. Koraliki. Deminutyw kamuflujący przemoc polowania, zabawy w cudzą śmierć.

Ale Liskowacki nie byłby Liskowackim, gdyby równocześnie skutecznie nie mylił tropów (trupów), gdyby nie sprawiał, że wieść nas one będą w dwu kierunkach paralelnie. Ta alternatywna trajektoria ujawniła się już w trakcie podwójnej lektury inicjalnego wersu („u łani” płynnie przeobrażające się w „ułani”, nucone na legionową nutę) i tym samym narzuciła swoiste roz-dwojenie ukrytej całości naszego mikrodzieła. Spod powierzchni opowieści o życiu i śmierci zwierząt, łań i jeleni, stopniowo wy-łania-ć się zaczęła post-romantyczna narracja martyrologiczna, krwawa etiuda o ułanach, którzy marzyli o miłości i tryumfie, a jedynym, co znaleźli, okazała się męczeńska śmierć. „Do góry roga(tywka)mi / układani”. W tym kontekście przypomnieć się mogą pisane tuż po wojnie wersy Tadeusza Różewicza, „leśnego” żołnierza (pseudonim „Satyr”).

Leżał nagi partyzant
 śpiewały ptaki
 i mrówki wędrowały
 po woskowych dłoniach
 [...]
 leżał pod lasem cicho
 jakby pił z źródelka wodę
 pochylony nad
 swoją dolą
 dołem.²⁸

²⁸ T. Różewicz, *Dola*, w: tenże, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1995, s. 11.

„Dolą – dół”; widać i młodemu Różewiczowi nieobce były paronoma-
zje, jednak nie z tego powodu pozwoliłem sobie go tutaj przywołać. Bar-
dziej interesują mnie „polskie drogi” skojarzeń (nie tylko literackich).
Krew – śnieg – wojna – powstanie – las. Nitki słów zaczynają zbiegać się
w jednym miejscu, czujne ucho powinno wychwycić „echa leśne”. Przypo-
mnijmy, to tytuł szkatułkowej opowieści Stefana Żeromskiego, traktującej
o klęsce powstania styczniowego. Dokładnie tym samym tytułem po kilku-
dziesięciu latach posłużył się właśnie Różewicz jako autor konspiracyjnego
tomiku²⁹ (wydanego w 1944 roku na powielaczu), który poświęcił towarzy-
szom broni z partyzanckiego oddziału Armii Krajowej, wędrującego gdzieś
w lasach pomiędzy Radomskiem a Częstochową³⁰.

Podkreślmy ten ważny wątek sztafety pokoleń, tak charakterystyczny
dla polskości, w ramach której nie tylko farba, lecz również historia znaczy
krew. „Czarne koraliki”. Krwawe plamy na śniegu. Artur Daniel Liskowacki
jako pisarz w swej dojrzałej twórczości coraz mocniej wpisuje się w ów lite-
racki krwiobieg, nawiązuje dialog z duchami poprzedników, pyta o cenę,
jaką niejednokrotnie приходило płacić za „powstanie jako sposób bycia
Polaków”³¹. Znakomitym świadectwem tych narracyjnych poszukiwań jest
*Hotel polski*³² (2020), książka uhonorowana Nagrodą Literacką „Jantar”, zbiór
czterech opowiadań zatytułowanych nazwami pór roku, spletających się
w tragiczną, gorzko-ironiczną panoramę polskich dziejów. Jej początkiem,
swoistym „punktem zero”, staje się dla Liskowackiego rok 1863. Rok śniegu
i krwi, czerwieni i bieli.

Czy „czarne koraliki”, a także całość poetyckiego utworu, z którym tutaj
się zmagam, byłyby odległym odpryskiem tamtych lektur? Głębokiego

²⁹ T. Różewicz, *Echa leśne*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1985.

³⁰ Więcej na temat okupacyjnego etapu biografii poety: M. Grochowska, *Różewicz. Rekonstrukcja*, t. I, Wydawnictwo Dowody na Istnienie: Warszawa 2021 (tu: *Róża wiatrów*, s. 219–265).

³¹ Zob. D. Dąbrowska, *Powstanie jako sposób bycia Polaków*, w: *Dyskurs powstańczy w kultu-
rze polskiej*, red. D. Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego:
Szczecin 2015, s. 7–31.

³² A.D. Liskowacki, *Hotel polski*, FORMA: Szczecin Bezrzecze 2020.

zanurzenia się pisarza w XIX-wiecznej prasie, raportach, relacjach, wspomnieniach? Jeśli zgodzić się na taką interpretacyjną hipotezę – a znacząco wzmacnia ją w moim przekonaniu sytuacja wojny za wschodnią granicą, niedający o sobie zapomnieć długi cień Rosji, który od trzech stuleci boleśnie wpływa na polskie losy – wówczas w ostatnim wersie zobaczymy coś więcej niż zamrożoną krew zwierzyny. Nie przestając być metonimicznym świadectwem męczeństwa jeleni, obraz „czarnych koralików” nałożyłby się na kolejny akt narodowej martyrologii. Czarna biżuteria jako relikwie³³. Polska historia jako „paciorki jednego różańca”.

Bibliografia podmiotowa

Liskowacki Artur Daniel, *do żywego*, FORMA: Szczecin Bezrzecze 2023.

Bibliografia przedmiotowa

Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1939–1968*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1998.

Bartmiński Jerzy, „*Jaś koniki poił*”. (*Uwagi o stylu erotyku ludowego*), „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2, s. 11–24.

Białoszewski Miron, *Siulpet*, w: tenże, *Mylne wzruszenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1961, s. 88.

Gada! zabić? Pa! [n]tologia neolingwizmu, red. Maria Cyranowicz, Paweł Kozioł, Staromiejski Dom Kultury: Warszawa 2005.

Grochowska Magdalena, *Różewicz. Rekonstrukcja*, t. I, Wydawnictwo Dowody na Istnienie: Warszawa 2021.

³³ Zob. J. Załączny, *Biżuteria patriotyczna przejawem XIX-wiecznej mody czy stosunku do Ojczyzny*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. Moda i styl życia*, t. VI, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: Łódź – Olsztyn 2017, s. 163–176.

- Janion Maria, *Wojna i forma*, w: *taż, Płacz generała. Eseje o wojnie*, Sic!: Warszawa 1998.
- Krupiński Piotr, *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilologii i psychoanalizy*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN: Warszawa 2021.
- Manifest neolingwistyczny*, <https://poezja.org/forum/utwor/45927-manifest-neolinwistyczny-i-marcin-cecko/> [dostęp: 20.08.2024].
- Michałowski Piotr, *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Impuls: Kraków 2012.
- Michałowski Piotr, *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1999.
- Mytych-Forajter Beata, *Przyziemne intuicje. Carla Ginzburga „Znaki, oznaki, poszlaki”*, w: *Skala mikro w badaniach literackich*, red. Andrzej Nawarecki, Monika Bogdanowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2005, s. 25–37.
- Pawelec Dariusz, *Między dyskrecją a dyspresją. Oblicza końca poezji lingwistycznej w Polsce*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, vol. 13 (2006), s. 7–21.
- Skala mikro w badaniach literackich*, red. Andrzej Nawarecki, Monika Bogdanowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2005.
- Sobolczyk Piotr, *Neologizmy Białoszewskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005 (nr 5), s. 75–91.
- Winiecka Elżbieta, *Mikropoetyka i jej konteksty*, „Forum Poetyki” 2017, nr 7 (wiosna/lato), s. 38–55.

Bibliografia kontekstowa

- Dąbrowska Danuta, *Powstanie jako sposób bycia Polaków*, w: *Dyskurs powstańczy w kulturze polskiej*, red. Danuta Dąbrowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2015, s. 7–32.
- Farba*, https://sloowniklowiecki.pl/definicja/1347,farba#google_vignette [dostęp: 20.08.2024].
- Ginkowa Łucja, *„Koń ma duszę w sobie”*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1988.

- Hej, hej ulani – Śpiewnik Niepodległości*, <https://www.spiewnikniepodleglosci.pl/nuty-i-akordy/nuty-i-akordy-do-hej-hej-ulani/> [dostęp: 20.08.2024].
- Jeleń i łania*, https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/JELEN_i_LANIA [dostęp: 20.08.2024].
- Kruczyński Zenon, *Farba znaczy krew*, przedmowa Olga Tokarczuk, Czarne: Wołowiec 2017.
- Liskowacki Artur Daniel, *Hotel polski*, FORMA: Szczecin Bezrzecze 2020.
- Michałowski Piotr, *Z narożnika mapy*, FORMA: Szczecin Bezrzecze 2017.
- Piekalkiewicz Janusz, *Wojna kawalerii 1939–1945*, AWM: Warszawa 1992.
- Pokot*, <https://slowniklowiecki.pl/definicja/2015,pokot> [dostęp: 20.08.2024]
- Różewicz Tadeusz, *Dola*, w: tenże, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1995, s. 11.
- Różewicz Tadeusz, *Echa leśne*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1985.
- Solecki Mariusz, *Ciemne „Szekliwo”, „Twórczość” 2022*, nr 6, <https://tworczość.com.pl/artykul/ciemne-szekliwo/> [dostęp: 20.08.2024].
- Tomasik Tomasz, *Kampania wrześniowa jako doświadczenie męskości żołnierskiej*, „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 59–75.
- Wielecki Henryk, *Dzieje polskiej rogatywki*, Nasza Księgarnia: Warszawa 1985.
- Załączny Jolanta, *Biżuteria patriotyczna przejawem XIX-wiecznej mody czy stosunku do Ojczyzny*, w: *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. Moda i styl życia*, t. VI, red. Jarosław Kita, Maria Korybut-Marciniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego: Łódź – Olsztyn 2017, s. 163–176.



Maciej Duda

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-6864-2446

Mikroprozy Elizy Kąckiej

Mikroproza

Poniższy mikroesej jest próbą opisu formy oraz analizy twórczości prozatorskiej Elizy Kąckiej. Głównym kontekstem interpretacji staną się forma i poetyka tekstów, które Julia Brown określa jako twórczość osób znajdujących się na spektrum autyzmu. W przypadku prozy Kąckiej nie oznacza to jednoznacznej diagnozy czy raczej psychologicznego rozpoznania podmiotu tekstowego, tym bardziej nie dotyczy to samej autorki. Nie jest to również próba lektury biograficznej czy biografizującej, choć asumpt do takiej lektury daje nam wiedza wpisana w twórczość oraz autokomentarze prozaiczki. Jednym z wątków jej prozy jest bowiem wychowanie córki znajdującej się w spektrum autyzmu. To główny temat autofikcyjnej prozy artystycznej pt. *Wczoraj byłaś zła na zielono*, której interpretację umieściłem w innym miejscu¹. Zbiory prozatorskie, których opis i analiza staną się podstawą tego szkicu, także odnoszą się do wskazanego zagadnienia, choć nie zostaje ono wprost wpisane i nazwane w samych tekstach. Jest raczej poboczne, przywołane przez marginalne napomnienie lub przez asocjacje. Toteż pisząc o spektralnych właściwościach poetyki mikroprozy Kąckiej, twierdzę, że autorce udało się użyć reguł języka, które zna jako matka

¹ M. Duda, *Literacki szwung Kąckiej*, „CzasKultury.pl” 2024, nr 4, <https://czaskultury.pl/artykul/literatura-i-psychotherapie-literacki-szwung-kackiej/> [dostęp: 13.05.2025].

dziecka w spektrum. Te informacje odnajdziemy we fragmentach czwartego tomu jej prozy pt. *Strefy zgniotu* oraz w posłowniu napisanym przez Kącką do spolszczonego eseju Clary Törnvall pt. *Autystki. O kobietach w spektrum*.

Dalej skupię się na odczytaniu trzech wybranych tomów prozatorskich Kąckiej (pomijam debiut, czyli tom pt. *Halo? Pani Elizo?*). Ich forma jest zbieżna. Piąty tom prozy przynosi ewolucję pisarskiego stylu autorki. Zanim jednak przejdę do opisu i analizy poszczególnych tomów (pierwsza część tekstu) oraz do ich kontekstualizacji (druga część tekstu), umieszczę autorkę w odpowiedniej przestrzeni historycznoliterackiej oraz rozjaśnię tytułowe pojęcie „mikroprozy”.

Eliza Kącka (ur. 1982) jest pisarką, prozaiczką, eseistką, badaczką literatury (pracuje na stanowisku adiunkta na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego). Jako felietonistka („Tygodnik Powszechny”) oraz krytyczka literacka (m.in. członkini jury Nagrody Literackiej Gdynia) jest aktywną uczestniczką życia literackiego. Zredagowała wybory poezji Anny Świrszczyńskiej, Marii Konopnickiej, Henryki Łazowertówny i Cypriana Kamila Norwida. Jako historyczka literatury bada teksty i życie Stanisława Brzozowskiego. Jest autorką pięciu książek prozatorskich, w kolejności chronologicznej: *Halo? Pani Elizo?* (2015), *Elizje* (2017), *po drugiej stronie siebie* (2019), *Strefa zgniotu* (2022) i *Wczoraj byłaś zła na zielono* (2024).

Pojęcie „mikroproza” używam w znaczeniu, jakie nadała mu Magdalena Bednarek:

Traktuję tę kategorię jako opisową, a nie teoretyczną czy gatunkową, uznając, że mieszczą się w niej utwory narracyjne i prozatorskie, które cechuje swoisty redukcjonizm w kreacji świata przedstawionego. To ograniczenie tekstu wymusza syntetyczność, gwarantowaną przez budowanie porozumienia ponad tym, co napisane wprost, przy użyciu skonwencjonalizowanych znaków literackich: toposów, stylów, gatunków².

2 M. Bednarek, *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945–1989*, Wydawnictwo „Poznańskich Studiów Polonistycznych”: Poznań 2013, s. 13.

Jan Trzynadlowski wśród małych form literackich umieścił m.in. przyśowie, epitafium, dowcip, anegdotę, list czy bajkę. Recypując dotychczasowe badania, Bednarek dowodzi, że małe formy literackie cechują się metaforycznością, aluzyjnością, alegorycznością i wieloznacznością (Trzynadlowski), które odsyłają czytelników w różnych kierunkach, uruchamiają u odbiorców różne rozumienia i różne konkretyzacje. Ponadto wśród cech opisywanych form wymienić należy zwięzłość, esencjonalność i myślowy skrót. Kończąc wstęp, ponownie oddam głos badaczce:

Utwory najbardziej rozbudowane, bo fabularne [...] ograniczone są do jednego zdarzenia, a i ono przenoszone jest w plan dyskursu: liczy się to, jak zdarzenie jest relacjonowane, lub fakt, że podlega ono mechanizmom ekspresji i pamięci. Postaci pozostają w tych utworach niedookreślone, funkcjonują jako imię lub funkcja wypowiedzi; czas istnieje o tyle, że między jedną kwestią a drugą mija chwila niezbędna do jej percepcji, przestrzeń nie odgrywa większej roli – określana jest jako polana, ogród, kawiarnia czy mieszkanie. Krótko, schematycznie³.

Część I. Opis i analiza⁴

Proza Kąckiej jest specyficzna. Choć można wskazać jej polski historyczno-literacki rodowód po mieczu: Ryszard Szubert, Janusz Anderman, Edward Redliński – czyni to Edward Balcerzan w posłowie do *Strefy zgniotu* – w tym eseju czytam ją w relacji do tekstów Lewisa Carrolla. Przynajmniej dwa tytuły Kąckiej, *Elizje i po drugiej stronie siebie*, korespondują z *Alicją w Krainie Czarów* (1865) oraz *Alicją po drugiej stronie lustra* (1871). *Strefę zgniotu* recypuję osobno, jako znak wyjścia z przestrzeni fantazji ku rzeczywistości, ale tam dotrzemy pod koniec tej części szkicu.

³ Tamże, s. 40.

⁴ Pierwsza i druga część szkicu zawiera zmienione na potrzeby tej publikacji fragmenty dwóch esejów krytycznoliterackich opublikowanych na łamach dwutygodnika „Czaskultury.pl”: M. Duda, *Autyzm i literatura* [1: Törnvall, Fiedorczuk], „Czaskultury.pl” 2023, nr 7; tenże, *Autyzm i literatura* [2: Kotas, Kącka], „Czaskultury.pl” 2023, nr 8.

Elizje są zbiorem bajek, przypowieści i filozoficznych opowiadań równocześnie. Jak wskazuje tytuł, w formach Kąckiej dochodzi do pewnego wzrostu, ścieśnienia sensów, podobnie jak w fonetycznym usuwaniu samogłosek (elizja to pojęcie zaczerpnięte z fonetyki; oznacza regularne usunięcie samogłoski – niekiedy sylaby – w sąsiedztwie innej samogłoski). Spółgłoski stają się jednym, nieprzerwanym rzędem – tak działają mikroprozy Kąckiej. Paradoks polega na tym, że wskazane zbliżenie/nakładanie się sensów wyrasta z uprzedniej redukcji tychże, z odrzucenia abstrakcji, urealnienia, ujednoznacznienia, przesunięcia operacji wykonywanej w myślach w pole realnego czynu: na przykład w stosowaniu takich zwrotów, jak „rzucić cień” (*Elizje*, s. 33), wypadać lepiej a wypadać z okna (por. tamże, s. 54), „bajka się opowiada” (tamże, s. 65). Tam, gdzie opowieść Kąckiej wstrzymuje sens wyrażen frazeologicznych i odwołuje się do podstawowego znaczenia poszczególnych słów/zwrotów, dla czytelników nieautystycznych wyłania się sens, który do tej pory zakryty był deszyfracją opartą na przenośni – czyli odczytaniem konwencjonalnymi, kulturowymi, niejako automatycznymi, bo wyuczonymi. W tych miejscach zostajemy wybici z formy, z nawyku recepcji. Ten gest odarcia zwrotu z ustalonego znaczenia metaforycznego naśladuje komunikacyjne schematy, które wytwarza umysł pracujący w trybie spektralnym. Tak zorganizowany umysł nieneurotypowy często posługuje się pierwszymi znaczeniami wyrazów, omijając tzw. nadwyżkę znaczeń, czyli to, co uznajemy za znak literackości. W lekturze prozy Kąckiej okazuje się również, że gest odsunięcia konwencjonalnych znaczeń zaszytych we frazeologizmach nadaje im nowe znaczenie, niestandardowe dla czytelników neurotypowych (inaczej: dla tych, którzy zinternalizowali zasady użycia figur i środków poetyckich). Dochodzi do odwrócenia: zwrot przenośny staje się dosłowny, przez co dla użytkowników skonwencjonalizowanego języka nabiera nowego znaczenia.

W tym miejscu powtórzę jednak: nie twierdzę, że autobiografizująca proza Kąckiej wskazuje na autyzm podmiotu narracyjnego ani też na autyzm samej autorki. Twierdzę, że autorce udało się użyć form i struktur języka, który znać może jako matka dziecka w spektrum.

To nie jedyna spektralna cecha prozy Kąckiej. *Elizje* to fragmentaryczna opowieść o „smutnej, nieskładnej” (*Elizje*, s. 54) królownie, która żyła na

granicy królestw (tamże, fragment *Bezgraniczność*, s. 25), „mieszkała od urodzenia na granicy Matni i Alternatywy, z podwójnym obywatelstwem” (tamże, fragment *Azyl*, s. 35). Metafora podwójnego obywatelstwa wraca we wspomnianym posłowniu do *Autystek* Törnvall. Życie w spektrum to życie z dwoma paszportami – przynależność do świata zdrowych i chorych.

Elizje opowiadają bajki i baśnie *skądinąd*; czyli z miejsca, do którego nikt nie chce się udać; z miejsca, w którym „wszystko musi być odwrotnie” (*Elizje*, s. 18). Nawet baśń o Kopciuszku, czyli fragment mikroprozy pt. *Korona*, w którym awantura rozgrywająca się wokół stopy i bucika zmienia się w potyczkę na rozmiar głowy. Stawką jest korona, która pasuje na głowy wszystkich księżniczek (ponowna zmiana schematu klasycznej baśni). Ten fragment to równocześnie historia abdykacji, zejścia, upadku i mierzenia się z „zagadkowym defektem” księżniczki (*Elizje*, s. 19) oraz bajka o miejscu-więzieniu, w którym tylko królowna jest wolna: „Nie mieścisz się w czasie królowno [...]. Wszyscy tu są więźniami. Prócz ciebie, królowno” (tamże, fragment *Niewczesność*, s. 19–20). W tych krótkich ujęciach widać, jak narracja zmienia znaczenie płaszczyzn dwóch różnych światów czy państw (jeśli odnieść się do metafory paszportów). Uwolnieni powinni zostać wszyscy ci, którzy mieszczą się w konwencji (literackiej, językowej), nie księżniczka „zamknięta” w spektrum. Według tego założenia mechanizm oparty na elizji, a więc sposób odkształcania przyjętych form, przynosi wolność w postrzeganiu i rozumieniu świata.

Tom *Elizje* obrazuje to, co o mikroprozie napisała Bednarek. Przypomnę, że jej cechy to: aluzyjność, alegoryczność, wieloznaczność, zwięzłość, esencjonalność i myślowy skrót. Poniżej większy cytat z toku Kąckiej:

Była sobie królowna, która gadała od rzeczy. Tak, to była bardzo przykra przypadłość.

Nikt nie rozumiał królowny w królestwie, w którym wszyscy gadali do rzeczy. Mowy króla o sprawach królestwa zbliżały go tak bardzo do rzeczy, że musiał sobie przerywać w kluczowych momentach, by nie zgnieść przedmiotu przemowy.

Ech, jak daleko było królownie do tego ideału. Smutna, ograniczała się do coraz krótszych wypowiedzi [...]. Otoczenie nauczyło się w końcu szacować, o co mogłoby chodzić królownie” (*Elizje*, fragment *Niedorzeczność*, s. 45).

Napięcie między znaczeniem frazeologizmów a myśleniem spektralnym jest tu kluczowe i zenitalne. Wszak to królowa mówi do rzeczy, a mowa ojcowska-królewska abstrahuje (oddala się od rzeczy). Jak zapowiada to narracja, wszystko dzieje się odwrotnie. A czytelnicy i czytelniczki utykają w nadmiarze sensów, zatrzymują się w wysiłku zrozumienia i deszyfracji. To niewątpliwa zaleta pisania Kąckiej – pokazuje nam język, którego nie potrafimy zrozumieć w narzuconych kulturowo konwencjach. Pomocne okazały się tropy rozrzucone po całym zbiorze mikropróz. Mam tu na myśli nawiązania (aluzja, intertekstualność) do baśni Hansa Christiana Andersena, do *Małego księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego oraz do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. *Elizje* formalnie przypominają przygody Alicji. Ich kolejne fragmenty mogą funkcjonować oddzielnie, nie ma między nimi logiczno-przyczynowego połączenia. Mamy osobne przygody, doświadczenia, spotkania, epizody. W lekturze doświadczamy dziwności, czasem nonsensu, a język czy styl, jakim są napisane, nawiązuje do zagadek, słownych łamigłówek, czasem do żartów. W ten sposób rozpraszany jest dominujący i dojmujący stan tej „bajki [...] repetytorki smutku” (*Elizje*, fragment *Naiwność*, s. 42). W tym miejscu proponowane odczytanie *Elizji* zbliża się do fragmentu rozprawy Julie Brown, w którym krytyczka czyta książki Carrolla. Najdłuższy epizod zbioru Kąckiej, czyli fragment *Tam*, wprost nawiązuje do fabuły *Alicji po drugiej stronie lustra*, jednocześnie odwracając znaczenie opisanych w niej przestrzeni. Królowa u Kąckiej również przechodzi na drugą stronę, tyle że ze swojego królestwa kieruje się do krainy zwykłości, do miejsc, w którym wszystko jest niezrozumiałe.

Zbiór kończy się dedykacją dla córki, dalej następują porządkujące strukturę wyliczenia, aneksy, indeks motywów bajecznych, spis treści i spis rzeczy – opowieści przyjemnych i nieprzyjemnych. W tych podsumowaniach jest pewna nadmiarowość – mamy tu potrojony porządek wyliczeń.

Drugi tom mikropróz Kąckiej, pt. *po drugiej stronie siebie*, obejmuje zapis datowanych snów. Autorka dzieli je na dwie części: *Skądinąd* i *Stądinąd*. W pojedynczych onirycznych zapisach łączą się różne czasowe płaszczyzny doświadczeń dorosłej bohaterki: jej dzieciństwo spędzone w Lidzbarku Warmińskim i dorosłość kojarzona z Warszawą. To ponowienie figury dwóch królestw i ich próby połączenia w sennej perspektywie. Tylko tam

spotkać mogą się postacie żyjące i nieżyjące, osoby z rzeczywistości podmiotu autorskiego oraz te, których pisma się studiowało. Narratorka nosi wiele cech, które czytać możemy autobiograficznie. Tytuł odsyła nas do opowieści o dorosłej Alicji Carrolla. W *po drugiej stronie siebie* mechanizm elizji zastąpiony zostaje logiką *snu*, która także zakłada możliwość kondensacji, zagęszczenia (metafora) oraz przesunięcia i przemieszczenia (metonimia). Tu również to, co odległe, zostaje zbliżone, złożone, dotyka się, nawet zra-
sta. Lęk i smutek uobecniają się w snach o nieznanym języków, niemocy rozpoznania słów. Drugi tom Kąckiej wydaje się przestrzenią przejściową. Z bajki i baśni przechodzimy w sen, w przedświecie rzeczywistości – w trzecim tomie zatytułowany *Strefa zgniotu*. Tu spotkamy narratorkę w realistycznie kreślonych przestrzeniach wspomnianych miast (Warszawa, Lidzbark Warmiński), w autobusach, w czytelnicy, w kamienicy. *Strefa zgniotu* odsyła nas do relacji międzyludzkich budowanych za pomocą słownych komunikatów. Opisy ustępują miejsca dialogom i podsłuchanym monologom. Wypowiedzi sąsiadów, studentów, osób podróżujących autobusem eksponują świat i samych bohaterów. Narratorka ogranicza się do *fatycznej funkcji komunikacji*, podtrzymuje kontakt, pozwala mówić, aktywnie słucha i słyszy wszelkie indywidualne formy i formuły językowe. Jest jak radar. Edward Balcerzan w posłowie do tego tomu pisze o „narracyjnych kompresorach” Kąckiej.

Pojedyncze skrawki prozy mają tu podwojony porządek. Formalnie ułożone są chronologicznie, w rocznych zestawach od 2013 do 2021 roku. Wewnątrz każdego z nich znajdujemy jednak osobne cykle zaczynające się od stałych formuł, np. „dzwoni staruszka od ciśnienia”, „autobus 116”, „BUW”, „mój polonista”. Te mikrocykle łączą poszczególne, wyodrębnione zgodnie z roczną chronologią zapisy. Rzeczywistość podsłuchiwana i podczytywana przez narratorkę ugniata język i konwencjonalne sposoby komunikacji (albo odwrotnie: język ugniata rzeczywistość). Pokazuje jej różnorodność, indywidualność, pułapki, dynamikę, czasem pustosłowie. Rejestrujący radar musi być stale uważny i elastyczny. Musi odbierać na różnych zakresach, dostrajać się do kanałów nadawców, do pasm poszczególnych komunikatów. Zdaje się, że ta trudna sztuka także replikuje i opisuje spektralne doświadczenia komunikacji, a jednocześnie pokazuje, że to, co uznajemy za spektralne, mieści się również w doświadczeniu normatywnym.

Część II. Kontekst literaturoznawczy

W tej części szkicu nawiążę do wspomnianej książki Julie Brown *Writers on the Spectrum. How Autism and Asperger Syndrom have Influenced Literary Writing*. Brown badała archiwa i twórczość piszących mężczyzn i kobiet. W tej arcy-ciekawej pracy pochyliła się nad biogramami i pracami Hansa Christiana Andersena, Henry'ego Thoreau, Hermana Melville'a, Emily Dickinson, Lewisa Carrolla czy Williama Butlera Yeatsa. Kontynuowała rozpoznania Michela Fitzgeralda, profesora psychiatrii, który opublikował prace pt. *Autism and Creativity. Is there a link between autism in men and exceptional ability?* oraz *Genesis of Artistic Creativity. Asperger's Syndrom and the Arts*.

Ciekawość Brown wyrasta z doświadczenia osobistego i zawodowego. Z autobiograficznego wprowadzenia wiemy, że badaczka wychowuje syna zdiagnozowanego na spektrum. Dopelnieniem badawczych motywacji jest próba zrozumienia aktywności, ekspresji i niespecyficznego komunikacji jej studentek i studentów, z którymi przez wiele lat rozmawiała o krytyce literackiej – to pole, którym zajmowała się przed otwarciem kursu *Autyzm w literaturze*.

