



Szkoła interpretacji liryki



Szkoła interpretacji liryki

pod redakcją
Agaty Zawiszewskiej-Semeniuk i Piotra Krupińskiego



SZCZECIN 2024

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

dr hab. Piotr Weiser, prof. UKSW

Redakcja językowa

Jadwiga Hadryś

Korekta

Ewelina Piotrowska

Opracowanie graficzne

Joanna Dubois-Mosora

Rysunki

Oksana Grivina / 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

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2024

DOI 1018276/978-83-7972-759-9

ISBN (print) 978-83-7972-758-2

ISBN (online) 978-83-7972-759-9

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I | Ark. wyd. 12,5 | Ark. druk. 19,3 | Format A5

Spis treści

Piotr Krupiński	
Wprowadzenie. By nie podchodzić do niej jak do jeża... O sztuce interpretacji liryki	9
Marek Skwara	
Krytyk ludzkich wad i ułomności. Wacław Potocki <i>Golono strzyżono</i>	25
Marek Skwara	
Poeta i patriota. Ignacy Krasicki <i>Hymn do miłości ojczyzny</i>	37
Jędrzej Wijas	
Zmierzch poety, narodziny aktywisty. Adam Mickiewicz <i>Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił...</i>	51
Jędrzej Wijas	
Życie poety w ośmiu wersach. Juliusz Słowacki <i>Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzeńka wstaje...</i>	65
Jędrzej Wijas	
Westchnąć szczerze. Cyprian Norwid <i>LXXXIV. Czemu</i>	79
Marta Skwara	
Adam Asnyk <i>Uwielbienie</i>	93
Marta Skwara	
Kazimierz Przerwa-Tetmajer (<i>*** Lubie, kiedy kobieta...</i>)	103
Gabriela Szejba	
Echa leśne – <i>Posępny las</i> jako krajobraz duszy Stanisława Korab-Brzozowskiego	113
Piotr Michałowski	
Bieg w rytmie heksametru. Kazimierz Wierzyński <i>Nurmi</i>	125
Agata Zawiszewska-Semeniuk	
Dyskrecja uczuć. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska <i>Ofelia</i>	139
Jerzy Madejski	
Stanisław Jerzy Lec <i>Myśl nieuczesa</i>	155

Tatiana Czerska	
Siostry z dna. Anna Świrszczyńska <i>Takie same w środku</i>	171
Piotr Michałowski	
Lepsi od dinozaurów? Wisława Szymborska <i>Szkielet jaszczura</i>	181
Marta Sobolewska	
Tkanki poezji – rzecz o twórczości Haliny Poświatowskiej	201
Konrad Wojtyła	
„Ja” z tamtej strony życia. Rafał Wojaczek <i>Sezon</i>	213
Piotr Michałowski	
W samo południe. Stanisław Barańczak <i>Południe</i>	231
Tatiana Czerska	
Między snem a jawą. Marcin Świetlicki <i>Nocą z sierpnia na wrzesień</i>	243
Piotr Michałowski	
Czas zatrzymany w taksówce. Piotr Sommer <i>Taksówka</i>	253
Piotr Krupiński	
Mięso i metafizyka. Leszek Szaruga (***) <i>z kości wystukane...</i>	267
Indeks osobowy	295
Streszczenie	305
Summary	307



Piotr Krupiński

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-8973-514X

Wprowadzenie

By nie podchodzić do niej jak do jeża... O sztuce interpretacji liryki

Nikt nie ma dziś czasu czytać wierszy.

Nikt nie ma dziś czasu czytać.

Nikt nie ma dziś czasu.

Nikt nie ma dziś.

Nikt nie ma.

Nikt.

Książka w całości poświęcona sztuce interpretacji liryki nie może nie rozpocząć się od poetyckiego cytatu. W tym wypadku będzie to nawet całość utworu, a jego autorem jest ceniony szczeciński pisarz Artur Daniel Liskowacki. Wiersz pochodzi z tomu *Do żywego*¹, książki opublikowanej w 2023 roku – co jak za moment się okaże – może mieć pewne znaczenie. Dodajmy jeszcze, że tytuł utworu brzmi: *Nikt*, tym samym zgrabna tekstualna architektura zostaje dodatkowo uspójniona przez użycie klamry. To rodzaj kompozycji chętnie stosowany od czasów starożytności, w naszym przypadku opatruje on liryczną wypowiedź pieczęcią diagnozy: oto pewien cykl się domknął, na naszych oczach skończyło się coś bezpowrotnie.

¹ Artur Daniel Liskowacki, *Nikt*, w: tegoż, *Do żywego*, FORMA: Szczecin, Bezrzecze 2023, s. 45.

„Nikt” to wyjątkowo dziwne słowo, można nawet zaryzykować stwierdzenie: „słowo najdziwniejsze”. A przynajmniej jako takie jawić się może w kontekście wypowiedzi lirycznej Liskowackiego. Zwróćmy bowiem uwagę na paradoksalność naszego świadectwa odbioru: jesteśmy w trakcie lektury wiersza mówiącego o tym, że „nikt nie ma dziś czasu czytać wierszy”. My ten czas znaleźliśmy, *eo ipso* przeczący zaimek rzeczowny, który sygnalizował nieistnienie jakiejkolwiek osoby o właściwościach określonych w przytoczonym zdaniu, traci rację bytu. Można to zresztą ująć inaczej i posłużyć się parafrazą: „Kiedy wymawiam zdanie: »Nikt nie ma dziś czasu czytać wierszy«, sam sobie przeczę, stwarzam coś, co nie mieści się w ramach postawionej hipotezy”. Powyższa wypowiedź, którą moglibyśmy potraktować jako modyfikację paradoksu Eubulidesa (zwanego również paradoksem kłamcy), jest oczywiście aluzją do znanego liryku Wisławy Szymborskiej *Trzy słowa najdziwniejsze*². A może jednak cztery słowa?

Polska noblistka pojawiła się w toku tych wstępnych rozważań nie przez przypadek. Wczytując się w wiersz Liskowackiego, pokonując wzrokiem zaprojektowane przez niego schodki (czy może to raczej równia pochyła?), jednocześnie doznajemy odczucia swoistego *déjà lu*. Skądś już znamy podobny rodzaj argumentacji. Posłuchajmy:

Niektórzy –
czyli nie wszyscy.
Nawet nie większość wszystkich, ale mniejszość.
Nie licząc szkół, gdzie się musi,
i samych poetów,
będzie tych osób chyba dwie na tysiąc.

Osoby „dwie na tysiąc”, a więc równo 2 promile (‰), to mimo wszystko zdecydowanie więcej niż... nikt. Rzecz jasna, nie chciałbym narazić się tutaj na zarzut zignorowania poetyki hiperboli, bo z tym zabiegiem retorycznym mamy przecież do czynienia u Liskowackiego, pragnę jedynie podkreślić

2 Wisława Szymborska, *Trzy słowa najdziwniejsze*, w: tejsze, *Widok z ziarnkiem piasku*, Wydawnictwo a5: Kraków 1996, s. 182.

głębokie pokrewieństwo obu utworów (nie muszę dopowiadać, że ten drugi to *Niektórzy lubią poezję*³) oraz toczący się pomiędzy nimi dialog. Relacja intertekstualna widoczna jest już w warstwie tytułów (toczy się w niej swoista gra zaimków: „niektórzy” *versus* „nikt”), sięga jednak dużo głębiej. Liskowacki w moim odczuciu nie tylko świadomie nawiązuje do wiersza Szymborskiej, ale także – posłużmy się językiem młodzieżowym – dopisuje coś na kształt *sequelu*. Pokazując stopniowy zanik czytelnich nawyków – a swoją drogą, na kształt utworu Artura Daniela Liskowackiego, niczym powidok, nakłada się słynne *Zapominanie* Stanisława Dróżdża – poeta niejako uzupełnia gradację zainicjowaną przez noblistkę. Nie wszyscy. Niektórzy. Nikt.

Wspominałem o dacie opublikowania tomiku Liskowackiego. Rzeczywiście nie jest ona bez znaczenia. Od wydania *Końca i początku* (1993), *notabene* pierwszego zbioru Szymborskiej po demokratycznym przełomie, a zarazem ostatniego przed noblowskim laurem, tomu, z którego pochodzi utwór *Niektórzy lubią poezję*, minęły równo trzy dekady. Przyznajmy, to całkiem niezła perspektywa do przeprowadzenia bilansu, do pokazania, „co się stało z naszą klasą?” A o to, co się stało podczas tych trzydziestu potransformacyjnych lat w sferze szeroko pojmowanej kultury (nie tylko literackiej), moglibyśmy zapytać np. socjologów literatury. Przemysław Czapliński już w 2007 roku ogłaszał „powrót centrali”⁴, sugestywnie wskazując miejsce literatury „w nowej rzeczywistości”, a mówiąc precyzyjniej, analizował powody, dla których z roku na rok tego miejsca jest po prostu mniej. Jak się wydaje, jeśli cokolwiek zmieniło się od tamtego momentu, to są to zmiany, które raczej nie napawają optymizmem.

Nie ma tu miejsca na szczegółowe wypisy z kolejnych raportów o stanie czytelnictwa (Edwin Bendyk ripostował: nieczytelnictwa) książek w Polsce, opracowywanych przez Bibliotekę Narodową. To oczywiście tylko

³ Wisława Szymborska, *Niektórzy lubią poezję*, w: tejsze, *Koniec i początek*, Wydawnictwo a5: Kraków 1993, s. 9.

⁴ Przemysław Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2007.

wierzchołek góry lodowej (czy może jednak topniejąca kra?), pod którym skrywa się cały splot złożonych procesów społeczno-gospodarczo-kulturowych. Jak to zazwyczaj bywa, niewidzialna ręka rynku nie działa samotnie. Czy wiele osób oprócz Czaplińskiego pamięta dzisiaj, że pomiędzy rokiem 1991 a 1996 w Polsce zlikwidowano około 10% bibliotek? Równocześnie – co może nawet istotniejsze – na masową skalę wygaszano tzw. punkty biblioteczne, placówki, z których mogli korzystać mieszkańcy miejscowości, głównie obszarów wiejskich, w których nie było stałych księgozbiorów (w tym wypadku ubytek sięgał aż 78%). Tu przypomnieć się może scena z *Siekierezały* w reżyserii Witolda Leszczyńskiego (filmu na podstawie prozy Edwarda Stachury). „Bibliobus”, tak popularny w czasach PRL (i mnie zdarzało się za młodu korzystać z jego usług), do Cisnej już nie przyjedzie. Zerwanych po 1989 roku łańcuchów dostaw pisanego słowa nigdy już w pełni nie odbudowano, co jest zapewne tylko jedną z wielu przyczyn diagnozowanej w ostatnich latach czytelnicznej zapaści.

Jeśli ktoś czytający powyższe słowa chciałby zarzucić mi niewczesne sentymenty, czy może nawet skrytą nostalgię za PRL-em (choć bibliobusy to nie socjalistyczny wynalazek⁵), wyjątkowo, ale tylko do pewnego stopnia, mógłbym się z nim zgodzić. Od razu jednak dodając kluczowe zastrzeżenie. Rzeczywiście, jeśli bliżej przyjrzeć się niepokojącemu nas zjawisku, okaże się, że szkicowany tu portret podwójny (rozczytany PRL – nieczytająca III RP) wcale nie jest tak jednoznaczny, jak mogłaby nam podpowiadać nazbyt długa pamięć. Usłużnie podsuwa ona obrazy tłumów odwiedzających kiermasze książek, stojących w kolejce po autograf, czy takie oto ogłoszenia drobne: „Kupię *Kalendarz i klepsydrę* Konwickiego lub zamienię na *Uliksesa*”⁶. Wielowymiarowe badania praktyk czytelnicznych, w tym również

⁵ Dawid Iwaniec, *Za granicą bibliobusy promują czytelnictwo. U nas ceniono je tylko przez chwilę*, w PRL-u, „Gazeta Wyborcza” 12.01.2018, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177344,22873790,za-granica-bibliobusy-promuja-czytelnictwo-u-nas-ceniono-je.html>, dostęp: 10.01.2024.

⁶ Cyt. za: Anna Bikont, Joanna Szczesna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Prószyński i S-ka: Warszawa 2006, s. 400.

pochodzące ze schyłkowego okresu PRL-u (prace Zbigniewa Kozańskiego), dowodzą, że to pewnego rodzaju złudzenie optyczne, a skala czytelnictwa – mimo nakładów sięgających dziesiątek tysięcy egzemplarzy – ostatecznie w czasach „ludowych” była dość zbliżona do dzisiejszej. Dosadnie podsumował to przywoływany już Edwin Bendyk: „Najwyraźniej stabilna praktyka nieczytania, łącząca polskie pokolenia, jest podstawą trwałości polskiej kultury, niezależnie od tego, jak bardzo by na to pomstowali polscy inteligeni bibliofile”⁷.

By zgłębić frapujący fenomen polskiej „wspólnoty nieczytania”, często proponuje się spojrzenia z zewnątrz. Dobrym przykładem takiego kontrpunktu jest opublikowana przez wydawnictwo „Krytyki Politycznej” książka *Szwecja czyta. Polska czyta*⁸. Z zawartych w tym tomie rozmów ze szwedzkimi i z polskimi pisarzami, wydawcami, bibliotekarzami, samorządowcami, animatorami kultury, wyłania się nader interesujący obraz, w ramach którego wyraziście widać, jak różne funkcje może książka spełniać po obu stronach Bałtyku. Czytelnictwo książek (ale również prasy) jako dziedzina kulturalnego współuczestnictwa może być – tak jak to dzieje się w ojczyźnie Astrid Lindgren i Stiega Larssona – jednym z najtrwalszych fundamentów społeczeństwa obywatelskiego, rezerwuarem kapitału społecznego i szeroko pojmowanej innowacyjności. Gdy brakuje tego wspólnotowego kodu, społeczeństwu grozić może rozpad na klasowe atomy, sami ocenić musimy, jak to wygląda w polskim przypadku.

Jeśli kogoś ze zrozumiałych powodów historyczno-polityczno-ekonomicznych nie przekonuje porównanie Polska–Szwecja, śmiało moglibyśmy wyobrazić sobie książkę *Czechy czytają. Polska czyta*. Byłaby to o tyle fortunna paralela, o ile tym razem nie moglibyśmy posłużyć się dość wygodnym alibi, związanym ze specyfiką demokracji postkomunistycznej. Okazuje się, że zbliżona w wielu aspektach biografia polityczna obu narodów w żaden

⁷ Edwin Bendyk, *Krótki tekst o nieczytaniu*, <https://antymatrix.blog.polityka.pl/2018/03/16/krotki-tekst-o-nie-czytaniu/>, dostęp: 10.01.2024.

⁸ *Szwecja czyta. Polska czyta*, red. Katarzyna Tubylewicz, Agata Diduszek-Zyglewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej: Warszawa 2015.

sposób nie przekłada się na nawyki czytelnicze. U naszych południowych sąsiadów czyta niemal 80% osób powyżej 15. roku życia, przeciętny Czech czyta rocznie ponad 12 książek, a typowe gospodarstwo domowe może pochwalić się księgozbiorem liczącym 253 pozycje. Ponad siedem książek rocznie czyta 40 procent dorosłych, nad Wisłą ten współczynnik sięga zaledwie 7 procent⁹.

Gdy będziemy pamiętać o czeskim studium przypadku, wszelkie diagnozy zmian funkcjonowania kultury w Polsce po przemianach 1989 roku (przypomnijmy profetyczne lęki Marii Janion ze *Zmierzchu paradygmatu*¹⁰) okażą się dużo mniej oczywiste. Kończąc powoli ten wstęp do wstępu, powinniśmy wrócić do inicjalnego cytatu. Warto poddać go drobnej parafrazie. Szczęśliwie we współczesnej Polsce nie jest tak, że „nikt nie ma dziś czasu czytać... książek”, inaczej rzeczy zawsze się miały i nadal się mają w wypadku poezji. Rzeczywiście, niczym Derridański jeź¹¹ potrafi ona skutecznie odstraszać swoim hermetyzmem; pragnie być odczytaną, równocześnie jednak, wzorem swego alegorycznego sobowtóra, kuli się w sobie, skutecznie zasłaniając sens. Czy możemy zatem dziwić się, że coraz więcej osób podchodzi do niej jak do... jeża? Że przywołane słowa Szymborskiej – „Nie licząc szkół, gdzie się musi” – wraz z kolejnymi zmianami koncepcji egzaminu maturalnego (dawną analizę utworu lirycznego zastąpił szkic interpretacyjny, który może dotyczyć dowolnych form gatunkowych, niekoniecznie poezji), mocno się zdezaktualizowały.

Mając świadomość wszystkich tych procesów i uwarunkowań, chcielibyśmy zaproponować książkę – zbiór analiz i interpretacji wybranych wierszy, pochodzących z różnych epok – która w naszej intencji choć w drobnym

⁹ Zob. Edwin Bendyk, *Wspólnota nieczytania*, <https://antymatrix.blog.polityka.pl/2023/04/25/wspolnota-nieczytania/>, dostęp: 10.01.2024.

¹⁰ Maria Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejże, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 1996.

¹¹ Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 155–161. Por. Tadeusz Sławek, *Blisko ziemi. Kilka lekcji jeża*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2015, nr 1 (Zwierzęce), s. 45–60.

stopniu powinna przyczynić się do bliższego spotkania z jeżem poezji. Jak zobaczymy, jeśli odpowiednio przygotować się do naszej konfrontacji, jeż okaże się nie tak straszny, jak go malują. Na pozór odwrócony od świata, „zwinęty w kłębek, najeżony kolcami, bezbronny i niebezpieczny”¹², z pewnością wymaga czulej opieki. Ostrożnie zdejmujemy go zatem z rozpędzonej autostrady nowoczesności i oddajemy mu głos. Trzeba być tylko cierpliwym i nauczyć się słuchać.

„Nie licząc szkół, gdzie się musi...”. Niezależnie od tego, czy na końcu przywołanego wersu postawimy kropkę czy też znak zapytania, mówić możemy dzisiaj o niejasnym statusie, czy wręcz kryzysie, pisemnej interpretacji utworu poetyckiego w dydaktyce szkolnej¹³. Taki stan rzeczy stał się jednym z impulsów do powstania prezentowanego tomu. Jak wspomniałem, na naszą książkę składa się dziewiętnaście studiów, w całości poświęconych analizie i interpretacji wierszy autorstwa polskich poetów i poetek, reprezentujących ścisły kanon rodzimej literatury. Równocześnie jako redakcja staraliśmy się zadbać o to, by dokonany przez nas wybór utworów składał się na skróconą z konieczności panoramę dziejów liryki polskiej. Rozpociera się ona od baroku i oświecenia do współczesności, od Wacława Potockiego i „księcia poetów polskich”, biskupa Ignacego Krasickiego, do Marcina Świetlickiego.

Autorami zawartych w książce szkiców są przedstawiciele środowiska polonistycznego skupieni w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Część z nich blisko współpracuje z zachodniopomorskimi Komitetami Okręgowymi Olimpiady Literatury i Języka Polskiego oraz Olimpiady Literatury i Języka Polskiego dla Szkół Podstawowych. Kontekst ten wydaje się szczególnie istotny, bo to właśnie olimpiada

¹² Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?*, s. 159.

¹³ Zob. Jerzy Kaniewski, *Między antropologią a tekstologią – o konstruowaniu interpretacji pisemnej w szkole*, „Polonistyka. Innowacje” 2021, nr 14, s. 87–99.

polonistyczna od swojej pierwszej edycji w 1971 roku stała się swego rodzaju poligonem metarefleksji na temat statusu analizy i interpretacji utworów poetyckich w literaturoznawstwie i w dydaktyce szkolnej (przede wszystkim na poziomie liceum ogólnokształcącego).

Przypomnijmy, już podczas pierwszej edycji OLIP na etapie pisemnym zawodów centralnych pojawiła się interpretacja utworu poetyckiego, przez trzy kolejne lata olimpijczycy mogli wybierać pomiędzy rozprawką a interpretacją. Od czwartej edycji (1974) jako jeden z wariantów do wyboru pojawiła się interpretacja porównawcza zestawionych wierszy (forma ta obowiązuje do dziś na szczeblu ogólnopolskim zawodów: uczestnicy III etapu OLIP mogą podjąć się interpretacji porównawczej dwóch utworów poetyckich lub krótkich utworów prozą). Znakomitą teoretyczką ostatniej z wymienionych form dydaktycznych stała się wieloletnia członkini Komitetu Głównego OLIP, prof. Bożena Chrzastowska¹⁴. I to właśnie współautorka *Poetyki stosowanej* jako jedna z pierwszych już w latach 90. ubiegłego wieku zaczęła sygnalizować kryzys szkolnej edukacji literacko-kulturowej, której emanacją miała być pisemna interpretacja utworu lirycznego¹⁵. Jak się wydaje, od tamtego momentu (1997) sytuacja nie tylko nie uległa poprawie, ale możemy wręcz mówić o dalszym regresie kompetencji interpretacyjnych młodzieży szkolnej i studentów.

To niepokojące zjawisko staje się częstym tematem rozmów literaturoznawców uniwersyteckich z przedstawicielami szkolnego środowiska polonistycznego. Jak sygnalizowałem, dobrą platformą wymiany tego rodzaju spostrzeżeń i doświadczeń są zawody olimpijskie¹⁶. W toku tych konsulta-

¹⁴ Bożena Chrzastowska, *O interpretacjach porównawczych*, w: Bożena Chrzastowska, Teresa Kostkiewiczowa (red.), *Olimpiada Literatury i Języka Polskiego*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1980, s. 120–147; Bożena Chrzastowska, *O interpretacji porównawczej – po latach*, „Polonistyka” 1997, nr 3, s. 166–171.

¹⁵ Bożena Chrzastowska, *O interpretacji porównawczej*, s. 166.

¹⁶ Zob. *Olimpiady przedmiotowe są mostami łączącymi uniwersytety ze szkołami*. Z P. Krupińskim rozmawiał K. Flasiński, „Przegląd Uniwersytecki. Pismo Uniwersytetu Szczecińskiego” 2022, nr 1–3, s. 34–37.

cji często padają takie argumenty, jak wyjątkowy „hermetyzm” mowy związanej, którego skutkiem z jednej strony jest zbyt wysoki w opinii uczniów stopień trudności zadań o charakterze interpretacyjnym, z drugiej strony – lęk przed rozminięciem się z maturalnym „kluczem”, względnie obawa, że pracę trudno będzie ocenić wobec braku jednoznacznych, zobiektywizowanych kryteriów. Od tak sformułowanych konstatacji niedaleko już do granic dydaktycznego paradoksu: „poezja może być wieloznaczna, ale nie na egzaminie maturalnym”¹⁷.

Jako anegdotyczny komentarz do „kluczowego” lęku (lęku przed „kluczem”), z którym zmagają się maturzyści, posłużyć mogą opowieści o tym, jak z interpretacją własnych tekstów nie byli w stanie poradzić sobie – zdaniem Okręgowej Komisji Egzaminacyjnej – sami autorzy. Problem miał rzekomo dotyczyć Wisławy Szymborskiej (choć to raczej element literackiej legendy), Jerzego Sosnowskiego (jako autora felietonu *Sztuka jako ruchome schody*), znany jest również przypadek maturzysty z Siemianowic Śląskich, który w ramach przygotowań do egzaminu za pośrednictwem mediów społecznościowych poprosił o pomoc w interpretacji wiersza jego autora Jacka Podsiadłę. Poeta „brulionu” spisał się nieco lepiej od swoich poprzedników i w opinii nauczycielki zasłużył na komplet punktów. Oczywiście do tych anegdot powinno się podchodzić z należyтым dystansem, nie zapominając przy tym, co na temat sztuki interpretacji miał do powiedzenia np. Umberto Eco. Podkreślał on, że „autor nie zna swego tekstu lepiej od interpretatora, a stąd jego intencje nie mogą stanowić klucza do trafnej interpretacji”¹⁸.

Wróćmy jednak na szkolny grunt. Pamiętając o sygnalizowanych powyżej obawach, i w żadnym wypadku ich nie lekceważąc, chcielibyśmy zaproponować książkę: podręczną instrukcję obsługi wiersza, która – jak skromnie wierzymy – powinna przyczynić się do choć częściowego obniżenia

¹⁷ Parafrazuję tu słowa poety, Józefa Barana, który komentował problemy z interpretacją jego utworu *Najkrótsza definicja życia* podczas egzaminu maturalnego w 2022 roku.

¹⁸ Adam Szahaj, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 8. Por. Umberto Eco i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. Tomasz Bieroń, Znak: Kraków 2008.

poziomu interpretacyjnego lęku. Prawdziwa poezja potrafi być jak precyzyjnie zaprojektowana szarada, jak sudoku, których rozwiązanie może przynieść czytelnikowi niedostępny gdzie indziej rodzaj satysfakcji, trzeba jedynie okazać cierpliwość i – nie ukrywajmy – poświęcić nieco czasu na zgłębienie podstawowych reguł poetyki.

Wybór interpretowanych wierszy oraz zaproponowana forma ich rozbioru stanowią w każdym przypadku kwestię odrębnych historycznoliterackich zainteresowań poszczególnych autorów, jako redaktorom tomu zależało nam jednak, aby prezentowane studia interpretacyjne rządziły się podobnymi regułami i miały rozbudowany potencjał dydaktyczny. W tym celu, oprócz kluczowej dla nas analizy i interpretacji jednego wiersza, który badacze uznali za reprezentatywny przykład poetyki danego pisarza, wplecione zostały informacje biograficzne o poetce/poecie, zwłaszcza te, które jako naturalny kontekst przyczynić się mogą do pełniejszego zrozumienia ukrytej całości wypowiedzi lirycznej. Poszczególne szkice zawierają także informacje o epoce i nurcie, który poeci reprezentowali, ze szczególnym uwzględnieniem elementów charakterystycznych dla twórczości danego autora czy autorki. Ponadto, czytelnicy i czytelniczki – a w gronie tym, jak wierzymy, nie zabraknie licealistów, olimpijczyków, studentów, ale także wszelkich innych osób, którym sztuka czytania poezji jest bliska – otrzymają cenne wskazówki bibliograficzne, pozwalające rozwinąć wiedzę o autorach analizowanych wierszy oraz o kluczowych kontekstach ich twórczości (bibliografia zawarta jest na końcu rozdziałów). Pamiętając o tym, że nasi przyszli odbiorcy reprezentować mogą różny poziom polonistycznej edukacji, postanowiliśmy – w celu ułatwienia lektury – wyeksponować pojawiające się w toku interpretacji terminy literackie, zapisując je pogrubionym drukiem. Choć znaczenie samych terminów jest najczęściej wyjaśniane, taki zapis ma stanowić w naszej intencji zachętę do sięgnięcia po któryś ze słowników terminów literackich, rekomendujemy, stanowiące część *Vademecum Polonisty* (seria wydawnicza kierowana jest oczywiście również do... Polonistek), opracowanie słownikowe autorstwa Michała

Głowińskiego, Teresy Kostkiewiczowej, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego¹⁹.

Prezentowana książka wpisuje się w dużo szerszy krajobraz publikacji o charakterze poradnikowym²⁰, których celem jest ułatwienie młodzieży, ale również nauczycielom, samodzielnego kontaktu z dziełem literackim (poetyckim) w celu dotarcia do jego ukrytych znaczeń. Korzystając z okazji, chciałbym podkreślić wagę regionalnego kontekstu: szczecińskie badania nad poezją, ale także nad samą sztuką interpretacji, mają swoją ugruntowaną tradycję. Za ich patrona uznać należy niewątpliwie jednego z ojców-założycieli szczecińskiej polonistyki uniwersyteckiej²¹, Erazma Kuźmę (1926–2014). Wśród wielu prac tego cenionego teoretyka znajdziemy m.in. rozprawę *Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej*²², która odegrała ważną rolę w polskiej części debaty na temat obiektywności interpretacji (o sporach tych piszę co nieco na marginesie analizy lingwistycznej poezji Leszka Szarugi).

¹⁹ Zob. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998 (i wyd. następne).

²⁰ Zob. m.in. Marek Karwala, *Polska poezja XX wieku. Klucze do interpretacji, czyli jak ugryźć czwarty temat maturalny*, cz. 1–2, Znak: Kraków 1999–2000; Iwona Kulpa-Szustak, Joanna Wojtulewicz, „Wszystko jest poezja...” *Poradnik dla nauczycieli przygotowujących uczniów do interpretacji utworów poetyckich na maturze*, Ośrodek Rozwoju Edukacji: Warszawa 2014; Krzysztof Biedrzycki, *Jak przygotować i napisać interpretację? Poradnik*, Instytut Badań Edukacyjnych: Warszawa 2014.

²¹ Zob. Piotr Krupiński, *Ćwierćwiecze szczecińskiej polonistyki uniwersyteckiej*, w: *Uniwersytet Szczeciński na przełomie wieków i czasów. 1985–2010*, red. Włodzimierz Stępiński, Waldemar Tarczyński, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2010, s. 397–428.

²² Erazm Kuźma, *Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej*, w: tegoż, *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1994, s. 88–109 (pierwotruk: „Pamiętnik Literacki” 1989, nr 3, s. 3–18).

Kreśląc genealogię szczecińskich badań nad interpretacją, warto przypomnieć, że to właśnie wymienionemu przed momentem Erazmowi Kuźmiej zadedykowany był pierwszy z tomów przygotowanej przez szczecińskich polonistów serii naukowej „Rozbiory”²³, serii w całości poświęconej interpretacjom arcydzieł współczesnej literatury polskiej (*Panny z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza, *Wariacje pocztowe* Kazimierza Brandysa, *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza). Dodajmy, że wymienione utwory „rozbie-rano” za pomocą najbardziej wpływowych metodologii literaturoznawczych (m.in. hermeneutyka, psychoanaliza, feminizm, dekonstrukcja), a już sam fakt równoległego współlistnienia kilku idiomów interpretacyjnych służyć mógłby jako znakomita ilustracja nieskrępowanej zbędnymi ograniczeniami „radości czytania”. Radości interpretowania.

Nie ma potrzeby ani miejsca, aby szczegółowo rekonstruować tutaj horyzont szczecińskich badań nad twórczością poetycką, dość wspomnieć, że tylko w ostatnich latach ukazały się ważne prace Andrzeja Skrendy (autora wstępu do *Wyboru poezji* Tadeusza Różewicza w serii „Biblioteka Narodowa”²⁴), Piotra Michałowskiego²⁵, Agaty Zawiszeńskiej²⁶ czy Konrada

²³ „Panny z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza, red. Inga Iwasiów, Jerzy Madejski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1996.

²⁴ Zob. Tadeusz Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Andrzej Skrendo, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 2017. Zob. także: Andrzej Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas: Kraków 2005; tenże, *Przedem Różewicz*, IBL PAN: Warszawa 2012.

²⁵ Piotr Michałowski, *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1999; tenże, *Granice poezji i poezja bez granic*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2001; tenże, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Universitas: Kraków 2008; tenże, *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Impuls: Kraków 2012.

²⁶ Agata Zawiszeńska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2014.

Wojtyły²⁷. Większość z wymienionych badaczy spotyka się w naszym tomie. Nie nadużywając zatem cierpliwości czytelników, nie pozostaje mi nic innego, jak zaprosić do lektury.

Jak zobaczymy, „niektórzy lubią interpretować poezję”.

Bibliografia

- Bendyk Edwin, *Krótki tekst o nieczytaniu*, <https://antymatrix.blog.polityka.pl/2018/03/16/krotki-tekst-o-nie-czytaniu/>, dostęp: 10.01.2024.
- Bendyk Edwin, *Wspólnota nieczytania*, <https://antymatrix.blog.polityka.pl/2023/04/25/wspolnota-nieczytania/>, dostęp: 10.01.2024.
- Biedrzycki Krzysztof, *Jak przygotować i napisać interpretację? Poradnik*, Instytut Badań Edukacyjnych: Warszawa 2014.
- Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Prószyński i S-ka: Warszawa 2006.
- Chrząstowska Bożena, *O interpretacjach porównawczych*, w: Bożena Chrząstowska, Teresa Kostkiewiczowa (red.), *Olimpiada Literatury i Języka Polskiego*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1980, s. 120–147.
- Chrząstowska Bożena, *O interpretacji porównawczej – po latach*, „Polonistyka” 1997, nr 3, s. 166–171.
- Czapliński Przemysław, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2007.
- Derrida Jacques, *Che cos'è la poesia?*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 155–161.
- Eco Umberto i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. Tomasz Bieroń, Znak: Kraków 2008.

²⁷ Konrad Wojtyła, *Anty-antychryst? Wojacek religijny*, Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka: Mikołów 2021.

- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998 (i wyd. następne).
- Iwaniec Dawid, *Za granicą bibliobusy promują czytelnictwo. U nas ceniono je tylko przez chwilę*, w PRL-U, „Gazeta Wyborcza” 12.01.2018, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177344,22873790,za-granica-bibliobusy-promuja-czytelnictwo-u-nas-ceniono-je.html>, dostęp: 10.01.2024.
- Janion Maria, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejże, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996.
- Kaniewski Jerzy, *Między antropologią a tekstologią – o konstruowaniu interpretacji pisemnej w szkole*, „Polonistyka. Innowacje” 2021, nr 14, s. 87–99.
- Karwala Marek, *Polska poezja XX wieku. Klucze do interpretacji, czyli jak ugryźć czwarty temat maturalny*, cz. 1–2, Znak: Kraków 1999–2000.
- Krupiński Piotr, *Ćwierćwiecze szczecińskiej polonistyki uniwersyteckiej*, w: *Uniwersytet Szczeciński na przełomie wieków i czasów. 1985–2010*, red. Włodzimierz Stępiński, Waldemar Tarczyński, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2010, s. 397–428.
- Kulpa-Szustak Iwona, Wojtulewicz Joanna, „*Wszystko jest poezja...*” *Poradnik dla nauczycieli przygotowujących uczniów do interpretacji utworów poetyckich na maturze*, Ośrodek Rozwoju Edukacji: Warszawa 2014.
- Kuźma Erazm, *Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej*, w: tegoż, *Między konstrukcją a destrukcją. Szkice z teorii i historii literatury*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1994, s. 88–109.
- Liskowacki Artur Daniel, *Nikt*, w: tegoż, *Do żywego*, FORMA: Szczecin, Bezrzecze 2023.
- Michałowski Piotr, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Universitas: Kraków 2008.
- Michałowski Piotr, *Granice poezji i poezja bez granic*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2001.
- Michałowski Piotr, *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Impuls: Kraków 2012.
- Michałowski Piotr, *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1999.

- Olimpiady przedmiotowe są mostami łączącymi uniwersytety ze szkołami.*
 Z P. Krupińskim rozmawiał K. Flasiński, „Przegląd Uniwersytecki. Pismo Uniwersytetu Szczecińskiego” 2022, nr 1–3, s. 34–37.
- „Panny z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza, red. Inga Iwasów, Jerzy Madejski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1996.
- Różewicz Tadeusz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Andrzej Skrendo, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 2017.
- Skrendo Andrzej, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas: Kraków 2005.
- Skrendo Andrzej, *Przodem Różewicz*, IBL PAN: Warszawa 2012.
- Sławek Tadeusz, *Blisko ziemi. Kilka lekcji jeża*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2015, nr 1 (Zwierzęce), s. 45–60.
- Szahaj Andrzej, *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 5–33.
- Szwecja czyta. Polska czyta, red. Katarzyna Tubylewicz, Agata Diduszk-Zyglewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej: Warszawa 2015.
- Szyborska Wisława, *Niektórzy lubią poezję*, w: tejże, *Koniec i początek*, Wydawnictwo a5: Kraków 1993.
- Szyborska Wisława, *Trzy słowa najdziwniejsze*, w: tejże, *Widok z ziarnkiem piasku*, Wydawnictwo a5: Kraków 1996.
- Wojtyła Konrad, *Anty-antychryst? Wojaczek religijny*, Instytut Mikołowski im. Rafała Wojaczka: Mikołów 2021.
- Zawiszewska Agata, *Miedzy Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 2014.



Marek Skwara

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-9311-3877

Krytyk ludzkich wad i ułomności Wacław Potocki *Golono strzyżono*

Biografia

Wacław Potocki urodził się w Woli Łużańskiej w 1621 roku w rodzinie ariańskiej; poeta ziemianin, czołowy przedstawiciel literatury barokowej, całe życie spędził, gospodarując na własnej ziemi. Jego udział w życiu publicznym odbywał się na poziomie powiatu, sprawowane funkcje i urzędy to: podstarości biecki, sędzia grodzki w Bieczu, podczaszy krakowski. Zmarł na początku lipca 1696 roku w Łużnej pod Bieczem.

Początki twórczości Potockiego przebiegały pod wyraźnym wpływem inspiracji ariańskich i dotyczyły cenionych w tym środowisku gatunków literackich, takich jak: wiersze dydaktyczne i emblematyczne, pieśni religijne, wierszowane powiastki oparte na wątkach biblijnych (*Judyta*, 1652; *Wirginia*, 1652). Po dekrete dotyczącym banicji arian Potocki, nie chcąc wyjeżdżać z kraju, przeszedł na katolicyzm, kontynuował twórczość literacką, tworząc obszernie romanse wierszem (*Syloret, albo Prawdziwy abrys, po ciężkim straconych synów żalu... wesela*, 1674–1691; *Historia o Argenidzie, królownie sycylijskiej*, 1669). Poeta uważał, że zanik cnót rycerskich szlachty jest główną przyczyną klęsk ponoszonych przez Rzeczpospolitą. Odbudowę potęgi państwa upatrywał w odrodzeniu tych cnót, czemu dał wyraz w najważniejszym swym dziele epickim, jakim jest *Transakcja wojny chocimskiej* (1670). Jak twierdzi znawca twórczości Potockiego, Leszek Kukulski, swego rodzaju kontynuacją *Transakcji* była seria utworów publicystyczno-poetyckich z lat 1672–1678, w których poeta, wielbiciel Jana Sobieskiego, upamiętniał jego

rycerskie czyny (*Do żałosnej Korony Polskiej... po traktatach tureckich*, 1672; *Mercuriusz Nowy wygranej Sobieskiego*, 1673; *Zgoda*, 1673; *Pogrom turecki...*, 1675; *Poczta*, 1676; *Pełna...*, 1678).

W atmosferze życia towarzyskiego, którego ośrodkiem stała się Łużna, siedziba rodzinna poety, powstawały liczne fraszki okolicznościowe (*Żarty i fraszki rozmaite*, 1747), a także poemaciki upamiętniające miejscowe uroczystości (*Sielanka*, 1676; *Libusza*, 1675). Osobny dział w twórczości Potockiego tworzą utwory religijne (*Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim*, 1676; *Pieśni nabożne*, 1678; *Nowy zaciąg pod chorągiew starą tryumfującego Jezusa*, 1679–1680). W utworach żałobnych Potocki opłakiwał śmierć dzieci: syna Stefana (*Periody*, 1673), córki Zofii (*Smutne zabawy...*, 1677) i syna Jerzego (*Abrys ostatniego żalu...*, 1691). Poeta do końca życia pracował nad swoimi najwybitniejszymi zbiorami: *Ogrodem* i *Moraliami*.

Ogromna spuścizna literacka Potockiego nie była drukowana za jego życia, szerokiej publiczności została udostępniona dopiero w wydaniach z XIX i XX wieku. Jak pisał Leszek Kukulski, ogromna twórczość Potockiego zapewnia mu jedno z pierwszych miejsc w literaturze polskiego baroku jako epikowi, satyrykowi moralisście – niezrównanemu malarzowi sarmackiego obyczaju, wnikliwemu krytykowi wad społecznych, obrońcy swobód religijnych, zatroskanemu o dobro ojczyzny myślicielowi.

Golono strzyżono

Idący gdzieś mąż z żoną po ławce przez wodę
 Ujrzą chłopca bez brody, co ongi miał brodę.
 „Ba, wej, jak się nasz sąsiad wygolił” – mąż powie.
 A żona: „wżdyć to ostrzygł, a to znać po głowie”.
 Znowu ten: „Ba ogolił”; owa: „Ostrzygł” – rzecze.
 Tak długo między nimi owej było przecze,
 Aż od słów przyszło do rąk, aż ją zepchnął z ławy.
 Już tonie, już się baba napija Rudawy,
 Już i głową pod wodą na dnie łowi śliże,
 Przecie palcami, rękę ukazawszy, strzyże.
 Gdy się o tej sąsiedzi dowiedzą przygodzie,
 Bieżą na dziw, a widząc, że przeciwko wodzie
 Mąż jej szuka, wszyscy w śmiech; a ten rzecze: „Szkoda
 Dziwić się; wszystkoć, prawda, na dół niesie woda,

Lecz niewiasta tak sprzeczna we wszystkim z natury
I po śmierci, rozumiem, płynęła do góry”.

Słownik:

po ławce – po kładce

ujźrą – ujrzą, zobaczą

ongi – przedwczoraj, niegdyś

wej – oto, patrz

wźdyć – przecież

przece – sprzeciż

Rudawy – Rudawa, rzeka w województwie małopolskim, lewy dopływ Wisły

śliże – śliż, ryba z rodziny piskorzowatych

bieżą – bieżą

wszytkoć – wszystko

wszytkim – wszystkim

Wacław Potocki we *fraszce* tej przedstawił udramatyzowaną scenkę rodzajową, składającą się z trzech elementów fabularnych: 1. Sprzeczki między mężem i żoną o to, czy sąsiad się ostrzygł, czy może ogolił; 2. Bójki między małżonkami i w jej efekcie utonięcie żony; 3. Męża, który nakazał poszukiwanie żony w górze rzeki, reakcję widzów oraz wyjaśnienie męża. Ostatnie dwa wersy *fraszki* to rodzaj **moralu** – uogólnienia dotyczącego zachowania nie tylko żony, ale wszystkich kobiet:

[...] niewiasta tak sprzeczna we wszystkim z natury
I po śmierci, rozumiem, płynęła do góry.

Potocki nie wymyślił tematu *fraszki*, który bywa określany jako „żona uparta”, zaczerpnął go prawdopodobnie ze skarbca kultury europejskiej (przede wszystkim literatury włoskiej) i samodzielnie opracował. Dzieje tego wątku mają wyraźnie charakter interkulturowy i pozwalają na badania komparatystyczne w ramach europejskiego kręgu kulturowego. Historia tego motywu to dzieje przenikania się literatury polskiej i innych literatur, przede wszystkim włoskiej i francuskiej. W literaturze włoskiej (ale także w tłumaczeniach polskich) wątek „żony upartej” realizowany był zarówno w wersjach prozatorskich (przypowieści), jak i wierszowanych (*epigramaty*).

Wersje prozatorskie

Poggio Bracciolini (ur. 11.02.1380 – zm. ? 10.1459), jeden z najznakomitszych włoskich humanistów przełomu XIV i XV wieku, stworzył prozatorską wersję interesującego nas motywu „Mąż szuka żony, która utopiła się w rzece”:

Inny mężczyzna szukał żony, która utonęła w rzece. Szedł jednak pod prąd, w górę rzeki. Zdumiony tym przypadkowy przechodzień poradził mu, żeby poszedł raczej w dół rzeki, zgodnie z biegiem wody. Wówczas mężczyzna rzekł: „Żadną miarą nie znajdę jej w ten sposób. Gdy żyła, była tak uparta, zrzędną i zawsze wszystkiemu przeciwną, że i po śmierci mogła powędrować jedynie w stronę przeciwną niż nurt wody”¹.

Porównując tekst Potockiego i Braccioliniego, można dostrzec, że włoski humanista wykorzystał tylko ostatni, trzeci element fabuły. Czytelnik wprowadzony zostaje w akcję (*in medias res*), którą poprzedziły już takie wydarzenia, jak np. utonięcie żony. Bracciolini nie podał też morału dotyczącego wszystkich kobiet, a poprzestał na opisanu historii jednostkowej – to ewentualnie dopiero czytelnik mógł dokonać, jeśli uznał za stosowne, uogólnienia dotyczącego całego rodzaju żeńskiego. Włoski humanista, podobnie jak Potocki, nie wymyślił interesującej nas fabuły, lecz jako pierwszy wprowadził ją do literatury popularnej. Źródła fabuły o „żonie upartej” tkwią w folklorze. W średniowieczu mówcy kościelni chętnie wykorzystywali w swoich kazaniach jako *egzempla* (łac. *exemplum*) należące właśnie do folkloru (często ponadczasowe i międzynarodowe) opowiadania o kłótniowych żonach, a „przykłady” te „strzegły” i utrwały negatywny obraz kobiety w kulturze dawnej.

Jakub z Vitry (Jacques de Vitry, ur. 1160/1170 – zm. 1.05.1240, francuski kardynał, kaznodzieja) zaczerpnął prawdopodobnie z folkloru historię o złej żonie, która zawsze przeciwstawiała się mężowi. Podczas jednej

¹ Cyt. za: Poggio Bracciolini, *Opowieści ucieszne*, przeł. Inga Grześczak, przedmową opatrzyła Marta Wojtkowska-Maksymik, Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2019, s. 165.

ze sprzeczek kłótniwa żona wpadła do rzeki i utonęła. Mąż wszedł do łódki i zaczął szukać ciała, ale wbrew zdrowemu rozsądkowi popłynął w górę rzeki. Zdziwieni sąsiedzi mówili: „Przecież ciała należy szukać w dole rzeki”. Mąż im odpowiedział: „Czyż nie wiecie, że moja żona zawsze wszystko robiła na przekór? Jestem przekonany, że popłynęła w górę rzeki”².

Egzemplum to ma także długą tradycję w polskim kaznodziejstwie. Tu dla przykładu odwołamy się do kazania pogrzebowego z drugiej połowy XVII wieku. Ks. Sebastian Stawicki w kazaniu poświęconym Teresie Małgorzacie z Przylęka Męcińskiej pisał o pewnym mężu: „gdy mu powiedziano, że małżonka jego w rzece utonęła, szukał utraty swojej pod wodą brodząc i przeciwko rzece, i gdy mu ganiono, że nie po wodzie, ale w przezcz utonionej szukał, dał wymówkę, mówiąc: »Zawsze ona spreczna była za żywota, rozumiem, że i po śmierci nie może tylko w przezcz pływać«”³. Mówca pogrzebowy wykorzystał to „negatywne egzemplum” do zbudowania pochwały zmarłej, o której pisał: „Nie taki humor był pobożnie zmarłej Wielmożnej Jej Mości Paniej podkomorzynej wieluńskiej [...]” (k. C4). Przywołany przez kaznodzieję „negatywny przykład” pełnił rolę czarnego tła (wszystkie żony są złe), na tle którego jeszcze jaśniej świecą cnoty zmarłej (wszystkie żony, ale nie Teresa Męcińska).

O tym, że interesujące nas tu egzemplum już od początku XVII wieku opanowało wyobraźnię ludzi wykształconych i było wśród nich dobrze znane, świadczy to, iż znalazło się w zbiorze facecji CXXXIX. *Co żony przeciw wodzie szukał*:

Jednemu dobremu człowiekowi żona utonęła; on najął kilka chłopów z osękami i kazał jej szukać przeciw wodzie; gdy mu ludzie mówili, aby na dół szukał, a nie w górę, bo przeciw wodzie płynąć nie mogła, rzecze: „Wiem ja swej żony obyczaj i upór, że ona jeszcze żywo będąc, z żadnym się człowiekiem nie zgodziła, ale

² Cyt. za: Aron Guriewicz, *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy. Exempla XIII wieku*, przeł. Zdzisław Dobrzyński, Bellona: Warszawa 1997, s. 203.

³ Sebastian Stawicki, *Przeprawa lądem i wodą [...] Teresie Małgorzacie z Przylęka Męcińskiej [...]*, Drukarnia Stanisława Piotrkowczyka: Kraków 1668, k. A2.

przeciwno wodzie na upór płynęła”. – Nie darmo on Menander Greczyn napisał:
Mare, ignis, mulier – mala tria. Po polsku tak rzecz może:
„Niewiasta, ogień, morze –
To chodzi w jednej sforcie”⁴.

Anonimowy autor facecji wprowadza dwie perspektywy, jedną indywidualną, która dotyczy męża i żony, oraz drugą ogólną, wspartą cytatem – morałem z greckiego komediopisarza Menandra z Aten (ur. 342 – zm. 293/292 p.n.e.), którego przesłanie da się zawrzeć we frazie: „wszystkie kobiety są zmienne i uparte”.

W literaturze polskiej omawiane tu prozatorskie egzemplum (facecja) nie tylko utrzymywało negatywny obraz kobiety, często twórcy uchylali się od wprowadzenia łatwego uogólnienia dotyczącego wszystkich kobiet. Te negatywne „przykłady” czasem, poprzez zaprzeczenie – o tym także warto pamiętać – służyły pochwalie kobiety, konkretnej kobiety, będąc ważnym składnikiem **topiki laudacyjnej**. Sama facecja toposem (łac. *locus communis*) nie jest, bo prawdopodobnie nie ma proveniencji antycznej, ale wykorzystywana była w funkcjach szeroko rozumianej topiki pochwalnej czy też ganiącej. Warto jeszcze nadmienić, iż interesujący nas tu motyw literacki mógł przybierać formę różnych gatunków literackich, tu bajki, facecji i „przykładu”, mógł także funkcjonować jako samodzielny gatunek: bajka, facecja lub gatunek w gatunku: egzemplum w kazaniu.

Wersje wierszowane

Dzieje realizacji wierszowanych, interesującej tu nas historii, także należy rozpocząć od sięgnięcia do literatury włoskiej. Marcin Błażewski (ur. ok. 1570 – zm. ok. 1628) jest autorem *Setnika przypowieści uciésznych*, który ukazał się w druku w 1607 roku. Mówiąc dokładniej, *Setnik* jest „z włoskiego

⁴ Cyt. za: *Facecje polskie z roku 1624*, wydał Aleksander Brückner, Akademia Umiejętności: Kraków 1903, s. 137.

języka na polski przełożony”, a autorem włoskiego pierwowzoru był Giovan Mario Verdizzotti (ur. 1537/1540 – zm. 1604/1607), weneccjanin, literat i malarz. W *Setniku* znalazła się przypowieść *LIII. W czym się garniec naskworzy, tym skorupa śmierdzi. O Mężu i złej Żonie*:

Chłopu Żona jednemu z przygody zginęła,
który gdy się dowiedział, iż mu utonęła,
bieżał sam wielkim pędem, jak kiedy szalony,
gdzie zaraz przeciw wodzie począł szukać Żony.
Drudzy widząc: „Po wodzie szukaj jej! – mówili.
Bośmy my, jako żywo, na to nie patrzyli,
aby kiedy miał ciężar płynąć przeciw wodzie!
Nawet wzgórze płynące konie ciągną łodzie”.
Odpowiedział im na to: „Dobrze ja naturę
swojej Żony zrozumiał, a prawie przez skórę,
że ona za żywota opak czynić zwykła.
Otóż wiem, że po śmierci tego nie odwykła,
bo się tak za żywota była zwyczaiła,
iż wszystko po swej wolej a opak czyniła,
nad zwyczaj prawie ludzki. Więcem pewien tego,
że śmiercią nie zmieniła zwyczaju dawnego,
ale iż dogadzając przyrodzeniu złemu,
wzgórze płynie przeciwko prądowi bystremu”.
Tak też, kto za żywota ma złe obyczaje,
by przy śmierci zmienić miał, nikt wiary nie daje.
Gdyż jakiej się tłustości garniec więc napije,
takąż skorupy śmierzdzą, choć się już rozbije⁵.

Przypowieść Błażewskiego, jeśli chodzi o konstrukcję fabuły, niczym nie różni się od przywołanych wyżej realizacji prozatorskich. Rysem charakterystycznym epigramatu *O Mężu i złej Żonie* jest nagromadzenie **przysłów-sentencji**, co oczywiście jest cechą charakterystyczną wszystkich

⁵ Cyt. za: Giovan Mario Verdizzotti, Marcin Błażewski, *Setnik przypowieści uciesznych*. Wydał Jan Ślaski, IBL PAN: Warszawa 2000, s. 75.

przypowieści zgromadzonych w tym zbiorze. Otwierający interesującą nas przypowieść **promythion**: „W czym się garniec naskworzy, tym skorupa śmierzdi” jest nawiązaniem do przysłowia (wskazał to edytor tekstu Jan Ślaski): „Czego się skorupka za młodu napije, tym na starość trąci”. W tekście głównym istnieją nawiązania do takich przysłów, jak: „Trudno przeciwko wodzie (prądowi) pływać”, „Trzeba płynąć z wodą (prądem)”, „Czuć to przez skórę”. Zamykający tekst **epimythion**: „jakiej się tłustości garniec więc napije, / takąż skorupy śmierzdzą, choć się już rozbije” – to także przysłowie. Nagromadzenie w tekście przypowieści przysłów polskich miało na celu umieszczenie utworu w kręgu polskiej kultury i obyczajowości, a dzięki temu stawał się on bliski polskim odbiorcom, gdyż odwoływał się do ich codziennych doświadczeń językowych.

Jean de La Fontaine (francuski bajkopisarz, ur. 8.07.1621 – zm. 13.04.1695) przypowieść o upartej żonie „przerobił” na bajkę (III. 16 *Żona utonęła*)⁶. Cechą charakterystyczną tej wersji jest rozbudowany dialog między „mężem” i „przechodniami” i – co znaczące – wbrew dotychczasowej tradycji to „przechodzień” nakazuje mężowi poszukiwanie ciała w górze rzeki:

Tam nie szukaj [z biegiem rzeki – przyp. M.S.], to próżne zachody,
Raczej zwróć się w górę rzeki.
Chociażby woda z wielkiej pochyłości
Niosła ciało bystrym prądem,
Sprzeczną naturą jejmości
Pożegluje własnym rządem.
(w. 19–24)

Znacząca jest ta zamiana ról – przechodzień lepiej niż mąż zna przewrotną naturę kobiet (może znał też zmarłą lepiej niż jej mąż?). Bajkę kończy odautorska myśl dotycząca całego rodu kobiecego:

Kto jest sprzeczką z urodzenia,
Niezmieniony pod tym względem

⁶ Zob. Jean de La Fontaine, *Bajki*, przełożył i objaśnił Stanisław Komar, wstęp napisała Lidia Łopatyńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1953, s. 103–104.

Do ostatniego pozostanie tchnienia.

A kto wie, czy śmierć go zmienia.

(w. 30–33)

Akcja bajki dzieje się „wszędzie”, bohaterowie nie posiadają żadnych indywidualnych cech, zostali podzieleni tylko na dwie antagonistyczne grupy: dobrych – mężczyzn i złe – kobiety. Czytelnicy otrzymali bajkę, która potwierdzała ich negatywne oceny kobiet, końcowa sentencja utworu stawia pod znakiem zapytania myśl wyrażoną na początku bajki, że „wiele [...] radości ta plec dla nas [mężczyzn – przyp. M.S.] chowa” – nie kryje w sobie żadnych radości, a jest źródłem samych kłopotów.

Interesującym ogniwem w polskich dziejach motywu „złej żony, która utonęła” jest bajka Adama Mickiewicza *Żona uparta*⁷. Nieznany jest autograf utworu, nie dochowały się też żadne kopie, pierwodruk ukazał się w Paryżu w 1861 roku. Badacze biografii poety datują powstanie bajki na lata 1840–1848. Mimo iż historycy literatury odrzucili możliwość wykorzystania przez Mickiewicza wersji de La Fontaine’a⁸, to nadal w wielu polskich edycjach bajek francuskiego moralisty umieszczany jest utwór Mickiewicza. Polski poeta wykorzystał w swojej bajce klasyczną wersję fabuły: mąż biegnie brzegiem rzeki w górę nurtu w poszukiwaniu ciała żony, jego rozmówca stara się go wyprowadzić z błędu, powołując się na „prawa hydrauliki”, na to mąż odpowiada:

Boć to ciało – rzekł szukacz – było w życiu dziwne,

Zawždy wszystkiemu przeciwne:

I domyślać się mam pewne powody,

Że popłynęło z rzeką przeciw wody.

(w. 21–24)

⁷ Adam Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. II, oprac. Czesław Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1986, s. 281–182.

⁸ Zob. Franciszek Ilešič, *Mickiewicza „Golono strzyżono” i „Żona uparta”*, „Pamiętnik Literacki” 1924/25, t. XXI, nr 1/4, s. 236.

Bajka Mickiewicza wyraźnie dzieli się na dwie zasadnicze części. W pierwszej (w. 1–9) czytelnik otrzymał podstawowe informacje dotyczące miejsca: jakieś francuskie miasto (prawdopodobnie Paryż) nad brzegiem Sekwany, i czasu akcji: „Teraz tyle samobójstw”. Wydaje się, że to ukonkretnienie jest świadomym wykreśleniem przeciw zasadom obowiązującym w bajce, autor humorystycznie przedstawił fragment otaczającej go rzeczywistości – ośmieszenie sentymentalno-romantycznej mody na samobójstwa. Druga część (w. 9–24) to spotkanie i rozmowa „męża” (którego wygląd upodabnia do samobójców: „źle utrzewiczony / I źle urękawiczniony”) z „żandarmem” – abstrakcyjny schemat bajki staje się ilustracją prawa obowiązującego w społeczeństwie francuskim (potencjalnych samobójców straż „Ratują [...] od śmierci, a wiodą do kozy”). Działaniu urzędowych, policyjnych środków zapobiegawczych poddany zostaje „każdy” – „Taki to jakiś”, który na swej drodze spotyka reprezentanta władzy – „żandarma”. W wersji Mickiewicza negatywny „przykład” – śmierć upartej żony – został wykorzystany jako humorystyczny obrazek ilustrujący stosunki panujące wśród żywych (więzienie zamiast samobójczej śmierci). Akcenty antykobiece, tak charakterystyczne dla wcześniejszych wersji motywu, wyraźnie schodzą na plan dalszy. Połowa XIX wieku to czas w literaturze, szerzej – w kulturze europejskiej, w którym wątki antykobiece zanikają, a wyobraźnię twórców zajmują sprawy społeczne, szczególnie relacje między władzą (często opresyjną) a jednostką, obywatelem.

Zarysowana tu historia pewnego motywu literackiego „śmierć żony upartej”, której punktem wyjściowym stał się epigramat Potockiego, przedstawiona została zarówno w porządku historycznym (od średniowiecza do połowy wieku XIX), jak i diachronicznym, wskazując na związki interkulturowe i międzyliterackie łączące literaturę polską z wybranymi literaturami europejskimi (włoską i francuską). W naszej literaturze motyw ten opracowywany był zarówno przez poetów znakomitych (Wacław Potocki, Adam Mickiewicz), jak i twórców mniej znanych, a kończąc na anonimowych wyrobnikach pióra. Dzieje interesującego nas motywu doskonale ilustrują działanie zasady estetycznej, określanej łacińskim terminem *imitatio*, naśladownictwo. Utwory tworzone przez wybitnych twórców, wykorzystując znany motyw europejski, nadawały mu zarówno kształt uniwersalny,

jak i rys miejscowy, wpisując go w obieg literatury narodowej. Z kolei twórcy mniej znakomici (*minorum gentium*), naśladowując swoich wielkich poprzedników, popularyzują znany motyw w literaturze popularnej skierowanej do szerokich rzesz odbiorców.

Bibliografia podmiotowa

Potocki Waław, *Dzieła*, t. I, wstęp Barbara Otwinowska, oprac. Leszek Kukulski, PIW: Warszawa 1987.

Bibliografia przedmiotowa

Gruchała Janusz S., *Wstęp*, w: Waław Potocki, *Wiersze wybrane*, oprac. Stanisław Grzeszczuk, wyd. III zmienione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1992.

Kukulski Leszek, *Potocki Waław*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II: N–Ż, PWN: Warszawa 1985, s. 209.



Marek Skwara

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-9311-3877

Poeta i patriota Ignacy Krasicki *Hymn do miłości ojczyzny*

Biografia

Ignacy Krasicki urodził się 3 lipca 1735 roku w Dubiecku nad Sanem. Najwybitniejszy przedstawiciel literatury polskiego oświecenia najpierw otrzymał edukację domową, a następnie wczesną jesienią 1743 roku rozpoczął naukę we lwowskim kolegium ojców jezuitów. Gdy zakończył naukę w kolegium, podjął ważną decyzję życiową wstąpienia do seminarium duchownego. W roku 1754 kleryk kończy je, ale pełne święcenia kapłańskie otrzyma dopiero po pięciu latach. Pod koniec 1759 roku Krasicki podejmuje studia teologiczne w Rzymie, powraca do kraju (bez żadnego dyplomu) jesienią 1761 roku. Na polecenie króla Stanisława Augusta pracuje nad powstaniem czasopisma moralno-politycznego, które otrzyma tytuł „Monitor”; dzięki tej pracy staje się czołowym publicystą nieoficjalnego organu królewskiego. W końcu 1766 roku Krasicki zostaje konsekrowany na biskupa warmińskiego.