Biograficzne studia wymienionych twórców odsłaniają aspekty, w których przywykliśmy opisywać zachowania osób z zespołem Aspergera. Wśród nich znajdują się: zmagania związane z wypełnianiem społecznie pożądanego kodów; brak odpowiedzi na niewyrażone wprost potrzeby innych osób; nieumiejętność rozszyfrowania motywacji ukrytych za społecznymi wzorami komunikacji (np. ironia); indywidualny sposób i system komunikowania się (tu niestandardowe użycie słów, zwrotów, symboli); pewna sztywność w wyborze dostępnych reakcji zachowania; ograniczenie się czy odcięcie przed naporem tego, co zewnętrzne (np. kontrolowanie liczby posiadanych przedmiotów, wielkości przestrzeni, w której przebywamy, wygłuszanie dźwięków); selekcja i skupienie na fragmencie; wycinanie odczuwanego nadmiaru lub działania synestezyjne. Istotne pozostaje to, jak powyższe aspekty wpłynęły na kształt osobistych archiwów, na sposób pracy i na teksty badanych przez Brown autorów i autorek.

Przyglądając się procesowi twórczemu współczesnych i pośmiertnie diagnozowanych autorów, badaczka notuje prawidłowość, wedle której

twórczy proces pisania przebiega w sposób chaotyczny. Ów chaos można opisać jako nielinearność. Wyznania pisarzy współczesnych czy archiwalne badania prac wyżej wymienionych pokazują, że pisane przez nich książki nie powstawały „od początku do końca”, lecz miały strukturę mieszkanki, powstały raczej jako kolaż. Fragmenty manuskryptów przekładały się na fragmentaryczność, skrótowość samych tekstów. Taki rodzaj pracy powodował również powtórzenia zwrotów, całych zdań, które nazywać można *echolalią*. Ostateczny układ tekstu wymagał często lektury zewnętrznej, redakcji osoby neurotypowej, która „porządkowała” całość. Bez tej ingerencji badani twórcy pozostawali niezrozumiani. Ich wyjście poza strukturę (rodzaj, gatunek, poetykę, reguły składni, interpunkcji) oraz indywidualny sposób percepcji świata i komunikacji spotykały się z niezrozumieniem. Ich prace odbierane były jako niejasne, a łamanie zasad tworzenia jako pisarska nieumiejętność. Dopiero drobiazgowo, skupione analizy odkrywały wpisane w ich prace rytmy, wzory czy kod organizujący całość. Dziś wiemy, że te kojarzone ze spektrum czynniki poznawcze pozwalały zbudować i opowiedzieć daną historię w tak indywidualny sposób. To, jak integrujemy nasze obserwacje, organizujemy nasze myśli i przetwarzamy kontekst, zależy od naszego umysłu. Fitzgerald pisze: „Osoby z zespołem Aspergera na ogół mają niedojrzałe osobowości i zachowują dziecięcy potencjał. Zachowanie tego dziecięcego spojrzenia pomaga im w pracy artystycznej. Są także nonkonformistami, co wspiera zainteresowanie nowością”⁵. Brown dodaje: „historia literatury byłaby zupełnie inna bez tych innowatorów”⁶, których w innym miejscu określa jako upartych w niestosowaniu tradycyjnych form i strategii twórczych.

Dalsze badania Brown wśród cech twórczości osób w spektrum wskazują: skupienie na szczegółach, detaliczność tworzonego świata, czasem z tego powodu przytłaczającego dla czytelników. „Autorzy są zaślepieni

5 M. Fitzgerald, *Genesis of Artistic Creativity. Asperger's Syndrom and the Arts*, Jessica Kingsley Publishers: London 2005, s. 240.

6 J. Brown, *Writers on the Spectrum. How Autism and Asperger Syndrom have Influenced Literary Writing*, Jessica Kingsley Publishers: London and Philadelphia 2010, s. 21.

w rejestrowaniu szczegółów swojej opowieści”; z powodu neurologicznego przymusu „skupiania się na szczegółach z ogromną ciekawością i całkowitym zanurzeniem” tracą orientację w niej samej; opis staje się ważniejszy niż narracja, dialog czy ekspozycja; „fabuła i postać schodzą na dalszy plan”⁷ – pisze Brown, cytując Fitzgeralda. Myślenie asocjacyjne konotuje z kolei bogate używanie symboli, co paradoksalnie wpisywać może badane przez Brown teksty w jedną z literackich tendencji – **symbolizm**. Wśród tematów, które eksplorują literaci w spektrum, znajdują się samotność, smutek i rozpacz. Wyraźnie pokazują to Andersenowskie epitety zimna, mokra, zamarzania i ciemności czy Alicja pływająca w jeziorze własnych łez.

Jak widać, nie wszystkie cechy spektralnej twórczości charakteryzują mikroprozy Elizy Kąckiej. W przypadku jej literatury nie możemy mówić o zaślepieniu szczegółem czy chaosie lub braku układów porządkujących. Z pewnością jednak sposób, w jaki tworzy swoje literackie teksty, bliski jest spektralnej komunikacji, w ramach której odnajdujemy takie swoiste i nieswoiste – ujawnione i opisane wyżej w tekście – figury i środki poetyckie, jak (w kolejności alfabetycznej) alegoria, aluzja, asocjacja, kompresja, kondensacja, przemieszczenie (metonimia), przesunięcie, wieloznaczność, zagęszczenie (metafora).

Bibliografia podmiotowa

Kącka Eliza, *Elizje*, Wydawnictwo Lokator: Warszawa 2017.

Kącka Eliza, *po drugiej stronie siebie*, Wydawnictwo Lokator: Warszawa 2019.

Kącka Eliza, *Strefa zgniotu*, Wydawnictwo Lokator: Warszawa 2022.

⁷ Tamże, s. 27.

Bibliografia przedmiotowa

- Balcerzan Edward, *Posłowie*, w: Eliza Kącka, *Strefa zgniotu*, Wydawnictwo Lokator: Warszawa 2022, s. 333–335.
- Bednarek Magdalena, *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945–1989*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne: Poznań 2013.
- Duda Maciej, *Literacki szwung Kąckiej*, „CzasKultury.pl” 2024, nr 4, <https://czaskultury.pl/arttykul/literatura-i-psychoterapie-literacki-szwung-kackiej/>
- Duda Maciej, *Autyzm i literatura [1: Törnvall, Fiedorczyk]*, „CzasKultury.pl” 2023, nr 7, <https://czaskultury.pl/arttykul/literatura-i-psychoterapie-autyzm-i-literatura-tornvall-fiedorczyk/> [dostęp: 13.05.2025].
- Duda Maciej, *Autyzm i literatura [2: Kotas, Kącka]*, „CzasKultury.pl” 2023, nr 8, <https://czaskultury.pl/arttykul/literatura-i-psychoterapie-autyzm-i-literatura-2-kotas-kacka/> [dostęp: 13.05.2025].
- Trzynadłowski Jan, *Małe formy literackie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1977.

Bibliografia kontekstowa

- Brown Julie, *Writers on the Spectrum. How Autism and Asperger Syndrom have Influenced Literary Writing*, Jessica Kingsley Publishers: London and Philadelphia 2010.
- Fitzgerald Michel, *Autism and Creativity. Is there a link between autism in men and exceptional ability?*, Routledge: New York 2004.
- Fitzgerald Michel, *Genesis of Artistic Creativity. Asperger's Syndrom and the Arts*, Jessica Kingsley Publishers: London 2005.
- Törnvall Clara, *Autystki. O kobietach w spektrum*, przeł. Justyna Czechowska, OsnoVa: Warszawa 2022.

Debiuty

Joanna Miętki

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

Absolwentka kierunku filologia polska (studia I i II stopnia)

ORCID: 0009-0008-2696-3258

Sekretne odbicie. Elżbieta Drużbacka *Na piękność Narcysa uciekającego od miłości Nimfy Echo nazwanej*

O Elżbiecie z Kowalskich Drużbackiej nie dowiemy się ze szkolnych podręczników, a interpretacji jej wierszy nie przeczytamy w licealnych kompendiach. Poeci *minorum gentium* (uznawani za drugorzędnych) nie znaleźli się w kręgu zainteresowań dydaktyki polonistycznej. A szkoda – literatura to przecież nie tylko teksty wybitne, lecz także utwory, które starały się z arcydziełami korespondować. Autorką takich właśnie poetyckich prób jest bohaterka niniejszego artykułu.

Biografia

Elżbieta Drużbacka przysła na świat w 1698 lub 1699 roku. Niestety nie zachowało się wiele informacji o dzieciństwie i młodości pisarki. Wiadomo tyle, że wychowała się w skromnej rodzinie szlacheckiej, sprawnie posługiwała się językiem francuskim, a pod opieką swojej protektorki – Elżbiety Sieniawskiej, przedstawicielki jednego z bardziej wpływowych rodów XVIII stulecia – wkraczała w środowisko salonowe i zapoznawała się z literaturą.

Tomik zatytułowany *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych*, który zawierał jedynie część utworów Drużbackiej, ukazał się drukiem dopiero w 1752 roku. Jego autorka była już wtedy wdową, matką

i babcią. Oprócz wierszy do naszych czasów dotrwała także korespondencja poetki. Krystyna Stasiewicz, badaczka jej piśmienniczej spuścizny, stwierdziła:

Z listów wylania się postać Drużbackiej jako kobiety o silnej osobowości, zahartowanej w dźwiganiu osaczających ją trudności, zaradnej, umiejącej się przymówić o pieniądze, a przy tym wesołej, towarzyskiej, przez naturę obdarzonej zniewalającym urokiem osobistym, umiejętnością zyskiwania sobie ludzi [...]¹.

Taka charakterystyka znajduje potwierdzenie w wybieranych przez Drużbacką gatunkach literackich: **panegirykach, fraszkach, satyrach i paszkwilach, sielankach czy romansach**. Pisarka tworzyła w **czasach saskich** (1697–1763), wobec tego znajdziemy w jej utworach zarówno elementy poetyki **baroku**, jak i zapowiedzi tendencji **oświeceniowych**. Drużbacka łączyła wyobraźnię epoki kontrastu z motywami **rokoka** czy **sentymentalnym** pojmowaniem przyrody. Za jej najbardziej rozpoznawalny tekst należy zapewne uznać **poemat** *Opisanie czterech części roku*, będący kumulacją artystycznych zainteresowań pierwszej połowy XVIII wieku – barokowego zamiłowania do ruchu, mitycznych, rokokowych postaci i uczuciowej kontemplacji natury.

Należy jeszcze wspomnieć o wierszach Drużbackiej, które Stasiewicz określa mianem **liryki osobistej** (*Żal w starości, Ofiara Bogu z sześciorga wnucząt swoich zmarłych*). Mają one refleksyjny i religijny charakter. Los bowiem nie szczędził Drużbackiej zmartwień – pisarka pochowała nie tylko swojego męża, lecz także córki i kilkoro wnucząt. Zmarła w 1765 roku, trzynastą lat po publikacji *Zbioru rytmów*.

Antyczne inspiracje

W twórczości pisarzy barokowych fascynacja dziedzictwem starożytności przejawiała się głównie w przejmowaniu wątków wybranych postaci, które

1 K. Stasiewicz, *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej: Olsztyn 1992, s. 16.

stawały się w tekstach samodzielnymi symbolami, uosabiającymi na przykład cechy ludzkiego charakteru. Jednym ze źródeł opowieści o mitycznych bohaterach były wówczas *Metamorfozy* Owidiusza – utwór poświęcony między innymi motywom przemiany w mitologii greckiej i rzymskiej. Księga trzecia zawiera kanoniczną wersję historii o Narcyzie, której szerokie oddziaływanie możemy obserwować do dzisiaj.

Owidiusz przedstawił Narcyza jako szesnastoletniego młodzieńca o nadzwyczajnej urodzie. Narcyz, zgodnie z przepowiednią wróżbity Terezjasza, miał żyć tak długo, dopóki nie zobaczy własnego odbicia. Chłopiec wzbudzał powszechny zachwyt, jednak sam nie był zdolny do obdarzenia kogokolwiek uczuciem. Pewnego razu w czasie polowania dostrzegła go nimfa Echo. Zakochała się w Narcyzie, ten zaś stwierdził, że prędzej umrze, niż odda jej swoje serce. Boginka cierpiała. Pograżone w rozpacz ciałko Echo rozplynęło się w powietrzu, przetrwał tylko jej głos. Narcyz natomiast wciąż pozostawał niewzruszony miłosnymi wyznaniem. Jeden z odrzuconych przez niego chłopców zaniósł do bogów prośbę – pragnął, by sam Narcyz zakochał się bez wzajemności. Odpowiedziała mu Nemezis, bogini zemsty, która ściągnęła nieczulego młodzieńca nad jedno ze źródeł. Bohater zobaczył w wodzie swoje odbicie i zakochał się w nim. Umarł z żalu za niespełnioną miłością. W ten sposób ziściła się przepowiednia Terezjasza. Zamiast ciała chłopca nimfy odnalazły przy brzegu strumienia białoszafranowy kwiat.

Tak przedstawia się, rzecz jasna w dużym skrócie, historia Narcyza według Owidiusza. Opowieść ta stała się dla staropolskich pisarzy gotowym materiałem do twórczych przekształceń. Zaciekała się nią również Drużbacka, czemu dała wyraz w wierszu *Na piękność Narcysa uciekającego od miłości Nimfy Echo nazwanej*.

Sekretne odbicie

Katarzyna Zimek, współczesna badaczka literatury staropolskiej, zwróciła uwagę na fakt, że „[p]ełny sens barokowych utworów zawierających adaptację [...] opowieści mitycznych krystalizuje się dopiero [...] w konfrontacji z pierwowzorem – tekstem, z którego autor czerpie określoną literacką

wersję mitu². Ustaliliśmy już, że źródłem historii o Narcyzie były dla pisarzy epok dawnych *Metamorfozy* Owidiusza. Podczas lektury wiersza zastanowimy się, jakich przekształceń znanego mitu dokonała w swoim utworze Drużbacka oraz odpowiemy na pytanie, jakie znaczenie ma przeprowadzona przez nią reinterpretacja.

Na piękność Narcysa uciekającego od miłości Nimfy Echo nazwanej

Darmo zaczynasz wojnę z miłością, Narcysie,
Darmo się z nią potykasz w stalowym kirysie,
Darmo ufasz w orężu, w trójkątnej szpadzie,
Gdyć nagie dziecko wziąć ją potrafi przez zdradę.
Wnet jedna strzałka
Zwojuje śmiałka.

Uciekaj w skały, puszcze, w knieje, lasy ciemne,
Uznasz, że w twym myślistwie uciechy daremne.
Pójdzie miłość za tobą i tam ci dokuczy,
Zganić pychę, jak jej masz hołdować, naucz.
Porzuć zwierzynę,
Kochaj dziewczynę.

Pokaż mi bohatera którego w tem męstwie,
By nad nim miłość tryumf nie wzięła w zwycięstwie.
Każda broń z twardej stali wykonana pryśnie,
Przez pancerze, szyszaki snadno się przecisnie.
Marsa roboty
Zmieni w zaloty.

Przez mury, bramy, szanie, przez okopy, mosty
Miłość ma wolny przystęp i gościniec prosty.
Jeszcze taka forteca w naturze nie była,
Której by miłość swoją sztuką nie dożyła.
Architekt za nic
Uchodzi z granic.

² K. Zimek, *Reinterpretacje „Metamorfóz” w poezji polskiego baroku. Narcyz – Aketon – Dafne*, Instytut Badań Literackich PAN: Warszawa 2013, s. 8.

W głuchych jaskiniach znajdzie miłość eremitę,
Zapuści w zimny krzemień w iskrze ognie skryte,
I ten, co go dopiero trącano krzesiwem,
Staje się rozgorzałem w płomieniu łuczywem.
Aż kości święte
W popiół rozdęte.

Kryje się miłość rada w spuszczone kaptury,
Gdzie chcąc być niepoznana w skromności postury
Przybiera swoją postać. Wnet jak się rozrucha
Podnieść radzi kaptura i pocieszyć ducha.
Pozwoli oku
Zarwać widoku.

Darmo westalskie panny wota czynią mocne,
Odprawiać pilne straże iienne, i nocne,
Bo gdy sen naturalny której spląta oczy
Z bliskiego ognia często rada iskra skoczy.
Aż łamie wiarę,
Gani ofiarę.

Miłość śliczne purpury, co je wstyd farbuje
I czym się czystość zdobi, tak zmaże, zgluzuje,
Że potem żaden malarz glansu ni poloru
Nie potrafi przywrócić własności koloru.
Opelzły farby,
Bo w wstydzie karby.

Bywa miłość w ogródku obwiedzionym płotem
Złotej ligi małżeńskiej, choć jej to nic po tem,
Boskie psować wyroki. Lecz ta gospodyni
W gruntownym ogrodzeniu skryte dziury czyni,
Skąd wielkie szkody
W jarzynie młody.

Rozgrzeje miłość i tych, co je wiek zgrzybiały
Z ciepła naturalnego odmienił w śnieg biały,
Trudnej dokaże sztuki, jeśli w zgniłym próchnie
Ognia mniej, dymu więcej znajdzie, gdy weń dmuchnie.

Bies się ucieszy
Gdy stary zgrzeszy.

Otoż masz jawny dowód, Narcysie zuchwały,
Że miłości w daninie hołduje świat cały.
Czują ludzie, czuje zwierz, czuje to, co żyje,
Moc pani, z której władzy nikt się nie wybije.
Porzuć upory
Zażyć pokory.

Idź tam życzę, gdzie Echo swym cię prosi głosem.
Często instynkt prowadzi za fortuny losem
Tych, co za wolą nieba i za ludzką radą
Chodzą i swego szczęścia w nich nadzieję kładą.
Kto się tak rządzi,
Nigdy nie zbłądzi.

Lecz kto zuchwale stąpa, górą nosi oczy,
Wpadnie w dół lub się w wodzie głębokiej omoczy.
Jak Narcys wzgardził Nimfę, a do źródła kwapił,
Z łez własnych trunku zażył i śmierci się napił.
Skończył ze wstydem
Wojnę z Kupidem³.

Wiersz liczy trzynaście **sestyn** – strof składających się z sześciu wersów (czterech trzynastosylabowych i dwóch pięciosylabowych), o **parzystym układzie rymów** (aabbcc). Poetka zastosowała rymy **końcowe, dokładne** (zgodność brzmieniowa dotyczy dwóch ostatnich sylab współbrzmiących wyrazów) i **żeńskie** (akcent pada na przedostatnią sylabę każdego z nich).

³ E. Drużbacka, *Wybór poezji*, Universitas: Kraków 2002, s. 64–66. Słownik: „darmo” – na próżno; „w stalowym kirysie” – w stalowej zbroi; „wnet” – zaraz, za chwilę; „snadno” – łatwo, sprawnie; „gościniec” – droga; „dobyła” – pokonała; „eremite” – pustelnika, zakonnika; „rozdeptę” – rozproszone, rozdmuchane przez wiatr; „rozrucha” – rozrusza; „wota” – zobowiązania; „zgluzuje” – zetrze; „glansu ni poloru” – blasku i połysku; „własności koloru” – prawdziwego koloru; „karby” – wyźłobienia, nierówna powierzchnia; „młody” – młodej; „bies” – diabeł; „kwapił” – chętnie przychodził.

Wszystkie zwrotki zbudowane są podobnie – cztery początkowe wersy zawsze zostają zwięźle podsumowane przez dwa ostatnie w formie **puenty**. Można też wyróżnić dwie części kompozycyjne tekstu Drużbackiej, choć trzeba zaznaczyć, że są one ściśle ze sobą powiązane. Pierwsza z nich przybiera kształt **monologu** skierowanego do Narcyza (strofy 1–3 oraz 11–13), druga ma charakter **ogólnych rozważań na temat miłości** i jej roli w życiu człowieka (zwrotki 4–10).

Utwór rozpoczyna rozbudowana **apostrofa** (odpowiednio wzmocniona trzykrotną **anaforą**), która zostaje domknięta dopiero w trzeciej sestylinie. W początkowych partiach tekstu Narcyz – adresat monologu – zostaje wykreowany na łowczego i wojownika. Myśliwskie wcielenie bohatera jest przejęte z Owidiuszowej wersji mitu; rycerskie – rozwija metaforyczne rozumienie miłości jako wojny (Narcyz, ubrany w zbroję, stara się odeprzeć atak strzał Kupidyna). **Upersonifikowana** miłość, przedstawiona jako uczucie wszechogarniające, nie zważa jednak na stawiany przez „śmiałka” opór. Kupidu i jego „zaloty” przewyciężają „Marsa roboty”, czyli **alegoryczne** działania Narcyza, którym patronuje rzymski bóg wojny.

W kolejnych zaś strofach, od czwartej do dziesiątej włącznie, próby wyperswadowania nieugiętemu Narcyzowi, dlaczego nie warto wojować z miłością, zastępuje obrazowe przedstawienie siły tego obezwładniającego uczucia.

Drużbacka sięga po śmiałe i poważne argumenty, aby dowieść, że żadna warownia nie ostoi się pod ostrzałem Kupidyna. Najpierw stosuje **enumerację** – wylicza, jakie obronne umocowania bez trudu pokonają oddziały syna Wenery; następnie metaforykę **oblężonej twierdzy**: *Jeszcze taka forteca w naturze nie była, / Której by miłość swoją sztuką nie dobyła*, czytamy w czwartej sestylinie. Warto zwrócić uwagę, że sama miłość jest pojmowana w wierszu dość sentymentalnie – jako część **natury**, a więc pierwotna skłonność każdego człowieka. Poetka, pisząc dalej o mnichu, który zapłonął ogniem miłości, czyni literacką aluzję do motywu kuszenia pustelnika, szeroko reprezentowanego w ikonografii (wystarczy wspomnieć obraz Hieronima Boscha *Kuszenie św. Antoniego*). Zresztą cały stan duchowny zdaje się szczególnie narażony na miłosne oczarowania – „Westalskie panny”, metaforycznie pseudonimowane zakonnice, także uległy sile uczucia. Przykłady te

udowadniają, że miłość jest powołaniem każdego człowieka, a jeśli ktoś się przed nią wzbrania – wstępując chociażby do klasztoru – wystawia się tym samym na wzmożone działanie Kupidynowych sił.

Pisarka, podobnie jak inni barokowi twórcy, jest szczególnie wyczulona na wrażenia wzrokowe. Podkreśla rolę spojrzenia (pierwszego z pięciu „stopni miłości” w poezji dawnej) w zakochiwaniu się (*Pozwoli oku / Zarwać widoku.*) i przykłada wagę do symboliki kolorów. To na tle purpury (barwy oznaczającej czystość) miłość, prawdopodobnie ta grzeszna, zostawia najtrwalsze ślady.

Kolejna zwrotka informuje, że uczucie to, określone **metonimicznie**, a zarazem ironicznie jako „gospodyni”, potrafi złośliwie przerywać święte węzły małżeńskie. „Skąd wielkie szkody w młodej jarzynie?” Są one zapewne efektem romansowych poczynañ jednego z niewiernych małżonków. W dziesiątej strofie jeszcze wyraźniej dochodzi do głosu **satyryczny zmysł i poczucie humoru** pisarki. Drużbacka, baczna obserwatorka otoczenia, przekonuje, że przed erotycznymi fascynacjami nie ochroni człowieka nawet jego podeszły wiek, ponieważ płomień miłości potrafią rozgorzeć nawet „w zgniłym próchnie”. W dodatku to właśnie z grzechu ludzi starszych, według przewidywań poetki, wyjątkowo ucieszy się diabeł.

Apostrofa do Narcyza powraca, po dłuższej przerwie, w jedenastej strofie i stanowi **klamrę kompozycyjną** utworu. Dowiadujemy się z niej, że przegląd wszystkich nieszczęśników wodzonych przez Kupidyna na pokuszenie miał unaocznic bohaterowi, jak potężna jest moc miłości. Po zwięzłym napomnieniu *Porzuć upory / Zażyj pokory* następuje wyraźna sugestia: *Idź tam życzę, gdzie Echo swym cię prosi głosem. / Często instynkt prowadzi za fortuny losem / Tych, co za wolą nieba i za ludzką radą / Chodzą i swego szczęścia w nich nadzieję kładą.* Instynkt jest tutaj synonimem intuicji, wewnętrznego przekonania mówiącego o tym, że postępowanie w jakiejś sprawie jest słuszne, co w roztaczanej przez poetkę wizji należy rozumieć jako zgodne z wyrokami boskimi i pouczeniami życzliwych ludzi. Pojawia się wreszcie wspomniana w tytule wiersza mityczna Echo. Nie dowiadujemy się jednak niczego więcej o jej losie. Dla Drużbackiej jest to postać ważna tylko z tego względu, że stanowi jednoznaczną reprezentację nieszczęśliwie zakochanej dziewczyny.

W podsumowaniu wszystkiego, co zostało do tej pory powiedziane, pomoże nam obraz zatytułowany *Śmierć Narcyza* (około 1629 roku), którego autorem jest siedemnastowieczny francuski artysta Nicolas Poussin. Dzieło to mogłoby właściwie uchodzić za malarską inspirację utworu Drużbackiej. Widzimy na nim Narcyza, Echo i Kupidyna (wyobrażonego jako **putto**, czyli pulchny, uskrzydłony chłopczyk), a więc – pomijając przedstawicieli stanu zakonnego, małżeńskiego i starców – wszystkich bohaterów wiersza. W *Metamorfozach* Owidiusza to bogini zemsty śledzi wnikliwie losy Narcyza i wymierza mu karę. Na obrazie i w tekście Drużbackiej Nemezis zastępuje bóg miłości. Kupido trzyma w ręku pochodnię – to wyraźne odniesienie do symboliki **miłosnego żaru**. Obok niego znajduje się zapewne „strzałka”, która miała „zwojować śmiałka” – nieszczęsnego młodzieńca, leżącego już bez ducha.

Malarz nie przedstawił jednak źródła i odbicia, które miał zobaczyć w nim Narcyz. Inni artyści, tacy jak Caravaggio czy John William Waterhouse, nie pominęli w swoich pracach tego elementu. Co dla nas szczególnie istotne, kwestii tej nie podejmuje sama Drużbacka. To odróżnia ją od innych staropolskich twórców, którzy dokładnie informowali czytelników o tym, co zobaczył w źródle młodzieniec. Do tej sprawy jeszcze powrócimy. Oczywiście domyślamy się, że Narcyz z wiersza poetki widzi w wodzie swoje własne odbicie, jednak dla pisarki istotne jest coś innego. Możemy sądzić, że Narcyz jest zdaniem Drużbackiej **archetypem** (czyli wzorcem bądź wyobrażeniem) osoby samowolnej, a więc postępującej w zgodzie z własnymi przekonaniami. To postać autonomiczna, odtrącająca porządek natury. „Kto słucha sam siebie, ten zbłądzi” – twierdzi, a zarazem przestrzega poetka i stawia nam za przykład bohatera, który sprzeciwił się bogom, a w konsekwencji ściągnął na siebie nieszczęście.

Na obrazie Poussina przy głowie młodzieńca zaczynają wyrastać z ziemi maleńkie narcyzy. Tak malarz zaprezentował **motyw przemiany**. Za to Drużbacka w żadnej ze strof nie pisze o przeistoczeniu się chłopca w piękny kwiat. Być może nie podjęła tego wątku ze względu na upamiętniający charakter metamorfozy – w wykreowanym przez poetkę świecie nie ma miejsca na wspomnianie postaci, która działała wbrew ustalonemu porządkowi.

Omawiany przez nas utwór stanowi przykład zgrabnej adaptacji motywów antycznych w poezji barokowej – Narcyz Drużbackiej wychodzi poza ramy historii z *Metamorfoz* i usamodzielnia się w wierszu. Pisarka akcentuje tylko jeden, ale najważniejszy dla swojego zamysłu aspekt charakteru Narcyza: jego niechęć do zakochania się w dziewczynie. Przy okazji zachowuje jeszcze wątek łowiecki, spójny z wykreowaną przez nią wizją przyrody. Nie pisze za to o zachwycie, jakiego doznał bohater, gdy przejrzał się w lustrze wody, ani o rozpacz, jaką go ogarnęła, gdy uświadomił sobie, że ta miłość się nie ziści. Tych elementów mitu Drużbacka nie potrzebuje do wysnucia umoralniającego przesłania. Ale być może jest jeszcze jeden powód, dla którego zdecydowała się owiać tajemnicą podziwiany przez Narcyza wizerunek.