Mimo trudnej sytuacji politycznej w Polsce i osobistych kłopotów finansowych następuje w życiu poety okres intensywnej działalności literackiej. W grudniu 1775 roku wydana zostaje w Warszawie *Myszeida* (poemat heroikomiczny), w marcu 1776 – *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (powieść). W 1777 roku kończy Krasicki prace nad *Zbiorem potrzebniejszych wiadomości*, w 1778 Michał Gröll, uzyskujący kolejno przywileje królewskie na drukowanie utworów Krasickiego, wydaje część pierwszą *Pana Podstolego* (powieść) i potajemnie w Lipsku – bez wiedzy i wbrew woli autora – *Monachomachię*

(poemat heroikomiczny). Równie obfity jest edytorski plon następnego – 1779 roku: w lutym ukazuje się *Historia* („powieść współczesna”), w marcu *Bajki i przypowieści*, w sierpniu *Satyry* (część I). W roku 1780 pod nazwiskiem swego sekretarza Michała Mowińskiego drukuje Krasicki trzy (spośród ośmiu, jakie napisał) komedie: *Solenizant*, *Statysta* i *Łgarz*. W tymże roku ukazuje się jeszcze *Antymonachomachia* (poemat heroikomiczny) i *Wojna chocimska* (poemat heroiczny), a w następnym pierwszy tom *Zbioru potrzebniejszych wiadomości* (tom drugi wyjdzie w 1783). W roku 1784 Gröll drukuje drugi tom *Pana Podstolego* oraz zbiorzek zatytułowany *Wiersze XBW*, zawierający m.in. satyry tworzące tzw. część II. Przełom lat 70. i 80. XVIII wieku to okres wielkiego rozkwitu talentu pisarza i poety; dorobek lat późniejszych nie cieszył się już ani uznaniem krytyków, ani zainteresowaniem czytelniczym.

Ignacy Krasicki zmarł w Berlinie 14 marca 1801 roku. Pochowany został w konsekrowanym niegdyś przez siebie katolickim kościele św. Jadwigi. Z inicjatywy Juliana Ursyna Niemcewicza w 1829 roku sprowadzono jego zwłoki do Polski, składając trumnę w katedrze gnieźnieńskiej.

Hymn do miłości ojczyzny

Święta miłości kochanej ojczyzny,
Czują cię tylko umysły poczciwe!
Dla ciebie zjadłę smakuja truczny,
Dla ciebie więzy, pęta niezelżywe.
Kształcisz kalectwo przez chwalebne blizny,
Gnieździsz w umyśle rozkoszy prawdziwe.
Byle cię można wspomóc, byle wspierać,
Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać.

Słownik:

zjadłę – tu: trujące (od: jad)
kształcić – tu: uszlachetniać

Interesujący nas tu wiersz napisany został oktawą (osiem wersów, rymowanych: abababcc). Drukowany był zarówno samodzielnie (bezimiennie w czasopiśmie „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” koniec 1774, t. 10, cz. 2, s. 318), jak i w poemacie heroikomicznym *Myszeidos* (jako piąta oktawa

pieśni IX, w. 33–40)¹. Krasicki posłużył się oktawą, „w której manifestował niezwykłą dyscyplinę składni i wiersza, łatwość i piękno rymów, geometryczną jasność i celność wypowiedzi, oraz jej subtelne zróżnicowania stylistyczne”².

Dwojakie funkcjonowanie edytorskie oktawy to: 1. Jako tekstu samodzielnego, który szybko stanie się oficjalną pieśnią Korpusu Kadetów i będzie znany pod tytułem *Hymn do miłości ojczyzny*; oraz 2. Jako utworu w utworze, fragmentu *Myszeidy*. Jak te dwie formy edytorskie wpływają na interpretację oktawy, innymi słowy: czy **ramy modalne** powodują, iż mamy do czynienia z dwoma utworami, czy może tylko z jednym? Odpowiedź na tak sformułowane pytanie sprawia historykom literatury poważne kłopoty, a Julian Maślanka napisał, iż „margines interpretacyjny jest [...] bardzo szeroki”³. Aby choćby przybliżyć się do odpowiedzi na sformułowane wyżej pytanie, poddamy każdą z wersji wydawniczej osobnej analizie i interpretacji.

Tekst samodzielny

Wydrukowany w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” wiersz w tytule został określony jako *hymn*, czyli utwór będący „uroczystą i podniosłą pieśnią pochwalną” utrzymaną w stylu wysokim. *Hymn* jest utworem patriotycznym, co zasygnalizowane zostało już w tytule frazą „do miłości ojczyzny”, a fraza ta jest nawiązaniem do łacińskiej sentencji *amor patriae*. Cała oktawa zawiera „definicję” patriotyzmu oraz sposoby jego realizacji: „Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać”. Oktawa jest pieśnią patriotyczną, w której jednak termin „patriotyzm” nie pojawia się. Dlaczego? Utwór został wydrukowany w 1774 roku, a jest to czas, kiedy w polskim dyskursie

1 Zob. Ignacy Krasicki, *Myszeidos. Pieśni X*, oprac. Julian Maślanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1982, s. 59.

2 Józef Tomasz Pokrzywniak, *Ignacy Krasicki (1735–1801)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, PWN: Warszawa 1992, s. 444.

3 Julian Maślanka, *Wstęp*, w: Ignacy Krasicki, *Myszeidos. Pieśni X*, s. XXIX.

politycznym termin ten praktycznie jeszcze nie funkcjonuje. Od kiedy więc w Rzeczypospolitej w rozważaniach politycznych zaczęto używać terminów „patriotyzm”, „patriota”? Wskazanie konkretnej daty wydaje się niemożliwe, lecz piszący te słowa przyjmuje, że jest to początek drugiej połowy XVIII wieku.

Aby udowodnić tę tezę, sięgnijmy do dwóch tekstów źródłowych: kompendium encyklopedycznego i podręcznika z XVIII wieku. Ks. Franciszek Salezy Jezierski w swoim słowniku pozostawił bardzo ciekawą, choć pełną złośliwej ironii, definicję interesującego nas terminu:

Patryotyzm. Ten wyraz jest łaciński, i co oznacza, to tylko w przykładach rzymskich najwyraźniej widzieć się daje. Mucyus Scewola, Fabiuszowie, Katony, Brutusowie, to są bohaterowie patryotyzmu. Domyślać się zaś należy w 18. wieku, że patryotyzm ma znaczyć wyobrażenie miłości oyczyzny, ale gdzie temu patryotyzmowi przypatrzeć się można? Patryotyzm będąc miłością oyczyzny, nie ma swojej postaci tak, jak duch, nie ma postaci naturalnej, tylko jako wynalazek wyobrażenia jakiego dla zmysłów o nim uczynił, owoż i patryotyzm w mojej oyczyźnie nie wydaje się, tylko w jakiejśi zaraz przyłączonej postaci i przeto patryota Moskał, patryota Prusak, patryota pieczeniarz, patryota przyjaciel jakiegoś dopiero patryoty, patryota arystokrata... Gdzież dopytać się patryoty w prawdziwej jego istocie? Któryby w potrzebie wyciągającej tego, następował sam przeciw sobie samemu dla dopełnienia publicznego dobra? Powierzchowne znaki nie są pewnymi przewodnikami prawdy, czapki patryotyczne z galonami zdobią patryotów i przystawują rogi prawdziwe, gdy nakrywają głowę z zago-rzałym rozsądkiem⁴.

Ks. Jezierski wskazuje na istnienie różnego rodzaju „patriotów”, ale zastanawia się, gdzie szukać prawdziwych miłośników oyczyzny, którzy nie będą się tylko stroić w „czapki patryotyczne z galonami”. Wydaje się sugerować,

4 Franciszek Salezy Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane* [...], Michał Gröll: Warszawa 1792, s. 163–164. Co znaczące dla dziejów interesującego nas pojęcia, Ignacy Krasicki w swoim kompendium (*Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabetu ułożonych*, t. I–II, Michał Gröll: Warszawa 1781) hasła „patriotyzm” nie zamieścił.

iż prawdziwi patrioci istnieli tylko w dalekiej przeszłości, w antycznym Rzymie.

Drugi zasadniczy problem poruszany w haśle Jezierskiego to podział, a właściwie próba określenia kryteriów, czym różni się patriota „prawdziwy” od „fałszywego”. W *Katechizmie narodowym* omówiono dwa rodzaje patriotów: „1. Patriota prawdziwy” i „2. Patriota fałszywy”. Ten pierwszy definiowany jest tak:

Prawdziwym patriotą jest ten, kto nie jest ani skryty, ani obłudny, ani oszust, jako też i od wszystkich intryg daleki. Ponieważ w nadgrocie swojej gorliwości nie domaga się ani pensyi, ani godności, ani tytułów, które jeźeliby mu były ofiarowane, przyjmuje je bez zniesławienia się, kontentując się, że może bardziej przysłużyć się swoim współziomkom i swojej ojczyźnie⁵.

Znamienne, że definicja ta zwraca uwagę na moralną konstrukcję osoby, która za patriotę może być uznana. Wszak wcześniej, ale także i później – będzie to tendencja dominująca w wielu polskich definicjach interesującego nas terminu, także w *Hymnie* Krasickiego – warunkiem *sine qua non* patriotyzmu jest heroizm, czyli całkowite poświęcenie się dla ojczyzny. O powszechnej akceptowalności heroizmu jako fundamentu postawy patriotycznej świadczą m.in. przysłowia. Jeśli sięgniemy do zbioru **paremii** z XVIII wieku, to znajdziemy przynajmniej kilka **przysłów** (złoty^{ch} myśli) kodyfikujących postawy, wyrażające patriotyczne poświęcenie dla ojczyzny:

Przemienia się trucizna w najśodsze kanary,
Kto dla ojczyzny chętnie zalega na mary.

Lub:

Nie śmiertelną, nie zwiędłą koronę odbiera,
Kto w cnotach dla całości ojczyzny umiera.

⁵ Franciszek Salezy Jezierski, *Katechizm narodowy* [...], Michał Gröll: Warszawa 1791, s. 13.

I jeszcze jedno: „Rad rycerz każdy przy ojczyźnie ginie”⁶. Podstawą tak rozumianego patriotyzmu jest myśl zawarta w popularnej sentencji Horacego: *Dulce et decorum est pro patria mori*. Sentencja ta i jej zasadnicze przesłanie, czyli apoteoza śmierci poniesionej w obronie ojczyzny, znana jest w Polsce od średniowiecza, a posługiwali się nią m.in. Stanisław ze Skarbimierza, Paweł z Worczyna czy Jan z Dąbrówki. Analizując treść Horacjańskiej sentencji i jej interpretacje funkcjonujące w XVIII wieku, Reinhart Koselleck pisze:

Gotowość umierania za ojczyznę została zrytualizowana. Stała się legitymizującym testem prawdziwego patriotyzmu. Wraz z Rewolucją Francuską w centrum patriotyzmu stanęło coś, co pochodzi z republikańskiej starożytności: upolityczniony, patriotyczny kult zmarłych. Nowy polityczny kult zmarłych, który wspomina każdego obywatela jako żołnierza, stał się od tego czasu okazją do stawiania pomników – postulowanych przez Oświecenie i zrealizowanych przez Rewolucję Francuską⁷.

W okresie oświecenia funkcjonują obok siebie przynajmniej dwie definicje patriotyzmu: w jednej wskazuje się na cnoty heroiczne, w drugiej – na cnoty moralne. W tej drugiej grupie mieści się dziełko przetłumaczone przez ks. Adolfa Kamieńskiego, w którym czytamy: „Niepodobna [...] jest kochać ojczyznę [czyli być patriotą – przyp. M.S.], nie kochając tych, którzy ją składają i nie będąc przyjacielem swoich współziomków. Miłość ojczyzny powinna nawet tchnąć miłością ku tym wszystkim, którzy ją sobie szacują”⁸.

Wracając do *Katechizmu narodowego* – drugi rodzaj patriotów to:

⁶ Arnold Kazimierz Żeglicki, *Adagia ex celeberrimis scriptoribus tam latinis quam polonicis*, Drukarnia pijarów: Warszawa 1751, s. 228–229.

⁷ Reinhardt Koselleck, *Patriotyzm*, w: tegoż, *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, przeł. Jarosław Merecki, Wojciech Kunicki, Oficyna Naukowa: Warszawa 2009, s. 249.

⁸ *Przyjaźń patriotyczna, w której się podają sposoby niezawodne do uczynienia ludzi cnotliwszymi i lepszymi obywatelami*. [...], przeł. Bartłomiej Kamieński, Michał Gröll: Warszawa 1772, s. 8.

Fałszywy patriota jest hipokrytą, a tym samym człowiekiem najniebezpieczniejszym, ponieważ wszelkimi sposobami stara się pokazać tym, czym nie jest. Jest maską. Prawda, że on najczęściej okazuje gorliwość swoją, przez swoje mowy częste i długie, przez swoje hałasy, narzekania i obłudne ułożenia, lecz to tylko czyni dlatego, żeby lepiej oszukał i ułudził oczy. Jest nawet człowiek taki zdradliwy, ponieważ we wszystkich swoich czynnościach pod pokrywką dobra publicznego nic więcej nie upatruje, jak własnego interesu⁹.

Według ks. Jezierskiego „fałszywy patriota” to hipokryta i obłudnik, który przesłania zabiegi o własne korzyści (często materialne) wymyśloną troską o dobro publiczne.

Józef Kajetan Skrzetuski w podręczniku dla Szkoły Rycerskiej przedstawił także definicje dwóch patriotów: „patrioty prawdziwego” i „patrioty fałszywego”. O tym pierwszym czytamy:

Prawdziwy patriota o dobro powszechne jedynie dbały, wszystkie prywatnego interesu względy, temu zamiarowi poświęca; w nim korzyść, w nim chwałę, w nim ukontentowanie swoje mieści; i na dokup powszechnego uszczęśliwienia, ani majątku, ani życia, ani zdrowia, ani trudów nie żałuje; czyni w każdej okoliczności z zastanowieniem, waży stosunki wszelkie, uprzedzenia odłącza od prawdy, determinacje bierze po dojrzałym rozpatrzeniu się, a raz wziętych trzyma się niewzruszenie. Nie zasadza się na swoich zdaniach, przystępny jest przekonaniu, miłości własnej ustawnych nie pali ofiar, nie popisuje się bez przestanku gorliwością w zgromadzeniach publicznych, nie bierze na siebie postaci nauczyciela, który lepiej czuje, lepiej wszystko zna od innych, nie wyrывa się gęstemi głosami, końcem ułowienia poklasku słuchających i krótkotrwałej sławy; gorejącego miłośnika ojczyzny skromnym się i owszem zawsze ukazuje, zimnym w radzeniu, jasnym i rozsądnym w mówieniu, w czynieniu gorącym¹⁰.

Według Skrzetuskiego prawdziwy patriota dla dobra powszechnego „ani majątku, ani uszczęśliwienia, ani życia, ani zdrowia, ani trudów nie żałuje”;

⁹ Franciszek Salezy Jezierski, *Katechizm narodowy* [...], s. 13–14.

¹⁰ Józef Kajetan Skrzetuski, *Prawidła początkowe nauki obyczajów, do pojęcia uczącej się młodości przystosowane* [...], [bez miejsca druku]: Warszawa 1793, s. 145–146.

to człowiek gotowy całkowicie poświęcić się dla ojczyzny, jednocześnie unikający pozorów, nieszukający poklasku, rozsądny w radzie, gorliwy w czynie. Inaczej postępuje „fałszywy patriota”:

Fałszywy patriota jest bez żadnej z tych cnót, w których powierzchowności okazywać się usiłuje, dla tym pewniejszego ludzi zwodzenia; pod tym ujmującym pozorem ukrywa ambicję, miłość własną, własny interes. Tym jest zdradliwsza zasłona hipokryzji, albo udawania cnót, im trudniejsza jest do przeniknięcia. Zręczny wykręt przybrany w szatę dobrych intencji, tających się do tego w masce przekonania, niszczy bezpieczne lub trudzi najlepsze zamysły. Obnażyć mocą dowodów fałszywego patriotę z ukrycia, w którym się chowa, staje się rzeczą najczęściej niepodobną; broni się on bowiem krzykiem rozżalenia i gniewu na podejrzenia niesłuszne, na ukrzywdzenie charakteru swojego, piorunuje żarliwie w takowym zdarzeniu i żywo grozi niebezpieczeństwem każdemu, skoro wolno będzie nicować myśli i niedowierzać intencjom. Takimi idąc krokami, będzie durzył świat cały fałszywy patriota, ze wszystkich tworów najniebezpieczniejszy, osobliwie, jeżeli się w nim znajdują talenta i sposobności na wysłudze złym chęciom¹¹.

Opisany przez Józefa Kajetana Skrzetuskiego „fałszywy patriota” jest reprezentantem znanego i obecnego także dzisiaj „patrioty/patriotyzmu na pokaz”. W tym przypadku fałszywy patriota to zwykły sprzedawczyk i zdrajca, który własne zaprzeczenie obcym ukrywa pod płaszczykiem udawanego patriotyzmu.

Zarówno ks. Franciszek Salezy Jezierski, jak i Józef Kajetan Skrzetuski, definiując „patriotyzm” i „patriotów”, wyznaczyli zarówno sposób rozumienia obu terminów, jak i ich miejsce w polskim dyskursie politycznym. Co znaczące, termin patriotyzm zagościł na stałe w tymże dyskursie właśnie wtedy, gdy Rzeczpospolita w kolejnych rozbiorach traciła niepodległość. Innymi słowy, polski patriotyzm, a więc miłość do ojczyzny, funkcjonował przez wiele dziesięcioleci bez ojczyzny. Polacy kochali ojczyznę, której nie było na mapie Europy, ale tkwiła w ich sercach.

¹¹ Tamże, s. 146–148.

Hymn Krasickiego, od chwili kiedy został wydrukowany, cieszył się ogromną popularnością zarówno wśród szerokich rzesz czytelników, jak i wśród wielu poetów, twórców anonimowych. Potwierdzeniem tej popularności są liczne cytaty lub kryptocytaty. Tu dla przykładu przywołajmy tylko dwa. Oto Franciszek Makulski w utworze *Radość Polaka po smutku...* (Warszawa 1790) zamieścił taki oto dwuwiersz będący intertekstualnym nawiązaniem do *Hymnu*:

Nieśmy wszystko co mamy, dla dobra ojczyzny,
Dla której słodka śmierć jest, pęta i trucizny [...].
(w. 255–256)

Z kolei w utworze Aleksandra Linowskiego *Oda do Polaków pisana w miesiącu lutym 1792* matka Ojczyzna zwraca się do swojego syna – obywatela Rzeczypospolitej:

W potrzebie nie leń wziąć się do broni,
W szlachetne zdabiaj się blizny.
Blizna na ciele dla mnie podjęta
Trwałej ci sławy przyczyni,
A miłość moja więzy i pęta
Słodszymi znacznie uczyni.
(w. 211–216)¹²

I w tym przypadku powiązania intertekstualne są czytelne. *Hymn* jako utwór patriotyczny znamienitej klasy cytowany i parafrazowany jest w tekstach wzniosłych, takich jak *oda* czy *pobudka*. Co znaczące, w literaturze polskiej (i europejskiej) w XVIII wieku powszechnie twórcy nawiązywali do tekstów wybitnych, często je cytując, parafrazując, przerabiając. Jednym ze znaków tego, że jakiś utwór był uznany za znakomity, była liczba cytowań. Wszystkie tego rodzaju zabiegi były pochodną reguły estetycznej

¹² Cyt. za: *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Część druga: 1790–1792. Z papierów Edmunda Rabowicza* oprac. Krystyna Maksimowicz, Wydawnictwo Sejmowe: Warszawa 2000, s. 266.

zwanej *imitatio* (naśladownictwo), której skrajną formą była emulacja (łac. *aemulatio*), czyli współzawodnictwo. Twórcy mniej znakomici (łac. *minorum gentium*) nie tylko naśladowali tych najwybitniejszych, ale także starali się z nimi współzawodniczyć. Wyniki tej rywalizacji były jednak przesądzane z góry.

Tekst w tekście

Oktawa w *Myszeidzie* jest parodią (mimo tego samego brzmienia) *Hymnu do miłości ojczyzny*. Cechą charakterystyczną **poematu heroikomicznego** jest złamanie klasycznej zasady *decorum* (zgodność stylu z tematem wypowiedzi: styl wysoki – temat wzniosły, styl niski – temat powszedni). W poemacie heroikomicznym obowiązuje styl wysoki, temat zaś codzienny, przedstawiony w krzywym zwierciadle satyry; w tego rodzaju utworze nie może znaleźć się utwór wzniosły, taki jak np. hymn, bo byłoby to naruszeniem reguł gatunkowych *heroicum*. A więc mamy tu do czynienia z **parodią**, czego potwierdzenie znajdujemy w innych poematach heroikomicznych. Ignacy Krasicki sparodiował *Hymn* i nawiązał do *Myszeidy* w *Monachomachii* (III, 12, 1–6), podobnie uczynił autor poematu heroikomicznego *Żydoswaros*. Dla łatwiejszego porównania trzy teksty zestawiam w tabelce:

<i>Myszeidos</i>	<i>Monachomachia</i>	<i>Żydoswaros</i>
Święta miłości kochanej ojczyzny, Czują cię tylko umysły pocziwe! Dla ciebie zjadłe smakują trucizny, Dla ciebie więzy, pęta nie zelżywe. Kształcisz kalectwo przez chwalebne blizny, Gnieździsz w umyśle rozkoszy prawdziwe. Byle cię można wspomóc, byle wspierać,	Wdzięczna miłości kochanej szklenice! Czuje cię każdy i słaby i zdrowy; Dla ciebie miłe są ciemne piwnice, Dla ciebie znośna duszność i ból głowy, Słodzisz frasunki, uśmierzasz tęsknice, W tobie pociecha, w tobie zysk gotowy. Byle cię można znaleźć, byle kupić,	Święta piwnico! Luby ziemiopłodzie! Co krzepisz w słowach umysły lekkie, Co tłuczysz kufle na łbach przy zawodzie, Co zaprzysięgasz przyjaźni zdradliwe, Ty jesteś panią, ty jesteś hetmanem,

<i>Myszeidos</i>	<i>Monachomachia</i>	<i>Żydoswaros</i>
Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać. (IX, V, 1–8) ¹³	Nie żał skosztować, nie żał się i upić (III, 12, 1–8) ¹⁴	Do dzieł wspaniałych zachęcając dzbanem. (I, 6, 1–6) ¹⁵

Ponieważ w poematach heroikomicznych pojawiają się parodie utworu wzniosłego (*Hymn do miłości ojczyzny*), Roman Dąbrowski „w kontekście” *Monachomachii* sformułował (dotyczy to także innych poematów heroikomicznych) takie oto pytanie: „jakie znaczenie ma ta oktawa, po pierwsze, w kontekście poematu o wojnie mnichów, a po drugie, w stosunku do podniosłego hymnu”? I odpowiada:

Jest to niewątpliwie klasyczny przykład parodii [...]. Podmiot mówiący zdaje się sugerować, że w świecie przedstawionym poematu owa „szklenica” [w *Żydoswarosie* „piwnica” – przyp. M.S.] jest wartością równą tej, jaką gdzie indziej stanowi lub powinna stanowić ojczyzna, a więc niemal absolutną, co jest podkreślone przez analogie syntaktyczną i w pewnym sensie semantyczną w stosunku do owej piątej oktawy dziewiątej pieśni *Myszeidy*¹⁶.

¹³ Ignacy Krasicki, *Myszeidos. Pieśni x*, s. 59. Zob. także edycję poematów heroikomicznych Ignacego Krasickiego, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Poematy*, oprac. Zbigniew Goliński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1998.

¹⁴ Cyt. za: Ignacy Krasicki, *Monachomachia*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Poematy*, s. 154.

¹⁵ Cyt. za pierwodrukiem: *Żydoswaros. Manuskrypt znaleziony na drodze prawdy*, Piotr Dufour: Warszawa 1792, s. 6.

¹⁶ Roman Dąbrowski, *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, Księgarnia Akademicka: Kraków 2004, s. 209. Roman Wołoszyński tak starał się wyjaśnić obecność *Hymnu* w *Myszeidzie*: „Na pomieszczenie *Apostrofy* w kontekście *Myszeidy* popatrzyć warto [...] od strony specyfiki gatunkowej poematu. *Myszeida* nie jest »czystym« poematem heroikomicznym. Analizując ją, dość łatwo wydzielić to, co przynależy bezpośrednio do heroikomicznych zmagania kotów z myszami, od tego, co Biskup Warmiński wprowadził pod pretekstem związku z materią główną, i tego, co uznać trzeba wprost za dygresję osobistą na marginesie poematu”. I dalej: „Oktawa o miłości ojczyzny należy do [...] wtrąconych *a propos* dygresji osobistych”. *Tadeusza Mikulskiego*

O tym, że zabieg Krasickiego przez współczesnych mu był odbierany jako parodia, świadczą uwagi Franciszka Józefa Królikowskiego. W swojej poetyce, analizując pojęcie parodii, pisał: „Najczęściej z dzieła znanego ton i cały układ poważnemu nadany przedmiotowi, bierze poeta do wystawienia rzeczy śmiesznej”¹⁷. A oto przykład parodii przez niego podany: „Tym sposobem Krasicki swoją własną strofę o miłości ojczyzny w IX księdze *Myszeidy* umieszczoną, sparodiował w *Monachomachii* ks. III., gdzie tym samym tonem przemawia o miłości szklenicy zakonnej”¹⁸.

Podsumowując, relacje między *Hymnem do miłości ojczyzny* a oktawą z *Myszeidy* mają charakter parodii, w swoim przesłaniu ideowym są to dwa całkiem inne teksty. *Hymn* to utwór wzniosły, jeden z najważniejszych tekstów w dziejach polskiej liryki patriotycznej. Z kolei oktawa w poemacie heroikomicznym to utwór parodystyczny, wszak o jakim patriotyzmie można mówić w świecie walk myszy i kotów? Kolejny poziom parodii (parodia parodii) to sekstyna z *Żydoswarosa* – tekst ten funkcjonuje w siatce zależności intertekstualnych wyznaczonych zarówno przez poematy heroikomiczne Krasickiego, jak i recepcję *Hymnu do miłości ojczyzny*.

Bibliografia podmiotowa

Krasicki Ignacy, *Myszeidos. Pieśni x*, oprac. Julian Maślanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1982.

Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Część pierwsza: 1788–1789. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. Krystyna Maksimowicz, Wydawnictwo Sejmowe: Warszawa 1999.

rozprawa o hymnie „Święta miłości kochanej Ojczyzny...”, „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 3–4, s. 80–81.

¹⁷ Franciszek Józef Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teoryji* [...], Wilhelm Dekker i Spółka: Poznań 1828, s. 50.

¹⁸ Tamże.

Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Część druga: 1790–1792. Z papierów Edmunda Rabowicza oprac. Krystyna Maksimowicz, Wydawnictwo Sejmowe: Warszawa 2000.

Bibliografia przedmiotowa

Pokrzywniak Józef Tomasz, *Ignacy Krasicki (1735–1801)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. I, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, PWN: Warszawa 1992, s. 432–459.

Panuś Kazimierz, Skwara Marek, *Wprowadzenie*, w: *Kazania patriotyczne*, wydali i oprac. Kazimierz Panuś, Marek Skwara, UNUM: Kraków 2019, s. 9–84.



Jędrzej Wijas

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-7858-219X

Zmierzch poety, narodziny aktywisty Adam Mickiewicz *Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił...*

Pozycja Adama Mickiewicza w literaturze i kulturze polskiej jest wyjątkowa. Wykracza daleko poza zakres rodzimego romantyzmu, mimo że polski poeta z Litwy pozostaje głównym reprezentantem epoki. Wystąpienie w 1822 roku z tomem *Ballad i romansów*, wybory estetyczne, światopoglądowe i polityczne, droga twórcza i śmierć Mickiewicza – jako całość – były pokoleniowym doświadczeniem, sięgającym poza jedną generację. Zygmunt Krasiński w liście do Adama Soltana z 1855 roku, zawierającym wiadomość o śmierci autora *Pana Tadeusza*, pisał: „Pan Adam już odszedł od nas – na tę wieść pękło mi serce. On był dla ludzi mego pokolenia i miodem, i mlekiem, i żółcią, i krwią duchową. – My z niego wszyscy”¹.

„My z niego wszyscy” – ów podmiot zbiorowy, który przywołuje Krasiński, to nie tylko grupa twórców romantycznych. To wręcz cały na nowo kształtujący się naród, pozostający w tragicznej sytuacji zaborów, który łączy wspólna kultura i tradycje. W tym czasie, w pierwszej połowie XIX wieku, dzieją się rzeczy fundamentalne dla poczucia tożsamości narodowej. Tworzą się w Europie i na świecie wspólnoty oparte nie na podległości wobec feudalnego władcy – króla, księcia, lecz na poczuciu silnego,

¹ Zygmunt Krasiński, *Listy do Adama Soltana*, oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski, PIW: Warszawa 1970, s. 617.

wewnętrznego związku i wspólnego losu tych, których łączy język i obyczaj. Mickiewicz odegrał w tym procesie rolę fundamentalną. W literackich arcydziełach dał coś więcej niż tylko sztukę – ugruntował poczucie nowoczesnej, narodowej tożsamości Polaków.

Czy czyni to z niego postać pomnikową, bez skazy, niezasługującą na krytykę? Nie, ponieważ jak każdy znany człowiek, uznany artysta, dziś powiedzielibyśmy: lider opinii, a momentami wręcz: postać medialna, podlegał społecznej krytyce. Miał swoich zagorzałych fanów i równie nieustępliwych „hejterów”. Zmagał się z uciążliwościami sławy od lat młodzieńczych, co również było przedmiotem jego utworów.

Przypomnijmy: urodził się w 24 grudnia 1798 roku w Zaosiu koło Nowogródka. Kształcił się na Uniwersytecie Wileńskim; to w latach studenckich ujawnił się jego poetycki talent. Rejon Nowogródka to dziś Białoruś, a Wilno jest stolicą Litwy, więc od ponad osiemdziesięciu lat są to obszary nienależące do Polski. Jedno z najcenniejszych dzieł lirycznych Mickiewicza – *Sonety krymskie* – opiewa rejon dotąd zaprzatający uwagę współczesnych Polaków z powodów zupełnie pozaartystycznych (aneksja Krymu w 2014 roku przez Rosję). Większość życia Mickiewicz spędził, wraz z całym pokoleniem Wielkiej Emigracji, poza ziemiami polskimi, głównie we Francji (także w Rosji, Szwajcarii i we Włoszech). W Paryżu napisał pomnikowego *Pana Tadeusza*. Zmarł w Konstantynopolu w 1855 roku, zaangażowany w działania polityczne.

Doświadczenie Mickiewicza było więc losem przymusowego emigranta, powtarzanym w następnych dekadach XIX i XX wieku przez kolejne pokolenia Polaków. Polski romantyzm, obok innych pytań epoki o cywilizację, nowoczesność, relację nauki i emocji, zadawał owo fundamentalne pytanie po raz pierwszy: jak pisać dla narodu, który nigdzie nie jest u siebie? W czasach poety był on bowiem albo dławiony rusyfikacją lub germanizacją (tereny polskie pod zaborami), albo egzystował w pozycji – z reguły niechcianego – imigranta (polska emigracja, idąca przez dekady, nie tylko ta Wielka, romantyczna). Mickiewicz na różnych etapach życia i twórczości odmienne dawał odpowiedzi na powyższe pytania. Ich niezmiennym elementem było słowo i czyn, przywołane przez Alinę Witkowską w tytule znanej monografii autora *Pana Tadeusza*. Siatkę kluczowych pojęć, wokół

których ogniskowała się wyobraźnia i refleksja poety, dopełniały jeszcze dwie kategorie, również na pozycjach przeciwstawnych: (poetycka) sława i uniwersalna prawda.

Nie ma tu miejsca na pełną interpretację wszystkich najważniejszych dzieł Mickiewicza pod kątem przywołanego wyżej pytania o sens i prawdę twórczości oraz o sposób pisania do i dla narodu pozbawionego swojego państwa. *Dziadów część III* czy *Pan Tadeusz* stanowią również istotny głos o powinnościach polskiej literatury, lecz ich omówienie wymagałoby oddzielnych szkiców. By pokazać drogę, którą przeszedł twórca, skonfrontujmy „młodego” Mickiewicza poetę z Mickiewiczem mocno „dojrzałym”, świadomie schodzącym ze sceny poetyckiej.

W 1828 roku ukazuje się *Konrad Wallenrod*, pisany w czasie zesłania w Rosji. W nim dwudziestodwuletni poeta umieszcza *Pieśń Wajdeloty* autorstwa wieszczki narodu podbitego. Jedno z jego proroctw dotyczy samej poezji i roli, jaką spełni ona w zachowaniu tożsamości kulturowej:

O wieści gminna! ty arko przymierza
 Między dawnymi i młodszymi laty:
 [...]
 O pieśni gminna, ty stoisz na straży
 Narodowego pamiątek kościoła,
 [...]
 Pieśń ujdzie cało, tłum ludzi obiega.

Tutaj poezja nie tylko jest równa czynowi, jest nawet wyższa niż czyn. Poszczególne dokonanie, wydarzające się w historii tylko raz, szybko przemija. Trwanie w czasie zapewnia mu dopiero słowo poety, ono dopełnia czyn, nadaje mu ostateczne znaczenie. Nie spłonie, jak malarstwo (*Płomień rozgryzie malowane dzieje*), nie zostanie zrabowane, jak auratyczne przedmioty muzealne (*Skarby mieczowi spustoszą złodzieje*). Twórczość poetycka jest medium dokonanego czynu, a biorąc pod uwagę jej inspirujący charakter i oddziaływanie na późniejsze pokolenia czytelników – kolejny czyn projektuje, inspiruje, rozpoczyna. Zapewnia „cykl życia” czynu.

To, co w *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicz pisał o poezji, samo „życie pośmiertne” tego utworu potwierdziło (idąc za tytułem i tezą książki Marii

Janion o tym poemacie). „Pieśń uszła cało” i oddziaływała na pokolenie spisowców listopadowych. Literatura dokonała się jako czyn.

Blisko dekadę później, po doświadczeniu upadku powstania, napisaniu *Dziadów części III, Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego, Pana Tadeusza*, Mickiewicz tworzy *Zdania i uwagi* (wydane w 1836 roku) – zbiór wypełniony sentencjami inspirowanymi lekturami mistyków. Towarzyszą mu niepublikowane wcześniej wiersze. Całość przynosi zupełnie inną ocenę twórczości poetyckiej, tak afirmowaną przez młodych romantyków.

Z 1836 roku pochodzi wiersz *Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił...*, napisany kilka lat przed zupełnym porzuceniem tworzenia poezji przez Mickiewicza. Po tym utworze, na przestrzeni kolejnych sześciu lat, Mickiewicz napisał kolejnych 13 wierszy (w tym jeden po łacinie); żaden z nich, jak i ten powyższy, nie został opublikowany za życia poety. Dominuje w nich nastrój melancholii i elegii, w niektórych powraca temat rozliczenia własnej przeszłości. Żaden z nich jednak nie będzie tak mocno dotyczył sławy literackiej i pozycji artysty.

Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił... [1833–1836?]

Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił;
Za to, com myślił i chciał, nie za to, com zrobił.
Myśli i chęci jest to poezycja w świecie:
Wykwita i opada, jak kwiat, w jednym lecie.
Lecz uczynki, jak ziarna w głąb ziemi zaryte,
Aż na przyszły rok ziarna wydadzą obfite.
Przyjdzie czas, gdy błyszczące imiona pogniją,
Z cichych ziaren wywite kłosa świat okryją.
Huk mija, musim minąć z blaskiem i gawędą.
Błogosławieni cisi, oni świat posiedzą.
Niechże prawdę zrozumie, kto Chrystusa słyszy;
Kto pragnie ziemię posiąść, niechaj siedzi w ciszy.²

² Adam Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, Czytelnik: Warszawa 1998, T. 1: *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, s. 406.

Wiersz nie ma tytułu, w praktyce edytorskiej zastępuje go *incipit*, czyli pierwszy wers liryku. Pozwala on na identyfikację utworu i odróżnienie od innych. Brak tytułu nadanego przez autora ma znaczenie, ponieważ nazwa utworu stwarza tzw. **ramę modalną** wyrażającą intencje autora w komunikacji z czytelnikiem. Pisarz sygnalizuje nam poprzez tytuł, która postać lub problem są dla niego kluczowe, najważniejsze. W tym zaś wierszu takiego odautorskiego ukierunkowania interpretacji nie ma. Możemy podejrzewać, że w przekonaniu autora nie było konieczności opatrywania 12 wersów jednym tytułem choćby dlatego, że wiersz jest lirycznym rzutem powstałym na marginesie *Zdań i uwag*, z którymi łączy go ściśle pokrewieństwo. Autor pisał niejako dla siebie, prowadząc dialog bardziej z sobą niż z czytelnikiem (potwierdzać to może brak decyzji Mickiewicza o publikacji wiersza). Niezależnie od przyczyny, brak tytułu powoduje jedno – bez pauzy między tytułem a treścią od razu wchodzimy w utwór, bez żadnych uprzednich sygnałów.

Wiersz zaczyna się tak, jakby podmiot liryku komuś odpowiadał: *Pytasz, za co Bóg trochę sławy mnie ozdobił*. Od razu warto zaznaczyć: postawienie na samym początku utworu odpowiedzi na pytanie o sławę (o tym, że jej źródłem jest poezja, dowiadujemy się z rozwinięcia odpowiedzi w wersie trzecim: *Myśli i chęci jest to poezycja w świecie*), odsyła nas bezpośrednio do sytuacji samego Mickiewicza. Nie jest to więc *liryka maski*, gdzie poeta, nawet pisząc w 1. osobie liczby pojedynczej, wciela się w wymyśloną, fikcyjną postać, „wypowiadającą” wiersz. To wiersz osobisty, rozliczeniowy Mickiewicza poety istniejącego w historii. Nie znaczy jednak, że ta autoanaliza własnej pozycji nie zawiera wartości uniwersalnych.

Warto zadać pytanie: kim jest ten, kto stawia pytanie o przyczyny popularności poety? Od życia Mickiewicza, od powstania tego utworu dzieli nas około stu dziewięćdziesięciu lat. Prawie dwieście lat temu Mickiewicz z pytaniem o przyczyny swojej sławy mógł zetknąć się w rzeczywistości: nie brakowało ludzi, którzy chcieli mu po prostu dokuczyć, na tej zasadzie, na jakiej reaguje część społeczeństwa na wybijające się jednostki – zazdrością, zawiścią, złośliwością. Mógł też to pytanie zadawać sam sobie, wyobrazić sobie rozmówcę, który zadaje mu pytanie o przyczynę sławy i otwiera go na odpowiedź, jak rozumie siebie jako poetę i jak ocenia swój dorobek. Ważna

pozostaje **dyskursywność** liryku. Czytamy go trochę tak, jakbyśmy uczestniczyli w rozmowie, niejako w niej zanurzeni.

Współczesnego czytelnika wiersz stawia poniekąd w pozycji tego, który zadaje domyślne, uprzednie pytanie. Oczywiście, każdy maturzysta wie, że Mickiewicz jest sławny, i wie, z jakiego powodu. Potrafi wymienić tytuły dzieł, nawet jeśli ich nie przeczytał. Lecz z tej odpowiedzi, jak się okaże dalej, sam wielki poeta nie byłby zadowolony. Dlatego też daje odpowiedź na pytanie, które nie przysłoby nam do głowy jako zbyt oczywiste. Swoją odpowiedzią na domniemane pytanie stawia swoją sławę – oczywistą dla nas – jako problem.

Coś, co rozumiemy przez pojęcie odpowiedzi w sensie gramatycznym, znajdziemy w drugim wersie liryku: *Za to, com myślił i chciał, nie za to, com zrobił*. Dalej ta lapidarna, wręcz **eliptyczna** reakcja na pytanie zadane poza tekstem zostaje rozwinięta w formę **sentencji**, przypominających poetykę wspomnianych *Zdań i uwag*. W tym jednak miejscu, by zrozumieć jej gorzki ton, należy ją sobie dopowiedzieć. Mickiewicz wpisany w wiersz mówi do nas: mój czytelniku, ja jestem znany z tego, co tylko myślałem, że trzeba zrobić, i z tego, co chciałem uczynić, a nie z tego, czego rzeczywiście dokonałem. Mówiłem o chęciach i myślach, lecz słowa nie potwierdziłem czynem. To była tylko poezja.

Dla zaznajomionych z biografią poety dwa pierwsze wersy wiążą się z palącą raną w świadomości twórcy, zrodzoną w czasie powstania listopadowego. Wiadomość o jego wybuchu zastała autora *Konrada Wallenroda* w Rzymie, minęło wiele tygodni, zanim zbliżył się do terenów objętych insurekcją. Kiedy znalazł się na obszarze dzisiejszej Wielkopolski (ówczesny zabór pruski), militarny zryw narodowy chylił się ku upadkowi, a przekroczenie granicy było niezmiernie ryzykowne, wręcz niemożliwe. W efekcie Mickiewicz (w przeciwieństwie do młodszego poety romantycznego – Juliusza Słowackiego) w powstaniu nie wziął udziału, choć jego powieść poetycka o krzyżackim komturze, *Alfie alias Konradzie Wallenrodzie*, była uważana za jedną z najważniejszych inspiracji młodych powstańców. Ta absencja wypominana była później poecie przez jego przeciwników czy zazdrośników. Sam twórca zmagał się z nią przez resztę życia. Jak pisze znawczyni życia i twórczości autora *Dziadów*, wspomniana wyżej Alina Witkowska,

od czasu powstania listopadowego w pisarstwie i postawach Mickiewicza zarysowuje się rozdźwięk – między wezwaniem do czynu a jego spełnieniem, między daniem wzoru w słowach a poświadczeniem go w życiu. Dla autora *Dziadów* był to rodzaj niezagojonej rany, powracający wyrzut sumienia. Według Witkowskiej, po 1831 roku pisarz obsesyjnie powracał do nakazu zgodności życia twórcy z treścią jego dzieł, co badaczka interpretuje jako nieugaszone poczucie winy.

W tym nurcie problemowym poezji Mickiewicza – udręki niedopełnienia słowa czynem – mieściłby się omawiany wiersz. W kolejnych wersach liryku poeta tłumaczy sens krótkiej odpowiedzi: „myślą i chceniem” jest poezja, niczym więcej. Mickiewicz sięga po **porównanie** poezji do kwiatu, co wydaje się rozwiązaniem niewyszukanym. Nic wprawdzie na tym etapie twórca *Sonetów krymskich* nie musiał udowadniać, warto jednak na jego obronę powiedzieć, że zgodnie z ideą całego wiersza, nie o palmę pierwszeństwa w kunszcie poetyckim tutaj chodzi, lecz o jak najwierniejsze przekazanie uniwersalnej prawdy. **Porównanie** aktualizuje zarówno walory estetyczne kwiatu, jak i jego cykl vegetacyjny. Poezja jest może i pięknem wcielonym, jak intensywnie kolorowy kwiat, lecz podobnie jak i on szybko gaśnie – *po jednym lecie*. Jest widoczna, rzuca się w oczy, lecz przemija szybko. Gdyby szukać dzisiaj innego porównania niż kwietne, można byłoby powiedzieć, że w popularności poezji Mickiewicz nie widzi nic więcej niż przemijalność współczesnej mody czy trendów w mediach społecznościowych.

Kontynuując agrarne analogie, poeta przyrównuje czyny do ziarna. Te ostatnie z początku są niewidoczne, pozostają małe i skromne. Nie dostrzegają ich znaczenia i funkcji ludzie współcześnie żyjący, ale że są realne (w przeciwieństwie do poezji-obietnicy, poezji-życzenia, poezji-fikcji), wydają prawdziwy plon po latach. Nie ma tu mowy o „znaczących gestach”, „spektakularnych pozach”, „widocznych postawach”. Jest mowa o dyskretnym wzrastaniu.

Czyn jest niewidoczny i cichy. Druga połowa liryku to wygaszanie agrarnych porównań i przywoływanie ważnej kategorii – ciszy:

Przyjdzie czas, gdy błyszczące imiona pogniją
Z cichych ziaren wywite kłosy świat okryją.

Daleko odeszliśmy od kwestii przyczyn prywatnej sławy pana Adama Mickiewicza, polskiego dziewiętnastowiecznego poety. Powyższy dwuwers i dwa kolejne, aż do końca utworu, przynoszą naukę moralną – taka jest ich funkcja. Mają ten sam sens, wszystkie są **parafrazą** wersetu biblijnego, lecz poeta wzmaga oddziaływanie, tak jakby zależało mu na utrwaleniu pouczenia. Jest to nauka, która tłumaczy postawę doświadczonego pisarza, gardzącego już poezją (niczym paplaniną), zapowiadającego poniekąd tym wierszem poetyckie, artystyczne milczenie. Ponadto nauki te zachowują aktualność również w naszych czasach, gdzie cichy, prawdziwy czyn przeciwstawia się (medialnej) sławie.

Ta ostatnia, jak wspomniano, towarzyszyła Mickiewiczowi prawie od samego początku twórczości, już w czasie zesłania w głąb ówczesnej Rosji, o czym pisze w pierwszych partiach swojej książki przywoływana już kilkakrotnie Alina Witkowska. Od współczesnego celebryty różnił go talent, niepośledni intelekt i głęboka duchowość, lecz nie skala rozpoznawalności. Historyk literatury i jednocześnie kolekcjoner różnych barwnych historii z przeszłości Polski, Roman Kaleta, prezentuje w antologii *Sensacje z dawnych lat* świadectwa uciążliwej popularności Mickiewicza. Jednym z nich jest wspomnienie Teofila Lenartowicza z 1848 roku: Mickiewicza odwiedza dwóch młodzieńców, którzy nawet nie zabiegają o rozmowę z wieszczem, lecz o same „zobaczenie” go, jak to im nakazała matka. Poeta staje się tutaj obiektem do oglądania, niczym figura woskowa, popularny obraz w galerii czy eksponat muzealny.

Mickiewicz dostrzegał próżnię moralną sławy, jej bezsensowność. W jakim stopniu „ziemsko” ją skapitalizował, nie miało to już dla niego większego znaczenia. Z niepokojem patrzył na własny literacki rozgłos, który przybierał karykaturalne formy. Zestawiał sławę z dwiema powiązаныmi instancjami: z prawdą i czynem. I prawdzie, i czynowi patronował zaś Bóg – rozumiany nie tyle ściśle religijnie, ile moralnie – jako ideał nieosiągalny, lecz niezmiennie warty uznania za ostateczny cel. I wobec prawdy, i wobec czynu poezja blednie. Ona sama przerywa milczenie, jest głosem, który budzi rozgłos, w większości – niepotrzebny. W *Zdaniach i uwagach* prawda i czyn rodzą się w ciszy. Mędrzec milczy, to mędrzek popisowo peroruje. Prawdziwy czyn, który zmienia rzeczywistość, nie dba o sławę

i rozgłos generowane przez słowo. To myślenie znajduje potwierdzenie (lub źródło) w słowach najwyższej rangi. Zgodnie ze świadectwem ewangelisty św. Mateusza wypowiedział je Chrystus w *Kazaniu na Górze*. Werset biblijny, którego tłumaczeniem jest wers dziesiąty liryku, brzmi w tłumaczeniu Jakuba Wujka z 1599 roku następująco: „Błogosławieni cisi, abowiem oni posiedą ziemię” (Mt 5, 5)³. Mickiewicz niewiele zmienił: zaktualizował ortografię „cisi”, podmienił „ziemię” na „świat”, zmienił szyk wyrazów, by w wygłosie wersu zrymować „posiedą” z „gawędą”. To wyraźna **relacja intertekstualna**, wręcz **cytat**.

Cichy nie prze z krzykiem do konfrontacji i podboju świata. Na poczucie krzywdy czy niespełnienia, które przynosi życie, reaguje spokojem i łagodnością. Daleko jesteśmy od romantycznego buntu, skierowanego przeciwko Bogu i społeczeństwu, daleko od poetyckiej pieśni nadającej rangę czynowi. Myśl o tym, że prawdziwe zwycięstwo należy do cichych, trzy razy powtórzone w tym wierszu, powraca i w *Zdaniach i uwagach* (w szczególności samym środkiem zbioru, w sentencjach *Błogosławieni cisi*, *Naród cichy*, *Milczenie* i *Cichość*), i w wierszu *Gęby za lud krzyczące...* W ostatnim wersie liryku *Gęby za lud krzyczące...* cisi ludzie są również „ciemni, mali”, co niepokoiło wielu jako wyraz pesymistycznego, historiozoficznego poglądu późnego Mickiewicza. Próbował zrewaloryzować to zakończenie w kontekście biblijnego pojęcia „ubogich duchem” Julian Przyboś, dla którego „cisi, ciemni, mali” byli po prostu tymi najskromniejszymi, zajmującymi najniższy szczebel drabiny społecznej, niekoniecznie prymitywnymi i małostkowymi.

A co z czynem? Jeśli ma mieć sens, musi być, w myśl poetyckiego **epitetu**, „cichym ziarnem”. Powinien być dokonywany w pokorze, skromności, milczeniu, a nie nagłośniany propagandowo. Nie jest tym czynem sztuka nastawiona na wartości estetyczne (wtedy jest tylko pięknie skomponowanym kwiatem „myśli i chęci”, który chce się podobać wielu). W związku z tym, jaka sztuka słowa jest dla Mickiewicza możliwa?

³ Ewangelia św. Mateusza, w: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 roku*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. Janusz Frankowski, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”: Warszawa 1999, s. 1958.

Jedną z odpowiedzi przyniosła biografia poety. Z lirycznego artysty przeistoczył się w nauczyciela, misjonarza i polityka usiłującego tworzyć alternatywną, opartą na duchowości, przestrzeń polityczną. Działal słowem, lecz konkretnym, odpoetyzowanym. Operował tonem wykładowcy uniwersalnych prawd, momentami wręcz kapłana. Jego słowo miało rodzić czyn bezpośrednio, niczym rzucone ziarno, które prowadzi do wzrostu jednej, konkretnej rośliny.

Drogę, którą przeszedł Mickiewicz – od twórcy polskiego romantyzmu do proroka odrzucającego poezję i poetycką sławę jako próżne do zaangażowanego ideologicznie propagatora prawd i nauk – można porównać ze współczesną ewolucją sztuki i humanistyki. Jak pisze Ryszard Nycz w książce *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, współczesne trendy tej ostatniej nie zadowolają się nowatorstwem rozwiązań czy poszerzaniem pola badawczego (to rodzaj estetyki nauk humanistycznych), ale realizują istotne zadania społeczne i kulturowe. Stanowią rodzaj wyrazistych, efektywnych interwencji, dokonujących zmian i przemieszczeń w przestrzeni społecznej świadomości. Wpływają, czasem niewidocznie z początku, na postawy, zachowania i praktyki. Wizualna sztuka współczesna przeszła podobną drogę i jej najbardziej nowatorska część jest po prostu aktywistyczna. Na bok odchodzą kwestie piękna i stymulacji estetycznego zadowolenia odbiorcy – istotą jest czyn, który przełoży się na lepsze społeczeństwo i bezpieczniejszą przyszłość w epoce antropocenu.

Czyżby Mickiewicz piszący swoje ostatnie wiersze, zapowiadające jego zamilknięcie jako poety, podporządkowujący piękno słowa wyższym, moralnym i społecznym celom, był patronem współczesnego aktywizmu? Poniekąd tak, biorąc pod uwagę, jaką rolę i znaczenie ma dziś tradycyjnie rozumiana i uprawiana sztuka (podość się i dobrze sprzedać), a jaką przypisuje się współczesnemu aktywizmowi (realnie naprawić świat). I w jakiej kontrze dzisiejszy aktywizm, mniej czy bardziej uduchowiony (temu ostatniemu patronuje późny Mickiewicz), ustawia się wobec płytkiego celebryctwa, dążenia ku jednodniowej sławie. Musimy być przy tym świadomi, że samo najszczerze, aktywistyczne zaangażowanie nie zawsze jest do końca „cichym” ziarnem: poszczególne akcje nierzadko są obliczone na rozgłos medialny – to ich cel i dokonany czyn, ponadto stają się pożywką mediów

łaknących „autentyczności”. Mimo to, podążając za myślą największego polskiego poety, to dziś po aktywizmie i cichych czynach w większym stopniu możemy się spodziewać „obfitych ziaren” w przyszłości niż po pięknych słowach obliczonych na przemijającą, medialną popularność.

Bibliografia podmiotowa

Mickiewicz Adam, *Dziela. Wydanie rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Czytelnik: Warszawa 1998.

Bibliografia przedmiotowa

Cieśla-Korytowska Maria, *Mickiewicz. Kategorie – idee – konteksty*, Wydawnictwo Avalon: Kraków 2022.

Dopart Bogusław, *Mickiewicz. Poeta alternatyw*, Księgarnia Akademicka: Kraków 2021.

Fieguth Rolf, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. Miłosz Zieliński, IBL PAN: Warszawa 2002.

Liryka Mickiewicza. Uczucia – Świadectwa – Ekspresje, red. Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2019.

Przyboś Julian, *Czytając Mickiewicza*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”: Warszawa 1950.

Rymkiewicz Jarosław Marek, Dorota Siwicka, Alina Witkowska, Marta Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Horyzont: Warszawa 2001.

Weintraub Wiktor, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Biblioteka Narodowa: Warszawa 1998.

Witkowska Alina, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, wyd. III, PWN: Warszawa 1998.

Bibliografia kontekstowa

Dopart Bogusław, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Universitas: Kraków 1992.

Janion Maria, *Prace wybrane*, t. IV: *Romantyzm i jego media*, red. Małgorzata Czermińska, Universitas: Kraków 2001 (tu: część II: *Studia o romantycznych ideach. Ojczyzna i poezja*).

Nycz Ryszard, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, IBL PAN: Warszawa 2017.

Sensacje z dawnych lat, wyszukiwał i oprac. Roman Kaleta, wyd. IV uzupełnione przez Lenę Kaletową, Iskry: Warszawa 2009.



Jędrzej Wijas

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-7858-219X

Życie poety w ośmiu wersach Juliusz Słowacki *Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzienka wstaje...*

Juliusz Słowacki wielkim poetą był. To zdanie, służące szyderczemu obśmianiu kultu wieszcz, powtarzane przez Gombrowicza w *Ferdydurke*, nie straciło wbrew pozorom sensu i aktualności. Owszem, i sto lat temu (czas powstania powieści Gombrowicza), i przez dekady edukacji szkolnej w XX i XXI wieku epatowano Słowackim, podobnie jak Mickiewiczem, robiąc z nich parę narodowych wieszczów, których nie można nie czcić, jeśli chce się uchodzić za patriotycznego Polaka. Systemowy nakaz zachwytu. Lecz, odsuwając na bok szkolny przymus, czy można, czy warto, czy należy czytać dziś Słowackiego? Nie jako pomnikowego pisarza narodowego, lecz jako autora literatury nadal żywej, odnajdującej się w rzeczywistości e-booków, audiobooków, podcastów, poradników, skandynawskich kryminałów i egzotycznych reportaży? Czy Słowacki był i jest nadal naprawdę wielkim poetą, czy pozostaje ciekawym pisarzem, czy jest tylko nazwiskiem na narodowym sztandarze, powtarzanym w deklamacjach na szkolnej akademii oraz obracany na wiele stron na hermetycznych konferencjach filologów?

Nie mam wątpliwości, że jeśli mamy obraz poety jako artysty, który całą swą energię twórczą poświęca na wyrażenie własnego (prze)życia wewnętrznego poprzez słowa specjalnie skomponowane, Słowacki jest poetą najpełniejszym w polskim romantyzmie. Znajdziemy u niego pokłady lirycznego piękna i wzruszenia znacznie głębsze niż u Norwida, a kunsztowność

i bogactwo środków poetyckich większe niż u Mickiewicza. Krasiński generalnie autorem wierszy był nieprzekonującym, tym bardziej blado wypada na tle autora *Rozłączenia*. Słowacki zaś artystą był znakomitym, doskonale czuł rytm i rym; dziś wygrałby niejedną sceniczną hip-hopową *battle* na scenie, rywalizując na improwizacje. Słowacki identyfikował się od początku jako poeta. Chciał być Mistrzem Słowa – i stał się nim.

Kiedy pada nazwisko Słowackiego, powszechne skojarzenie wcale nie dotyczy liryki. Urodzony w 1809 roku syn Salomei z Januszczyńskich i Euzebiusza Słowackiego, profesora i pisarza klasycystycznego, znany jest najbardziej z *Ballady* – anachronicznej, złożonej z intertekstów wariacji dramatycznej na prehistoryczne dzieje Polski. Z takiego teatralnego zlepkuszekspirowskich, ariostycznych i legendarnych motywów miał wykuć się narodowy mit. Omówienia *Ballady* niewiele jednak mówią o Słowackim jako poecie, artyście słowa, pełnego twórczych dylematów i całkiem współczesnej refleksji na własny temat.

Jeśli wiersze Słowackiego pojawiają się w programach szkolnych, wiążą się z reguły z tematem tęsknoty emigranta za rodziną i rodzimą ziemią. Jest to o tyle zrozumiałe, że Słowacki, którego powstanie listopadowe zastało w Warszawie (pracował w kancelarii ówczesnego ministerstwa... finansów), podzielił tragiczny los wielu rodaków powstańców. Zaangażował się w patriotyczny i militarny zryw, a ostatecznie w 1831 roku stał się emigrantem. Losy rzucały go i do Londynu, i do Szwajcarii, odwiedził Włochy i Ziemię Świętą. Najwięcej czasu spędził w Paryżu, tam też umrze. Najbardziej popularne w szkole liryki, takie jak *W pamiętniku Zofii Bobrowny* (inc. *Niechaj mię Zoska o wiersze nie prosi...*), *Hymn o zachodzie słońca na morzu* (inc. *Smutno mi, Boże!*), wspomniane *Rozłączenie*, może jeszcze *W sztambuchu Marii Wodzińskiej* (inc. *Tam byli, kędy śnieżnych gór błyszczą korony...*), powstały w różnych miejscach „wygnania” i stanowią zapis doświadczenia losu pielgrzyma. Łączą je temat oddzielenia od Polski, od bliskich ludzi i swojskiej przyrody. Dają one wgląd w poetycki styl i twórcze kompetencje Słowackiego, ale na skutek „spolszczenia” problematyki stracić można z oczu egzystencjalny wymiar tej poezji. Juliusz, syn Salomei, być może był pierwszym, współczesnym i nowoczesnym, świadomym twórcą polskiej literatury.

Co rozumiem przez pojęcie współczesnego i nowoczesnego artysty? Znanе nam dziś pojęcie człowieka parającego się sztuką z wewnętrznego powołania narodziło się dopiero w XIX wieku. Wcześniej artysta był rzemieślnikiem, przede wszystkim wprawnym w technicznym kunszcie i mieszczącym się w feudalnym porządku cechowym. Najwięksi geniusze mogli liczyć na samodzielność i indywidualność – pod warunkiem uzyskania względów mecenasa, finansującego życie autora i jego twórczą pracę. Tak usytuowany w społeczeństwie artysta nie ustawiał się w kontrze do zastanego porządku społecznego, nie buntował się przeciwko systemowi feudalnemu, lecz był jego elementem i beneficjentem. Szczyt feudalnej drabiny (królowie, książęta, arystokracja, bogaci kupcy) potrzebował wysublimowanej sztuki, produkującej i wizualizującej bogactwo panującej elity i różnicę klas.

Taki artysta jeszcze w XVIII wieku wartościowany był przede wszystkim ekonomicznie, jako producent unikalnych, kunsztownych przedmiotów lub wyższej rozrywki. Artysta gromadzący **kapitał symboliczny** rodzi się wraz z nowoczesnym kapitalistycznym rynkiem w XIX wieku, który to proces opisuje francuski socjolog Pierre Bourdieu w książce *Reguły sztuki*. W polu sztuki artysta zyskuje tym większą symboliczną wartość, im lepiej ucieleśnia **mit artysty buntownika**, niezależnego od koniunktury rynku, trendów publiczności i rekomendacji sponsorów, w końcu: od władzy politycznej i władzy pieniądza. Artystę nowoczesnego buduje więc niezależność od społeczeństwa i pełne podporządkowanie codziennego życia – sztuce. To przekłada się na społeczne przekonanie o autentyczności jego geniuszu i wzmacnia jego pozycję na rynku sztuki. Ostatecznie, jak pisze Bourdieu, odpowiednio duży kapitał symboliczny zebrany na polu sztuki można „wydatkować” na polu władzy (głos artysty w polityce jako głos uniwersalnych wartości, odwołujący się do sumienia) lub ekonomii (artysta komercjalizujący swoją sztukę).

Artysta nowoczesny zdobywa pozycję wyższą niż inne „stany” społeczne, porównywalną do statusu kapłana, zajmując się wyższymi, duchowymi kwestiami. Sztuka, ceniona wyżej od przedmiotów praktycznych i utilitarnych, zyskuje powab *sacrum*. Jedną z konsekwencji tego społecznego usytuowania sztuki i jej autora jest przyznanie artyście pewnego rodzaju

immunitetu. Ma on przyzwolenie na rzeczy szalone, ekstrawaganckie, czasem krańcowe, w ramach tzw. wolności artystycznej. Może zostać odrzucony przez współczesnych, ale to nie odbierze mu przekonania o własnej „artystyczności”. **Artysta wykłęty** przez własne pokolenie, i wyrzekający się powodzenia „doczesnego” u otaczającej go publiczności, zdobywa maksymalnie duży kapitał symboliczny, który „monetyzuje się” często za życia kolejnych generacji (los wielu sławnych malarzy, których twórczość dopiero po ich śmierci wchodzi do podręczników historii, a płótna osiągają milionowe ceny na aukcjach). Przypomina w tym średniowiecznego ascetę, rezygnującego ze szczęścia doczesnego, by zyskać wieczną chwałę po śmierci. Taki podmiot twórczy wkracza na społeczną scenę właśnie w epoce romantyzmu.