Narcyz staropolski

Sprawa Narcyzowego odbicia była dla barokowych poetów szczególnie istotna. Mikołaj Sęp Szarzyński w jednym z erotyków adresowanych do nieczulej na konkury swojego adoratora Kasi (incipit *Jako łód tajemne przezroczyste z leka*) przywołuje mityczną historię, by uświadomić dziewczynie, jaki los spotyka tych, którzy wzgardzili miłością. Odważnie podąża za wersją mitu przedstawioną w *Metamorfozach* – Narcyz napawa się widokiem własnego ciała, po czym umiera z tęsknoty za nieodwzajemnionym uczuciem; poeta nie zapomniał też o przemianie bohatera. Owidiuszowi nie był za to wierny Józef Bartłomiej Zimorowic, który w sielance *Zezuli syn* przekonuje, że wpatrujący się w wodę Narcyz podziwiał oblicze pięknej nimfy. Skąd takie przekształcenia? Wygląda na to, że Zimorowic postanowił zabezpieczyć się przed ewentualnym homoerotycznym odczytaniem swojego utworu. Na interpretacyjną niejednoznaczność zgodził się tylko Sęp Szarzyński.

Drużbacka natomiast zręcznie omija to, co mogłoby zakłócić klarowne przesłanie jej wiersza. Wylawia ze starożytnej opowieści tylko te wątki, których potrzebuje do stworzenia spójnej sytuacji lirycznej, w której Narcyz jawi się przede wszystkim jako postać sprzeciwiająca się naturalnemu prawu miłości.

Bibliografia podmiotowa

- Drużbacka Elżbieta, *Wybór poezji*, Universitas: Kraków 2002 (Klasyka Mniej Znana).
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamińska i Stanisław Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1996.

Bibliografia przedmiotowa

- Hanusiewicz-Lavallee Mirosława, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Wydawnictwo Naukowe Semper: Warszawa 2004.
- Stasiewicz Krystyna, *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*, „Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Olsztynie, Studia i Materiały, Filologia polska, nr 33”, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej: Olsztyn 1992.
- Stasiewicz Krystyna, *Zmysłowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Elżbiecie Drużbackiej i nie tylko...*, Wydawnictwo Littera: Olsztyn 2001.
- Zimek Katarzyna, *Reinterpretacje „Metamorfoz” w poezji polskiego baroku. Narcyz – Aketon – Dafne*, „Studia Staropolskie, Series Nova”, t. 36 (92), Instytut Badań Literackich PAN: Warszawa 2013.

Bibliografia kontekstowa

- Głowiński Michał, *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1994.
- Korniłowicz Norbert, *Narcyz i narcyzm w poezji staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 3, s. 57–68.
- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Poezje zebrane*, wyd. Radosław Grześkowiak, Adam Karpiński, przy współpracy Krzysztofa Mrowcewicz, Instytut Badań Literackich PAN: Warszawa 2001.
- Zimorowic Józef Bartłomiej, Zimorowic Szymon, *Sielanki Józefa Bartłomieja i Szymona Zimorowiczów*, nakł. Michała Dzikowskiego: Przemyśl 1857.

Lidia Jachura

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

Studentka 3 roku kierunku filologia polska, studia I stopnia

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Kto chce, bym go kochała

Biografia

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891–1945) była jedną z najwybitniejszych poetek polskich XX wieku, szczególnie cenioną w okresie międzywojennym. Jej twórczość nie tylko podsumowywała, lecz także twórczo przekształcała dziewiętnastowieczną tradycję kobiecej poezji, zwłaszcza z okresu Młodej Polski. Artystyczna wyobraźnia Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, w której malarstwo i literatura odgrywały kluczowe role jako formy poznania i ekspresji twórczej, ukształtowała się pod wpływem intelektualnej atmosfery Młodej Polski, na którą przypadły jej dzieciństwo i młodość, oraz rodzinnych tradycji plastycznych. Jasnorzewska pochodziła z krakowskiego rodu malarzy Kossaków: tradycje malarskie dziadka Juliusza i ojca Wojciecha kontynuował również jej starszy brat Jerzy; ona sama także malowała i rysowała, szczególnie w młodości, czerpiąc inspiracje z wczesnych nurtów awangardowych. W okresie międzywojennym Pawlikowska-Jasnorzewska była znana nie tylko jako autorka poezji, lecz również komedii i dramatów obyczajowych. Jej poetycki dorobek obejmuje trzynastę tomików wierszy, w tym: *Niebieskie migdały* (1922), *Różowa magia* (1924), *Pocałunki* (1926), *Dancing* (1927), *Wachlarz* (1927), *Cisza leśna* (1928), *Paryż* (1928), *Profil Białej Damy* (1930), *Surowy jedwab* (1932), *Śpiąca załoga* (1933), *Balet powojów* (1935), *Krystalizacje* (1937), *Szkicownik poetycki* (1939), *Róża i lasy płonące* (1940) oraz *Gołąb ofiarny* (1941). Pośmiertnie ukazały się również *Utwory*

ostatnie (1956), juvenilia zebrane w tomie *Etiudy wiosenne* (1976) i *Dramaty* (1986). Twórczość Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pozostaje trwałym elementem polskiego dziedzictwa literackiego XX wieku.

Epoka

Autorka *Różowej magii* (1924) wypracowała nowy model liryki kobiecej, stanowiący zarówno odzwierciedlenie, jak i rezultat głębokich przemian społeczno-kulturalnych zachodzących w Polsce w latach 1918–1939. Była to epoka demokratyzacji życia politycznego, modernizacji życia społecznego i liberalizacji obyczajów, które znacząco zmieniły życie kobiet po przyznaniu im w 1918 roku pełni praw obywatelskich, w tym praw wyborczych. Ten akt stanowił kulminację dziewiętnastowiecznych dążeń polskiego ruchu emancypacyjnego, który wcześniej już wywalczył kobietom dostęp do edukacji, pracy zawodowej i twórczości artystycznej. Przemiany obyczajowe znalazły odzwierciedlenie w literaturze, ponieważ większa obecność kobiet w sferze publicznej przełożyła się także na ich aktywność literacką – zarówno jako autorek, jak i bohatererek utworów literackich.

Pisarki, zainspirowane przez feministyczne publicystki, takie jak Irena Krzywicka, zaczęły poszukiwać własnego języka artystycznego, którym mogłyby wyrazić doświadczenia Nowych Kobiet. Zadanie to było jednak trudne, ponieważ model liryki kobiecej odziedziczony po Młodej Polsce cechował się patosem, rozbudowaną retoryką, odwołaniami do mitologii i metafizycznym ujęciem miłości, koncentrującym się bardziej na jej wymiarze duchowym niż cielesnym. Pawlikowska-Jasnorzewska przekroczyła ograniczenia tego modelu, wprowadziła bowiem do poezji nowoczesne „ja” liryczne: kobietę młodą, przedstawianą w codziennym otoczeniu, z naturalnością wyrażającą swoją kobiecość i przeżywającą miłość także w wymiarze fizycznym. Poetka pisała o emocjach w sposób szczery, a zarazem subtelny, językiem prostym, potocznym, co czyniło z jej liryki zjawisko w pełni oryginalne i świeże, oddające ducha międzywojennej nowoczesności.

Modele liryki międzywojennej

Międzywojenna demokratyzacja życia społecznego znalazła odzwierciedlenie w literaturze, m.in. poprzez takie zjawiska jak pojawienie się postaci „zwykłego” człowieka jako bohatera czy narratora utworu, afirmacja codzienności oraz akceptacja prozaizacji, a nawet kolokwializacji języka artystycznego. Były to cechy pojawiające się w wielu nowatorskich nurtach poetyckich tamtych czasów, ale lirykę Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej łączyły z dwoma najbardziej rozpoznawalnymi i popularnymi modelami poezji międzywojennej: **skamandryckim** (tworzonym przez poetów Skamandra, takich jak Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński) oraz **awangardowym** (reprezentowanym m.in. przez Tadeusza Peipera – lidera Awangardy Krakowskiej, Juliana Przybosa oraz Józefa Czechowicza).

Ze Skamandrytami łączyły poetkę prozaizacja języka, zmysłowe uwrażliwienie na kolory, dźwięki, zapachy czy smaki oraz szacunek dla literackiej tradycji, przejawiający się w wykorzystywaniu klasycznych form wierszowych. Podobnie jak Skamandryci, podejmowała próby twórczej reinterpretacji tradycyjnych **konwencji**, np. poprzez eliminację **patośu** czy subtelne **stylizacje**. Podobnie jak oni żywiła też ambiwalentne uczucia wobec rzeczywistości: z jednej strony afirmowała życie w każdej postaci, z drugiej – pragnęła ucieczki, czy to w świat wspomnień, czy w egzotykę podróży. Pod koniec lat 20. XX wieku w liryce Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zanikały stopniowo podobieństwa do modelu skamandryckiego, przybyszało zaś elementów wspólnych z modelem awangardowym. Pod wpływem awangardy poetka wzbogaciła swój warsztat o nowe środki wyrazu, takie jak dążenie do zwięzłości, **miniaturyzacja formy** oraz skłonność do zamykania wierszy **puentą**. Większą wagę zaczęła przykładac również do gry słów, metaforyki, niedopowiedzeń i **aluzji**, eksperymentowała z **wierszem wolnym**. Jej poezja jeszcze bardziej dyskretnie i subtelnie niż dotąd wyrażała emocje.

Ewolucja poetyckiego języka Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej dokonywała się zatem zarówno pod wpływem współczesnych modeli poetyckich, jak i na drodze samodzielnych poszukiwań artystycznych, co czyniło jej

twórczość liryczną jednym z najbardziej oryginalnych zjawisk w polskiej literaturze międzywojennej.

Kto chce, bym go kochała

Tom Różowa *magia* (1924), z którego pochodzi interesujący mnie wiersz *Kto chce, bym go kochała*, to zapis refleksji i doświadczeń kobiety dojrzałej, świadomej siebie. Pawlikowska-Jasnorzewska podejmuje w nim stały w jej twórczości temat miłości, łączy młodzieńczy zachwyt nad siłą uczuć i akceptację dla ich infantylności z ich zdroworozsądkową oceną.

Kto chce, bym go kochała

Kto chce bym go kochała, nie może być nigdy ponury
i musi potrafić mnie unieść na rękę wysoko do góry.

Kto chce, bym go kochała, musi umieć siedzieć na ławce
i przyglądać się bacznie robakom i każdej najmniejszej trawce.

I musi też ziewać, kiedy pogrzeb przechodzi ulicą,
gdy na procesjach tłumy pobożne idą i krzyczą.

Lecz musi być za to wzruszony, gdy na przykład kukułka kuka
lub gdy dzięcioł kuje zawzięcie w srebrzystą powłokę buka.

Musi umieć pieska pogłaskać i mnie musi umieć pieścić,
i śmiać się, i na dnie siebie żyć słodkim snem bez treści,

i nie wiedzieć nic, jak ja nie wiem, i milczeć w rozkosznej ciemności,
i być daleki od dobra i równie daleki od złości.

Wiersz, zaskakujący świeżością uczuć i płynnością języka, ma budowę regularną, co sytuuje go w tradycji klasycznej. Składa się z sześciu dwuwiersowych **strof** z parzystymi **rymami** dokładnymi (określanymi niekiedy mianem rymów częstochowskich), co wywołuje wrażenie melodyjności i lekkości. Język w wierszu jest przystępny, chwilami wręcz potoczny, charakterystyczny dla wypowiedzi codziennych i bezpośrednich, dzięki czemu

nadaje wypowiedzi charakter osobisty. Poetka stosuje przy tym **powtórzenie** tytułowej frazy „Kto chce, bym go kochała”, brzmiące z jednej strony jak **refren**, który porządkuje wywód i wzmacnia stawiane wymagania, z drugiej zaś – jak dziecięca wyliczanka. Ostatnie skojarzenie nie jest przypadkowe, ponieważ w omawianym wierszu znajdują się wskazówki, że świat jest tu widziany oczami kobiety-dziecka. Podmiot liryczny punktem odniesienia dla swoich wyobrażeń o partnerze idealnym, a dokładniej o tym, kogo „może kochać”, czyni prawdopodobnie relację z rodzicem – pełną czułości, bliskości, bezwarunkowej akceptacji, zapewniającą poczucie bezpieczeństwa w świecie. W rytmicznej strukturze wiersza, prostocie języka i obrazowaniu odnajdujemy dziecięcy sposób wyrażania emocji oraz tęsknotę za obecnością i troską dorosłego.

Pierwsza strofa wprowadza nas w świat potrzeb **podmiotu lirycznego**: dominują tu radość, fizyczna bliskość osoby silniejszej, potrzeba bycia noszoną na rękach. Słowa: „nie może być nigdy ponury / i musi potrafić mnie unieść na rękę wysoko do góry” przywołują w pierwszej kolejności obraz dziecka szczęśliwego i bezpiecznego w ramionach osoby dorosłej. „Unoszenie na rękę” można odczytać w tym kontekście zarówno dosłownie, jako jedną z najwcześniejszych zabaw rodziców z dzieckiem, jak też metaforycznie, jako wsparcie i ochronę, którą dziecko otrzymuje najpierw od rodziców, a w dorosłości oczekuje od życiowych partnerów i przyjaciół.

W drugiej strofie „ja” liryczne rozwija obraz relacji rodzic – dziecko, wprowadzając motyw wspólnego odkrywania świata. „Musi umieć siedzieć na ławce / i przyglądać się bacznie robakom i każdej najmniejszej trawce” – to wizja idealnej relacji, opartej na dziecięcej ciekawości, uważności i cierpliwości w poznawaniu natury. Ponownie warto zauważyć: w kulturze europejskiej, na mocy tradycji, taką osobą zachęcającą dziecko do eksploracji świata i towarzyszącą mu w pierwszych odkryciach są zwykle rodzice. W doświadczeniu dziecka wspólnie spędzony czas oraz momenty przeżywanego razem z bliskimi zadziwienia drobiazgami nabierają szczególnej wartości.

W dalszej części utworu podmiot wyraża potrzebę ochrony przed powagą i ciężarem dorosłego świata. „I musi też ziewać, kiedy pogrzeb przechodzi ulicą, / gdy na procesjach tłumy pobożne idą i krzyczą” – te słowa ujawniają

nie tyle nieświadomość kruchości istnienia i nieuchronność śmierci, ile raczej chęć zdystansowania się od społecznych konwenansów i form kultu religijnego, skoncentrowanych na celebracji smutku i przemijania (np. publicznych formach przeżywania żałoby) zamiast na afirmowaniu życia. Osoba, którą „ja” liryczne mogłoby pokochać, powinna cechować się bez troskim stosunkiem do rzeczywistości oraz skupieniem na doczesnym „tu i teraz”, by pozwolić kobiecie-dziecku trwać we własnym, pełnym prostoty świecie.

Czwarta strofa wprowadza motyw wrażliwości na piękno natury. Podmiot liryczny oczekuje, że osoba kochana będzie podzielać jego zachwyt nad przyrodą, np. odgłosem kukułki czy stukotem dzięcioła. Te obrazy budują wspólnotę doświadczeń i umacniają więź między „ja” lirycznym a potencjalnym partnerem, osobą, która „chce być kochaną”.

Pawlikowska-Jasnorzewska nie jest obojętna na potrzebę fizycznej bliskości i czułości, którą wyraża strofa piąta. „Musi umieć pieska pogłaskać i mnie musi umieć pieścić” – te gesty symbolizują miłość i troskę w ich najbardziej podstawowej formie przytulenia, których człowiek doświadcza na najwcześniejszym etapie życia, gdy jest całkowicie zależny od rodziców, i które stara się odtworzyć czy powtórzyć w dorosłości, zwykle w związku intymnym. Prostota i naturalność tych działań wskazują, że podmiot liryczny ma dziecięce wyobrażenie o relacji idealnej – wolnej od skomplikowanych emocji, pełnej ciepła i akceptacji dla tego, kim i jaką się jest. „Słodki sen bez treści” to obraz dziecięcego szczęścia, które nie wymaga wielkich słów ani skomplikowanych działań.

Ostatnia część wiersza podsumowuje pragnienia intymności i absolutnego zaufania w relacji z osobą kochaną. „I nie wiedzieć nic, jak ja nie wiem, i milczeć w rozkosznej ciemności” – te słowa wyrażają tęsknotę za porozumieniem absolutnym, obywatelającym się bez słów i poza słowami. Milczenie staje się tu **symbolem** najgłębszej formy porozumienia między podmiotem lirycznym / kobietą-dzieckiem i osobą kochaną/partnerem – porozumienia, którego matrycą jest pierwotne porozumienie dziecka z rodzicem. Warunek, by osoba kochana była „daleka od dobra i równie daleka od złości”, wskazuje na oczekiwanie, by w relacji najbliższej, najbardziej intymnej,

miłosnej, nie obowiązywała tradycyjna ani zewnętrzna wobec niej moralność, lecz by sama relacja była dla siebie źródłem zasad.

Podsumowanie

Wiersz *Kto chce, bym go kochała* to interesujący wyraz pragnienia, by w dorosłej relacji intymnej zrealizować dziecięce potrzeby miłości, bliskości, troski i akceptacji. Przyjęcie dziecięcej perspektywy pozwoliło Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pokazać, jak ważne znaczenie dla dorosłego człowieka ma na etapie wczesnego dzieciństwa obecność kochających rodziców, którzy potrafią nie tylko odpowiadać na jego potrzeby, lecz także uczestniczyć w jego świecie. W prostych słowach poetka zawarła głęboką prawdę o miłości rodzinnej, która jest źródłem szczęścia i poczucia bezpieczeństwa w świecie. Zarazem jednak trzeba podkreślić, że warunki, jakie stawia „ja” liryczne temu, „kto chce, bym go kochała”, są – wbrew swej pozornej prostocie – niemożliwe do spełnienia w realnym dorosłym życiu. Oczekiwanie przez dojrzałą kobietę, że partner zastąpi jej rodzica, to pewna droga do rozczarowania.

Bibliografia podmiotowa

- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, przejrzały i uzupełniły Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Łebkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław – Warszawa – Kraków 1998.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, oprac. Agnieszka Nożyńska-Demianiuk, IBIS: Poznań 2018.

Bibliografia przedmiotowa

- Hurnik Elżbieta, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1995.

Kwiatkowski Jerzy, *Wstęp*, w: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, przejrzały i uzupełniły Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Łebkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. V–CXXIV.

Zawiszewska-Semeniuk Agata, *Dyskrekcja uczuć*. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, „Ofelia”, w: *Szkoła interpretacji liryki*, red. Piotr Krupiński, Agata Zawiszewska-Semeniuk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego Szczecin 2024, s. 139–152.



Amelia Nurska

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

Studentka 3 roku kierunku filologia polska, studia I stopnia

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Do mięsożerców

Inspiracje filozoficzne

Człowiek jest naszym rzeczywistym wrogiem [...]. Człowiek jest jedynym stworzeniem, które konsumuje, niczego nie produkując. Nie daje mleka, nie znosi jaj, jest za słaby, aby ciągnąć pług, za wolno biega, by schwycić królika. Tym nie mniej, króluje on nad zwierzętami¹.

Poetka Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, a właściwie Maria Janina „Lilka” Kossakówna, po kolejnych mężach: Bzowska, następnie Pawlikowska-Jasnorzewska, przyszła na świat 24 listopada 1891 roku w Krakowie w rodzinie artystycznej o korzeniach szlacheckich, jako środkowe dziecko Wojciecha Kossaka i Marii z Kisielnickich. Jej dziadek Juliusz Kossak, ojciec Wojciech i starszy brat Jerzy byli malarzami, a młodsza siostra Magdalena Samozwaniec pisała teksty satyryczno-humorystyczne. W krakowskim domu rodziny, zwanym Kossakówką, spotykała się inteligencka i artystyczna elita ostatnich dekad XIX i pierwszej połowy XX wieku. Do stałych gości należeli m.in.: noblista w dziedzinie literatury – Henryk Sienkiewicz, pianista, kompozytor i jeden z premierów niepodległej Polski – Ignacy Jan Paderewski, rodzina malarza Jacka Malczewskiego, filozof, publicysta

¹ G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Biblioteka Polska POSK w Londynie, ODNOWA: Londyn 1974, przełożyła Teresa Jeleńska, s. 8.

i działacz społeczny – **Wincenty Lutosławski**. Ten ostatni wywarł głęboki wpływ na światopogląd Marii.

Wincenty Lutosławski w jednej z publikacji z okresu międzywojennego pt. *Nieśmiertelność duszy. Zarys metafizyki polskiej* (1925) zsyntetyzował swoje poglądy, na które składały się katolicyzm, idee filozoficzne platonizmu, polityczne koncepcje polskiego romantycznego mesjanizmu, społeczne postulaty wstrzemięźliwości od wszelkich używek, popularyzacja jogi jako systemu praktyk duchowych i ćwiczeń fizycznych. Równie ważny element światopoglądu Lutosławskiego stanowiła **palingeneza**, czyli przekonanie o materialnej i duchowej jedności świata, w którym następuje ewolucja wszystkich form życia: roślin i zwierząt. Bóg nie ingeruje w ten nieskończony proces doskonalenia się bytu, dlatego człowiek – jako istota świadoma – jest wyłącznie odpowiedzialny za swoje czyny i ich konsekwencje. Dla tej koncepcji człowieka, dążącego za życia do rozwoju wewnętrznego i odrodzenia się po śmierci w formie doskonalszej duchowo, ważne było pojęcie **reinkarnacji**, która umożliwia pokutę za winy z przeszłości. Według relacji Magdaleny Samozwaniec jej siostra dobrze знаła pisma Lutosławskiego² i inspirowała się jego koncepcjami, m.in. powoływała się na **ascetyczno-wegetariański** system jogi, zakładający bliski stosunek, a nawet partnerstwo ze światem przyrody. Rozważania znanego filozofa o palingenezie, reinkarnacji i wegetarianizmie skłaniały Pawlikowską-Jasnorzewską i jako kobietę, i jako poetkę do egzystencjalnej oraz artystycznej refleksji na temat moralności człowieka, szczególnie zaś jego relacji z innymi istotami żyjącymi.

Dodatkowym źródłem inspiracji zasilających wyobraźnię późniejszej autorki wiersza *Do mięsożerców* stały się koncepcje Maurice’a Maeterlincka – belgijskiego poety i dramaturga, literackiego noblisty. W początkowej fazie Młodej Polski poczytnością cieszyły się jego utwory zaliczane do najwybitniejszych realizacji symbolizmu, natomiast od początku XX wieku równe uznanie zdobyły traktaty filozoficzno-przyrodnicze: *Życie pszczół* (*La vie des abeilles*, 1901), *Inteligencja kwiatów* (*L’intelligence des fleurs*, 1907), *Życie termitów*

2 J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. *Wybór poezji*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich: Wrocław 1969, wyd. II, s. LVII

(*La vie des termites*, 1927) czy *Życie mrówek* (*La vie des fourmis*, 1930). Nie tylko dowodziły one, jak uważnym obserwatorem przyrody i jak czułym narratorem opowieści o życiu jej przedstawicieli był Maeterlinck, lecz również potwierdzały, że najwybitniejsi twórcy polskiej i europejskiej kultury przełomu XIX i XX wieku traktowali przyrodę z powagą i postulowali przejęcie za nią odpowiedzialności po wiekach bezmyślnej eksploatacji. Podobnie jak Lutosławski, belgijski poeta twierdził, że przyroda to wielki ekosystem, w którym wszystkie elementy są świadome i oddziałują na siebie, poczynając od kwiatów, poprzez mrówki czy pszczoły, kończąc na człowieku. Tego rodzaju pogląd głoszący jedność bytu i równość wszystkich istot żywych, nazywany **panteizmem**, zasilany był wpływami filozofii Dalekiego Wschodu, szczególnie zaś popularnymi w Europie w epoce *fin de siècle'u* wierzeniami buddyjskimi, które akcentują takie wartości moralne, jak współczucie i aktywne przeciwstawianie się nieszczęściu.

Na koniec rozważań o inspiracjach filozoficznych i artystycznych, które wpłynęły na myślenie Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej o przyrodzie, widocznych w wierszu *Do mięsożerców*, warto jeszcze wspomnieć o rodzącej się na przełomie XIX i XX wieku modzie na **wegetarianizm**. Uległa jej sama poetka, choć Magdalena Samozwaniec wspomina, że siostra była **jaroszką** niekonsekwentnie i nieregularnie, np. w domu rodzinnym specjalnie dla niej pieczono kuropatwy. Zresztą także sam mistrz Marii, czyli Lutosławski, nie zawsze przestrzegał własnych zasad³. Odrzucenie białka pochodzenia zwierzęcego, postrzegane wówczas jako moda czy manifestacja ekscentryzmu, w ciągu XX wieku stało się przedmiotem badań naukowych, elementem zdrowego stylu życia i tematem literatury – zarówno pięknej, jak też użytkowej, takiej jak publicystyka społeczna, poradniki zdrowego żywienia, książki kucharskie itd. Obecnie popularny obraz wegetarianizmu pozbawiony jest już towarzyszącego mu wcześniej elementu ascetycznego w znaczeniu duchowym, zastąpiła go krytyka ekologiczna współczesnego konsumpcjonizmu i kolonialnego stosunku człowieka do przyrody.

³ E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*, Śląsk Wydawnictwo Naukowe: Katowice 2012, wyd. II, poprawione i uzupełnione, s. 237.

Inspiracje malarskie

Pawlikowska-Jasnorzewska wywodziła się z rodziny artystów malarzy, sama także obdarzona była talentem plastycznym, o czym świadczą zachowane do dziś jej akwarele i szkice. Malarstwo traktowała jednak jako swoje upodobanie i dodatkowe zajęcie, choć początkowo wiązała z nim poważniejsze plany na przyszłość, gdy odwiedzała w charakterze hospitantki Akademię Sztuk Pięknych w rodzinnym Krakowie. Malarstwo jej dziadka, ojca i brata Kossaków kojarzymy przede wszystkim z końmi, które stanowiły główny temat ich obrazów, ukazujących często sceny batalistyczne. Motyw przewodni twórczości trzech pokoleń Kossaków to rozpowszechnione w Anglii polowanie „par force”, polegające na konnej pogoni z psami gończymi za dziką zwierzyną, czego przykład stanowią Juliusza Kossaka *Wyjazd na polowanie z sokołem* (1868), Wojciecha Kossaka *Polowanie w Gödöllö* (1887) i Jerzego Kossaka *Scena z polowania* (1942). Ponadto szczególną estymą w rodzinie cieszyła się barokowa sztuka flamandzka i holenderska, w której istotną rolę symboliczną odgrywa **martwa natura**, związana z motywem *vanitas*. Autorzy martwych natur za pomocą kontrastu przedstawiali upolowaną zwierzynę wśród wszelkiego rodzaju bogactw, aby pobudzić w widzu refleksję nad niepewnością losu i kruchością rzeczy, które uszczęśliwiają człowieka. Europejskich malarzy inspirowała między innymi twórczość Rubensa; przez naśladowanie charakterystycznych dla niego scen obfitości powstała nawet „nowa gałąź europejskiej martwej natury”⁴, której reprezentantami byli Jan Fyt, specjalizujący się w obrazach zwierzyny łownej i futerkowej, oraz Frans Snyder, przedstawiający głównie ptaki.

Słabi

W książce *Historia słabych*, poświęconej wielorakim związkom literatury interwencyjnej i życia społecznego, Urszula Glensk definiuje tytułowych

⁴ M. Battistini, L. Impelluso, S. Zuffi, *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, przeł. K. Wanago, Wydawnictwo Arkady: Warszawa 2000, s. 71.

„słabych” jako podmioty, które wskutek wielowiekowej tradycji – sprzężonych z decyzjami politycznymi i praktykami dyskursywnymi filozofii, teologii, prawa, medycyny i edukacji – zostały pozbawione szeroko rozumianej autonomii. Wrocławska badaczka skupia uwagę przede wszystkim na kobietach, dzieciach, mniejszościach narodowych oraz zwierzętach, które interesują mnie tu szczególnie jako kontekst wiersza *Do mięsożerców*. W ostatnim rozdziale książki, poświęconym międzywojennym rzeżniom, autorka opisuje warunki uboju zwierząt widziane z perspektyw różnych osób zaangażowanych w ten rodzaj pracy: hodowców, dostawców, rzeźników, odbiorców, osób mieszkających w okolicy itd., a także reportażystów, którzy – jak Aleksander Janta-Połczyński – zestawiali obrazy rzezi zwierząt z obrazami wojennymi⁵.

Nie było to skojarzenie popularne w okresie międzywojennym. Publicyści społeczni i kulinarni częściej polemizowali z argumentami zwolenników vegetarianizmu traktując go jako „modę”, niż rozważali zabijanie zwierząt w kategoriach moralnych. Jednym z tych ostatnich był Józef Kłos, który wyraził zaskoczenie, że ludzie po zobaczeniu procesu uboju nadal są w stanie spożywać mięso. Jego stanowisko w tej sprawie można streścić znanym zdaniem Paula McCartneya: „Gdyby rzeźnie miały szklane ściany, każdy byłby vegetarianinem”⁶. Glensk analizując reportaże międzywojenne pokazała fałsz kryjący się w języku, jakim opowiadamy o zabijaniu zwierząt na jedzenie: tzw. ubój „humanitarny” bydła nie różni się niczym od zbrodni, której ofiara pozbawiana jest życia dla korzyści, a proces jej „przygotowania” do śmierci powinien być określany mianem *męki*.