Do opisanych przez francuskiego socjologa zasad gry, którą artysta zaczyna prowadzić w polu symbolicznym sztuki, nawiązuje Słowacki w swoim myśleniu o przyszłości. Od początku zaprzątnięty jest właściwym umiejscowieniem się w sferze poezji i wśród poetów. Nie wątpi w sens poezji. W październiku 1831 roku, w wieku 22 lat, pisze do matki: „Innych snów wielkości [niż poezja] nigdy nie miałem, innej nie spodziewałem się kariery”¹. Parę miesięcy później, w styczniu 1832 roku, wspomina natomiast symptomatyczny „zakład”:

[...] w dzieciństwie, kiedy byłem egzaltowanie nabożny, modliłem się do Boga często i gorąco, żeby mi dał życie najnędniesze – żebym był pogardzony przez cały wiek mój – i tylko, żeby mi za to dał nieśmiertelną sławę po śmierci. [...] czasem przekonany jestem, że jakaś nadprzyrodzona moc pochwyciła moje dziecinne prośby i dotrzymuje mi układu. Straciłem nawet nadzieję być kiedyś szczęśliwym².

Synonimem bytu szczęśliwego, za życia, jest posiadanie domu (ze służącą) i żony (w domyśle: również dzieci) – ten wątek przewija się przez całą

1 Juliusz Słowacki, *Dzieła*, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, t. XIII: *Listy do matki*, oprac. Zofia Krzyżanowska, wyd. III, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1959, s. 34.

2 Tamże, s. 47.

epistolografię Słowackiego do matki. Ta definicja szczęścia nie zgadza się jednak autorowi *Kordiana* z poetycznością. W grudniu 1831 roku wspomina swoje zetknięcie się z Wiktorem Hugo, wielkim poetą i powieściopisarzem francuskiego romantyzmu, na paryskiej uroczystości poświęconej Polakom i Polsce:

Wcale z jego postawy geniuszu nie widać – patapuf zupełny; w życiu prywatnym szczęśliwy – ma żonę, dzieci troje, a to wcale nie na rękę dla romantycznej poezji³.

Ostatecznie Słowacki nigdy rodziny nie założy. Swoimi „dziećmi” nazywać będzie kolejno wydawane dzieła własnego autorstwa, niepokojąc się o ich los, kiedy wyjdą „w świat”. Konsekwentnie i do końca poświęci się sztuce za cenę utraty „rodzinnego” szczęścia.

Tak pisał o sobie jako artyście młody Julek. Jak zapatrywał się na swoją drogę, na dorobek, na poezję dojrzały Juliusz, na trzy lata przed zbyt wczesną śmiercią? Czy dochodzi do podobnie gorzkich rozliczeń, jak w przypadku Mickiewicza z czasów *Zdań i uwag*? Czy zwątpił w poezję? Odpowiedzi na to pytanie warto poszukać w lirycznym okrucieństwie powstałym po 1846 roku. Wypada jednak poprzedzić analizę i próbę interpretacji jedną informacją – zastrzeżeniem.

Jest to wiersz daleki od oczywistości; to fragment liryczny towarzyszący wielkiemu, nieskończonemu w istocie dziełu: poematowi *Król-Duch*. Poemat ten, pisany *oktawą* (strofą ośmiowersową), stanowi jedną z prób syntezy, tym razem w formie „słowiańskiego eposu”, treści mistycznego objawienia artysty. Słowacki był **poetą mistycznym** – cóż to oznacza? Na skutek kilku iluminacji oraz poznania nauk Andrzeja Towiańskiego (twórcy sekty religijnej skupiającej Polaków na emigracji, w tym m.in. Mickiewicza) poeta był przekonany, że przejrzał ponadczasową istotę postępu dokonującego się meandrycznie w historii. Według objawienia dokonuje tego transcendentny „Duch” – wieczny rewolucjonista. Wciela się on w wybitne jednostki i kroczy przez dzieje, tworząc coraz to nowe kształty najwłaściwiej odpowiadające

³ Tamże, s. 39.

wiecznym ideom, odrzucając – z reguły poprzez krwawe wojny i rzezie – „zaleniwione” formy ludzkie i społeczne. Ponieważ Słowacki potrafił dążeniem Ducha wzwyż i krytyką „zaleniwionych” form wytłumaczyć najkrwawsze mordy, jego poglądy z ostatnich lat życia budziły kontrowersje nie tylko wśród współczesnych czytelników, ale także późniejszych odbiorców.

Jak najcudniejsza w kwiatach jutrenka wstaje...

Jak najcudniejsza w kwiatach jutrenka wstaje
I kwiaty swoje – karmi żywymi łzami,
Tak ja – pod twymi sny i chorągwiami
Jąłem rozpuszczać tchnienia mojego ruczaje.
Zatchnął się cały świat – i wszystkie gaje
Zabrzęczały... a echa zbudzone pieśniami
Poszły tam – gdzie my życiem znużeni i sami
Pójdziemy... w ciemną mgłę – gdzie słońce wstaje⁴.

Liryk powstał w czasie pisania rapsodu II *Króla-Ducha*. Niektórzy z redaktorów pełnych wydań dzieł poety, ze względu na dopisanie przez Słowackiego tej strofy na karcie rękopisu dużego poematu, włączali wiersz-oktawę do zbioru odmian *Króla-Ducha*. W wydaniu dzieł z 1949 roku utwór funkcjonuje jako oddzielny, a decyzję tę potwierdza najnowsze wydanie krytyczne (czyli zweryfikowane naukowo) wierszy Słowackiego z 2005 roku. Nie jest to jednak rozstrzygnięcie satysfakcjonujące. Jak pisze Marek Troszyński, znawca rękopiśmiennej spuścizny poety i wydawca jego pism, wiersze napisane na marginesach kart większego dzieła mistycznego (np. *Zawiszy Czarnego* czy *Króla-Ducha* właśnie) nie należą ani do głównego utworu, ani nie są w pełni niezależne. Są powiązane z nim atmosferą lub przedmiotem, co rzutuje również na kierunki interpretacji.

Status wiersza jest więc płynny, w znaczeniu takim, jak definiuje to John Bryant w książce *Płynny tekst*. Kontekst liryku, jego zapis ulegał zmianom, jego obecna forma nie jest być może ostateczna – zależna bowiem od lektury

4 Juliusz Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. Jacek Brzozowski, Zbigniew Przychodniak, Wydawnictwo Naukowe UAM: Poznań 2005.

wydawcy. Podobnie jak wiersz Mickiewicza *Pytasz, za co Bóg...*, niniejszy liryk powstaje z boku większego dzieła. Czy jest komentarzem, czy wolnym skojarzeniem, czy – po prostu – odskocznią od problematyki głównego artefaktu? Słowacki opublikował pięć pierwszych rapsodów *Króla-Ducha*, w tym oktawy poematu z tej karty rękopisu, gdzie wiersz się znajduje – jednak w druku ten liryczny okruch pominął. Nie odejmuje mu to wartości artystycznych: urzeka atmosferą i żywością poetyckiego obrazowania, a jego intymność i płynność (na wielu poziomach, również poetyckiego obrazowania) poszerza możliwości interpretacji. Nie był pisany dla publiczności, lecz dla siebie, podobnie jak omawiany wcześniej wiersz Mickiewicza. I, podobnie jak poprzednik, odwołuje się do drugiej osoby.

Wiersz początkowo jest zapisem wspomnienia, kończy się zaś wizją przyszłości. W obu przestrzeniach czasowych podmiot wiersza nie występuje sam, lecz z osobą, z którą dzieli los. Pierwszą zagadką, którą należy rozstrzygnąć, jest owo „ty” i „my”. „Ty” pojawia się raz, w trzecim wersie: „pod twymi sny i chorągwiami”. Sny i chorągwie patronują początkom egzystencji lirycznego „ja”. „Jąłem rozpuszczać tchnienia ruczaje” – to **rozbudowana metafora** momentu narodzin. Ruczaj to termin mający prasłowiańskie pochodzenie, oznaczający szumiący, mały potok. Życie każdego z nas zaczyna się od pierwszego oddechu, i musi być to oddech głośny, widoczny, żywy i rytmiczny, by noworodek uzyskał dobrą notę w tzw. skali Apgar (skala Apgar to algorytm wprowadzony w latach 50. XX wieku, pozwalający obiektywnie ocenić zdrowie nowo narodzonego człowieka, opracowany przez amerykańską lekarkę Virginię Apgar; oczywiście, nieznany Słowackiemu). Rodząc się szczęśliwi i zdrowi, powinniśmy oddychać potoczyscie – taki wniosek można wysnuć z metafory Słowackiego.

Mamy więc do czynienia z narodzinami człowieka – podmiotu wiersza, porównanymi do początku strumienia. Lecz nie tylko. Pod wpływem oddechu nowo narodzonego „zatchnął się cały świat – i wszystkie gaje / zabrzęczały”. Również ta **metafora** oznacza pobudzenie do życia, wprowadzenie w ruch. Pojawia się pytanie, które stanowi jedną z tajemnic tego wiersza. Co jest przedmiotem odniesienia w inicjalnym **porównaniu** do jutrzienki i kwiatów? Czy jutrzienka jest matką, a poeta – rozkwitającym kwiatem, czy też, jak wskazywałoby literalne odczytanie gramatyczne, to poeta

jest jutrzeńką, pobudzającym do życia swoje „dzieci” – dzieła, by rezonowały w świecie niczym drzewa w gajach? Ze względu na kobiecy charakter jutrzeńki silniej przemawia opcja pierwsza. W wierszu przywołana zostaje bogini starożytnej Grecji, otwierająca „wrota dnia” dla Heliosa-Słońca. Jutrzeńka to brzask, zorza poranna, światło przełamujące czerń nocy. Żywioł kobiecy, poprzedzający męskie słońce. Ten kontekst semantyczny przełamuje zależności gramatyczne wiersza i skłania do identyfikowania jutrzeńki z rodzicielką poety, jednocześnie nadając narodzinom podmiotu mówiącego w liryku sakralizującą aurę mityczną. Dalsza część interpretacji wiersza pójdzie tym tropem myślenia, choć nie należy tracić z oczu alternatywnego odczytania, w którym sam poeta utożsamia się z silnym żywiołem macierzyńskim, symbolizowanym przez starożytną boginię, karmiącym „kwiaty-dzieła” swoimi „łzami”.

Jutrzeńka z liryku Słowackiego nie skupia się na bogu Heliosie, lecz na kwiatach. Nie samo światło, lecz barwne kwiaty czynią ją najcudniejszą, co o tyle zgadza się z psychofizjologią widzenia, że widoczność i różnialność kolorów warunkuje zaistnienie światła. Kwiaty są atrybutem Jutrzeńki, są wręcz jej dziećmi – karmi je „żywymi łzami”. Jest ich ofiarną matką. Żywe łzy to kolejna *metafora*, oznaczająca poranną rosę. Kondensacja pary wodnej uchwytana jest w początkach dnia i wraz z nasilającym światłem składa się nie tylko na doznanie dotykowe i zapachowe wilgotnej ziemi i roślin, lecz również na doznanie wizualne. Krople rosy, migoczące, skupujące z płatków i liści kwiatu, kształtem i wielkością mogą przypominać łzy.

Czy są to łzy smutku? Ale skąd miałby brać się smutek na początku dnia i przy narodzinach? Z niepokoju o los kwiatów, o los potomstwa? Może tak być, jest to trop uzasadniony. Mogą to również być łzy wzruszenia, macierzyńskiej miłości, szczęścia.

W trzecim wersie znajdujemy niespodziewanie „sny i chorągwie”. Są one w całym wierszu jakby z innego porządku, bo poza nimi wyobraźnia poeticka w tym liryku krąży konsekwentnie w obszarze przestrzeni i zjawisk natury (świt, kwiaty, ruczaje, gaje, mgła). Chorągwie to znaki kultury i cywilizacji, mówiące o przynależności społecznej; sny śnią i opowiadają sobie ludzie. Podmiot wiersza mówi: zacząłem oddychać (żyć) nie dzięki

snom, lecz „pod” nimi, podobnie jak pod sztandarami. Twoje sny i znaki przynależności utworzyły opokę i pozwoliły mi wzrastać tak, jak kwiatom służy poranna rosa jutrzejki.

Śnić to także marzyć. Narodziny tego, który w wierszu mówi, zostały wymarzone przez matkę-jutrzejkę. Ona go „wyśniła” i sen się spełnił. Jest więc synem kochanym przez rodzicielkę. Chorągiew to nazwisko, ale i coś więcej: historia, tradycja, kulturowe dziedzictwo. Sztandar to coś więcej niż biologiczne życie – to umożliwienie wejścia w świat innych ludzi.

Po czterech wersach rysuje się przekonanie, że owym „ty” z wiersza jest matka podmiotu mówiącego w wierszu. Na ile można utożsamić dysponentkę „snów i chorągwi” z Salomeą z Januszewskich *primo voto* Słowacką, *secundo voto* Bécu, a tego, który ją oddychać głośno jak mały potok, z małym Julkiem Słowackim? Figura pełnej niepokoju i poświęcenia matki, patronującej przyszłym powołaniom dziecka, zajmuje istotną pozycję w imaginariu poetyckim Słowackiego niemal od początków twórczości. To uzasadniałoby choćby częściowe poprowadzenie takiej biograficznej analogii.

W szkicu *Matka Kordiana* już raz opisywałem kluczowy temat wyobraźni poetyckiej Słowackiego: postać matki pochylającej się nad synem, chroniącej go przed światem i boską fatalnością. Przedmiotem poprzedniej interpretacji był *Kordian* oraz poprzedzający go autobiograficzny poemat *Godzina myśli*. W tym drugim pojawia się wyraźne nawiązanie biograficzne – matka „młodsze go wiekiem” dziecka nie jest zdolna do wypowiedzenia słów „niech się dzieje wola Boga”, jeśli by miały one oznaczać jej zgodę na przedwczesną śmierć ukochanego syna. Relację o tak brzmiącej deklaracji znajdziemy w jednym z listów Salomei do Julka, i dla poety stanowi ona synonim poetyckości najwyższej próby. W odpowiedzi pisze do matki: „list ten, jeśli kiedyś o mnie pisać będą, wykryje tajemnicę całą, że jeżeli miałem jaką poezję w sercu, to ją od ciebie wziąłem”; kończy zaś deklaracją „słowa miłości i przywiązania Twego do mnie, z duszy wyrwane, słowami moimi zapłacone być nie mogą – lecz całym życiem”⁵. Nie wiemy, skąd przyszła

5 Juliusz Słowacki, *Dzieła*, t. XIII: *Listy do matki*, s. 97.

poezja do Julka – czy bardziej genetycznie (ojciec), czy kulturowo (matka), i – prawdę mówiąc – nie ma to znaczenia. Faktem niezaprzeczalnym jest natomiast przekonanie Juliusza, że chorągiew matki, pod którą się urodził, miała wyszyte złotą nicią słowo „Poezja”.

O tym, że trop utożsamienia podmiotu liryku z poetą jest właściwy, poświadcza również druga część wiersza. Pod wpływem słyszalnego oddechu (a więc głosu) „zatchnął się cały świat”. Głos małego strumyka był tak silny, że świat złapał zadyszkę, zamilkł, a następnie odezwał się z większą mocą: „wszystkie gaje / Zabrzęczały”. Reakcję przyrody na strumyk można odnieść do reakcji publiczności literackiej, choć trudno byłoby przeprowadzić wyraźną analogię biograficzną. Bardziej rozumiem to jako wyraz przekonania poety o potencjale oddziaływania sztuki na otoczenie.

Warto zwrócić uwagę na to, jak od wersu czwartego przechodzimy od barw do dźwięków. „Zatchnął się”, „zabrzęczały”, „echa”, „pieśni” – poeta gromadzi wyrazy dźwiękonaśladowcze. Ostatni z nich, „pieśni”, choć może nie słyszymy w nim imitującego określony dźwięk źródłosłowu „piał”, odsyła nas do określonego gatunku wypowiedzi literackiej, rodzajowo przynależącego do poezji. Gdyby dobrze wczytać się w słowa wiersza, można by nabrać przekonania, że podmiot mówiący wyznacza swoimi narodzinami nową epokę. Świat po jego narodzinach na krótką chwilę zamilkł, by – jak można podejrzewać – wsłuchać się w jego głos. I chwilę po tym rezonuje brzęczeniem wszystkich lasów, jakby z entuzjazmem przyjmując nowy szum (głos) narodzonego dopiero co potoku.

Zauważmy umiejętnie, **semantycznie nacechowane operowanie rymem:** chorągwiami / pieśniami. Pieśni śpiewało wojsko pod sztandarami królestwa, gdy szło w bój. I Słowacki, i romantycy fascynowali się średniowiecznym rycerstwem, o czym pisze Maria Janion w eseju *Estetyka średniowiecznej Północy*. Autor *Balladyny* miał w swoim życiu odpowiadający temu obrazowi przeszłości biograficzny epizod, gdy jego wiersze trafiły na podatny grunt w powstańczej Warszawie i dały mu pierwszy posmak poetyckiej rozpoznawalności. Rysuje się tu obraz spełnienia: pod matczyną, literacką chorągwią poeta wyszedł w świat, niczym w bój, z poetycką pieśnią. I zwyciężył lub dopiero zwycięży – w tym fragmencie wiersza czas przeszły przechodzi w przyszły.

W trzech ostatnich wersach mamy do czynienia w przenikaniem się dwóch opowieści. Jedna dotyczy przeznaczenia twórczości: „echa zbudzone pieśniami / Poszły tam –”; druga: losów matki-jutrzenki i szumiącego ruczaju-poety, znużonych życiem, zostawionych samym sobie (co przydaje poczucia intymności). Historia ich obojga oraz poezji zbiega się „w ciemnej mgłę – gdzie słońce wstaje”. W zakończeniu wiersza Słowacki zrównuje się w kunszcie poetyckim z jednym ze swoich największych patronów – Janem Kochanowskim, tworzy bowiem poetycki **eufemizm** śmierci porównywalny ze „snem nieprzespanym” z *Trenów*: pójść znużonym życiem w ciemną mgłę. Śmierć traci tutaj swoją nagłość i władzę nad ludzkim losem, wynikającą z zaskoczenia; jest procesem spokojnego zanikania, naturalnego przechodzenia z jednej sfery bytu do drugiej, w powtarzalnym cyklu.

Wiersz ma podwójną tematyczną **kompozycję klamrową**: zaczyna się od obrazu świtu i feerii kolorów kwiatów, obrazu – dodajmy – bezgłośnego, w środku mamy nagromadzenie słów dźwięczących, ale koda wraca do ciszy i barw: szarości i mroku wieczornej mgły oraz zapowiedzi (powrotu, nadziei) złotego słońca. Drugą klamrę, a w zasadzie: szkielet, tworzy powracający **motyw akwaticzny** (związany z wodą), wspólny dla matki i syna, nawiązujący do cyklu życia. Na początku mamy rosę (tęż jutrzeńki-matki: *narodziny*), w środku strumień (oddechy ruczaju-syna: *życie dziecka*), na końcu parę wodną (ciemną mgłę – zatapia się w niej matka z synem: *wspólna śmierć*). Z obserwacji i szkolnych lekcji biologii wiemy dobrze, że nocna mgła, zanim wstanie słońce, najprawdopodobniej zamieni się ponownie w srebrzące się krople rosy.

Tylko **eliptyczny** język poezji potrafi w jednej oktawie zamknąć całe życie poety – i zapowiedzieć jego powrót w jednocześnie pięknym i podniosłym obrazie. „Ciemna mgła – gdzie słońce wstaje” to metafora czasoprzestrzeni, w której dokonuje się pośmiertna reinkarnacja duchów, przybierających nowe, lepsze, cielesne formy. W tym sensie liryk ten zgodny jest z kontekstem *Króla-Ducha* i wyłożoną w wielu pismach mistyczną interpretacją świata. Lecz to nie jedyny sens. To również czas i miejsce ponownego złączenia z matką, której uczucie do syna było najbliższe pojęciu absolutnej miłości. W końcu – w ciemną mgłę poszły nie tylko osoby, lecz i echa poezji.

Czy twórczość literacka dotrwa do kolejnego wschodu słońca – czyli nadejścia kolejnych pokoleń? Autor *Kordiana* był przekonany, że tak.

Słowacki, na tle Mickiewicza, rysuje się w tym wierszu jako artysta spełniony. Pogodzony i afirmujący swój los twórcy, choć daleki od euforii. Oktawa w zakończeniu przybiera **ton elegijny**, podobnie jak w nawiązującym do motywu *Exegi monumentum* wierszu *Bo to jest wiersza najjaśniejsza chwała...* W tamtym, równie znakomitym liryku, poetyckie pisanie towarzyszy do końca „ziemskiemu wygnaniu” (kolejny eufemizm życia ku śmierci), ale niezmiennie posiada moc zamieniania w posąg rzeczy tak ulotnych, jak pożegnanie dwojga ludzi.

Słowacki do końca pozostał wierny poezji, jej sile przekształcania rzeczywistości wewnętrznej, uniwersalizowania i przekazywania subtelnych, indywidualnych doświadczeń na odległość dekad i wieków. Ten liryk, wśród wielu innych, jest tej tezy potwierdzeniem. Kiedy i nam przyjdzie pójść w ciemną mgłę (a każdemu przyjdzie), jedyne, co może nas podnieść na duchu, to przekonanie, że towarzyszyć nam będzie ktoś bliski. Z nim, z tą jedyną osobą, z którą łączy nas uczucie miłości i przywiązania, mamy nadzieję na nowo zobaczyć wstające słońce. Mniej istotne jest to, czy jest to matka, czy ukochana lub ukochany; ważne jest doświadczenie bliskości, gdy ostatecznie wступujemy w mrok i czekamy na światło. W tym wierszu spotykamy jedno z najpiękniejszych ujęć romantycznego mitu miłości. Tylko miłość ma moc zdolną przekroczyć próg śmierci i odrodzić się w nowej formie w nieznanym świecie przyszłości.

Bibliografia podmiotowa

- Słowacki Juliusz, *Dzieła*, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, t. XIII: *Listy do matki*, oprac. Zofia Krzyżanowska, wyd. III, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1959.
- Słowacki Juliusz, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak, UAM Wydawnictwo Naukowe: Poznań 2005.

Bibliografia przedmiotowa

- Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, red. Stanisław Makowski, WSiP: Warszawa 1980.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Juliusz Słowacki. Encyklopedia*, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 2004.
- Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. Maria Janion, Maria Żmigrodzka, PIW: Warszawa 1981.
- Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2012.
- Troszyński Marek, *Słowacki. Poza kanonem*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2014.
- Wijas Jędrzej, *Matka Kordiana*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3, s. 107–133.
- Zgorzelski Czesław, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, PIW: Warszawa 1981.

Bibliografia kontekstowa

- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Universitas: Kraków 2007.
- Bryant John, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*, przeł. Łukasz Cybulski, IBL PAN: Warszawa 2020.



Jędrzej Wijas

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-7858-219X

Westchnąć szczerze Cyprian Norwid LXXXIV. *Czemu*

– Nie wiem, jak do niej zagadać.

Pamiętam tego rodzaju zdania ze swoich nastoletnich lat: wypowiadałem je w duchu lub kierowałem do moich przyjaciół, niekiedy słyszałem je od nich. Dotyczyły dziewczyny, która się spodobała, którą chciało się poznać. Powracają te zdania czasem i dziś, jako strzępki rozmów młodych chłopców, licealistów i studentów, mimowolnie usłyszane na ulicy czy w tramwaju. Padają w różnych wersjach, przywołując nieco odmienne sytuacje: „chciałem do niej zagadać, ale była z koleżankami” albo „Była z tym typem, ciężko było ją wyhaczyć na osobności”. Zdarzają się też scenariusze pozytywne: „I w końcu do niej podbiłem, zagadałem i miałem taką nawijkę, nie wiem skąd i no i nie wiem, co teraz jej powiedzieć, jak ją spotkam...”. Są to dylematy, których ważności nie mam zamiaru kwestionować ani traktować protekcyjnie. Komunikacja między dwojgiem ludzi, którzy mogą sobie pokochać i pragnąć, jest sprawą ważną. Zrobienie dobrego wrażenia na drugiej osobie w rozmowie, a dalej: zawiązanie znajomości między dwojgiem z początku obcych ludzi – to są fundamenty naszej kultury i, ostatecznie, życia, które zwiemy rodzinnym i społecznym.

Norwid poświęcił komunikacji między mężczyzną i kobietą kilka wierszy; przywołam dwa z nich, powstałe w podobnym czasie, w pewien sposób komplementarne i tworzące dyptyk. Dzieli nas od tych utworów sto sześćdziesiąt lat, lecz nie straciły one na aktualności.

W planowanym, lecz ostatecznie niewydanym zbiorze poezji *Vade-mecum* (w tłumaczeniu literalnym: idź za mną), który w przekonaniu Norwida miał dokonać fundamentalnej przemiany języka poetyckiego w Polsce, poeta zamieścił liryk odtwarzający sytuację nieobcą wielu mężczyznom (i nie tylko im; rzecz może dotyczyć równorzędnie i kobiet):

LXXXIV. *Czemu*

Próżno się będziesz przeklinał i zwodził,
I wiarołomił zawzięciu własnemu –
Powrócisz do niej – będziesz w progi wchodził
I drżał, że – może nie zastaniesz?... c z e m u ! ...

*

Sam sobie będziesz słówkiem jednym szkodził,
Nie powierzonym, prócz tobie jednemu;
Będziesz się b e z n i e j z n i ą kłócił – i godził,
I wrócisz wątpiąc, czy zastaniesz?... c z e m u !

*

Szczęśliwi przyjdą, jak na domiar złemu:
Kołem osiedą ją – chwilki nie będzie,
By westchnąć szczerze... ach! czemu i czemu
Przyszli szczęśliwi? rozparli się wszędzie,
Wszędzie usiedli z czołem rozjaśnionem –
Dom napelnili – stali się Legionem!...

*

Przeczekasz wszystkich?... to – d w ó c h ci zostanie,
A j e d e n w progu jeszcze ma pytanie
I choć, na zegar pojrzawszy, się sroży,
Ty – nawykłeś już nie ufać jemu:
Wróci i znowu kapelusz położy,
I rękawiczki jeszcze zdejmie – – c z e m u ?

*

Aż chwila przyjdzie, gdy w y j ś ć ? – lepiej znaczy,
Niżeli zostać po obojętnemu;
Wstaniesz – i pójdziesz, kamienny z rozpaczy,
I nie zatrzymasz się, precz idąc – – c z e m u ?

*

A księżyc będzie, jak od wieków, niemy,

Gwiazda się żadna z miejsca nie poruszy –
 Patrząc na ciebie oczyma szklistemi,
 Jakby nie było w Niebie żywej duszy:
 Jakby nie mówił nikt *N i e w i d z i a l n e m u* ,
 Że trochę niżej – tak wiele katuszy!
 I nikt, przed Bogiem, nie pomyślił: *c z e m u* ?

Zanim powiemy o samej sytuacji zrelacjonowanej w wierszu, zwróćmy uwagę na formalno-gramatyczny charakter wypowiedzi: Norwid konsekwentnie stosuje w niej 2. osobę liczby pojedynczej oraz czas przyszły. Traktując tekst literalnie, moglibyśmy go rozumieć jako wypowiedź podmiotu mówiącego w wierszu, zapowiadającą los jakiejś innej osoby – w przyszłości. Czy tak jednak należy ten liryk czytać?

Z trybem narracji w 2. osobie liczby pojedynczej stykali się czytelnicy powieści modernistycznej i dwudziestowiecznej. Reprezentatywnym przykładem jest np. *Przemiana* Michela Butora, francuskiego pisarza i przedstawiciela tzw. nowej powieści. Zastosowana w nich **narracja drugosobowa** (diadyczna) uważana jest przez teoretyków (np. badaczkę Mieke Bal w książce *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*) za rodzaj kamuflażu narracji pierwszoosobowej. Inaczej mówiąc: tylko pozornie podmiot opowiadający (u Norwida: podmiot liryczny) zwraca się do innej osoby; w istocie, zwraca się sam do siebie. Czemu miałby służyć ten chwyt? Badacze literatury wiążą go z dążeniem do ukazania skomplikowanego wnętrza człowieka, odtworzenia intymnego dialogu prowadzonego przez „ja” z samym sobą, uzewnętrznienia tego, co najbardziej skryte w psychice człowieka.

Jak jest w wierszu Norwida? Wypada się zgodzić, że zastosowany chwyt ma na celu pokazanie rozterek, które targają podmiotem lirycznym. To rodzaj wyrzutów, które czyni sobie wypowiadający słowa wiersza. Dotyczą one nieszczęśliwych konstelacji, które fatalnie będą się powtarzać – z jego i nie z jego winy. Ową fatalność wzmacnia regularnie powtarzająca się **anafora** w wygłosie ostatniego wersu strofy – poza jedną z nich, trzecią, wszystkie kończą się tytułowym „czemu?”, dodatkowo wyróżnionym charakterystycznym dla Norwida **rozstrzeleniem** (to jeden ze znaków rozpoznawczych jego poezji).

Nie może nas zmylić czas przyszły. Domyślamy się, że szczegółowość zapowiedzi kolejnych zdarzeń wewnętrznych i zewnętrznych zbudowana jest na podstawie doświadczeń z przeszłości. Stąd ton pełen przekonania, że scenariusz opisany w wierszu się spełni, wręcz – powtórzy wielokrotnie.

Liryk odtwarza sytuację salonową. Czym był dziewiętnastowieczny salon? Była to elegancka przestrzeń, wchodząca w skład dużego, mieszczkańskiego apartamentu lub arystokratycznego pałacu, okazjonalnie lub cyklicznie przeznaczona na liczniejsze odwiedziny i spotkania towarzyskie. Salon zaludniali mężczyźni i kobiety, z reguły przynależący do tej samej warstwy społecznej, wyróżnianej głównie pochodzeniem, a także/ lub odpowiednio wysokim poziomem intelektualnym i ekonomicznym. Ówczesny salon, którego schyłek detalicznie opisuje Marcel Proust w swojej siedmiotomowej powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*, był miejscem popołudniowych i wieczornych spotkań ze sztuką i z kulturą, ze znanymi muzykami, pisarzami lub naukowcami. Prowadzony był z reguły przez kobiety – żony majątnych mężczyzn, które odpowiednim doбором gości, ułożeniem programu oraz nienaganną toaletą i umiętnym prowadzeniem rozmowy ugruntowywały społeczną pozycję mężów. Spotkania w salonach, bale czy koncerty, były jednocześnie miejscem, w którym zawiązywały się znajomość, flirt, a nierzadko romans.

Tak rozumiany dziewiętnastowieczny salon jednocześnie fascynował i odrzucał Norwida. Píše o tym Piotr Chlebowski w tekście „*Krawat mieć ślicznie zapięty!...*” O wierszu „*Marionetki*”, zamieszczonym w tomie *Norwid – interpretacje* z 2021 roku. Salon przyciągał poetę swoją kulturową rolą, odpychał zaś pozą i konwencjonalnością. Z podobną ambiwalencją odbierane są kobiety salonu – piękne damy, których pragnął jako mężczyzna (Norwid, wbrew obiegowej opinii, intencjonalnie przez długie lata dbał o swój elegancki, atrakcyjny wygląd), a z którymi tak trudno było mu się porozumieć jako niepopularnemu poecie i myślicielowi, w dodatku ubogiemu. Salonową damę Norwid odbierał jako osobę stojącą na straży konwenansów, dobrego wychowania, systemu poświadczanego przez wszystkich uczestników gestem i słowem. A jednocześnie była to ciągle fascynująca, piękna i zmysłowa kobieta, do której, przewyżczając ograniczenia formalne i towarzyskie, poeta chciał się szczerze zbliżyć.

Wiersz *Czemu* odtwarza sytuację momentami anegdotyczną. Dwie pierwsze strofy są introwertyczne w duchu i przywołują wahania dotyczące przyścia na spotkanie lub w odwiedzin. Z początku nie znamy przyczyn rozterek, ale wiemy, że wewnętrzna walka prowadzona jest z całą mocą – podmiot wiersza zaklina się, oszukuje sam siebie, jednak ostatecznie – i tak idzie do „niej”, z drżeniem utraty szansy zobaczenia. W drugiej strofie opisana jest sytuacja, w której podczas intymnej relacji z damą pada z jej ust, jak możemy się domyślać, dwuznaczne, a może nawet cierpkie słowo. Zato piony w marzeniach mężczyzna z wiersza będzie wyobrażał sobie możliwe odpowiedzi, spory i pogodzenia, odtwarzał przebieg wymyślonych rozmów, które nigdy nie nastąpią – któż w swoim życiu nie snuł takiej fantazji po przykłej sytuacji towarzyskiej?

Strofa trzecia przynosi zmianę. Pojawia się świat zewnętrzny – inni mężczyźni, nieznośnie „szczęśliwi”. Cóż znaczy ten epitet? To złota młodzież, bywalcy salonów, dandysi. Pewni siebie, wymowni kawalerowie. Ten, kto mówi w wierszu, nie należy do nich. Ich gwar i gesty zawłaszczają całą przestrzeń salonu (domu). Przejawem Norwidowskiej ironii jest przywołanie w zakończeniu strofy frazy: „stali się Legionem!...”. Termin wzięty ze sfery militarnej, mający wyraźne konotacje narodowe (Legiony Polskie we Włoszech, którym zawdzięczamy hymn Polski), tutaj przeniesiony zostaje w obszar konkurów o względy salonowej damy, co ośmiesza i salonowych, być może polskich młodzieńców, i pokazuje małość czasów.

Dwie kolejne strofy postępują jakby z tokiem narracji – impreza w salonie się kończy, rozpoczyna się gra na przeczekanie. Kto zostanie z damą sam na sam? Żegnają się wszyscy, zostało dwóch, potem jeden... Lecz ten ostatni (oprócz podmiotu wiersza) wraca i ponownie się rozsiada – tak należy rozumieć położenie kapelusza, zdjęcie rękawiczek. Strofa piąta, przedostatnia, mówi o sytuacji pewnego napięcia, generowanego właśnie przez konwensans: nie wypada przedłużać swojej obecności, by nie wywołać złego wrażenia. Ostatecznie, nie uda się wyrwać chwili, „by westchnąć szczerze”.

Do tego momentu wiersz stanowić może liryczną relację ze skomplikowanych stosunków salonowych pomiędzy mężczyznami a kobietami; relację zbliżoną do romantycznej powieści lub dramatu (te ostatnie, osadzone w takich samych realiach, pisał sam Norwid, przykładem choćby *Pierścień*

Wielkiej Damy). Salon był rozpoznany w romantyzmie jako miejsce szczególnego zetknięcia się dwóch płci i dostrzeżenia różnicy dwóch światów, o czym pisał m.in. Alfred de Musset w romantycznej powieści *Spowiedź dziecięcia wieku* w 1836 roku:

Ale faktem jest, iż nagle – rzecz niesłychana! – we wszystkich salonach paryscy mężczyźni skupili się po jednej stronie, a kobiety po drugiej; i tak, jedne ubrane biało jak młode oblubienice, drudzy czarno jak sieroty, zaczęli się wzajem mierzyć oczyma¹.

U Musseta reakcją na budzącą się w sercach kobiet „ludzką niepodległość” jest oddalenie się mężczyzn, prowadzące do wzgardzenia damami. Z wiersza Norwida *Czemu* nie dowiadujemy się nic o wzgardzie. W reakcji na brak możliwości zbliżenia się i przełamania ograniczających konwenansów, podmiot wiersza opisuje swój stan: „idzie precz” „kamienny z rozpaczy”. Tropu wzgardy możemy poszukać w innych lirykach, odtwarzających salonowy dialog z kobietą, np. w *Marionetkach*. W nim i tytuł, i ironiczne zakończenie jest znaczące – ukazuje płaskość i płytkość dam, salonu, „marionetkowość” załudniających je postaci.

Tropów krytyki możemy szukać dopiero w ostatniej strofie. Przynosi ona **zmianę perspektywy**. Teatralność salonu zostaje tu zestawiona z wymiarem kosmicznym. To chwyt poetycki charakterystyczny i powracający w liryce Norwida. Jak pisała Irena Sławińska w kontekście dramatów Norwida, salon wraz ze swoim sformalizowaniem (umiejętnie skrywanym za maską naturalności) stał się symbolem czy też skrótowym ujęciem współczesnej cywilizacji. Krytyka ludzkiej tradycji i kultury w wierszu *Czemu* dokonuje się w konfrontacji salonu z gwiazdami i księżycem.

Niemy księżyc, szkliste oczy gwiazd – **epitety i metafory** z finalnej strofy z jednej strony są zadłużone w estetyce **czarnego, gotyckiego romantyzmu**, z drugiej – wcale nie służą budowie nocnej atmosfery niesamowitości. Ewokują przeraźliwą obojętność Nieba (rozumianego jako siedziba

1 Alfred de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Wydawnictwo Zielona Sowa: Kraków 2003, s. 27.

Niewidzialnego, czyli Boga) na ludzkie, miłosne rozterki. Strofa jest dwuznaczna i – być może – głęboko ironiczna. Czy brak możliwości zbliżenia się do Ukochanej z powodu obecności liczного grona salonowych konkurentów oraz nagromadzenia konwenansów i sztuczności warte jest uwagi Boga? Czy są to rzeczy na tyle istotne, by zmienić kierunek pytania: czemu? I zamiast zadawać je sobie, skierować je do Stwórcy?

Lecz przecież nie tylko o konkretny salon i konkretnych: mężczyzn i kobietę tu chodzi. Salon, jak wspomniałem wyżej za badaczką literatury, ujmowany jednocześnie jako teatralna scena „życiem płacona” (tak w *Marienetkach*) to w imaginarium poetyckim Norwida **metonimia** całego ludzkiego świata, wzajemnych relacji, skażonych formą i niemożliwością szczerzej ekspresji. Ostatnie w wierszu „czemu?” jest pytaniem i do świata ludzi, i do Boga: dlaczego zostaliśmy skazani i dlaczego ciągle skazujemy się na uwięzienie w formie?

Literaturoznawca Stefan Sawicki w swojej monografii liryki Norwida syntezyzuje artystyczne intencje i dążenia poety w jedno pojęcie: walkę z **formą**. To czyni z jednej strony autora *Fortepianu Chopina* patronem tej odsłony nowoczesności, której reprezentantem w XX wieku jest Witold Gombrowicz, z drugiej – funduje jego ciemność, niezrozumiałość. Przypomnijmy prawdę oczywistą – zachowywanie się zgodnie z formalnymi wymogami społecznej normy, mieszczanie się w konwencjach umożliwia nam kontaktowanie się i nawiązywanie relacji z innymi ludźmi. Im dalej odstepujemy od formy, tym przez mniejsze grono jesteśmy rozumiani i akceptowani. Oczywiście, ani zwyczajowa forma, ani stojąca za nią norma społeczna nie są stałe. Zachowują elastyczność. Pod wpływem silnych jednostek (liderów opinii) i podążających za nimi grup ulegają zmianom. Nie są to jednak przemiany fundamentalne. Częściej oznaczają ewolucję w kierunku nowych formalizmów i konwencji zachowań niż ich całkowitą likwidację czy głębokie poluźnienie, w imię idealnie pojmowanej szczerości.

Norwid należy do najpóźniejszego pokolenia polskich romantyków. W inicjalnym wierszu tomu *Vade-mecum*, pt. *Klaskaniem mając*

obrzękle prawice, swoje przyjście na świat jako twórcy określa jako „nietzschekane”, a życie – losem samotnego „w żywota pustyni”. Postrzega siebie jako podążające w cieniu „wielkoludów” – wielkich twórców polskiego romantyzmu: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Fryderyka Chopina (wszystkich poznał osobiście, z niektórymi był w przyjaźni, opisywał w *Czarnych kwiatach* ich śmierci). Norwid urodził się w 1821 roku w Laskowie-Głuchach (okolice Warszawy), ominęło go więc doświadczenie **romantyzmu przedlistopadowego** (przed powstaniem narodowym w 1831 roku). Debiutuje wierszami w 1840 roku, czyli w czasie, w którym Mickiewicz ma za sobą *Pana Tadeusza* i milknie poetycko, zaś Słowacki za chwilę podąży za Andrzejem Towiańskim, a później – samodzielnie, w kierunku absolutnej mistyki. Norwid wchodzi na literacką scenę romantyzmu, kiedy dokonały się wszystkie najważniejsze akty. Przez całe życie poeta, z nielicznymi i krótkimi „uśmiechami losu”, zmagać się będzie z niezrozumieniem, odrzuceniem oraz kłopotami materialnymi (obcymi Krasińskiemu, Słowackiemu czy Chopinowi).

Można wyróżnić dwa powody niezrozumienia i „ciężkości” Norwida. Pierwszym jest jego poetycki język, rozwijany przez całe życie. Jego specyfika to tropienie ukrytych sensów słów poprzez rozbijanie ich, przywoływanie, a czasem nadawanie zafałszowanych rodowodów etymologicznych, operowanie zawieszeniem, przerywaniem wersu, nieregularnością, pauzą – sygnalizowaną nadzwyczajną ilością znaków interpunkcyjnych. Drugą przyczyną jest problematyka: zarówno jej szeroki zakres, jak i głębia refleksji. Norwid był twórcą przepracowującym romantyzm, włączającym w jego obręb kategorie wcześniej nieobecne, takie jak wartość etyczna pracy, nurty polityczne, zjawiska cywilizacyjne (nowe technologie, globalny kapitalizm, dynamiczny rozwój miast). Daleki był od ślepej afirmacji polskości. Zajmowała go dramatyczna relacja między narodem (partykularnym, choć zbiorowym) a człowieczeństwem (uniwersalnym, ale realizującym się w jednostce). W sztuce eksplorował stosunek między Pięknością a Prawdą; właściwy jego kształt prowadzi do Dobra, w zgodzie z *kalokagatią* (czyli idealną triadą piękna, prawdy i dobra, wywiedzioną z dialogów Platona, na których Norwid się wzorował). Nad całą twórczością autora *Vademecum* ciąży potężny imperatyw etyczny – włączyć sumienie (w duchu

wybitnie chrześcijańskim) w obszar życia publicznego, rozbić fałsz form, by nawiązać prawdziwą, głęboką więź między ludźmi.

Norwidowi forma ciążyła nie tylko w sferze samej poezji. W życiu dostrzegał ją w sferze relacji damsko-męskich, która z jednej strony w XIX wieku podlegała dynamicznym przemianom, z drugiej – prędko wytwarzała nowe, ograniczające konwencje. Wiersz *Czemu*, z przywołaniem kosmosu i Boga w kontekście sztywności reguł salonowych, nie jest błahy. Łączy się z całą problematyką formy, w której uwięziony jest człowiek.

Omawiany dotąd liryk znajduje w twórczości Norwida swoistą fabularną kontynuację. Trzy lata później poeta pisze wiersz, który w pewnym sensie odtwarza sytuację upragnioną z utworu *Czemu*: oto mężczyzna może pomówić swobodnie sam na sam z wybraną kobietą. I zadaje sobie pytanie, które, w potocznej wersji, przywołałem na początku tego szkicu:

Co? jej powiedzieć...

1

Co? jej powiedzieć... ach! co się podoba,
Bez rozmawiania sposobu;
Coś – z prawd ogólnych: na przykład, że doba,
To – całego obrót globu!

2

Że świat... obiega mil mnóstwo ogromne
Na jedno pulsu zadrżenie –
Bieguny osi skrzypią wiekopomne:
Czas – niepokoi przestrzenie – –

3

Że rok... to – całej wstrząśnienie przyrody,
Że pory-roku... nie tylko
Są zamarzaniem i tajeniem wody,
I – że – – bicie serca?... c h w i l k ą !

4

To – jej powiedzieć...
... i przejść do pogody,
Gdzie jest zimniej? gdzie gorącej?
I dodać – jakie? są na ten rok Mody...
I nic nie powiedzieć więcej.

(1868)

Jestem przekonany, że to wiersz miłosny. Gdyby było łatwo wyrazić miłość i namiętność, historia literatury zamknęłaby się na *Odi et amo* (*Kocham i nie nawidzę*) antycznego poety Katullusa. Głębokie doświadczenie najważniejszego uczucia jest jednak znacznie bardziej skomplikowane i niezmiennie pozostaje wyzwaniem dla zakochanych i poetów. Język daje wiele możliwości wyrażenia, a jednocześnie pozostaje niewystarczający, kiedy chcemy dotknąć tego najważniejszego sensu. Jestem przekonany, że z utworów poetyckich, w których nie pada słowo: „kocham Cię” i „miłość”, udałoby się użyć znacznie bardziej wartościową literacko antologię poezji miłosnej niż z bezpośrednich wyznań. Ten liryk znalazłby w niej poczesne miejsce. Więcej prawdy o miłości mówią krążące wokół niej metafory i niedomówienia niż zużyte i brzmiące jak frazes deklaracje – Norwid był tego świadom.

Podmiot wiersza (przyjmijmy, że to ten sam mężczyzna, który mówił do siebie w wierszu *Czemu*) zastanawia się, o czym rozmawiać z wybranką. Przez trzy strofy rozwija perspektywę kosmiczną, starając się zaimponować swoją wiedzą przyrodniczo-astronomiczną. W perspektywie cyklu ziemi i okalających ją sfer ludzkiego „bicie serca? – c h w i l k ą !”. Czy chodzi o wspólne serc bicie? Być może, lecz sugestia pozostaje salonowo subtelna i ledwo uchwytna.

Ostatnia strofa zmienia perspektywę. Tym razem podążamy w odwrotnym kierunku niż w wierszu *Czemu*: schodzimy z kosmosu do salonu. Pojawia się tematyka grzecznych, niezobowiązujących *small talków*: pogoda, aktualne trendy w modzie.

„I nie powiedzieć nic więcej”. Dlaczego, skoro w końcu udało się razem porozmawiać? Niestety, przestrzeń salonu, która umożliwia kontakt, wyznacza jednocześnie sztywne ramy. Wykroczenie poza nie grozi banicią. Język kapitułuje i wobec nacisku formy, i wobec złożoności ludzkich emocji. Szczere uczucie pozostaje niewyrażone, ukryte w milczeniu, cienkiej aluzji, subtelnym geście. Łamiący się język, zamierający i wahający, fragmentaryczny dyskurs miłosny, tak jak opisywał go Roland Barthes, u Norwida ostatecznie rozciąga się na całą twórczość, pragnącą rozsadzić krępujące formy i jednocześnie pozostać zrozumianą.

Na zakończenie warto odnotować pocieszający paradoks: oto jeden z największych mistrzów poetyckiego słowa, poeta późnego romantyzmu, który

odnowił styl lirycznej ekspresji, nie potrafi znaleźć słów, by zainteresować sobą kobietę z salonu. By się do niej zbliżyć, by wspólnie z nią „westchnąć szczerze”. Widać, że powtarzający się kryzys w komunikacji między dwojgiem ludzi nie jest zależny od naszych odmiennych kompetencji językowych. Jest przypisany kondycji ludzkiej, gdzie najtrudniej dać „odpowiednie słowo” tej najbliższej rzeczy – własnym uczuciom i pragnieniom.

Bibliografia podmiotowa

Norwid Cyprian, *Pisma wybrane*, wybrał i przedmową opatrzył Wiesław Rzońca, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 2022, tu: t. 1 *Wiersze*.

Bibliografia przedmiotowa

Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje, red. Stanisław Makowski, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne: Warszawa 1986.

Norwid – interpretacje, red. Tomasz Korpysz, Narodowe Centrum Kultury: Warszawa 2021.

Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie, red. Jacek Brzozowski, Barbara Stelmaszczyk, UNIVERSITAS: Kraków 2002.

Sawicki Stefan, *Norwida walka z formą*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1986.

Trznadel Jacek, *Czytanie Norwida. Próby*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1978.

Bibliografia kontekstowa

- Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2012.
- Barthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekład i posłowie Marek Bieńczyk, wstęp Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo KR: Warszawa 1999.
- Musset Alfred de, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Wydawnictwo Zielona Sowa: Kraków 2003.
- Sławińska Irena, *O komediach Norwida*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego: Lublin 1953.



Marta Skwara

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-4082-332X

Adam Asnyk *Uwielbienie*

Adam Asnyk (kryptonim El...y, pseudonim Jan Stożek) należy do tych poetów polskich, którzy są najczęściej obecni w przestrzeni publicznej: ulice jego imienia znajdują się w kilkudziesięciu polskich miastach, patronuje niezliczonym instytucjom kulturalnym i szkołom, w tym renomowanemu szczecińskiemu v Liceum Ogólnokształcącemu. Jego charakterystyczny wizerunek Jacek Malczewski uwiecznił na dwóch symbolicznych obrazach, na podstawie jednego z nich (*Dzieje piosenki – portret Adama Asnyka*) właśnie powstał mural w rodzinnym mieście poety, a piosenkarka Sanah opracowała muzycznie wiersz *Kamień*. Czym zasłużył sobie na taką pamięć jeden z najwybitniejszych poetów niepoetyckiej epoki – **pozytywizmu**? Może tym, że nie tylko był poetą filozofem, myślicielem, malarzem natury, w której szukał i piękna, i metafizyki, mistrzowskim lirykiem biegle wyrażającym słowem wszelkie myśli i uczucia (od religijnych po erotyczne), ale także spiskowcem i obieżyświatem. Jego życie zamknięte w wieku XIX – urodził się w 1838 roku w Kaliszu, gdzie do dziś pamięć o nim jest wyjątkowo kultywowana, zmarł po 59 latach niezwykle aktywnego życia w Krakowie – swym bogactwem obdzielić by mogło niejedną biografię.

Z wykształcenia Asnyk był doktorem filozofii i magistrem sztuk wyzwolonych (ukończył Uniwersytet w Heidelbergu, wcześniej studiował medycynę w Warszawie i we Wrocławiu), z przekonania całe życie był aktywnym patriotą i społecznikiem. Syn powstańca listopadowego został członkiem Rządu Narodowego Powstania Styczniowego; wcześniej prześladowania carskie zmusiły go do przerwania edukacji w kraju i wyjazdu do Heidelbergu, a zła sława spiskowca i wichrzyciela (należał do stronnictwa

„czerwonych” i do grupy przygotowującej zamach na Fiodora Berga – ostatniego namiestnika Królestwa Polskiego) ciągnęła się za nim przez długie lata. Dopiero w latach 80. XIX wieku został krakowskim radnym i posłem na galicyjski Sejm Krajowy; był także inicjatorem i współzałożycielem lwowskiego Towarzystwa Oświaty Ludowej. Asnyk aktywnie uczestniczył w życiu naukowym i kulturalnym, redagował krakowskie pismo „Reforma” (potem „Nowa Reforma”), sprowadził szczątki Adama Mickiewicza do kraju, został członkiem honorowym Towarzystwa Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu. Był też jednym z pierwszych taterników (Żleb Asnyka znajdziemy dziś w Tatrach Słowackich) i zamiłowanym podróżnikiem. Ciekawość świata zawiodła go nie tylko do wielu krajów Europy, ale i do Afryki, na Cejlon, do Indii; z ostatniej podróży do Włoch przywiózł śmiertelną chorobę.

Asnyk wydał cztery tomy poezji, w których czytelnicy kolejnych pokoleń znajdują inspirującą lekturę – wśród nich czytelnicy poeci, jak choćby poeta współczesny Tadeusz Dąbrowski, rozważający nieoczywiste sensy wiersza miłosnego *Między nami nic nie było*. Artyści, jak Malczewski, znajdowali w postaci i wierszach Asnyka materiał do własnych dzieł; muzykę do jego wierszy komponował Stanisław Moniuszko, śpiewali wiersze Asnyka i Marek Grechuta, i Czesław Niemen, sięgają po nie nadal młodzi wykonawcy współcześni. Nie zapisał się natomiast Asnyk w pamięci kultry polskiej jako dramaturg, choć pisał i dramaty o zacięciu szekspirowskim, np. *Kiejstut*, i dramaty polityczne czy społeczne, wreszcie liczne komedie. Napisał także wiele opowiadań. Język Asnyka jako dramaturga i prozaika nadto jednak tkwił w zbanalizowanych konwencjach, w przeciwieństwie do języka jego poezji, z czasem coraz bardziej precyzyjnego, samodzielnego, prostego i bezpośredniego.

W życiu prywatnym Asnyk nie miał wiele szczęścia: ożenił się raz, ale ukochana żona zmarła zaledwie po roku małżeństwa, zostawiając mu syna Włodzimierza. Zapewne to jej wspomnienie odnajdziemy w niektórych wierszach miłosnych i właśnie wierszowi miłosnemu przyjrzymy się w tym eseju, z dwóch powodów. Po pierwsze, Asnyk, poeta filozof, a tę formułę przypisano mu po debiutanckim tomiku sonetów *Nad głębiami* (1883–1884), znany jest bardziej ze swych wierszy wyrażających poglądy filozoficzne,

wiarę (także wiarę w przyszłość narodu polskiego, którego niepodległościowa spuścizna wzbogacona pracą współczesnych pokoleń przyczyni się do odrodzenia w przyszłości) czy zafascynowanie przyrodą tatarską, niż z wierszy miłosnych. Po drugie, w polskiej poezji miłosnej Asnyk zajmuje szczególne, graniczne, miejsce – po tym, jak romantycy wykreowali swój mit miłości ponadcielesnej, a przed tym, zanim moderniści zaczęli eksplorować działanie zmysłów. Znajomość tradycji wierszy zmysłowych i pewne w nich upodobanie, o czym świadczy chociażby jego *Anakreontyk* (odwołujący się i do rubasznych tradycji starożytnego gatunku, i do sobie współczesnych wyrazów namiętności), sprawiła, że nawet pisząc o „miłości wiecznej”, Asnyk potrafił wyrazić zmysłowość, choćby po to, by ją odrzucić. Potrafił też mistrzowsko operować niedopowiedzeniem, jak w słynnym wierszu miłosnym *Między nami nic nie było*, gdzie tytułowe ‘nic’ przeradza się jednak w coś znaczącego, choć niewypowiedzianego. Słyszał też z finezyjnego operowania ironią w takich wierszach jak *Gdybym był młodszy...* czy *Jednego serca! tak mało! tak mało...*

Jako polski autor wierszy miłosnych nie miał Asnyk łatwego zadania z powodu skromnej tradycji erotyku w naszej kulturze literackiej: poza renesansowymi *anakreontykami* czy erotycznymi *fraszkami*, w których celował Jan Kochanowski (przypomnijmy choćby fraszkę *Do dziewczki*), erotyk zaznaczył się mocniej jedynie w baroku, ale i tu w dość specyficzny sposób. Z jednej strony – w liryce dworskiej łącząc miłość świętą i ziemską (jak choćby w sonecie *Na krzyżyk jednej panny* Jana Andrzeja Morsztyna, gdzie kochanek pragnie znaleźć się na krzyżyku noszonym przez pannę i doświadczać, jak „serce rośnie rozgrzane piersiami”). Z drugiej – bezpruderyjnie opiewając cielesność w wierszach kultury sarmackiej, jak np. w erotycznych fraszkach Wacława Potockiego czy w poezji Hieronima Morsztyna. Przykładem może być erotyk *Oziębła miłość* tego ostatniego autora, w którym „pałający” kochanek usiłuje rozgrzać oziębłą kochankę, stosując koncept serca-krzemienia i dziarsko ponaglać ją do namiętnej aktywności: „Zagrzejwa się, Zosieńku, póki nie zmarzniewa”. Romantycy stworzyli swój własny wiersz miłosny, doskonały formalnie, zwykle stawiający odcieleśnioną (i utraconą) ukochaną na piedestale, wiersz o jej ciele, a zwłaszcza o działaniu zmysłów niewspominający: czy była to Maryla Mickiewicza, czy Słowackiego „anioł złoty”

spłoszony „pocałunkiem różanym” (*W Szwajcarii*, 1835–1838), czy wreszcie ukochana żona-muza Assunta Norwida (*Assunta*, 1870).

Oprócz skonwencjonalizowanych gatunków, takich jak **anacreontyk** (w którym – jak poeci przed nim – mógł Asnyk zgodnie z konwencją buńczucznie deklarować: „Eros zawstydzi się błądy / Przed moich pragnień pożarem” i bezwstydnie wołać: „Bez końca pieść mnie i całuj”), brakowało wzorca, który nie byłby anachroniczny, jak konceptualne wiersze barokowe, i który nie powtarzałby mistrzowskich, ale odcieleśnionych wierszy miłosnych romantyków, lecz operował wrażliwością nowej epoki, współczesnym poecie językiem i swobodną formą literacką. Spójrzmy więc, jak poradził sobie Asnyk z niełatwym dziedzictwem polskiego erotyku w wierszu *Uwielbienie* (1872):

Uwielbienie

Umarły jeszcze będę wielbić ciebie!
I nie zapomnę pod ziemią czy w niebie
O twojej jasności –
Boś ty mi była nie próżnym marzeniem,
Nie bańką zmysłów tęczowej nicości,
Lecz byłaś ducha ożywczym pragnieniem
Wiecznej miłości!
Nie otoczyłaś mnie pieśczętą senną
Ani też falą spłynęłaś płomienną
Na pierś stęsknioną,
Nie wprowadziłaś mnie na róż posłanie,
Gdzie tylko ciała w upojeniu toną –
Lecz mi piękności dałaś pożądanie,
Moc nieskończoną.

Na dyskretny urok tego wiersza miłosnego składają się zarówno prosty, prawie codzienny język, jak i kunsztowna, ale sprawiająca wrażenie niewymuszonej, struktura strof siedmiowersowych, w których trzeci i siódmy wers są pięciosylabowe, pozostałe jedenastosylabowe. Wersy krótsze powiązane są **rymem**, ale ten sam rym łączy je także z dłuższym wersem środkowym, a maestrii rytmicznej dopełnia **rym parzysty** łączący dwa pierwsze wersy i **rym krzyżowy** łączący wersy czwarty i szósty. Otrzymujemy więc

zróżnicowany układ *aabcbcb*, który wraz ze zmienną długością korespondujących z sobą wersów (wersy jedenastosylabowe mają wyraźną **średniówkę** po piątej sylabie, dobrze więc współbrzmia z pięciosylabowymi) nadaje strofom i płynność, i dynamikę. Emocje sugerowane są **przerzutnikami**, **szykiem przestawnym**, zaznaczoną **metrycznie** i graficznie pauzą, a nie wyrażanymi **metaforami** czy egzaltowanym słownictwem. Nade wszystko zaś poeta unika kumulacji emocji, budując swą wypowiedź na przeciwieństwie: na pierwszym miejscu w obu strofach stawia to, czym dla niego nie była ukochana kobieta, by przez dwa antytetyczne oszczędne obrazy wyjaśnić to, jak zapisała się w jego sercu i pamięci.

Pierwsza strofa podkreśla tytułowe uwielbienie, wykorzystując jeden z najstarszych motywów liryki miłosnej – obecny już w biblijnej *Pieśni nad pieśniami* – miłości wszechpotężnej i niezniszczalnej. W wersji Asnyka uwielbienie i pamięć trwać będą niezależnie od losu po śmierci – „pod ziemią, czy w niebie” kochający będzie zawsze pamiętać o kochanej i ją wielbić. Poprzez zastosowanie zaimków – „ciebie” (wielbić) i „twoj” (jasności) – poeta uzyskuje efekt prostoty i bezpośredniości, jednocześnie określając ukochaną jedną metaforyczną cechą – jasnością. Jasność ewokuje szereg kulturowych znaczeń od estetyki po etykę, wszystkie jednak kojarzone są z dobrem. Promienista jasność, blask (łac. *claritas*) jest jednym z klasycznych czynników piękna, a w języku polskim określa m.in. takie cechy, jak otwartość, szczerłość, życzliwość, przejrzystość, prostotę, łączy więc w sobie dobro i piękno. Tak właśnie widzi swą ukochaną mówiący w wierszu, tak postrzega ją czytelnik, od początku wiersza stykający się z niezwykle portretem. Obraz ten zbudowany został na tradycji romantycznej – bohaterka wspomnianego poematu Słowackiego *W Szwajcarii* była „jasna od promieni słońca”, a jasność towarzyszyła jej w wielu scenach („A we łzach sylfy z jasnością ogromną / Deszczem spadały na białą i skromną”) – i na długo zapisał się w kulturze literackiej. Współczesnym jej echem jest zapewne „jasny portret twój”, wykreowany przez Janusza Koftę w miłosnej piosence *Jej portret śpiewanej* przez Bogusława Meca.