Pawlikowska-Jasnorzewska zmarła w szpitalu w Manchesterze 9 lipca 1945 roku z powodu choroby nowotworowej. Rak szyjki macicy okazał się dla niej wyrokiem, umierała długo i w bólu, co skrupulatnie zapisywała w dzienniku i wyznawała tylko najbliższym. Nie tylko w swoich wierszach i dramatach, lecz także w zapiskach intymnych i korespondencji używała

5 U. Glensk, *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS: Kraków 2014, s. 217.

6 <https://slovasawazne.pl/2019/10/gdyby-rzeznie-mialy-szklane-sciany-kim-byliby-widzowie/> [dostęp: 29.12.2024].

obrazów i sformułowań świadczących o głębokim odczuwaniu jedno-
ści natury, której czułą się częścią. W liście do Tymona Terleckiego z dnia
14 czerwca 1945 roku pisała:

Nie mogę pojąć, że mogłam wpaść w taki wilczy dół. Chciałabym być wyniesiona
do lasu i porzucona tam pośród paproci i traw, gałęzi osłaniających i całkowitej
samotności [...]. Rozumiem teraz wstyd zwierząt, gdy się kryją z cierpieniem⁷.

Do mięsożerców

Pawlikowska-Jasnorzewska kojarzona jest przede wszystkim z miniatu-
rowymi **erotykami** z tomu *Pocałunki*, wydanego w 1926 roku, zaliczanego
do pierwszego, bardziej optymistycznego i radosnego etapu jej twórczo-
ści. Wiersz *Do mięsożerców* pochodzi z tomu *Surowy jedwab*, opublikowanego
w roku 1932 i zaliczanego do etapu drugiego, dojrzałego, przenoszącego
uwagę z miłości na naturę. Natura nie jest tu już bezwarunkowo wspiera-
jącą przyjaciółką **podmiotu lirycznego**, lecz sprawiedliwą i surową siłą, któ-
rej podlegają wszystkie istoty żywe bez wyjątku.

Utwór *Do mięsożerców* można uznać za wyraz wrażliwości poetki na świat
przyrody, która staje się tematem i zarazem tłem. W jego opracowaniu wyko-
rzystane zostały środki wyrazu wspólne dla poetyki **skamandrytów**, któ-
rzy stanowili najbliższą poetce towarzysko i artystycznie grupę poetycką;
szczególnie wyraźne są powiązania z poetyką Juliana Tuwima. **Poetyka
retoryczna**, widoczna w takich utworach Tuwima jak *Wiosna*, *Straszni miesz-
czanie* czy *Całujcie mnie wszyscy w d...*, odgrywała istotną rolę w wyrażaniu
silnych emocji, np. sprzeciwu lub zachwyty, wobec omawianego tematu.
Zarówno Pawlikowska-Jasnorzewska w wierszu *Do mięsożerców*, jak i Tuwim
w wyżej wymienionych utworach posługują się **wyrazistymi środkami
wyrazu**, nawet **brutalizacją** języka poetyckiego, aby przedstawić czytelnikowi
swoje zdanie. Oddziałują na emocje odbiorców za pomocą **zabiegów**

⁷ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Ostatnie utwory*, zebrał i opracował Tymon Terlecki,
Oficyna Wydawnicza MOST: Warszawa 1994, s. 147.

retorycznych i perswazyjnych, które nawiązują do tradycji barokowej, ponieważ zawierają elementy satyrycznej makabreski. Powinniśmy więc uznać je za utwory programowo-satyryczne, w których uwaga nadawcy i odbiorcy skupia się na temacie zawartym już w tytule.

Do mięsożerców – brzmi brutalnie, nieprawdaż? Podmiot liryczny rozprawia się tu z tytułowymi konsumentami mięsa, zwracając uwagę na problem główny tekstu: spożywanie „zwierzęcych trupów”⁸ przez ludzi. Bezpośredni zwrot „do” – *Do mięsożerców, Do krytyków* (Julian Tuwim) – to apel, apostrofa do adresatów wypowiedzi literackiej, których – na co wskazuje liczba mnoga – jest wielu. Uwagę zwraca także umiejętne wykorzystanie powszechnych – nie tylko w życiu politycznym, lecz także codziennym – technik manipulacyjnych.

Do mięsożerców

Dla nich ryby skrzelami pracują w szafliku,
mając na ustach ciszę i krwawiące rany.
Dla nich kuchnia rozbrzmiewa od wrzasku i krzyku
gardzieli podrzynanych i szyj ukręcanych.

Oni to piją grozę z krwią zabitej kaczki
i warzą głowy dzieci: zadziwionych cieląt.
Wypruwają wnętrzności, krzycząc: flaczki, flaczki,
i jedzą je w niedzielę, z rodziną się dzieląc.

Lubią wody na smaku bezradnych piszczeli,
wszechzwierzęce girlandy cynicznej kielbasy,
krwawe raki z piekielnej wyjęte kąpieli
i baraniego ciała brązowe atlasy.

Rozsmarowują trupy na niewinnym chlebie,
obwąchują zającą, czy aby dość skruszała.
z martwym ozorem w zębach czują się jak w niebie,
i do cudzego mózgu śmieje się im dusza.

⁸ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. LXXVII.

Pożerają, dymiący, jak nowe cmentarze,
te stroskane przystawki, te gorzkie potrawy –
Karki im nabrzmiewają, obwisają twarze,
na których śmieszek hieny zawita trupawy.

Po pięknookiej sarnie nie noszą żałoby,
ale żrą ją na stypie, w dzień pogrzebu radcy,
i zezują miłośnie do gęsiej wątroby,
bujni brzuchem jedynie, a łysiną gładcy,
a twardzi tylko sercem – i w całej stolicy
głośni – ale mlaskaniem, smętni biesiadnicy.

Do *mięsożerców* to wiersz **syliczny**, klasyczny **trzynastozgłoskowiec**, z widoczną **średniówką** po siódmej sylabie (7+6), zbudowany z sześciu **strof**, na które składają się cztery wersy; jedynie ostatnia zwrotka utworu zaburza tę regułę, ponieważ znajdują się w niej o dwa wersy więcej aniżeli w poprzednich. Obecny w wierszu schemat **rymów przeplatanych** (**krzyżowych**) także został nieznacznie zaburzony w strofie końcowej, w której dostrzegamy układ *ababcc*, a w nim finalne **rymy parzyste** (**sąsiadujące**). Każe to zwrócić szczególną uwagę na ostatni dwuwiers, który pełni funkcję **puenty**:

a twardzi tylko sercem – i w całej stolicy
głośni – ale mlaskaniem, smętni biesiadnicy.

Poetka zastosowała **rymy dokładne**: „szafliku” – „krzyku”, „kielbasy” – „atłasy”, jednak trzy pary rymów są **niedokładne**: „rany – ukręcanych”, „cieląt” – „dzieląc”, „skruszał” – „dusza”. Wspomniane elementy mają wpływ na **regularność** i **rytm** wiersza, przez co jest on spójny, lecz nie nudny, a dodatkowo zestawiony z kontrowersyjnym tematem. Utwór reprezentuje **lirykę pośrednią**, ponieważ liryczne „ja” się w nim nie uzewnętrznia, a sytuację liryczną ukazano za pomocą **obrazowania poetyckiego**.

Sytuacja liryczna jest wyraźnie zarysowana od początku wiersza. Osoba mówiąca personalizuje swój atak, kierując oskarżenia pod adresem „ich”, czyli **mięsożerców**, którzy w kolejnych zwrotkach wiersza portretowani są coraz bardziej brutalnie. Podmiot liryczny maluje portret **mięsożerców**

poprzez opis. Początkowo charakterystyka wewnętrzna skupia się na bierności wobec cierpienia zwierząt, następnie na hipokryzji. Ilustruje ją sytuacja niedzielного rodzinnego obiadu, podczas którego dzieci ludzkie spożywają dzieci krów, co podważa kulturowy obraz dzieci jako istot czystych, niewinnych, pozbawionych skazy. Trzecia strofa ujawnia dotąd nieznaną oblicze mięsożerców: w poprzednich zwrotkach musieli oni zaspokoić swoje pierwotne potrzeby, ta część utworu ukazuje zaś cyniczny obraz konsumentów. Są oni zadowoleni ze swoich zdobyczy, traktują je jak trofea czy ozdoby, którymi można się pochwalić. Nie kierują się żadnymi zasadami moralnymi, lecz myślą o zwierzęciu w sposób uproszczony, jako o długo wyczekiwanym pokarmie. Piąta zwrotka to dobitna ocena osób, które nie stosują diety jarzkiej. Przy użyciu **porównań** zostały one przedstawione jako cmentarze, co jest adekwatne, ponieważ zjadają zwłoki, więc ich żołądki stają się „miejscem spoczynku” zwierząt. W końcu zestawiono mięsożerców z hieną – ssakiem, drapieżnikiem, padlinożercą.

Szósta zwrotka deklaruje gatunek ludzki poprzez nazwę „smętni biesiadnicy”, ukazany w sposób **groteskowy**: otyłość, tłuste brzuchy, wypukłe karki, ociężałe twarze. Na niekorzystne wrażenie, jakie mają na czytelnikach zrobić mięsożercy, nie składają się wyłącznie odpychający wygląd i światopogląd, lecz także niechlujność przy stole i brak ołgady, nieznanomość i/lub łamanie zasad *savoir-vivre'u*. Warto podkreślić, że celem ataku podmiotu lirycznego nie są tu wyłącznie konsumenci mięsa; krytyka dotyczy także myśliwych, rybaków, właścicieli hodowli i ferm, czyli wszystkich zaangażowanych w proces uśmiercania przyrody. W wierszu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zwierzęta ukazane są jako ofiary bezbronne wobec masowej ludzkiej siły. Nie są w stanie same uchronić się przed śmiercią, symbolizują więc bezsilność, niewinność, harmonię.

Ważnym **zabiegiem retorycznym** zastosowanym przez poetkę jest **wyliczenie**, czyli lista spożywanych potraw-zwierząt, takich jak: ryby, kaczkę, cielęta, raki, barany, zające, gęsi i sarny. Nie są to codzienne posiłki, lecz przysmaki, wymagające specjalnych zabiegów, np. organizacji polowania. Mięsożercy są więc ludźmi wybrednymi, wyrafinowanymi, lubiącymi przepych i obfitość jedzenia sporządzonego z martwych zwierząt, obce są im współczucie i samoograniczenie. **Konotacja** wyrażań służy budowaniu

kontrastu między światem ludzi a światem zwierząt poprzez wykorzystanie **figur retorycznych**. Epitety: „krwawiące rany”, „bezzradne piszczele”, „pięknooka sarna”, **porównania**: „z martwym ozorem w zębach czują się jak w niebie”, „pożerają, dymiący jak nowe cementarze”, **metafory**: „rozsmarowują trupy na niewinnym chlebie”, „wszechzwierzęce girlandy cynicznej kielbasy” – mają za zadanie wpływać na emocje odbiorców.

Skąd tytuł *Do mięsożerców*? Z uwagi na idee filozoficzne, które kształtowały światopogląd Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, tytuł wiersza powinien brzmieć raczej *Do ludożerców*. Gdyby chcieć interpretować utwór jako świadectwo panteizmu, zakładającego jedność natury z człowiekiem, to istotnie mięsożercy przeobrażają się w ludożerców: bohaterowie liryczni karmią się pewną świętą częścią świata, a tym samym zaburzają ład przyrody. Skoro wszystko byłoby **jednością**, to pożeraliby siebie nawzajem, co można by uznać za akt kanibalizmu. Byłaby to wizja **apokaliptyczna**. Różne sposoby jedzenia zwierząt opisane w wierszu to akty popełniania grzechów przeciwko przyrodzie, przechodzenie ze sfery **sacrum** do sfery **profanum**. Powtarzalność takiego postępowania: zabijanie – jedzenie, ponawiane cały czas, aż do śmierci, ewokuje zagadnienia metafizyczne związane z motywem przemijania i palingenezy. Człowiek, ukazany tu niemal jak średniowieczny kościotrup, kostucha-śmierć, która wydaje wyrok na niewinnych, nie jest w stanie osiągnąć wewnętrznego oświecenia, dojść do duchowej doskonałości poprzez namysł nad popełnianymi czynami i ich konsekwencjami.

Wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Do mięsożerców* to jeden z wielu literackich głosów, którymi interesuje się obecnie **humanistyka nieantropocentryczna**. Jak sama nazwa wskazuje, odchodzi ona od antropocentryzmu wywodzącego się z antycznej filozofii, zakładającego, że centrum wszechświata jest człowiek, a inne byty są mu podporządkowane. Pawlikowska-Jasnorzewska odrzucała antropocentryczny stosunek do przyrody już na początku XX wieku, inspirując się filozofią Dalekiego Wschodu, m.in. braminizmem, buddyzmem, dżinizmem. Bez wątplenia wiersz *Do mięsożerców* jest tekstem zaangażowanym i ideologicznym: autorka zmusza czytelnika do refleksji, narzuca odbiorcy swój światopogląd, nie dopuszczając kontrargumentów. Przekaz jest jasny: nie ma innego rozwiązania, należy przejść

na dietę wegetariańską. Widzenie świata tylko w tonacji czarno-białej bez odcieni szarości, podział ludzi na dobrych i złych, demonizowanie przeciwników, stereotypizowanie, brutalne obrazowanie, odwoływanie się do uczuć czytelnika – to elementy szeroko rozumianej **manipulacji**. Sąsiaduje tu **demagogia** z **propagandą**, aby skłonić czytelników jedzących mięso do zmiany ich dotychczasowego stanowiska. Obecnie, gdy coraz więcej ludzi rezygnuje z konsumpcji mięsa, a nawet wyrobów odzwierzęcych, protestuje przeciwko naturalnym skórą i futrom, sprzeciwia się wycinie lasów pod budowę luksusowych apartamentów, pełen współczucia i zaangażowania wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ma szansę na zrozumienie i popularność jako prozawierzący **manifest**. Jednym z dowodów na obecność omawianego tekstu w świadomości młodych ludzi jest aranżacja muzyczna dokonana w 2019 roku przez punkową grupę Fate podczas koncertu na Odrze⁹. Bardziej znana aranżacja muzyczna *Pocałunków* wykonywana przez polską piosenkarkę Sanah utrwaliła w powszechnym odbiorze obraz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jako autorki **poezji śpiewanej**, przede wszystkim jednak jako poetki miłości, natomiast mniej popularne wykonanie *Do mięsożerców* przez zespół Fate pokazało mniej znane oblicze autorki – jako poetki buntu.

Bibliografia podmiotowa

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, wyd. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1969 (Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 194).

Bibliografia przedmiotowa

Hurnikowa Elżbieta, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*, wyd. II, poprawione i uzupełnione, Śląsk: Katowice 2012.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=oILuphM3Of4> [dostęp: 29.12.2024].

- Kwiatkowski Jerzy, *Wstęp*, w: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, wyd. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1969, s. III–CX (Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 194).
- Rymkiewicz Jarosław Marek, Maria Jasnorzewska-Pawlikowska, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: 1918–1932, wyd. II, red. Alina Brodzka, Stefan Żółkiewski, Wiedza Powszechna: Warszawa 1975, s. 314–320.
- Sandauer Artur, *Pawlikowska na tle prądów kulturalnych epoki*, w: *Poeeci trzech pokoleń*, wyd. IV rozsz., Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza: Warszawa 1973, s. 138–164.

Bibliografia kontekstowa

- Ambrożewicz Zbigniew, *Nieświadomość i palingeneza a indywidualizm woluntarystyczny Wincentego Lutosławskiego*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2013, z. 1, s. 101–127.
- Battistini Matilde, Impelluso Lucia, Zuffi Stefano, *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, przeł. Katarzyna Wanago, Arkady: Warszawa 2000.
- Glensk Urszula, *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Universitas: Kraków 2014.
- Maeterlinck Maurice, *Życie mrówek*, przekład Adam i Maria Czartkowscy, Książka i Wiedza: Warszawa 1958.
- Maeterlinck Maurice, *Życie pszczoł*, przeł. Franciszek Mirandola, Książka i Wiedza: Warszawa 1958.
- Paweł Pasieka, „Niech zginą nałogi mięsno-wódczono-tytuniowo-modne”. *Programy i idee polskich wegetarian XIX i początku XX stulecia*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2018, nr 18, s. 45–61.
- Piechota Dariusz, *Wegetarianizm nad Wisłą w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin” vol. IX, sectio N, 2024, s. 289–306.
- Samozwaniec Magdalena, *Zalotnica niebieska*, Świat Książki: Warszawa 2010.



Magdalena Politowska

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

Studentka 3 roku kierunku filologia polska, studia I stopnia

Kazimiera Iłakowiczówna *Powrót*

Biografia

Kazimiera Iłakowiczówna urodziła się 6 sierpnia 1892 roku w Wilnie, zmarła 16 lutego 1983 roku w Poznaniu. Była córką Barbary Iłakowiczówny oraz Klemensa Zana, syna Tomasza Zana „Promienistego” (założyciela Towarzystwa Filomatów, członka Towarzystwa Filaretów). W wyniku wcześniejszej utraty rodziców wychowywała się u krewnych: opiekę nad nią przejęła Zofia Buyno z Plater-Zyberków, która stała się dla przyszłej poetki przybraną matką. Wyobraźnię artystyczną Kazimieri ukształtowało dzieciństwo spędzone pośród dzikich, malowniczych krajobrazów północnej Litwy oraz tradycja literacka epok baroku i romantyzmu. Spośród polskich poetów XX wieku najbliższy jej twórczości wydaje się symbolista Bolesław Leśmian, lecz Iłakowiczówna unika typowej dla niego symboliki, koncentrując się na precyzyjnej, realistycznej obrazowości.

Podczas I wojny światowej, w latach 1915–1917, służyła jako sanitariuszka wojskowa. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, od 1918 roku, podjęła pracę w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. W latach 1926–1935 pełniła funkcję sekretarza Józefa Piłsudskiego, a po jego śmierci kontynuowała pracę w MSZ. W 1938 roku objęła stanowisko radczyni referatu politycznego w Gabinetie Ministra MSZ. W tym samym okresie odbyła podróż po Europie, podczas której wygłaszała prelekcje poświęcone Marszałkowi. Doświadczenie sanitariuszki wojennej i praca dla Piłsudskiego wpłynęły na jej twórczość, co przejawia się szczególnie w zbiorze *Wierszy o Marszałku* (1936) oraz wspomnieniowej książce *Ścieżka obok drogi* (1938). Złożyła w nich

hołd Piłsudskiemu, jego żołnierskiemu otoczeniu oraz wszystkim, którzy przyczynili się do odrodzenia Polski.

Po II wojnie światowej Iłakowiczówna zamieszkała na stałe w Poznaniu, gdzie poświęciła się pracy twórczej oraz przekładom literatury europejskiej. Choć sytuacja polityczna i społeczna była wówczas trudna dla literatów niezależnych, nadal publikowała własne utwory i popularyzowała klasykę zagraniczną. Równolegle prowadziła lekcje języka angielskiego i śledziła z dużym zainteresowaniem przemiany polityczne w kraju. Szczególnym echem odbiła się jej reakcja na wydarzenia w czerwcu 1956 roku w Poznaniu, które upamiętniła w poruszającym wierszu *Rozstrzelano moje serce w Poznaniu*. Pomimo licznych przeciwności losu, pogarszającego się stanu zdrowia oraz postępującej utraty wzroku w ostatnich latach życia, nie zaprzestała pracy pisarskiej. Żyła samotnie, w skromnych warunkach, stanowiła przedmiot zainteresowania służb bezpieczeństwa, lecz do końca życia otoczona była uznaniem środowiska literackiego, a bogaty dorobek literacki zapewnił jej trwałe miejsce w historii polskiej poezji XX wieku.

Iłakowiczówna długo podpisywała się jako „K. Iłakowicz” i często używała pseudonimu Iłła, dlatego krytycy literaccy na wczesnym etapie jej aktywności artystycznej przypuszczali, że autorem tak podpisywanych utworów jest mężczyzna. W przeciwieństwie do Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej nigdy nie eksponowała swojej kobiecości. Preferowała **poezję metafizyczną**, skupiającą się na doświadczeniach ogólnoludzkich, a nie wyłącznie na perspektywie kobiecej. Jej utwory dowodzą, że miała oryginalną wyobraźnię, zmysł obserwacji oraz umiejętność tworzenia malarzkiego i dynamicznego **opisu**. Dorobek pisarski Iłakowiczówny cechuje się zróżnicowaniem gatunkowym i tematycznym, tworzyła bowiem zarówno wiersze o charakterze osobistym i refleksyjnym, jak też utwory poruszające kwestie społeczne, publicystyczne oraz polityczne. Tematyczne i genologiczne zróżnicowanie pozwala analizować jej dzieła w kontekście różnych tradycji literackich. Twórczość Iłakowiczówny, choć oryginalna i niezależna od wpływów nurtów nowoczesnych, wykazuje pewne związki m.in. z modelem poetyckim **Skamandra** (zwłaszcza w ambiwalentnym podejściu do dziedzictwa literackiego i w eksploracji tematów związanych z codziennością), a spośród wzorców wcześniejszych – z poetyką **Józefa Baki**. Stała

się mistrzynią **wiersza tonicznego**. Zadebiutowała w czasie Młodej Polski zbiorem *Ikarowe loty* (1911); pełnię swoich możliwości twórczych osiągnęła w dwudziestoleciu międzywojennym, kontynuowała pracę literacką także po zakończeniu II wojny światowej.

Powrót

Wybrany do interpretacji wiersz *Powrót* pochodzi z tomu *Polów* (1926), w którym dominują elementy **groteski** oraz **makabry**. Uwydatnia się to w takich utworach jak: *Rozmowa dwóch straszydeł*, *Zjawa leśna* czy *Zmora*, w których elementy te subtelnie splatają się z liryczną wyobraźnią i wrażliwością poetki. Podobnie jak w *Zjawie leśnej*, gdzie pojawia się motyw leśnego stwora i pięknej dziewczyny, wiersz *Powrót* łączy w sobie **baśniowe** i **fantastyczne wątki**. Utwór ten otwiera przed czytelnikiem drzwi do świata pełnego tajemnic, w którym znana codzienność splata się z klimatem baśniowym. To swoista ucieczka – złożony proces powrotu do miejsc zapomnianych, pełnych zagadek ukrytych w zakamarkach codzienności oraz do prostych, pierwotnych obrazów. Subtelna aura niepokoju miesza się tu z nostalgią, a szept baśniowej grozy skłania do poszukiwania wewnętrznej harmonii. Iłakowiczówna tworzy poetycki labirynt, w którym ślady przeszłości stają się wskazówkami do odkrycia czegoś głębszego – być może samej istoty powrotu.

Powrót

Wracam do prostych rzeczy – do pyłów tańczących w próżni,
do małego ślepego pająka, co się barwą od ściany nie różni,
do drżących w słocie okiennic głośniego, gorzkiego szlochu,
do szpar ciekawych w podłodze, pełnych zagadek i prochu.

Wracam z zawilej drogi zwycięskiej, wracam z podboju
do tajni mysiej nory, ukrytej w kącie pokoju,
do strasznej śmierci dziecięcia, do przygód okropnych jeża,
do niepojętej ucieczki sowy i nietoperza.

Coraz jest prościej, ciszej... coraz bezpieczniej, jaśniej...
Wracam – jak smok znużony – do starej, starej baśni.

Wiersz należy do reprezentacji **liryki bezpośredniej**, na co wskazują czasowniki w pierwszej osobie liczby pojedynczej, takie jak „wracam do prostych rzeczy”. Ta forma podkreśla osobisty charakter wypowiedzi lirycznej, wskazuje na introspektywny i emocjonalny wymiar utworu. Choć dominują tu elementy liryki bezpośredniej i osobistej, nie można pominąć wyrażonych elementów **liryki opisowej**. Podmiot liryczny wyraża swoje uczucia i myśli poprzez szczegółowe opisy otaczającego świata, np. „pyły tańczące w próżni”, „mały ślepy pająk”, „drżące w słońcu okiennice”. Budowa wiersza jest nieregularna, co nadaje mu charakter dynamiczny, zmienny. Składa się on z trzech strof: dwie pierwsze liczą po cztery wersy, natomiast ostatnia jest krótsza, zbudowana zaledwie z dwóch wersów. Różnice w liczbie sylab – od 14 do nawet 20 – dodatkowo dynamizują wiersz rytmicznie. Układ rymów parzystych jest regularny (aabb), są one **dokładne, żeńskie** – akcent w rymujących się wyrazach pada na przedostatnią sylabę (np. „próżni” – „różni”, „szlochu” – „prochu”). Zauważalne są również cechy **rymów częstochowskich**, a więc opierających się na przewidywalnych, prostych zestawieniach dźwiękowych; wyjątek stanowi zamknięcie utworu, tu bowiem pojawia się **rym niedokładny** („jaśniej” – „baśni”). Jak wspomniano, Iłakowiczówna inspirowała się m.in. barokową twórczością księdza Baki, co można zauważyć właśnie w rymach częstochowskich: Baka stosował je w celach dydaktycznych, Iłakowiczówna zaś dla nadania specyficznego klimatu swoim utworom.

Warto zwrócić uwagę również na **średniówkę**, czyli pauzę wewnątrz wersów, dzielącą je na dwa segmenty. Rozkład średniówki jest nieregularny, co wpływa na zmienność rytmu wiersza. Wersy mają zróżnicowaną liczbę sylab, od 14 do 20, co wskazuje na brak regularności sylabicznej; mimo to jest to wiersz toniczny ze stałą liczbą akcentów w wersach.

Utwór odznacza się bogactwem środków artystycznego wyrazu. Autorka wprowadza liczne **epitety**, takie jak „prostych rzeczy” czy „strasznej śmierci (...) przygód okropnych (...) niepojętej ucieczki”, które precyzyjnie określają opisywane obrazy i emocje. **Metafory**, na przykład „do pyłów tańczących

w próżni” czy „drżących w słocie okiennic głośnego, gorzkiego szlochu”, dodają tekstowi głębi semantycznej i odwołują się do zmysłowej wyobraźni odbiorcy. **Powtórzenia**, takie jak „do starej, starej baśni” czy „coraz (...) coraz”, rytmizują i wzmacniają ekspresję emocjonalną, wzbogacają wizualny i akustyczny wymiar wiersza. Ponadto warto zwrócić uwagę na elementy graficzne, które odgrywają istotną rolę w konstrukcji utworu. **Pauzy**, jak we frazie „wracam – jak smok znużony – do starej, starej baśni”, oraz **wielokropki**, na przykład „coraz jest prościej, ciszej... coraz bezpieczniej, jaśniej...”, potęgują wrażenie niedopowiedzenia i intymności refleksji. Tego rodzaju rozwiązania formalne tworzą atmosferę wyciszenia i skupienia, zachęcają czytelnika do kontemplacji sensów ukrytych w pozornie prostych obrazach. W utworze występują również **animizacje**: „szpary ciekawe w podłodze” czy „drżące w słocie okiennice”.

W cieniu baśni

Baśń jest gatunkiem literackim wywodzącym się z **folkloru**, czyli ustnej twórczości ludowej, charakteryzującej się występowaniem elementów fantastycznych i magicznych, przenikaniem świata realnego z nadprzyrodzonym, przekonaniem o istnieniu rzeczywistości, w której wszystko jest możliwe. Wiersz *Powrót* Iłakowiczówny, który na pierwszy rzut oka wydaje się nostalgicznym powrotem do czasów dzieciństwa, umieszczony w mrocznym kontekście baśni ewokuje bardziej niepokojące obrazy. Opisy elementów przyrody czy architektonicznych detali oraz elementy baśniowe sugerują istnienie tajemnic i dawnych aktów przemocy, tworząc atmosferę **grozy**. Baśniowy smok staje się tu istotą niebezpieczną, przed którego okrucieństwem trzeba uciekać. Świat w wierszu *Powrót* nie jest sielski, lecz pełen lęków, napięć i kontrastów.

Wiersz należy zrozumieć jako komunikat, czyli określić, kto jest jego nadawcą i odbiorcą oraz w jakich okolicznościach został sformułowany. W utworze Iłakowiczówny **podmiot liryczny** jest wyraźnie zindywidualizowany, co pozwala przypisać mu osobiste przeżycia i refleksje. Jest

nim smok – istota baśniowa, potężna, groźna, która powraca do swojego schronienia po zwycięskim podboju pełnym zniszczenia. Mimo że wypowiedź poetycka została sformułowana w pierwszej osobie liczby pojedynczej („wracam”), nie sugeruje to zwykłego ludzkiego powrotu do domu, lecz raczej wewnętrzny monolog bestii, szukającej odpoczynku po wyrządzonej światu krzywdzie. „Ja” liryczne wraca do domu nie dlatego, że pragnie harmonii, lecz dlatego, że musi ukryć się przed światem, które zniszczyło. Frazy takie jak „zawiła droga zwycięska” i „podbój” wskazują na brutalne zmagania, które zakończyły się triumfem za cenę przemocy. Nie jest to powrót do wewnętrznej harmonii, lecz akt samoizolacji i próby zapomnienia o własnych niechlubnych czynach. Czym są zatem „proste rzeczy”? To elementy codzienności, szczegóły, które mogą wydawać się blahe, lecz kryją w sobie tajemnicę i grozę.