Po zawieszeniu głosu poetyckiego, po pauzie, w drugiej części strofy znajdujemy dopełnienie obrazu metaforycznej jasności zbudowane na zaprzeczeniach. Na uwagę zasługuje wzmocnienie inicjalnego wersu partykułą – „Boś”

(ty mi była) – nadające wypowiedzi poetyckiej zarówno większą siłę emocjonalną, jak i większą intymność, mówić tak można bowiem tylko w sytuacji nieformalnej; użyty bezpośredni zaimek – „ty” – ponownie skraca dystans. Ukochana z wiersza Asnyka to już nie romantyczna „jeziora błękitnego pani” z poematu Słowackiego. Zanim dowiemy się, kim była, znajdziemy w wierszu dwa określenia tego, kim nie była dla kochającego ją mężczyzny. Po pierwsze, uwielbiana kobieta nie była „próżnym marzeniem”, a wyrażenie to sugeruje realność (nie marzenie, a więc i nie iluzję) oraz spełnienie (nie próżne, a więc nie puste czy daremne): w przeciwieństwie do bohaterki lirycznej Słowackiego, ukochana opisywana przez Asnyka nie „zniknęła jak sen jaki złoty”. Po drugie, nie była „bańką zmysłów tęczowej nicości”; tu złuda ewokowana jest przez dwa określenia: „bańka” i „nicość” i osadzona zostaje w sferze zmysłów – powabnych (tęczowych), ale kryjących pustkę. „Tęczowa nicość” kontrastuje z „jasnością” ukochanej, tak jak wiele znikających barw kontrastuje z jedną trwałą. Nie dzieje się tak bez powodu, ukochana jest bowiem „ducha ożywym pragnieniem / Wiecznej miłości!”. Nie „bańką”, która może prysnąć w każdej chwili, ale trwale ożywiającym duszę pożądaniem miłości, która się nigdy nie kończy. To stwierdzenie zakończone jest wykrzyknikiem, drugim i ostatnim w całym wierszu, co nadaje wykrzyknikom wyjątkowe znaczenie (wykrzyknik akcentuje pierwszy i ostatni wers strofy, podkreślając emocjonalność inicjującego wiersz uwielbienia i podkreślając znaczenie wyjątkowego uczucia, którym obdarowała go ukochana w zakończeniu). Nieobecność wykrzyknika w drugiej strofie sprzyja oszczędności ekspresji poetyckiej charakterystycznej dla całego erotyku.

Druga strofa rozwija motyw „bańki zmysłów”: w pierwszej części w przeciwieństwie do romantyków Asnyk nie stroni od opisu działania zmysłów, ale to działanie odrzuca. Jego ukochana nie zapisała się w jego sercu i pamięci ani przez „pieszczotę senną”, ani przez „fale płomienną”, a rymy podkreślają jednakową ułudę pozornie odmiennych miłosnych uniesień. W drugiej części strofy mamy kolejne zaprzeczenie dotyczące działania zmysłów – tym razem ukochana wspominana jest jako ta, która nie wiodła wielbiciela do łoża miłości, zwanego metaforycznie, a chyba nawet i nieco ironicznie, „róż posłaniem”. Konwencjonalna symbolika różu jako znaku namiętności wydaje się tu podwójnie kodowana, wszak róże mają

i kolce, a „róż posłanie” to w tym wierszu miejsce, gdzie „tylko ciała w upojeniu toną”. Raz jeszcze Asnyk ujawnia w swoim języku poetyckim działanie zmysłów po to, by je odrzucić – jego miłość wiodła do „pożądania piękna”; zmysłowe pożądanie zastąpione zostaje więc przez pragnienie absolutu – piękna – które ofiarowuje „moc nieskończoną”. Odrzucenie działania zmysłów wspiera pauza: raz jeszcze poeta zawiesza głos, by nadać siłę wyrazu mocy miłości, którą opisuje. Owa moc jest ostateczną odpowiedzią na tęsknotę, co poeta podkreśla warstwą brzmieniową wiersza, „moc nieskończoną” rymując z „piersią stęsknioną”.

Zakończenie utworu wydaje się aluzją literacką do jednego z liryków łożańskich Mickiewicza – *Snuć miłość* (1839). Dojrzały poeta, w jednym ze swoich ostatnich wierszy lirycznych, oddaje się marzeniom o snuciu miłości tak, „jak jedwabnik nić wnętrzem swym snuje”. Wiersz Mickiewicza jest metaforyczną opowieścią o pragnieniu stworzenia takiej miłości, która zagarnia wszystko i daje „moc przyrodzenia”, „moc żywiołów”, wreszcie „moc krzewienia” i „moc aniołów”, by na końcu stać się podobną „mocy Stwórcy stworzenia”. „Moc nieskończona” Asnyka swą inspirację wydaje się czerpać z tego właśnie obrazu, wypełnia jednak pragnienie romantyka doświadczeniem osobistym: marzenie staje się spełnieniem i zyskuje ludzki wymiar.

Niezależnie jednak od tego, czy wiersz Asnyka chcemy czytać „przez” wiersz Mickiewicza, czy nie, dostrzeżemy w nim przywołanie romantycznego mitu miłości „wiecznej”, jasnej, pięknej, nieskończonej, budzącej w człowieku to, co najlepsze i dające mu niezwykłą moc. Nie jest to już jednak abstrakcyjna „miłość”, ale kobieta, bliska, jasna „ty”, działająca ponad zmysłami (co niekoniecznie znaczy, że bez ich udziału). W tym podobna jest do wybranek romantyków, zmienia się jednak znacząco język poety, który już nie unika opisu zmysłowych upojeń, uznaje je jednak za złudne, ulotne, skrywające nicość. Podczas gdy „wieczna miłość” – jak chcieli romantycy – ożywia ducha, daje siłę i po prostu trwa.

Prostota języka, wersy zdynamizowane **przerzutniami i pauzami** wzmagają wrażenie naturalności wypowiedzi do wyidealizowanej, uwielbianej jedynej, ale jednocześnie do najbliższej realnej kobiety, której miłość nadała sens całemu życiu. Przez utrzymanie mitu romantycznej miłości,

a jednocześnie wprowadzenie go w codzienne intymne doświadczenie i silne zaakcentowane działania zmysłów (choć ich potęga została odrzucona i ukazana jako iluzoryczna), wiersz Asnyka sytuuje się na pograniczu romantycznego i modernistycznego wiersza miłosnego, jest jednym ze znaków, że polska kultura literacka powoli przeobraża swoją tradycję erotyku i zaczyna wyrażać pomijane dotychczas doznania zmysłowe. W następnym eseju zobaczymy, jak wyglądał kolejny krok dokonany przez poetę następnego pokolenia, i dowiemy się, czy wypełnienie świata miłości zmysłami zdolne było wypełnić i duszę.

Bibliografia podmiotowa

Asnyk Adam, *Poezje zebrane*, wstęp Zofia Mocarska-Tycowa, ALGO: Toruń 1995.

Bibliografia przedmiotowa

Budrewicz Tadeusz, *Wiersze pozytywistów. Interpretacje*, Książnica: Katowice 2000.

Dąbrowski Tadeusz, *Między nami nic nie było*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/cykle/adam-asnyk-miedzy-nami-nic-nie-bylo/>

Mocarska-Tycowa Zofia, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika: Toruń 2005.



Marta Skwara

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-4082-332X

Kazimierz Przerwa-Tetmajer (****Lubię, kiedy kobieta...*)

W wierszu *Kazimierz Przerwa-Tetmajer* z późnych lat 60. XX wieku Tadeusz Różewicz ukazuje poetę w dniu jego śmierci – 18 stycznia 1940 roku – jako „bezdomnego nędzarza” znalezionej na ulicy, który „umarł nie odzyskawszy / przytomności”. W rzeczywistości, wraz z niemieckim rozkazem ewakuacji Hotelu Europejskiego, chory – wtedy już siedemdziesięcioletni Tetmajer – utracił wieloletnie miejsce zamieszkania, zmarł jednak w szpitalu, a nie na ulicy, jak przedstawił to Różewicz. W tym samym wierszu współczesny poeta pokazuje też młodego Tetmajera w Monachium, w roku 1899, w pełni sił zwiedzającego Nową Pinakotekę i podziwiającego *Wyspę umarłych* (obraz szwajcarskiego symbolisty Arnolda Böcklina, któremu Tetmajer poświęcił jeden ze swoich szkiców o sztuce, wydanych w Warszawie w roku 1910). W kreacji Różewicza Tetmajer w chwili śmierci deklamuje „w malignie” początek swego wiersza poświęcony innemu obrazowi – *Danae* Tycjana; związki poety ze światem sztuki zostały więc przez poetę innego pokolenia silnie zaakcentowane. W wierszu Różewicza pojawiają się jeszcze dwa istotne elementy życia Tetmajera: pierwotny nieślubny syn, i choroba, z którą walczyli i ojciec, i syn.

Poezja i sztuka, zmagania z rzeczywistością, czasem na granicy nędzy (także po pierwszej wojnie światowej) i poczytalności, wreszcie wychowanie uznanego, po pierwotnych wahaniach, syna i doświadczenie jego śmierci – to istotnie najważniejsze elementy z życia młodopolskiego poety, często zwanego pierwszym i najbardziej reprezentatywnym poetą Młodej Polski. Należałoby do tego skondensowanego życiorysu dodać solidne

wykształcenie filozoficzne zdobyte na Uniwersytecie Jagiellońskim, liczne podróże po Europie i europejskich galeriach sztuki, zamiłowanie do taternictwa (przełęcz pod Gerlachem do dziś nosi jego imię), liczne romanse, i – odległą od stylu bohemy – elegancję i wytworność. Pochodzący z bogatej rodziny marszałka powiatu nowotarskiego i jego posażnej drugiej żony, Kazimierz przez długi czas mógł myśleć tylko o sztuce, dzieląc zamiłowanie z przyrodnim bratem, Włodzimierzem Tetmajerem.

Mieszkający w wytwornych pensjonatach, zawsze elegancki, uwielbiany przez kobiety bywalec salonów, wypracował swój oryginalny głos poetycki dopiero koło trzydziestki. Druga seria jego *Poezji* (1894, po niej nastąpiło jeszcze sześć kolejnych) wyznaczyła tematykę i ton emocjonalny wierszy Tetmajera. Po pierwsze, były to **dekadencki** smutek i melancholia, związane z utratą wiary i zwątpieniem w filozofię – przeżycie tyleż indywidualne, co pokoleniowe, podszyte Schopenhauerowskim poczuciem absurdu istnienia. To zwątpienie Tetmajer jednak próbował przezwyciężać, znajdując pewien sens i pociechę zarówno w przyrodzie, jak w miłości i sztuce. Właśnie te dwa ostatnie tematy znajdują się w centrum przedstawionej poniżej analizy jednego z najbardziej znanych erotyków klasyka poezji młodopolskiej.

Trzeba jednocześnie pamiętać, że Tetmajer był nie tylko poetą, ale i dramaturgiem. Premiera jego dramatu *Zawisza Czarny* odbyła się niedługo przed premierą *Wesela* Wyspiańskiego, który z tego powodu w swym dramacie przedstawia symboliczne spotkanie Poety i Rycerza, samego zaś Poetę, zwanego „żurawcem”, charakteryzuje tak, iż można w nim łatwo rozpoznać cechy Kazimierza Tetmajera, jego podróżniczy tryb życia, wyrafinowane słowne flirty z napotkanymi kobietami, ironiczny dystans do „skrzeczącej pospolitości”, tęsknotę za potęgą poetycką.

Był też Tetmajer prozaikiem znanym zwłaszcza ze swych epickich opowieści *Na skalnym Podhalu* (1903–1910), udatnie łączących podhalański folklor z poetycką wyobraźnią i indywidualnym językiem poety. Cykl tatrzański dopełniła dylogia *Legenda Tatr*, w której sportretował jedną ze swoich kochań i zarazem opiekunkę swego syna, młodą góralkę Marię Palider. Oprócz tego pisał liczne romanse „z wyższych sfer”, zwykle w celach zarobkowych – obarczone młodopolską manierą stylistyczną nie przetrwały próby czasu. Inny zupełnie los czekał jego erotyki, które pisane u schyłku wieku XIX,

zwiastowały już dwudziestowieczne zauroczenie ciałem i zmysłami. Jeden z najsłynniejszych, którego incipit przywoływany jest po dziś dzień, brzmi:

*** *Lubię, kiedy kobieta* (1894)

Lubię, kiedy kobieta omdlewa w objęciu,
Kiedy w lubieżnym zwisa przez ramię przegięciu,
Gdy jej oczy zachodzą mgłą, twarz cała blednie,
I wargi się wilgotne rozchylą bezwiednie.

Lubię, kiedy ją rozkosz i żądza oniemi,
Gdy wpija się w ramiona palcami drżącemi,
Gdy krótkim, urywanym oddycha oddechem,
I oddaje się cała z mdlejącym uśmiechem.

I lubię ten wstyd, co się kobiecie zabrania
Przyznać, że czuje rozkosz, że moc pożądania
Zwalcza ją, a sycenie żądy oszalenia
Gdy szuka ust, a lęka się słów i spojrzenia.

Lubię to – i tę chwilę lubię, gdy koło mnie
Wyczerpana, zmęczona leży nieprzytomnie,
A myśl moja już od niej wybiega skrzydlata
W nieskończone przestrzenie nieziemskiego świata.

Jest to jeden z najbardziej sensualnych erotyków w polskiej modernistycznej kulturze literackiej opisujący rozkosz miłosnego spełnienia, a nie tylko – jak to dotychczas najczęściej w poezji polskiej bywało – **eufemistycznie** opisujący miłość czy „kochankę”, która tak naprawdę oznaczała kobietę uwielbianą, a nie partnerkę miłosnych rozkoszy. Kuzyn Tetmajera, Tadeusz Żeleński-Boy, w zabawnym wierszyku *Replika kobiety polskiej żył* miał się na te „w czułym atramencie / Urodzone nimfy wodne / Pana Słowackiego Julia”. Określenia takie jak „żądza” czy **epitety** takie jak „lubieżne” nie były dotychczas stosowane w polskim wierszu miłosnym. Opis orgazmu kochanki to także *novum* wprowadzone przez Tetmajera do repertuaru erotyku polskiego. Wbrew tym nowatorskim rozwiązaniom wiersz zachowuje wiele cech tradycyjnego opisu uniesień miłosnych.

Po pierwsze, to podmiot męski widzi i opisuje kochankę. Co prawda zmienia się sposób opisu aktu miłosnego, „żądza” i „rozkosz” dominują

obraz poetycki, ale to kochanek jest tym, który patrzy i opisuje, oraz tym, który od sceny miłosnej, w której przecież sam uczestniczy, ucieka myślą. Przyjmuje tym samym pozę poety romantycznego, który miłość (tu – podkreślmy – wyjątkowo w cielesnej postaci) rozpamiętuje i czyni punktem wyjścia do czegoś bardziej istotnego: jego „myśl skrzydłata” (to epitet naznaczony rangą pióra Kochanowskiego) „wybiega” „[w] nieskończone przestrzenie nieziemskiego świata”.

Sama konstrukcja wiersza – regularne czterowersowe strofy, rymowane parzyście, każdy wers ujęty w klasyczny trzynastozgłoskowiec – przypomina nam o konwencji. Głos poety, wyłamując się znacząco z dotychczasowego języka liryki miłosnej, wpisuje się gładko w dotychczasową tradycję form poetyckich. Wszak nawet rozpoczynające wiersz zdanie „Lubię, kiedy kobieta...” powtórzone w anaforze każdej strofy, z charakterystycznym przedstawieniem „Lubię to” w strofie ostatniej, przywołuje słynną Mickiewiczowską balladę *To lubię!* także poświęconą miłości, ale zupełnie inaczej opisującą jej siłę. Podczas jednak, gdy Mickiewicz pisał *To lubię!*, nieco przewrotnie podkreślając wagę uczucia ocalającego istnienie, Przerwa-Tetmajer pisze „Lubię to”, podkreślając wagę aktu miłosnego – inną dla kobiety kochanki, inną dla mężczyzny poety.

Jest więc wiersz Tetmajera rewolucyjny czy tradycyjny? Przyjrzyjmy się szczegółom, strofa po strofie.

Lubię, kiedy kobieta omdlewa w objęciu,
Kiedy w lubieżnym zwisa przez ramię przegięciu,
Gdy jej oczy zachodzą mgłą, twarz cała blednie,
I wargi się wilgotne rozchylą bezwiednie.

Pierwsza strofa szokuje czytelnika – zwłaszcza czytelnika epoki wychowanego na poezji romantycznej z sensualnością niemającej wiele wspólnego – obrazami kobiecego uniesienia miłosnego, opisem jego fizycznych symptomów. Kobieta nie tylko „omdlewa”, co mogło przydarzyć się i kochance romantycznej, ale i „w lubieżnym zwisa przez ramię przegięciu”. Symptomy fizycznej rozkoszy dopełniają oczy zachodzące mgłą, blednąca twarz, mimowolnie rozchylające się wargi (a taki obraz eksponowało także malarstwo modernistyczne; trzeba pamiętać, że słynny *Szał uniesień*

Władysław Podkowińskiego wystawiony został w tym samym roku, w którym wydana została druga seria *Poezji* Tetmajera). Poeta w roli kochanka pozostaje przede wszystkim obserwatorem – jego uczucia i doznania wyraża jeden tylko, mało emocjonalnie nacechowany czasownik „lubię” i próżno szukać utraty przez niego zmysłów przypisywanych kochance, nawet rymy eksponują pozycję („w objęciu/ przegięciu”) i doznania kobiety („blednie/bezwiednie”). Podobnie jest w strofach następnych:

Lubię, kiedy ją rozkosz i żądza oniemi,
Gdy wpija się w ramiona palcami drżącemi,
Gdy krótkim, urywanym oddycha oddechem,
I oddaje się cała z mdlejącym uśmiechem.

W strofie drugiej to znowu obraz kochanki „oniemionej” – a więc słów pozbawionej (w przeciwieństwie do elokwentnego nawet w czasie aktu miłosnego poety) – nadaje ton **sytuacji lirycznej**. Reakcje kochanki wymykają się kontroli, jej palce drżą, oddech staje się krótki i urywany, a wraz z „urywanym oddechem” związanym dokładnym rymem z „mdlejącym uśmiechem” dopełnia się oddanie kochanki (zarazem dopełnia się jej obraz związany z ikonografią epoki, „mdlejący uśmiech” to wszak nieodłączny znak modernistycznych kochanek, poczynawszy od bohaterki obrazu Podkowińskiego, na bohaterkach Alfonsa Muchy czy Gustawa Klimta kończąc). Na szczególną uwagę zasługuje fraza „wpija się w ramiona”, przywołująca modernistyczny obraz kobiety modliszki. Modliszka to jednak niegroźna, bo miast pochłonać kochanka, „oddaje się cała z mdlejącym uśmiechem”. Scena ta przypomina Tetmajerową **ekfrazę** dzieła Tycjana przywołaną przez Różewicza: w tamtym wierszu opisującym obraz „Danae Zeusa spragniona pieszczoty/ z osłon swe ciało dziewicze odsłania”. Tu i tam mocno zaakcentowana zostaje uległość kobiety, a jej tradycyjna słabość ponownie zostaje podkreślona stanem omdlenia. Gdy sądzimy, w połowie wiersza, że najwyższa już pora na wyraz uczuć kochanka, w strofie kolejnej znajdziemy jedynie **powtórzenie** „I lubię” („i” pełni tu rolę podkreślenia wyliczenia, które należy czytać: „i (jeszcze) lubię”):

I lubię ten wstyd, co się kobiecie zabrania
Przyznać, że czuje rozkosz, że moc pożądania

Zwalcza ją, a sycenie żądzysz oszalenia
Gdy szuka ust, a lęka się słów i spojrzenia.

Tym razem poeta kochanek „lubi” wstyd kochanki, jej podporządkowanie normom kulturowym, które wzbraniają przyznać się do odczuwania rozkoszy, do poddania się pożądaniu i popadania w szaleństwo podczas „sycenia żądz”. Ponownie kochanka jest niema – „lęka się słów”, które mogłyby zdradzić siłę jej „szału” – odwraca też wzrok, bo i spojrzenie może zdradzić siłę doznań, a to przekonanie kulturowe, często funkcjonujące jako **motyw** w poezji europejskiej, odziedziczyliśmy jeszcze po starożytnych Rzymianach. Tylko poeta patrzy, opisuje i nie wstydzi się niczego. Po raz pierwszy w wierszu Tetmajer stosuje w tej strofie **przerzutnie**, podkreślające dramatyzm skrywanych emocji. W dwóch pierwszych strofach wers odpowiadał **jednostce składniowej**, a stopniowe budowanie poetyckiego obrazu następowało przez dopełniające powtórzenia anaforyczne (Gdy / Kiedy) i wieńczący każdą z dwóch pierwszych strof wers podsumowujący, zaczynający się od „I”. Natomiast zawieszenie głosu pomiędzy „zabrania” a „przyznać” w dwóch pierwszych wersach trzeciej strofy umiejętnie dozrzuje poczucie wstydu kochanki wobec tego, że „moc pożądania / zwalcza ją”, na co poeta także zwraca szczególną uwagę poprzez zastosowaną przerwę. To właśnie zwycięska „moc pożądania” sprawia, że kochanka staje się aktywna – „szuka ust”.

Wreszcie pora na finał, w którym szczególną rolę pełni konstytutywne dla całego wiersza powtórzenie:

Lubię to – i tę chwilę lubię, gdy koło mnie
Wyczerpana, zmęczona leży nieprzytomnie,
A myśl moja już od niej wybiega skrzydlata
W nieskończone przestrzenie nieziemskiego świata.

W kulminacyjnej strofie podwójnym powtórzeniem „lubię” poeta kochanek podkreśla raz jeszcze swoje upodobanie do obserwacji miłosnego zapamiętania kochanki i jego fizycznych objawów: wyczerpania (podkreślonego przerwą) i zmęczenia do nieprzytomności. Sam pozostaje niezmiennie przytomny i, przyznajmy, w porównaniu z doznaniem kochanki – chłodny.

Dystans wynikający z przyjętej perspektywy – poeta opisuje to, co w akcie miłosnym lubi wykreowany przez niego podmiot, dowolnie wybierając sceny przypominające obrazy, także i dlatego, że kochanek na nie przede wszystkim patrzy, niczym widz na obraz, ale nie uczestniczy w nich tak, jak jego partnerka. Powód tego dystansu wyjawiony zostaje w ostatnim dwuwiersie: podczas gdy kochanka spełnia się w akcie miłosnym, poeta traktuje ten sam akt jedynie jako epizod, epizod ulubiony, ale niewciągający go w świat szalu zmysłów. Dla kochanka to tylko akt wstępny do znacznie ważniejszego aktu – pogrążenia się myślą w nieskończonych tajemnicach „nieziemskich”, a więc zapewne i niezmysłowych. Raz jeszcze myśl wygrywa z ciałem, przede wszystkim z ciałem kobiecym, namiętym, ale uległym, rozkosznym, ale bezwiednym, spełnionym, ale niewypowiadającym swego spełnienia.

Dystans poety kochanka podkreśla sama struktura wiersza: nikt zapewne nie opisałaby wiarygodnie własnego „szalu miłosnego” epickim trzynastozgłoskowcem ujętym w regularne strofy, których rytmikę podkreśla nie tylko wybrane **metrum**, regularna budowa czterowersowych strof i parzyste rymy, ale i refreniczne „Lubię”. Powtórzenie to sprawia, że tekst nie tylko wpisuje się w tradycję Mickiewiczowskiej **ballady**, ale i zachowuje walory muzyczne, wykorzystane współcześnie w **piosence**. Podczas gdy na przykład Krzysztof Krawczyk *solo* zaśpiewał tekst Tetmajera, wykorzystując jego naturalną melodyjność, Michał Żebrowski i Kasia Nosowska stworzyli duet, w którym Żebrowski (poeta kochanek) melorecytuje tekst wiersza, Nosowska zaś (kochanka) dopełnia go głosem z innego erotyku Tetmajera – śpiewając „Mów do mnie jeszcze”, dodaje, nucąc: „z oddali, z oddali”, co znakomicie podkreśla dystans wykreowany w wierszu. Zanim uleciał myślą w „przestrzeń nieziemskiego świata”, poeta w roli kochanka nakreślił ramy swego poetyckiego obrazu: to on obserwuje kobietę kochankę (a jego oczami patrzą na nią czytelnicy) i to on od sugestywnie namalowanego obrazu ulla- tuje w inny (ważniejszy?) pozazmysłowy świat – także we współczesnej piosence poetyckiej. Wydaje się, że pozycja obserwatora, w innych wierszach miłosnych Tetmajera zastąpiona czasami bezpośrednim wyznaniem pragnień, jak w erotyku zaczynającym się do słów „Ja, kiedy usta...”, najlepiej nadawała się do wyrażenia stosunku młodopolskiego poety do aktu

miłosnego. Był on chwilą „upojenia” i jednocześnie „zapomnienia”, by użyć określeń z pierwszej strofy cytowanego wiersza, po którym nieodmiennie ponownie nadchodziło nienasycone pragnienie i tęsknota za Nieosiągalnym – swoisty znak epoki.

Można więc powiedzieć, że Przerwa-Tetmajer napisał jednocześnie wiersz rewolucyjny i tradycyjny. Rewolucyjny w swym języku opisu kobiecej namiętności, związanym z malarstwem modernizmu – Tetmajer sugestywnie zaczął opisywać to, co malarze modernistyczni zaczynali przedstawiać na swych obrazach, także łamiąc **tabu** kulturowe (i wiersz Tetmajera, i płótno Podkowińskiego wywołały sprzeciw obyczajowy). Tradycyjny w swej regularnej formie, ale i tradycyjny poprzez kreację męskiego podmiotu mówiącego – jego poeta kochanek to przecież ciągle kochanek romantyczny, poprzez miłość ulatujący w świat pozazmysłowy. Tetmajer tylko dodał do tego obrazu działanie zmysłów, ale nie swoich. Nie przypadkiem zmysłowe epitety – „lubieżne” (przegięcie), „wilgotne” (wargi), „mdlejący” (uśmiech) – opisują tylko „wyczerpaną” i „zmęczoną” kobietę, podczas gdy kochanek, podmiot liryczny, działanie zmysłów dostrzega i opisuje, ale sam się im nie poddaje. Jego świat pragnień to świat „nieziemski”, przestrzeń „nieskończona”, gdzie ulatuje myśl – jakżeby inaczej – „skrzydlata”. Na zaangażowanie poety kochanka w namiętność polska kultura literacka musiała poczekać do czasów Bolesława Leśmiana, w którego zmysłowych erotykach oboje kochanków zaangażowanych jest w grę miłosną, i to czasami kobieta umyka w swych doznaniach i myślach kochankowi, który nie może „posiąść jej na zawsze” (*Gdy omdlewasz na łożu*, 1936). Jednocześnie poeta młodopolski napisał wiersz uniwersalny – klasyczna forma i język zwykle sprzyjają długiemu trwaniu poezji – o obserwacji zmysłowego doznania, który mistrzowsko operując powtórzeniem, rytmem i rymem, nie przestał przyciągać współczesnych czytelników i artystów.

Można zapytać w zakończeniu, który z dwóch omawianych wierszy miłosnych – Asnyka czy Tetmajera – przemawia lepiej do współczesnego czytelnika. Czy maestria formy operującej różnorodnymi rymami i wersami, przy utrzymaniu oszczędności wyrazu poetyckiego, idealizowaniu obrazu ukochanej, ale i zaangażowaniu emocjonalnym mówiącego w wierszu podmiotu działają słabiej czy mocniej niż opis żarliwej co prawda namiętności,

ale ujętej w regularne, parzyście rymowane strofy wyrażające dystans mówiącego, a właściwie opisującego kochanka? Rozstrzygnięcie zapewne zależy w dużej mierze od indywidualnych gustów czytelnicznych, ale poezja wyraża też coś, co znakomity historyk literatury i krytyk literacki Jan Błoński nazwał kiedyś „własnym dowodem wzruszeniowym”. W tej konkurencji wydaje się, że Asnyk wygrywa z Tetmajerem.

Bibliografia podmiotowa

Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Poezje wybrane*, oprac. Julian Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław–Warszawa 1968.

Bibliografia przedmiotowa

- Bajda Justyna, *Przerwa-Tetmajer – ciało kobiece*, w: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. Włodzimierz Bolecki, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/przerwa-tetmajer-cialo-kobiece-435>.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Tetmajer – rola wzroku*, w: *Sensualność w kulturze polskiej*, red. Włodzimierz Bolecki, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/tetmajer-rola-wzroku-956>.
- Czernianin Wiktor, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Tart Studio Wydawniczo-Poligraficzne: Wrocław 2000.



Gabriela Julia Szejba

Studentka Instytutu Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0009-0004-5175-7756

Echa leśne – *Posepny las* jako krajobraz duszy Stanisława Korab-Brzozowskiego

Odjechał, a po sobie zostawił wspomnienie – gdy mówi się o Stanisławie Korab-Brzozowskim, przytaczany bywa często wiersz jego brata, Wincentego. Wyłania się z niego wizerunek *outsidera* i *poety przeklętego*. Przez wiele lat czytano tę *elegię* poetycką jako pośmiertny, gorzki portret Stanisława. Dopiero Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła, że wizerunek ukazany w wierszu jest najprawdopodobniej przerysowanym autoportretem Wincentego, który niewiele ma wspólnego z osobą jego zmarłego brata. Jak więc należałoby czytać poezję Stanisława dzisiaj? Czy można myśleć o nim jako o *poète maudit*?

Stanisław Korab-Brzozowski – syn romantycznego poety Karola Brzozowskiego, brat Wincentego Korab-Brzozowskiego – urodził się w Syrii prawdopodobnie w roku 1876. Od 1884 roku wychowywał się i kształcił w Polsce, we Lwowie. Egzotyka dzieciństwa pozostała jednak w rodzinie obecna czy to w sferze wyobraźni, czy w kulturze językowej. W domu Brzozowskich biegle mówiono i pisano w języku francuskim, włoskim i hiszpańskim. Stanisław określany był jako duch niespokojny. Pisano, że trawiony żądzą poznania studiował filozofię, prawo, a nawet teologię, do wszystkiego jednak szybko się zniechęcał i nie ukończył żadnego wydziału. Swoje pierwsze próby literackie – tłumaczenia utworów Baudelaire’a – publikował w Lwowskim „Czasopiśmie Akademickim”. W tym czasie poeta brał też udział w spotkaniach młodzieży artystycznej u Stanisława Barączka, na których nawiązał kontakty literackie z takimi twórcami, jak Karol Irzykowski, Leopold Staff, Józef Ruffer czy Zdzisław Dębicki. W kolejnych

latach drukował swoje wiersze w najważniejszych periodykach okresu *Młodej Polski*: początkowo w „*Życiu*” redagowanym przez Przybyszewskiego, a po zamknięciu pisma przeniósł się do Warszawy, gdzie został sekretarzem Miriamowskiej „*Chimery*”. Był to więc uosobiony przykład linii łączącej Warszawę, Kraków i Lwów – najbardziej aktywne ośrodki polskiego **modernizmu**.

W Warszawie żył jednak Brzozowski dość krótko. W nocy z 23 na 24 kwietnia 1901 roku (najprawdopodobniej na skutek nieszczęśliwej miłości) popełnił samobójstwo. Rankiem w prasie warszawskiej pojawiły się lakoniczne nekrologi ogłaszające stratę „jednego z najwybitniejszych intelektualistów i poetów młodego pokolenia”. O zmarłym pisano w wysokim tonie, co wydaje się zaskakujące w kontekście skąpego dorobku artystycznego, który zawierał w sobie zaledwie kilkanaście utworów własnych i kilka przekładów.

W roku 1910 w serii wydawnictwa Jakuba Mortkowicza *Pod Znakiem Poetów* ukazały się zbiory poezji braci Brzozowskich. Tomik *Nim serce ucichło* obejmuje wiersze Stanisława Korab-Brzozowskiego rozproszone po czasopiśmie oraz większość jego przekładów. W części o tytule *Pierwsze poezje* przeczytać można utwory wtórnie romantyczne, być może za sprawą inspiracji osobą ojca. Zawierają też one w sobie motywy widocznie zaczerpnięte z twórczości Tetmajera – pesymizm czy poczucie osamotnienia. Słusznie zauważano wpływ poezji francuskiej na Brzozowskiego. Poza **motywami neoromantycznymi** widoczne są w jego dorobku artystycznym elementy krańcowego **indywidualizmu** powszechne w epoce. Głęboka **emocjonalność** wyróżnia wiersze Stanisława Korab-Brzozowskiego spośród twórczości innych polskich modernistów. Choć pod wieloma względami Stanisław wydaje się być typowym poetą wczesnego okresu *Młodej Polski*, stanowi zarazem zaprzeczenie typowości. **Poczucie odrębności** współgra z antycypacją myślową w stosunku do otoczenia, przewidywaniem zachowań obecnych w naturze. Poeta był indywidualistą, zarazem miał w sobie wiele wrażliwości i głębię refleksji. Potrafił dokonać pewnego typu projekcji, przypisać stany emocjonalne – a nawet dyspozycje intelektualne – przyrodzie.

Następstwem takiej problematyki myślowej był **symbolizm**. To poetyka szeroko obecna w epoce – w miejscu wzorca opartego na **ekspresji bezpo-**

średniej umieszczano wzorzec oparty na ekspresji pośredniej, transpozycji, równoważniku czy symbolu. W poetyce symbolizmu bardzo ważny jest opis, który umożliwia kreację świata poetyckiego w sposób konkretny, a zarazem bogaty w ukryte sugestie i sensory. Poezja Stanisława Korba-Brzozowskiego istotnie związana jest z tym nurtem. W swojej twórczości, jako jeden z nielicznych, ukazuje drogę do tzw. *paysage mental* – krajobrazu duszy. Pejzaż wewnętrzny jest jednym ze sposobów ekwiwalentyzacji. Współgra z utratą zaufania w wartości dotychczas obowiązujące, ze sceptycyzmem filozoficznym oraz z pesymizmem wywołanym m.in. nadmierną autoanalizą. Stan melancholii obrazują kategorie negatywne, wśród których wymienić można: szarość zamiast barw, ciemność w miejscu światła, ciszę zamiast dźwięku, martwość zastępującą wszelkie oznaki życia. Przyroda solidaryzuje się z ludzkimi stanami psychicznymi, współgra z nimi. Światopogląd dekadenski utożsamiał duszę z naturą. Początkowo oznaczało to współzależność nastroju i krajobrazu, z czasem *paysage mental* definiować zaczęto jako kreację symboliczną opartą na wrażeniach wewnętrznych. Przykładem pejzażu symbolicznego duszy poety jest *Posępny las*.

Posępny las

Ach! jak posępnie las ten dziki!
 Ponura jego głęb i ciemna,
 Pełna milczenia i tajemna.
 Ach! jak posępnie las ten dziki!

Drzewa wpółmartwe, chorowite
 Noszą zwiędnięte liście suche;
 I nieruchomo stoją głuche
 Drzewa wpółmartwe, chorowite.

Mrok gęsty zaległ las ten smutny;
 I nigdy promień słońca złoty
 Nie wszedł przez żółte drzew uploty:
 Mrok gęsty zaległ las ten smutny.

Niekiedy tylko błędny ognik
 Leci nad błotne topieliska,
 I wśród ciemności złudnie błyska
 Niekiedy tylko błędny ognik.

Cisza, co drzemie tu grobowa,
Przytłacza piersi jak kamieniem,
I myśl zabija ci milczeniem
Cisza, co drzemie tu grobowa.
W tym ciemnym, mglistym, głuchym lesie
Pamięć zamiera, myśl, pragnienie;
Duszę ogarnia znicestwienie
W tym ciemnym, mglistym, głuchym lesie.
W ten smutny las ja lubię chodzić,
Bo dusza moja, obłąkana,
Śpi, marząc, ciszą tu obwiana...
W ten smutny las ja lubię chodzić.

Tytuł wiersza *Posępny las* ewokuje ulokowanie w puszczy, kniei. Jest to sugestia, by zwrócić uwagę na przestrzenne aspekty świata przedstawionego. Budowę utworu można uznać za regularną – to dziewięciozłotkowiec ze *średniówką* po piątej sylabie. *Posępny las* jest wierszem *syłabicznym*. Rymy są *paroksytoniczne* (żeńskie), a ze względu na porządek przestrzenny należy określić je jako *okalające*. Pozorne uporządkowanie w zakresie poetyki maskuje chaos charakteryzujący stan ducha podmiotu lirycznego. Bardzo istotny w utworze jest *paralelizm składniowy*. Wydaje się on tworzyć wrażenie echa odbijającego się od drzew. Powtarzane wersy wywołują iluzję pogłosu i pozwalają na głębsze przeżycie atmosfery przestrzeni. Oddaje to nastrój lasu, nastrój wiersza, a wreszcie – nastrój poety, kondycję psychiczną podmiotu. Wiersz balansuje na granicy *liryki konfesyjnej* i *opisowej*, wyraźnie przejawiając cechy *paysage mental*. Symbolicznie obrazuje psychikę człowieka osamotnionego, wyalienowanego. Można więc w postaci podmiotu lirycznego dopatrzeć się *dekadenta*, *modernisty*, *neoromantyka* – człowieka przepełnionego żalem i z pesymizmem przyjmującego rzeczywistość. Na podstawie biografii Stanisława Korab-Brzozowskiego można postawić tezę, że w wierszu wypowiada się *porte parole* – afekty targające podmiotem lirycznym są w istocie odczuciami samego autora. Rozmywa się granica pomiędzy „ja” mówiącym a twórcą. Adresat pozostaje natomiast niedookreślony, wskazuje na niego jedynie wers „I myśl zabija ci milczeniem”, zaimek w drugiej osobie liczby pojedynczej w dopełniaczu występuje

w funkcji wyznania. Jest to wyrażenie uniwersalne. Można założyć, że utwór stanowi **monolog** skierowany do każdego człowieka, który miałby znaleźć się w tytułowym posępnym lesie.

Wiersz rozpoczyna się **wykrzyknieniem**: „Ach! jak posępnie las ten dziki!”, które pojawia się zarówno w pierwszym, jak i w ostatnim wersie strofy. Wykrzyknienie to jest zarazem zadeklarowaniem własnej dzikości. Okrzyk wydaje się spontaniczny, a wręcz pierwotny i niesie silny ładunek emocjonalny. Może oznaczać zachwyt lub lęk. Podmiot usiłuje w ten sposób zadeklarować szczerłość swojego przekazu, autentyczność. Pobrzmiewa w nim jednak teatralność. Ale jeśli uwierzymy podmiotowi, nie sposób nie powiązać jego dzikości z dzikością obszaru leśnego. Stanowi to punkt wspólny dla podmiotu i natury. Opisywana przestrzeń jest dzika – a zatem i bezludna. To motyw, który często pojawia się w poezji polskiego modernizmu. Ciemność, milczenie i tajemniczość obrazują przestrzeń jako nieprzyjazną człowiekowi, smutną, ponurą, posępną.

Następna strofa zarysowuje obraz drzew. Wymykają się one tradycyjnej **symbolice** – nie są osiami łączącymi niebo i ziemię, nie są drzewami rajskimi. Rośliny te nie stanowią obrazu życia – przeciwnie, wyłania się z nich pewien rodzaj astenii:

Drzewa wpółmartwe, chorowite
Noszą zwiędnięte liście suche;
I nieruchomo stoją głuche
Drzewa wpółmartwe, chorowite.

Drzewa są wpółmartwe, balansują na granicy życia i nie-życia. Bycia i niebytu. „To be or not to be?” – wydają się pytać leśnego wędrowca. Okazują się chorowite, niezdrowe. Noszą suche, powiędłe liście, co podkreśla stan wyczerpania fizycznego, wycieńczenia. Wskazuje to także na porę roku: suche liście mogą być oznaką jesieni, a jesień to pora roku bardzo ważna dla młodopolan, pokolenia końca wieku XIX – okres schyłkowy, kres letniej beztroski. Zamierają wówczas zarówno rośliny, jak i zwierzęta. Pojawić może się też stan melancholii, jesienna chandra, niezrozumiały smutek. Nieruchomość i cisza drzew wydają się uzasadnione prawami rządzącymi przyrodą, jednak uskuteczniła wers wcześniej **animizacja** – „noszą (...)

liście” – sugeruje ruch, ożywienie – zamiast tego osoba mówiąca w wierszu widzi bierność. Rośliny nie symbolizują tu rodzącego się życia, ale stanowią oznakę ponurej klęski wegetacyjnej. Las jawi się przestrzenią bez życia. Jeśli jednak nazwie się drzewa współmartwymi, oznacza to, że muszą być także współżywe. Choć las wydaje się umierać, w rzeczywistości zapada jedynie w sen zimowy, by wiosną wypuścić świeże pąki i zazielenić polany. Poeta pozornie tego nie zauważa. Być może wyraża w ten sposób uczucia, o których trudno mówić; stany emocjonalne, których nie sposób zrozumieć. Należy jednak poezję czytać ostrożnie. Niewykluczone, że to jedynie poza, jaką podmiot przyjmuje, autokreacja.

Zarysowana w utworze przestrzeń przywoływać może na myśl obraz naturalistyczny. Mnogość **epitetów** pobudza wyobraźnię i pozwala przenieść się myślami w przestrzeń liryczną. Przedstawiony krajobraz wzmacnia poczucie przygnębienia. Las spowija ciemność, jesienna aura pomimo pozornej wielości barw przypomina o przemijaniu, roślinność wydaje się natomiast na wpół martwa. Pora roku staje się w pełni widoczna dzięki frazie: „żółte drzew uploty”. Jesień stanowi **metaforę** zamierania życia. Sprzyja wyeksponowaniu pustki pejzażu. Jest to też okres ciemności – mrok został przeciwstawiony złotemu promieniowi słońca, który nie może przedrzeć się przez gęste drzewa, co tworzy wrażenie nokturnu. Mrok stanowi w trzeciej strofie **dominantę**. Jest wszechogarniający. Tłumi. Pochłania. Otula. Ciemność tworzy zresztą istotny element charakterystyki poety – bywa on czytany przez jej pryzmat. Czy jednak można uznać ten lirycznie zarysowany krajobraz za wierne, **naturalistyczne** odwzorowanie rzeczywistości? Las Brzozowskiego ma w sobie coś z fikcji. Być może to nie stan psychiczny *porte parole* autora przypomina ponury las, być może to pejzaż jest przedstawiany w oparciu na przeżyciach emocjonalnych. Osoba mówiąca w utworze postrzega rzeczywistość jako nieprzychylną, odpychającą. Podmiot może zmagać się z zaburzeniami afektywnymi, stanami depresyjnymi.

Kolejna strofa obrazuje migotliwie błędne ogniki. Można doszukać się tu **symbolizmu**. W kulturze słowiańskiej ogniki uważano za pokutujące po śmierci dusze niegodziwych, byty nieprzychylnie ludzkości. Spekulowano, że wywodzą wędrowców na manowce. Jest to więc kolejny ponury element charakteryzujący posępny las. Błotne topieliska sugerują nieprzychylny

charakter zbiornika wodnego. Nawet niebo pozostaje puste – błędny ognik „wśród ciemności złudnie błyska” – nie błyska więc wystarczająco jasno, by rozświetlić ponury pejzaż bądź czarne myśli. Ciemność zakłada niebo bezgwiazdne, puste. Puste – a więc bez Boga. Człowiek został pozostawiony sam sobie, nie ma **strefy *sacrum***, ku której może się zwrócić. Pozostaje więc zagubiony i samotny. Nie potrafi odnaleźć swojego miejsca w porządku świata, bo i samego porządku nie widzi. *Primus motor* okazuje się nieobecny w życiu jednostki. Takie rozmyślenia korespondują z pozostałą twórczością poety.

Przedstawione zostają tu również właściwości akustyczne lasu. Nadaje to utworowi **synestetyczny** charakter i pozwala dogłębniej odczuć aurę przestrzeni. Warto zwrócić uwagę na dobór **epitetów**. Cisza jest „grobowa”, przytłacza i „zabija” myśli. Tak silnie obecny motyw śmierci nie może być przypadkowy, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę inne wiersze autorstwa Brzozowskiego, np. *O przyjdź!* Umieranie przyrody, a zarazem charakterystyka stanu duchowego wskazuje na silne zainteresowanie poety tym motywem. W umyśle Stanisława Korab-Brzozowskiego była śmierć. Być może już w momencie zapisywania kolejnych wersów poeta czuł się w jakiś sposób martwy emocjonalnie. Cisza „przytłacza piersi jak kamieniem” i tłumi myśli, bezpośrednio oddziałuje na organizm człowieka, będąc przyczyną dolegliwości fizycznych. **Porównanie** to wydaje się wyjątkowo dobrze obrazować opisany stan. Bezdech stanowi najpewniej somatyzację wynikłą z lęków, jakimi dręczony jest podmiot. Bezsilność wobec własnego ciała i własnych myśli została boleśnie obnażona, a metafory nie łagodzą tego obrazu – przeciwnie, potęgują go. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jeden **zabieg stylistyczny**. **Związek frazeologiczny** „grobowa cisza” został zdeintegrowany, rozbity. Ponadto przytłacza ona piersi jak kamieniem. Przywołuje to na myśl wyrażenie „kamień spadł z serca”, które oznacza ulgę, lekkość, spokój. Podmiotowi lirycznemu kamień nie spada jednak z serca, przeciwnie – przytłacza je. Obrazuje to stan silnego niepokoju, lęku. **Defrazeologizacja** przejawia się przez ukazanie zjawiska odwrotnego niż to, które wyrażenie oznaczało pierwotnie.

W strofie kolejnej dominuje **enumeracja**. Wprowadza ona rytmiczność, pozwala wyobrazić sobie sferę brzmieniową. Wyliczone zostają **epitety**

określające puszcę. Jest to właściwie powtórzenie, podkreślenie – każda z wymienionych tu cech została już w poprzednich wersach zauważona, lecz enumeracja pozwala zwrócić uwagę na nastrój wiersza, możliwy do dostrzeżenia dzięki pewnego rodzaju spiętrzeniu cech. Wyliczone zostaje coś jeszcze, a mianowicie skutki przebywania w posępnym lesie. Aura przestrzeni indukuje zamarcie pamięci, myśli i pragnienia, człowiek staje się więc jakby bezwolną pałubą pogrążoną w bezmyśleniu:

W tym ciemnym, mglistym, głuchym lesie
Pamięć zamiera, myśl, pragnienie;

Człowiek okazuje się zatem bezsilny wobec targających nim stanów psychicznych. Kolejnym ważnym tematem podjętym w następnym wersie jest dusza. Według podmiotu lirycznego ogarniać ma ją „znicestwienie”. Znika więc. Odchodzi. Ulatnia się. Jest to oczywiście **metafora**. Można odnieść wrażenie, jakby poeta sygnalizował problematykę nirwany. W tym posępnym lesie podmiot nie odczuwa konsekwencji posiadania duszy, nad wyraz rozwiniętej samoświadomości i poczucia przytłoczenia ciężarem egzystencjalnym. Przeciwnie – jest wolny.

Ciężar egzystencjalny w poezji Stanisława Korab-Brzozowskiego jest zresztą problemem pojawiającym się nad wyraz często i w najmroczniejszej odsłonie. Cierpienie nie stanowi u poety drogi do osiągnięcia porozumienia ze **strefą sacrum**. Bóg, jeśli już objawiać miałby się człowiekowi, to jedynie przez ból, choć i to może stanowić tylko wytwór chorej wyobraźni. Brzozowski zwraca uwagę na to, jak niepoznana jest **transcendencja**. Bóg nieustannie u Brzozowskiego umiera. Fryderyk Nietzsche uśmiercił Boga raz, w poezji Brzozowskiego natomiast umiera on nieprzerwanie, jest nieustannie ukrzyżowywany. Wiarę dawno wyparło zwątpienie, a kruchy człowiek odczuwa lęk przed metafizyczną pustką.

Puenta zawarta w ostatniej strofie stanowi zaskakujące wyznanie. Podmiot oświadcza, że lubi chodzić w ciemny las, który w poprzednich wersach został przedstawiony jako miejsce tak ponure, tak przygnębiające. Mogłoby się здаwać, że przestrzeń emanująca pesymizmem będzie dla osoby mówiącej w wierszu czymś, czego chciałby uniknąć, tymczasem – na

przekór przewidywaniom – las okazuje się przestrzenią, w którą podmiot liryczny lubi chodzić. Dlaczego?

Bo dusza moja, obłąkana,
Śpi, marząc, ciszą tu obwiana...

Motyw obłąkania, jak i szeroko pojętego szaleństwa stanowi domenę epoki. To też znak rozpoznawczy *poète maudit*, obrazuje nieprzystosowanie jednostki do społeczeństwa. Choroba umysłowa utożsamiana bywała zresztą z ponadprzeciętnością, geniuszem. **Autokreacja**, jaka pojawia się w zakończeniu utworu, wydaje się umotywowana właśnie popularnymi w epoce prądami. W Młodej Polsce powszechne było estetyzowanie, sztuczność, teatralna nastrojowość. Można by uznać cały wiersz za grę formą, zabawę konwencją literacką, gdyby nie tragiczne odniesienia biograficzne. Czy pole wyobraźni poetyckiej przeniknęło w głąb myśli twórcy, doprowadzając w następstwie do rozpacz, jaka pchnęła Stanisława do samobójstwa?

Motyw **oniryczny**, dusza śpiąca – a więc zanimizowana – stanowi kolejny wyznacznik modernizmu. Dusza śpi, zatem odchodzi w chwilowy niebyt. Senna inkrustracja nie prowadzi do semantycznej precyzacji, wydobywa natomiast pewną aurę nastrojową. Pojawienie się snu sugeruje zwolnienie tempa, łagodność ruchu, ściszenie dźwięku, znikanie sfery rzeczywistości. Podmiot liryczny wędruje daleko poza „tu i teraz”, a jego dusza doświadcza marzeń sennych, możliwych właśnie dzięki grobowej ciszy. W polskiej literaturze sen bywał nazywany bratem śmierci, a śmierć – snem żelaznym, twardym, nieprzespanym. Poeta musiał zdawać sobie sprawę z tej zależności. Liryka Brzozowskiego zdradza tęsknotę za śmiercią. Osoba mówiąca w wierszu lubi chodzić w ten ciemny las z jeszcze jednego powodu – tam czuje się zrozumiana. Gdy człowiek cierpi, radość innych ludzi jedynie potęguje ból. Podmiot odnajduje w krajobrazie leśnym swój krajobraz wewnętrzny i jest to w jego odczuciu pokrzepiające. Odczuwa więc z naturą. Ten mroczny krajobraz przynosi podmiotowi ulgę.

Wnioski na temat kondycji ludzkiej, jakie wyciąga Stanisław Korab-Brzozowski, wykraczają ponad **nihilistyczne** lamenty. Poeta nie pisze złąkniony współczucia, a budowanie posępnego pejzażu nie ma na celu pokazania cierpienia wybitnej jednostki na tle **filistrów** (ta kategoria nie pojawia się

zresztą w jego twórczości). Poezja Stanisława Korab-Brzozowskiego cechuje się skondensowaniem treści i **wyrazistością obrazu**. W poetyce twórcy wyraźnie odznacza się **symbolizm**. Być może posępny las jest dla Stanisława Korab-Brzozowskiego znacznie mniej ponury niż rozmowy z bliskimi mu ludźmi, przebywanie w środowisku artystycznym tak w tamtym czasie przesiąkniętym pesymizmem.

Bibliografia podmiotowa

Korab-Brzozowski Stanisław, *Poezje zebrane*, oprac. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1978.

Bibliografia przedmiotowa

Samborska-Kukuć Dorota, *Posępne epifanie Stanisława Koraba Brzozowskiego*, „Prace Polonistyczne” 2002, seria LVII.

Stanisław Korab-Brzozowski, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V: *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. Kazimierz Wyka, Artur Hutnikiewicz, Mirosława Puchalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1968.

Wyka Kazimierz, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1977.

Bibliografia kontekstowa

Głowiński Michał, *Od poznania do epifanii (o poezji opisowej Leśmiana)*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1978, t. XXIV, z. 1.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1985.

Walas Teresa, *Ku otchłani (Dekadentyzm w literaturze Polskiej 1890–1905)*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1986.



Piotr Michałowski

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8716-9655

Bieg w rytmie heksametru Kazimierz Wierzyński *Nurmi*

Współczesna poezja polska niezmiernie rzadko podejmuje tematykę sportową, a jeśli już takie motywy się pojawiają, to zazwyczaj służą za tło, niekiedy wpisane w życie społeczne, zwłaszcza środowiska kibiców z ich zwyczajami, a często także patologią. Niewiele natomiast jest wierszy, które wyrażają fascynację wyczynem fizycznym albo przynajmniej próbują zgłębić psychikę zawodnika. Znalazłem taki m.in. w twórczości Jacka Podsiadły, w którym przedmiotem refleksji lirycznej są ekstatyczne przeżycia piłkarza. W twórczości powojennej można wprowadzić jeszcze wskazać zbiory: Jarosława Iwaszkiewicza *Ody olimpijskie* (1948), Jerzego Harasymowicza *Wiersze na igrzyska* (1982) i Mariana Grzeszczaka *Nike niosąca blask* (2008) oraz utwory Ryszarda Mierzejewskiego (takie jak *Samotność maratończyka*), które zamieszcza on obok wierszy innych autorów, zarówno polskich, i jak tłumaczonych, na prowadzonej przez siebie stronie internetowej *Sport w poezji – poezja w sporcie*. Natomiast warto zwrócić uwagę na klasykę, która do dziś należy do najwybitniejszych osiągnięć poezji o tej tematyce. Jest nią niewątpliwie międzywojenny tomik *skamandryty* Kazimierza Wierzyńskiego *Laur olimpijski*, wydany w 1927 roku, a w roku następnym uhonorowany złotym medalem IX Letnich Igrzysk Olimpijskich w Amsterdamie.

Warto zauważyć, że konkursy literatury i sztuki o tematyce sportowej odbywały się dawniej podczas kilku kolejnych igrzysk olimpijskich (w latach 1912–1948) jako impreza towarzysząca. Można żałować, że ich zaniechano, ograniczając udział artystów do opracowywania oprawy na ceremoniach otwarcia i zamknięcia, takich jak specjalnie skomponowany utwór

muzyczny, występy gwiazd estrady i opery, projektowanie logo, scenografii i scenariusza tych widowisk. W międzywojennych olimpijskich konkursach sztuki zdobywali medale także inni polscy artyści: Władysław Skoczyła, Janina Konarska i Stanisław Ostoja-Chrostowski za grafikę, Józef Klukowski za rzeźbę, Zbigniew Turski za muzykę, Jan Parandowski za prozę (*Dysk olimpijski*, 1933). Działalność artystyczną doceniano jako dopełnienie zmagania zawodników – była nobilitacją ich wysiłków i dokonań. Współistnienie sztuki ze sportem w pewnym stopniu nawiązywało do tradycji starożytnej Grecji, w której kultury umysłowej nie uważano jeszcze za dziedzinę odrębną wobec kultury fizycznej, a tym bardziej nie postrzegano tych sfer życia opozycyjnie. Były one traktowane komplementarnie – jako wzajemne dopełnienie tworzące harmonijną pełnię człowieczeństwa – jedność duszy i ciała. Przykładem jest Platon, który zasłynął jako wielki filozof, ale był również – o czym się rzadziej pamięta – atletą. Zresztą antyczni artyści doceniali tężyznę fizyczną i znamy rzeźby greckie, które często przedstawiały sportowców, a najsłynniejsze jest dzieło Myrona z v wieku p.n.e. *Dyskopol*, którego oryginał się nie zachował, ale przetrwało w licznych kopiach i stało się ikoną sportu.

Wierzyński fascynował się sportem, w latach 1926–1931 był redaktorem „Przeglądu Sportowego”, a jego brat Hieronim był sprawozdawcą sportowym. Podjęty przez poetę temat nie jest zatem ani przypadkiem, ani epizodem nieistotnym w jego życiorysie twórczym.

Laur olimpijski zawiera 14 wierszy poświęconych różnym dyscyplinom. Przeważnie mieszczą się one w konwencji liryki roli, gdyż podmiot liryczny wciela się m.in. w zapalonego kibica, egzaltowanego sprawozdawcę zawodów (do takich komentatorów w późniejszej historii polskiej telewizji należeli Bohdan Tomaszewski, Jan Ciszewski czy Tomasz Hopfer; w historii radia – Tomasz Zimoch, mistrz wymyślnej, acz niekiedy niekontrolowanej hiperboli), a także w zawodników. Poeta przyjmuje ich perspektywę, przypisując im zarówno doznania cielesne podczas zawodów, jak również towarzyszące im wrażenia, myśli i uczucia, wreszcie – idee i świat wartości. W *Laurze olimpijskim* pojawiają się bowiem nazwiska prawdziwych zawodników – zazwyczaj ówczesnych sław, mistrzów kreowanych na herosów xx wieku – dziś znane już tylko historykom sportu i znawcom poezji.

Tak jest w przypadku wiersza *Nurmi*, którego podmiotem i pierwszo-osobowym bohaterem lirycznym (ponieważ mówi sam o sobie) został fiński biegacz długodystansowy Paavo Nurmi (1897–1973) – dziewięciokrotny mistrz olimpijski (startujący w różnych konkurencjach biegowych, w tym w Amsterdamie w biegu na 10 km) i rekordzista świata, który w uznaniu zasług zapalał znicz olimpijski w Helsinkach w 1957 roku.

Nurmi

Krok mój jest marszem tanecznym, krok mój, jak serce uderza,
Jestem zegarem oddechu, płynę w powietrzu jak wieża.

Rytm mój zespala się z ziemią, dźwięczącą bije w nią stopą,
Biegnę przez świat naokoło, Amerykę i Europą.

Ruch mój za ruchem nastaje, w ruchome koło się zmienia,
Jestem zegarem wysiłku, jestem rekordem natchnienia.

Skokiem przesadam trybuny, mijam krzyczące stadiony,
Niesie mnie wiatr moich skrzydeł, wiatr wielki i niezmierzony.

Skanduję tempo i wzmagam, przechodzę już do finiszu,
Powiedzcie tym tłumom ludzi – niech zmilkną, niech się uciszą.

Nie chcę żadnego zwycięstwa, nie chcę ich braw ani krzyku,
Chcę przerwać taśmę i spocząć na starym greckim pomniku.

W rytmie ciała

Cały utwór wypełnia **monolog wewnętrzny** bohatera, zawierający jego niewypowiedziane myśli. Myśli te jednak dałoby się przypisać każdemu wytrawnemu biegaczowi, mistrzowi długiego dystansu, który opanował zasady swej sztuki, trafnie ocenia własne możliwości i w pełni kontroluje funkcje swojego ciała. Podczas biegu prowadzi introspekcję (samoobserwację), skupiając się na koordynowaniu rytmów: nóg, serca i przepony. Stwierdza z satysfakcją, że narządy ruchu, krwiobiegu i oddychania działają sprawnie i w nienaruszonej harmonii. Można mieć wątpliwości, czy każdy mistrz biegni ma podobną samoświadomość i czy naprawdę myśli o tym w trakcie biegu, czy też wszystko wykonuje automatycznie, intuicyjnie,

odruchowo, rutynowo? Na to pytanie może odpowiedzieć miarodajnie tylko ktoś, kto podobną dyscyplinę uprawia albo na przykład uczestniczy w licznie organizowanych maratonach dla amatorów.

Tu biegacz kontroluje dokładnie somatyczność, wyraża wręcz fascynację sprawnością mechanizmu swojego ciała, ale opisuje ją nie przy użyciu fachowej terminologii anatomii czy fizjologii, ani w żargonie trenerskim czy lekarskim, ale w sposób daleki od naukowej precyzji – oczywiście w języku poetyckim. Niemniej opis ten pozostaje zgodny z podstawową wiedzą z fizjologii, która potwierdza, że synchronizacja rytmów kroku, oddechu i serca jest rozwiązaniem optymalnym i warunkiem zarówno zachowania zdrowia, jak i efektywności wysiłku.

W biegu długodystansowym zawodnik musi szczególnie racjonalnie gospodarować własną energią, dobrze rozkładać wysiłek, regulując tempo na poszczególnych odcinkach, by wystarczyło sił do przyśpieszenia na finiszu. Janusz Kusociński, słynny polski lekkoatleta międzywojnia, wypracował w tym celu własną metodę „interwałową”. Można się zastanawiać, dlaczego to nie on stał się bohaterem wiersza Wierzyńskiego, ustępując Finowi. Kusociński taką sławę zyskał jednak nieco później, zdobywając olimpijski złoty medal w 1932 roku, na następnych igrzyskach w Los Angeles, zresztą również w tej samej co Nurmi konkurencji – biegu na 10 kilometrów.

Nurmi, wykreowany jako **bohater liryczny**, konstatuje z pewną dumą pełną kontrolę nad swoim ciałem. Dwukrotnie porównuje się do chronometru, który precyzyjnie odmierza interwały czasu: „jestem zegarem oddechu”, „jestem zegarem wysiłku”. **Metafory** te odwracają porządek zjawisk: już nie zawodnik istnieje w czasie, ale sam staje się czasem – jego miarą i miernikiem. Przedmiot i podmiot obserwacji stanowią jedność w idealnym zespoleniu umysłu z ciałem. Niemniej ten niezawodny mechanizm skłania do refleksji o istocie własnego „ja”. W opisie cielesności użyte zostają zarówno zaimki dzierżawcze, wskazujące na zewnętrzną pozycję ciała: „krok mój”, jak i metafory, które deklarują całkowite zjednoczenie i utożsamienie obu elementów w świadomości: „jestem zegarem oddechu”.

Epitet metaforyczny „marsz taneczny” początkowo może się wydać oksymoronem, ponieważ zostały zestawione dwie sprzeczne funkcje ruchu: marszu i tańca. Pierwszy kojarzy się z wojskiem, drugi z zabawą. Marsz –

podobnie jak bieg – jest formą poziomego przemieszczania się w jakimś kierunku i do określonego celu, jest więc naturalny i ma charakter praktyczny, bo służy zmianie miejsca. Taniec natomiast jest ruchem wahadłowym lub ruchem w kółko, odbywającym się tam i z powrotem, a zatem – donikąd; jest ludycznym ruchem dla samego ruchu, w którym przemieszczanie się w przestrzeni nie ma na celu ostatecznej zmiany miejsca. Co zatem opisuje metafora zestawiająca te dwie sprzeczne formy ruchu? Czy możliwe byłoby ich połączenie i zjednoczenie albo jakaś forma pośrednia? Owszem, istnieją takie, które je łączą, choć wpływ pozostaje jednostronny. Trudniej wyobrazić sobie marsz oddziału wojskowego, nawet na defiladzie, który stałby się zarazem tańcem najwyższej na artystycznej paradzie czirliderek. Natomiast na scenie baletowej i dansingowym parkiecie często pojawia się taniec inspirowany marszem i marsz naśladujący, toteż można odwrócić użyty w wierszu epitet, uzyskując „taniec marszowy”. Do noworocznych przebojów Wiednia należy choćby słynny *Marsz Radetzkiego* Johanna Straussa (ojca) czy *Marsz ołowianych żołnierzyków* z baletu Piotra Czajkowskiego *Dziadek do orzechów*. Jest wreszcie w tradycji ludowej taniec zwany „chodzonym”, z którego narodził się dostojny polonez.

Zanim jednak dokładniej rozpoznamy tę analogię, spróbujmy odnieść pojęcia „marszu” i „tańca” do zjawisk mowy, praw języka i literatury, gdyż i w tych obszarach pojawiały się one na zasadzie **porównań kontrastujących** dwa sposoby wypowiedzi, czyli formacje prozodyjne. Paul Valéry różnicę tę określił w aforyzmie: „Proza to marsz, poezja to taniec”.

W rytmie heksametru

Czy w jakiś rytm zsynchronizowany z rytmem nóg, serca i oddechu mogą układać się również myśli? – trudno to rozstrzygnąć. Natomiast na to pytanie łatwiej odpowiedzieć twierdząco, jeśli chodzi o myśl wypowiedzianą. Artykulacja podlega bowiem **prozodii**, czyli dźwiękowemu uporządkowaniu, w którym prócz następstwa słów układanych w zdania wyróżnić można sylaby (inaczej: zgłoski) oraz akcenty.

W wierszu antycznym wyróżniano sylaby długie i krótkie, natomiast w nowożytnym odpowiadają im sylaby akcentowane i nieakcentowane. Akcent w językach nowożytnych indoeuropejskich ma charakter toniczny, to znaczy: sylaba akcentowana wypowiedzana jest nieco wyżej niż pozostałe – co łatwo sprawdzić doświadczalnie, wsłuchując się we własny głos.

Równa liczba sylab w każdym wersie i powtarzające się w tych samych miejscach sylaby akcentowane tworzą wiersz **sylobotoniczny** – system najbardziej zorganizowany w ramach wiersza regularnego (numerycznego). Przyjrzyjmy się zatem fragmentowi analizowanego utworu pod tym właśnie kątem i starajmy się tę regularność usłyszeć. Sylaby akcentowane zostały zaznaczone tłustym drukiem.

Krok mój jest marszem tanecznym, krok mój, jak serce uderza,
Jestem zegarem oddechu, płynę w powietrzu jak wieża.

W zapisie schematycznym sylabę akcentowaną oznaczmy umownie jako „**⊥**” a nieakcentowaną jako „—”. Granice zestrojów akcentowych, czyli wyrazów lub ich związków, do których dołączają się wyrazy jednosylabowe (przeważnie niepełnoznaczeniowe: przyimki, zaimki, spójniki) oznaczamy słaszem (ukośnikiem): „/”

⊥ — / — ⊥ — / — ⊥ — / ⊥ — / — ⊥ — / — ⊥ —
⊥ — / — ⊥ — / — ⊥ — / ⊥ — / — ⊥ — / — ⊥ —

Jak widać (a osoby obdarzone muzycznym słuchem zdołają to również usłyszeć), powstaje określony rytm, czyli powtarzalne następstwo w stałych miejscach sylab akcentowanych – niby takty w zapisie nutowym. Akcenty te wyznaczają regularne odcinki, niezależne od granic zestrojów akcentowych – co także warto sprawdzić w głośnym czytaniu. Odcinki te nazywamy **stopami metrycznymi**, czyli zespołem sylab skupionych pod jednym akcentem. Niezgodność ich granic z naturalnym porządkiem zestrojów nazywamy **tokiem cezurowanym**. Jak widać (a może i słyszać?), wersy mają po 16 sylab, w tym po 6 akcentowanych, które przypadają zawsze w tych samych miejscach, i są to sylaby: 1, 4, 7, 9, 12 i 15. Pozwala to na wyodrębnienie sześciu stóp dwojakiego rodzaju: dłuższej (o formacie **⊥ — —**) zwanej **daktylem** i krótszej (**⊥ —**), która nazywa się **trochejem**.

Można zapisać w następujący sposób, dodając do schematu granice stóp oznaczone kreską pionową (|):

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} \perp & - & / & - & | & \perp & - & / & - & | & \perp & - & || & / & \perp & - & / & - & | & \perp & - & / & - & | & \perp & - \\ \perp & - & / & - & | & \perp & - & / & - & | & \perp & - & || & / & \perp & - & / & - & | & \perp & - & / & - & | & \perp & - \end{array}$$

Zauważamy więc następujący porządek rytmiczny w każdym wersie: daktyl – daktyl – trochej – daktyl – daktyl – trochej. Dodatkowo podwójna kreska pionowa (||) oznacza **średniówkę**, czyli stały przedział między wyrazami, który przypada pośrodku każdego wersu. Jest to zarazem takie miejsce, w którym granice **zestrojów** i stóp się pokrywają (zjawisko to nazywamy **dzierezą**).

Analiza ta, choć może zmusza do pewnego wysiłku, zmierza do ważnego wniosku. Oto rozpoznajemy bowiem klasyczny wzorzec wiersza: sześciostopowiec daktyliczno-trocheiczny, czyli **heksametr**. Jest on elementem stylizacji (czyli upodobnienia do cudzego stylu) na wiersz antyczny, którym ułożono starożytnie eposy – greckie poematy heroiczne Homera *Iliadę* i *Odyseję* oraz rzymską *Eneidę* Wergiliusza. W literaturze polskiej stylizacji na **heksametr** znajdziemy wiele. Przykłady najwybitniejsze to *Powieść Wajdeloty* z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza, *Bema pamięci żałobny rapsod* Cypriana Norwida, *Campo di Fiori* Czesława Miłosza czy liczne wiersze Zbigniewa Herberta. Niektóre z nich zachowują antyczną konwencję heksametru jako **wiersza białego**, inne są rymowane.

Sięgnięcie do tej tradycji wiersza jest zarazem odwołaniem do mitu i historii. W utworze Wierzyńskiego powstaje skojarzenie opisanych wydarzeń z wyczynami wojennymi antycznych bohaterów i przez to następuje uwznioślenie wyczynu sportowego. A pośrednio – przypomnienie, że właśnie ze starożytności wywodzi się również idea olimpijska.

Jednakże chodzi nie tylko o samą ideę, bo warto powrócić jeszcze do kwestii **rytmu**. Heksametrem wprawdzie można opowiedzieć dowolną konkurencję sportową: wyrazić wyczyn dyskobola, oszczepnika, miotacza kulą, skoczka o tyczce, a nawet piłkarza, lecz będzie to słabiej uzasadnione niż w przypadku biegu, czyli w opisie sytuacji mającej związek z rytmem. Chodzi tu bowiem o specyfikę trójtaktu, w którym być może właśnie co trzeci krok wspierany jest oddechem zawodnika, a więc przypada na przemian

na nogę lewą i prawą – w następującym porządku. Oznaczmy więc kroki wspomagane oddechem czcionką pogrubioną:

lewa – prawa – lewa – **prawa** – lewa – prawa – lewa...

A teraz widać wyraźnie, że bieg może się odbywać w rytmie daktyla.

I teraz przywołajmy znów pierwsze zdanie, tym razem zwracając uwagę na pozycje sylab akcentowanych, oznaczonych drukiem pogrubionym: „**K**rok mój jest **m**arszem **t**anecznym”. Jak już zostało wspomniane, warto epitet „marsz taneczny” odwrócić i przeszukać repertuar „tańców marszowych”. Wiadomo, że rodzaj tańca zależy od rytmu, więc porównanie okazuje się zasadne i warto zapytać, o jaki taniec chodzi. W tempie 3/4 znamy ich kilka, a najbardziej znane to walc i... polonez. Jednakże walc to taniec wirowy, natomiast z „marszem tanecznym” bardziej kojarzy się polonez, w którym co trzeci krok (na przemian lewa i prawa noga) jest pogłębiany przez ugięcie kolan, jakby lekkim przysiadem.

Można zauważyć, że nie przypadkiem mówimy również o „stopach” w podwójnym znaczeniu, bo stopy jako część ciała mają etymologiczny związek ze stopami metrycznymi heksametru. Zestawienie tych dwóch znaczeń podpowiada poeta już w trzecim wersie: „Rytm mój zespala się z ziemią, dźwięczącą bije w nią stopą”. I słyhać, jak ten rytm zespala się nie tylko z bieżnią stadionu, ale i z brzmieniem wiersza.

Wzlot w hiperboli

Radość, szczęście, uniesienie, wniebowzięcie – tymi słowami można wyrazić uczucia zwycięzcy wyczynu sportowego. Podobny patos wyrażali poeci romantyczni, których bohaterowie dzielnie pokonywali przeciwności przyrody – jak Mickiewiczowski Beduin z poematu *Farys*, gnający na rumaku przez pustynię i pokonujący z witalistyczną pychą wrogi huragan:

Już płynie w suchym morzu koń mój i rozcina
Sympie bałwany piersiami delfina
Coraz chyżej, coraz chyżej,

Już po wierzchu świr zamięta;
 Coraz wyżej, coraz wyżej,
 Już nad kłąb kurzu wylata¹.

Jacek Podsiadło we wspomnianym już wierszu z 1994 roku nazwał piłkarza w stanie takiej euforii ironicznie „świętym w getrach”, stwierdzając, że ten stan bywa darem losowym i przemijającym. Wierzyński swemu bohaterowi przypisał podobne przeżycie: „jestem rekordem natchnienia”. Zapominamy, że słowo „natchnienie” pochodzi od „tchnienia”, „tchu”, a więc oddechu. Takim tchnieniem biblijny Bóg dał życie pierwszemu człowiekowi (co pokazał Michał Anioł na fresku w Kaplicy Sykstyńskiej) albo mitologiczna Muza inspirowała artystę. Biegacz czuje zarówno własny oddech, jak ów tajemniczy dar (talent) – odziedziczony w genach czy otrzymany z zewnątrz i nadprzyrodzony. Jego „rekord natchnienia” ma zatem sens podwójny.

Bohater postrzega swój sukces jako fakt znacznie wykraczający poza wygrane zawody, ich miejsce i czas. Wynik, osiągnięty rekord czasowy, miejsce w tabeli i zdobyty medal nie są dlań celem najważniejszym. Swoją wyczyn opisuje bowiem **hiperbolami**. Niektóre z nich służą estetyzacji zarówno opisu, jak i jego przedmiotu (jak porównanie do tańca), lub jego idealizacji (jak motyw „płynięcia w powietrzu”, czyli osiągnięcie płynności ruchu, który w biegu ma charakter skokowy). Niektóre hiperbole wzmacniają cechy opisywanego ruchu albo przenoszą w inną, pozasportową, rzeczywistość. Oto ruch posuwisty i skokowy zmienia się w jednostajny, podobny do jazdy („w ruchome koło się zmienia”), i przypomina lot ptaka. Odczucie lekkości własnego ciała jest przewyżczeniem praw fizyki: grawitacji i oporu powietrza. Zarazem jednak stopy panują nad ziemią, odmierzając kroki („dźwięczącą bije w nią stopą”). Zresztą w tym wypadku opis zbliża się do realistycznego widzenia, ponieważ istotą biegu jest właśnie naprzemienny kontakt stóp z ziemią, przerywany unoszeniem się w powietrzu,

¹ Adam Mickiewicz, *Farys. Kasyda na cześć emira Tadż-Ul-Fechra ułożona*, w: tegoż, *Wiersze*, Czytelnik: Warszawa 1972, s. 276–277.

kiedy żadna kończyzna nie dotyka podłoża, czyli staje się na chwilę lotem – i to właśnie odróżnia bieg od chodu.

Hiperbolą jest również porównanie „płynę w powietrzu jak wieża”, które wydaje się mniej trafne. Ruchomą wieżę można sobie wyobrazić albo jako dawną maszynę oblężniczą używaną do niszczenia i przełamywania fortyfikacji, albo jako nazywaną tak figurę szachową, która jednak porusza się wyłącznie w liniach prostych – inaczej niż zawodnik długodystansowy, który przebiega parokrotnie po kolistym torze zamkniętym o długości 400 metrów. Najtrudniej zobaczyć oczami wyobraźni wieżę, która „płynie”, a tym bardziej „płynie w powietrzu” niby balon albo szybowiec.

Hiperboliczna wyobraźnia wyzwała zawodnika z konkretnego miejsca i czasu, przenosząc poza bieżnię, trybuny stadionu i miasto – by okrążyć całą planetę: „Biegnę przez świat naokoło, Amerykę i Europą”. Przemieszczanie się po bieżni, która ma kształt spłaszczonej elipsy na dwóch przeciwległych prostych, przekształca się w podróż dookoła świata – zresztą niepotrzebnej, skoro ma się zakończyć w Grecji. A dalej (choć przecież powinno nastąpić wcześniej – przed wyprawą na inny kontynent!): „Skokiem przesadzam trybuny”. Logika ustępuje tu patosowi.

„Przesadzam”? Właśnie! I to słowo ma znaczenie podwójne, bo chodzi nie tylko o wyobrażenie nadludzkiego skoku, ale i przesadę w pełnej emfazy narracji. Polski odpowiednik figury hiperboli to właśnie „przesadnia”.

Jest wreszcie **puenta**, w której bohater dedykuje swój sukces idei olimpijskiej – znów wybiegając poza ograniczenia czasoprzestrzeni, tym razem do starożytnej Grecji, skąd wywodzi się tradycja olimpijska, po piętnastu wiekach przerwy wznowiona igrzyskami w Atenach w 1896 roku, z inicjatywy Pierre’a de Coubertaina (1863–1937) zgłoszonej osiem lat wcześniej.

Powiedzcie tym tłumom ludzi – niech zmiłkną, niech się uciszą.

Nie chcę żadnego zwycięstwa, nie chcę ich braw ani krzyku,
Chcę przerwać taśmę i spocząć na starym greckim pomniku.

Prawdopodobnie chodzi o posąg Zeusa w Olimpii, rzeźbę Fidiasza z V wieku p.n.e, zaliczaną do „siedmiu cudów świata”. Przedstawia ona

siedzącego na tronie władcę Olimpu z wieńcem z gałązek oliwnych na głowie, w złotym płaszczu zwisającym z lewego ramienia, dzierżącego w prawej dłoni statuę bogini Nike, a lewą dłonią wspartego na wysadzanych szlachetnymi kamieniami berle. Rzeźba ta, wysokości prawdopodobnie 13 metrów, wykonana częściowo z kości słoniowej, drewna cedrowego i hebanu, przez 800 lat stała w świątyni Zeusa, ale około roku 420 n.e., wskutek zakazu organizowania igrzysk olimpijskich, została przewieziona do Konstantynopola, gdzie przepadła w pożarze w 475 roku. „Stary grecki pomnik” przetrwał więc jedynie w hipotetycznych rekonstrukcjach, niemniej trwale istnieje również w wyobraźni bohatera wiersza, który pragnie po przecięciu taśmy na mecie na nim spocząć i swój sportowy sukces zamknąć chce takim właśnie symbolicznym aktem.

Mistrz, który nie pragnie zwycięstwa, stanowi niewątpliwie osobliwość. Sława, która nie pożąda aplauzu kibiców – taki wzorzec nie mieści się ani w galeriach największych sportowców, ani w realiach epok – zarówno starożytności, jak i XX wieku, a tym bardziej czasów najnowszych. Mamy więc do czynienia z hiperbolicznym paradoksem i posuniętą do absurdu idealizacją. Tak dalece, że właśnie ten fragment wiersza bywa cytowany przez sprawozdawców telewizyjnych komentujących bieg maratoński, zazwyczaj rozgrywany na końcu igrzysk olimpijskich. Lubią oni upiększać rzeczywistość sportową, która dawno oddaliła się od antycznego ideału, a składa się nie tylko z potu i satysfakcji, lecz także: łez, zawiści rywali, naprzemiennych nadziei i rozczarowań, wreszcie – pieniędzy.

Może jednak warto zobaczyć ją czasem właśnie w wersji uszlachetnionej, w perspektywie poetyckiej, by w tę ideę znów – jak (*nomen omen*) Wierzyński – uwierzyć.

Bibliografia podmiotowa

Wierzyński Kazimierz, *Wiersze wybrane*, wybór i wstęp Michał Sprusiński, PIW: Warszawa 1979.

Bibliografia przedmiotowa

Andres Zbigniew, *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna: Rzeszów 1977.

Smaszcz Waldemar, „Ślepy od miłości, goryczy, od klęsk i od szczęścia...”, w: Kazimierz Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, red. Waldemar Smaszcz, Łuk: Białystok 1994, s. 435–488.

Sprusiński Michał, *Anioł śmiechu, lutnista ciemnego czasu*, w: Kazimierz Wierzyński, *Wiersze wybrane*, PIW: Warszawa 1979, s. 5–20.

Bibliografia kontekstowa

Mickiewicz Adam, *Farys. Kasyda na cześć emira Tadż-Ul-Fechra ułożona*, w: tegoż, *Wiersze*, Czytelnik: Warszawa 1972.

Kulawik Adam, *Teoria wiersza*, wyd. II popr., Antykwa: Kraków 1995, s. 145–177.

Michałowski Piotr, *Gol w nieśmiertelność* [Interpretacja wiersza Jacka Podsiadły *Kadra na mecz z Francją została już powołana*], w: tegoż, *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Impuls: Kraków 2012, s. 149–157.

Mikołajczak Małgorzata, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego: Zielona Góra 2004.

Podsiadło Jacek, *Kadra na mecz z Francją została już powołana*, w: tegoż, *Wiersze wybrane 1990–1995*, Stowarzyszenie „Inna Kultura”: Bielsko-Biała 1998.

Sport w poezji – poezja w sporcie –, https://www.goldenline.pl/grupy/literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/sport-w-poezji-poezja-w-sporcie,445186, dostęp: 20.07.2023.



Agata Zawiszewska-Semeniuk

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8098-5748

Dyskrekcja uczuć Maria Pawlikowska-Jasnorzewska *Ofelia*

Biografia

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891–1945) to najwybitniejsza poetka **okresu międzywojennego** i jedna z najwybitniejszych poetek polskich XX wieku. Podsumowała ona, twórczo przekształciła i przekroczyła dziewiętnastowieczną – szczególnie młodopolską – tradycję liryki kobiecej, zapowiadając jej realizację nowoczesną.

Wyobraźnię twórczą Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, której ważnym składnikiem była wrażliwość na ekspresyjne, kreacyjne i poznawcze walory malarstwa i literatury jako dziedzin sztuki, ukształtowały w równej mierze rodzinne tradycje artystyczne oraz erudycyjny charakter kultury umysłowej **Młodej Polski** – na tę bowiem epokę przypadło dzieciństwo i młodość poetki. Urodziła się w znanej krakowskiej rodzinie malarzy Kossaków: jej dziadkiem był Juliusz Kossak, ojcem Wojciech Kossak, bratem Jerzy Kossak – wszyscy specjalizujący się w malarstwie realistycznym i historycznym – siostrą pisarka satyryczna Magdalena Samozwaniec, kuzynką prozaiczką i krytyczką literacką Zofia Kossak-Szczucka. Ukształtowana w tym środowisku świadomość, w jaki sposób dzieło sztuki wpływa na odbiorcę poprzez słowo i obraz, widoczna jest w całym dorobku pisarskim Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, znanej międzywojennym odbiorcom nie tylko jako poetka,

lecz także jako autorka komedii i dramatów obyczajowych. Ponadto, amatorsko – zwłaszcza w młodszej części życia – uprawiała malarstwo inspirowane wczesnymi koncepcjami awangardowymi. Jej dorobek liryczny obejmuje 13 tomików wierszy: *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), *Gołąb ofiarny* (1941) oraz pośmiertnie wydane *Utwory ostatnie* (1956); jej juvenilia poetyckie zostały opublikowane w tomie *Etiud wiosennych* (1976), a twórczość dla teatru – w *Dramatach* (t. 1–2, 1986).

Epoka

Pawlikowska-Jasnorzewska ukształtowała oryginalny model liryki kobiecej, będącej w tym samym stopniu wyrazem, jak i wytworem radykalnych zmian obyczajowych i kulturalnych, które dokonały się w Polsce w latach 1918–1939.

Zmiany obyczajowe polegały na demokratyzacji życia społecznego, którą przyspieszyło m.in. przyznanie kobietom w 1918 roku praw obywatelskich (przede wszystkim czynnych i biernych praw wyborczych). Równouprawnienie polityczne podsumowało cykl dziewiętnastowiecznych reform politycznych przeprowadzanych wskutek nacisku ruchów emancypacyjnych, otwierających kobietom dostęp kolejno do edukacji średniej i wyższej, pracy zawodowej, twórczości artystycznej. Dwudziestolecie domknęło ten proces, skupiając uwagę kobiet na samorealizacji w sferze prywatnej, i wytworzyło model tożsamości zwany wówczas Nową Kobiętą. Nowa Kobieta była świadoma swoich praw i obowiązków obywatelskich, niezależna w myśleniu, wyedukowana, pracująca zawodowo, aktywna twórczo, a chociaż nadal szanowała instytucje małżeństwa i rodziny oraz wspólnot wyznaniowych, nie zgadzała się już na ograniczanie ekspresji własnych myśli, uczuć i potrzeb. Uświadamianiu ich sobie i otwartemu wyrażaniu służyła m.in. teoria psychoanalizy Sigmunda Freuda, który dowartościował podświadome siły życia psychicznego człowieka. Za jedną z ważniejszych uważał

on popęd seksualny, od wieków w kulturze Zachodu represjonowany i sublimowany, znacznie bardziej jednak w odniesieniu do kobiet niż mężczyzn. Powyższy splot czynników politycznych i intelektualnych stworzył obyczajowy klimat epoki międzywojennej, który sprzyjał skupieniu uwagi na życiu emocjonalnym kobiet i bezpośredniości kontaktów między płciami.

Zmiany w ówczesnej literaturze i życiu literackim były wytworem i wyrazem między innymi wyżej opisanych zmian obyczajowych. Liczniejsza reprezentacja kobiet w sferze publicznej przełożyła się na większą ich reprezentację w literaturze – nie tylko w roli bohaterek literackich, lecz także w roli autorek. Pisarki – i z własnej potrzeby, i z inspiracji feministycznych krytyczek literackich, takich jak np. Irena Krzywicka – zaczęły szukać nowego języka artystycznego, aby wypowiedzieć doświadczenia Nowych Kobiet. Mówienie własnym głosem w liryce nie było jednak u progu niepodległości łatwe, ponieważ odziedziczony po Młodej Polsce kobiecie model poezji miłosnej – ukształtowany przez tak wybitne poetki, jak Kazimiera Zawistowska, Maryla Wolska, Bronisława Ostrowska czy Maria Komornicka – charakteryzował się patosem, wielosłowiem, zretoryzowaną składnią, mitologicznymi aluzjami, umownością realiów (np. w pejzażach wewnętrznych), erotyką duszy bardziej niż ciała. Pawlikowska-Jasnorzewska zrewolucjonizowała ten model, tworząc nowy typ kobiecego „ja” lirycznego: „zwykłą” kobietę, pokazaną w jej dniu powszednim, otoczoną konkretnymi przedmiotami, naturalnie eksponującą swoją kobiecość i realizującą się w miłości także fizycznej, mówiącą o uczuciach szczerze, ale dyskretnie, językiem potocznym.

Modele liryki międzywojennej

Warto podkreślić, że literackie wyrazy demokratyzacji międzywojennego życia społecznego, takie jak figura „szarego” człowieka, dowartościowanie codzienności, prozaizacja, a nawet kolokwializacja języka, stanowiły cechę większości nowatorskich nurtów poetyckich. Łączyły więc one model poezji wypracowany przez Pawlikowską-Jasnorzewską z dwoma najbardziej wyrazistymi i rozpoznawalnymi modelami **poezji międzywojennej**:

skamandryckim (trzon grupy Skamander stanowili Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim i Kazimierz Wierzyński) oraz awangardowym (uprawianym m.in. przez głównego przedstawiciela Awangardy Krakowskiej – Tadeusza Peipera, Józefa Czechowicza jako reprezentanta ośrodka lubelskiego czy Czesława Miłosza z wileńskiej grupy Żagary).

Podobieństwa idiomu poetyckiego Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej do modelu skamandryckiego obejmowały: postać „zwykłej” kobiety jako podmiotu lirycznego/„bohaterki” wierszy; zainteresowanie realistycznie widzianym światem codziennych rzeczy i zdarzeń, z czego wynikała anegdotyczność (rozumiana tu – w dużym uproszczeniu – jako możliwość rekonstrukcji konkretnej sytuacji „opowiedzianej” w wierszu); prozaizację języka artystycznego; wrażliwość zmysłową przejawiającą się w informacjach o doznaniach wzrokowych, słuchowych, dotyku, zapachach i smakach; szacunek do tradycji literackiej widoczny np. w kontynuacji klasycznych układów stroficznych i wersyfikacyjnych; zarazem podejmowanie eksperymentów mających na celu twórcze przekształcenie dawnych konwencji, m.in. poprzez pozbawianie ich patosu lub stylizatorstwo; respektowanie potrzeb i kompetencji kulturalnych czytelników, rekrutujących się z najbardziej wpływowych w okresie międzywojennym warstw społecznych, czyli inteligencji, zamożnego mieszczaństwa i ziemiaństwa; ambivalencję uczuć żywionych wobec rzeczywistości, objawiającą się z jednej strony afirmacją wszelkich przejawów życia, z drugiej – chęcią ucieczki od niego „do wewnątrz”, np. w świat indywidualnych wspomnień, lub „na zewnątrz”, np. w egzotyczne podróże.

Podobieństw między modelem poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i skamandrytów, widocznych na początku lat 20. XX wieku, zaczęło ubywać pod koniec tej dekady, a przybywać zbieżności z modelem awangardowym. Wzbogaciły one arsenał artystycznych środków wyrazu autorki *Ofelii* o nowe elementy, przede wszystkim zaś o: miniaturyzację, maksymalną zwięzłość wypowiedzi poetyckiej, tendencję do zamykania jej puentą; przesunięcie uwagi ze struktury zdania na strukturę znaczeń, grę słów, metaforę; stosowanie niedomówień i aluzji; eksperymenty z wierszem wolnym; dyskretną ucieczkę.

Miniatura

Tomem przełomowym, w którym wyraźnie zmanifestowały się charakterystyczne cechy liryki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, takie jak miniaturyzacja i asceza formy, prostota wersyfikacji i języka, monotematyczność i monochromatyczność, wyciszenie emocji, były *Pocałunki* opublikowane w 1926 roku. Znalazło się w nim wiele wierszy odczytywanych przez ówczesnych czytelników jako poetyckie świadectwa kryzysu narastającego w jej drugim małżeństwie, które ostatecznie rozpadło się pod koniec lat 20. XX wieku (pierwsze małżeństwo z oficerem wojska austriackiego Władysławem Bzowskim zostało zawarte w czasie pierwszej wojny światowej i unieważnione po jej zakończeniu; drugie – z pisarzem i działaczem kulturalnym Janem Henrykiem Gwalbertem Pawlikowskim – przypadło na pierwszą dekadę niepodległości i także zostało unieważnione; trzecie, zawarte na początku lat 30. XX wieku – z oficerem lotnictwa Stefanem Jasnorzewskim – przetrwało do końca życia poetki). Uderzająca odrębność *Pocałunków*, w większości – czterowierszy, na tle głównego nurtu ówczesnej polskiej liryki, od razu zwróciła uwagę krytyków, którzy zaczęli szukać dla nich analogii w polskiej i obcej tradycji literackiej. Zestawiali je m.in. z helleńsko-aleksandryjskim epigramatem, gatunkami poezji średniowiecznej: hiszpańskiej – copla, perskiej – rubajjat, japońskiej – haiku, tanka, uta, staropolskimi pieśniami i fraszkami, miniaturami pisarzy współczesnych, np. Guillaume’a Apollinaire’a i Jeana Cocteau – we Francji, Iwaszkiewicza – w Polsce.

Poetycki cykl **miniatur** nie był więc w połowie lat 20. XX wieku czymś wyjątkowym, lecz nadal rzadkim, a jego rosnąca popularność w XX wieku wynikała z wielu przyczyn, m.in. znudzenia długimi poematami, które nie odpowiadały już dynamice nowoczesnego świata, potrzeby lapidarności odczuwanej przez współczesnego człowieka, dążenia do odpatetyzowania poezji w ogóle, przekładającego się często na zdystansowany, niemal nie dbały stosunek poety do (nie tylko) własnej twórczości uważanej za epizodyczną i ulotną. Tę tradycję poetyckiej miniatury jako arcyzmu doraźnego i szkicowego wykorzystała Pawlikowska-Jasnorzewska do nowatorskiego ujęcia tematu miłości z perspektywy Nowej Kobiety. Odeszła od wielosłowa,

afektacji i patosu charakteryzujących poezję epoki poprzedniej, a także od utożsamiania przeżyć twórcy jako realnej osoby z przeżyciami podmiotu lirycznego jego wierszy, co czyniono powszechnie zwłaszcza w odniesieniu do poetek. Udało się jej zarazem zachować intymność wyznania i szczerość wzruszenia, głównie dzięki takim zabiegom intelektualno-językowym, jak paradoks, dowcip, metafora, zaskakująca puenta aprosdoketyczna (**aprosdoketon** – figura retoryczna polegająca na niespodziewanym użyciu słów).

Dyskrecja uczuć

Kunsztowne zastosowanie wyżej wspomnianych zabiegów widać wyraźnie w pochodzącym z tomu *Pocałunki* wierszu *Ofelia*. Stanowi on przykład liryki roli, gdzie „ja” liryczne kreowane jest na postać historyczną lub fikcyjną mówiącą we własnym imieniu, ale której poglądy czy uczucia poetka podziela – w tym wypadku **podmiotem lirycznym** jest bohaterka elżbietańskiego dramatu *Hamlet* Williama Shakespeare’a. Sam wybór liryki roli już jest więc sposobem dystansowania się autorki wobec własnego cierpienia – wprawdzie nie uśmierza bólu złamanego serca, ale przesuwa uwagę na sposób jego wyrażania, np. przez zapośredniczenie-aluzję do tekstu kultury z odległej epoki. Również struktura **monologu lirycznego** Ofelii służy mówieniu nie wprost o sile i głębi jej uczuć: stwierdzenie „długo jeszcze poleżę, zanim uwierzę, że mnie nie kochano” ani nie wyraża emocji, lecz tylko je sugeruje obrazem „długiego leżenia”, ani nie nazywa emocji, lecz tylko stwierdza fakt „niekochania”. Obiektywność tego stwierdzenia podkreśla zresztą nieosobowa forma czasownika „nie kochano”, która ponownie przenosi uwagę z dramatyzmu relacji międzyludzkich na racjonalność oceny stanu rzeczy. Liryka roli, bardziej dyscyplinująca wypowiedź poetycką niż liryka **osobista**, pozwoliła tu osiągnąć Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej efekt trudny do osiągnięcia w inny sposób – przede wszystkim uniknąć obwiniania konkretnej osoby, czy mężczyzn w ogóle, za emocjonalne zranienie.

Ofelia

Ach, długo jeszcze poleżę
w szklanej wodzie, w sieci wodorostów
zanim nareszcie uwierzę,
że mnie nie kochano, po prostu.

Rozedrganie wewnętrzne Ofelii jest jednak w wierszu obecne, ale wyrażone dyskretniej, w jego strukturze głębokiej. Wiersz jest bowiem regularny tylko na pierwszy rzut oka, w istocie zawiera tak subtelne, acz wyraźne sygnały rozluźnienia rygorów spójności, jak: zmienna liczba sylab w kolejnych wersach: 8, 10, 8, 9; niestabilna średniówka; złamana zasada ścisłości końcówek w wersach drugim i czwartym: „wodorostów – po prostu”; zmiany rytmu w miejscach szczególnie nacechowanych znaczeniowo, podkreślane przez pauzy myślowe w wersach: pierwszym – po westchnieniu „Ach”, i czwartym – przed puentą „po prostu”.

Miejszem najbardziej intrygującym jest **puenta**. Poprzedzające ją wersy przygotowują czytelnika na podsumowanie ich jakimś zabiegiem uwznioślającym miłosną klęskę Ofelii lub odesłanie do wartości uważanych za wyższe, a tymczasem otrzymuje on formułę zaskakująco prostą, kolokwialną, niemal nieudolną. Efekt niespodzianki po raz kolejny przenosi uwagę z uczuć na sposób ich konceptualizacji i mówienia o nich. Z jednej bowiem strony puenta wytwarza dystans wobec emocjonalnej warstwy utworu, z drugiej zaś dowodzi realizmu psychologicznego, odwołując się do powszechnego ludzkiego doświadczenia niemożności elokwentnego wysłowienia myśli w momentach silnych wzruszeń. Innymi słowy Pawlikowska-Jasnorzewska wykorzystuje ten sam zabieg do osiągnięcia dwóch sprzecznych celów jednocześnie: zbudowania dystansu wobec własnych uczuć i pogłębieniu ich ekspresji, co czyni wiersz jeszcze bardziej prawdziwym i wzruszającym. Takie decyzje twórcze poetki miały dalekosiężne konsekwencje dla liryki międzywojennej, należała ona bowiem do licznej grona tych twórców, którzy reformowali język poetycki poprzez dowartościowanie języka codziennej komunikacji, awansowanie prozaizmów i kolokwializmów do rangi pełnoprawnych środków artystycznego wyrazu.

Aluzja literacka

Ofelia Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej stanowi również interesujący przykład aluzji artystycznej, jako wariantu **intertekstualności** i **intersemiotyczności**.

Aluzja literacka to świadome nawiązanie utworu do innego tekstu, które czytelnik powinien dostrzec (na tak różnych poziomach tekstu, jak np. tytuł, element świata przedstawionego, schemat wersyfikacyjny czy styl językowy) i zinterpretować. Służy ona twórcom nie tylko do wypowiedzenia w sposób zapośredniczony głównej intencji utworu literackiego, lecz także do zasygnalizowania własnego stosunku do tradycji literackiej, np. akceptacji i kontynuacji lub krytyki różnych jej elementów. W wierszu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej najsilniejszym sygnałem jest tytuł *Ofelia*, który odsyła do *Hamleta* Shakespeare'a i historii jego bohaterki, natomiast „treść” wiersza – do tego momentu akcji, gdy *Ofelia* już nie żyje. Zrozumienie wiersza wymaga więc najpierw znajomości *Hamleta* i dziejów skomplikowanych relacji: między *Ofelią* a tytułowym bohaterem, który nikomu nie ufa, zabija ojca i brata ukochanej, odrzuca jej miłość; między *Ofelią* a jej ojcem i bratem, którzy nią manipulują, by osiągnąć własne polityczne cele; między *Ofelią* a resztą dworu.

Wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej odsyła jednak nie tylko do dramatu Shakespeare'a, lecz także do licznych późniejszych jego literackich przekształceń. Rozpacz *Ofelii*, jej przyczyny, symptomy i konsekwencje inspirowały bowiem wielu artystów, którzy opracowywali go na różne sposoby, w zależności od konwencji dominujących w kolejnych epokach. Odnosili się przy tym nie tylko do szekspirowskiego wzorca, lecz również do innych jego wariantów, przetworzeń, reinterpretacji, czyli nieustannie poszerzali pole intertekstualnych odniesień. Na przykład w polu intertekstualnych odniesień do postaci *Ofelii* ustaliła się tradycja obrazowania jej jako kochanki *Hamleta*, tracącej zmysły po odrzuceniu przez ukochanego i śmierci ojca, samobójczyni. Dla uzmysłowienia nowatorstwa Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w opracowaniu tematu *Ofelii* warto więc zrekonstruować kontekst, w jakim był umieszczany na przełomie XIX i XX wieku.

Składały się nań w pierwszej kolejności *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare* przełożone przez Józefa Paszkowskiego, Leona Ulricha i Stanisława

Egberta Koźmiana, opublikowane po raz pierwszy w 1875 roku, a traktowane jako wzorcowe i wielokrotnie powielane aż do translatologicznych dwudziestowiecznych dokonań Stanisława Barańczaka. *Hamlet* w tłumaczeniu Paszkowskiego został wydany w 1909 roku z obszernym wstępem wpływowego wówczas krytyka literatury Piotra Chmielowskiego, który określił w nim Ofelię mianem najpiękniejszej i najbardziej wzruszającej z kobiecych postaci w dramatycznym dorobku Shakespeare'a, kwintesencji kobiecej wrażliwości emocjonalnej, kruchości psychicznej, zdolności kochania. Odczytanie Chmielowskiego dominowało nad innymi niemal do końca dwudziestolecia. Ponadto: w muzyce – *Piosnka obłąkanej Ofelii* napisana przez Stanisława Moniuszkę na początku lat 70. XIX wieku dla operowej adaptacji *Hamleta*, wielokrotnie przedrukowywana w śpiewnikach, wykonywana z upodobaniem zarówno w salach koncertowych, jak i salach międzywojennych; w poezji – wiersze *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* Wincentego Korab-Brzozowskiego opublikowane w krakowskim „Życiu” w 1899 roku (nr 4), *Ofelia* (1870) Arthura Rimbauda przełożona przez Jana Kasprówicza i zamieszczona w lwowskim „Słowie Polskim” w 1905 roku (nr 409), *Ofelia* Stanisława Majkowskiego w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1923 roku (nr 52); w teatrze – legenda scenicznej kreacji Heleny Modrzejewskiej grającej Ofelię od lat 60. XIX wieku, uwiecznionej na wielu zdjęciach; a wreszcie zainteresowania szekspirowskie Stanisława Wyspiańskiego, który na początku XX wieku przetwarzał przekłady Juliusza Słowackiego i Józefa Paszkowskiego, m.in. pisząc *Śmierć Ofelii. Scenę dramatyczną*, opublikowaną pośmiertnie w *Wierszach, fragmentach dramatycznych, uwagach* w 1910 roku.

Co istotne, w wymienionych wyżej realizacjach tematu Ofelii, szczególnie z okresu Młodej Polski, postać ta ma wprawdzie nieco więcej autonomii niż w dramacie Shakespeare'a, który rzadko udzielał jej głosu, ale realizuje ją w obszernych i patetycznych opisach własnego cierpienia i jego somatycznych symptomów, w rozdzierających skargach na obojętność ukochanego. Na tle tych tradycyjnych ujęć *Ofelia* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zaskakiwała lapidarnością i prostotą, dyskrecją uczuć, depatetyzacją uczuciowej porażki. Tym bardziej, że jej Ofelia wypowiada swój monolog jako osoba już nieżyjąca, poetka wykorzystała tu więc kolejny element tradycji

literackiej, jaką jest figura retoryczna zwana **prozopopeją**. Chwyt oddawania głosu osobom i przedmiotom martwym dla przekazania żyjącym wiedzy czy emocji z perspektywy im niedostępnej, charakterystyczny głównie dla **poezji funeralnej**, Pawlikowska-Jasnorzewska stosowała rzadko, ale bardzo świadomie, o czym świadczy przejmujący wiersz *Topielice*. Również ten utwór, realizujący antyczny gatunek **rozmowy umarłych**, ujawnia, że **wyobrażenia tanatyczna** poetki wypowiada się za pomocą **motywów akwaticznych**, związanych z wodą.

Aluzja pikturalna

Wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej stanowi ponadto interesujący przykład **aluzji pikturalnej**, ponieważ zawiera odniesienie do sztuk plastycznych. Jest to zrozumiałe w kontekście dominacji sztuk plastycznych w domu rodzinnym poetki, gdzie znajomość tradycji malarstwa polskiego i europejskiego była tak obowiązkowa, że aż naturalna. Malarze przeszłych epok inspirowali się postacią Ofelii tak samo często jak literaci, portretując ją szczególnie w tych momentach, które nie zostały „unaocznione” w dramacie. Należy bowiem pamiętać, że w sztuce Shakespeare’a nie ma m.in. sceny śmierci Ofelii – to królowa Gertruda opowiada o znalezieniu zwłok dziewczyny, to tylko grabarze sugerują, że sama odebrała sobie życie, o czym przekonany jest także ksiądz uczestniczący w jej pochówku. Ów brak fabularny motywował wielu twórców do opracowywania **apokryficznych** wersji wydarzeń, których widoku Shakespeare oszczędził swym elżbietańskim odbiorcom.

Luka w fabule stała się przede wszystkim źródłem różnych przedstawień Ofelii spacerującej nad wodą lub wchodzącej do wody, niemal na chwilę przed utonięciem – te ujęcia dominowały mniej więcej do połowy XIX wieku, a najciekawsze z nich namalowali m.in. Thomas Francis Dicksee, Arthur Hughes, Konstantin Makovsky, Richard Redgrave, John William Waterhouse. W drugiej połowie XIX wieku rozpowszechniły się natomiast obrazy Ofelii jako pięknej topielicy, której najbardziej znane wizerunki stworzyli m.in. Eugène Delacroix, Alexandre Cabanel, Paul Albert Steck. Przełomowy

okazał się jednak obraz Johna Everetta Millais z 1852 roku, który zawładnął wyobraźnią zbiorową kolejnych pokoleń twórców i odbiorców sztuki. Millais jako przedstawiciel trzeciego pokolenia angielskich malarzy romantycznych, tzw. prerafaelitów, uznawał dzieło Shakespeare'a – z jego otwarciem na duchowość, tajemniczość, metafizykę – za jedno z głównych źródeł inspiracji artystycznej. Prerafaelici postulowali odrzucenie sztywnych reguł sztuki akademickiej na rzecz autentyczności wyrazu, realistycznie przedstawionych detali, powrót do tematów codziennych, które widzieli w dziełach średniowiecznych „prymitywów”, mistrzów renesansu, twórców rodzajowego malarstwa niderlandzkiego. Traktowali ponadto wypowiedź artystyczną jako wypowiedź zawierającą moralną ocenę otaczającej ich rzeczywistości. W konsekwencji połączenie elementów pochodzących z tak różnych pokładów tradycji malarskiej uczyniło sztukę prerafaelitów bardzo dekoracyjną, w tym samym stopniu realistyczną, co i symboliczną, niemal fantastyczną.

W centrum swojego obrazu Millais umieścił martwą Ofelię, leżącą na połyskującej wodzie z rękami odwiedzionymi nieco od ciała, jakby w trumnie, delikatną, unoszoną przez leniwy prąd. Przepych sukni i bujne piękno nadrzecznej przyrody, ukazane z dokładnością niemal fotograficzną, kontrastują tu ze spokojem i bezruchem topielicy, która ma oczy na wpół przymknięte, patrzące nieruchomo w dal. *Ofelia* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej odsyła właśnie do tego obrazu, i chociaż jest tylko aluzją do niego, nie zaś jego opisem (czyli *ekfrazą* czy *hypotypozą*), uruchamia żywotne w refleksji artystycznej Zachodu od czasów starożytnych zagadnienie *korespondencji sztuk*, ujęte w Horacjańskiej frazie *ut pictura poesis erit*. Owo punktowe napomknięcie pozwala niejako „zobaczyć” wiersz, zinterpretować go jako obrazowo dwudzielny: w jego części pierwszej mamy informacje o przestrzeni „zewnątrznej”, jakby z obrazu Millais („leżenie w wodzie” i „sieci wodorostów”), w części drugiej – informację o przestrzeni „wewnętrznej” podmiotu liryku (trudność „uwierzenia w bycie niekochaną”). Obraz „zewnątrzny”, zmysłowy, ostatecznie pozbawiony autonomii, pełni tu funkcję służebną wobec emocji „ja” mówiącego, stanowi pretekst do uwag o jego sytuacji uczuciowej.

Warto nadmienić, że scena śmierci Ofelii, inspirowana przez wieki artystów pióra i pędzla, nadal zasila wyobraźnię współczesnych filmowców oraz twórców kultury masowej, którzy przetwarzają najczęściej koncept wizualny Millais. Na przykład upozowana jak na jego obrazie Ofelia płynie porwana nurtem strumienia w oscarowej ekranizacji *Hamleta* w reżyserii Laurence'a Oliviera z 1948 roku; w ostatniej dekadzie XX wieku podobne postacie topielic pojawiły się w teledysku do piosenki Polly Jean Harvey *Down by the Water* (1995) i na okładce jej płyty *To Bring You My Love* (1995) oraz w teledysku do piosenki Kylie Minoque i Nicka Cave'a *Where the Wild Roses Grow* (1995); na początku XXI wieku nawiązał do niej kontrowersyjny duński reżyser Lars von Trier w filmie *Melancholia* (2011).

Podsumowanie

Ofelia Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, jak wiele innych wierszy z dojrzałego okresu jej twórczości, okazuje się wypowiedzią niezwykle kunsztowną: w tym samym stopniu szczerą i autentyczną, co zretoryzowaną i zapośredniczoną przez kanoniczne teksty europejskiej i rodzimej kultury literackiej i wizualnej. Wyraża zarówno szacunek poetki do tradycji artystycznej – poprzez jej kontynuację (np. ożywienie problematyki egzystencjalnej, etycznej i estetycznej dzieł, do których czyni aluzje), jak też artystyczną odwagę do jej przekroczenia (np. rezygnację z emocjonalnego ekshibicjonizmu, patosu i wielomowności cierpiących z powodu odrzucenia, na rzecz dyskrecji uczuć, lapidarności i prostoty języka). W ten sposób komunikuje się poetka jako Nowa Kobieta – uczucia nadal są dla niej ważne, lecz mówi o nich językiem sztuki, który twórczo przekształca zgodnie z duchem epoki międzywojennej.

Bibliografia podmiotowa

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, przejrzały i uzupełniły Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Łebkowska, wyd. v, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.

Bibliografia przedmiotowa

Hurnik Elżbieta, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1995.

Kwiatkowski Jerzy, *Wstęp*, w: Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, przejrzały i uzupełniły Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Łebkowska, wyd. v, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków 199, s. v–cxxxiv.

Nawarecki Aleksander, *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Śląsk: Katowice 1993, s. 99–119.

Pajdzińska Anna, *Językowe mechanizmy budowania puenty (Na przykładzie „Pocałunków” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej)*, „Polonistyka” 1996, nr 4, s. 215–218.

Ruszczyńska Marta, *Funkcje aluzji literackiej w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Studia i Materiały” XIII, Filologia Polska 4, Wyższa Szkoła Pedagogiczna: Zielona Góra 1984, s. 141–164.

Zacharska Jadwiga, *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach”*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 2, s. 71–88.

Bibliografia kontekstowa

Shakespeare William, *Hamlet*, tłum. Józef Paszkowski, wyd. dowolne.

Czczot Katarzyna, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Instytut Badań Literackich: Warszawa 2017.

Gubar Susan, *Prozopopeja a poezja Zagłady w języku angielskim. Sylvia Plath i jej współcześni*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Literatura na Świecie” 2005, nr 9/10, s. 297–327.

Michałowski Piotr, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 116–135.

Prerafaelici, seria „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 1999, nr 28, Eaglemos Polska.

Słodczyk Rozalia, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Ekfrazy literackie i malarskie w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2020.



Jerzy Madejski

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-2911-2770

Stanisław Jerzy Lec *Myśl nieuczesana*

1.

Stanisław Jerzy Lec to wielki pisarz. Jeden z najbardziej znanych autorów polskich za granicą. Jego najważniejsza książka, zbiór aforyzmów *Myśli nieuczesane* (pierwsze wydanie 1957), czytana jest w wielu językach

Lec urodził się 6 marca 1909 roku we Lwowie, zmarł 7 maja 1966 roku w Warszawie. Znamy wiele biogramów pisarza zamieszczonych w licznych encyklopediach i słownikach literatury. Najlepiej jednak będzie, gdy przybliżymy życie pisarza poprzez jego autobiografię. Jednak w wersji osobiwej. Oto, co Lec pisał o sobie w 1966 roku, a więc krótko przed śmiercią:

Czy urodziłem się rzeczywiście dopiero 6 marca, jak mogę wnioskować z lwowskiej metryki? A może dopiero w r. 1933, gdy po ukończeniu szkół wiedeńskich i lwowskich: przedszkoli i uniwersytetu, opuściłem przybytek nauki prawa, by udać się na pierwsze rendez-vous z bezprawiem? A może zaistniałem dopiero, gdy owego roku wypadłem spod maszyny drukarskiej tomem lirycznym *Barwy*? A może dopiero w roku 1935 książeczką satyryczną *Zoo*? Cóż, rodziłem się później kilkanaście razy lirycznie i satyrycznie. Każdą książką, ba, każdym wierszem, najmniejszą fraszką. A może zobaczyłem świat dopiero w dniach wojny? W obozie koncentracyjnym? A może znalazłem się w życiu ucieklszy kulom egzekucji w roku 1943? Albo kiedy wyszedłem z lasów partyzanckich w 1944 roku?

A potem ileż okazji do pierwszego otwarcia oczu!

Tajemnica mojego istnienia „pękła” dla szerszej ludzkości właściwie w chwili ukazania się pierwszego zagranicznego wydania *Myśli nieuczesanych*.

Ale owe drobne, wyżej podane fakty zdawałyby się sugerować, że istniałem już wcześniej. Rzekł mi raz ktoś, może nawet ja sam: „Jak ty żyłeś, przecież tego nie można będzie zamknąć w kilkunastu wierszowej wzmiance w encyklopedii”. Za późno mi o tym przypominano.

Ta okazjonalna autobiografia jest ciekawa. Są w niej odnotowane fakty z życia. Lec rzeczywiście urodził się we Lwowie. Faktycznie mieszkał i uczył się w tym mieście. Ukończył prawo na Uniwersytecie Jana Kazimierza. W czasie drugiej wojny światowej przebywał w getcie we Lwowie i w obozie koncentracyjnym w Tarnopolu, z którego wydostał się w przebraniu (w mundurze niemieckiego żołnierza). Później walczył w oddziałach partyzanckich Gwardii Ludowej i Armii Ludowej. Również chronologia twórczości się zgadza. A jednak odczuwamy, że ta autobiografia jest specyficzna, choćby dlatego, że krótka. Ten gatunek znamy zwykle z obszernych tomów, tu życie pisarza mieści się na jednej stronie, a właściwie na obwo-lucie książki¹.

Kluczowa jest jednak inna kwestia. Lec nie opowiada tylko o tym, co było. Wprowadza niepewność wobec tego, co się zdarzyło. Rozpatruje niejako warianty swojego życia. Zwróćmy uwagę, w jaki sposób pisze o przyjściu na świat. Powtarza określenie „urodziłem się”. W ten sposób metaforyzuje podstawowy fakt biografii. Ponadto urodziny określa jako „otwarcie oczu”. Rzeczywiście tak odnotowuje się niekiedy ten moment. Ale Lec używa tych słów, pisząc też o innych epizodach ze swojej biografii. Główne zdarzenia z jego życia łączą się właśnie „z otwarciem oczu”. Chodzi tu już o inną sprawę, o „uświadczenie sobie czegoś”. W tym kontekście przypomina, że stał przed oddziałem egzekucyjnym. Jest jeszcze coś, co powinno zwrócić naszą uwagę. Ta wielokrotność narodzin obejmuje również twórczość. Lec przypomina tomy przedwojenne i powojenne. Może nas zastanawiać, że wzmiankując o kolejnych narodzinach, pisarz niejako traktuje podobnie koszmar obozu i stworzenie „najdrobniejszej fraszki”. Czy można sobie wyobrazić poważniejsze traktowanie powołania pisarza? A może Lec

¹ Stanisław Jerzy Lec, *Fraszko-branie*, Iskry: Warszawa 1966.

pojmuje życie w kategoriach żartu. Znamienne, że jeden z jego zbiorów nosi tytuł *Życie jest fraszką* (1948). Dodam jeszcze, że Filip Istner, autor tekstu wspomnieniowego o autorze *Myśli nieuczesanych*, pisał, że na szpitalnym stoliku w dniu śmierci twórcy znaleziono fraszkę „Ale heca, / nie ma Leca”².

2.

Jest wiele definicji **aforyzmu**. Użyteczne będzie hasło z *Podręcznego słownika terminów literackich* (1993). Czytamy w nim, że aforyzm to „wyraziste sformułowanie, zamknięte w jednym zdaniu, odsłaniające ogólną prawdę moralną, psychologiczną czy filozoficzną, wyrafinowane stylistycznie i błyskotliwie trafne”³.

Autor hasła, wybitny teoretyk i historyk literatury, uznał, że te słowa wystarczą, aby objaśnić na użytek szkolny jeden z najważniejszych i najpopularniejszych gatunków. Aforyzm bowiem występuje w literaturze, ale także w komunikacji społecznej (służy przekazywaniu ważnych treści kulturowych; mówi coś o statusie społecznym uczestników rozmowy) oraz w dydaktyce (na różnych stopniach). Prześledźmy kolejne składniki tej definicji. „Wyraziste sformułowanie” może odnosić się zarówno do oryginalności ujęcia myśli, jak i do estetyki sformułowania. W zasadzie aforyzm występuje jako forma prozatorska. Są jednak autorzy wykorzystujący wysublimowane ujęcia językowe. Inni natomiast wprowadzają rytm i rym do swoich utworów. Następnie autor hasła zastrzega, że aforyzm zwykle jest zdaniem. Warto zapamiętać to ujęcie. Tak jest najczęściej. Spotkamy jednak również aforyzmy jednowyrazowe oraz zapisane w kilku w zdaniach. Oto np. sentencja Leca oparta na **neologizmie** „Mitologika”. W zbiorze tego

² Filip Istner, „Czapkę błazeńską się kłaniać” nie można (Rzecz o St. J. Lecu), „Kultura” 1974, nr 12, s. 110.

³ *Podręczny słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, OPEN: Warszawa 1993, s. 8.

samego pisarza spotkamy aforyzmy rozbudowane, kilkudzaniowe, które niekiedy mają strukturę scenek dramatycznych.

Uzupełnienia wymaga kolejny człon definicji. Aforyzm jest **gatunkiem mądrościowym**, wielu jego autorów nawiązuje do ksiąg biblijnych. Służy utrwalaniu ważnych myśli i zapisuje proces poszukiwania prawdy. Zresztą można jeszcze wydłużyć listę dziedzin wiedzy, które aforystyka obejmuje. Nie tylko więc filozofia, psychologia, etyka. Spotkamy też zbiory sentencji dotyczące: ekonomii, polityki, wiary, biologii (zdrowego trybu życia)... Bardziej złożona jest kwestia prawdy. Najkrócej rzecz ujmując, autorzy poszukują wiedzy, odnoszą się do wysiłku poznawczego poprzedników. Nierzadko jednak aforysta podkreśla indywidualne podejście do świata i do prawdy oraz prezentuje swoją filozofię w krótkiej formie.

Kolejne człony definicji słownikowej mówią o „wyrafinowaniu stylistycznym” i „błyskotliwej trafności”. Zauważmy, że pierwsze określenie odnosi się do estetyki gatunku, a drugie do treści merytorycznej. W praktyce możemy spotkać aforyzmy, które zwracają uwagę właśnie postacią językową, choć ich wartość poznawcza jest nikła.

Przytoczmy jeszcze jedno dopowiedzenie o poetyce gatunku. Sławiński wymienia paradoks i antytezę. Lista środków stylistycznych, które wykorzystuje aforyzm, jest oczywiście dłuższa. Znajdziemy sentencje oparte na homonimii. Znamy aforyzmy, które są neologizmami. Spotkamy maksymy wykorzystujące ironię, metaforę, porównanie i wiele innych środków stylistycznych.

Warto przypomnieć jeszcze jedno z określeń gatunku. Sławiński wspomina, że aforyzm bywa przewrotnym nawiązaniem do prawd obiegowych i zdroworozsądkowych formuł. Istotnie, aforyzm, zwłaszcza nowoczesny, podważa to, co jest szeroko akceptowane, dystansuje się wobec zdania przyjmowanego przez większość. Nie muszę dodawać, że na takim założeniu wspiera się twórczość Leca.

Syntetyczne hasło Sławińskiego jest pożyteczne również dlatego, że autor podaje przykłady z różnych literatur. Wspomina autorów polskich (Karol Irzykowski, Stanisław Jerzy Lec). Wymienia też nazwiska z literatury francuskiej (François de La Rochefoucauld, Blaise Pascal, Jean de La Bruyère, Chamfort) i niemieckiej (Georg Christoph Lichtenberg, Johann

Wolfgang Goethe, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche). Rzecz jasna i tę listę można rozbudować, również o nazwiska z innych literatur i kręgów kulturowych. Ważniejsza jest jednak inna sprawa. Niekiedy pokazuje się odmienność filozoficzną i estetyczną tych dwu wielkich tradycji literackich. Maksyma francuska akceptuje, toleruje, a nawet pielęgnuje, wyjątki (poznawcze, moralne, estetyczne). Inaczej jest w tradycji niemieckiej. Tu sentencja wyraża absolutną pewność. Lec zadomowiony był w pierwszej, lecz bliżej mu do drugiej, co poświadczył swoimi tłumaczeniami. A przekładał m.in. austriackiego pisarza i znakomitego aforystę Karla Krausa. Przy okazji należy podkreślić, że wielką rolę w recepcji światowej Leca odegrało tłumaczenie *Myśli nieuczesanych* na język niemiecki autorstwa Karla Dedeciusa, a także przekład na język angielski Jacka Gałązki, który ukazał się w Ameryce w nakładzie pięciu milionów egzemplarzy.

W zakończeniu swojego hasła Sławiński kieruje uwagę czytelnika na gatunki pokrewne: **apoftegmata, gnomę, maksymę, sentencję, złotą myśl**. I tę listę można wydłużyć, przede wszystkim o **przysłowie, skrzydlate słowa, cytaty, epitafium, adagia, addenda, motto, graffiti...** Wszystkie te gatunki bywają wnikliwie omawiane, a niektóre są uprawiane. Znajdziemy też odrębne słowniki dokumentujące kolejne formy, które konkurują z aforyzmem⁴.

Nie musimy się jednak niepokoić, że aforyzm występuje w tak licznej rodzinie miniatur literackich. Współcześni badacze, których zajmują gatunki, zwykle wybierają dwie drogi. Po pierwsze, uznają, że omawiając aforyzm, w jakimś zakresie przybliżają też inne krótkie formy. A zatem aforyzm staje się przykładem gatunku mądrościowego, reprezentującego sentencję, maksymę, przysłowie, cytaty. Po drugie, badacze opisują aforyzm, zestawiając go z innymi formami literackimi. Możemy więc przeczytać, czym różni się aforyzm od przysłowia, od **fraszki**, od **słoganu**, od **haiku**...

⁴ Zob. np. Paweł Hertz, Władysław Kopaliński, *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, PIW: Warszawa 1975; Henryk Markiewicz, Andrzej Romanowski, *Skrzydlate słowa*, PIW: Warszawa 1990.

Podkreślmy, hasło słownikowe Sławińskiego dobrze wprowadza nas do wiedzy o aforyzmie. Pisane było jednak dawno, w innych warunkach historycznych, społecznych i technologicznych. Dzisiaj musielibyśmy uzupełnić je o refleksję o tym, jakie miejsce zajmuje aforystyka w edukacji oraz w kulturze popularnej. Zwięźle rzecz ujmując, współcześnie źródłem wiedzy o aforyzmach i sentencjach jest nie tylko tradycja literacka, ale również internet. Znajdziemy wiele stron, amatorskich i profesjonalnych, które gromadzą wiedzę o miniaturach literackich. Ponadto dzisiaj źródłem ogłaszanych aforyzmów jest nie tylko kultura wysoka, lecz także kultura masowa. Wielką popularnością cieszą się cytaty z filmu *Forest Gump* w reżyserii Roberta Zemeckisa („Życie jest jak pudełko czekoladek. Nigdy nie wiesz, co ci się trafi”). Równie chętnie cytujemy słowa bohatera jednej z najbardziej popularnych kreskówek na świecie, Homera Simpsona („Nie ma sensu się uczyć, wszystko i tak zapomnisz”). Jak widzimy, jest to parodystyczne przekształcenie klasycznych aforyzmów o poszukiwaniu prawdy. I jeszcze jeden bohater kultury masowej. Często spotykamy kwestie wypowiedziane przez kota Garfielda („Nie ma brzydkich kotów. Są tylko brzydkie lustra”). Poza tym repertuar współczesnej aforystyki wzbogacają artyści estradowi. Niemalą dorobek w tym zakresie mają raperzy. Oto wyimek z utworu artysty ze Szczecina, Łony: „Los jest ślepy, więc wcale nie tak trudno go oszukać”.