Kwestia adresata wiersza pozostaje otwarta, ponieważ forma wypowiedzi w pierwszej osobie sugeruje, że tekst jest raczej skierowany do samego siebie, stanowiąc rodzaj wewnętrznej medytacji lub dialogu z własnymi przeżyciami. Czytelnik może odnaleźć w tym powrocie do „prostych rzeczy” poruszające go tęsknoty, lęki i doświadczenia, lecz równie dobrze może uznać, że podmiot liryczny (smok) zwraca się do świata, który zniszczył, lub do tych, których skrzywdził. Jego wypowiedź byłaby wówczas wyrazem poczucia winy lub desperacką próbą odcięcia się od przeszłości.

Zwierzęta nocne, które uciekają – sowa, nietoperz – to ofiary, które starają się uniknąć gniewu smoka. Zastraszone, nawet nocną porą nie czują się spokojne i bezpieczne. Mały ślepy pająk symbolizuje bezradność oraz potrzebę ukrycia się przed zagrożeniem – potrzebę tak wielką, że zlewa się on z tłem, kolorystycznie upodabnia do barwy ściany. Niewidzialność z konieczności, kamuflaż pozwalają mu trwać. Ponieważ jest ślepy, działa instynktownie, nieświadomy, jak wygląda świat wokół i gdzie czai się zagrożenie. Straszna śmierć dzięcioła – symbolu życia i pracy – sugeruje brutalność i niesprawiedliwość świata. Podobnie jeź, choć uzbrojony w kolce, jest bezbronny wobec siły smoka. Jego przygody to ciągła walka o przetrwanie. Bezpieczeństwo w świecie wiersza *Powrót* zatem nie istnieje, schronienie się w „tajni mysiej nory” może być tylko chwilowe. Obecność smutku i bólu, przemijania i rozpadu zostają podkreślone przez takie słowa, jak „gorzki szloch”,

„pył”, „proch”. „Cisza” i „prostota” pojawiają się tylko wtedy, gdy zmęczony „podbojami” smok wraca do swojej jamy, by odpocząć – a może uciec przed konsekwencjami własnych czynów.

Podsumowanie

Jeśli będziemy pamiętać, że wiersz Iłakowiczówny powstał w burzliwych wczesnych latach 20. XX wieku i opublikowany został w tomie, który ukazał się w roku tzw. przewrotu majowego, wskutek którego Piłsudski przejął władzę w Polsce, to można zaryzykować stwierdzenie, że za baśniową fasadą kryje się może relacja o doświadczeniach frontowych Polaków, nie tylko ludzi z kręgu Marszałka. „Zawiła droga zwycięska” oraz „podbój” odnosiłyby się wówczas nie tylko do osobistych przeżyć wielu sanitariuszek i żołnierzy, przeciwników i zwolenników obozu sanacji, lecz także do szerszych narodowych doświadczeń zła wojny, trudów odbudowy kraju, moralnej dwuznaczności przejścia władzy na drodze zamachu stanu. Powrót smoka do „starej baśni” mógłby symbolizować chęć ucieczki przed chaosem współczesności i moralną niejednoznacznością ludzkich decyzji, potrzebę schronienia się i regeneracji psychicznej po wydarzeniach granicznych, tęsknotę za wartościami podstawowymi.

Bibliografia podmiotowa

Iłakowiczówna Kazimiera, *Poezje*, oprac. Matylda Wełna, Wydawnictwo Lubelskie: Lublin 1989.

Bibliografia przedmiotowa

Chojnowski Zbigniew, *Postacie kobiecości. O poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*, Instytut Literatury: Kraków 2019.

Dedecius Karl, *Kwartet żeński: Kazimiera Iłłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Wisława Szymborska, Ewa Lipska. Wiersze*, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 1987.

Kazimiera Iłłakowiczówna: *poradnik bibliograficzny*, oprac. Urszula Bzdawka, Wojewódzka Biblioteka Publiczna: Poznań 1987.

Kuciel-Frydryszak Joanna, *Iłła. Opowieść o Kazimierze Iłłakowiczównie*, Wydawnictwo Marginesy: Warszawa 2017.

Bibliografia kontekstowa

Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1918–1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1996.

Brodzka Alina, Żółkiewski Stefan, *Literatura polska 1918–1975*, t. 1 1918–1932, wyd. II, Wiedza Powszechna: Warszawa 1991.

Brodzka Alina, Żółkiewski Stefan, Baranowska Małgorzata, *Literatura polska 1918–1975*, t. 2: 1933–1944, Wiedza Powszechna: Warszawa 1993.

Hertz Paweł, *Poezje wybrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1977.



Hanna Rychel

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

Studentka 3 roku kierunku filologia polska, studia I stopnia

ORCID: 0009-0001-5005-9057

Wyrazić niewyrażalne. O *Chwili* Juliana Przybosia

Patrzyliśmy na okazały zachód słońca i milczeliśmy. Z krzaków za nami wyleciała chmara muszek. Gaustyn odprowadził je wzrokiem i powiedział, że o ile dla nas jest to po prostu kolejny zachód słońca, o tyle dla dzisiejszych jednodniówek to zachód ich życia. Czy coś takiego. Skomentowałem głupio, że to tylko wyświechtana metafora. Spojrzał na mnie ze zdziwieniem, ale nic nie odpowiedział. Dopiero po kilku minutach rzekł: one nie znają metafor¹.

Urodziłem się dwie godziny przed wschodem słońca jako muszka owocowa. Umrę dziś wieczorem po zachodzie słońca².

Nikt, może z wyjątkiem entomologów, artystów i osób o wysokiej wrażliwości, nie zwraca zwykle uwagi na jętki jednodniówki – szczególnie w dobie *mcdonaldyzacji*, kiedy to, co ulotne, chwilowe, trudne do uchwycenia traci znaczenie na rzecz tego, co materialne, standardowe, łatwo dostępne. Aby zobaczyć więcej i poczuć głębiej, warto więc zwrócić się ku poezji, która utrwala efemeryczne stany ducha i wyzwala czułość dla „przemijającej

1 G. Gospodinow, *Schron przeciwczasowy*, przeł. Magdalena Pytlak, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2022, s.23.

2 G. Gospodinow, *Fizyka smutku*, przeł. Magdalena Pytlak, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2023, s.7.

postaci świata”³. Dzieje się tak między innymi w wierszu Juliana Przybosia *Chwila* ze zbioru *W głąb las* z 1932 roku – jednym z najkrótszych, lecz zarazem niezwykle wymownych liryków tego autora.

Powroty – ze wsi do miasta, z miasta na wieś. O biografii i twórczości Juliana Przybosia słów kilka

Urodzony w rodzinie chłopskiej Julian Przyboś, którego nazwisko wywodzi się *notabene* od gwarowego „przyboś” / „na przyboś” – „chodź w butach na gołe nogi”⁴, uświadomił sobie własny potencjał artystyczny wcześniej, bo już w 1917 roku, gdy jako uczeń zadebiutował sonetem *Wschód słońca* w konspiracyjnym periodyku „Zaranie”. Dopiero jednak od roku 1920, gdy Przyboś wstąpił w mury Uniwersytetu Jagiellońskiego jako student polonistyki i filozofii, rozpoczął się intensywny rozwój jego talentu. Środowisko akademickie, w którym kwitło życie artystyczne, wyzwoliło w młodym pisarzu, chłopskim synu, aktywność literacką podszytą zachwytem nowoczesną cywilizacją i życiem miasta. Jednym z istotniejszych utworów tego czasu jest wiersz *Cieśle*, ogłoszony w czasopiśmie „Skamander”, uznany później przez Przybosia za jego właściwy debiut poetycki. Dzięki niemu bowiem poeta został zauważony i doceniony przez artystyczną bohémę Krakowa, a zdobytą pozycję przypieczętowała współpraca z Tadeuszem Peiperem, redaktorem czasopisma „Zwrotnica”, które skupiało środowisko twórców *Awangardy Krakowskiej*.

Od 1923 roku refleksja teoretyczna i praktyka twórcza Przybosia kształtowały się pod wpływem programu literackiego Peipera, który swe główne tezy wyłożył w takich artykułach, jak *Punkt wyjścia*, *Miasto, masa, maszyna* czy *Metafora terażniejszości*. Opublikowane na łamach „Zwrotnicy” teksty

3 *Przemija postać świata* to tytuł opublikowanej w 1954 roku powieści historycznej Hanny Malewskiej, nawiązujący do cytatu z Pierwszego listu świętego Pawła do Koryntian: „Przemija bowiem postać tego świata” (1 Kor 7, 31).

4 Przyboś, w: *Internetowy Słownik Nazwisk w Polsce*, <https://nazwiska.ijp.pan.pl/haslo/show/name/PRZYBO%C5%9A> [dostęp: 13.01.2025].

omawiały miejsce i rolę artysty w społeczeństwie i odrodzonym państwie, stosunek pisarza awangardowego do tradycji literackiej, znaczenie języka jako tworzywa poetyckiego. Widoczny w artykułach programowych Peipera zachwyt nowoczesnym miastem, miastem-dziełem sztuki, afirmacja procesów modernizacji i industrializacji, dowartościowanie każdego typu pracy jako twórczego wysiłku człowieka wybrzmiewają również w poezji twórców skupionych wokół papieża Awangardy Krakowskiej. **Bohaterami lirycznymi** ich wierszy są bowiem najczęściej inżynierowie, cieśle, robotnicy, poeci. Poeta to z kolei **rzemieślnik słowa**, kreator, **słowiarz** świadomy swoich zadań, celów, chwytów artystycznych, dzięki którym tworzy świat ze słów niejako analogiczny do rzeczywistości. Narzędziami słowiarza stają się zaszyfrowane, **skondensowane zdania**, co ma kierować uwagę odbiorcy na **ekonomię** środków literackich, konstrukcyjny ład utworu, a zwłaszcza oryginalna **metafora** – nośnik precyzyjnie określonych idei. Te teoretyczne punkty programu Peipera zostały zrealizowane w twórczości członków **poetyckiej grupy programowej** Awangardy Krakowskiej, m.in. Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Juliana Przybosia. Ten ostatni, szczególnie na wczesnym etapie drogi twórczej, był zafascynowany poetyką Peipera, przede wszystkim odejściem od klasycznych układów wersologicznych, dezintegracją składni, nieoczywistymi połączeniami słów, językiem pozbawionym sentymentalizmu i ozdobników charakterystycznych na przykład dla poezji romantycznej czy młodopolskiej.

Wpływy programowych założeń Awangardy Krakowskiej, predylekcję do **eksperymentów językowych i formalnych**, dowartościowanie logiki, celowości i funkcjonalności poezji widać więc zwłaszcza w młodzieńczych wierszach Przybosia włączonych do tomików *Śruby* (1925) i *Oburącz* (1926). Bohaterami tej poezji są robotnicy, ludzie wykonujący różne zawody, których pracę poeta traktuje w kategoriach metafizycznych. Uzurpuje sobie nawet prawo do wzywania innych do podjęcia wysiłku; sam przy tym podejmuje coraz bardziej wytężoną pracę poetycką. To zaangażowanie w pracę niemal ponad miarę jest w wierszach Przybosia uwznioślone, ponieważ cel nadrzędny wspólnego wysiłku, co podkreśla Edward Balcerzan, to „uświęcenie

trudu i uświęcenie myśli cywilizacyjnej”⁵. Oba wczesne tomiki poety charakteryzuje, typowa również dla późniejszych dzieł Przybosia, **metaforyka ruchu**, pędu, dynamiki, wznoszenia się w górę, która czyni jego utwory niezwykle kunsztownymi. Na uwagę zasługują także często stosowane przez poetę **kontrasty** i **oksymorony** zestawiające szczęście i cierpienie, rozkosz i ból, np. „kuli się w ekstazie bólu” (*Śruby*, tom *Śruby*), „skuci wolą” (*Pieśń o lokomoci*, tom *Śruby*), „rwany kołem tłum się rozwija” (*Wstęp*, tom *Oburącz*). Takie środki poetyckiego obrazowania podkreślają heroizm ludzkiej pracy, siłę jednostki i sprawczość tłumu, a jednocześnie ukazują człowieka zredukowanego do roli robota, maszyny lub jej części. Mimo tego negatywnego wydźwięku pierwsze zbiory, *Śruby* i *Oburącz*, zapowiadały już ogromny talent oraz niezwykłą świadomość i sprawność językową poety.

Dar poetyckiego obrazowania Przybosia uwidocznił się jednak w pełni dopiero wtedy, kiedy przestał on być piewcą Peipera, czyli odszedł od poetyki ideologicznych założeń, by skupić się na obrazie świata intensywnie doświadczanego. Odchodzenie od programu Peipera odbywało się stopniowo, a pierwszym krokiem był zwrot w stronę **grupy „a.r.”** (artyści rewolucyjni) skupionej wokół malarza Władysława Strzebińskiego. Jego teorie malarskie, głównie **koncepcja powidoków**, wywarły niemały wpływ na dojrzłą poezję Przybosia-słowiara, np. na sposób analizy światła słonecznego czy nakładania się na siebie różnych widzeń. Malarz dał poecie niejako nowe, malarskie narzędzia obrazowania. Ponadto służył wsparciem przy tworzeniu *Sponad*, odpowiadał bowiem za typograficzne opracowanie tomu opublikowanego w 1930 roku. Ten zbiór wierszy stanowił kolejny etap uniezależnienia się Przybosia od programu papieża Awangardy Krakowskiej: widać tu zdecydowane odejście od bezkrytycznego kultu pracy, poszerzenie grupy bohaterów wierszy o ludzi reprezentujących różne warstwy społeczne, przeniesienie wzroku z przestrzeni industrialnych na przyrodę, zarówno dziką, jak i zmienioną przez cywilizację. Apel nawołujący do pracy przycichł, głośniejsze zaczęły wybrzmiewać pytania i zwierzenia. „Nie ma odzew i reklam. Są treny, pożegnania poległego przyjaciela i widzenie

⁵ E. Balcerzan, *Wstęp*, w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1989, s. XVI.

śmierci ukochanej (młodziutkiej tatarniczki)”⁶, podkreśla Balcerzan. Są to zatem wiersze mniej patetyczne, bardziej różnorodne, poszerzające horyzonty poetyckiego widzenia; zwracają szczególną uwagę utwory *Zmęczenia*, *Jadłospis*, *Deszcz*, których tematyka widocznie odbiega od tej typowej dla tomów *Śruby* i *Oburącz*.

Punkty zwrotne w twórczości Przybosia to zbiory wierszy opublikowane w latach trzydziestych: *W głąb las* (1932) i *Równanie serca* (1938). Poeta przestaje w nich bowiem traktować nowoczesne miasto jako tworzywo poetyckie, dystansuje się od intelektualnych i ideologicznych metafor Peipera, zaczyna dostrzegać potencjał twórczy w krajobrazie wiejskim. Ten mentalny powrót na wieś jest dla poety pewnego rodzaju wyzwoleniem, otwarciem wyobraźni, drogą do wypracowania własnego modelu poezji awangardowej. Przyboś zaczyna patrzeć na świat nie tyle okiem konstruktora czy architekta, ile raczej malarza impresjonisty, dostrzegającego niuanse niewidoczne dla przeciętnego człowieka. Wprawdzie nadal jeszcze korzysta z typowych dla Awangardy Krakowskiej eksperymentów językowych i formalnych, lecz tematyka jego dojrzałej poezji jest już zgoła inna. Przeplata się w nich problematyka miłosna i erotyczna z zagadnieniami życia wiejskiego – daje o sobie znać pochodzenie chłopskie Przybosia. Jego artystyczna przemiana spowodowana była jednak nie tylko ukłonem w stronę własnego rodowodu, lecz także, jak wskazuje Jerzy Kwiatkowski, ówczesną napiętą sytuacją polityczną poprzedzającą wybuch drugiej wojny światowej i niekorzystną sytuacją ekonomiczną chłopów.

Problemy polityczne i społeczne lat trzydziestych XX wieku są akcentowane szczególnie w tomie *Równaniu serca*, który przenika nastrój **katastrofizmu**, przecucie wojny, przekonanie o rychłym upadku cywilizacji zachodniej. Problematykę tę wyraża słownictwo obrazujące wybuchowość i energetyczne napięcie oraz metaforyka nadmiaru. Katastrofizm Przybosia badacze określają jednak mianem **katastrofizmu jasnego** lub **radosnego**, zakładającego konieczność zniszczenia starego porządku dla zrobienia miejsca porządkowi nowemu, w domyśle – lepszemu. Zmiana widoczna

6 Tamże, s. XXIX.

w obrębie poglądów politycznych i społecznych Przybosia nie wpłynęła jednak na poetykę jego twórczości z późnych lat trzydziestych: nadal operował obrazami i metaforami związanymi z ruchem kolistym lub skierowanym ku górze, energią, dynamiką, wśród których szczególne znaczenie zyskują **koła widnokładu** i **horyzontu**. Są to elementy ściśle związane z krajobrazem wiejskim, a także z chęcią przekroczenia linii widnokładu, będącej symbolem niemal metafizycznym – symbolem wyjścia poza dramatyczną skończoność i ograniczoność ludzkiej egzystencji.

Obok kół horyzontów i widnokładów na pierwszy plan w wierszach Przybosia coraz bardziej wysuwa się także upodobanie do tzw. **międzysłowia**, czyli wzajemnego oddziaływania słów na siebie, do znaczenia ukrytego pomiędzy niestandardowymi połączeniami słownymi. Poeta bawi się słowami i obrazami, szokuje ich niespodziewanymi zestawieniami, co czyni jego poezję jeszcze bardziej wyrafinowaną. O tak skonstruowanych obrazach poetyckich Przybosia pisał Kazimierz Wyka, że „[s]ą to obrazy tylko wiedziane, absolutnie niewyobrażalne, intelektualistyczne w swoim założeniu”⁷, obecne również w wierszach podróży, paryskich poety. Warto bowiem wspomnieć, że dla poezji Przybosia podróże były bardzo ważne jako źródła inspiracji twórczych. Podobnie lot samolotem miał niebagatelny wpływ na jego dojrzałą poetykę, której nie porzucił nawet w czasie wojny, kiedy to wielu twórców redukowało eksperymentalne elementy własnych idiomów artystycznych, uznając je za nieadekwatne do sytuacji. Przyboś słowem walczył, więc uważał, że nie da się walczyć językiem oswojonym, poetykami standardowymi. Po zakończeniu wojny nie zaakceptował również założeń programu realizmu socjalistycznego, przyjętego na zjeździe Związku Literatów Polskich w Szczecinie w 1949 roku. Do końca pozostał wierny sobie, pozostał Przybosiem. Miłość do polszczyzny próbował zaszczepić także córce Ucie; nie tylko czerpał inspiracje z jej dziecięcej mowy, lecz także uczynił z niej współautorkę niektórych swych dzieł.

7 K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1959, s. 302.

Chwila Juliana Przybosia

Na tle wczesnej twórczości Przybosia wyróżnia się wiersz *Chwila* z cyklu *Dalej brzoza* opublikowany w tomie *W głąb las* (1932). Stanowi on przykład **panteizmu poety**, próbkę jego twórczości dojrzałej, uniezależniającą się od programu Awangardy Krakowskiej, czerpiącą energię z powrotu do ziemi i malarskości krajobrazu wiejskiego, obrazującej świat za pomocą zmysłowej metafory antyretorycznej. To również przykład przekraczania niewydolności języka w wyrażaniu fenomenów, uczuć czy stanów ducha z pozoru niewyraźnych – to wtedy właśnie rodzi się poezja. Poezja bowiem powstaje, paradoksalnie, z braku słów, gdy stara się wyrazić słowami to, czego jeszcze nigdy nie powiedziano. Chodziłoby tu zatem o **epifaniczność**, czyli tak skonstruowaną rzeczywistość poetycką, z której wyłonić ma się odczucie czegoś dotąd nienazwanego⁸. Do poznania na drodze olśnienia, oświecenia czy objawienia (epifanii) dochodzi, zdaniem Przybosia, dzięki metaforze, o której pisał:

Rzecz poetycka nie da się wyrazić przez dobór słów, nie mieści się w słowie, wykracza poza nie. Doświadczenie poetyckie jest objawieniem jakiegoś „podobieństwa w niepodobieństwie”. Chwyta je w błyskawicznym i pełnym emocji olśnieniu – myśl poetycka: metafora⁹.

W jaki sposób zatem skonstruowana jest *Chwila*? Jakie obrazy tworzy i co niewyraźnego wyraża?

Leżę opryskany jaskrami na trawie.
Jak jętki drgają nad stawem rojne iskry upału.

Spoglądnę, ze wzroku rozwinę
kwiat: dmuchawiec
w błękit się wzbija.

⁸ O epifaniczności w poezji zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas: Kraków 2001.

⁹ J. Przyboś, *O metaforze*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1967, s. 42.

W powiewie zapachu
ginę
i jednodniowy mijam¹⁰.

Układ tekstu informuje, że jest to **wiersz wolny**, składający się z trzech zespołów wersów – **strofoid**. Tytuł *Chwila* sugeruje czas o charakterze ulotnym, efemerycznym – moment, który można uchwycić jedynie za pomocą spustu migawki aparatu albo piórem poety. Ten konkretny, uwieczniony w języku moment wciąż charakteryzuje się ulotnością obrazowaną przez miniaturową formę tekstu. Pod graficzną, słowną warstwą wiersza ukryte są głębiej znaczenia już nie tak łatwo dostrzegalne, jak te powierzchniowe. Poezja jest bowiem jak malarstwo: im dłużej się patrzy, tym dokładniej widać niezauważalne na pierwszy rzut oka chropowatości płótna i niuanse obrazu. *Chwila* ma w sobie również coś z malarskości, a dokładniej – z impresjonizmu, stanowi bowiem zapis wrażenia wywołanego określoną sytuacją zarysowaną w pierwszym wersie: „Leżę opryskany jaskrami na trawie”. Słowa te wskazują na **lirykę bezpośrednią**, z **sytuacją liryczną** przedstawioną w czasie teraźniejszym, co wydaje się istotne w świetle słów Przybosa:

Utwór liryczny to zamknięta w słowach emocja, chwila liryczna. Autor przeżywa ją raz, a czytelnik tyle razy, ile czytając utwór liryczny wzrusza się tą – potencjalnie wiecznie aktualną, a więc bezczasową – chwilą liryczną. [...] Liryka dzieje się w jedynym czasie prawdziwym (to znaczy naprawdę doświadczanym: w stając się aktualnie chwilą¹¹.

Już zatem w samym wyborze czasu gramatycznego ujawnia się chwilość polegająca na zaniku momentu pisania na rzecz fazy przeżywania. Czas pisania jak gdyby nie istnieje, zbiega się bowiem z chwilą doświadczania rzeczywistości, dochodzi więc do pewnego zjednoczenia, a nawet do – wspomnianego przez poetę – bezczasu. Być może jest to sposób zobrazowania powidoku danego przeżycia z przeszłości, nadal obecnego i silnie

¹⁰ J. Przyboś, *Chwila*, w: tegoż, *Sytuacje liryczne*, dz. cyt., s. 49.

¹¹ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1970, s. 381.

oddziałującego w umyśle bohatera lirycznego. Potwierdzeniem tej hipotezy mogą być słowa Jerzego Kwiatkowskiego, który napisał, że Przybós „[r]elacjonuje jak gdyby przeżycia kogoś, kto zdolny jest zatrzymać w sobie już nie tylko powidoki, ile odbite w umyśle obrazy, i – z powrotem wiernie je ewokować”¹². Istotnie, pierwszy wers utworu zdaje się ewokować właśnie pewien zapis pamięci, oglądany teraz niczym namacalna odbitka: obraz z pozoru sielski („ja” liryczne leży prawdopodobnie na łące), a jednak niezwykajny i silnie **zmetaforyzowany** (bohater „opryskany jaskrami” wtapia się w krajobraz, stanowi jedność z naturą). Nasuwa się tu skojarzenie z doświadczeniem bycia ochlapanym wodą ze stawu, którego tafla odbija obraz rosnących przy nim kwiatów – to niemal „suchy przestwór oceanu”!

Pierwsze zdanie zachwyca kunsztownością języka, kolorystyką (kontrast żółci jaskrów z ciemniejszą barwą trawy), obrazem pejzażu wiejskiego, tak charakterystycznego dla dojrzałej poezji Przybosia. Kolejny wers jeszcze mocniej oddziałuje na wyobraźnię za sprawą konstrukcji językowej: „Jak jętki drgają nad stawem rojne iskry upału”. „Iskry upału” można interpretować jako promienie słoneczne odbijające się od stawu, podobnie jak jaskry wybijające się na tle traw – wywołują one niepowtarzalne wrażenie drgającego światła. „Iskry” porównane są jednak również do drobnych owadów, w dodatku określone „rojnymi”, co potęguje owadzie skojarzenia. Odbity zatem od tafli wody blask daje takie same efekty wizualne, jak unosząca się nad wodą chmara jętek o połyskujących skrzydełkach. Cały więc drugi wers uobecnia typowe dla Przybosia chwyt obrazotwórcze związane ze światłem, tu: ze słońcem. Obok tych zabiegów słownych i obrazowych interesująco przedstawia się też warstwa brzmieniowa początkowych fragmentów wiersza:

Leżę opryskany jaskrami na trawie.

Jak jętki drgają nad stawem rojne iskry upału.

Powtórzone, podobne układy głoskowe, nazywane **echolalią**, sprawiają, że tekst czytany na głos charakteryzuje się drganiem, brzęczeniem

¹² J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1972, s. 242.

podobnym do tego wywoływanego przez latające nad stawem owady. Pierwsze wersy stymulują więc umysł czytelnika nie tylko obrazowością słów, lecz również ich warstwą brzmieniową i zapisem, bowiem **pauzy syntaktyczne** pokrywają się z **pauzami wersotwórczymi** na przestrzeni całej pierwszej strofoidy.

Dalsza część wiersza także pobudza zmysły. Rozpoczynający się słowami: „Spoglądnę, ze wzroku rozwinę” to jedyny w wierszu wers wyrażony w czasie przyszłym, który uaktywnia podmiot liryczny. W pierwszej strofoidzie podmiot jest bowiem bierny, leży, w drugiej zaś staje się kimś działającym, mającym wpływ na rzeczywistość. Czynność „rozwijania ze wzroku” odnosi się najprawdopodobniej do kwestii powidoku, czyli wywołuje w wyobraźni czytelnika obraz leżącego na łące bohatera lirycznego, który następnie decyduje się na coś spojrzeć. Po odwróceniu wzroku przed jego oczyma pojawi się powidok zarejestrowanego wcześniej obrazu. Z kolejnego wersu można wywnioskować, że tym obrazem jest „kwiat: dmuchawiec”, **symbol** ulotności, nietrwałości, który „w błękit się wzbija”. Obraz „wzbijania się” dodatkowo wzmacnia **przerzutnia** sugerująca, by fragment „kwiat: dmuchawiec” czytać z intonacją „wnoszącą”, ponieważ występuje tu zjawisko **antykadencji**. Błękit jest tu **metonimią** nieba, a samo „wznoszenie” nawiązuje do ulubionych sposobów obrazowania Przybosa, czyli wcześniej wspomnianego ruchu ku górze, ruchu pionowego. Wszystko te zabiegi podkreślają charakter efemeryczny i chwili jako momentu w czasie, i *Chwili* jako wiersza: kwestia powidoków, też przecież ulotnych, obecność jętek, których życie jest niezwykle krótkie, (po)widok dmuchawca unoszącego się i znikającego w błękitnych przestworzach. Przypomnijmy, że nawet sam bohater liryczny wtapia się w krajobraz, a więc w jakimś sensie też zanika, staje się mniej widoczny. Właśnie z takiej wszechogarniającej chwilowości, nieuchwytności wyłania się nagle trzecia, ostatnia strofoida, również niezwykle dźwięczna:

W powiewie zapachu
ginę
i jednodniowy mijam.

Bohater liryczny scala się całkowicie z przyrodą, krajobrazem, łąką; ginie w powiewie zapachu, staje się (u)lotny, podobnie jak wzbijający się w błękit dmuchawiec. „Jednodniowy” mija, a więc przypomina jętkę. Przeobraża się niczym natura w swoim kolistym cyklu. Ginie, ale jeszcze nie zginął. Mija, ale jeszcze nie przeminął: „[a]ni nie istnieje, ani nie nie istnieje?”¹³. Tak, przyroda bowiem ciągle się zmienia, wciąż się odradza, a więc nigdy nie umiera naprawdę; charakteryzuje się swoistą niestałością, w której byt i nicość niejako współistnieją. „Ja” dzisiejszy, jednodniowy mijam, zmieniam się, by w przyszłości „odrodzić się” przeobrażonym. Cały ten proces to jedynie chwila wobec wieczności i „ja” liryczne w swej obecnej postaci również jest chwilowe, ponieważ człowiek cały czas ulega – chociażby biologicznym – przemianom.