A wreszcie wpływ na współczesną aforystykę ma dzisiejsza technologia. Chodzi o to, że niektóre formy komunikacji zakładają krótkie wypowiedzi. Myślę o telefonicznych wiadomościach tekstowych (SMS), o wpisach na Twitterze, a także o postach zamieszczanych na forach internetowych. Można stwierdzić, że powstają nowe formy wypowiedzi, które przypominają aforyzm, np. tweet (post na dawnej platformie Twitter). Niekiedy komunikatory sprzyjają viralowemu rozprzestrzenianiu się cytatów, również z klasyki. Stąd popularność w sieci wyimków z książki Alana Alexandra Milne’a *Kubuś Puchatek*.

Względnie nowym zjawiskiem w aforystyce jest inne zastosowanie znaków graficznych i interpunkcyjnych. Łukasz Jarosz, przede wszystkim

poeta, wielokrotnie buduje aforyzm nie w obrębie zdania, ale niejako wewnątrz wyrazu: „Up(i)ór”, „Nie(z)ażność”, „Fa(ł)szyści”⁵

3.

Spróbujmy teraz przybliżyć jeden z aforyzmów Leca. Do omówienia wybieram sentencję: „Ludzie z a z ę b i a j ą się o siebie”⁶. Wydaje się, że reprezentuje ona dobrze *Myśli nieuczesane*. Ponadto utwór Leca przybliży nam aforystykę powojenną w ogóle. Można też analizę myśli nieuczesanej traktować jako wprowadzenie do liryki. Trzeba bowiem pamiętać, że Lec aforyzm traktował jako formę poezji. A i wybitni pisarze podkreślali wartość *Myśli nieuczesanych* dla rozumienia wierszy współczesnych. Julian Przyboś zauważył: „Sentencje te [Leca], nie będąc poezją, rodziły się z poetyckiego stosunku do słowa. Poeta, jak wiadomo, dąży do nasycenia zdania możliwie największą ilością znaczeń. Dobry wiersz składa się niejako z samych puent, słowa i zdania znaczą w nim więcej niż w prozie, dobry wiersz posiada kilka warstw”⁷.

Już wiemy, aforyzm ma ambicje uogólnienia. Tak jest i w tym zdaniu Leca. Taki status wypowiedzi podkreśla rzeczownik „ludzie”. Rozpoznanie dotyczy więc wszystkich. Nie zakłada wyjątków. To teza na temat natury człowieka. Zdanie traktuje o relacjach międzyludzkich. Stanowi zatem uogólnienie filozoficzne.

Jednak zwróćmy uwagę na pewien szczegół: „zazębiają” zapisane jest spacją (czyli rozstrzelonym drukiem). To znaczy, że to słowo należy rozumieć inaczej. Słowniki języka polskiego odnotowują dwa znaczenia czasownika „zazębiać się”: techniczne i społeczne. „Zazębiają się” koła urządzeń mechanicznych (czyli zębaki). „Zazębiać się” to również „łączyć się”,

⁵ Łukasz Jarosz, *Czynności i stany*, Fundacja Kultury AFRONT: Bukowno 2019.

⁶ Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane wszystkie*, Noir sur Blanc: Warszawa 2018, s. 696.

⁷ Julian Przyboś, „*Myśli*” Leca, w: *Myślę, że jestem... O Stanisławie Jerzym Lecu*, oprac. Wanda Leopold, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1974, s. 288

„warunkować się”, „mieć elementy wspólne”. Czasownik „zazębiać” pochodzi oczywiście od rzeczownika „zęby”. W *Myślach nieuczesanych* znajdziemy kilka aforyzmów Leca z zębami: „Biedny, kto gwiazd nie widzi bez uderzenia w zęby”; „Uważajcie, satyrycy! I w krzywym zwierciadle hieny ostrzą sobie zęby”; „Gdy pomyślę, że wszystko jest złudą, jakże mi żal boksera, który w tej chwili dostał w zęby”; „Pokazujcie język, zanim zaciśnięcie zęby”.

Przede wszystkim widzimy tu różnorodność sentencji, w konstrukcji których przydaje się odniesienie do zębów. Ponadto pisarz w tych przykładach wnosi do aforyzmu znaczenia drastyczne („dostać w zęby”). Niektóre z tych myśli domagają się drobiazgowej analizy. Jednak w objaśnianiu sentencji Leca przyda nam się inny frazeologizm, „gryźć się”. Ma on kilka znaczeń. Jedno odnosi się do aktywności duchowej i znaczy „zamartwiać się”. Jakkolwiek dociekanie, analizowanie, roztrząsanie to ważne tematy *Myśli nieuczesanych*, to jednak w wypadku naszej sentencji musimy szukać innych sensów. „Gryźć się” oznacza również „żyć z kimś w niezgodzie”. Właśnie ten kontekst jest tu potrzebny, aby zrozumieć Leca.

I jeszcze jedno znaczenie frazeologizmu, które odnosi się do estetyki. Na przykład kolory naszego ubioru mogą „się gryźć”. To znaczenie warto zapamiętać. Możemy je uznać jako popularne objaśnienie estetyki nieklasycznej, awangardowej koncepcji *dysharmonii*. I w takim rozumieniu przyda nam się do zrozumienia Leca. To znaczenie może obrazować zasadę, według której skonstruowane są aforyzmy tego autora. Oczywiście, w wypadku *Myśli nieuczesanych* chodzi nie o kolory, tylko o niezgodność różnych składników utworu. Taki stan rzeczy najczęściej występuje w *grotesce*. Znajdziemy ją u Leca. Czy nie na takiej zasadzie estetycznej opiera się jeden z najbardziej znanych aforyzmów: „Gdy znalazłem się na dnie, usłyszałem pukanie z dołu”?

Wróćmy do znaczenia drugiego, do życia z kimś w niezgodzie. Warto w tym miejscu dodać, że temat „gryzienia się” utrwalony jest również w przysłowiach. Czytamy np.: „Gdzie się swoje psy kąsają, niech się cudze nie mieszają”; „Śmiałków psy gryzą”.

A zatem „zazębiają” znaczy u Leca „gryzą się”, czyli pozostają w niezgodzie, a nawet „żrą się”. Rzecz jasna, aforyzm odnosi się do metaforycznego znaczenia „gryźć się”. Jednak metoda twórcza Leca polega na dbałości o to,

by aforyzm przypominał różne sensy słów, zachowując przy tym znaczenie podstawowe. Nie od rzeczy będzie w tym miejscu zapytać, czym jest i z czego wynika gryzienie. Tym bardziej, że od czasu do czasu ten temat wraca w kulturze masowej, również w postaci **memów**. Kibice znają przypadek piłkarza Urugwaju, Luisa Suareza, który w trakcie meczu podczas mistrzostw świata ugryzł obrońcę reprezentacji Włoch. Obserwatorzy sceny bokserskiej mają w pamięci pojedynek, w którym Mike Tyson odgryzł kawałek ucha Evanderowi Holyfieldowi.

Psychologowie zwracają uwagę na to, że ludzie gryzą w sytuacji zagrożenia. Ponadto zauważają, że agresja jest podstawowym instynktem warunkującym przetrwanie człowieka. Anthony Storr, ważna postać dwudziestowiecznej nauki, ukazywał różne odmiany agresji. Eksponował – twórczą. Uznawał ją za formę najwyższą, bo jest udziałem artystów, choć łączy się z popędem (Storr był autorem opracowań o **psychoanalizie**). Ważniejsza jest jednak lekcja **antropologii**. Klasycy tej dyscypliny zwracali uwagę zarówno na ewolucyjne, jak i lokalne uwarunkowania ludzkiej agresji. Pytali o funkcje napastliwości w społeczeństwach nowoczesnych. Rzecz jasna nie chodzi o to, by przesądzać, czy Lec znał współczesne mu koncepcje psychologiczne czy społeczne. Chociaż, kształcony w Wiedniu, interesował się psychoanalizą.

Wróćmy do zapisu sentencji. Wyodrębnianie graficzne słów w literaturze nie jest wynalazkiem Leca. Znamy taki sposób wyróżniania wyrazów m.in. z twórczości Cypriana Norwida. Pojawia się np. w znanym liryku *Sfinks* (z tomu *Vade-mecum*). Oto zapis zdania z części środkowej utworu, który zyskał status skrzydlatych słów: „Człowiek?... jest to kapłan bezwiedny / I niedojrzały”.

Przytaczam zdanie Norwida nie tylko dlatego, że jest zapisane spacją. Chodzi mi również o poetykę utworu. Cytat to odpowiedź na pytanie Sfinksa. W utworze zresztą poruszane są interesujące kwestie kulturowe (dawne cywilizacje a chrześcijaństwo). Poprzestańmy jednak na sprawie podstawowej. Rzecz nie tylko w tym, że utwór odpowiada na pytanie, kim jest człowiek, ale też w tym, że ta odpowiedź poety, jak i cały utwór stanowią zagadkę. A czytelnik jest kimś, kto szuka na nią odpowiedzi. To jedno z wielu poświadczeń nowoczesności Norwida. Estetyka **zagadki** w wierszu

będzie bowiem rozwijana w kolejnych dekadach. I dzisiaj mamy uznanych twórców, którzy uprawiają tę odmianę poezji (np. Ryszard Krynicki).

To właśnie do tej tradycji literackiej i intelektualnej należą *Myśli nieuczesane*. Ale nie tylko. Gdybyśmy odwołali się do historii aforystyki, moglibyśmy uznać, że sentencja „Ludzie z a z ę b i a j ą się o siebie” jest współczesną wersją maksymy „Człowiek człowiekowi wilkiem”. Myśl pochodzi z komedii *Osły* Plauta (*Lupus est homo homini*). Słowa rzymskiego autora spopularyzował angielski myśliciel Thomas Hobbes, autor m.in. wielkiego traktatu *Lewiatan* (1651). Hobbes analizował mechanizmy społeczne. Uznał, że podstawowym impulsem rządzącym zachowaniem człowieka jest egoizm.

Czy zatem Lec jest autorem, który niejako przekłada stare mądrości na realia współczesne? Znaleźlibyśmy wiele potwierdzeń takiego przypuszczenia. Pisarz korzystał z tradycji biblijnej, z kultury żydowskiej, z filozofii greckiej, z myśli oświeceniowej... Kilka przykładów. Tradycję biblijną przywołuje Lec w jednej z najbardziej popularnych sentencji „Na początku było słowo, a na końcu frazes”. Z kulturą judaizmu łączą się np. wyraziste myśli o prześladowaniu Żydów: „Wiem, skąd legenda o bogactwie żydowskim. Żydzi płacą za wszystko”. Rozpoznajemy tu jeden z najważniejszych środków organizacji stylistycznej aforyzmów Leca, **ironię**.

Warto też przypomnieć, że wiele sentencji to modyfikacje myśli filozofów, np. Immanuela Kanta: „Neokantysta? Prawo moralne ma w sobie. Gdzieś”. Zauważamy tu nawiązanie do kontynuatorów myśli filozofa z Królewca (neokantyści). Ale dostrzegamy też przeróbkę cytatu z dzieła Kanta (*Krytyka władzy sąđenja*), który stał się aforyzmem: „Niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie”.

We wszystkich wyżej przytoczonych przykładach autor oczekuje od nas wiedzy; odpowiednio o Biblii, o historii pogromów, o filozofii... W wypadku sentencji o neokantystyce Lec stawia czytelnikowi niestandardowe wymagania. Przywołana **aluzyjnie** wypowiedź Kanta stanowi jednocześnie odniesienie do filozofii moralności mędrca z Królewca (normy moralne są tak oczywiste i obiektywne jak gwiazdy na niebie). A przy okazji Lec mówi dosadnie, jaki jest stan moralności publicznej współcześnie (czyli w drugiej połowie lat 50. XX wieku).

Dodajmy, że wydawcy niekiedy podkreślali filozoficzny charakter aforyzmów Leca. *Myśli nieuczesa* w drugim wydaniu (1959) zawierają ryciny Daniela Mroza z podobiznami starożytnych filozofów, również tych, których koncepcje znamy w postaci sentencji.

Już wiemy, że Lec to pisarz specjalizujący się w miniaturach literackich, ale też filozof, który ukazuje prawdę o człowieku. Możemy również uznać, że aktualizuje stare prawdy: że człowiek jest egoistą, że społeczeństwo to arena walki o indywidualne interesy i dobra. Rodzi się pytanie, czy te niełatwe do przyjęcia sady można by ująć inaczej, czyli tak odczytać aforyzm Leca, aby odkryć treści krzepiące? Bodaj najlepiej pocieszenie z *Myśli nieuczesa* wydobył Leszek Kołakowski. Filozof zauważył: „Demaskatorstwo Leca, które w każdym słowie potocznym, w każdym frazesie ujawniało niespójności wewnętrzne, śmieszności, hipokryzję i przeliczenia, było jednak wyjałowione zupełnie ze złości. Jego trwałym zapleczem była wiara w możliwość ocalenia rozumu i ocalenia wspólnoty ludzkiej na przekór wszystkiemu”⁸.

Niektórzy twierdzą, że analizowana tu **sentencja** łączy się z połową XX wieku. Już wiemy, aforyzm został ogłoszony w 1959 roku. Nie najmniej ważny jest w tym wypadku kontekst społeczny. Końcowe lata 50. XX wieku to jeszcze okres względnej wolności po Październikowym poruszeniu w życiu publicznym. Jest to też nie najgorszy czas dla literatury i krytyki. Ukazywały się wtedy książki rozliczeniowe z epoką socrealizmu. To w 1959 roku wydany został tom polemiczny Artura Sandauera *Bez taryfy ulgowej*. Wiele aforyzmów Leca też ma taki rewindykacyjny charakter. W tym samym roku wyszedł tom szkiców i recenzji krytyka o zupełnie innej wrażliwości, *Rzecz wyobraźni* Kazimierza Wyki. Na marginesie dodam, że w 1957 roku ukazał się nowoczesny podręcznik literaturoznawstwa strukturalnego, później wielokrotnie udoskonalany i wznawiany⁹.

⁸ Leszek Kołakowski, *Pamięci Stanisława Jerzego Leca*, w: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, przedmowa, wybór, opracowanie Zbigniew Mentzel, Niezależna Oficyna Wydawnicza: Warszawa 1989, t. 3, s. 90.

⁹ Michał Głowiński, Aleksandra Okopień, Janusz Sławiński, *Wiadomości z teorii literatury*, (b.w.): Warszawa 1957.

Jednak rok 1959 to również czas odchodzenia od reform Października. Niech wystarczy jeden przykład z ówczesnego życia intelektualnego. W grudniu 1959 roku obradował X zjazd Związku Literatów Polskich. Wybór władz stowarzyszenia pisarzy, a zwłaszcza przewodniczącego (miejsce Antoniego Słonimskiego zajął Jarosław Iwaszkiewicz), oznaczał zwiększenie kontroli politycznej państwa. Wprowadzono również zmiany organizacyjne, które poważnie ograniczały swobodę działania środowiska twórczego. Atmosferę zjazdu pisarzy oddała w swoim dzienniku Maria Dąbrowska, jego uczestniczka. W reakcji na jedno z przemówień ideologicznych, Stefana Żółkiewskiego, zanotowała: „Zaatakowaliby wszystko co się jeszcze w myśli polskiej rusza i żyje”¹⁰. A zatem można przypuszczać, że myśl Leca jest fragmentem rzeczywistości popaździernikowej, klimatu społecznego w epoce wygaszania reform. Punktem kulminacyjnym tego procesu będzie list intelektualistów z 1964 roku¹¹.

Aforyzm Leca koresponduje też z językiem politycznym, a przede wszystkim ze **sloganami**, które wypełniały ówczesne życie publiczne. Zwykle powiązane były z wydarzeniami partyjnymi. W 1959 roku odbył się III zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR). Jego hasło brzmiało: „Za socjalistyczną odbudowę kraju, za pokój i przyjaźń narodów”. Nie ma potrzeby objaśniania kolejnych elementów tego sloganu. Wystarczy, jeśli zwrócimy uwagę na dwie jego cechy. Pierwsza to rozwlekłość hasła. Jak wiemy, dobry slogan (np. reklamowy) wymaga dyscypliny. Zwykle ekspozuje jedną sprawę. Tu są aż trzy: odbudowa Polski po wojnie, pokój oraz przyjaźń. Druga kwestia to ideologiczność tego sloganu. Słowa traktują o przyjaźni narodów. W rzeczywistości „przyjaźń narodów” obejmowała tylko wybrane państwa, przede wszystkim tzw. bloku wschodniego. A i ówczesną przyjaźń musimy ujmować w cudzysłów.

¹⁰ Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965 w 13 tomach*, opracowanie pod kierunkiem Tadeusza Drewnowskiego, PAN: Warszawa 2009, t. XI, s. 218.

¹¹ Jerzy Eisler, *List 34*, PWN: Warszawa 1993.

4.

Myśli nieuczesane – jak sądzę – mogą być inspirujące w edukacji szkolnej. Przede wszystkim dlatego, że czytanie aforyzmów rozwija kompetencje interpretacyjne. Komentowanie sentencji było od dawna jednym ze sposobów przyswajania tradycji kulturowej. Warto przypomnieć np., że Erazm z Rotterdamu gromadził aforyzmy i objaśniał je przez kilkadziesiąt lat. Jego *Adagia* miały wielki wpływ na sztukę wykładania sensu znanych powiedzeń i cytatów¹².

Współcześni teoretycy małych form literackich wydają się zresztą zgadzać z Friedrichem Nietzschem, który stwierdził: „Aforyzm uczciwie wykuty i odlany nie został jeszcze przez to, że się go odczytało, »odcyfrowanym«. Raczej teraz dopiero winno się zacząć jego w y ł o ż e n i e , do którego potrzebna jest sztuka wykładania”¹³.

W europejskiej tradycji pielęgnowano też sztukę objaśniania terminów i zwrotów prawniczych. *Paremie* i dzisiaj są ważnym przedmiotem nauki i dydaktyki uniwersyteckiej. A autorzy książek z objaśnieniami formuł prawniczych są honorowani prestiżowymi nagrodami¹⁴.

I w naszych czasach upowszechnia się zwyczaj wydawania książek przez profesorów różnych dyscyplin z objaśnieniami cytatów, maksym, aforyzmów¹⁵.

¹² Erazm z Rotterdamu, *Adagia*, przełożyła i opracowała Maria Cytowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1973.

¹³ *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przełożył Leopold Staff, Nakład Jakóba Mortkowicza: Warszawa 1905/6 [reprint], s. 11.

¹⁴ Jerzy Zajadło, *Minima iuridica. Refleksja o pewnych (nie)oczywistościach prawniczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego–Wydawnictwo Arche: Sopot 2019.

¹⁵ Leszek Kołakowski, *Ułamki filozofii. Najbardziej wysłuchane i najczęściej cytowane zdania filozofów z komentarzem*, Prószyński i S-ka: Warszawa 2008; Tadeusz Gadacz, *Uniwersalne prawdy i prawa życia dla mądrych ludzi na trudne czasy*, Wydawnictwo Nieoczywiste: Warszawa 2018.

Bibliografia podmiotowa

- Lec Stanisław Jerzy, *Myśli nieuczesane*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1959.
Lec Stanisław Jerzy, *Myśli nieuczesane*, wyd. II, Noir sur Blanc: Warszawa 2018.
Lec Stanisław Jerzy, *Utwory wybrane*, wstęp i wybór Jacek Łukasiewicz,
Wydawnictwo Literackie: Kraków 1977.

Bibliografia przedmiotowa

- Aforyzm europejski. Studia i szkice*, red. Anita Jarzyna, Jadwiga Jęcz, Maciej Junkiert, Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Wydawnictwo Pasaż: Kraków 2015.
Kośka Lidia, *Lec. Autobiografia słowa*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma: Warszawa 2016.
Myślę, że jestem... O Stanisławie Jerzym Lecu, oprac. Wanda Leopold,
Wydawnictwo Literackie: Kraków 1974.

Bibliografia kontekstowa

- Głowiński Michał, *Aforyzmy, fraszki, liryki*, w: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas: Kraków 2000.
Kalinowski Daniel, *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej: Słupsk 2003.
Michałowski Piotr, *Miniatura poetycka*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego: Szczecin 1999.
Podręczny słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński, OPEN: Warszawa 1993.
Sikora Agata, [hasło:] *Aforyzm*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, wstęp Agnieszka Karpowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2014.



Tatiana Czerna

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-3752-5498

Siostry z dna. Anna Świrszczyńska *Takie same w środku*

Biografia

Anna Świrszczyńska to jedna z najważniejszych polskich poetek XX wieku. Jej twórczość, przez lata słabo obecna w czytelnicznej świadomości, w ostatnich dwóch dekadach cieszy się coraz większym zainteresowaniem. Urodziła się 2 lutego 1909 roku w Warszawie jako córka artysty malarza Jana Świerczyńskiego¹, absolwenta warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych), i Stanisławy z Bojarskich. Dzieciństwo spędziła w pracowni malarskiej ojca. Ukończyła gimnazjum, a następnie polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. W 1934 roku otrzymała I nagrodę w Turnieju Młodych Poetów organizowanym przez „Wiadomości Literackie” (*ex aequo* z Tadeuszem Hollandem i Wacławem Husarskim) za wiersz *Południe*, który uważała za swój właściwy debiut. W 1936 roku została członkiem Związku Zawodowego Literatów Polskich. W latach 1936–1939 pracowała w Związku Nauczycielstwa Polskiego jako redaktorka pisma dla młodszych dzieci „Mały Płomyczek”. W tym też czasie rozpoczęła, kontynuowaną niemal przez całe życie, twórczość dla dzieci. Publikowała w pismach dla dzieci i młodzieży wydawanych przez Związek Nauczycielstwa Polskiego: „Małym Płomyczku”, „Płomyku”, „Płomyczku” oraz w „Kurierze Warszawskim Dzieciom” i tygodniku „Pion”. W 1936 roku nakładem własnym autorki ukazała się jej pierwsza książka *Wiersze i proza*.

¹ Nazwisko przyszłej poetki zostało błędnie zapisane w metryce.

Czas wojny i okupacji Świrszczyńska spędziła w Warszawie. Utraciwszy dotychczasowe zajęcie, zarabiała na życie jako salowa w szpitalach, kelnerka, ekspedientka. Angażowała się w konspiracyjne życie literackie: publikowała w podziemnych pismach i wydawnictwach. W czasie powstania warszawskiego była sanitariuszką. Do doświadczeń i przeżyć z tego okresu wróciła wiele lat po wojnie w tomie wierszy *Budowałam barykadę* opublikowanym w 1974 roku. Po upadku powstania przedostała się do Sochaczewa, stamtąd na początku 1945 roku wyjechała do Krakowa. Do końca życia mieszkała tam w słynnej kamienicy przy ul. Krupniczej, w której osiedlono po zakończeniu wojny wielu polskich literatów, m.in. Wisławę Szymborską, Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka.

Po wojnie powróciła do pracy literackiej: publikowała utwory w pismach (m.in. w „Płomyku”, „Poezji”, „Literaturze”, „Kulturze” czy „Szpilkach”), współpracowała z Polskim Radiem, które nadawało audycje i słuchowiska jej autorstwa, pisała też scenariusze filmów animowanych. W latach 1946–1950 pracowała jako kierownik literacki Państwowego Teatru Młodego Widza w Krakowie. Od 1951 roku całkowicie poświęciła się twórczości literackiej. W 1953 roku poślubiła aktora Jana Adamskiego, z którym miała córkę Ludmiłę; w 1968 roku małżonkowie rozwiedli się.

Zmarła 30 września 1984 roku, została pochowana na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie

W twórczości Świrszczyńskiej, rozwijającej się w kilku okresach literackich (od dwudziestolecia międzywojennego, poprzez lata wojny i okupacji, do lat 80. XX wieku), można wyróżnić trzy fazy: przedwojenną, powojenną – do publikacji tomu *Czarne słowa*, oraz po nim. W wierszach z lat 30. widać wyraźne inspiracje malarstwem oraz poetyką z okresu średniowiecza i baroku. We wszystkich warstwach tekstu – słownictwie, obrazowaniu, rytmie, rymach – występuje stylizacja. Przełomowe doświadczenie, jakim w życiu poetki była druga wojna światowa, skłoniło ją do poszukiwań nowej formuły poetyckiej. Nie od razu jednak Świrszczyńska odnalazła sposób na zapisanie swoich przeżyć, obserwacji i emocji.

Poezja Anny Świrszczyńskiej jako poezja kobieca?

Określenie to, ze względu na przypadkowość oraz brak precyzyjnych i jednolitych kryteriów opisu, stanowiło obiekt sporu krytyki literackiej. Tradycyjnie rozumiano poezję kobiecą jako pisaną przez kobiety, skupioną na tematyce miłości i macierzyństwa, cechującą się konfesyjnością i autobiografizmem; oskarżano ją przy tym o zamknięcie w wąskim kręgu tematycznym, sentymentalną czułośćkowość, brak szerszej myślowej perspektywy. Takie odczytywanie liryki pisanej przez kobiety grzeszyło nadużyciami, uproszczeniami i protekcjonalizmem, skłaniającymi poetki do ukrywania się pod neutralnymi płciowo formami rodzajowymi. Dopiero Świrszczyńska zdecydowała się na rewolucyjny gest zamanifestowania swojej tożsamości kobiecej, przełamania estetycznych kanonów, przekroczenia obyczajowych tabu. I dotyczy to nie tylko otwartego używania żeńskich form rodzajowych, ale także wypracowania nowego idiomu poetyckiego oraz odejścia od stereotypowo rozumianej tematyki tzw. poezji kobiecej.

O ile do lat 60. XX wieku liryka Świrszczyńskiej utrzymana jest jeszcze w tradycyjnej poetyce, o tyle w tomie *Jestem baba*, wydanym w 1972 roku, z którego pochodzi wiersz *Taka sama w środku*, następuje wyraźny przełom. Jako pierwsza polska poetka zaczęła ona bowiem pisać o kobietach reprezentujących różne warstwy społeczne – o ich przeżyciach i losach czy trudnym położeniu socjalnym, używając do tego języka pozbawionego tradycyjnych oznak poetyckości. Dla Świrszczyńskiej literatura pisana przez kobiety ma być przede wszystkim pełnym i niezafałszowanym wypowiedaniem się przez tę płć oraz szerszym spojrzeniem na fenomen kobiecości, także z jego bolesnymi i wstydliwymi stronami. Zarówno w swoich wierszach, jak i wywiadach na łamach ówczesnej prasy literackiej poetka antycypowała niejako problematykę, która znalazła się kilka dekad później w centrum zainteresowań krytyki feministycznej, mimo że nie odwoływała się do ruchów emancypacyjnych i – prawdopodobnie – nie знаła zbyt dobrze zachodnich, nietłumaczonych jeszcze wtedy na język polski, publikacji na ten temat.

W tomie *Jestem baba* Świrszczyńska postanowiła przede wszystkim ukazać opresję kobiet, prezentując los chłopek, gospodyń domowych, staruszek

pozbawionych środków do życia, jako tych, które są najbardziej narażone na dyskryminację w patriarchalnym społeczeństwie. W krótkich realistycznych utworach poetka zachowuje się jak reporterka, kreśląc w **behawiorystyczny** sposób sceny z życia swoich bohaterek, tworząc ich skondensowane, syntetyczne biografie. Jej język jest silnie zakorzeniony w codzienności tych kobiet, o których pisze: odrzuca stylizację, kunsztowną metaforę, rozbudowane porównania. Co istotne, nie mówi o emocjach i uczuciach bohaterek, nie udziela im głosu, rezygnując z mowy niezależnej, chcąc w ten sposób podkreślić ich bierność i bezbronność. Wiersze Świrszczyńskiej przypominają więc reporterskie migawki, liryczne mikronowełe czy mikro-dramaty. Krótki zarys sytuacji kończy dobitna, jedno- lub dwuwyrazowa puenta.

W kolejnym tomie, *Budowałam barykadę*, Świrszczyńska posługuje się wypracowanym we wcześniejszym zbiorze idiomem poetyckim, przede wszystkim unika wielosłowa, które mogłoby osłabić dramatyczne napięcie. Wiersze tu zebrane są nie tylko wstrząsającym zapisem scen z powstania warszawskiego, ale także oskarżeniem kierowanym pod adresem jego dowódców. Pisane z pozycji cywila, odarte z jakichkolwiek elementów poetyckości, zredukowane do bardzo krótkich zdań, wyrażają tragizm okupacyjnego zrywu, który pochłonął setki tysięcy ofiar. W zredukowaniu języka, odrzuceniu tradycyjnych wyznaczników poetyckości (językowych ozdobników, metaforyki, stylizacji, rytmu i rymu), prozaizacji języka, uproszczeniu składni, reportażowym zapisie rzeczywistości powstańczej można dostrzec wyraźne inspiracje twórczością Tadeusza Różewicza (z którym poetka się przyjaźniła) i jego ascetyczną poetyką „ściśniętego gardła”. Różewicz uznawany jest nie tylko za jednego z najważniejszych poetów polskich, ale też za odnowiciela polskiej poezji po drugiej wojnie światowej.

Solidarność z „siostrami z dna”

Wiersz *Taka sama w środku* został napisany wierszem białym, bezrymowym, został podzielony na cztery nierównej długości strofoidy. Zaczniemy od rekonstrukcji sytuacji lirycznej.

Taka sama w środku

Idąc na ucztę miłosną do ciebie
zobaczyłam na rogu
starą żebraczkę.

Wzięłam ją za rękę,
pocałowałam w delikatny policzek,
rozmawialiśmy, ona była
taka sama w środku jak ja,
z tego samego gatunku,
poczułam to od razu,
jak pies poczuje węchem
psa drugiego.

Dałam jej pieniądze,
nie mogłam się z nią rozstać.
Człowiekowi potrzebny przecież
ktoś bliski.

I potem już nie wiedziałam,
po co ja idę do ciebie.

Wiersz *Taka sama w środku* jest przykładem realizmu epigramatycznego, który cechuje się realistycznym i fragmentarycznym sposobem opowiadania o rzeczywistości, potocznością języka, anegdotyczną relacją osnutą wokół pojedynczego zdarzenia, występowaniem puenty. Taki model wiersza wypracowali m.in. Maria Pawlikowska-Jasnorzevska i Tadeusz Różewicz. Sytuacja liryczna jest zaprezentowana lapidarnie, zarysowana kilkoma kreskami. Mamy tu do czynienia z liryką bezpośrednią: podmiotem jest kobieta, która opowiada o tym, co jej się przydarzyło, gdy szła na spotkanie z kochankiem. Swoją monolog adresuje do mężczyzny, z którym miała się spotkać. Domyślamy się, że chodzi o spotkanie o charakterze erotycznym, ponieważ zostało ono nazwane „ucztą miłosną”. Ta metafora świadczy o głębokiej relacji między kochankami. I właśnie w drodze do ukochanego mężczyzny podmiotka spotyka starą żebraczkę. Jej stosunek do przedstawionej żebrzącej kobiety nie ma nic z poczucia wyższości, pogardy czy litości, jak zazwyczaj bywa w podobnych sytuacjach. Spotkanie dwóch kobiet, wywodzących się z różnych rzeczywistości społecznych, cechuje wzajemne

otwarcie się na siebie, zrozumienie, empatia. Zastanówmy się nad tytułem wiersza. Co oznacza tytułowe „taka sama w środku”? Na czym polega podobieństwo podmiotki i żebrzącej kobiety?

Nie odwraca od niej wzroku, nie przyspiesza kroku. Zatrzymuje się, bierze za rękę, całuje w policzek, rozmawia. Nie odpycha jej społeczny status żebrzącej kobiety. Nie zwraca uwagi na jej wygląd, ubiór, zapach. Zauważa natomiast delikatny policzek. Dla podmiotki ważne jest przede wszystkim, że ma do czynienia z kobietą, zauważa powinowactwo płci, siostrzeństwo: bez względu na wiek, wygląd, status społeczny jesteśmy takie same „w środku”, jesteśmy „z tego samego gatunku”. Tu poetka używa porównania: „poczułam to od razu, / jak pies poczuje węchem / psa drugiego”, sprowadza zatem powinowactwo między kobietami do pokrewieństwa gatunkowego, odwołując się do świata zwierząt, które rozpoznają się zmysłami, wiedzione instynktem. Ten gest, kontakt cielesny bierze się z afirmacji somatyczności, jaka cechuje światopogląd poetki. Jest to afirmacja cielesności w każdej jej postaci, nie tylko związana z pięknem młodego, budzącego pożądanie ciała, ale także ciała dotkniętego przemijaniem, własnego ciała, ciała starzejącej się kobiety.

W trzeciej części wiersza zawarty jest komentarz do przedstawionej w **monologu lirycznym** sytuacji. Podmiotka wręcza żebrzącej kobiecie pieniądze, ale trudno jej rozstać się z nią, zapewne z obawy przed utratą dopiero co uzyskanego poczucia sensu istnienia: „Człowiekowi potrzebny przecież / ktoś bliski”. To wyznanie może zaskakiwać. Przecież napotkana kobieta jest dla podmiotki zupełnie obca. Nic nie wskazuje na to, że znały się wcześniej, że wiedziały coś o sobie. A jednak mówiąca sugeruje, że to właśnie z tą starą kobietą instynktownie poczuła bliskość, której potrzebę odczuwa każdy z nas. Teza interpretacyjna wydaje się oczywista.

Wymowna jest **puenta** wiersza: „I potem już nie wiedziałam / po co ja idę do ciebie”. Słowa okrutne dla kochanka, do którego skierowana jest cała wypowiedź. To nie mężczyzna-kochanek jest kimś bliskim, lecz obca – wydawałoby się na pierwszy rzut oka – kobieta, z którą podmiotkę połączyło instynktowne porozumienie. To dzięki spotkaniu z żebraczką mówiąca doświadczyła poczucia bliskości, którego nie odnajduje w erotycznej relacji z kochankiem. Spotkanie z drugą kobietą, nawiązanie z nią kontaktu

emocjonalnego i fizycznego powoduje, że dochodzi niejako do wyzwolenia od cielesności pojmowanej erotycznie, od płciowości sprowadzonej jedynie do gry miłosnej i aktu seksualnego.

Postaci żebrzących kobiet, starych, odrzuconych, pogardzanych, niekochanych pojawiają się także w innych wierszach Świrszczyńskiej, np. w utworze *Siostry z dna*. Tym określeniem nazywa poetka przyjaciółki, *stare wariatki, żebraczki*, spotykane na krakowskich Plantach. Poetka bierze je w obronę przed społeczeństwem, które je wyklucza, lekceważy, uważa za niepotrzebne, odmawia prawa do szacunku, współczucia czy miłości. Autorka utożsamia się z bohaterkami, używając pierwszej osoby liczby mnogiej i podkreślając, jak wiele je łączy: przeżyte życie, każde inne, ale właśnie przez to ciekawe, choć często bolesne.

Tym, co łączy poetkę i jej bohaterki, jest też starość. Ten okres w życiu kobiety bardzo często naznaczony jest cierpieniem, samotnością, z których wynika dojmująca potrzeba bliskości, potrzeba spotkania innego człowieka. O więzi z bohaterkami wiersza, które podmiotka nazywa przyjaciółkami, świadczy opis fizycznej bliskości między nimi: patrzenie w oczy, dotyk rąk, pocałunek w policzek. Pocałunek z wiersza *Taka sama w środku* złożony zostaje więc (symbolicznie) na policzkach wszystkich cierpiących, chorych, zmęczonych życiem, ubogich, samotnych kobiet. To wiersz o potrzebie bycia z innym człowiekiem, o etycznym spojrzeniu na Innego.

Czy można podjąć próbę odczytania tego wiersz w inny sposób? Jeśli wrócimy do wspomnianej wcześniej kwestii afirmacji somatyczności, akceptacji własnego starzejącego się ciała, to może wiersz jest o spotkaniu z samą sobą? Spotkana w drodze na schadzkę z kochankiem stara żebraczka mogłaby być wersją podmiotki z przyszłości, jej sobowtórem, lustrem. To spotkanie staje się momentem refleksji nad własnym przemijaniem, nad sensem istnienia. Kiedy podmiotka widzi starą żebraczkę, coś każe jej się zatrzymać, dotknąć tej kobiety, nawiązać z nią kontakt i jednocześnie nawiązać kontakt z własnymi emocjami. Podmiotowość w poezji Świrszczyńskiej ma bowiem charakter dialogiczny, jest budowana w relacji z drugim człowiekiem, traktowanej jako etyczne i egzystencjalne zadanie.

Bibliografia podmiotowa

Świrszczyńska Anna, *Poezja*, PIW: Warszawa 1997.

Bibliografia przedmiotowa

Bojda Wioletta, *Anny Świrszczyńskiej odkrywanie rzeczywistości*, Śląsk: Katowice 2016.

Gajak-Toczek Małgorzata, *Poezja i malarstwo o starości kobiet – wiersze Anny Świrszczyńskiej w dialogu z wybranymi obrazami*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2020, vol. V, sectio N, s. 251–264.

Ingbrant Renata, *Kobięcy antyświat w poezji Świrszczyńskiej*, w: *Formy (nie) obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Edyta Sołtys-Lewandowska, Universitas: Kraków 2018, s. 261–270.

Legeżyńska Anna, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 2009; tu rozdział: *Somaświadomość*, s. 223–236.

Maj Bronisław, „Mówić biegle językiem cierpienia”. O poezji Anny Świrszczyńskiej, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 2, Universitas: Kraków 1999, s. 233–246.

Miłosz Czesław, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, „Znak”: Kraków 2003.

Stapkiewicz Agnieszka, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Universitas: Kraków 2014.

Stawowy Renata, „Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej, Universitas: Kraków 2004.



Piotr Michałowski

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8716-9655

Lepsi od dinozaurów? Wisława Szymborska *Szkielet jaszczura*

Dorobek poetycki Wisławy Szymborskiej (1923–2012) obejmuje 14 zbiorów lirycznych. Dwa pierwsze, w znacznym stopniu skażone **socrealizmem** – *Dlatego żyjemy* (1952) i *Pytania zadawane sobie* (1954) – poetka uważała za pomyłkę, a za swój właściwy debiut uznała dopiero tom trzeci: *Wołanie do Yeti* (1957). Następnie opublikowała: *Sól* (1962), *Sto pociech* (1967), *Wszelki wypadek* (1972), *Wielka liczba* (1976), *Ludzie na moście* (1986), *Koniec i początek* (1993). W 1996 roku otrzymała Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury. Po długiej przerwie wydała jeszcze zbiory: *Chwila* (2002), *Dwukropek* (2005), *Tutaj* (2009) i *Wystarczy* (2011). Do głównych tematów zawartych w nich refleksji lirycznych należą ontologia (nauka o bycie) i epistemologia (nauka o poznaniu): miejsce człowieka pośród fenomenów przyrody i status człowieka jako wyjątku pośród reguł rządzących światem. Wiedza o rzeczywistości – zarówno naukowa, jak i potoczna – poddawana jest nieustannej krytyce, rewizji i korekcie przez doświadczenie i analizę poszczególnych zjawisk. Poetka dokonuje tego, zarówno wyrażając wprost swą fascynację światem, jak i przez wyrafinowaną **retorykę** negacji i wątplenia, zmianę perspektywy i stawianie pytań elementarnych. Tak dzieje się w utworze *Szkielet jaszczura* ze zbioru *Wszelki wypadek*.

Szkielet jaszczura

Kochani Bracia,
widzimy tutaj przykład złych proporcji:
oto szkielet jaszczura piętrzy się nad nami –
Drodzy Przyjaciele,
na lewo ogon w jedną nieskończoność,
na prawo szyja w drugą –
Szanowni Towarzysze,
pośrodku cztery łapy, co ugrzęzły w mule
pod pagórem tułowia –
Łaskawi Obywatele,
przyroda się nie myli, ale lubi żarty:
proszę zwrócić uwagę na tę śmieszną główkę –
Panie, Panowie,
taka główka niczego nie mogła przewidzieć
i dlatego jest główką wymarłego gada –
Czcigodni Zgromadzeni,
za mało mózgu, za duży apetyt
więcej głupiego snu niż mądrej trwogi –
Dostojni Goście,
pod tym względem jesteśmy w dużo lepszej formie,
życie jest piękne i ziemia jest nasza –
Wyborni Delegaci,
niebo gwiaździste nad myślącą trzcina,
prawo moralne w niej –
Prześwietna Komisjo,
udało się raz
i może tylko pod tym jednym słońcem –
Naczelna Rado,
jakie zręczne ręce,
jakie wymowne usta,
ile głowy na karku –
Najwyższa Instancjo,
cóż za odpowiedzialność na miejsce ogona –

Cudzy głos w muzeum

Ten wiersz, podobnie jak wiele utworów Szymborskiej, oparty jest na **koncepcie** kompozycyjnym celowo wyeksponowanym i zauważalnym już w pierwszym kontakcie z tekstem. Przede wszystkim narzuca się wyjątkowo obfita, choć rozproszona, seria **apostrof** – zwrotów do adresata. Zgromadzona została większość używanych w mowie form grzecznościowych, przyjętych jako sposób rozpoczynania wystąpień publicznych. Jest ich aż 11, a więc wypełniają 1/3 spośród 33 wersów i przeważnie rozpoczynają kolejne **strofoidy**. Zauważmy jednak, że ich zróżnicowanie nie ma wyraźnego wpływu na resztę tekstu, który rozwija się między nimi. Wprawdzie w sposób mylący rozdzielają one wypowiedź, ale raczej po to, by pokazać, iż służą za sztuczny przerywnik: cały wywód – co zaznaczają myślniki – okazuje się spójnym opisem muzealnego eksponatu, stanowi logiczną całość i przepływa jakby niezależnie od apostrof. Zostały zatem zestawione w przeplocie dwie konwencje liryki: **liryka zwrotu do adresata (inwokacyjna)** oraz **liryka opisowa**.

Zanim przystąpimy do interpretacji utworu, musimy rozpoznać jego **sytuację komunikacyjną**, a więc ustalić, czyj głos w nim słyszymy, na jaki temat i w jakich okolicznościach zostaje sformułowana wypowiedź podmiotu lirycznego. Kwestię adresata zostawmy na koniec, a tymczasem przeczytajmy uważnie utwór z pominięciem zagadkowych apostrof.

Zauważamy, że nie jest to prosty układ „ja” autorka – „ty” czytelnik, lecz relacja bardziej złożona, kilkupoziomowa. Poetka bowiem nie mówi wprost od siebie, ale niejako przytacza cudzy głos, a osoby, do których ten głos kieruje, również nie są po prostu nami, czytelnikami. Pojawia się jakaś forma zapośredniczenia, podobna do cytowania, którą nazwać można „teatrem mowy”. Prócz wymienionych już konwencji lirycznych jest to bowiem także **liryka roli** – polegająca na nietożsamości „ja” autorki z „ja” **podmiotu mówiącego**. Takie rozwarstwienie zaznacza już dystans autorki do wyrażanych myśli i poglądów jako należących do kogoś innego. Jest to przytoczenie cudzego głosu na podobnych prawach, jak aktor przemawia w imieniu granej przez siebie postaci, w którą wciela się na scenie tylko na czas trwania spektaklu.

Trzeba zatem zapytać: czyj głos wybrzmiewa w utworze, do jakiej postaci należy? Kim jest w świecie przedstawionym wiersza ów mówiący bohater? W *liryce* roli zwykle zostaje on wyraźnie wskazany (jak w *Sonetach krymskich* Adama Mickiewicza wypowiedzi przydzielone osobom Pielgrzymu i Mirzy) i często bywa zapowiedziany już w tytule; natomiast w tym wypadku brak jakiejkolwiek informacji o nim zmusza nas do domysłów – które jednak, na szczęście, okazują się łatwe. To, kim jest podmiot liryczny w *Szkielecie jaszczura*, można odgadnąć wyłącznie na podstawie treści jego wypowiedzi. Taką formę wskazania pośredniego, która naprowadza nas na trop rozpoznania osoby mówiącej, nazywamy **informacją implikowaną**.

Może to być albo przewodnik wycieczki, albo kustosz jednego z licznych muzeów historii naturalnej (inaczej: paleontologicznego lub archeozoologicznego), jakie znajdują się m.in. w Londynie, Paryżu, Wiedniu i Berlinie i posiadają w swych zbiorach zrekonstruowane szkielety dinozaurów.

Utwór Szymborskiej pochodzi z czasów nie tak zamierzchłych, jak opisany w nim eksponat, bo z początku lat 70. XX wieku, niemniej powstał w epoce, w której zainteresowanie archeologią miało zasięg ograniczony, jako zaledwie margines wiedzy z biologii i prehistorycznych dziejów Ziemi. Zabytki fauny z ery mezozoiku miały wprawdzie swoje miejsce w podręcznikach i programach licealnych, ale były raczej ciekawostką o nieco fantastycznych i trochę śmiesznych dziwach natury. Dopiero w XXI wieku popularność olbrzymich gadów kopalnych niepomniernie wzrosła, m.in. za sprawą głośnego filmu *Park Jurajski* Stevena Spielberga z 1993 roku, jego kontynuacji *Zaginiony świat* z roku 1997 oraz trzech dalszych filmów z tej serii, nakręconych w latach 2001, 2015 i 2022. Zaledwie ćwierć wieku temu dinozaury zawładnęły więc zbiorową wyobraźnią, głównie dziecięcą i młodzieżową, robiąc niebywałą karierę w kulturze masowej. Odżyły w formie rozmaitych gadżetów, pluszaków i innych zabawek, w grach planszowych i komputerowych, jako wszechobecny motyw na T-shirtach, breloczkach, plakietkach, plecakach i czapeczkach. Ten awans oznaczał też zmianę postawy i oceny: dinozaury zostały bohaterami pozytywnymi i nawet objęto je pewną nieformalną ochroną, gdyż próby przedstawienia ich w złym świetle wywoływały oburzenie fanów, a nawet – co paradoksalne – protesty aktywistów ekologicznych. Łatwo zauważyć, że w takich okolicznościach z podobną reakcją

publiczności spotkałaby się wypowiedź kustosa (przewodnika) z omawianego wiersza – o ile ten, wiedząc do kogo przemawia, w ogóle zaryzykowałby głoszenie tak miażdżącej krytyki jaszczura.

Zauważmy, że w całym wierszu nie pada przyjęta dziś powszechnie nazwa prehistorycznego jurajskiego gada: „dinozaur”, gdyż był on wówczas osobliwością jeszcze nieoczywistą. Dziś potrafimy zidentyfikować przedstawiony w utworze gatunek – na podstawie lakonicznego, lecz dość dokładnego opisu, w którym wyeksponowano charakterystyczne cechy budowy: mała głowa, długie szyja i ogon, masywny wznoszący się w górę tułów („pagór”) i cztery nogi („łapy”). Nie ma to wprawdzie większego znaczenia, ale warto ustalić, że chodzić może o jeden z trzech gatunków: brontozaura, apatozaura lub superzaura.

Krytyka dinozaura

Wyobraźmy sobie sytuację wycieczki w muzeum: grupa odwiedzających otacza półokręgiem eksperta, wsłuchana w jego wykład przed ekspонатem. Szkielet prehistorycznego gada zapewne pochodzi z wykopalisk, ale nie wszystkie kości są oryginalne i mamy do czynienia z rekonstrukcją domniemanego kształtu zwierzęcia. Prawdopodobnie całość, połączona drutami, wsparta jest na stelażach albo podwieszona linami, a niewykluczone, że dla bezpieczeństwa konstrukcję umieszczono w gablocie ze szkła czy pleksiglasu.

Zgromadzeni oczekują kompetentnych wyjaśnień, dotyczących prezentowanego gatunku, czasu jego występowania w erze mezozoiku (trwającej 186 milionów lat, której koniec nastąpił około 66 milionów lat temu), w jej środkowym okresie zwanym jurą – bo to czas panowania dinozaurów, które pojawiły się przed 237 milionami lat. Zwiedzający zapewne chcieliby się dowiedzieć również czegoś o miejscu tych zwierząt w systematyce i procesie ewolucji, wreszcie o czasie i miejscu odnalezienia eksponatu, ewentualnie wysłuchać rzeczowych informacji o postępach światowej paleontologii. Tymczasem słyszą coś innego: zamiast obiektywnej wiedzy naukowej – **perswazję i tendencyjny** (tworzony z przyjętym z góry założeniem) negatywny

opis obiektu, będący druzgocącą krytyką. Wykład nie służy więc poznaniu i popularyzacji wiedzy, wzbudzeniu fascynacji przeszłością, lecz wywołaniu niechęci albo podtrzymaniu uprzedzeń słuchaczy do prymitywnej formy życia z zamierzchłej przeszłości.

Już pierwsze zdanie zaskakuje, gdyż za główny argument mówca przyjmuje **kryterium estetyczne** – odrażającą brzydotę gada: „widzimy tu przykład złych proporcji”. Tak brzmi początek wywodu, a może tylko jego środkowy fragment, poprzedzony przemilczaną w wierszu partią wypowiedzi przewodnika, który rutynowo przechodzi do prezentowania kolejnego punktu w programie zwiedzania muzeum. Ocena dotycząca niskich walorów estetycznych może sugerować, że wycieczka przed chwilą oglądała dzieła sztuki, np. antyczne rzeźby, charakteryzujące się harmonią kompozycji i doskonałymi proporcjami ludzkiego ciała, które teraz kontrastują z monstrualną formą szkieletu jakiegoś pokracznego stwora. Zestawienie prehistorycznego fenomenu natury z wytworami kultury i klasycznym kanonem piękna, oczywiście, nie jest miarodajne ani uczciwe. Ciekawe, jak ten absurdalny argument oddziałuje na słuchaczy, ale to możemy sobie jedynie wyobrazić, ponieważ nie dowiemy się tego z tekstu, który jest monologiem i przemilcza reakcje odbiorców. Znamy jedynie to, do czego przewodnik chce publiczność przekonać, natomiast nie wiemy, na ile udaje mu się osiągnąć zamierzony efekt. Spróbujmy więc wejść w rolę bezpośrednich słuchaczy i krytycznie wsłuchać się w tendencyjny opis.

Zauważymy przede wszystkim sformułowania pełne uprzedzeń, które deformują obraz obiektu, a zwłaszcza ośmieszające hiperbole:

na lewo ogon w jedną nieskończoność,
na prawo szyja w drugą –

Rozmiary gada zostają uznane za ponadnormatywne – co zapewne uzna każdy obserwator, porównując je z formatem własnego ciała, gdyż naturalną miarą, jaką każdy stosuje, jest zawsze odniesienie wielkości obiektów do „normalności” rozmiarów człowieka. Podobnie na akceptację słuchaczy może liczyć opis wagi dinozaura, którą zapewne uznają oni także za przesadną i przez to niepraktyczną:

pośrodku cztery łapy, co ugrzęzły w mule
pod pagórem tułowia –

Po tej dość bezspornej charakterystyce opisywanego ciała (może również namalowanego na planszy, umieszczonej za szkieletem) przewodnik prędko zmierza do wniosków ogólnych, by zdyskredytować obiekt jako szalony wybryk natury:

przyroda się nie myli, ale lubi żarty:
proszę zwrócić uwagę na tę śmieszną główkę

Przewodnik próbuje być dowcipny, ale jest to raczej wybieg, unik albo próba zamaskowania własnej niewiedzy. Być może także przykład licznych niekonsekwencji, jakie ujawnia sformułowana przez Karola Darwina teoria ewolucji i zawarta w niej hipoteza o przebiegu rozwoju królestwa zwierząt i procesie wyodrębniania się gatunków. Nauka podaje różne możliwe przyczyny wyginięcia wielkich gadów, które przypada na przełom okresu kredy i trzeciorzędu: uderzenie w Ziemię planetoidy, erupcje wulkaniczne, zmiany klimatu lub poziomu morza. Ale nasz przewodnik woli ten problem uprościć i podaje inny powód wymarcia: to, prócz nadmiernej masy ciała, niedobór inteligencji. W dodatku pogląd ten opiera na naiwnym założeniu, jakoby rozum zależał po prostu od pojemności czaszki:

taka główka niczego nie mogła przewidzieć
i dlatego jest główką wymarłego gada

Wreszcie podsumowuje swą charakterystykę w efektownym aforystycznym skrócie, licząc na akceptację słuchaczy, którzy docenią jego błyskotliwość, nie zważając na argumentację merytoryczną:

za mało mózgu, za duży apetyt,
więcej głupiego snu niż mądrej trwogi –

Tym wnioskiem zamyka powierzchowny i deprecjonujący opis dinozaura, uznając problem za rozwiązany w sposób oczywisty i ostateczny.

I natychmiast podejmuje nowy temat.

Apoteoza *homo sapiens*

Okazuje się, że opis posłużył jedynie za pretekst do kontrastowego porównania gada z gatunkiem *homo sapiens*, który potem jako mądrzejszy i lepiej przystosowany wyodrębnił się spośród mniejszych zwierząt, ssaków, toteż – jako najwyższy szczebel ewolucji i jej ostateczny cel – opanował Ziemię. Dumna apoteoza człowieczeństwa wypełnia resztę wywodu – choć wypowiedziana jest wciąż przed szkieletem dinozaura, a nie którejś z form życia ewolucyjnie znacznie bliższych słuchaczom: naczelnym albo człowieka pierwotnego – pitekanropa (*homo erectus*) lub człowieka z Cro-Magnon (*homo sapiens fossilis*):

pod tym względem jesteśmy w dużo lepszej formie
życie jest piękne i ziemia jest nasza –

Znów nie znamy reakcji wycieczki – ani na ten dziwny przeskok tematyczny, pomijający wiele ogniw pośrednich procesu ewolucji, ani na wygłaszane wzniosłe banały. Widocznie mówca zakłada bezwarunkową akceptację swego wywodu i powszechne zadowolenie, choćby z powodu niepodważalnej przynależności do chwalonego gatunku. Niektórzy mogą jednak nie uznawać tanich pochlebstw, a osoby bardziej przenikliwe – podważać naiwne tezy „eksperta” o wyższości człowieka. Po stronie tych ostatnich – jak zapewne zakłada poetka – znajdują się uważni czytelnicy jej wiersza.

Tymczasem jednak przewodnik, nie zważając na reakcje słuchaczy, brnie dalej w apoteozę rodzaju ludzkiego. Własne przeświadczenia próbuje wesprzeć sądami wielkich filozofów.

niebo gwiazdziste nad myślącą trzcina
prawo moralne w niej –

Rozpoznajemy **sparafrazowane** i dziwnie zmieszane myśli Blaise’a Pascala (1623–1662) oraz Immanuela Kanta (1724–1804), które w dokładnych przekładach brzmią następująco:

Człowiek jest tylko trzciną, najwęższą w przyrodzie, ale trzciną myślącą. Nie potrzeba, by cały świat uzbroił się, aby go zmiażdżyć: mgła, kropla wody wystarczą, aby go zabić¹.

Dwie rzeczy napęłniają umysł coraz to nowym i wzmagającym się podziwem i czcią, im częściej i trwalej się nad nimi zastanawiamy: niebo gwiazdziste nade mną i prawo moralne we mnie².

W wierszu pojawia się zatem hybrydyczna kontaminacja (połączenie) – zręczna, ale wypaczająca pierwotne sensy dwóch ambiwalentnych diagnoz kondycji człowieka, które nie mówią bynajmniej o jego bezwzględnej władzy nad światem. Pierwsza akcentuje bezsilność człowieka, choć przyznaje mu władzę myślenia. Druga sytuuje go wobec Wszechświata, podkreślając samotność poznawczą i etyczną, ale zarazem wolną wolę i sumienie. Interpretacje zdań jako samodzielnych aforyzmów wyrwanych z dzieł wielkich myślicieli jest powszechną praktyką we współczesnej kulturze. Efektownie brzmiące sentencje cytuje się zwykle w oderwaniu od kontekstu i bez rozumienia źródeł, toteż ich sensy bywają spływane. Mówca zapewne sam posiada taką powierzchowną wiedzę filozoficzną i nie całkiem pojmuje znaczenia przytaczanych przez siebie metafor, ale chce zabłysnąć rzekomą erudycją. A może świadomie deformuje cytaty – licząc na to, iż nikt nie zauważy manipulacji, nie zanalizuje logicznie połączonych złotych myśli, z których żadna nie dostarcza podstaw do aroganckiej apologii człowieka.

Dalej wywód skupia się na szczęśliwym fenomenie człowieczeństwa jako wyjątku w skali Wszechświata:

udało się raz
i może tylko pod tym jednym słońcem –

- 1 Blaise Pascal, *Myśli*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1921, s. 172.
- 2 Immanuel Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. Benedykt Bornstein, Wydawnictwo Antyk: Kęty 2022, s. 158.

Podobne refleksje Szymborska wyrażała parokrotnie – również jako własne, nikomu innemu nieprzypisywane, dlatego w tym miejscu na moment uchyla ironiczny dystans i pozwala przyjąć tę część wyводу jako wypowiedzianą serio. Na podobnych prawach odczytać możemy następny odcinek wyrażonego przez przewodnika podziwu dla człowieka:

jakie zręczne ręce,
jakie wymowne usta,
ile głowy na karku

Mimo żartobliwego akcentu, znów brzmi to wiarygodnie – w kontekście innych wierszy poetki, w których – jak np. w *Filmie – lata sześćdziesiąte* czy *Stu pociechach* – znajdziemy liczne akty zdumienia fenomenem człowieczeństwa i szczerego dlań podziwu:

Ten dorosły mężczyzna. Ten człowiek na ziemi.
Dziecię miliardów komórek nerwowych.
Pięć litrów krwi na trzysta gramów serca.
Taki przedmiot powstawał trzy miliardy lat³.

Niekiedy fenomenowi człowieka poetka próbuje przyjrzeć się niejako z zewnątrz i wtedy dostrzega paradoks, który ocenia wprawdzie protekcjonalnie i z pobłażliwą ironią, co jednak podziwu nie wyklucza:

Zachciało mu się szczęścia,
zachciało mu się prawdy,
zachciało mu się wieczności,
patrzcie go!
[...]
Zawzięty, trzeba przyznać, bardzo.
Z tym kółkiem w nosie, w tej todze, w tym swetrze.
Sto pociech, bądź co bądź.

³ Wisława Szymborska, *Film – lata sześćdziesiąte*, w: tejże, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Wojciech Ligęza, Ossolineum: Wrocław 2016, s. 158.

Niebożę.
Istny człowiek⁴.

W *Szkielecie jaszczura* żartobliwa parafraza frazeologizmu „mieć głowę na karku” nawiązuje wprawdzie do kontrastowej budowy szyi i głowy jaszczura, ale nie podważa pochwalnego sensu tego fragmentu i mieści się w poetyce autorki, której humor służy nie tylko drwinie i satyrze, ale często wyraża zdziwienie, podziw lub wyrozumiałą aprobatę. Dystans poetki do wypowiedzi przewodnika ujawnia się natomiast ponownie w ostatnim przez niego wypowiedzianym zdaniu, które brzmi groteskowo i nawiązuje do początku opisu dinozaura: „co za odpowiedzialność na miejsce ogona –”. To czytelna parodia uproszczonego rozumowania, które zostaje ośmieszane przez omyłkę mówiącego: zapewne chciał przeciwstawić mądrą głowę człowieka głupiej główce jaszczura, ale wypadło mu na opak i zestawiał nie tylko abstrakcję („odpowiedzialność”) z fizycznym konkretem (częścią ciała), ale także zamienił pozycje i funkcje narządów – ludzką głowę porównał z tyłem gada, przez co pochwała brzmi i śmiesznie, i podejrzanie.

Ironia – dystans – parodia

Zauważyliśmy już pewną niejednorodność trybu (**modalności**) wypowiedzi i wymieszanie argumentów racjonalnych z irracjonalnymi; a również takich, z którymi jesteśmy gotowi się zgodzić, z takimi, które wydają się podważalne i budzą sprzeciw. Zastanówmy się więc teraz, na ile wypowiedź poetki jest głosem własnym poetki, a na ile głosem „cudzym”, należącym do wykreowanej karykaturalnie roli, od której się krytycznie dystansuje.

Znając inne refleksje antropologiczne w liryce Szymborskiej, stwierdzamy, że wielokrotnie wyrażała zdumienie i zachwyt nad fenomenem istoty ludzkiej. Nigdy nie była to jednak afirmacja bezgraniczna i pozbawiona wątpliwości – taka jak wypowiedź przewodnika w *Szkielecie jaszczura*.

⁴ Wisława Szymborska, *Sto pociech*, w: tamże, s. 178, 179.

Często pojawiały się bowiem zastrzeżenia i niepokojące pytania dotyczące człowieczeństwa, i to właśnie one przeważały nad niewzruszoną pewnością pozytywnej oceny *homo sapiens*. Poetyckie akty eksploracji przyrody u autorki *Wszelkiego wypadku* nacechowane są zazwyczaj ambiwalencją i obwarowane licznymi wątpliwościami. Tropienie w świecie natury wszelkich wyjątków (takich jak strzykwa z wiersza *Autonomia* czy *Cebula*) podważa ogólne prawa rządzące światem i uzasadnia dystans do efektów poznania i teorii naukowych. Poetka wielokrotnie wskazuje na błąd perspektywy widzenia świata – jako nieuchronnie ludzkiej i przez to ograniczonej. Dlatego podejmuje eksperymentalne wyprawy poza antropocentryczny punkt widzenia w poszukiwaniu racji „innobytów”, czyli pozaludzkich tworów przyrody ożywionej i nieożywionej: zwierząt, roślin, kamienia, powietrza, chmury, pejzażu, które prawdopodobnie postrzegają rzeczywistość zupełnie inaczej.