Z tak rozumianą *Chwilą* Przybosia warto zestawić wiersz *Chwila* Wisławy Szymborskiej opublikowany w 2002 roku w tomie o tym samym tytule. Jakże podobny, a zarazem jakże inny to utwór. Pierwsza strofa wiersza poetki współczesnej zdaje się tak samo sielska jak pierwsza strofoida wiersza poety międzywojennego. Jednak bohaterka liryczna ma świadomość, że sielanka jest pozorna, ponieważ w przyrodzie zachodzą nieustannie zmiany, nawet jeśli „tu i teraz” pozornie nic się nie dzieje, „jakby tylko gdzie indziej burzyły się morza / i rozrywały brzegi horyzontów”¹⁴. Natura wciąż się przeobraża, mimo że w danym momencie, np. o godzinie „dziewiątej trzydzieści czasu lokalnego”, tego nie widać. Słowa „Wszystko na swoim miejscu i w układnej zgodzie” to tylko *ironia*. Być może ja liryczne wiersza tęskni za trwałym ładem, gdy w ostatniej strofie mówi o „Jednej z tych ziemskich chwil / proszonych, żeby trwała”. Traktuje chwilowość równoznacznie ze stratą, dlatego pragnie zatrzymać czas, by się przed nią uchronić. Odwrotnie jest w wierszu Przybosia: tu moment przemija i nikt nie prosi o jego zatrzymanie. Przemijanie to w końcu także pewnego rodzaju odradzanie, uwarunkowane cyklicznym porządkiem przyrody. Chwilę traktować można zatem jako swoiste „teraz” w wieczności, w której upływ czasu nie istnieje. Ma ona

¹³ J. Przyboś, *Mostar*, w: tegoż, *Sytuacje liryczne*, dz. cyt., s. 331.

¹⁴ W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, oprac. W. Lięgza, Znak: Kraków 2023, s. 507. Wszystkie cytowane fragmenty wiersza pochodzą z tego tomu.

w sobie coś wręcz sakralnego. Bohater liryczny mija razem z nią, bez sprzeciwu, utrwalając poetycko ten konkretny punkt w czasie. Zarówno Przyboś, jak i Szymborska doceniają to, co ulotne na tyle, by uchwycić efemeryczność w słowie.

Oczywiście nie tylko tacy artyści jak Przyboś i Szymborska tematem swoich utworów czynili momenty ulotne i – co za paradoks – starali się zatrzymać je na kliszy, płótnie czy kartce papieru. Nawet kruche, niemal niezauważalne życie jętki, zwyczajnej jednodniówki może zostać zachowane na wieki – drobny przeblysłk ma szansę zapisać się na kartach historii i nigdy nie przeminąć dzięki wrażliwości tego, kto potrafi dostrzegać niewidoczne i wyrażać niewyraźne.

Bibliografia podmiotowa

- Przyboś Julian, *Chwila*, w: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, oprac. Edward Balcerzan, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1989, s. 49.
- Przyboś Julian, *Sens poetycki*, t. 1, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1967.
- Przyboś Julian, *Zapiski bez daty*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1970.
- Szymborska Wisława, *Chwila*, w: *Wiersze wszystkie*, oprac. Wojciech Ligęza, Znak: Kraków 2023, s. 507–508.

Bibliografia przedmiotowa

- Balcerzan Edward, *Wstęp*, w: Julian Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1989, s. III–CXVIII.
- Kwiatkowski Jerzy, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1972.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas: Kraków 2001.

Wyka Kazimierz, *Rzecz wyobraźni*, Państwowy Instytut Wydawniczy:
Warszawa 1959.

Bibliografia kontekstowa

Gospodinow Georgi, *Fizyka smutku*, przeł. Magdalena Pytlak, Wydawnictwo
Literackie: Kraków 2023.

Gospodinow Georgi, *Schron przeciwczasowy*, przeł. Magdalena Pytlak,
Wydawnictwo Literackie: Kraków 2022.

Ritzer George, *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, przeł. Ludwik Stawowy,
Wydawnictwo Literackie MUZA S.A: Warszawa 1997.

Słowniki

Przyboś, w: *Internetowy Słownik Nazwisk w Polsce*, [https://nazwiska.ijp.pan.pl/
haslo/show/name/PRZYBO%C5%9A](https://nazwiska.ijp.pan.pl/haslo/show/name/PRZYBO%C5%9A) [dostęp: 13.01.2025].

Oliwia Ucińska

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

Studentka 3 roku kierunku filologia polska, studia I stopnia

ORCID: 0009-0002-8096-8582

Nie/obecność. O *inicjale* w *błyskawicy* Józefa Czechowicza

Olga Tokarczuk w przemowie noblowskiej opowiedziała historię „dających jej duszę” słów swojej matki:

– Jak możesz do mnie tęsknić, skoro mnie jeszcze nie ma? – pytałam.

– Ale może być odwrotnie – odpowiadała. – Jeżeli się do kogoś tęskni, to on już jest. [...]

Zrozumiałam moim dziecięcym umysłem, że jest mnie więcej, niż sobie do tej pory wyobrażałam. I nawet, jeżeli powiem: „Jestem nieobecna”, to i tak na pierwszym miejscu znajduje się: „Jestem” – najważniejsze i najdziwniejsze słowo świata¹.

Podobne pytania ontologiczne stawia Józef Czechowicz, poeta Awan-gardy Lubelskiej i protoplasta wileńskiej grupy Żagary, autor kilku tomów wierszy wydanych w latach międzywojennych. Do najważniejszych należą: *Kamień* (1927), *Dzień jak co dzień* (1930), w *błyskawicy* (1934), *Nic więcej* (1936) i *nuta człowieka* (1939). Interesujący mnie tu wiersz *inicjał* w *błyskawicy* został opublikowany w tomie *w błyskawicy*, reprezentatywnym dla dojrzałej poetyki Czechowicza wykrystalizowanej w latach trzydziestych XX wieku.

¹ Być, w: *Wielki Słownik Języka Polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/31129/byc/4691499/w-ogole> [dostęp: 9.12.2024].

Biografia poety

15 marca 1903 roku w Lublinie przy ulicy Kapucyńskiej 3 na świat przychodzi Józef Czechowicz, syn Pawła i Małgorzaty Czechowiczów, najmłodszy spośród trójki rodzeństwa. O dzieciństwie przyszłego awangardzisty wiadomo jedynie tyle, ile napisał o sobie sam Czechowicz i zanotowały we wspomnieniach o nim osoby mu bliskie. Zarówno relacje poety, jak też jego wiersze o dzieciństwie zapisują uczucia ambiwalentne:

wszyscy spali nie spały lęki
z lustra wynurzały się suche jak patyk
syczały maleńki maleńki
będziesz jak ojciec w szpitalu wariatów²

Niestabilny stan psychiczny Pawła Czechowicza oraz związane z nim częste i długie pobyty w szpitalu psychiatrycznym stały się źródłem lęku odczuwanego przez młodego Józefa, że w przyszłości podzieli ten los. Traumą choroby wzmocniła śmierć ojca, który osierocił rodzinę w 1912 roku, gdy Józef miał 9 lat. Byłoby jednak błędem ukazanie tylko jednej, negatywnej strony wczesnego życia poety – matkę darzył bowiem wielką miłością, nazywał ją „skarbnicą i uosobieniem starej tradycji, dawnego ładu”³ i wielokrotnie dedykował jej wiersze, np. *jedyna* czy *o matce*. Z tego ostatniego wyłania się następujący obraz domu:

rano tęcza na ścianie odbita z lusterka
falisty brzęk zegara wydobywa na jaw
maj się sadem puszystym jak chmura rozćwierkał w oknie które granicą jest
izby i maja⁴

Zainteresowanie literaturą wyniósł Czechowicz z domu: ojciec prenumerował gazety, rodzeństwo pasjonowało się książkami, brat Stanisław

2 J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1985 s. III.

3 T. Kłak, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Wydawnictwo Śląsk: Katowice 1978, s. 40.

4 J. Czechowicz, dz. cyt., s. 58.

próbował nawet tłumaczyć na język polski traktaty filozoficzne. Tadeusz Klak wskazuje, że decyzja Józefa o wstąpieniu na ochotnika do wojska, by wziąć udział w wojnie rosyjsko-polskiej w 1920 roku, również wynikała z tradycji patriotycznych domu rodzinnego – dziadek Czechowicza zaangażował się w powstanie styczniowe, a Józef wraz z ojcem w 1905 roku byli świadkami strajku w Lublinie. Doświadczenie wojny przewija się przez całą późniejszą twórczość artysty.

W 1921 roku Czechowicz zdaje maturę w Seminarium Nauczycielskim Męskim i rozpoczyna pracę w wyuczonym zawodzie, która nie przynosi mu jednak satysfakcji. Po objęciu pierwszej posady w białoruskiej osadzie Słobódka pisze w dzienniku: „Bardzo mi smutno od rana. Jest mi chmurno. Dzieci senne. Lekcje wleką się tak, że końca doczekać trudno”⁵. Uczucie osamotnienia, charakterystyczne dla idiomu poety, po raz pierwszy uwidacznia się w *Opowieściach o papierowej koronie*, czyli wspomnieniach z pobytu w Słobódce, którymi debiutował młody nauczyciel poeta. Od tego momentu jego kariera literacka szybko się rozwijała: Czechowicz wszedł do kręgu twórców związanych z czasopiśmem „Reflektor”, oprócz pracy w szkole zatrudnił się jako dziennikarz m.in. „Expressu Lubelskiego”, a dodatkowo parał się przekładem, np. tłumaczył literaturę rosyjską, ukraińską czy angielską na język polski. W latach 30. XX wieku pracował w redakcji literackiej Polskiego Radia. Zginął we wrześniu 1939 roku podczas bombardowania Lublina, co zdaje się potwierdzać słuszność jego katastroficznych poglądów na kondycję moralną i kulturalną współczesnego człowieka.

Język i program literacki poety

Rok 1918 był kluczowy dla rozwoju polskiej literatury – odzyskanie niepodległości sprzyjało nowym tendencjom kulturalnym, które miały ożywić i odrodzić życie społeczne po Wielkiej Wojnie. Niemal jednocześnie formują się literackie grupy programowe i sytuacyjne, w których trudno rozeznaczyć

⁵ J. Czechowicz, *Opowieść o papierowej koronie*, cyt. za: tamże, s. VI.

się nie tylko odbiorcom, lecz nawet samym pisarzom; np. przedstawiciel grupy **Skamander**, Julian Tuwim nazywał siebie „pierwszym w Polsce futurystą”⁶. Tadeusz Peiper powoli, lecz sukcesywnie wprowadza do polskiej przestrzeni artystycznej termin **awangarda** i skupia wokół siebie zwolenników swojego programu odnowy języka poetyckiego, nazwanych później zbiorczo **Awangardą Krakowską**. Futuryści publikują manifesty i „jednodziówki”, organizują „poezjokoncerty” i happeningi. Jak w tym rozkwicie form artystycznego wyrazu odnalazł się Józef Czechowicz?

Najwcześniejsze wiersze Czechowicza pochodzą z 1922 roku i są jeszcze głęboko zanurzone w **poetyce Młodej Polski**. Wyróżniają się wśród nich te, które noszą znamiona nowych tendencji estetycznych, np. **skamandryckiego urbanizmu**, zaczerpniętych od Feliksa Przysieckiego. Do Lublina, zaliczanego do prowincjonalnych ośrodków kulturalnych, nowe prądy artystyczne docierały wprawdzie z opóźnieniem, lecz recypowane były intensywnie. Dowodzi tego między innymi zawartość pierwszego numeru wspomnianego wyżej periodyku literackiego „Reflektor”, który ukazał się w 1923 roku pod redakcją Wacława Gralewskiego. Futurystyczny charakter numeru podkreśla odredakcyjne słowo wstępne: „Przekreślamy spuściznę duchową Słowackiego. Zjadaczy chleba bić w mordę, jeśli ich w aniołów przerobić nie można!”⁷. Zresztą od początku istnienia pisma obecne były na jego łamach odmienne propozycje artystyczne, o czym świadczyła np. współpraca niektórych autorów z „Almanachem Nowej Sztuki”. Tego rodzaju koegzystencja twórców o różnych poglądach politycznych i programach estetycznych to stała cecha życia artystycznego w dwudziestoleciu międzywojennym, ponieważ jego wspólnym fundamentem była afirmacja nowoczesnej cywilizacji, urbanizacji, modernizacji, rewolucji społecznej i obyczajowej, której nowoczesna sztuka ma dać wyraz i świadectwo.

Poezja Czechowiczowska jest w powyższym sensie na wskroś nowoczesna – mówi o nowym świecie poprzez **kult cywilizacji, urbanizacji i aktywizmu**, wyrażający się w hasle Tadeusza Peipera „3xM”: **miasto, maszyna, masa**, lecz bez jego pierwotnego radosnego wydzźwięku. U Czechowicza

⁶ Tamże, s. VIII.

⁷ Tamże, s. IX.

bowiem zawsze obecne jest uczucie zagrożenia i przecucie nadchodzącej katastrofy (katastrofizm), która jest koniecznym etapem na drodze do nowego, lepszego świata. W takim podejściu zawiera się wiara w oczyszczającą moc naturalnego rytmu przyrody, wywiedziona z folkloru, który artystę niezmiennie inspirował. „Sztuka rodzima jest wielka i bogata”⁸ – pisał Czechowicz, ubolewając nad marginalizowaniem sztuki ludowej przez modę i cywilizację miejską. Ludowość i dynamizm cywilizacyjny przełamane przez pryzmat katastrofy to kolejne cechy programu literackiego Czechowicza, który nazywał to mitotwórstwem, fantazjotwórstwem i wyobraźnią wyzwoloną oraz postulował powrót do archaicznych korzeni poezji. Sztukę wywiedzioną z mitu uważał za najbliższą artyście XX wieku. Z kolei przeciwstawiając koncepcję wyobraźni odtwórczej, charakterystyczną dla poetyk klasycystycznych, koncepcji wyobraźni stwarzającej, charakterystycznej dla romantyzmu, jednoznacznie opowiadał się po stronie tej drugiej. Czechowiczowska filozofia twórczości lirycznej miała na celu stworzenie „nowej rzeczywistości opartej na osiągnięciach myśli dwudziestego wieku”⁹. Poeta wyznawał: „wierzę w wyższość sztuki romantycznej, fantazjotwórczej, stwarzającej oraz uważam się za romantyka nowych czasów”¹⁰.

Świat poetycki Czechowicza jest pełen dualizmów i kontrastów pomiędzy *locus amoenus* (raj, arkadia, utopia) a *locus horridus* (piekło, zagłada, dystopia). Tadeusz Kłak podkreślił także, że „naturalną scenerią wizji katastroficznej jest pejzaż wiejski albo ucieczka w pierwotność ku sytuacji mitologicznej”¹¹. Obraz poetycki ufundowany na strukturze mitu wywołuje poczucie chaosu, podkreślane zestawieniami motywów sielskich, takich jak matka, dziecko, kołyska – z motywami katastroficznymi, realizującymi się najczęściej w obrazach żywiołów naturalnych, chwytach personifikacji i animizacji przyrody. Apokaliptyczne zestawienia obrazów i słów wyrażają jedno: zagubienie podmiotu lirycznego w otaczającym, postrzeganym jako

⁸ T. Kłak, *Reporter róż...*, dz. cyt., s. 42.

⁹ Tamże, s. 55.

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. Czechowicz, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. XLV.

nieprzyjazny i zagrażający, świecie. Sięganie do tradycji ludowej jest w tej sytuacji próbą „zjednania sobie nadludzkich sił”¹² przy pomocy **magicznego języka** zaklęć i modlitw, charakteryzującego się licznymi powtórzeniami i wyliczeniami oraz ornamentyką religijną. Słowa wypowiedziane przez podmiot liryczny mają za zadanie zmienić świat wokół, by ocalić go przed zagrożeniem.

Analiza wiersza

inicjał w błyskawicy

byłem czym jesteś
jestem czym będziesz
ty

z dolin suteran placów rzek piekarń
młynów okrętów spojrzeń hut mgły
z barów rozkwitłych witek i nieb
tak sennym zdrojem na ręce moje
ściekał
szept

depcą tygodnie po łózkach stołach
musk muzyka kwiatami skroń
niepokój dymi wołam twe imię
wołam
bądź

Wiersz otwiera tom *w błyskawicy* (1934), czyli znajduje się na pozycji szczególnie semantycznie nacechowanej. Już na pierwszy rzut oka zwraca uwagę odrzuceniem zasad interpunkcji i ortografii – to typowy dla Czechowicza chwyt. Brak wielkich i małych liter oraz złamanie zasad

¹² T. Kłak, *Reporter róż...*, dz. cyt., s. 57.

składni (**przerzutnia**) podkreślają metafizyczny aspekt doświadczeń podmiotu lirycznego. Dwa pierwsze wersy utworu stanowią aluzję do znanej inskrypcji nagrobnej *quod tu es, fui, quod sum, tu eris*, co pozwala zaliczyć go do gatunku **epitafium**. Wywodzący się z antycznej Grecji, lecz częsty również w poezji ludowej, krótki wierszowany napis nagrobny miał pierwotnie za zadanie upamiętniać zasługi zmarłego, najczęściej wojownika. Twórczy stosunek artystów awangardowych do dziedzictwa przeszłości, tu: stosunek nowoczesnego poety do starożytnego gatunku nagrobka, polegał zwykle na przekształcaniu tradycyjnego wzorca, by nadać mu nowy kształt i znaczenie. Wiersz Czechowicza traktuje więc o przemijaniu.

Budowa wersów modelowana na dystych elegijny jest nieregularna, aczkolwiek konsekwentna. Sam tytuł – *inicjał w błyskawicy* – prowokuje różne skojarzenia. Może przywołać na myśl po prostu pierwszą literę wyrazu „błyskawica”, czyli „b”. Może też przywoływać obraz znanego zjawiska fizycznego, czyli wyładowania atmosferycznego. Warto przy tym pamiętać, że błyskawica to u Czechowicza zarówno **symbol** przeżyć wojennych i katastroficznych obaw, jak też ewokacja romantycznej tendencji estetycznej, w której przyroda obrazuje aktualny nastrój bądź stan rzeczy.

Pierwsza trójwersowa zwrotka, a w zasadzie strofoida, napisana dwukrotnym pięciogłoskowcem, zawiera **powtórzenia** („byłem”/„będziesz”; „jesteś”/„jestem”) oraz **apostrofe** („ty”) i jest adaptacją wcześniej wspomianej sentencji łacińskiej, którą umieszczano na nagrobkach. Kim jest nadawca, a kim adresat? **Podmiot liryczny** jest bardziej doświadczony niż osoba, do której mówi, ponieważ „był, czym on [ta druga osoba] będzie”. Kreator **sytuacji lirycznej** ma wiedzę o tym, co nadejdzie, a jednocześnie zaklina rzeczywistość, mówiąc „będziesz tym, kim jestem ja”. Kto może mieć taką wiedzę? Romantyczny **kult mędrca**, dowartościowujący sędziwy wiek oraz wynikające z niego wiedzę i doświadczenie, aktualizuje się w tym miejscu, **ponieważ** Czechowiczowskie „przeżyć więcej” znaczy „wiedzieć więcej”.

W drugiej strofoidzie występuje **paralelizm składniowy** (kilkukrotne tak samo skonstruowane zdania w wersie), w którym podmiot wylicza rzeczowniki w tym samym przypadku gramatycznym, czyli dopełniaczu („dolin suterren placów rzek piekarń”). Trzy pierwsze wersy drugiej strofoidy są

więc **wyliczeniem i metaforą dopełniaczową**. Wielość tych samych form gramatycznych utrudnia określenie **rematu** (do czego porównane) i **tematu** (co porównane) **metafory**. Ta właśnie różnorodność wydaje się kluczem do znaczenia. Nagromadzenie słów ilustruje dynamicznie zmieniający się **obraz poetycki**, który zdaje się budować dystans pomiędzy Czechowiczowskim kreatorem mitotwórczym a „ty” adresata. **Modulatorem** (częścią wspólną) **metafory** jest to, że wszystkie przywołane miejsca – „doliny, huty, mgły” – znajdują się nad podmiotem, o czym znów podpowiada ożywiony „ściekający na ręce moje (podmiotu) szept”, kontrastujący z dynamicznym obrazem literackim wersów wcześniejszych. Czyżby więc podmiot liryczny znajdował się w grobie?

Kolejna zwrotka podkreśla stan oczekiwania i zawieszenia w czasoprzestrzeni: „depcą tygodnie po łózkach stołach” – opuszczony dom, w którym jedyne, co upływa, to czas, koresponduje z **synestezją** (przypisanie jednemu zmysłowi wrażen innego zmysłu) następnego **wersu** „mуска muzyka kwiatami skroń”. Gdyby tę ostatnią frazę zbudować zgodnie z przyjętymi regułami składniowymi, brzmiałaby: „muzyka muska skroń kwiatami”. W wersji zastosowana została więc **inwersja** (przetawka, zamiana kolejności wyrazów). Dalej pierwszoosobowy podmiot ponownie się ujawnia („wołam twe imię / wołam”) znów zaczarowując rzeczywistość („bądź”).

Kto więc może kryć się za „wołam” i kim jest „ty”? Symbolika przemijającego czasu zawarta w poczuciu wiecznego, wszechogarniającego zawieszenia powoduje napięcie, przerwane ostatnimi wersami „wołam/bądź”. To ostatnie to tryb rozkazujący czasownika „być”, oznaczający (w znaczeniu ogólnym) „istnieć”¹³. Nawiązanie do poezji nagrobnej wskazuje, że słowo „bądź” może oznaczać „nie przemijaj”. Nadawca nie jest martwy, ponieważ Czechowiczowskie „być/istnieć” znaczy „nie przemijać”. Jest to transcendentna odpowiedź zza grobu do kogoś, kto stojąc nad nagrobkiem, snuje refleksje ontologiczne. Podmiot liryczny posługuje się funkcją magiczną języka, ale mówi jakby spod ziemi; czeka, niczym Mickiewiczowska ława z części III *Dziadów*, jednak, w przeciwieństwie do niej, nie tętni życiem,

¹³ Być, w: *Wielki Słownik Języka Polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/31129/byc/4691499/w-ogole> [dostęp: 16.12.2024].

tylko przywołuje tajemnicze „ty” spod ziemi. Podmiot przeczuwa nadchodzącą śmierć, swoim wzywaniem do „bycia” wyraża więc potrzebę skrycia się przed katastrofą – „bądź” oznacza dla adresata „ty”: „ty stań się tym, kim jestem ja (podmiot)”.

Czy można więc tęsknić za kimś, kto jeszcze się nie pojawił – jak w przemowie Olgi Tokarczuk? Czy życie grobowe jest tylko momentem oczekiwania i przypominania o nieodgadnionej naturze przemijania – jak w wierszu Czechowicza? A może to wszystko jest tylko nadwrażliwością zmysłów – jak pisał czytany przez poetę Edgar Allan Poe:

– Nie słyszysz? Słyszę za to ja, słyszę za to ja od dawna – od dawna, od dawien dawna, od wielu chwil, od wielu godzin od wielu dni, słyszałem – lecz nie śmiałem – o, biada mi nieszczęsnemu tchórzowi! – nie śmiałem – *nie śmiałem* powiedzieć! *Pogrzebaliśmy ją żywcem w mogile!* Czyż nie mówiłem, że mam zmysły aż nazbyt czujne? Mówię ci w *tej chwili*, że słyszałem jej pierwsze słabe poruszenie na dnie trumny. Słyszałem już sporo dni temu, sporo dni – lecz nie śmiałem – *nie śmiałem* powiedzieć!¹⁴

Cytat z *Zagłady Domu Usherów* amerykańskiego romantyka koresponduje z *inicjałem w błyskawicy* poprzez obecność motywu przemijania czasu i oczekiwania. Do kogo mówi więc pozagrobowy kreator Czechowicza? Nie jest on zakopany żywcem, jak w opowiadaniu Poego, lecz jest w nim metafizyczny pierwiastek, pozwalający poznać odpowiedź na pytania o życie pozagrobowe. Komu jej udzieli? Zdałoby się, że każdemu, kto usłyszy jego wołanie.

Bibliografia podmiotowa

Czechowicz Józef, *inicjał w błyskawicy*, w: *Wybór poezji*, oprac. Tadeusz Kłak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1985, s. 74.

¹⁴ E.A. Poe, *Opowieści nadzwyczajne*, przeł. B. Leśmian, t. 1, Wydawnictwo CM: Warszawa 2018, s. 125.

Bibliografia przedmiotowa

- Kłak Tadeusz, *Wstęp*, w: Józef Czechowicz, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1985, s. III–CI.
- Kłak Tadeusz, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Wydawnictwo Śląsk: Katowice 1978.
- Kryszak Janusz, *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. drugiej awangardy*, PWN: Warszawa 1978.
- Woźniak Wojciech, *Rozmnożony cudownie na wszystkich z nas*, w: *Poeeci dwudziestolecia*, red. Irena Maciejewska, t. 1, Wiedza Powszechna: Warszawa 1982, s. 149–174.

Bibliografia kontekstowa

- Być, w: *Wielki Słownik Języka Polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/31129/byc/4691499/w-ogole> [dostęp: 9.12.2024].
- Czechowicz Józef, *Wyobrażenia stwarzająca*, wstęp, wybór i oprac. Tadeusz Kłak, Wydawnictwo Lubelskie: Lublin 1972.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. 3: *Dramaty*, red. Zbigniew Jerzy Nowak, oprac. Zofia Stefanowska, Czytelnik: Warszawa 1995.
- Poe Edgar Allan, *Opowieści nadzwyczajne*, przeł. Bolesław Leśmian, t. 1, Wydawnictwo CM: Warszawa 2018.



Weronika Migowicz

Uniwersytet Szczeciński

Szkoła Doktorska

ORCID: 0000-0003-2916-0967

Kamila Janiak o swoim pokoleniu w wierszu *dla królów, którzy zostali, a powinni wisieć*

Biografia

Kamila Janiak jest polską slamerką, poetką i wokalistką, związaną od lat ze Staromiejskim Domem Kultury w Warszawie, publikującą wiersze w „Akcencie”, „Czasie Kultury”, „FA-arcie”, „Odrze”, „Toposie”, „Art-Papierze”, „Opcjach”, „Gazecie Wyborczej” i „Wizjach”. W 2007 roku ukazał się jej debiutancki tomik *frajerom śmierć i inne historie*. Utwory Janiak znalazły się również w antologiach: *Solistki* (2009), *Warkoczami* (2016), *Zebrało się śliny* (2016), *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale* (2019), *Jak długo będziemy musieli* (2020), *Romantyczność 2022. Współczesne ballady i romanse inspirowane twórczością Adama Mickiewicza* (2022). Jej dorobek poetycki został uhonorowany Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius oraz Nagrodą Literacką miasta stołecznego Warszawy (za tomiki *zakaz rozmów z osobami nieobecnymi fizycznie oraz miłość*), poetka była także nominowana do Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej. Janiak spełnia się artystycznie również jako wokalistka trzech zespołów: Krûk, DAS MOON oraz We Hate Roses, a swoje teksty wykonywała również w ramach projektu Tak Zwani Mordercy. Ponadto w 2013 roku wystąpiła w stylizowanym na *slam poetycki* filmie pt. *Baczyński*, w którym wykonała wiersz *Szpital*.

Badacze poezji najnowszej, Jakub Skurtys i Alina Świeściak, podkreślają, że wiele utworów poetyckich Janiak nie tylko przypomina piosenki zespołów punkowych, lecz wprost do nich nawiązuje: poetka w jednym z wierszy

opublikowanym w jej drugim tomiku cytuje fragment utworu kapeli Zielone Żabki. Janiak wykorzystuje – o czym również wspomina Skurtys – „liczne inwokacje i wiersze-maski, kursywę, która problematyzuje pozycję podmiotu, a wreszcie inkantacje, funkcjonujące na zasadzie poetyckich zaklęć”¹. Anna Kałuża wskazuje natomiast na specyficzny porządek składniowy, forsowanie slangowych odzywek, redukcję zbyt rozwiniętych form retorycznych, wprowadzanie chropowatych i niechlujnych zdań przez poetkę, a także na eksponowanie – cokolwiek to jeszcze znaczy – języka ulicy². Podobne zabiegi znajdziemy w tekstach innych przedstawicieli i przedstawicieli roczników 80.

Czy jest to poezja kobieca?

Z pewnością nie jest to odpowiednie określenie twórczości poetek roczników 80. (XX wieku), które nie skupiają się na opisie własnych przeżyć wewnętrznych. Współczesne autorki, według Joanny Grądział-Wójcik, nie bazują swojej twórczości na opisie relacji, które tworzą³. Tworzą również nowy – naturalistyczny – obraz cielesnych kontaktów intymnych oraz macierzyństwa. Ich wiersze są społecznie zaangażowane, zarówno poprzez formę, jak – niekiedy wulgarne – wypowiedzi. Poetki zabierają głos, który był odebrany ich poprzedniczkom, z upodobaniem demonstrując przy tym własną niezależność – intelektualną oraz finansową. Nie pozostają obojętne na katastrofę ekologiczną, wykluczenia różnych grup społecznych, zagrożenie wojenne oraz wpływ tych procesów i zjawisk na życie zwykłych obywateli. Warto przy tym zauważyć, że autorki nie skupiają się jedynie na

1 J. Skurtys, *Ja-składnia, Zebrało się śliny*, w: *Zebrało się śliny*, red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, Biuro Literackie: Kołobrzeg 2016, s. 145.

2 A. Kałuża, *Szkielet Bambi*, „artPapier” 2010, nr 10, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=107&artykul=2470&kat=17> [dostęp: 23.08.2024].

3 J. Grądział-Wójcik, *Nowa kobieta pisząca? O projektach kobiecości we współczesnej twórczości poetek*, w: *Stulecie poetek polskich*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Rajewska, E. Sołtys-Lewandowska, Pasaże: Kraków 2020, s. 411–412.

problemach Polski i jej najbliższego geopolitycznego sąsiedztwa, lecz także opisują sytuację krajów bardziej oddalonych, konfliktów zbrojnych na Bliskim Wschodzie. Janiak czyni więc bohaterkami swojej twórczości postacie matek, córek, osób zmagających się z chorobą, wykluczeniem społecznym oraz pragnących odnaleźć swoje miejsce na rynku pracy.

Prześniona rewolucja

Wiersz dla królów, którzy zostali, a powinni wisieć

byliśmy królami życia albo górą lodową,
nie sposób się było na nas napatrzeć,
ktokolwiek widział, ten wie i siedzi cicho
nie chcąc niszczyć kwiatów w eterze.

jest nas mniej, ale jakby tak samo
wpychamy się na ścieżki. słysząc nas,
choć my robimy już oddzielnie,
my widzimy mniej olejnego słońca,

my patrzymy częściej na inne adresy,
ciągniemy losy, żaden nie wygrywa,
kochamy bliskich, a oni nas mają,
choć my idziemy wciąż ci sami.

ten jeden utknął w przemysłowej łące,
azbest, sałata i kwiaty są w nim
i chwałą imię jego, choć my
nie chcielibyśmy być jego słowami.

ten drugi został dobry i przyjemny,
dotknąć się nie da, a pierwszy mówi,
że to nie jest śmieszne. rzuca,
że chrzanię i niby się odsuwa. niby

rewolucja, a tamci są wciąż królami,
ciągniemy słomki, moja przegrywa.

Tytuł utworu jest również **dedykacją**, dzięki której autorka jasno wskazuje adresata. Nie jest to zabieg tak oczywisty, jak mogłoby się wydawać. W wierszach, które można zaliczyć do **liryki inwokacyjnej**, w tytule utworu zazwyczaj pojawia się przyimek *do*, tak jak w tekstach Horacego (*Do Mecenasu*, *Do młodzieży*), Jana Kochanowskiego (*Do Miłości*), Jana Andrzeja Morsztyna (*Do trupa*), Daniela Naborowskiego (*Do Anny*), Ignacego Krasickiego (*Do króla*), Adama Mickiewicza (*Do M****) czy Juliana Tuwima (*Do prostego człowieka*). Słowo *dla* obecne jest natomiast częściej w wierszykach i cyklach poetyckich dla dzieci lub w dedykacjach, które dany utwór poprzedzają. Taki zabieg podkreśla więc satyryczny wydźwięk przewrotnego tytułu, ponieważ *królowie, którzy powinni wisieć* wciąż sprawują władzę.

Wiersz jest przykładem **liryki bezpośredniej**, w którym podmiot wypowiada się i dokonuje rozrachunku w imieniu większej grupy, prawdopodobnie pokolenia. W pierwszym wersie autorka umieściła rozważania osoby należącej do tej generacji – nad wykorzystaniem czasu, momentu, chwili. Pojawia się więc pytanie, czy to pokolenie wiodło życie zgodnie z powszechnie obowiązującymi normami, a więc pływało jedynie po powierzchni, szukało spokoju, osiadając na mieliźnie (jak przywołana w wierszu *góra lodowa*). Po latach jego przedstawiciele zauważają, że społeczeństwo postrzegало ich jedynie w sposób niewłaściwy – poprzez wykreowany fantazmat, fałszywy obraz. Ze względu na to, jak wyglądało ich dzieciństwo oraz relacja z rodzicami, nie mogli dotrzeć do prawdziwych emocji, lęków, strachu, niepokoju, poczucia winy. Żyjąc w społeczeństwie musieli wyprzeć wszystkie traumy, nie pokazywać emocji oraz słabości.

Reprezentanci tego pokolenia – mimo świadomości, że sami są w pełni odpowiedzialni za swój los – nie chcą niszczyć sposobu, w jaki byli dawniej postrzegani. Świadczy o tym przekształcony w pierwszej części wiersza tytuł emitowanego od lat 90. XX wieku programu kryminalnego „Ktokolwiek widział, ktokolwiek wie” oraz czasownik „napatrzyć”. Osoby, które przeżyły tamte czasy, związane są ze sobą niepisanym paktem milczenia. Nie warto mówić więcej niż to, co zostało przeniesione do zbiorowej wyobraźni, puszczane w eter, więc istnieje w przestrzeni, gdzie docierają fale radiowe. Może to wynikać z odziedziczonej po rodzicach traumy albo

lęku, że po ujawnieniu prawdziwych emocji, tożsamości czy pochodzenia zostaną wyśmiani lub wykluczeni przez społeczeństwo.

Rodzice dzieci urodzonych w latach 80. XX wieku starali się je wychować na ludzi silnych, zaradnych, stawiających za wszelką cenę opór przeciwnościom losu, przyzwyczajali do posłuszeństwa i ciągłego rozwoju, co miało im otworzyć drzwi do awansu zawodowego.

„Wpychanie się na ścieżki” w tym systemie to próba podnoszenia swoich kwalifikacji oraz zmiany stanowiska w wielkiej firmie – korporacji, której właściciele zaoferują nowym pracownikom różne przywileje i niesprecyzowane „możliwości”. Reprezentanci tych roczników starają się więc, nawet kosztem własnego zdrowia lub życia rodzinnego, zadowolić szefa, menagera lub kierownika projektu. „Olejne słońce” – **metafora** zaczerpnięta przez Janiak z języka malarzy **impresjonistów** – ma podkreślić, że ta generacja spędza w biurze cały dzień, przebywa tam od świtu do nocy. Podmiot oraz jego rówieśnicy, siedząc przy swoich biurkach, widzą jedynie fragment przestrzeni, ściśle wyznaczonej i obudowanej. Sens egzystencji jednostki został więc sprowadzony tutaj do obsługi kapitalistycznego systemu wyzysku i represji. Praca, która miała dawać poczucie spełnienia i finansowe zabezpieczenie bytu, w rzeczywistości niczego nie gwarantuje.

„Inne adresy” należy rozumieć jako adresy stron internetowych, listę kontaktów, klientów, partnerów lub pomysły, które chce się zrealizować. Z powodu wypalenia zawodowego, wynikającego z nadmiaru obowiązków i braku czasu dla siebie, osoby zatrudnione w korporacjach, podczas godzin spędzanych w biurze, przeglądają inne oferty pracy lub zastanawiają się, jak mogłyby zmienić swoje życie i stosunek do świata. W tym wypadku *ciągnięcie losów* oznacza szansę na otrzymanie nowego stanowiska lub przejście wszystkich etapów rekrutacji.

Zdarza się przecież, że podczas szkoleń pracownicy korporacji muszą wykonywać różne zaprojektowane przez psychologów zadania, by w rezultacie stać się jednym wielkim organizmem, który sam sobie pomaga i nieustannie się doskonali. Elementem tej strategii jest postępowanie pracodawcy, który stara się motywować pracowników, ogłaszając konkursy i przyznając nagrody. Wygrana nie zależy jednak od wydajności pracownika, tylko od sprzyjających warunków zewnętrznych. Takie uznanie w firmie

można więc porównać z wygraną na loterii, w której to osoba kupująca los nigdy nie może być pewna wygranej. Ostatecznie zatem jednostka nie decyduje o swoim życiu i zdarza się, że pomimo starań nigdy nie osiągnie tego, o czym marzyła.

Z następnej części tekstu wynika, że jedna osoba, która zajęła się przemysłem, znalazła się na szczycie. Wskazuje na to ironiczne **wyliczenie** roślin wychwalających jego imię na „przemysłowej łące”, będącej metaforą postępu (obraz kilku kominów i instalacji do wydobywania i przetwarzania surowców). Na fotografiach czy obrazach przedstawiających hutniczą łąkę widzimy ludzi, którzy zajmują się wytapianiem metali i ich stopów z rud wraz z domieszką złomu oraz obróbką plastyczną na półprodukty i wyroby gotowe. Poprzez takie zestawienie słów Janiak zwraca uwagę, że działalność człowieka szkodzi naturze, jest sprzeczna z jej stanem pierwotnym.

Reszta pokolenia nie chciałaby skończyć jak jeden z nich. Wers „nie chcielibyśmy być jego słowami” wskazuje, że jego postawa, słowa, zachowanie są obce tym, w imieniu których wypowiada się podmiot liryczny. Szef czy menager to osoby, które pracownicy korporacji powinni traktować z szacunkiem. To oni, jak w piosence zespołu Dr Misio, zarządzają całym życiem swoich pracowników, którzy powinni być wdzięczni za to, że mogą w danym miejscu pracować. W końcu dostają za to pieniądze, dzięki którym mają co jeść, w co się ubrać i to – w rozumieniu pracodawców – powinno dawać im szczęście.

Druga osoba, wymieniona przez podmiot, czuje się zobowiązana do buntu, niezgody na zastaną rzeczywistość. Sama jednak nie może zmienić systemu wyzysku i nadużyć wobec pracowników. Jako pierwsza przekracza granicę, ponieważ nie jest w stanie dłużej zgadzać się na kolejne projekty, nowe zadania lub ugody. Śmiech szefa powoduje, że nie ma miejsca na dyskusję, polemikę lub odpowiedź. Jednostka – z powodu wyczerpania, wypalenia zawodowego, potrzeby pomocy – zaczyna podejmować działania, które z założenia są dobre, ale mogą krzywdzić inne jednostki. Albert Camus w swoim eseju napisał, że „bunt zabija ludzi, gdy rewolucja unicestwia jednocześnie ludzi i zasady”⁴. Ludzie zbuntowani, których połączyła

⁴ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Muza: Warszawa 1998, s. 36.

jakaś idea, będą więc sprzeciwiać się wielu rzeczom, a ich rebelia może zamienić się w krwawe działania.

W najgorszym razie, jak podczas rewolucji październikowej, bunt proletariatu doprowadzi jedynie do wymiany personalnej na szczycie władzy, a jednostki najbardziej potrzebne będą czuły się oszukane.

W takiej sytuacji znalazł się między innymi główny bohater *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego – Cezary Baryka, który podczas pobytu w Baku zobaczył, że rewolucja prowadzi jedynie do wojny domowej oraz śmierci niewinnych ludzi.

Podmiot w wierszu Janiak opowiada więc o zrywie społecznym, który niczego w społeczeństwie nie zmienił. Wspomniane w utworze „ciągnięcie słomek”, kojarzące się z zabawą, podczas której trzeba wyznaczyć kolejność, sugeruje, że pracownicy korporacji zachowują się jak dzieci. Poetka w ten sposób podkreśla fakt, że każdy może być królem jednej piaskownicy, a więc stać się szefem firmy w danym mieście. To on ma prawo zarządzać filią tak, jak chce, ma jednak nad sobą zarząd, który nakazuje mu się dopasować do innych – rozmieszczonych w kraju lub świecie oddziałów. Wyliczenie jeszcze dosadniej podkreśla niekorzystne położenie tej generacji. Osoby miłe, wspierające pracowników będą zwalniane, wypychane z tego systemu, ponieważ liczy się jedynie kapitał, a nie życie i zdrowie jednostki. W tym wypadku rewolucja będzie czymś, co powinno nastąpić wiele lat wcześniej, zanim importowana kultura korporacji rozlała się w pełni na wiele dziedzin życia społecznego. Rewolucję przeprowadziły inne osoby, niezależnie od obywateli, którzy powinni decydować o swoim losie. Należałoby porozmawiać na wiele, nieobecnych w oficjalnym dyskursie, tematów. Bunt jest jednak – według Camusa – świadectwem istnienia w świecie oraz szansą na bycie częścią większej wspólnoty⁵. Erich Fromm podkreślał w swoim esej, że jeden człowiek nie może stawiać się „niewolnikiem własności”⁶, a jego szczęście nie powinno wynikać ze zdobytego kapitału, który uzyskał za pośrednictwem innych. Janiak w swoim wierszu nawołuje

⁵ Tamże, s. 7.

⁶ E. Fromm, *Mieć czy być*, przeł. J. Karłowski, Rebis: Poznań 2005, s. 253–254.

więc do tego, żeby pracodawcy – zamiast nastawienia na zysk – byli bardziej czuli na potrzeby oraz pomysły osób zatrudnionych w firmie.

Warto zauważyć, że wiersz Kamili Janiak jest przykładem poetyki korporacyjnej, czyli typem liryki, która stanowi głos młodego pokolenia, niezgadającego się na wyzysk i wykorzystywanie pracowników przez firmy oraz na hierarchię wartości obowiązującą w wielu tego typu organizacjach. W wierszach poetek roczników 80. (XX wieku) znajdujemy niezgodę na „importowaną kulturę korporacji”⁷ oraz traktowanie człowieka jedynie jak część wielkiego systemu, sprzeciw wobec presji związanej z czasem wyznaczonym na wykonanie konkretnego zadania czy praktyki wydawania pracownikom nagłych, wcześniej niezapowiedzianych poleceń służbowych. Bohaterem poezji korporacyjnej jest pracownik, który nie może odmówić, ponieważ obawia się utraty stanowiska, a nawet miejsca pracy. Poetki tej generacji wykorzystują w swoich tekstach hasła z ogłoszeń o pracę, co pozwala obnażać wyzysk osób zatrudnionych, krytykują oferty bezpłatnych staży w firmach, nieoferujących później stażystom stałych miejsc pracy, polemizują również z wymogami doświadczenia, które w życiorysie młodych osób ubiegających się o zatrudnienie powinno przekraczać lata poświęcone na naukę.

Biografia podmiotowa

Janiak Kamila, *wiersz dla królów, którzy zostali, a powinni wisieć*, w: *tejże, frajerom śmierć i inne historie*, Staromiejski Dom Kultury: Warszawa 2007.

Biografia przedmiotowa

Bagłajewski Arkadiusz, *Praca w świetle współczesnych świadectw literackich*, „Etnolingwistyka” 2016, nr 28, s. 81–99.

⁷ A. Bagłajewski, *Praca w świetle współczesnych świadectw literackich*, „Etnolingwistyka” 2016, nr 28, s. 90.

- Grądział-Wójcik Joanna, *Nowa kobieta pisząca? O projektach kobiecości we współczesnej twórczości poetek*, w: *Stulecie poetek polskich*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska, Pasaże: Kraków 2020, s. 5–20.
- Kałuża Anna, *Szkielet Bambi*, „artPapier” 2010, nr 10, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=107&artykul=2470&kat=17> [dostęp: 23.08.2024].
- Skurtys Jakub, *Ja-składnia, Zebrało się śliny*, w: *Zebrało się śliny*, red. Paweł Kaczmarek, Marta Koronkiewicz, Biuro Literackie: Kołobrzeg 2016, s. 145.

Bibliografia kontekstowa

- Camus Albert, *Człowiek zbuntowany*, przeł. Joanna Guze, Muza: Warszawa 1998.
- Fromm Erich, *Mieć czy być*, przeł. Jan Karłowski, Rebis: Poznań 2005.

Scenariusze lekcji

Anna Szyntor-Bykowska

VII Liceum Ogólnokształcące

im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego w Szczecinie

Odkrywanie poetki. Wojenne losy Zuzanny Ginczanki

Zuzanna Ginczanka i jej poezja nie należały do tej pory do klasycznego kanonu literatury, z którym spotykają się nasi uczniowie. Horacy, Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki – z tymi przede wszystkim nazwiskami kojarzą się szkolne rozważania o treściach i formach poetyckich. Po przeczytaniu barwnie napisanych przez Marię Stauber wspomnień o przyjaźni Lusi Gelmont i Zuzanny Ginczanki pomyślałam, że tak ciekawa, inspirująca i jednocześnie tragiczna biografia powinna znaleźć miejsce w przestrzeni moich szkolnych rozmów z uczniami o poezji. W tym przekonaniu utwierdził mnie artykuł interpretacyjny Agaty Zawiszeńskiej-Semieniuk, który syntetyzuje informacje biograficzne o poetce i umieszcza je w kontekście problematyki związanej z tworzeniem, utrwalaniem oraz rozpowszechnianiem *legend biograficznych*, sytuuje poetycki idiom Ginczanki w kręgu wpływów artystycznych grupy Skamander i wreszcie analizuje jej ostatni zachowany utwór pt. *Non omnis moriar*.

Jak już pisałam w materiale dydaktycznym poświęconym poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, analiza i interpretacja jednego wiersza to okazja do pokazania uczniom nie tylko, jak „rozmawiać o wierszu”, lecz także, jak „rozmawiać z wierszem”. Utwór poetycki stawia bowiem różne pytania i na różne pytania odpowiada. Relacje osobowe w poezji odgrywają ogromną rolę, a ich istota polega przede wszystkim na kontakcie między nadawcą komunikatu artystycznego i jego odbiorcą. Dlatego stwarzanie uczniom możliwości „rozmowy z wierszem” oraz pokazywanie im, że nie jest to artefakt anonimowy, powinno ułatwić szkolną pracę z i nad literaturą.

Dla polonistów szkolnych spuścizna Ginczanki z ostatniego okresu jej życia może stanowić punkt wyjścia do rozważań o lirycznych zapisach doświadczeń ofiar II wojny światowej. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości tej artystki jest bowiem uobecnienie jej samej w utworach, eksponowanie subiektywnego spojrzenia artystki na świat i sposobu jego interpretacji (tzw. *piętno osobowe*). Dlatego twórczość Ginczanki można potraktować jako materiał do pracy z uczniami na temat różnych literackich świadectw wojny, pozostawionych przez jej cywilnych uczestników.

Cele lekcji:

- doskonalenie umiejętności analizy warstwy przedstawieniowej utworu lirycznego;
- doskonalenie umiejętności odczytywania znaczeń dzieła poetyckiego;
- wykorzystywanie w budowaniu znaczeń interpretacyjnych pojęcia toposu;
- zapoznanie uczniów z biografią poetki;
- doskonalenie umiejętności analizy, uogólniania, formułowania wniosków.

Metody pracy:

- heureka;
- metoda problemowa.

Materiały pomocnicze:

- tekst wiersza;
- egzemplarz wspomnień Marii Stauber *Musisz tam wrócić. Historia Lusi Gelmont i Zuzanny Ginczanki*.

Czas trwania zajęć: 90 minut.

Przebieg lekcji:

1. Rozpoczynamy od głośnego odczytania wiersza Zuzanny Ginczanki *Non omnis moriar* i podania daty jego powstania (1942 rok).
2. Prosimy uczniów o listę skojarzeń związanych z sytuacją podmiotu lirycznego w utworze. Przewidywane pytania: Do jakiej odpowiedzi doprowadzi analiza utworu? Dlaczego wiersz jest intrygujący? Jakie uczniowie

mają skojarzenia po wysłuchaniu treści wiersza? Dlaczego utwór jest ironiczny? Dlaczego nie traktujemy słów wiersza dosłownie? W tym miejscu powinno już pojawić się wyjaśnienie tytułu – nawiązanie do poezji Horacego.

3. Prosimy uczniów o stworzenie krótkich tekstów przez dokończenie zdań (sfera intelektu):

- Zastanawiam się, dlaczego...
- Zastanawiam się, kto...
- Zastanawiam się, co...
- Intryguje mnie, że...
- Nie rozumiem, co znaczy...
- Myślę, że wiersz...

4. Wybrani uczniowie prezentują swoje teksty. Po tej części lekcji zbieramy wnioski, zapisując temat lekcji: *Odkrywanie poetki. Wojenne losy Zuzanny Ginczanki*.

5. Kolejny etap „rozmowy z wierszem” to zadanie uczniom pytań do poszczególnych części wiersza, na które szukamy odpowiedzi w treści utworu. Na tym etapie pracy możemy podzielić klasę na zespoły: każdy zespół zajmuje się jedną strofą. Zwracamy uwagę na to, by uczniowie pamiętali, że utwór stanowi apostrofę do oprawców i grabieżców majątku bohaterki wiersza.

Przewidywane pytania uczniów:

I strofa: Co pozostawia po sobie podmiot liryczny? Jakimi epitetami, metaforami określa „swój dobytek”?

II strofa: Co wiemy o sytuacji rodzinnej podmiotu lirycznego? Jakiej płci jest podmiot liryczny, kim jest z pochodzenia? Kim jest „Chominowa” i jakimi określeniami charakteryzuje ją osoba mówiąca w wierszu?

III strofa: Czym jest dla podmiotu lirycznego pamięć? Do kogo podmiot liryczny odnosi się w słowach: „bliscy moi”?

IV strofa: Na jakim etapie życia znajduje się podmiot liryczny? Kogo nazywa ironicznie „przyjaciółmi”? Jak wyobraża sobie przyszłość po swojej śmierci?

V strofa: Jakie zadanie mają do wykonania „przyjaciele” podmiotu lirycznego?

VI strofa: Skąd wezmą się skrzydła na rękach oprawców? Jak podmiot liryczny nazywa oprawców? Co tak naprawdę może oznaczać to określenie?

Pytania i wspólnie uzyskane odpowiedzi powinny doprowadzić uczniów do wniosku, że podmiotem lirycznym tożsamym z bohaterką wiersza Ginczanki jest kobieta, Żydówka, która znalazła się w sytuacji zagrożenia. Jej dobytek został zagrabiony lub spalony. Poetka wykorzystuje ironię, by podkreślić tragizm swojej biografii, podobnej do wielu żydowskich biografii z czasów drugiej wojny światowej.

6. Na tym etapie lekcji należałoby przedstawić uczniom wojenne losy Ginczanki i wydarzenia z ostatniego okresu jej życia, które stały się inspiracją do napisania wiersza *Non omnis moriar*. Jako źródło syntetycznych informacji warto wykorzystać fragmenty artykułu Agaty Zawiszeńskiej-Semieniuk oraz wspomnień Marii Stauber, która w ostatnim rozdziale pt. *Kraków. 1942–1944* podaje okoliczności śmierci poetki.

7. By dopełnić interpretację utworu Ginczanki, warto pokazać go na tle tradycji gatunku, jakim jest testament poetycki – tu przede wszystkim w realizacji Horacego i Juliusza Słowackiego (zagadnienie to mogło pojawić się wcześniej przy wyjaśnianiu tytułu wiersza). W tej części lekcji przypominamy uczniom pojęcie *toposu* (konwencjonalnego motywu, obrazu) i wskazujemy na topos *exegi monumentum* (wybudowałem pomnik), wykorzystywany od czasów starożytnych do utrwalania obrazu artysty, który staje się nieśmiertelny dzięki swoim twórczym dokonaniom. Zadajemy pytania:

- Co zostawił po sobie potomnym podmiot liryczny w *Pieśni* Horacego, a co w wierszu Ginczanki?
- Do czego doprowadzi obu artystów – Horacego i Ginczanekę – wspomniany w ich wierszach „dorobek”?
- Kim są „przyjaciele” w utworze *Testament mój* Juliusza Słowackiego i w wierszu Ginczanki? Jakie otrzymują zadanie w obu utworach?
- W jaki sposób rozumiemy obraz anioła w wierszu Juliusza Słowackiego i w wierszu Ginczanki? W tym celu zestawiamy fragmenty i ostatnie strofy obu utworów.

8. Lekcję warto zakończyć refleksją na temat obrazu artysty w różnych epokach literackich i wpływu biografii twórców na sensy ich dzieł, zapisaną w formie zwięzłej notatki w zeszytach uczniowskich.

Bibliografia podmiotowa

- Ginczanka Zuzanna, *Non omnis moriar*, w: tejże, *Poezje zebrane (1931–1944)*, Marginesy: Warszawa 2023, s. 392–393.
- Horacy, *Wybudowałem pomnik*, w: *Ponad słowami. Podręcznik do języka polskiego dla liceum ogólnokształcącego i technikum*, Małgorzata Chmiel, Anna Cisowska, Joanna Kościerzyńska, Helena Kusy, Aleksandra Wróblewska, Nowa Era: Warszawa 2019, s. 77.
- Słowacki Juliusz, *Testament mój*, w: Stanisław Makowski, *Romantyzm*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1998, s. 320.

Bibliografia przedmiotowa

- Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Świat Książki: Warszawa 2000, s. 507.
- Stauber Maria, *Musisz tam wrócić. Historia przyjaźni Lusi Gelmont i Zuzanny Ginczanki*, Wydawnictwo Marginesy: Warszawa 2018, s. 235–252.
- Szyntor-Bykowska Anna, *Dialog z wierszem... „Pokolenie” Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, w: <https://zcdn.edu.pl/wp-content/uploads/2022/12/dialog-z-wierszem%E2%80%A6-pokolenie-do-palcow-przymarzly-struny.pdf> [dostęp: 14.04.2025]
- Zawiszewska-Semeniuk Agata, *Zuzanna Ginczanka „Non omnis moriar”*, w: *Szkoła interpretacji liryki*, t. 2, red. Piotr Krupiński, Piotr Michałowski, Agata Zawiszewska-Semeniuk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2025, s. 45.

Słowniki i podręczniki

Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Świat Książki: Warszawa 2000, s. 507.

Makowski Stanisław, *Romantyzm*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1998.

Ponad słowami. Podręcznik do języka polskiego dla liceum ogólnokształcącego i technikum, Małgorzata Chmiel, Anna Cisowska, Joanna Kościerzyńska, Helena Kusy, Aleksandra Wróblewska, Nowa Era: Warszawa 2019.



Anna Piasecka-Szymankiewicz

VII Liceum Ogólnokształcące

im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego w Szczecinie

Poetycka refleksja o stracie w wierszu Marii Kureckiej *Sen*

Twórczość Marii Kureckiej zainteresowała mnie ze względu na tematykę tanatologiczną, ponieważ w swojej pracy pedagogicznej dostrzegam konieczność rozmowy z uczniami na temat śmierci, doświadczenia straty oraz procesu żałoby. Warto wykorzystywać na lekcjach języka polskiego dzieła sztuki, w tym utwory literackie, by pokazać młodzieży, że poczucie bezradności wobec nieuchronności śmierci i doświadczenie straty są uniwersalne, ale ludzie wypracowali różne sposoby ich przeżywania, przepracowywania, godzenia się z nimi lub buntowania się przeciw nim.

Edyta Sielicka w pracy *Edukacja tanatologiczna w szkole* zauważa, że „sztuka ma znaczący wkład w proces osławiania śmierci i daje możliwość wyrażenia tego, co niewyraźne, czyli lęku, fascynacji i ucieczki przed nią”¹. Natomiast badacz twórczości Marii Kureckiej, Mariusz Strzeżek, podkreśla, że w twórczości tej poetki można odnaleźć zapis traumy i pracy żałoby oraz „konieczność zastanowienia się nad tym, co dotyczy każdego z nas – nad ludzką śmiertelnością”².

¹ E. Siedlicka, *Edukacja tanatologiczna w szkole*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Szczecińskiego MINERWA: Szczecin 2017, s. 15.

² M. Strzeżek, *Przywołując nieobecnego. O „Śnie” Marii Kureckiej*, w: *Szkola interpretacji liryki*, t. 2, red. P. Krupiński, P. Michałowski, A. Zawiszewska-Semeniuk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2025, s. 109.

Cele lekcji:

- odczytywanie tekstu w jego warstwie semantycznej i semiotycznej;
- zapoznanie uczniów z biografią poetki;
- porównywanie utworów literackich;
- wykorzystywanie w budowaniu znaczeń interpretacyjnych pojęcia *toposu*.

Metody i formy pracy:

- rutyny myślenia krytycznego;
- heureza;
- metoda problemowa;
- rundka bez przymusu.