Z okna jest piękny widok na jezioro,
ale ten widok sam siebie nie widzi.
Bezbarwnie, bezkształtnie,
bezgłośnie, bezwonne
i bezboleśnie jest na tym świecie⁵.

Myszołów nie ma sobie nic do zarzucenia.
Skrupuły obce są czarnej panterze.
Nie wątpią o słuszności czynów swych piranie.
Grzechotnik aprobeuje siebie bez zastrzeżeń.
Samokrytyczny szakał nie istnieje.
Szarańcza, aligator, trychina i giez
żyją jak żyją i rade są z tego⁶.

Niemniej właśnie perspektywa ludzka – jako jedynie możliwa i narzucona człowiekowi przez naturę – zmusza do solidarności w obrębie własnego

⁵ Wisława Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku*, w: tamże, s. 275.

⁶ Wisława Szymborska, *Pochwała złego o sobie mniemania*, w: tejże, *Widok z ziarnkiem piasku*. 102 wiersze, Wydawnictwo a5: Poznań 1996, s. 96.

gatunku, do uznania jego praw za nadrzędne. Wyłącznym przywilejem człowieka jest również podejmowanie problemów humanistycznych, w tym egzystencjalnych, epistemologicznych i ontologicznych, pośród których paradoksalnie mieści się także kwestionowanie ludzkiej hegemonii w świecie.

W *Szkielecie jaszczura* typowo „ludzkie” postrzeganie rzeczywistości zostało niejako wpisane w cudzysłów i częściowo ośmieszone. Zaprezentowana wypowiedź „eksperta” nie jest cytatem empirycznym, to znaczy nie da się wskazać jednego konkretnego źródła cytatu: ani tekstu, ani autora. To raczej *quasi-cytat*, będącym kolażem zebranych wielu wypowiedzi i milczących przeświadczeń – zarówno naukowych, jak i potocznych, tyleż oficjalnych, co prywatnych – sumujących się w apoteozę człowieka jako finalnego wytworu ewolucji. Sama przynależność do rodzaju ludzkiego zmusza do przyjęcia ich za aksjomat stanowiący fundament cywilizacji. Oczywiście, nie ze wszystkimi zdaniem każdy się zgodzi, niektóre wołałyby przeformułować, ponieważ brzmią przesadnie, pompatycznie, a nawet głupio, więc kompromitująco dla tego, kto je wygłosi.

Mamy zatem do czynienia z *parodią*, czyli odmianą stylizacji; upodobnieniem własnego stylu do jakiegoś stylu dla poetki obcego – upodobnieniem, które służy ośmieszeniu. Takie rozpoznanie okaże się jednak niepełne, jeśli zapytamy: o czyj styl tutaj chodzi? Możemy stwierdzić, że celem przytaczania obiegowych sądów oraz ich komicznego wyjaskrawiania nie jest parodiowanie przewodnika wycieczki czy kustosa – ani żadnego konkretnego przedstawiciela tych profesji, ani całych grup zawodowych. Wydaje się to bowiem nieprawdopodobne, ponieważ przedstawiony w utworze wywód krytykujący wymarłego gada i z tej okazji opiewający triumf człowieka na Ziemi, raczej nie przypomina wystąpień, jakie znamy z wizyt w muzeach, a podobny jest do nich zaledwie w niektórych fragmentach.

Montaż przeświadczeń i argumentacji na temat wyższości człowieka i jego słusznego zwycięstwa nad wymarłymi oraz panowania nad żyjącymi formami przyrody odpowiada w ogólnym sensie postawie każdego człowieka – wprawdzie rzadko wyrażanemu wprost, ale milcząco zakładanemu jako oczywistość. I światopogląd ten ustanawia ludzką wspólnotę – niezależnie od tego, na ile zakładana wyższość człowieka i jego władza absolutna

nad światem wydaje się uzasadniona i sprawiedliwa, a na ile jest urojona jako megalomania i bezpodstawne roszczenie.

Ironia, czyli antyfraza, to chwyt polegający na mówieniu przeciwnym do intencji osoby mówiącej. Sens wypowiedzi ironicznej powinniśmy zatem odczytywać odwrotnie, niż to bezpośrednio wynika z użytych słów i zdań. Jednakże zasada prostego odwrócenia sensu obowiązuje tylko w najprostszej postaci **ironii dydaktycznej**. Jeśli w ten sposób zrozumiemy wypowiedź „eksperta”, uzyskamy w efekcie pochwałę jaszczura i proste zaprzeczenie wielkości *homo sapiens*. A zatem byłoby to wartościowanie całkiem niewiarygodne.

W przebiegu przemowy – obu jej części: zarówno tej obejmującej krytykę dinozaura, jak i tej, która jest apoteozą człowieka – obserwujemy jednak pewne rozchwianie stylistyczne, a tym samym falowanie **modalności** (intencji wypowiedzi): stwierdzenia serio stykają się z żartobliwymi, dowody erudycji z naiwnością, cytaty z filozofów z frazeologią potoczną; opis rzeczowy morfologii i anatomii gada bez przeszkód łączy się z deformującą hiperbolą. Tak niejednolita, hybrydyczna organizacja tekstu nie pozwala na jego rozumienie jednoznaczne. Domyślamy się zatem, że chodzi w nim właśnie o to, by nie szukać łatwego sensu, wybierając między mową wprost a mową „na opak”.

Zauważmy, że groteskowy w tej wypowiedzi jest sam koncept – porównania człowieka z dinozaurem – zestawienie gatunków, które w dziejach Ziemi nigdy się nie spotkały, bo pierwsze wymarły na długo przed pojawieniem się naczelnych. Chociaż w 1966 roku nakręcono fantastyczny film zatytułowany *Milion lat przed naszą erą* (w reż. Dona Chaffeya), w którym ludzie pierwotni walczą z dinozaurami. Wcześniej powstał zabawny serial animowany *Flinstonowie* (1960, w reż. Williama Hanna i Josepha Barbera, znany w Polsce początkowo pt. *Między nami jaskiniowcami*), w którym dinozaury służyły ludziom pierwotnym za zwierzęta domowe.

Poetka tak ułożyła monolog przewodnika, by zaznaczyć ambiwalencję (względność) racji i argumentacji. Także – by pokazać, że sama nie wie, jak jest naprawdę i żyje wyłącznie pośród sprzecznych hipotez. To jej stała strategia w „szkole świata”, do której zaprasza w swych wierszach. Występuje w niej jako nauczycielka, która sama się uczy, bo przyznaje się do

niewiedzy; jeśli więc czegoś czytelnika potrafi nauczyć, to jedynie krytycznego dystansu poznawczego i sztuki wątpienia.

Mamy tu zatem kilka poziomów ironii: podwójna ironia jest już w samym świecie przedstawionym, ponieważ przewodnik wycieczki wypowiada się ironicznie o dinozaurze, a następnie jego wypowiedź przytaczana jest w sposób ironiczny (parodystyczny) przez poetkę. Ostatecznie jednak wydzźwięk całego utworu jest jeszcze inny – to bezradność poznawcza i agnostycyzm, niewiedza o człowieku i otwarte pytanie o jego osobliwy status. Tę postawę wiążemy ze szczególną odmianą ironii – **ironią romantyczną**.

Do kogo ta mowa?

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej **apostrofo**m – nagromadzonemu zbyt licznie i przez to dezorientującym, gdyż sugerują one, jakoby przewodnik swój wykład przerywał i każdy krótki odcinek kierował do innej grupy zwiedzających. Czyżby poszczególne fragmenty były adresowane do innych słuchaczy? Sprawdźmy, czy 11 apostrofów koreluje z odpowiednimi partiami tekstu. Okazuje się jednak, że zwroty do adresata stanowią samodzielny szereg, przebiegający równolegle do tekstu głównego – niby muzyczny akompaniament do linii melodycznej solisty. Przyjrzyjmy się więc osobno tej serii apostrofów, próbując odnaleźć w nim jakiś porządek: czy stanowi luźny zbiór, czy też kolejność podlega jakiejś logice następstwa, albo może gradacji (stopniowaniu)?

Zróznicowanie użytych form wokatywnych (wołacza) regulują normy i konwencje kulturowe, zwłaszcza zasady *savoir vivre*'u. Formy zwracania się do kogoś formalnie charakteryzują słuchaczy (ich funkcję społeczną, grupę zawodową itd.), ale również osobę mówiącą, a także tryb, miejsce, cel i okoliczności wypowiedzi.

Zwrot „Kochani Bracia” (często rozwinięty o „i Siostry”) jest sposobem zwracania się duchownych kaznodziejów do wiernych. Zawiera on deklarację równorzędnej przynależności mówcy i słuchaczy do jednej wspólnoty Kościoła albo szerzej – wszystkich bliźnich, niezależnie od wyznania.

Podobny wydźwięk ma następna forma „Drodzy Przyjaciele”, ale jest słabiej nacechowana etycznie, a bardziej koleżeńsko.

Natomiast „Szanowni Towarzysze” ma już wydźwięk ideologiczny i wymaga dziś komentarza historycznego. Określenie „towarzysz” dawniej oznaczało „kolega” lub „współuczestnik” i pojawiało się w różnych kontekstach, np. husarzy nazywano „towarzyszami pancernymi” (tak jest w *Trylogii* Sienkiewicza), a pierwsze słowa starej pieśni myśliwskiej brzmią „Pojedziemy na łów, towarzyszu mój”. Jeszcze niekiedy osobę, z którą podróżujemy, nadal nazywamy „towarzyszem podróży”. Natomiast w epoce PRL, kiedy omawiany wiersz powstał, w ten sposób zwracali się do audytorium wyłącznie członkowie rządzącej Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR) przede wszystkim do innych członków partii, a niekiedy też do innych osób, choć dla bezpartyjnych zarezerwowany był zwrot: „Obywatele”. Forma „Towarzysze” stanowiła porozumienie wewnątrz władzy i akcentowała uprzywilejowaną pozycję w społeczeństwie – przynależność do elity współrządzących. Forma „Obywatele” apelowała raczej do wykonywania obowiązków wobec państwa, a w ustach upominającego milicjanta (socjalistycznego odpowiednika policjanta) zawierać mogła wręcz groźbę. Po roku 1970 Edward Gierek jako nowy Pierwszy Sekretarz PZPR, a więc faktyczny przywódca PRL, próbował zmodyfikować tę retorykę władzy, sugerując rzekomą równość osób partyjnych i bezpartyjnych, dlatego w swych przemówieniach stosował jeden zwrot odwołujący się do wspólnoty narodowej: „Rodacy!”. W wierszu po „Towarzyszach” nie przypadkiem następują właśnie „Obywatele”, choć w połączeniu z przymiotnikiem, z którym nigdy nie występowali: „Łaskawi”. To naruszenie uzusu (zwyczaju językowego) w ówczesnej frazeologii wprowadza akcent parodystyczny.

„Panie, Panowie” – to forma grzecznościowa najczęściej stosowana – jako dość neutralna i dlatego uniwersalna, bo dająca się zastosować przy każdej okazji w życiu cywilnym – zarówno w wystąpieniach oficjalnych, jak podczas spotkań towarzyskich. Nie używa się jej natomiast w środowiskach mundurowych i innych, w których obowiązuje hierarchia służbowa.

Kolejny zwrot brzmi już nieco inaczej, bardziej uroczyście: „Czcigodni Zgromadzeni” – stosowany w sytuacjach niecodziennych, często wiążących się z jakąś ceremonią. Zarazem sugeruje awans słuchaczy, sytuując ich

powyżej osoby przemawiającej. Podobny wydzźwięk mają zwroty: „Dostojni Goście” i „Wyborni Delegaci”. Obydwa mogą być skierowane przez gospodarza jakiegoś miejsca do przybyszów, jednak inaczej charakteryzują status adresatów. „Goście” to osoby zaproszone z okazji zarówno prywatnej, jak i oficjalnej (ci drudzy okreśłani są często jako „goście honorowi”), natomiast „delegaci” to osoby przybyłe wyłącznie oficjalnie, dysponujące mandatem jako formalnie wyłonieni w wyborach, by reprezentować pewną grupę społeczną i w jej imieniu podejmować decyzje, np. w parlamencie czy samorządzie szkolnym.

Od tego miejsca w kolejnych apostrofach zauważamy dalsze stopnie awansu odbiorców monologu przewodnika – coraz bardziej oderwane od zasugerowanej na początku utworu sytuacji w muzeum. „Prześwietna Komisjo” – to oficjalny zwrot do jakiegoś organu decyzyjnego. „Naczelna Rado” – wydaje się wezwaniem do władzy jeszcze wyższego szczebla. Wreszcie: „Najwyższa Instancjo” – do szczebla najwyższego, od decyzji którego już nie można się nigdzie odwołać. Zauważamy, że te trzy ostatnie apostrofy rozpoczynają nie kolejny odcinek opisu kondycji człowieka, jego przewagi w naturze i słusznej dominacji na Ziemi, lecz inicjują swego rodzaju apel, by tę władzę we Wszechświecie utrzymać i nie pozbawiać przywileju dumnego panowania. Argumentem jest wyjątkowość sukcesu, którego nie da się powtórzyć, toteż nie wolno go zaprzepaścić:

udało się raz
i może tylko pod tym jednym słońcem

Tonacja wypowiedzi zmienia się w modlitewne błaganie, gdyż „Najwyższą Instancją” może być Bóg-Stwórca.

Jednak zakończenie całego wywodu neutralizuje te wzniosłe wezwania do sił transcendentnych, ponieważ następuje gwałtowne obniżenie stylu – pojawia się argument niepoważny, brzmiący jak głupia omyłka mówcy: „co za odpowiedzialność na miejsce ogona”. Taki aforystyczny żart w pozycji puenty znów zbliża do parodii ośmieszającej przemowę i mowę, a to z kolei skłania czytelnika do rewizji całej użytej wcześniej argumentacji i dostrzeżenia jej ambiwalencji.

Dokonaliśmy przeglądu możliwych podmiotów mówiących, na które wskazują użyte apostrofy. Na wirtualnej liście znaleźli się: kapłani, gospodarze, moderatorzy debaty, przewodniczący zebrań, prowadzący obrady, przywódcy i wnioskodawcy. Repertuar potencjalnych zwrotów nie został wyczerpany i można go rozszerzyć o inne, nawet bardziej rozpowszechnione, takie jak: „Koleżanki i Koledzy”, „Drogie Dzieci”, „Droga Młodzieży”, „Mili Państwo”, wreszcie po prostu „Ludzie”, ale domyślamy się, że wywód kierowany jest ogólnie do wszystkich. Zsumowanie przykładowych i celowo wymieszanych ról sugeruje powszechność światopoglądu antropocentrycznego i niemożliwość wyjścia poza perspektywę ludzką – niezależnie od zawodu, funkcji i miejsca zajmowanego w społeczeństwie. Jest on bowiem niezbywalnym warunkiem istnienia i każdego przedsięwzięcia człowieka jako fundament cywilizacji.

Nawet wtedy, gdy wbrew karykaturalnie niemądrej krytyce dokonanej przez mówcę, którego głos usłyszeliśmy w *Szkielecie jaszczura*, przytulimy najpiękniejszą maskotkę dinozaura.

Bibliografia podmiotowa

- Szyborska Wiśława, *Widok z ziarnkiem piasku. 102 wiersze*, Wydawnictwo a5: Poznań 1996.
- Szyborska Wiśława, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Wojciech Ligęza, Ossolineum: Wrocław 2016 (BN seria I, nr 327).

Bibliografia przedmiotowa

- Balbus Stanisław, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wiśławie Szyborskiej*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1996 (o wierszu: s. 27, 134, 159).
- Balcerzan Edward, *W szkole świata, w: tegoż, Szyborska. Szkice*, Open: Warszawa 1996, s. 34–48 (o wierszu: s. 37).
- Gralewicz-Wolny Iwona, *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wiśławy Szyborskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2014 (o wierszu: s. 80).

- Legeżyńska Anna, *Wisława Szymborska*, Dom Wydawniczy „Rebis”: Poznań 1996 (o wierszu: s. 40, 91, 110).
- Ligęza Wojciech, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2001 (o wierszu: s. 72, 143, 168–169, 318–319, 327, 339, 355–356).
- Ligęza Wojciech, *Wstęp*, w: Wisława Szymborska, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Wojciech Ligęza, Ossolineum: Wrocław 2016 (BN seria I, nr 327), s. v–CCLXVII (o wierszu: s. CII, CLIX, CCXVI).
- Michałowski Piotr, *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2, s. 123–143.
- Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. Stanisław Balbus, Dorota Wojda, Wydawnictwo Znak: Kraków 1996.
- Wojda Dorota, *Milczenie roślin. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas: Kraków 1996 (o wierszu: s. 101).

Bibliografia kontekstowa

- Kant Immanuel, *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. Benedykt Bornstein, Wydawnictwo Antyk: Kęty 2022, s. 158.
- Pascal Blaise, *Myśli*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1921, s. 172.
- Dinozaury*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dinozaury>, dostęp: 14.08.2023.



Marta Sobolewska

Studentka Instytutu Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-1634-7079

Tkanki poezji – rzecz o twórczości Haliny Poświatowskiej

Biografia

Halina Poświatowska jest jedną z najbardziej wyróżniających się postaci na polskiej scenie poetyckiej. Do dzisiaj cieszy się popularnością wśród zróżnicowanych grup czytelnich, w tym młodzieży licealnej i studenckiej. Obdarzona naturalnym wdziękiem i talentem pisarskim, w swojej twórczości z niezwykłą wrażliwością opisywała rozmaite oblicza świata. Z gracją operowała triadą pojęć: **miłości**, **życia** i **śmierci**, nowatorsko odzwierciedlając kulturowy **paradygmat** przemijania. Wyjątkowość poezji artystki tkwi w jej sposobie opisu – organicznego, sensualnego, przekraczającego granicę rzeczywistości materialnej i sfery wyobrażeń, cielesnych form, postrzegania czasu.

Poświatowska przyszła na świat 9 maja 1935 roku w Częstochowie jako Halina Myga; zmarła 11 października 1967 roku w Warszawie. Tragiczny los poetki przypieczętowała choroba, źródłem której były trudne doświadczenia z dzieciństwa. Otóż, gdy w 1945 roku, u schyłku drugiej wojny światowej jej miasto rodzinne stało się areną działań wojennych, jako mała dziewczynka wraz z rodziną ukrywała się w piwnicy. Przebywanie w warunkach wilgoci i przenikliwego zimna przyczyniło się wówczas do rozwoju ostrej postaci anginy, która ostatecznie doprowadziła do powstania u Poświatowskiej wady zastawki dwudzielnej serca.

Słabe zdrowie nie stłumiło nienasyconego głodu życia, pasji i woli walki artystki. Naukę rozpoczęła w gimnazjum „Nauka i Praca”, kontynuowała ją

w żeńskim Liceum Ogólnokształcącym im. Juliusza Słowackiego. Znaczną część życia spędziła w szpitalach i sanatoriach, co zaburzało płynne przechodzenie na kolejne etapy edukacji. Poświatowska nie traktowała jednak miejsc opieki zdrowotnej jak więzienia bez wyjścia – z pokorą przyjmowała wiadomości o swoim stanie zdrowia, wychodząc śmierci naprzeciw. Uczyła się samodzielnie, nawiązywała nowe przyjaźnie, dużo tworzyła. Swoje doświadczenia szpitalne spisała głównie w listach i autobiograficznej **powieści poetyckiej** *Opowieść dla przyjaciela* (1967). W 1954 roku poznała Adolfa Ryszarda Poświatowskiego – malarza i studenta szkoły filmowej, również pacjenta oddziału kardiologicznego. Wbrew protestom lekarzy para wzięła ślub. Po dwóch latach Poświatowska została wdową. W 1958 roku przeszła operację serca w Stanach Zjednoczonych. Korzystając z życiowej okazji, została w USA i ukończyła studia w prestiżowym college'u w Northampton. Zdała również na studia filozoficzne na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1967 roku stan poetki nagle uległ pogorszeniu. W Warszawie została poddana kolejnej operacji serca. 11 października, dokładnie osiem dni po zabiegu, zmarła w wyniku komplikacji pooperacyjnych.

Dorobek liryczny Poświatowskiej jest niewielki, obejmuje zaledwie cztery tomy: *Hymn bałwochwalczy* (1958), *Dzień dzisiejszy* (1963), *Oda do rąk* (1966) oraz zbiór wydany tuż po odejściu artystki *Jeszcze jedno wspomnienie* (1968). Mimo to jej wiersze na stałe wpisały się w historię literatury polskiej. Można się doszukiwać wielu przyczyn takiego stanu rzeczy; pytać na przykład, czy jest to związanie z mistrzowskim sposobem operowania słowem przez poetkę i darem opisywania uczuć dnia codziennego, czy może z jej legendą biograficzną, na którą złożyły się próby odwrócenia katastroficznego losu, świadomość rychłego końca i wynikające z niej umiłowanie życia. Postać Poświatowskiej przypomina nieuchwytnego w locie ptaka. Delikatna i krucha, zdeterminowana w dążeniu do wyznaczonego celu, wymykała się ze swoją twórczością z krępujących ją norm estetycznych i programów grup literackich XX wieku.

Nieuchwytna w locie

Poświatowska, choć debiutowała w roku 1956, a więc po odwilży październikowej, prezentowała indywidualistyczne podejście zarówno w samej istocie tworzenia, jak i kreacji własnej osoby w polu literackim. Wielokrotnie pisała teksty **autotematyczne**, czyli komentujące jej własną twórczość i wybory estetyczne. W jednej z próz poetyckich z **ironią** wypowiada się o modelu poezji lingwistycznej, praktykowanej przez współczesnych jej przedstawicieli awangardy:

Stworzyć wiersz – kiedyś wystarczył wibrujący ból w tkankach i zasób słów nie większy od krzyków zwierzęcia. Teraz potrzebna jest koncepcja i racja, i eksploracje porównawcze w głębinie słowników. Są zabiegi chirurgiczne wokół słów [...] i jest dwuznaczność liter spuchniętych od mądrości. I pragnienie moje – pisklę słowicze milczy ogłupiałe od tych wszystkich partytur i instrumentów¹.

Akt twórczy Poświatowskiej wyrastał na podłożu jej wewnętrznych przeżyć. Świadoma konwencji i literackiej tradycji – odmówienie poetce wiedzy stanowiłoby fatalne nadużycie – igrała z formą. Nie była to jednak gra wyuczona, szukająca odrębnego języka wyrazu w dekonstrukcji norm poetyckich. Poezja Poświatowskiej stanowi artystyczną formę reprezentacji własnego doświadczenia. Język poetycki, wysublimowany, oszczędny w środki wyrazu artystycznego, staje się w dłoniach „Haśki” budulcem do stworzenia wielowarstwowego **autoportretu**, wyzwolenia bezkresnych pokładów wrażliwości.

Kategoria przemijania stanowi trzon dzieł poetki. Wybór tego zakresu tematycznego jest integralnie połączony z jej biografią, naznaczoną piętnem nieuleczalnej choroby. Strach przed śmiercią staje się jednocześnie siłą napędową w procesie twórczym. Świadomość przedwczesnego odejścia

¹ Halina Poświatowska, *** *Stworzyć wiersz*, w: *też: Wszystkie wiersze*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2018, s. 376.

łączy się z przeszywającą na wskroś samotnością. Wykluczenie z aktywnego życia literackiego nie było konsekwencją decyzji Poświatowskiej o pozostaniu poza granicami ówczesnych rewirów poetyckich – została na nie poniekąd skazana przez swój słaby stan zdrowia. Wada serca (związane z nią przemęczenie organizmu, przymusowe pobyty w szpitalach) odcisnęła piętno na życiu Poświatowskiej, wzmagając jej poczucie wyobcowania. Stąd niektórzy badacze zaliczają jej do **poetów wyklętych, kaskaderów literatury** – i jest ona jedyną kobietą w tym gronie. Określenie poety wyklętego pochodzi od francuskiego słowa *poète maudit*, odnoszącego się do poety zbuntowanego przeciw obowiązującym obyczajom. W kontekście polskim ta definicja wymaga poszerzenia znaczeniowego: w naszej tradycji „twórczości wyklętej” nie konstytuuje jedynie bunt, lecz także ściśle powiązanie z **legendą biograficzną** autora (zazwyczaj naznaczonej fatum i osobistą tragedią) oraz poczuciem jego społecznej alienacji. W tym rozumieniu Poświatowska realizuje model **egzystencjalnej izolacji**, związanej z obecnością w jej poezji **narracji maladycznej** (rejestrów związanych z opisem emocji, nastrojów i lęków związanych z doświadczeniem choroby) oraz dwóch naczelnych motywów: **życia i śmierci**.

Poetycka nonszalancja Poświatowskiej wyrażała się nie tylko w postaci świadomego odsunięcia się od tradycji, lecz także „romansowania” ze zjawiskiem społecznego skandalu. Z jej twórczości wręcz bucha nieskrępowany erotyzm kobiecy (choć absolutnie niewulgarny), siła i piękno seksualnych potrzeb ciała. Artystka nie bała się również demaskować osób, z którymi zawiązywała relacje intymne, na przykład Jerzego Kosińskiego, któremu w opowiadaniu *Niebieski ptak* (1966) stworzyła niechlubny portret cynika i egoisty, traktującego kobiety przedmiotowo. Zależało jej przede wszystkim na autentyczności w przekazywaniu własnych doznań. Cieleśność wiersza postrzegała intuicyjnie. Wpisując Poświatowską w kategorię poezji pisanej przez kobiety, można posłużyć się **metaforą drożdży** – seksualność w jej tekstach rozlewa się jak pączkujące drożdże, żywi się potrzebami nienasyconego przez chorobę ciała, stanowi pomost między **podmiotem lirycznym i autorką**. Poetka reprezentuje literaturę kobiecą nie tylko przez fakt i pryzmat własnej płci, lecz także przez przekazywanie w języku poezji doświadczenia własnego ciała – zarówno widzianego jakby „z zewnątrz”

okiem męskiego kochanka, jak i doświadczanych „od wewnątrz” indywidualnych potrzeb kobiety.

Twórczość Poświatowskiej nie nosi znamion zaplanowanego artystycznego projektu. Przewodzi jej raczej iskra tworzenia, poszukiwanie metaforycznej ucieczki przed śmiercią. Erotyzm, miłość, fizyczność, świadomość przemijania składają się na szeroki obraz poetycki, w którym ulokowana jest jej witalność. Można powiedzieć, że Poświatowska tka swoją poezję, aby w wykreowanych językiem opisach rzeczywistości, szczególnie w elementach fauny i flory, zaszyć cząstkę siebie.

Integralność poezji i życia

Nierozdzielne związanie życia artystki z jej idiomem poetyckim doskonale wybrzmiewa w jednym z wierszy zawartych w tomie pośmiertnym *Jeszcze jedno wspomnienie* (1968). Stworzony w momencie wręcz namacalnego obcowania ze śmiercią (stan Poświatowskiej w tym czasie uległ znacznemu pogorszeniu), należy do zbioru jej najdojrzszych i najkunsztowniej skomponowanych utworów.

z takich nitek upłątane jest ciało
zachwyt i ból zachwyt i ból
widziałam go wyciosanego w drzewie
widziałam go w chmurze
widziałam w promieniu
i wszędzie pulsował moim tętnem
oddychał przeźroczystą zjawą moich płuc

jestem kościołem
ach jestem niewątpliwie gotyckim kościołem
z tym smukłym krwiobiegem
w dreszczu
uniesiona nad sobą

spragnionymi ustami
piję przestrzeń²

Jest to przykład **wiersza wolnego**, pozbawionego stałych reguł wersyfikacyjnych, **rymów** oraz **wzorca rytmicznego** (czyli miary wierszowej). Składa się z pięciu **strofoid** o nieregularnej liczbie **wersów**. Skorzystanie przez Poświatowską z formuły tego rodzaju wiersza nie jest dziełem przypadku – wyzwala ją od ograniczeń normy poetyckiej i pozwala na większą swobodę myśli. Nawet wybór pogranicznych form wierszowych może być odbierany jako potwierdzenie niezależności twórczej.

Sytuacja liryczna przybiera kształt **monologu**, dokładniej **liryki wyznania**. Dotyczy emocjonalnej konfesji kochanki (która może być zinterpretowana jako swoiste **alter ego** samej poetki) na temat ciała jej ukochanego. Swoją obiekt westchnień odnajduje w elementach życia przyrody – w drzewie, chmurze, promieniu słońca. Odbiór sensualny podkreśla przez zastosowanie **anafory** („widziałam”). Wymienione obiekty należą do obfitego repertuaru **słów klucz** poezji Poświatowskiej, służących jej do „oswajania” świata i zakotwiczenia podmiotu w różnych formach egzystencji.

Z powtarzalnych **motywów** poezji omawianej autorki można bezsprzecznie wskazać w tym wierszu **ciało** uchwycone w misterium **miłości**, nie należy on jednak do typowych realizacji poezji miłosnej. Przede wszystkim podkreślona jest tu **fizyczność** i **organiczność**. Rozpoczynając od pierwszej strofoidy i opisu ciała złożonego z nitek, wyobraźni czytelnika nasuwa się przekrój budowy człowieka z perspektywy układu naczyń krwionośnych. To odczytanie podsyca użycie słownictwa z zakresu medycznego w późniejszej części utworu („pulsował moim tętnem”; „z tym smukłym krwiobiegem”). Kojarzy się to z fenomenem fraktalnej budowy elementów organizmów żywych. Na czym polega ta osobliwość? Wzór fraktalny dotyczy metody wzrostu, np. figura spirali realizuje się zarówno w konstrukcji ludzkiego ucha, jak i morskiej muszli. Sama budowa systemu naczyń krwionośnych jest podobna do struktury ukorzenia drzewa czy też

2 Halina Poświatowska, ***z takich nitek uplatane jest ciało, w: tamże, s. 566.

unerwienia blaszki liścia. **Mimetyzm** form organicznych w języku Poświatowskiej opiera się na rozbudowanej **metaforze**. Poetka wprawnym okiem dostrzega bezpośredni związek ludzkiego ciała z naturą.

Ciało staje się zatem nie tylko nośnikiem pozornie wykluczających się uczuć i doznań zmysłowych („zachwytu” i „ból”). Przenośne „nitki” służą Poświatowskiej do skonstruowania nowego rodzaju istoty. Dochodzi do swoistej fuzji ciała dwojga kochanków („oddychał przeźroczystą zjawą moich płuc”). Miłość staje się afektem pozwalającym na przekroczenie granicy fizycznej formy. Męczyzna widziany przez kobietę manifestuje swój byt w konarze drzewa (nie jest tylko widzialny, jest również namacalny poprzez akt „wyciosania”), obłoku (zapewne przez kształt), promieniu słońca (być może wskutek rozszczepienia światła). Kobieta przybiera natomiast postać widma. Niematerialności podmiotu lirycznego dowodzi umiejętność unoszenia się nad samą sobą – jest to też realizacja utrwalonego kulturowo obrazu wychodzenia duszy z ciała, samego aktu śmierci. Osoba mówiąca w wierszu wiąże swój byt z architekturą sakralną, porównując się do gotyckiego kościoła jako miejsca świętego. Przechodzi ze sfery **profanum** do sfery **sacrum**. Ta metamorfoza nosi jednak znamiona lęku, co udowadnia pojawienie się dreszczy, mimowolnych drgań mięśni.

Naturalna symbioza poezji Poświatowskiej ze światem przyrody daje również możliwość interpretacji w perspektywie środowiskowej metody czytania tekstów kultury, dokładniej **ekodekonstrukcjonizmu**. Przedmiotu rozważań nie stanowi sama tematyka podejmowana przez poetkę, która jest niezaprzeczalnie autobiograficzna i zwrócona ku zagadnieniom metafizycznym. Nie nosi ona przecież znamion poetyki zaangażowanej w sprawę ekologii, co często staje się wykładnią charakteru **ekopoezji**. Związek Poświatowskiej z przyrodą jest jednak nierozzerwalny na poziomie języka. Poetka dowartościowuje naturę jako siłę, wyróżnia się sposobem przedstawienia życiowej materii wolnym od opozycji człowieka i natury. Tkanki organiczne sprzężone są z proponowanymi przez nią literackimi formami. Wydaje się, że Poświatowska myśli materią, wpisując swój byt w rozbudowane przyrodnicze metafory. Całościowy zbiór jej poezji można przyrównać do ogrodu, do którego furtkę można otworzyć jedynie za pomocą **słów** kluczy, ściśle zintegrowanych z elementami opisu przyrody.

Omawiany wiersz jest szczególnym przedstawieniem pragnienia życia przy jednoczesnej akceptacji śmierci. Przestrzeń poetycka – głęboko zakorzeniona w elementach świata natury – staje się symbolem vitalności. Zawiera się w niej ekscytacja przyrodą, ból egzystencjalny i wielopoziomowe oddziaływanie miłości. Męskie ciało jest źródłem kobiecego pożądania, co więcej – poddaje się rytmom biologicznym kochanki. Widmo kobiety, które jest przedstawieniem samej Poświatowskiej, łączywie spija tę przestrzeń, jakby doświadczenie obcowania z żywą materią miało ją samą przybliżyć do życia, wspomnień doczesności.

Poetka za pomocą metafory tekstylnej, życiodajnych nitek, тка wizję wieczności człowieka w poezji. Motyw nici i splątania twórczego aktu pisania pojawił się również w wierszu *Tkanina* Zbigniewa Herberta, opublikowanym w przedśmiertnym tomie *Epilog burzy* (1998).

Tkanina

Bór nici wąskie palce i krosna wierności
oczekiwania ciemne flukta
więc przy mnie bądź pamięci krucha
udziel swej nieskończoności
Słabe światło sumienia stuk jednostajny
odmierza lata wyspy wieki
by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki
daleki czółno i wątek osnowę i całun³

Zestawienie tych dwóch utworów jest o tyle zasadne, że oba opierają się nie tylko na podobnym motywie, lecz także stanowią jedno z ostatnich, wręcz pożegnalnych wierszy. Świadomość śmierci determinuje organizację przestrzeni poetyckiej. U Herberta motyw tkaniny odnosi się bezpośrednio do poezji i utrwalenia obrazu poety w tradycji literackiej. Artysta „tka” dzieła, konstruując z nich całun, formę utrwalenia nieskończoności swojego bytu poza fizyczną formą. Poświatowska również symbolicznie

³ Zbigniew Herbert, *Tkanina*, w: tegoż, *Epilog burzy*, Wydawnictwo Dolnośląskie: Wrocław 1998, s. 76.

nawleka nitki na pióro pisarskie, tworząc „materiał” swojej poezji – w przeciwieństwie do poety konstruuje jednak wielobytową tkanę, spajając swój organizm, emocje i pragnienia z światem rzeczywistym, tak upragnionym, dającym możliwość ucieczki przed doświadczeniem umierania.

Podsumowanie

Poezja Haliny Poświatowskiej charakteryzuje się niebywałą intuicją twórczą. Poetka, choć zmarła przedwcześnie, zapisała się trwale w świadomości czytelniczej. Z niezwykłą empatią i subtelnością podejmowała tematy trudne. W swojej twórczości oswajała strach przed śmiercią, przekraczała tabu choroby i kobiecej seksualności. Wiersze Poświatowskiej naznaczone są głęboką czułością – w rozumieniu tego terminu zaproponowanym przez Olę Tokarczuk – która pozwala odbiorcom na dostrzeżenie więzi, podobieństwa, nawiązania nici porozumienia z autorką. Narracja wyznania, spowiedź z własnych lęków i zapis umiłowania życia wpływają na aktualność jej poezji. Siłą Poświatowskiej jest językowe łączenie bytów w jedną materię, zarówno siły poetyckiej, jak i siły witalnej. Przypomina to tkanie własnej przestrzeni estetycznego świata, przesyconego miłością do człowieka i przyrody.

Bibliografia podmiotowa

- Ja minę, ty miniesz...* O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze, oprac. Mariola Pryzwan, Wydawnictwo EM-KA: Warszawa 1994.
- Poświatowska Halina, *Opowieść dla przyjaciela*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2017.
- Poświatowska Halina, *Wszystkie wiersze*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2018.

Bibliografia przedmiotowa

- Borkowska Grażyna, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4, s. 31–44.
- Borkowska Grażyna, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2001.
- Kaskaderzy literatury. *O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. Edward Kolbus, Wydawnictwo Łódzkie: Łódź 1986.
- Pantuchowicz Agnieszka, *Klucz do domu liryki Haliny Poświatowskiej*, „Język Artystyczny” 1995, t. 9, s. 56–80.

Bibliografia kontekstowa

- Czapliński Przemysław, *Narracje i medycyna*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 19–37.
- Fiedorcuk Julia, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra: Gdańsk 2015.
- Goffman Erving, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. Aleksandra Dzierżyńska, Joanna Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne: Gdańsk 2007.
- Herbert Zbigniew, *Epilog burzy*, Wydawnictwo Dolnośląskie: Wrocław 1998.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. III poszerzone i poprawione, Wydawnictwo Ossolineum: Wrocław–Warszawa–Kraków 1989.
- Tokarczuk Olga, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 2020.
- Ubertowska Aleksandra, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN: Warszawa 2020.



Konrad Wojtyła

Centrum Edukacji Medialnej i Interaktywności

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-4332-8500

„Ja” z tamtej strony życia Rafał Wojaczek *Sezon*

1.

Urodziłem się w 1945 roku. Chodziłem do szkół, dorastałem w bibliotekach, na dworcach kolejowych, w domach cudzych i mniej cudzych, w barach lepszej i gorszej kategorii, w jeszcze innych miejscach. Pływałem po rzekach, jeziorach i po wielkiej wodzie także. Udzielałem się Przygodzie – „Ziemia wolna mi była niestety”. Niekiedy umierałem i wtedy z tamtej strony życia odpowiadałem: a kuku. Wystarczy? P.S. Mogę też inaczej¹.

– taką wersję *Życiorysu* zostawił po sobie Rafał Wojaczek, którego poezja jest jednym z najważniejszych zjawisk w polskiej literaturze powojennej. Forma odbiega od standardowego biogramu, a zawarta w nim treść przeczy pytaniu o tożsamość. Zamiast odpowiedzi: kim jestem, dostajemy raczej odpowiedź: kim mógłbym (jeszcze) być, gdybym nie był tym, kim dotąd byłem. Gra, której zasady nie są do końca jasne, wskazuje na kryzys tożsamości „ja”, którego autentyczności nie daje się w pełni odwzorować w tekście, stąd sugestia wprowadzenia korekt zarówno do kształtu *Życiorysu*, jak i jego treści. Każda próba napisania biografii w cieniu śmierci wydaje

¹ Rafał Wojaczek, *Życiorys*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, wstęp Tymoteusz Karpowicz, oprac. Bogusław Kierc, Ossolineum: Wrocław 1976, s. 32.

się jednak skazana na niepowodzenie. Dezintegracja „ja”, które nieustannie „przenosi się i wynosi ze swojego podmiotu”, oraz niepewność siebie samego – tak w paśmie egzystencji, jak w tekście – są znakiem rozpoznawczym zarówno poezji, jak i jej autora. Do zmagania z tożsamością jeszcze wrócimy na przykładzie wiersza *Sezon*, tymczasem zapoznajmy się z życiorysem Wojaczka w klasycznym wydaniu.

2.

Rafał Mikołaj Wojacek urodził się 6 grudnia 1945 roku w Mikołowie jako drugi syn Edwarda i Elżbiety Wojaczków. Ojciec był profesorem gimnazjalnym, a matka pracowała w wydawnictwie. W latach szkolnych był w harcerstwie, uprawiał żeglarstwo, zajmował się też fotografią (echa tych młodzięńczych fascynacji przeniknęły do tekstów). Stworzył pokaźną bibliotekę i dużo czytał: „Szukam w książkach ludzi [...]. Szukam dramatów tych małych ludzi, którzy przecież muszą przeżywać swoje dramaty, mimo że istnienie ich czy nieistnienie w niczym nie zmieniłoby porządku, raz ustalonego porządku świata...”². Wśród autorów książek, po które sięgał, byli m.in. Charles Baudelaire, Fiodor Dostojewski, Franz Kafka, Tomasz Mann czy Arthur Rimbaud. Szukał bohatera, z którym mógłby się utożsamić, ale mimo wielu wysiłków lekturowych, nigdy go nie znalazł. Tłumażył wiersze z innych języków i wyróżniał się fenomenalną, fotograficzną pamięcią. Z relacji matki wiemy, że potrafił cytować całe rozdziały *Doktora Faustusa* Tomasza Manna.

Uczęszczał najpierw do szkoły podstawowej w Mikołowie, a później (do 1960 roku) do Liceum Ogólnokształcącego im. Karola Miarki. Konflikty z nauczycielami i problemy związane z zachowaniem sprawiły, że edukację

2 Rafał Wojacek, *Listy miłosne i nie*, redakcja i wstęp Stanisław Bereś, współpraca redakcyjna i opracowanie edytorskie Dagna Cichoń, Wydawnictwo Warstwy: Wrocław 2019, s. 171.

kontynuował w Katowicach-Ligocie, a maturę zdawał w Liceum dla Pracujących w Kędzierzynie. W 1962 roku podjął pierwszą potwierdzoną próbę samobójczą, przecinając przeguby obu rąk i odkręcając kurki z gazem; w przyszłości podejmował kilka kolejnych. Rozpoczęła się seria samookaleczeń i sytuacji ekscesywnych wywołanych chorobą alkoholową.

W 1963 roku rozpoczął studia polonistyczne na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, które porzucił po pierwszym semestrze. Z powodu licznych nieobecności miał popaść w konflikt z profesorem od łaciny Adamem Heinzem, choć bardziej prawdopodobną przyczyną była psychopatia – taką właśnie diagnozę usłyszał od lekarza Leonarda Findera. Zaburzenia osobowości, które uniemożliwiły dalszą naukę, napawały Wojaczka lękiem, ale bywały też przez niego przyjmowane jako szczególnie rodzaj namaszczenia i wybraństwa.

W październiku 1963 roku w liście do Stefanii Cisek (młodzieńczej sympatii) wyznawał: „pozostaje – wiersze pisać! Co zresztą robię z pewnymi osiągnięciami...”³. Żaden liryk z tamtego czasu jednak się nie zachował. Z relacji Jerzego Kronholda wynika, że w 1963 roku Wojacek brał udział w turnieju jednego wiersza i zabiegał o debiut na łamach „Życia Literackiego”, gdzie pocztę prowadziła Wisława Szymborska. Odsłaniając kulisy waletowania Wojaczka w domu studenckim „Żaczek”, wspominał, że ten miał już wtedy „całe kajety z wierszami”⁴ i rozpoczętą powieść *Piąta pora roku*, której objętość sprowadzała się do „kilku zeszytów sześćdziesięciostronicowych”⁵. Ta również zaginęła lub została zniszczona.

W 1964 roku Wojacek przeniósł się z Krakowa do Wrocławia, gdzie krótko pracował w Miejskim Przedsiębiorstwie Oczyszczania jako dyspoztor samochodowy. Od 7 do 22 maja tego roku przebywał w klinice psychiatrycznej z rozpoznaniem schizofrenii. To tam poznał przyszłą żonę – pielęgniarkę

³ Tamże, s. 178.

⁴ *Wojacek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, red. S. Bereś, K. Batorowicz-Wołowiec, Biuro Literackie: Wrocław 2008, s. 169.

⁵ Tamże, s. 170.

Annę Kowalską, z którą wziął szybki ślub i równie szybki rozwód. Później rozpoczął trzyletni związek z Teresą Ziomber, którą porzucił dla Grażyny Lisowskiej. Tę z kolei zostawił dla Elżbiety Fediuk. Do 1971 roku utrzymywał się dzięki pomocy rodziców i honorariom autorskim, mieszkając w sublokatorach. Nie został przyjęty do Związku Literatów Polskich, choć otrzymywał od tej organizacji stypendium twórcze (w lutym 1967 roku wynosiło ono 3250 złotych).

3.

Grudzień 1965 roku to data głośnego debiutu Rafała Wojaczka. Na łamach pierwszego numeru miesięcznika „Poezja” opublikował siedem wierszy, które – dzięki rekomendacji Tymoteusza Karpowicza – przyniosły mu rozgłos w środowisku: *** (*Ludzie kładą się spać...*), *Martwy sezon*, *Mój pies bardzo przyjemny*, *Nasza pani*, *On* oraz *Wiem, kto to jest* i *Mit rodzinny* z frazą: „To jest kielbasa / To jest moja matka jadalna / A to jest mój głód dziecinny”. O wadze tego debiutu świadczą nazwiska innych autorów, których teksty ukazały się wówczas w tym piśmie: Jarosława Marka Rymkiewicza, Mieczysława Jastruna, Juliana Przybosia, Edwarda Balcerzana, Kazimierzy Iłakowiczówny, Urszuli Koziół, Wisławy Szymborskiej, Witolda Wirpszy czy Anny Kamieńskiej. Pozytywna opinia Karpowicza określiła miejsce Wojaczka na mapie współczesnej poezji i wyznaczyła pierwsze kierunki recepcji tej twórczości. Młody poeta dość szybko zaczął ogłaszać kolejne utwory m.in. na łamach „Odry”, „Poglądów”, „Twórczości”, „Faktów i Myśli”, „Nurtu”, „Kultury”, „Współczesności”, „Kameny” czy „Tygodnika Kulturalnego”.

Dwudziestoletni debiutant został zaprezentowany przez Karpowicza jako poeta oryginalny, o odrębnym głosie lirycznym, obdarzony przewrotną i prowokacyjną wyobraźnią, dla którego wiersze są „świadomą autoterapią”⁶ i szukaniem ocalenia. W jego ocenie temat liryków Wojaczka

6 Tymoteusz Karpowicz, *Debiuty. Rafał Wojacek*, „Poezja” 1965, nr I, s. 65.

oraz nastrój przypominały „sprawy Rimbaudowskie” ewokowane w dziele zatytułowanym *Sezon w piekle*. Różnica – zdaniem redaktora – polegała na tym, że genialny Francuz pozorował lęki, halucynacje i „rozprężenie wszelkich zmysłów”, widząc w tej metodzie znakomite tworzywo literackie, kończąc tym samym etap romantycznej improwizacji w poezji, Wojacek z kolei stanu nazwanego „zwichniętą symetrią” doznawał realnie i boleśnie „w układach doznań zmysłowych i psychicznych”. Zdanie będące trawestacją tytułu Rimbauda: „Sezon na ziemi” (zarazem tytuł jednego z najważniejszych opracowań tej poezji) odnosiło się do egzystencjalnego piekła człowieka „napiętnowanego nadwrażliwością”, który musi mierzyć się z ziemską rzeczywistością i z sobą w tej rzeczywistości. Wiersze te – zdaniem Karpowicza – były „kartami sezonu”, zapisem „bez kuglarstwa formalnego”, poezją „ściśłą i wolną” aspirującą do miana „wielorako-wyzyskującej”. Tym, co miało ocalić Wojaczka przed klęską egzystencji, był język. Dezintegracja języka z kolei była ściśłą odpowiedzią na jej, to jest tej klęski nieuchronność.

Patronat francuskiego autora zaliczanego do kręgu tzw. poetów wyklętych jest w poezji Wojaczka bezdyskusyjny, czego egzemplifikacją są nie tylko takie wiersze, jak *Sezon*, nawiązujący do *Une Saison en enfer*, *Piosenka z najwyższej wieży* – *Chanson de la plus haute tour* czy tekst zatytułowany po prostu *Rimbaud*. To w liście Rimbauda do Georges’a Izambarda z 3 maja 1871 roku pada słynne zdanie: „JA to ktoś inny”⁷, które polski poeta przejął, uznając za własne. Zaimek „ja” w poezji Wojaczka – o czym pisał Bogusław Kierc – stanowi „fenomen pierwszorzędny. Jest jej podmiotem i przedmiotem. Kreatorem i kreacją”⁸. Wojacek, podpatrując strategię Tadeusza Różewicza, powielał analogię: rozpad języka synonimizuje dezintegrację „ja”, będąc zarazem – już na innym poziomie – opisem unicestwienia

7 Arthur Rimbaud, *List do Jerzego Izambarda*, Charleville, 13 maja 1871 r., tłum. Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki, w: tegoż, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki, Kraków: Wydawnictwo Literackie: Kraków 1993, s. 301.

8 Bogusław Kierc, *Nota edytorska*, w: Rafał Wojaczek, *Utwory zebrane*, s. 341.

i jednego, i drugiego. W tym celu sięgał z jednej strony po środki formalne charakterystyczne dla poezji lingwistycznej, z drugiej zaś – wzorem autora *Niepokoju* – sprowadzał język wiersza do najprostszej leksyki, budując wypowiedź poetycką opartą na homonimii czy polisemii. Warto pamiętać, że „ja” ulega wielorakim przemianom, podobnie jak przemianom podlega poetyka Wojaczka (od wiersza wolnego, bazującego na ekspresywnej segmentacji zdania i eliptycznej składni, po formy kunsztowne, jak np. piętnastozgłoskowiec). W ostatnim tomie *Którego nie było* aktywizowany jest pierwiastek żeński, a podmiot liryczny wypowiada się z perspektywy kobiecej. „Ja” męskie podlega ewolucji, dezintegracji, wreszcie rozszczepieniu.

4.

Od 20 października do 20 grudnia 1967 roku Wojaczek był osadzony w areszcie przy ulicy Fiołkowej, w lipcu 1968 wyskoczył przez okno z mieszkania Stanisława Chacińskiego, które mieściło się na drugim piętrze. Niepełna rok później – po raz kolejny zresztą – wybił ciałem szybę, tym razem po awanturze w Klubie Dziennikarza. W 1971 roku został skierowany na przymusowe badania psychiatryczne. Tego samego roku, w nocy z 10 na 11 maja, popełnił samobójstwo, zażywając leki uspokajające i nasenne. Miał niepełna 26 lat. Pogrzeb odbył się 14 maja na cmentarzu św. Wawrzyńca we Wrocławiu przy ulicy Bujwida.

Druk książek Wojaczka spotykał się z kłopotami wydawniczymi i cenzuralnymi. Ich ostateczny kształt był wynikiem kompromisów i odbiegał od zamierzeń poety. W 1969 roku ukazał się debiutancki *Sezon*, a w 1970 *Inna bajka*. Dwa lata później wydano – przygotowane jeszcze za życia autora – tomy: *Nie skończona krucjata* oraz *Którego nie było*. Wojaczek otrzymał Nagrodę im. Tadeusza Peipera przyznaną przez Ugrupowanie Literackie 66 (*za najciekawszy tomik wrocławskiego młodego poety 1969 roku*) i pośmiertnie Nagrodę im. Andrzeja Bursy przyznaną przez Krakowską Grupę Literacką „Barbarus”.

W 1976 roku ukazał się tom *Utwory zebrane*, w którym opublikowano *Sanatorium* (genologia tego tekstu bywała różnie komentowana) oraz kilka innych miniatur pisanych prozą. Książka mieściła też wiele innych wierszy i ich

redakcji, które nie weszły wcześniej do żadnego z tomów. W 1999 roku ukazał się tom *Reszta krwi*, nazywany przez krytyków „piątym tomem Rafała Wojaczka”⁹, z kolei w 2016 książka *Nie te czasy. Utwory nieznane*, będąca efektem jednego z najważniejszych odkryć literaturoznawczych w ostatnich dekadach.

W 1992 roku imieniem Wojaczka nazwano ulicę w Mikołowie, a na elewacji domu rodzinnego poety umieszczono tablicę pamiątkową powstałą na podstawie projektu artysty rzeźbiarza Jerzego Kwiatkowskiego. Do 2018 roku siedzibę miał tam Instytut Mikołowski, który od wielu lat jest organizatorem m.in. Turnieju Jednego Wiersza im. Rafała Wojaczka oraz popularyzatorem jego twórczości w Polsce i za granicą. W 2010 otwarto drogę Wojaczka we wrocławskich Sołtysowicach, a od 2016 autor *Sezonu* jest patronem ronda u zbiegu ulic Kozielskiej, Tartacznej i Reja w Kędzierzynie-Koźlu.

Twórczość i **legenda** poety od lat inspirują kulturę popularną. W 1999 roku premierę miał film *Wojaczek* w reżyserii Lecha Majewskiego z tytułową rolą innego poety – Krzysztofa Siwczyka. Po teksty autora *Innej bajki* sięgali też artyści muzycy, m.in. zespoły Chłopcy z Placu Broni, Elektryczne Gitary, Pidżama Porno, Julia i Nieprzyjemni (Marcin Świetlicki i Julia Kamińska) czy Fonetyka. Wizerunek poety pojawił się również w formie muralu obok siedziby Instytutu Mikołowskiego, a 14 maja 2021 roku na mikołowskich Plantach odbyło się otwarcie „schodów Wojaczka” Roberta Gilarskiego. Do wizualizacji streetartowej wybrano wiersz *Sezon*, który otwierał debiutancki tom, dając tytuł całej książce.

5.

Wraz z rozwojem kariery literackiej narastał wokół Wojaczka mit „poety przeklętego”, który on sam konsekwentnie kreował. Po latach przylgnęła

⁹ Rafał Wojaczek, *Reszta krwi*, wstęp Romuald Cudak, posłowie Maciej Melecki, Instytut Mikołowski: Mikołów 1999.

do niego niefortunna etykieta „kaskadera literatury”¹⁰, wzmagająca zainteresowanie biografią autora, przesłaniająca jednak samo dzieło. Wojaczek jawiłby się raczej, jak słusznie podpowiada Andrzej Skrendo, jako „kamikadze literatury”¹¹. Nie o próbowanie się ze śmiercią mu bowiem chodziło, ale po prostu o śmierć. Rozumiał ją przeto jako „uwydatnienie”, czemu Norwid dawał wyraz w głośnym wierszu *Fortepian Szopena*: „Nie stargam cię ja, nie, ja uwydatnię”. W tym kontekście wers z *Poematu* Wojaczka – „wyrok na mnie już zapadł” jawi się jako proroctwo i nieodwołalność własnej śmierci. Taka proklamacja w tekście – jak uważali niektórzy badacze – domagała się konsekwencji w biografii: na autodestrukcji Wojaczek budował legendę, której już później nie mógł i zapewne nie potrafił zburzyć (biografia to jednak coś więcej niż składowa elementów mitotwórczych; co więcej – jej odwzorowanie jest niemożliwe, rekonstrukcja pozostaje niesatysfakcjonująca).

Autor *Sezonu* był poetą buntu, alienacji, ciemności, obsesyjnych lęków i głodów. Był poetą biologii, fizjologii, krwi i snu. Ulegał fascynacji śmiercią, którą ściśle wiązał z erotyką i cielesnością. Nie brakowało również w tych lirykach tematów oscylujących np. wokół problematyki podświadomości, archetypicznych obrazów natręctw, ale też refleksji patriotycznej czy religijnej. Obok entuzjastów tej poezji pojawili się również antagoniści, którzy, by ją zdeprecjonować, przekraczali granice dobrego smaku: Jan Marx pisał, że są to głównie wiersze sławiące penisa i waginę, których dominantę stanowią wątki pornograficzne i wszystko to, co zamyka się w plugawej sferze

¹⁰ Zob. *Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. Edward Kolbus, słowo wstępne Jan Z. Brudnicki, posłowie Jan Marx, Wydawnictwo Łódzkie: Łódź 1986.

¹¹ Badacz posłużył się tym określeniem w recenzji mojej dysertacji doktorskiej; <https://bip.usz.edu.pl/doktorat-habilitacja/12967/konrad-karol-wojtyla>, dostęp: 30.11.2023.

profanum. Przekonywał, że Wojaczek pławi się w „orgiastycznym wyuzdaniu obrazów, grze sadomasochistycznej”¹².

Autorowi *Sezonu* nie chodziło bynajmniej o tanią prowokację, ale o zapis destrukcji psychicznej – jak dowodził Romuald Cudak – które tylko za szokujące mogą uchodzić. Jacek Łukasiewicz trafnie zauważał, że liryka ta nie była nigdy „domeną bezpośredniej ekspresji, dziedziną szczerego wyznania”¹³. Wojaczka interesowała przede wszystkim „sztuka, a więc używanie i przekształcanie form”¹⁴. Autor *Nie skończonej krucjaty* stosował szeroki wachlarz rozwiązań formalnych i wersyfikacyjnych. Na uwagę zasługują: aliteracje, rytm, często regularny, ale również modyfikowany np. przez zatarcie średniówki czy wprowadzenie dodatkowego akcentu w wierszu tonicznym. Rym był dla Wojaczka wyznacznikiem pieśniowości (debiutancki tom nosi podtytuł *Piosenki*), stąd poezja ta ma własną melodię, której nie sposób niezauważalnie naśladować. Łukasiewicz podkreślał wagę regularnego metrum i kompozycji, zarówno wierszy, jak całych tomów. „Miara przede wszystkim [...] piętnastozgłoskowiec, strofa – przecież nikt, tak jak on, nie przywiązywał wagi do strofiki”¹⁵. Świadomie nawiązywał np. do baroku i romantyzmu, z powodzeniem reaktywował też gatunki literackie (sonet, ballada, pieśń, fraszka, elegia czy hymn).

Mimo to twórczości tej nie sposób pojmować tylko jako projektu *meta-poetyckiego*. Owszem, w sensie strukturalnym miała ona charakter czysto literacki, ale nie powinna być rozpatrywana „poza uwikłanym w skandalizującą mitologię kontekstem biograficznym, skłaniającym często do

¹² Jan Marx, „Alkohol powoli wypierał krew z obiegu...” (O poezji Rafała Wojaczka), w: tegoż, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Wydawnictwo Alfa: Warszawa 1993, s. 281.

¹³ Jacek Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczka*, „Kresy” 1991, nr 8, s. 33–38; cyt. za: *Który jest. Rafał Wojaczek, w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. Romuald Cudak, Maciej Melecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2001, s. 162.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 166.

uznawania artystycznej legendy poety za integralną część jego dzieła”¹⁶. Trzeba założyć, że „to, co autobiograficzne, łatwo może się okazać kreacją, z kolei kreacje artystyczne ujawniają swe głęboko autobiograficzne podłoże”¹⁷. Tekst i biografia zawierają się w sobie nawzajem – jakby na zasadzie metonimii – stają się swym zbiorem i podzbiorem. Należy pamiętać, że próba ogólnej syntezy dzieła jest trudna, toteż lepiej skoncentrować się na analizie poszczególnych wierszy, jakkolwiek i te wymykają się nierzadko uogólniającym tezom albo dają się czytać wielowariantowo w zależności od przyjętej perspektywy metodologicznej.

Poezja Wojaczka rodzi wiele problemów nie tylko interpretacyjnych, ale też historycznych i kontekstualnych, jak ma to miejsce np. z jednoznacznym przypisaniem jej do określonego nurtu, a jej autora – mimo **metryki** – do konkretnej **grupy poetyckiej** czy **pokolenia literackiego**. Rok 1970 (Wojacek był już autorem dwóch książek) uznaje się za graniczny dla poetów **Nowej Fali**, którzy swoimi tekstami programowymi, apelami i odezwami, wreszcie wypowiedziami lirycznymi przedstawili zwrotnicę polskiej literatury. Autorzy z tego kręgu postulowali odejście od tego, co emocjonalne, na rzecz konkretności i intelektualizmu. Śmiały wgląd w rzeczywistość PRL-u i pod podszewkę życia codziennego był sprzeciwem wobec fałszywej ideologii politycznej i marazmu społecznego, ale też próbą mierzenia się z problemem tożsamości samego pokolenia. W kwestii formalnej nowofalowcy nawiązywali do **awangardy**, a narzędziem demaskowania tego, co tu i teraz, były gry słowne i polisemia językowa. Wiele podejmowanych przez nich tematów zauważamy w tekstach autora *Innej bajki*, choć on sam nigdy nie utożsamiał się ani z żadnym **pokoleniem**, ani z **grupą poetycką**.

¹⁶ Tomasz Kunz, *Poza zasadą literackości albo poezja jako projekt egzystencjalny*, w: *Wojacek – przeczytany. Szkice i eseje o twórczości Rafała Wojaczka*, red. Tomasz Kunz, Adam Poprawa, Wydawnictwo EMG: Kraków 2016, s. 80. Po kilku latach badacz zweryfikował swoje stanowisko. Zob. Tomasz Kunz, *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2019.

¹⁷ Andrzej Skrendo, *Wstęp*, w: Tadeusz Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Andrzej Skrendo, Wydawnictwo Ossolineum: Wrocław 2016, s. 13.

Wojaczka interesował on sam, co jasno streszcza powtarzany przez poetę *passus* Baudelaire’a: „Prawdziwy bohater bawi się sam”¹⁸.

6.

Przeczytajmy teraz *Sezon*, który od lat przyciągał uwagę badaczy i komentatorów. Podobnie jak większość wierszy z pierwszego tomu Wojaczka, napisany jest *wierszem wolnym* i daje się go klasyfikować jako *wiersz Różewiczowski*. Sytuacja liryczna wydaje się bazować na doświadczeniach Wojaczka z jego pobytu w klinice psychiatrycznej. W toku lektury czytelnik wędruje wertykalnie (pionowo w dół), niczym do kolejnych kręgów piekła.