Materiały pomocnicze:

- kserokopia wiersza Marii Kureckiej *Sen* oraz *Trenu* X Jana Kochanowskiego;
- krótka notatka biograficzna.

Czas trwania zajęć: 90 minut

Przebieg lekcji:

1. Wyświetlamy reprodukcję obrazu *Sen i jego przyrodni brat Śmierć* Johna Williama Waterhouse'a.
2. Ukrywamy tytuł obrazu, aby uczniowie mogli sugerować się skojarzeniami. Wykorzystujemy rutynę: „widzę – myślę – zastanawiam się”. Każdy pracuje samodzielnie przez 5 minut. Przykładowe odpowiedzi uczniów:

WIDZĘ...	MYŚLĘ...	ZASTANAWIAM SIĘ...
– dwóch podobnych do siebie mężczyzn; – kwiaty w dłoni jednego z nich; – jeden ma zamknięte oczy; – światło i ciemność; – wnętrze komnaty; – mężczyźni obejmują się.	– że są to bracia; – że jedna z postaci śpi, a druga nie żyje; – że światło odgrywa tu ważną rolę.	– jakie kwiaty trzyma jeden z mężczyzn; – dlaczego jedna z postaci jest oświetlona, a druga nie; – dlaczego tylko jeden z mężczyzn trzyma kwiaty.

3. Po przedstawieniu odpowiedzi przez chętnych uczniów rozmawiamy o obrazie, ujawniając jego tytuł. Być może uczniowie sami zauważą nawiązanie do mitologii greckiej (Hypnos i Thanatos).

4. Zapisujemy na tablicy pytanie i przykładowe odpowiedzi uczniów: Dlaczego sen i śmierć to stany bliźniacze?

- sen pozwala wyobrazić sobie śmierć;
- gdy śpimy, jesteśmy nieświadomi, w pewien sposób nie żyjemy; o zmarłych mówi się, że śpią snem wiecznym.

Wniosek: SEN = METAFORA ŚMIERCI.

5. Rozdajemy uczniom tekst wiersza Marii Kureckiej *Sen*. Po głośnym odczytaniu utworu uczestnicy zajęć pracują samodzielnie, zapisując pytania, które chcą zadać tekstowi. Przeznaczamy na ćwiczenie 5–7 minut.

6. Uczniowskie propozycje zapisujemy na tablicy. Mogą je zapisywać autorzy pytań:

- Kto śni?
- Kogo widzi podmiot w swoim śnie?
- Dlaczego ta osoba czyta poemat?
- Skąd przychodzi adresat wiersza? Czy jest duchem?
- Jaka jest relacja między podmiotem i adresatem? Co łączy te osoby?
- W jakiej sytuacji, kiedy, dlaczego powstał ten wiersz?

7. Aby poszukać odpowiedzi na te pytania, rozdajemy lub wyświetlamy krótką notatkę biograficzną dotyczącą Marii Kureckiej:

„Maria Kurecka (1920–1988) – tłumaczka, pisarka, poetka. Autorka wierszy żałobnych, które powstały po śmierci jej męża – poety Witolda Wirpszy (1918–1985). Parę łączyło zamięłowanie do literatury”.

8. Interpretowanie wiersza w kontekście biografii poetki. Wykorzystujemy rutynę: „pomyśl – znajdź parę – podziel się”. Uczniowie szukają odpowiedzi na wcześniej sformułowane pytania, podkreślają cytaty. Po wymianie spostrzeżeń w parach wspólnie ustalamy hipotezy interpretacyjne, które zasugerują uczestnicy zajęć.

Przykładowe propozycje:

- wiersz mówi o spotkaniu podmiotu (autorki) ze zmarłym mężem we śnie;
- wiersz wyraża tęsknotę za zmarłym mężem poetki, który również był poetą;
- wiersz służy wyrażeniu emocji po stracie, podkreśla uczucie pustki;
- wiersz mówi o tym, że jest duchowa łączność ze zmarłymi.

9. Nawiązania do tradycji literackiej. Rozdajemy tekst *Trenu X* Jana Kochanowskiego, który uczniowie już znają. Prosimy, aby znaleźli w obu wierszach cytaty, które wyrażają podobną myśl:

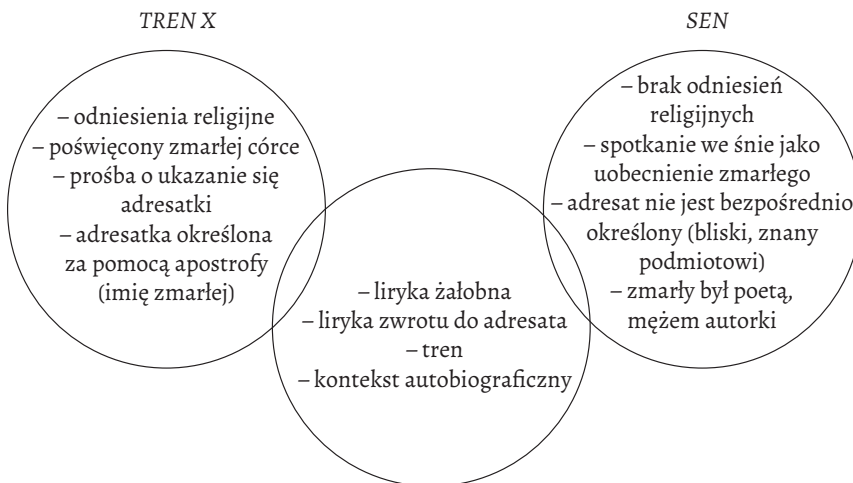
„I nieważne, skąd byłeś – / boś był –”

„Gdziekolwiek jest, jeśliś jest”

10. Przypominamy znany od starożytności topos *Ubi sunt*. Porównujemy funkcjonowanie tego toposu w obu wierszach.

Tren X Jana Kochanowskiego	Sen Marii Kureckiej
„Gdziekolwiek jest, jeśliś jest” – zwątpienie w istnienie życia pozagrobowego; – pytanie retoryczne wyrażające kryzys religijny; – prośba o ukazanie się zmarłej; – odniesienia do różnych wierzeń i koncepcji zaświatów.	„I nieważne, skąd byłeś – / boś był –” – przekonanie, że istnieje życie po śmierci i wiara w obecność adresata; – niepewność związana z pochodzeniem zjawy; – brak odniesień religijnych.

11. Podsumowanie rozważań za pomocą rutyny: *double bubble*. Uczniowie w parach uzupełniają schematy, wskazując podobieństwa i różnice pomiędzy tekstami.



12. Zakończenie zajęć:

Rundka bez przymusu. Z jaką refleksją wychodzisz z dzisiejszej lekcji?

Bibliografia podmiotowa

Kochanowski Jan, *Tren X*, w: *Ponad słowami. Podręcznik do języka polskiego dla liceum ogólnokształcącego i technikum*, Małgorzata Chmiel, Anna Cisowska, Joanna Kościerzyńska, Helena Kusy, Aleksandra Wróblewska, Nowa Era: Warszawa 2019, s. 41.

Kurecka Maria, *Sen*, w: tejże, *Jeszcze wiersze*, Pewne Wydawnictwo: Kielce 2023, s. 73.

Waterhouse John William, *Sen i jego przyrodni brat Śmierć*, https://pl.frwiki.wiki/wiki/Le_Sommeil_et_son_demi-fr%C3%A8re_la_Mort [dostęp: 14.12.2024].

Bibliografia przedmiotowa

Strzeżek Mariusz, *Wiersze żałobne Marii Kureckiej*, w: Maria Kurecka, *Jeszcze wiersze*, Pewne Wydawnictwo: Kielce 2023, s. 5–57.

Strzeżek Mariusz, *Przywołując nieobecnego*, w: *Szkoła interpretacji liryki. O „Śnie” Marii Kureckiej*, t. 2, red. Piotr Krupiński, Piotr Michałowski, Agata Zawiszewska-Semeniuk, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2025, s. 109.

Bibliografia kontekstowa

Bauman Zygmunt, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1998.

Sielicka Edyta, *Edukacja tanatologiczna w szkole*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Szczecińskiego MINERWA: Szczecin 2017.

Podręcznik

Ponad słowami. Podręcznik do języka polskiego dla liceum ogólnokształcącego i technikum, Małgorzata Chmiel, Anna Cisowska, Joanna Kościerzyńska, Helena Kusy, Aleksandra Wróblewska, Nowa Era: Warszawa 2019.



Indeks nazwisk

- Alan z Lille 11
Alighieri Dante 31
Ambrożewicz Zbigniew 248
Anderman Janusz 205
Andersen Hans Christian 109, 210, 212
Araszkiewicz Agata 57
Armstrong Karen 136
Arystoteles 43, 160
Asnyk Adam 122, 157
Asperger Hans 210, 211, 213
Auden Hugh Wystan 143

Backvis Claude 22
Baczyński Kamil Krzysztof 91, 148, 287, 297, 301
Bałajewski Arkadiusz 294
Baka Józef 252
Balcerzan Edward 9, 121, 124, 133, 177, 179, 187, 198, 205, 209, 213, 258, 263–265, 272
Ballo Andrzej 145
Baranowska Małgorzata 258
Barańczak Stanisław 23, 105, 140, 175
Barthes Roland 67, 68, 75, 113, 118
Bartmiński Jerzy 185, 198
Battistini Matilde 240, 248
Baudelaire Charles 31, 189
Bauman Zygmunt 111, 118, 309
Bednarek Magdalena 204, 205, 207, 213
Bejda Grzegorz 118
Bellay Joachim du 14
Benka Małgorzata Urszula 140
Białoszewski Miron 9, 91, 92, 94–97, 100–105, 175, 198, 199
Bielski Joachim 12
Bieńczyk Marek 20, 23, 74, 75, 113, 118
Biernacki Andrzej 22
Błoński Jan 22
Bogdanowska Monika 195, 199
Boileau Nicolas 106
Bomber Kamil 118
Bonaparte Napoleon 94
Bosch Hieronim 221
Boym Svetlana 73, 76

- Brakoniecki Kazimierz 137, 144, 145, 153, 154
 Brodski Josif 143
 Brodzka Alina 248, 258
 Brown Dan 136
 Brown Julie 203, 208, 210–213
 Brzozowski Jacek 57
 Brzozowski Stanisław 204
 Burszta Wojciech Józef 137
 Buyno Zofia 251
 Bzdawka Urszula 258

 Camus Albert 292, 293, 295
 Caravaggio Michelangelo Merisi da 223
 Carroll Lewis, właśc. Charles Lutwidge Dodgson 205, 208–210
 Cecko Marcin 173, 199
 Chmielowski Piotr 28, 40, 42
 Chojnowski Zbigniew 257
 Chomin Marian 58
 Chominowa Zofia 50, 51, 56, 58, 299
 Chrzastowska Bożena 119
 Chwin Stefan 140
 Cieśla-Korytowska Maria 87, 88
 Cisowska Anna 301, 309, 310
 Cording Richard 87
 Corneille Pierre 28
 Cyranowicz Maria 173, 198
 Cytowska Maria 43
 Czechowicz Józef 9, 48, 229, 275–284
 Czechowicz Katarzyna 276
 Czechowicz Paweł 276
 Czechowicz Stanisław 276
 Czechowska Justyna 213
 Czekanowicz-Drażkowska Anna 140
 Czermińska Małgorzata 114, 118
 Czernik Jakub 87, 88
 Czerska Tatiana 117
 Czyżewski Krzysztof 135, 142, 154

 Dalajlama IV 136
 Dąbkowska-Kujko Justyna 23
 Dąbrowska Danuta 197, 199
 Dąbrowski Jan Henryk 93, 94
 Dedecius Karl 258
 Dehnel Jacek 15, 68, 69, 76
 Derewiecki Marek 118
 Dickinson Emily 210
 Dmochowski Franciszek Ksawery 160
 Dolińska Monika 76
 Domański Juliusz 118
 Drużbacka Elżbieta 9, 215–218, 220–225
 Drzewucki Janusz 137, 142, 154
 Duda Maciej 203, 205, 213
 Dürer Albrecht 65, 66, 76
 Dzikowski Michał 225

 Evola Julius 139

 Fałęcka Barbara 42
 Fiedorcuk Julia 205, 213

- Filipiak Marta 136
 Filipowicz Kornel 101, 106
 Fitzgerald Michel 210–213
 Fiut Aleksander 70, 71, 75, 88
 Frajlich Anna 9, 157, 159, 163–165, 169
 Franaszek Andrzej 64, 75, 88
 Fredro Aleksander 182
 Fromm Erich 293, 295
 Fyt Jan 240

 Garbol Tomasz 70, 75, 300
 Gelmont Lucyna 301
 Gincburg Cecylia z domu
 Sandberg 46
 Gincburg Szymon 46
 Ginczanka Zuzanna, właśc. Zuzanna
 Polina Gincburg 9, 45–58
 Ginkowa Łucja 183, 199
 Ginzburg Carl 194, 195, 199
 Glensk Urszula 183, 240, 241, 248
 Gleń Adrian 105
 Gliński Piotr 138
 Głowiński Michał 225
 Goethe Johann Wolfgang von 194
 Goffman Ervin 146
 Gombrich Ernst H. 66, 76
 Gombrowicz Witold 179, 183
 Gospodinow Georgi 261, 273
 Gostyńska Dorota 43
 Goya Francisco 126
 Grabowiecki Sebastian 27, 31
 Gralewski Wacław 278

 Grądział-Wójcik Joanna 288, 295
 Grochowska Magdalena 197, 198
 Grottger Artur 126
 Gruchała Janusz S. 22
 Grydzewski Mieczysław 46
 Grześkowiak Radosław 12, 21, 22, 225
 Guze Joanna 295
 Guzowski Andrzej 118

 Hanks Tom 136
 Hanusiewicz-Lavallee Mirosława 225
 Haska Agnieszka 58
 Herbert Zbigniew 80
 Hernas Czesław 43
 Hersch Jeanne 80
 Hertz Paweł 258
 Heydel Magdalena 87
 Hirsch Edward 85, 87
 Hollender Henryk 140
 Horacy, właśc. Quintus Horatius
 Flaccus 52–57, 290, 297, 299–301
 Howard Ron 136
 Hurnikowa Elżbieta 233, 239, 247

 Iłakowiczówna Barbara 251
 Iłakowiczówna Kazimiera 9, 251–255,
 257, 258
 Impelluso Lucia 240, 248
 Inglot Mieczysław 57, 58
 Iwasiów Inga 117
 Iwaszkiewicz Jarosław 31, 74, 229

- Jan III Sobieski 26
 Jan Kazimierz 25
 Jan z Kijan 27
 Janiak Kamila 287–289, 291–294
 Janicki Stanisław 138
 Janion Maria 183, 199
 Janta-Polczyński Aleksander 241
 Jasieński Bruno 121
 Jastrun Mieczysław 15
 Jeffers Robinson 70
 Jędrzejewski Wit 118
 Joachimiak Zbigniew 140
- Kaczmarowski Paweł 288, 295
 Kaczyński Jarosław 138
 Kafka Franz 187
 Kajtoch Jacek 170
 Kałuża Anna 288, 295
 Kamińska Anna 54, 57, 115, 225
 Karłowicz Jan 293, 295
 Karpiński Adam 12, 22, 225
 Karpiński Wojciech 71, 75
 Karpowicz Tymoteusz 121
 Kasprzowicz Jan 31
 Kasprzak Michał 173
 Kącka Eliza 9, 145, 203–209, 212, 213
 Keats John 31
 Kiec Izolda 46, 56, 57
 Kita Jarosław 198, 200
 Kłak Tadeusz 276, 277, 279, 280, 283, 284
 Kłosiński Krzysztof 75
- Kochanowski Jan 13, 15, 18, 20, 31, 113, 118, 159, 290, 297, 306, 308, 309
 Komarnicka-Jędrzejewska Olga 118
 Konarek Andrzej 143
 Konopnicka Maria 204
 Kończal Kornelia 73, 76
 Kopaliński Władysław 301
 Koprowska Karolina 57
 Kornhauser Julian 140
 Kornilowicz Norbert 225
 Korolko Mirosław 43
 Koronkiewicz Marta 295
 Korybut-Marciniak Maria 198, 200
 Kossak Jerzy 237, 240
 Kossak Juliusz 182, 189, 227, 237, 240
 Kossak Maria z Kisielnickich 237
 Kossak Wojciech 182, 189, 237
 Kościerzyńska Joanna 301, 309, 310
 Kotas Dorota 205, 213
 Kowalczyk Alina 170
 Kowalska Dorota 136, 141, 142, 153, 154
 Koziół Paweł 173, 198
 Kozłowski Marek W. 43
 Krajewska-Kulak Elżbieta 118
 Krasicki Ignacy 144, 145, 290
 Krókowski Jerzy 57
 Królikiewicz Grażyna 133
 Krupiński Michał 186
 Krupiński Piotr 199, 233, 301, 305, 309
 Kruczyński Zenon 193, 200
 Krynicki Ryszard 140

- Kryszak Janusz 284
 Kuciel-Frydryszak Joanna 258
 Küng Hans 136
 Kurecka Maria 9, 109–117, 305–309
 Kusy Helena 301, 309, 310
 Kuźma Erazm 117
 Kwiatkowska Agnieszka 288, 295
 Kwiatkowski Jerzy 42, 233, 234, 238, 243, 247, 248, 265, 269, 272

 Lange Antoni 46
 Larek Michał 143, 144, 154
 Le Goff Jacques 136
 Lechoń Jan 229
 Leśmian Bolesław 40, 42, 46, 48, 57, 251, 283, 284
 Leśniewski Norbert 118
 Ligęza Wojciech 169, 170, 271, 272
 Lipska Ewa 258
 Lipszyc Jarosław 173
 Liskowacki Artur Daniel 173–181, 184, 185, 188–191, 193–198, 200
 Lubomirski Stanisław H. 23, 25
 Ludwik XIV 26
 Ludwika Maria 25
 Luter Marcin 11
 Lutosławski Wincenty 238

 Łapiński Zdzisław 88
 Łazowertówna Henryka 204

 Maciejewska Irena 284
 Mackiewicz Antoni 58

 Maeterlinck Maurice 238, 239, 248
 Majakowski Władimir 121
 Makowski Andrzej Z. 45, 58
 Makowski Stanisław 301, 302
 Malczewski Jacek 237
 Malewska Hanna 262
 Marino (Marini) Giambattista 27
 McCartney Paul 241
 Melville Herman 210
 Miaskowski Kasper 27
 Michałowska Teresa 43
 Michałowski Piotr 105, 133, 169, 170, 174, 175, 195, 199, 200, 301, 305, 309
 Mickiewicz Adam 31, 51, 72, 76, 122, 128, 282, 284, 287, 290, 297
 Mikołajko Anna 141
 Mikołajko Zbigniew 9, 135–155
 Milo Mary Mirka 58
 Miłosz Czesław 61–75, 79–83, 85–88, 145, 148, 150
 Mirandola Franciszek 248
 Morawski Piotr 147, 154
 Morsztyn Andrzej (ojciec) 25
 Morsztyn Hieronim 25, 27
 Morsztyn Jan Andrzej 9, 25–42
 Morsztyn Stanisław 25
 Morsztyn Zbigniew 25
 Mrowcewicz Krzysztof 12, 22, 23, 34, 39, 42, 225
 Mueller Joanna 173
 Mytych-Forajter Beata 195, 199

- Naborowski Daniel 290
 Nałkowska Zofia 183
 Nawarecki Aleksander 195, 199
 Niemczyńska Małgorzata 146, 154
 Niewiadomski Andrzej 145
 Norwid Cyprian Kamil 15, 175, 204
 Novalis, właśc. Georg Philipp
 Friedrich Freiherr von
 Hardenberg 61
 Nowak Zbigniew Jerzy 72, 76, 284
 Nowicka Wanda 43
 Nowicka-Jeżowa Alina 23
 Nowicki Andrzej 47
 Nowotniak Justyna 71, 76
 Nożyńska-Demianiuk Agnieszka 233
 Nycz Ryszard 267, 272

 Orwell George 237
 Owidiusz, właśc. Publius Ovidius
 Naso 194, 217, 218, 221, 223–225

 Paderewski Ignacy Jan 237
 Panas Władysław 46, 58
 Paprocki Bartłomiej 12
 Pasieka Paweł 248
 Pasierb Janusz 15
 Pawelec Dariusz 117, 133, 173, 175, 179,
 199
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 9,
 40, 42, 227–234, 245–248, 252, 258
 Peiper Tadeusz 177, 229, 262–265, 278
 Pelc Janusz 118
 Petrarca Francesco 31

 Piechota Dariusz 248
 Piekalkiewicz Janusz 184, 200
 Piętka Radosław 23
 Piłsudski Józef 47, 180, 251, 252, 257
 Pinsky Robert 83
 Piotrowiak Miłosz 57
 Podraza-Kwiatkowska Maria 233, 234
 Poe Edgar Allan 283, 284
 Pogonowska Anna 15
 Potocki Wacław 161
 Poussin Nicolas 223
 Prokop Jan 184
 Prokop-Janiec Eugenia 46, 58
 Prussak Maria 72, 76
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 42
 Przyboś Julian 9, 15, 121, 175, 177, 195,
 229, 261–273
 Przybyszewski Stanisław 58
 Przychodniak Zbigniew 57
 Przysiecki Feliks 278
 Puszkin Aleksander 31
 Pytlak Magdalena 261, 273

 Quevedo Francisco de 14

 Racine Jean Baptiste 195, 199
 Radziwiłłowa Elżbieta 22
 Rajewska Ewa 288, 295
 Redliński Edward 205
 Rej Mikołaj 13
 Rilke Rainer Maria 71, 72, 76
 Ritzer George 273

- Ronsard Pierre de 31
 Rosiek Stanisław 140
 Różewicz Tadeusz 91, 173, 196–198, 200
 Rutkowski Krzysztof 105
 Rydel Lucjan 57
 Rymkiewicz Jarosław Marek 248

 Saint-Exupéry Antoine de 208
 Samozwaniec Magdalena, właśc. Magdalena Starzewska-Niewidowska 237–239, 248
 Sandauer Artur 91, 248
 Sandberg Chaja 46
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 160
 Scaliger Joseph Juste 160
 Sęp Szarzyński Jakub 12
 Sęp Szarzyński Mikołaj 9, 12–16, 18, 19, 21–23, 31, 224, 225
 Shallcross Bożena 58
 Siedlicka Edyta 305, 309
 Sieniawska Elżbieta 215
 Sienkiewicz Henryk 237
 Siwczyk Krzysztof 137, 154
 Skurtys Jakub 287, 295
 Skwara Marta 87, 88
 Sławiński Janusz 43, 119
 Słonimski Antoni 46, 229
 Słowacki Juliusz 31, 51, 53–58, 159, 161, 170, 278, 297, 300, 301
 Smolik Jan 21, 22
 Snyder Frans 240

 Sobolczyk Piotr 175, 199
 Solecki Mariusz 175, 200
 Sołtys-Lewandowska Edyta 288, 295
 Spencer Herbert 14
 Spólna Anna 118
 Stabryła Stanisław 225
 Staff Leopold 31
 Stasiewicz Krystyna 216, 225
 Stauber Maria 301
 Stefanowska Zofia 72, 76, 284
 Strzeżek Mariusz 305, 309
 Szalkiewicz Krzysztof Wojciech 143, 155
 Szaruga Leszek, właśc. Wirpsza Aleksander 110, 118
 Szekspir William 31
 Szubert Ryszard 205
 Szymborska Wisława 91, 164, 167, 168, 170, 194, 258, 271, 272, 287

 Śnieżko Dariusz 23
 Świeściak Alina 287
 Świrszczyńska Anna 204

 Tarnowska Krystyna 143
 Tarnowski Marcei 61, 76
 Tasso Torquato 28
 Tautou Audrey 136
 Terlecki Tymon 242
 Tesauro Emanuele 43
 Thoreau Henry David 210
 Tokarczuk Olga 136, 193, 200, 275, 283

- Tom Alfred 42
 Tomasiak Tomasz 184, 200
 Törnvall Clara 204, 205, 207, 213
 Trembecki Stanisław 145
 Trznadel Jacek 42, 68, 75
 Trzynadlowski Jan 213
 Tuwim Julian 45, 46, 49, 57, 162, 163, 165, 170, 229, 242, 243, 278, 290
 Twardowski Jan 15
 Twardowski Kasper 27

 Ulewicz Tadeusz 23

 Varga Krzysztof 137, 142, 154
 Vitalis Janus, właśc. Giovanni Vitale 14, 15, 17–21

 Wajda Andrzej 183
 Wanago Katarzyna 240, 248
 Wargocki Andrzej 19, 20, 22
 Waterhouse John William 223, 306, 309
 Weintraub Wiktor 29, 32, 42, 43
 Weinzieher Michał 47
 Wełna Matylda 257
 Wielecki Henryk 189, 200
 Wierzyński Kazimierz 125, 229
 Wiktor Emanuel II, król Włoch 94
 Wilde Oskar 61, 62, 64, 76
 Winiecka Elżbieta 174, 199
 Wirpsza Witold 109–111, 113, 114, 117, 118, 121, 175, 178, 307

 Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 58
 Władysław IV 25
 Wojaczek Rafał 136, 140, 159
 Wolska Beata Małgorzata 133
 Woroszyński Wiktor 15, 118
 Woźniak Wojciech 284
 Wróbel Szymon 137, 138
 Wróblewska Aleksandra 301, 309, 310
 Wybicki Józef 94
 Wyka Kazimierz 266, 273
 Wysłouch Seweryna 119
 Wyspiański Stanisław 128

 Yeats William Butler 210

 Zagajewski Adam 140
 Zan Klemens 251
 Zan Tomasz 251
 Załączny Jolanta 198, 200
 Zawiszewska-Semeniuk Agata 234, 297, 300, 301, 305, 309
 Zgorzelski Czesław 72, 76
 Zimek Katarzyna 217, 218, 225
 Zimorowicz Józef Bartłomiej 224, 225
 Zimorowicz Szymon 225
 Zuffi Stefano 240, 248

 Żeromski Stefan 126, 197, 293
 Żółkiewski Stefan 248, 258
 Żukrowski Wojciech 183

Szkoła interpretacji liryki przygotowana przez szczecińskich polonistów realizuje model lektury wnikliwej i wieloaspektowej, zwracającej uwagę na kształt artystyczny utworów w postępowaniu analitycznym. Interpretacje poszczególnych tekstów łączy konsekwentnie realizowana zasada uważnej, głębokiej lektury, wskazującej przy tym miejsca trudne, które są „rozjaśniane” dzięki umiejętnościom analityczno-interpretacyjnym poszczególnych Badaczek i Badaczy. Ich analizy są otwarte na inne spojrzenia interpretacyjne osób czytających. Nie ma tu prawd podawanych jako bezwzględnie obowiązujące, przeciwnie – sądy i wnioski badawcze zakorzenione są w empirii czytanego tekstu, dzięki czemu Czytelnicy mają możliwość ich weryfikacji.

Z recenzji prof. dr. hab. Arkadiusza Bagłajewskiego

W praktyce szkolnej omawianie liryki podlega limitom narzuconym przez program nauczania, toteż czas na nie przeznaczony zmusza do pośpiechu, który nie sprzyja lekturze uważnej i głębokiej. Często też literatura na lekcjach języka polskiego bywa traktowana instrumentalnie, np. jako wsparcie wiedzy pozaliterackiej: historycznej, wychowania obywatelskiego czy kształcenia kompetencji społecznych, służy również za ilustrację różnych poglądów i nurtów filozofii czy ideologii. Niestety, takie podejście sprawia, że wydobywając z wiersza jego „zawartość” czy „treść”, odrzuca się „formę” traktowaną jako zbędne ozdobne opakowanie, które jedynie utrudnia odczytanie jakiegoś wyraźnego i jednoznacznego przekazu dydaktycznego. Taka praktyka lektury pomija aspekt artystyczny utworu literackiego, który w odróżnieniu od zwykłego komunikatu językowego nie jest prostym tekstem użytkowym, pełniącym funkcję wyłącznie informacyjną, lecz dziełem sztuki – podobnie jak obraz, rzeźba czy symfonia. Dlatego równie ważny jak temat utworu jest sposób jego przedstawienia: osobliwe ukształtowanie tworzywa (języka) sprawia, że to, „co” zostało powiedziane (napisane), dopiero w połączeniu z tym, „jak” zostało wyrażone, współtworzy sens utworu literackiego. Związek obu tych warstw tekstu szczególnie ważny jest w wypowiedzi poetyckiej, gdyż właśnie ona, w znacznie większym stopniu niż proza, wytwarza nowe znaczenia przez niezwykle, odbiegające od praktyki codziennej komunikacji operacje stylistyczne, które często naruszają normy i zwyczaje języka ogólnego, zasady poprawności gramatycznej lub wykraczają poza zasób powszechnie obowiązującego słownictwa.

Ze Wstępu prof. dr. hab. Piotra Michałowskiego