Sezon

Jest poręcz
ale nie ma schodów
Jest ja
ale mnie nie ma
Jest zimno
ale nie ma ciepłych skór zwierząt
niedźwiedzich futer lisich kit
Od czasu kiedy jest mokro
jest bardzo mokro
ja kocha mokro
na placu, bez parasola
Jest ciemno
jest ciemno jak najciemniej
mnie nie ma

¹⁸ Bogusław Kierc, *Prawdziwy bohater bawi się sam*, w: Rafał Wojaczek, *Wiersze zebrane 1964–1971*, Biuro Literackie: Wrocław 2014, s. 409.

Nie ma spać
Nie ma oddychać
Życie nie ma
Tylko drzewa się ruszają
niepospolite ruszenie drzew
rodzaj czarnego kota
który przebiega wszystkie drogi

Utwór podzielony jest na sześć nierównej długości **strofoid** zgrupowanych w układzie: 7, 4, 3, 3, 2, 2 i bazuje na **systemie wersyfikacyjnym** nazywanym **czwartym metrum poezji polskiej**. Jego istotą jest zapis struktury mówionego języka potocznego (według niektórych badaczy języka dziecięcego; niegramatycznego) i wplątana węć, jak dowodził Janusz Sławiński, retoryka bezradności. Tym, co przyciąga uwagę – pisała Joanna Dembińska-Pawelec – jest dialektyka wahań podmiotu otrzymywana dzięki redukcji składni, ale też uzyskiwana poprzez „gry powtórzeń, paralelizmów, a zarazem ich zaprzeczeń i zaburzeń”¹⁹ (w ten sposób Wojaczek jakoś nawiązuje do podtytułu całego tomu *Piosenki*). Forma wiersza ma fundamentalne znaczenie dla semantyki utworu, choć efekt lingwistyczny nie był dla autora kwestią nadrzędną. Paradoksalnie: im mniej tekstu, tym mocniej wybrzmiewa treść; im bardziej niegramatyczny, tym bardziej czytelny.

Sezon jest poetyckim świadectwem dezintegracji osobowości, alienacji i lęku, ale też efektem zmagania Wojaczka z własną (nie)tożsamością i przekonaniem, że realna egzystencja jest czymś z gruntu niepewnym i podejrzanym. Tym, co nadać mogło poczucie sensu, było porzucenie świata realnego i odrzucenie realnego „ja”, a zarazem odkrycie, że jedyną drogą ucieczki i schronieniem przed fatalizmem losu jest własna poezja. Tomasz Kunz, na którego powołuje się Dembińska-Pawelec, dowodził że „zanegowanie realności świata i własnej indywidualnej tożsamości oraz uczynienie

¹⁹ Joanna Dembińska-Pawelec, *Wers i wiersz jako praca street art. O „Sezonie” Rafała Wojaczka*, „Forum Poetyki” lato 2021, nr 25, s. 124–141; przedruk w: Rafał Wojaczek, *Byłem, jestem*, red. prowadzący Konrad Wojtyła, Instytut Mikołowski: Mikołów 2021, s. 213.

z twórczości jedynej możliwej przestrzeni autentycznego i autonomicznego istnienia”²⁰ było elementem transgresyjnego projektu poetyckiego. Balansowanie na granicy „ja” i „mnie”, wzmacniane dodatkowo formułą: „Ja to ktoś inny”, doprowadziło do rozdwojenia na „ja” życiowe (empiryczne) i „ja” poezji (tekstowe). Wojaczka interesowała przeto – pisał Jacek Łukasiewicz – „ontologia podmiotu liryki, pojętego jako podmiot wszystkich napisanych przez poetę wierszy, podmiot całego jego dzieła. Podmiot ten nie miał być rolą, [...] nie miał być również maską, zza której mówiłby rzeczywisty Wojaczek [...]. Nie; miał raczej stać się *alter ego*, drugim, lepszym, »ja« – uczynionym z rozmysłem”²¹. W oparciu na takim rozpoznaniu warto rozpocząć lekturę *Sezonu*.

Tytuł wiersza wskazuje na **intertekstualny** związek z *Sezonem w piekle* Rimbauda, wszak tym, co łączyło obu poetów, było doświadczenie rozdwojenia, obcości, paradoksalnego bycia nie na miejscu w tym miejscu (tj. w życiu). W tekście pojawiają się też odniesienia do Williama Shakespeare’a oraz ukryte – genezyjskie – aluzje do Biblii.

Już początek *Sezonu* („okres dogodny do jakichś działań”²²) wzmaga konfuzję czytelnika. Oto bowiem znajdujemy się w przestrzeni pełnej paradoksów i nielogiczności wyrażanych w paśmie antytez i zaprzeczeń. Strofy układają się w dwa antytetyczne ciągi: tego, co jest, i tego, co nie ma, choć przecież być powinno: „Jest poręcz / ale nie ma schodów”, „Jest ja / ale mnie nie ma”, „Jest zimno, ale nie ma ciepłych skór”. Tym, co zwraca uwagę, jest brak tożsamości zarówno „ja” mówiącego, jak też „ja” tekstowego („ja kocha mokro”, „mnie nie ma”). Zaimek „ja” – pisał Jan Błoński – „rządzi trzecią osobą, jakby dla udowodnienia, że można siebie odczuć jak rzecz lub raczej,

²⁰ Tamże, s. 215.

²¹ Jacek Łukasiewicz, *Liryka Rafała Wojaczki*, w: *Który jest...*, s. 162.

²² Według *Słownika języka polskiego PWN* rzeczownik „sezon” ma kilka znaczeń: »pora roku«, »okres dogodny do jakichś działań«, »okres dojrzewania i zbiorów roślin lub owoców«, »cykl odcinków serialu, programów rozrywkowych itd.«. Zob. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/sezon.html>, dostęp: 29.11.2023.

że można znaleźć się na zewnątrz siebie samego. [...] Składnia rozpada się, bo rozpada się całkujące poczucie osobowości”²³. Mamy więc tu do czynienia – jak precyzował Robert Bednarz – z „semantyczną oscylacją pomiędzy »ja« rozumianym jako przedmiot wiersza, które istnieje jako tekst i »ja« w znaczeniu referencjalnym, które odnosi się do jakiegoś »ja« empirycznego występującego w rzeczywistości materialnej. Konsekwencją takiego ujęcia jest semantyczna dwuwarstwowość [...] składników utworu (wersów i słów), ponieważ odnoszą się one równocześnie tak do rzeczywistości zewnętrznej, jak i tekstowej”²⁴.

Taka perspektywa jeszcze bardziej wzmacnia egzystencjalny lęk (ewokowany przez stopniowanie przysłowka „ciemno”) i świadomość niedopasowania, czy radykalniej: nie-bycia w świecie. To przekonanie zostaje wzmocnione formami bezokolicznika (użytymi w kontrze do podstawowych mechanizmów rządzących przebiegiem czynności życiowych): „Nie ma spać / Nie ma oddychać, Żyć nie ma”, z których najjaskrawiej wybrzmiewa ta ostatnia. Nie ma „ja”, ale też nie istnieje „mnie”, co w tym wypadku oznacza również brak ciała. Zatem mamy do czynienia ze stanem „już-nie-życia” (wykluczone zostają czynności życiowe pozwalające ustalić, że dany organizm jest istotą żywą) albo nieustannego „życia-w-śmierci”. Aurę krańcowości wzmagają określenia: „mokro”, „zimno”, „ciemno”, które synonimizują dodatkowo to, co negatywne.

Jak się wydaje, nawet **motywy** wody („jest bardzo mokro”) i ciemności („jest ciemno jak najciemniej”), które komentatorzy analizowali jako opis stanu „bytowania przed narodzeniem”²⁵ i „jeszcze-nie-życia”²⁶, są w istocie kolejnymi elementami mrocznej egzystencjalnej układanki. Ostatnie dwa dystychy wiersza Wojaczka („Tylko drzewa się ruszają / niepospolite

²³ Jan Błoński, *Inne bajki, inne lęki*, w: *Który jest...*, s. 87.

²⁴ Robert Bednarz, *Konteksty poezji Rafała Wojaczka* (1), <http://hamlet.edu.pl/przyklad-wojaczek1>, dostęp: 29.11.2023.

²⁵ Joanna Dembińska-Pawelec, *Wers i wiersz...*, s. 218.

²⁶ Tamże.

ruszenie drzew / rodzą czarnego kota / który przebiega wszystkie drogi”), nawiązujące do *Makbeta* Shakespeare’a, zwiastują kolejne nieszczęścia i tragedie. Dość wspomnieć, że drzewa nigdy nie były elementem idyllicznego krajobrazu, raczej się z nich u Wojaczka spada albo robi krzyż – są zatem w *Sezonie* symboliczną zapowiedzią realnej męki, przy której wiara w popularny przesąd z przebiegającym drogę kotem wydaje się już tylko ironicznie bolesna. „Ja” przeczuwa, że jego przeznaczeniem jest śmierć, a fatalizmu losu nie można żadną miarą odwrócić, toteż nie mogąc uciec przeznaczeniu, zarówno w tekście, jak i poza nim, czyni życie niemożliwym do życia. Zatem – jak czytamy w wierszu *Martwy sezon* – „kto żyw / ten umiera pospiesznie”.

Bibliografia podmiotowa

- Wojacek Rafał, *Listy miłosne i nie*, red. i wstęp Stanisław Bereś, współpraca redakcyjna i opracowanie edytorskie Dagna Cichoń, Wydawnictwo Warstwy: Wrocław 2019.
- Wojacek Rafał, *Reszta krwi*, wstęp Romuald Cudak, posłowie Maciej Melecki, Instytut Mikołowski: Mikołów 1999.
- Wojacek Rafał, *Sezon. Piosenki*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1969.
- Wojacek Rafał, *Utwory zebrane*, wstęp Tymoteusz Karpowicz, oprac. Bogusław Kierc, Wydawnictwo Ossolineum: Wrocław 1976.

Bibliografia przedmiotowa

- Cudak Romuald, *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2004.
- Kierc Bogusław, *Rafał Wojacek. Prawdziwe życie bohatera*, W.A.B.: Warszawa 2007.
- Który jest. Rafał Wojacek, w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. Romuald Cudak, Maciej Melecki, Instytut Mikołowski i Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2001.

- Srokowski Stanisław, *Skandalista Wojacek. Legendy, prowokacje, życie*, Wydawnictwo Wrocławskie Stanley: Wrocław 1999.
- Szczawiński Maciej, *Rafał Wojacek, który był*, Towarzystwo Zachęty Kultury: Katowice 1993.
- Szkice do Wojaczka*, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo Pasaż: Kraków 2015.
- „*W kronice skóry...*”. *Recepcja twórczości Rafała Wojaczka w XXI wieku*, red. Konrad Wojtyła, Instytut Mikołowski: Mikołów 2023.
- Wojacek – przeczytany. Szkice i eseje o twórczości Rafała Wojaczka*, red. Tomasz Kunz, Adam Poprawa, Wydawnictwo EMG: Kraków 2016.
- Wojacek wielokrotnie. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, red. Stanisław Bereś, Katarzyna Batorowicz-Wołowicz, Biuro Literackie: Wrocław 2008.
- Wojtyła Konrad, *Anty-antyChryst? Wojacek religijny*, Instytut Mikołowski: Mikołów 2021.

Bibliografia kontekstowa

- Błoński Jan, *Inne bajki, inne lęki*, w: *Który jest. Rafał Wojacek, w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*, red. Romuald Cudak, Maciej Melecki, Instytut Mikołowski i Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2001, s. 87–93.
- Dembińska-Pawelec Joanna, *Wers i wiersz jako praca street art. O „Sezonie” Rafała Wojaczka*, „Forum Poetyki” lato 2021, nr 25, s. 124–141; przedruk w: Rafał Wojacek, *Byłem, jestem*, red. prowadzący Konrad Wojtyła, Instytut Mikołowski: Mikołów 2021.
- Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Haliny Poświatowskiej, Edwarda Stachury, Ryszarda Milczewskiego-Bruna, Rafała Wojaczka*, red. Edward Kolbus, słowo wstępne Jan Z. Brudnicki, posłowie Jan Marx, Wydawnictwo Łódzkie: Łódź 1986.
- Kierc Bogusław, *Prawdziwy bohater bawi się sam*, w: Rafał Wojacek, *Wiersze zebrane 1964–1971*, Biuro Literackie: Wrocław 2014.
- Kunz Tomasz, *Poza zasadą literackości albo poezja jako projekt egzystencjalny*, w: *Wojacek – przeczytany. Szkice i eseje o twórczości Rafała Wojaczka*, red. Tomasz Kunz, Adam Poprawa, Wydawnictwo EMG: Kraków 2016.

Kunz Tomasz, *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2019.

Łukasiewicz Jacek, *Liryka Rafała Wojaczka*, „Kresy” 1991, nr 8, s. 33–38.

Marx Jan, „*Alkohol powoli wypierał krew z obiegu...*” (O poezji Rafała Wojaczka), w: tegoż, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Wydawnictwo „Alfa”: Warszawa 1993.

Rimbaud Arthur, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył Artur Międzyrzecki, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1993.

Skrendo Andrzej, *Wstęp*, w: Tadeusz Różewicz, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Andrzej Skrendo, Wydawnictwo Ossolineum: Wrocław 2016.



Piotr Michałowski

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8716-9655

W samo południe Stanisław Barańczak *Południe*

Stanisław Barańczak (1946–2014) to poeta, tłumacz, eseista, krytyk i literaturoznawca zatrudniony na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w latach 70. XX wieku działacz opozycji demokratycznej (Komitet Obrony Robotników, KOR). Był przedstawicielem pokolenia '68, zwanego również Nową Falą. Jego poezja z tamtego okresu, ukazująca się początkowo w wydawnictwach oficjalnych, a później – wskutek zakazu cenzury – wyłącznie jako publikacje „drugiego obiegu” (inaczej: nielegalne, „bezdebitowe”, „podziemne”), reprezentuje poznańską „szkołę lingwistyczną”. Wiersze jego były bowiem analizą języka codziennego, przede wszystkim rewizją (a niekiedy parodią) języka oficjalnej propagandy: komunistycznych sloganów politycznych, kłamliwej „nowomowy” partyjnych przemówień i gazet. Barańczak opublikował zbiory: *Korekta twarzy* (1968), *Jednym tchem* (1970), *Dziennik poranny* (1972), *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977), *Sztuczne oddychanie* (1978) oraz *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980).

W 1981 roku władze PRL na fali „solidarnościowych” przemian zezwoliły poecie wyjechać (po latach odmowy paszportu) do Stanów Zjednoczonych, by na Uniwersytecie Harvarda (w stanie Massachusetts) objął katedrę slawistyki. Stan wojenny w Polsce zatrzymał go tam dłużej, niż przewidywał trzyletni kontrakt naukowy i Barańczak spędził na emigracji resztę życia. Zmieniona perspektywa czasoprzestrzenna i ograniczony kontakt z krajem sprawiły, że poświęcił się przede wszystkim pracy przekładowej, tłumacząc głównie poezję anglojęzyczną (nie tylko współczesną, również liczne dramaty Williama Shakespeare’a) na język polski. W twórczości oryginalnej

natomiast skłoniła go do zmiany strategii lirycznej, wypracowania nowego stylu i podjęcia innej tematyki, którą narzuciła sytuacja emigranta. Utwory pisane w Ameryce, zebrane w tomach *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985* (1986), *Widokówka z tego świata* (z którego pochodzi analizowany utwór, 1988) czy *Chirurgiczna precyzja* (1998), podejmują – obok wspomnień z kraju – problem różnic kulturowych, języka i obyczaju, rozwijają także już wcześniej podejmowane refleksje egzystencjalne i metafizyczne. W dorobku z tego okresu znalazł się ponadto wyjątkowy zbiór wierszy inspirowany cyklem pieśni skomponowanych przez Franza Schuberta do słów Wilhelma Müllera *Podróż zimowa* (1994).

Pochodzący z tomu *Widokówka z tego świata* wiersz *Południe* nawiązuje do dawnej poezji obrazkowej i jest popisem barokowego kunsztu, ale zawiera refleksję zarówno osobistą, jak i uniwersalną – o charakterze autobiograficznym i egzystencjalnym.

Południe

Słodki lek prawdziwości, smak, co skróci z nami
 przejście, ten stromy szlak, pionową drogę
 z nagłego krzyku tuż po urodzeniu
 w dół; jeszcze nieprzytomny
 białą kropli z piersi,
 nagim potopem
 światła,
 smak
 i
 znak
 świata;
 jakim powrotem
 – wielokrotny, pierwszy,
 twój – jeszcze się przypomni
 na dnie, po życiu już, po urojeniu
 trzeźwiej bezstronny: smak ponownie trochę
 słodki, lecz bardziej gorzki, jak to z truciznami

Na pierwszy rzut oka

Zanim czytelnik przystąpi do lektury wiersza, dostrzeżę jego graficzny kontur – szczególnie, bo zarazem regularny i nietypowy. Powinien go bezbłędnie rozpoznać, co stanowi konieczny warunek wstępny odbioru. Kształt zadrukowanego pola najpierw podpowiada temat, a następnie – skonfrontowany z odczytanym tekstem – ujawnia się jako wizualne dopełnienie tematu, jego ilustracja. Ten plastyczny dodatek może treść zarówno potwierdzać i wzmacniać, jak i modyfikować, a nawet podważać. Dopiero bowiem połączenie przeczytanego tekstu z rozpoznaniem użytej formy typograficznej ustanawia sens utworu.

Układ graficzny **wiersza obrazkowego** (łac. *carmen figuratum*), inaczej **kaligramu**, naśladuje kształt jakiegoś przedmiotu – zazwyczaj związanego z tematem utworu. Chodzi najczęściej o wizualną odpowiedź albo rozwiązanie sformułowanej w tekście zagadki. Wzorzec takiej poezji ma rodowód starożytny, eksperymenty w zakresie graficznej organizacji tekstu pojawiały się także w późniejszych epokach i gatunkach, bardzo chętnie podejmowała go poezja barokowa. Najprostsze środki wizualizacji znajdziemy w utworach romantyków – jak rozczłonkowanie tekstu w *Improwizacji z Dziadów części III*, gdzie monolog Konrada przerywa **psychomachia** prowadzona przez dwa równolegle zapisane *Głosy* – z *prawej strony* i z *lewej strony*. Tradycję poezji obrazkowej w XX wieku podejmują Guillaume Apollinaire, futuryści włoscy, w Polsce Tytus Czyżewski i Bruno Jasieński. Pojawia się wówczas **tekst graficzny** – wykorzystujący stosunkowo ubogie możliwości maszyny do pisania (druk rozstrzelony, zapis schodkowy, podwójna interlinia). Szczytową fazę rozwoju tej formy reprezentuje szeroki nurt **poezji konkretnej** – z bogatym repertuarem środków drukarskich, takich jak rodzaj, wielkość i kolor czcionki, rozmieszczenie liter, tło. W XXI wieku możliwości kreowania takich wierszy znacznie rozszerzył najpierw rozwój poligrafii, a następnie technik edycji komputerowej.

W tym wypadku obrazek przedstawia dawny chronometr – zegar piaskowy, zwany klepsydrą. Oczywiście, takie natychmiastowe rozpoznanie zakłada autor wiersza, ale w praktyce okazuje się ono nieoczywiste, gdyż wielu uczniów i studentów nieznających tego eksponatu z muzeum techniki

kojarzy ów kształt błędnie, np. z kokardką na warkoczku albo przekrzywioną muszką zastępującą krawat w stroju wieczorowym.

Klepsydra zbudowana jest z dwóch identycznych lejkowatych stożków, połączonych na wierzchołkach przewężeniem, przez które powoli przesypują się ziarenka drobnego piasku. Miarą czasu jest całkowite opróżnienie górnego zbiornika, a tym samym napełnienie zbiornika dolnego. Kiedy sypka zawartość już zmieni położenie, należy przyrząd odwrócić, by proces powtórzyć. Zasadą budowy zabytkowego urządzenia jest zatem symetria jego części, natomiast zasadą funkcjonalną – odwracalność. Jeśli więc w obrazku rozpoznamy wizerunek klepsydry, naprowadzi nas on na temat utworu: czas.

Symetria obrazu i dźwięku

Dysponując najprostszym komputerowym edytorem, łatwo można wygenerować tekst o stopniowo skracających się, a następnie wydłużających się wersach, co da się regulować liczbą użytych znaków i kontrolować w ten sposób graficzny rozmiar zapisu. Ponadto trzeba wybrać opcję „centruj” i wówczas wszystkie wersy, niezależnie od zróżnicowanej długości, będą się układały pośrodku ekranu, równie daleko od lewego i prawego marginesu.

Graficzna rozciągłość wyrazu, frazy czy zdania nie jest jednak równoznaczna z ich długością fonetyczną – nie określa bowiem czasu artykulacji (wypowiadania). Sytuacja ta jest najbardziej widoczna w języku francuskim, w którym często długi szereg liter tworzących wyraz lub zdanie zostaje zredukowany w wymowie do dwóch lub trzech dźwięków. Pewne rozbieżności zapisu i głosu występują również w polszczyźnie, w której wynikają choćby z istnienia w języku pisanym dwuznaków „rz”, „cz”, „sz”. Dlatego np. słowa „jeż” i „wieszcz” stanowią jedną sylabę, a więc brzmienie tej samej długości, pomimo że w zapisie pierwsze liczy tylko trzy litery, a drugie aż siedem. Często więc długość tekstu w języku pisanym nie odpowiada jego długości w wersji mówionej. Ponadto zróżnicowaną rozpiętość poziomą mają same litery, np. „w” jest najszerze, „a” – węższe, „i” – najwęższe. Różnice te warunkują szerokość czcionki zarówno w druku, jak i w edycji

komputerowej (natomiast nie istniały w większości maszyn do pisania, w których rejestrach wszystkie litery zajmowały tę samą szerokość).

Barańczak stara się taką zgodność uzyskać przez kompromis, w którym jednak wygląd – jako najważniejszy i nienaruszalny – zachowuje przewagę nad brzmieniem, a więc do pewnych ustępstw dochodzi w warstwie fonetycznej.

Wiersz liczy 17 wersów, które można ponumerować w sposób nietypowy, aby podkreślić jego symetryczną konstrukcję. Wers środkowy oznaczmy jako 0, część górną liczbami malejącymi od 8 do 1, natomiast część dolną liczbami ujemnymi od -1 do -8. W ten sposób łatwiejsze będzie porównanie każdej pary analogicznych wersów od 1 do 8 (w liczbach bezwzględnych), czyli zestawienie 1 z -1, 2 z -2 i tak dalej. Przy każdym numerze zapiszmy liczbę sylab i ponadto końcowe wyrazy, które tworzą rymy.

8	13 sylab	nami
7	11 sylab	drogę
6	11 sylab	urodzeniu
5	7 sylab	nieprzytomny
4	6 sylab	piersi
3	5 sylab	potopem
2	2 sylaby	światła
1	1 sylaba	smak
0	1 sylaba	– (brak rymu)
-1	1 sylaba	znak
-2	2 sylaby	świata
-3	5 sylab	powrotem
-4	6 sylab	pierwszy
-5	7 sylab	przypomni
-6	11 sylab	urojeniu
-7	11 sylab	trochę
-8	13 sylab	truciznami

Jak widać, obowiązuje tu symetria również w zakresie brzmień. Wersy początkowy i końcowy są 13-zgłoskowcami, natomiast kolejne skracają się również jednakowo – niby po dwóch stronach lustra. Wspomaga tę symetrię układ rymów okalających w porządku szkatułkowym, czyli rymowane

są pary ekwiwalentnych (odpowiadających sobie) wersów: 8 z -8, 7 z -7 i tak dalej, koncentrycznie aż do bezrymowego środka – centralnego wersu o, wypełnionego tylko jednosylabowym spółnikiem „i”.

Sylabiczne skracanie kolejnych wersów w części pierwszej, a potem ich analogiczne wydłużanie w części drugiej odbywa się nieraz płynnie, niekiedy skokowo. Najpierw pojawiają się częste w poezji polskiej (bo dostosowane do specyfiki języka) 13-zgłoskowiec i 11-zgłoskowiec, natomiast brakuje między nimi 12-zgłoskowca. Podobne przeskokki zdarzają się jeszcze dwukrotnie. Oznacza to pewien kompromis, gdyż nie udało się idealnie zsynchronizować zmian zachodzących w planie dźwiękowym z obrazem graficznym, który w tej konwencji jest ważniejszy.

Niemniej symetria wizualnego konturu wiersza i jego warstwy brzmieniowej są empirycznie sprawdzalne i bezsporne. Na tym jednakże kończą się stwierdzenia oczywiste, gdyż dotyczą obiektywnego opisu i analizy tego, co widać i słyszać. Musimy jednak zanalizować również sieć bardziej skomplikowanych relacji między warstwą brzmień i warstwą znaczeń, a następnie – dokonać interpretacji całego tekstu.

Symetria współbrzmień i znaczeń

Przyjrzyjmy się teraz parom rymowanych wyrazów. Zostały w nich zestawione słowa o znaczeniach zarówno sobie pokrewnych, jak i odległych. Te zbiegające się w coraz bliższych pozycjach pary mogą organizować pewne sensory. Awangardzista Julian Przyboś postulował semantyczną funkcję rymu. Chciał, by ze spotkania słów zakończonych podobnym brzmieniem wynikała jakaś interakcja znaczeń. Miała ona tworzyć to, co nazwał „**międzyśłowiem**” – czyli dodatkowym, niejako podskórnym sensem utworu poetyckiego, który odczytujemy poza linearnym porządkiem tekstu.

W wierszu Barańczaka przeważają – również preferowane przez awangardę – **rymy przybliżone**, czyli **niedokładne**, ustanowione przez powtórzenie tych samych samogłosek (**asonansowe**) lub spółgłosek (**konsonansowe**), wreszcie – przez podobieństwo oparte na częściowej zgodności obu typów głosek.

Niektóre zestawienia słów w parach rymowych mogą jednak wydawać się przypadkowe i znaczeniowo neutralne, tworząc wspólnotą wyłącznie brzmieniową:

„nami – truciznami”

„drogę – trochę”

Zauważmy ponadto, prócz ośmiu par, parę dodatkową – rymów wewnętrznych w wersach najdłuższych, czyli w pierwszym i ostatnim: „lecz – lek”.

Następne pary rymowe są już powiązane ze sobą znaczeniowo. „Urodzeniu – urojeniu” to wprowadzie **rym dokładny** i banalny jako **tak zwany gramatyczny**, czyli wynikający z przynależności obu wyrazów do tej samej kategorii wyrazów i występujących w tej samej formie gramatycznej. Podlegają zatem zasadom odmiany, które generują automatycznie te same końcówki fleksyjne. Są to rzeczowniki odczasownikowe, użyte w tym samym przypadku: miejscowniku. Niemniej właśnie tak daleko posunięte upodobnienie wyrazów zwraca uwagę na konfrontację ich znaczeń. „Urodzenie” to fakt obiektywny – początek istnienia w świecie. Natomiast bardzo podobne brzmieniowo (niemal jak omyłkowe przejęzyczenie) „urojenie” nie jest obiektywnie stwierdzonym zdarzeniem, lecz subiektywnym złudzeniem, błędem poznawczym. Konfrontacja słów sugeruje więc, że chodzi o ich przeciwstawienie – jako **antonimów**.

Podobnie dzieje się w parze następnej: „nieprzytomny – przypomni”. Tu jednak odbywa się to w odwróconej kolejności: najpierw pojawia się sugestia braku świadomości, a potem pamięci, a więc niejako następuje przyrost wiedzy o świecie.

Natomiast kolejna para „piersi – pierwszy” sugeruje bliskoznaczność zestawionych wyrazów, ponieważ niemowlęcy początek życia człowieka wiąże się z „pierwszym” zobaczonym obrazem – karmiącą piersią matki.

Para „potopem – powrotem” ujawnia zarówno zgodność znaczeń, jak ich przeciwstawienie. „Potop światła” to skutek pierwszego po narodzeniu wejścia w rzeczywistość zewnętrzną, pierwsze wrażenie wyosobnionego życia. „Powrót” oznacza cofnięcie się na drodze do tego właśnie momentu, a więc jest zarazem próbą powtórzenia tamtego pierwszego doznania.

Zestawienie wyrazów „światła” i „świata” – znów bardzo podobnych i bliskich przejęzyczenia, bo pierwszy od drugiego różni się zaledwie dodatkowym głosem „l” – skłania raczej do szukania bliskości. Oto „światło” jest pierwszym po narodzeniu sygnałem „świata”. Ponadto – warunkiem jego widzialności, gdyż umożliwia poznanie wzrokowe. A zatem jest również – na co wskazuje ostatnia para rymów – jego pierwszym „smakiem” i „znakiem”, czyli zapowiedzią, zwiastunem, sygnałem. Warto zauważyć, że pierwotnych doznań dostarcza właśnie zmysł smaku (i dotyku), dopiero potem w eksploracji świata główną rolę zaczynają odgrywać wzrok i słuch.

Symetria dnia i życia

Tytuł *Południe* zapowiada temat utworu, na który naprowadza również obraz klepsydry: jest nim czas. Gdyby chodziło o porę dnia, o jego środkowy moment, kiedy słońce znajduje się w zenicie, to powinien go opisywać wers centralny – wypełniony jedynie spójnikiem „i”. Byłby to ów punkt zerowy, w którym cienie, skracające się stopniowo począwszy od wschodu, zanikają, a po nim na powrót wydłużają – podobnie jak następujące po sobie wersy.

Początkowe oczekiwania czytelnika, gdy odczyta tytuł i – spoglądając na kształt tekstu – bezbłędnie odgadnie przedstawiony graficznie przedmiot, zostaną jednak zawiedzione, a raczej przekierowane. W czytany tekście nie znajdzie się bowiem mocnego potwierdzenia, że chodzi o porę dnia. Do tego pola semantycznego należy zaledwie jedno słowo: „światło”, ale wpisane w kontekst nie południa, lecz narodzin.

O czym zatem jest ten wiersz? Po lekturze rozumiemy, że tytułowe „południe” jest metaforą życia, a cały utwór poetycki – refleksją egzystencjalną o życiu i narodzinach. Potwierdzają to niektóre słowa, nie tylko te najbardziej w utworze wyeksponowane. Na pierwszym planie znajdujemy natomiast motywy: smaku, leku, trucizny – rozmieszczone na początku i końcu wiersza.

Słowo „smak” zdecydowanie dominuje, gdyż pojawia się w tym niedługim tekście aż trzykrotnie. I właśnie ono jest podmiotem zdania głównego w całym wypowiedzeniu wielokrotnie złożonym. W wersie inicjalnym ów

smak to „słodki lek”, a w wersji końcowym zmienia się w gorzką „truciznę”. Co decyduje o takiej przemianie substancji i kiedy ona następuje? Czy w przełomowym punkcie przesilenia, a więc w przewężeniu klepsydry?

Jednak to nie smak jest właściwym tematem wiersza, lecz porównane do niego życie i procesy poznawcze. Wprawdzie „smakowi” raz jeden przypisane zostało znaczenie dosłowne: gdy w **peryfrazie** „bieli kropli z piersi” odczytujemy macierzyński motyw karmienia piersią. Poza tą sytuacją jednak „smak” jest już tylko podrzędną częścią metafory „słodki smak prawdziwości”, czyli **rematem**. Tematem tej metafory natomiast nie jest ani „smak”, ani „lek”, lecz „prawdziwość”, a więc stwierdzenie zgodności przeświadczeń o rzeczywistości z nią samą, weryfikacja efektów procesów poznania. Chodzi zatem o doświadczanie prawdy o świecie, o jego realistyczne postrzeganie. I o to, że tylko taki trzeźwy stosunek do życia może być lekiem na nieuchronny ból istnienia.

Dalej pojawia się odwołanie do toposu „drogi życia”, czyli powtarzającego się w literaturze i sztuce motywu porównania ludzkiego losu do wędrówki. Topos ten realizowały zarówno średniowieczne moralitety, jak i dwudziestowieczne „kino drogi”.

Czy takie myśli, bilansujące własne życie i zmianę w odczuwaniu świata, napływają właśnie w „południe życia”, czyli w tak zwanym „wieku średnim”, który jednak nigdy się nie da określić, czy jest dokładnie połową czyjegoś życia? Dante w subiektywnie wyznaczonej „połowie życia” zbłądził w lesie, by rozpocząć swą poetycką podróż w zaświaty.

W życia wędrówce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemyłnej drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu¹.

Włoski poeta i zarazem główny bohater *Boskiej komedii* w swej domniemanej „połowie życia”, wzorem antycznych herosów Odyseusza i Eneasa, decyduje się na *katabazę*, czyli zejście do piekieł jako przełomowy akt pokuty za grzechy i oczyszczenia się z nich.

¹ Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. Edward Porębowicz, PIW: Warszawa 1975, s. 25.

W utworze Barańczaka jednak nawiązanie zarówno do Dantego, jak i w ogóle do utrwalonej w tradycji „drogi życia” zostaje znacząco zmodyfikowane. Droga jest bowiem „stromym szlakiem”, który prowadzi z góry na dół. Czas życia jest więc podróżą nie w linii poziomej (horyzontalnej), ale przebiega pionowo (wertykalnie) – to spadanie.

Koncept uzasadniony jest domyślnym (współprzedstawionym) obrazem narodzin dziecka opuszczającego łono matki – procesem, który dla noworodka jest przejściem wstrząsającym, zaznaczonym krzykiem. Następuje w nim również oślepienie światłem świata – „nagim potopem światła” – i szok spowodowany przełomową zmianą środowiska. Początkowo środkiem znieczulającym, rodzajem narkozy, jest pokarm z piersi matki.

Po momencie narodzin, zaznaczonym wielofunkcyjnym spójnikiem „i”, otwierającym życie na wiele możliwych ciągów dalszych, następuje powolny powrót do stanu nieistnienia – wstąpienie na drogę ku śmierci. Proces poznawania świata jest próbą powtórki i zwielokrotnienia pierwszego doznania – owego pierwotnego „smaku”, który powraca w sentymentalnym wspomnieniu (a raczej urojeniu), ale z upływem czasu gaśnie. Wraz z nabywaniem doświadczeń życiowych prawda o świecie traci swą słodycz i stopniowo ujawnia gorzki smak – tak jak ssana pigułka po zlizaniu słodkiej polewy udającej cukierek. Wreszcie trzeźwy ogląd rzeczywistości zamienia się stopniowo w gorycz rozczarowania, aż okazuje się śmiertelną trucizną.

Wiersz Barańczaka można więc czytać jako egzystencjalistyczne uogólnienie losu człowieka, który zawsze jest dążeniem do śmierci jako celu ostatecznego. Może to być konstatacja pesymistyczna, wpisująca się w wanitatywny wątek biblijnego Koheleta, a może to być refleksja epistemologiczna o dojrzewaniu do prawdy o świecie – prawdy wolnej od złudzeń co do trwałego przywiązania do rzeczywistości.

Bibliografia podmiotowa

Barańczak Stanisław, *159 wierszy*, Znak: Kraków 1993, s. 184.

Barańczak Stanisław, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5: Kraków 2007.

Barańczak Stanisław, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. Krzysztof Biedrzycki, Wydawnictwo M: Kraków 1993.

Bibliografia przedmiotowa

Biedrzycki Krzysztof, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Universitas: Kraków 1995.

Bolecki Włodzimierz, *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, PWN: Warszawa 1998, s. 215–228.

Stabro Stanisław, *Poeta odrzucony*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1989, s. 229–249.

Bibliografia kontekstowa

Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. Edward Porębowicz, PIW: Warszawa 1975.

Kremer Aleksandra, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich: Warszawa 2015.

Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu: Warszawa 1989.

Sławek Tadeusz, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie: Wrocław 1989.



Tatiana Czarska

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-3752-5498

Między snem a jawą Marcin Świetlicki *Nocą z sierpnia na wrzesień*

Życiorys

Marcin Świetlicki urodził się 24 grudnia 1961 roku w Piaskach koło Lublina, gdzie uczęszczał do Szkoły Podstawowej im. Mikołaja Kopernika. Następnie ukończył III Liceum Ogólnokształcące im. Unii Lubelskiej w Lublinie i podjął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W latach 1984–1986 odbył zasadniczą służbę wojskową w Słupsku. Po jej ukończeniu zamieszkał w Krakowie.

Pod własnym nazwiskiem zadebiutował na łamach „Radaru” w 1978 roku, a rok wcześniej – pod pseudonimem – w harcerskim czasopiśmie „Na Przełaj”. Jego kariera zaczęła przyspieszać w roku 1990 roku, gdy został laureatem Grand Prix w konkursie na „brulion poetycki” organizowanym przez czasopismo „brulion”. Świetlicki jest uważany za najwybitniejszego poetę wywodzącego się ze środowiska skupionego wokół tego czasopisma, wydawanego od 1986 roku (do 1989 roku w drugim obiegu), w którym publikowali swoje utwory twórcy kultury niezależnej, urodzeni w pierwszej połowie dekady lat 60. XX wieku. Od numeru 9. w treściach ukazujących się na łamach „brulionu” widać wyraźną radykalizację, szczególnie widoczną w kryteriach doboru przekładów z humanistyki zachodniej (przedstawiciele takich nurtów jak feminizm, postmodernizm, New Age). Pismo zaczyna kontestować życie literackie w Polsce, staje się autonomiczną instytucją kulturalną, zakładającą własne wydawnictwo i organizującą konkursy poetyckie.

W 1990 roku Świetlicki otrzymał nagrodę im. Georga Trakla, cztery lata później odmówił przyjęcia Paszportu Polityki, w 1996 był laureatem Nagrody Kościelskich, cztery razy był nominowany do Nagrody Literackiej Nike, a w 2014 należał, by nominowany tom *Jeden* nie był brany pod uwagę przez kapitułę konkursu. Dwukrotnie odbierał Nagrodę Literacką Gdyńską (w 2009 za powieść *Jedenaście*, w 2014 za tom poezji *Jeden*). W 2012 roku został uhonorowany Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius za całokształt twórczości.

Pierwszy tom poezji Świetlickiego *Zimne kraje* ukazał się w 1992 roku. Od 2018, kiedy opublikował tom zatytułowany *Polska (wiązanka pieśni patriotycznych)*, twórca współpracuje z Wydawnictwem Wolno. W 2019 roku wydał tom *Ale o co ci chodzi* z wierszami z lat 2016–2019 i z rysunkami Marcina Maciejowskiego. Dwa lata później przygotował antologię wierszy z wcześniejszych tomów zatytułowaną *Wybór*, proponując autorskie spojrzenie na swoją twórczość. W 2023 roku ukazał się 23. tom wierszy w dorobku autora zatytułowany *Sierotka*.

Świetlicki działa równolegle na scenie literackiej i muzycznej. Występował z wieloma muzykami, ale przede wszystkim jest liderem zespołu Świetliki (z którymi nagrał m.in. płyty *Ogród koncentracyjny*, *Cacy cacy fleischmaschine*, *Złe misie*). Po raz pierwszy wykonał swoje wiersze przy muzyce z zespołem Świetliki na spotkaniu z Czesławem Miłoszem w 1992 roku. Teksty swoich piosenek wydał w tomie *Zło, te przeboje* (2015).

Świetlicki jest także autorem kryminałów. Pierwszą powieść napisaną wspólnie z gitarzystą Świetlików Grzegorzem Dyduchem pt. *Katecheci i frustraci* opublikował w 2001 roku pod pseudonimem Marianna G. Świeduchowska. Samodzielnie wydał trylogię *Dwanaście* (2006), *Trzynaście* (2007) i *Jedenaście* (2008). Kolejny kryminał *Orchidea* napisał z Gają Grzegorzewską i Irkiem Grinem (2009).

Do 2004 roku Świetlicki pracował zawodowo jako korektor w redakcji „Tygodnika Powszechnego” w Krakowie. Przez pewien czas w duecie z Grzegorzem Dyduchem prowadził program telewizyjny Pegaz. Zagrał główną rolę w dramacie Wojciecha Smarzowskiego – zrealizowanym w formie spektaklu – *Małżowina* (1998), pojawił się też gościnnie w filmie *Anioł w Krakowie* (2002). W latach 2010–2015 był członkiem redakcji

wydawanego pisma mówionego „Gadający Pies”. Był też związany ze stacją radiową Roxy FM, w której wraz z Dyduchem prowadził audycję „Ostatnia Niedziela”.

W 2017 roku ukazał się wywiad rzeka z poetą zatytułowany *Nieprzysiadalność*.

Przedstawiciel pokolenia „brulionu”

Twórczość poetów urodzonych po 1960 roku, zwanych też pokoleniem „brulionu”, cechuje wyraźne porzucenie paradygmatu poetyckiego ukształtowanego przez przedstawicieli starszych generacji. Przejawia się to w odejściu od wątków społeczno-politycznych, niepokojów moralnych, tematyki martyrologicznej czy tyrtejskiej, jakie dominowały w polskiej poezji w latach 80. XX wieku. Twórczość poprzedników powstawała bowiem w epoce zniewolenia politycznego i miała przede wszystkim służyć podtrzymywaniu w narodzie ducha oporu. Poeci pokolenia „brulionu” chcieli mówić we własnym imieniu, a nie w imieniu zbiorowości, stąd charakterystyczne dla ich twórczości eksponowanie jednostkowego podmiotu, banalizm tematów czerpanych z codziennego życia autorów i obserwacji otaczającej rzeczywistości, brutalizacja języka, świadome posługiwanie się skandalem czy prowokacją.

Postawy kontestujące, bunt, odrzucenie wielkich idei, haseł, norm i wartości, reguł opresjonujących jednostkę, narzucanych przez instytucje, prawo, religie (co dobitnie oddaje słynna fraza „brejkał wszystkie rule”) dominują w pierwszej fazie twórczości Świetlickiego. Od początku poeta przeciwstawia się modelom poezji ukształtowanym w okresie późnego PRL-u. Bohater jego wierszy przypomina postromantycznego i modernistycznego buntownika: jest outsiderem, człowiekiem sytuującym się poza obrębem wspólnoty postrzeganej jako opresyjna, realizuje więc model poety przekłętego – odrzuconego przez zbiorowość z powodu swojej nieprzystawalności do reguł życia społecznego. Doskonale ilustruje tę postawę podmiotu wiersz *Nieprzysiadalność*: tytułowy neologizm jest metaforą nieprzystawalności, niechęci do nawiązywania interakcji i udziału w życiu zbiorowym.

Poetyka

W początkowej fazie twórczości narzędziami prowokacji czyni Świetlicki przede wszystkim parodię, dosadność obyczajową i wulgarny język. Wprowadza też do swoich utworów elementy języka mediów, informacji, kultury masowej, a przede wszystkim struktury zdaniowej, frazy i słownictwo stosowane w codziennej niedbałej komunikacji czy wywodzące się z młodzieżowego slangu. Bardzo chętnie posługuje się ironią, aby ukazać stereotypy współczesnej wyobraźni zbiorowej, jej komercjalizację, trywializację, ubóstwo myślowe.

Poezję Świetlickiego charakteryzuje stały ruch znaczeń: od konkretów, prowokacji, brutalnego języka, niestroniącego od wulgaryzmów, do pojęć abstrakcyjnych, nazywania stanów psychicznych, metaforyki. W tomach *Muzyka środka* (2006) i *Nieoczywiste* (2007) widać odejście od postaw buntu, kontestacji i prowokacji na rzecz poezji bardziej lirycznej i refleksyjnej. Jego wizjom poetyckim towarzyszy poczucie pustki, osaczenia, bezsensu i nicości, a obrazy rozpadu, śmierci i umierania odpowiadają kondycji psychicznej bohatera.

Poetyka Świetlickiego czerpie z kultury muzycznej, co ujawnia się w skłonności do powtarzania słów i fraz, a jej celem jest **refrenizowanie** tekstów, które autor wyśpiewuje – czy raczej: melorecytuje – w czasie swoich koncertów. Jego **poezjopiosenki** pozostają wierszami wolnymi. Istotny z autorskiego punktu widzenia jest rytm tekstów. Świetlicki przyznaje, że w tym aspekcie nierzadko czerpie inspirację z modlitwy. Powtarzalność w twórczości lidera Świetlików ma jednak charakter wielopoziomowy: powtarzają się tu nie tylko fragmenty jednego wiersza, ale same utwory nawiązują do siebie i dialogują ze sobą.

W twórczości Świetlickiego mamy do czynienia z silną obecnością podmiotu autorskiego, z jednoczesnym jego rozproszeniem i dezintegracją: twórca pozostawia w swoich wierszach ślady własnej biografii, nierzadko ujawnia proces powstawania tekstu. Tak kreowany podmiot ma cechy **podmiotu sylleptycznego**: zgodnie z koncepcją zaproponowaną przez Ryszarda Nycza „ja” sylleptyczne cechuje jednoczesna obecność „ja” wypowiadającego

i „ja” wypowiedzanego¹. Występuje ono zawsze wtedy, kiedy autentyk spotyka się z fikcją, czyli w wypadku poezji Marcina Świetlickiego – podmiot autorski występuje jednocześnie z podmiotem wykreowanym.

W wierszach krakowskiego poety pojawiają się charakterystyczne dla niego rekwizyty: ciemne okulary, papierosy, alkohol. **Powtarzalność** cechuje twórczość Świetlickiego również w obrębie motywów. Regularnie sięga po kreację upiора, zombie, jego bohater to żywy trup, przyłapany na istnieniu: „Przyłapałaś więc trupa na istnieniu” (*Rio, poniedziałek*).

Na granicy jawy i snu

Bohater i jednocześnie podmiot wierszy Świetlickiego balansuje stale na granicy jawy i snu, życia i śmierci, bycia i nieistnienia. Odbywa wędrówki we śnie. Podmiot, a w zasadzie tylko jego ciało, często zastyga w bezruchu na jawie. **Wizje oniryczne** dają podmiotowi możliwość oderwania się od otaczającej rzeczywistości.

Nocą z sierpnia na wrzesień

Już może wrzesień. Zawracanie głowy
od świtu. Światło w oczy. Nie mam tatuażu.
Nie mogą dojść kim jestem. Żadne hasła, żadne
inicjały i żadne symboliczne obrazki
nie zakrywają mnie i dlatego zupełnie
nie mogą dojść, kim jestem. Świat nie oferuje
niczego oprócz blasku. Ja poruszam się
jak wskazówka zegara – po kole, do góry,
w dół, w ciszy, w nudnym blasku. Świat nie oferuje
niczego oprócz blasku. Konkrety pierzchają.
Trzymam się papierosa, żeby się nie zgubić.

¹ Ryszard Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, w: Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo „Leopoldinum” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław 1997, s. 108.

W analizowanym wierszu pojawia się, występująca w wielu innych utworach Świetlickiego, **figura żywego trupa**. Oznacza ona wykluczonego z jakiegokolwiek wspólnoty, outsidera, odrzucającego przynależność do jakiegokolwiek grupy. Tym razem nazwana nie wprost, ale zasugerowana przez frazy takie jak: „Nie mam tatuażu / Nie mogą dojść kim jestem”. Podmiot obserwuje siebie z boku, to nie on zadaje pytanie, kim jest, ale jacyś oni, którzy próbują go zidentyfikować, nazwać, określić. Tak jak śledczy, kryminolodzy, którzy identyfikują zwłoki, szukając na nich charakterystycznych znaków, np. tatuaży, które by pomogły w ustaleniu tożsamości. „Żadne symboliczne obrazki (tatuaż) nie zakrywają mnie”, czytamy w utworze. Za tatuażem można się ukryć, udawać kogoś innego, niż się jest, tak jak przywdziewając maskę czy kostium; brak tatuażu to z jednej strony wystawienie siebie na pełny widok: bycie nagim, całkowicie odsłoniętym. Z drugiej – oznacza brak znaków szczególnych, umożliwiających rozpoznanie. Autor wiersza myli tropy, obecność autorskiego „ja” to także wskazanie na dezintegrację podmiotu, jego rozproszenie, nakładanie masek.

Dlaczego bohater pragnie pozostać nierozpoznany, anonimowy, ukryć się, nie dać się pochwycić i zidentyfikować? Dostajemy odpowiedź, i to powtórzoną dwukrotnie: „Świat nie oferuje / niczego prócz blasku”. Dodatkowym zaakcentowaniem tej frazy jest wprowadzenie **przerzutni**. W tym krótkim jedenastowersowym tekście słowo „blask” występuje trzykrotnie, a oprócz niego pokrewne mu znaczeniowo słowo „światło”. Świetlicki często wykorzystuje grę słów, żongluje ich znaczeniami. Dosłownie rozumiana sytuacja liryczna ukazuje kogoś, kogo wybudza ze snu pełen blasku świt, światło słoneczne świecące prosto w oczy. Bohater wyrwany ze snu nie chce się jeszcze budzić; świt, blask, postrzega jako zagrożenie, uniemożliwiające dalszy sen. Ale nie chce się też budzić do życia, bo „świat nie oferuje niczego” oprócz „nudnego blasku”. Bohater pragnie odgradzić się od świata zewnętrznego, który domaga się uczestnictwa i interakcji z innymi ludźmi. Ten nudny blask można odczytać także jako blask sławy. Nie interesuje on twórcy, który nie pragnie rozgłosu.

Wspomniana już figura żywego trupa pojawia się w licznych utworach krakowskiego poety w postaci deklaracji typu „Ja jestem trup”, „umarłem”. Jest to figura romantycznej proveniencji, która miała oddawać podwójną

naturę bohatera literatury tamtej epoki, odczuwającego swoje istnienie jako śmierć za życia. Także i w wierszu Świetlickiego ma umożliwić spoglądanie na siebie z zewnątrz, by oddać stan obcości w stosunku do samego siebie. Utwór może być zapisem snu, czy precyzyjniej – majaczenia na granicy snu i jawy, kiedy śpiący jest jeszcze nie do końca wybudzony. **Poetyka oni-ryzmu** ma także swoje źródła w romantyzmie, gdzie sen traktowano jako możliwość wejścia w głąb siebie, poznania własnego „ja”. Sen jest stanem, w którym bohater pozostaje niepewny swojego statusu, przebywa niejako w dwóch rzeczywistościach życia i śmierci, nie wie, czy się w ogóle obudzi, czy pozostanie na zawsze po drugiej stronie.

Jak pisałam wcześniej, podmiot Świetlickiego jest w ciągłym ruchu między zaświatami a światem żywych. To właśnie oni domagają się od niego istnienia, zaangażowania, powrotu na jawę. Bohater chciałby pozostać w tym stanie zawieszenia, „nieczynności do odwołania”, wyłączenia z życia, ze świata, który nie ma niczego interesującego do zaoferowania jednostce. Metafora poruszających się regularnie, w stałym rytmie i kierunku, wskazówek zegara oddaje powtarzalność, monotonię, nudę życia na jawie. Podmiot nie odnajduje się w takim życiu. Bohater poezji Świetlickiego ma świadomość bezcelowości swojego istnienia i „funkcjonowania” w świecie. Puenta wiersza: „Trzymam się papierosa, żeby się nie zgubić” to jednak przyznanie, że nie ma możliwości wyjścia i ucieczki od rzeczywistości.

Bibliografia podmiotowa

Świetlicki Marcin, *Wybór*, Wydawnictwo Wolno: Lusowo 2021.

Bibliografia przedmiotowa

Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr, *Literatura polska 1976–1998*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1999.

Klejnocki Jarosław, Sosnowski Jerzy, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*, Wydawnictwo Sic!: Warszawa 1996.

Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego, red. Piotr Śliwiński, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu: Poznań 2011.

Niesporek Katarzyna, „Ja” Świetlickiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 2014.

Nycz Ryszard, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo „Leopoldinum” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław 1997.

Panas Paweł, *Opisanie świata: szkice o poezji Marcina Świetlickiego*, Wydawnictwo Pasaże: Kraków 2014.



Piotr Michałowski

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8716-9655

Czas zatrzymany w taksówce Piotr Sommer *Taksówka*

Piotr Sommer (ur. w 1948 roku) jest poetą, eseistą i tłumaczem z literatur anglojęzycznych. Wydał m.in. przekłady Allena Ginsberga, Seamusa Heaney, Roberta Lowella, Charlesa Reznikoffa; kilka książek eseistycznych, w tym: *Smak detalu* (1995), *Po stykach* (2005), *Ucieczka w bok* (2010). Był wieloletnim redaktorem naczelnym miesięcznika „Literatura na Świecie” (1994–2022), który publikuje przekłady literatury światowej, często inicjując przyswajanie polskiemu czytelnikowi wielu autorów współczesnych. Jest laureatem licznych nagród literackich, m.in. Silesius i Nagrody Miasta Gdyni.

Oryginalna twórczość poetycka Sommera to kilkanaście zbiorów wierszy, w tym również dla dzieci, m.in.: *W krześle* (1977), *Przed snem* (1991), *Czynnik liryczny* (1986), *Dni i noce* (z którego pochodzi analizowany utwór, 2009), *Lata praktyki* (2022). W jego poezji można dostrzec inspirację powstałą w połowie XX wieku „szkołą nowojorską”, reprezentowaną przez takich poetów, jak John Ashbery, Kenneth Koch, Frank O'Hara, James Schuyler, którą spopularyzował w Polsce, redagując poświęcony jej numer „Literatury na Świecie” (1986, nr 7). Poeci tej szkoły – tłumaczeni m.in. właśnie przez Piotra Sommera – tworzyli wiersze o charakterze obserwacyjnym, często autobiograficznym, które wykazują fascynację zarówno codziennością, jak i surrealistyczną niezwykłością skojarzeń. Zarazem jednak sam poeta usuwa się w cień postaci, wytwarzając przestrzeń komunikacyjną między nią a „ty” odbiorcy. Takie założenia przyjął powołany przez Franka O'Hare nurt, nazwany przezeń **personizmem**.

Wiersz *Taksówka* jest introspekcją – próbą samoobserwacji psychologicznej odnotowującej pierwsze wrażenia z przeżytej sytuacji, która uruchamia osobisty dramat; jest również próbą uchwycenia chwili, zatrzymania jej przemijalności w trwaniu „tu i teraz” dla zbadania ukrytych w niej znaczeń: zapowiedzi i źródeł przyszłych wydarzeń.

Taksówka

To lato naprawdę mogło nie mieć końca –
matka żyłaby wiecznie.

Na moście oddychał jeszcze południowy wiatr.
Liście mijanych topól z końcem września
dyskretnie wskazywały północ.
Na Rondzie czas, przymocowany do budynku,
bezglębny, o przezroczystej twarzy, rozkładał ręce
w linii nieomal prostej krótsze ramię
wyciągnięte było w stronę chmur,
dłuższe wyznaczało obroty ciał przyziemnych
białych i czerwonych ciałek miasta –
było po wpół do pierwszej.

W opustoszałej poczekalni niosło się echo życia –
i tego dnia wszystko się jakoś ułożyło.

Na plakaciku ściennym
wisało serce w kształcie kropel krwi.
Wbiegłem na górę, ale za oknem, w koronach drzew,
wylew czerwieni rysował się dopiero
na liniach papilarnych liści, a pod nogami
nie wzbierał szelest powodzi.
Ale zbiegając na dół byłem zupełnie mokry
I rozgarniałem powietrze jakbym płynął.

Świat obiektywny i subiektywny

Niemal cały utwór wypełniają dynamiczne deskrypcje sytuacji, w których dominują czasowniki, a tym samym zostaje uruchomiona akcja liryczna.

Są to opisy przekształcające rzeczywistość za pomocą subiektywnych skojarzeń z obiektami pochodzącymi spoza obserwowanego wycinka świata. Nie są to więc opisy rzeczowe, lecz poetyckie – takie, w których porównania z odległymi przedmiotami kierują naszą wyobraźnię gdzieś poza aktualnie przedstawiany widok i tym samym narzucają myślenie o czymś odleglejszym, znajdującym się poza nim, ale obecnym w świadomości obserwatora. Spostrzeżenia wzrokowe zostają zmieszane z refleksjami, które transformują rzeczywistość widzianą, gdyż obserwator od razu poddaje ją własnej interpretacji. Rzeczywistość ujawnia się więc wyłącznie w perspektywie podmiotu lirycznego, który jest zarazem narratorem i bohaterem opowiadanych zdarzeń. Świat przedstawiony widzimy jedynie jego oczami, toteż próbujemy go rozpoznać, niejako odszyfrować, przywracając mu obiektywny kształt i porządek zgodny z naszym doświadczeniem rzeczywistości.

Jeśli na chwilę usuniemy liczne przekształcenia powstające w tej subiektywnej kreacji świata, zobaczymy pewien widok i sytuacja okaże się dość prosta – pomimo wielu niedopowiedzeń, skazujących nas na domysły, którymi musimy dookreślić przedstawioną w sposób niepełny rzeczywistość, odgadując pewne aluzje i dodając brakujące realia. Opowieść można streścić następująco.

Oto bohater późnym latem odwiedza swą ciężko chorą matkę w szpitalu, do którego dojeżdża taksówką – choć ten ostatni szczegół podpowiada wyłącznie tytuł wiersza. Szpital mieści się w budynku stojącym tuż za Ron-dem. (Użyta wielka litera sugeruje jakąś nazwę własną – prawdopodobnie na tyle popularną i oczywistą, że jej pełne brzmienie pomija się w codziennej mowie mieszkańców nienazwanego tu miasta, zapewne Warszawy). Następnie bohater wbiega do pustej poczekalni, położonej prawdopodobnie na parterze (gdzie jego uwagę przykuwa jedynie plakacik z sercem), po czym wbiega na któreś piętro – zapewne do sali chorych lub gabinetu lekarza. Wreszcie stamtąd zawraca i spocony zbiega po schodach na dół.

Tyle przestrzeni i zdarzeń zdołamy zrekonstruować na podstawie samego tekstu, odgadując pominięte w tej relacji elementy rzeczywistości.

Znaki życia

Zwróćmy uwagę na opisy przyrody, które zresztą dominują w utworze, wypełniając znaczne jego partie, choć nie stanowią głównego tematu. Opisy te dokonywane są z autopsji – obserwacji najpierw wycinka miasta z okna taksówki, a następnie wnętrza budynku szpitala przez jedno z jego okien. Eksponują przejawy życia w otaczającej przyrodzie: zjawisk meteorologicznych i roślinności, ale użyte metafory i porównania zawierają czytelne aluzje do fizjologii człowieka. Oto południowy wiatr „oddycha”, co jest **animizacją** (ożywieniem) tak oczywistą, że prawie niezauważalną, bo wchłoniętą przez język potoczny.

Ponadto pojawiają się inne metafory, wyraźniej upodabniające przyrodę nieożywioną do człowieka, a więc będące **antropomorfizacją** (uczłowieczeniem), a nawet **personifikacją** (uособieniem uwzględniającym ludzkie funkcje psychiczne), gdyż przydzielają roślinom intencję celowej komunikacji i określoną strategię porozumienia. Oto „liście wskazują dyskretnie”, a zatem postępują podobnie jak człowiek w środowisku społecznym, który dba o delikatność w kontaktach międzyludzkich i o zachowanie tajemnicy, kiedy pragnie, by przekazywana przezeń informacja pozostała poufna i trafiła jako szyfr jedynie do wybranych odbiorców.

W dalszej części opisu dostrzegamy, że właśnie liściom zostaje przypisana rola główna w procesie nadawania zaszyfrowanych komunikatów. Czytamy bowiem o „liniach papilarnych liści” – co znów jest antropomorfizacją, gdyż najwyraźniej nawiązuje do cechy człowieka, zresztą wykorzystywanej do jego identyfikacji jako niepowtarzalnej jednostki, gdyż cecha ta pozwala bezbłędnie ustalić tożsamość – na użytek paszportu albo śledztwa kryminalnego. Wiemy jednak, że liście zawierają chlorofil, substancję o barwie zielonej, natomiast pod opuszkami palców z niepowtarzalnymi liniami papilarnymi pulsuje czerwona krew. Każda metafora i każde porównanie jest samowolnym spokrewnieniem obcych sobie rzeczy za pomocą podobieństwa – ograniczonego jednak do wybranych cech. Dlatego łatwo godzimy się na prostsze metafory, takie jak „żyłki liścia” – zresztą funkcjonujące nie tylko w terminologii botaników, lecz także wchłonięte przez język ogólny.

Białe i czerwone na Rondzie są światła przejeżdżających aut: białe z przodu, a czerwone z tyłu pojazdów. To wystarcza, by czułemu obserwatorowi skojarzyły się natychmiast z krwią – jako „białe i czerwone ciałka miasta”. Już dokonana w taksówce antropomorfizacja rzeczywistości przygotowuje zatem szereg asocjacji z cielesnością i fizjologią, naprowadzając na temat życia, choroby i szpitala. Przypomnijmy: wcześniej nawet „wiatr oddychał”, teraz już widzimy krew. Krew, która pojawi się powtórnie w przelotnym widoku wnętrza poczekalni, gdzie „wisało serce w kształcie kropel krwi” – zapewne jakiś plakat propagujący zdrowie, leczenie kardjologiczne albo zawierający apel do honorowych krwiodawców.

„W opustoszałej poczekalni niosło się echo życia” – to stwierdzenie sugeruje, że przed chwilą jeszcze znajdowali się tam ludzie, a więc panował ruch, może wręcz tłok. Czyżby bohater spóźnił się na czas odwiedzin? Nie wiadomo, ale znów ważniejszy wydaje się sens przenośny: czym jest „echo życia”? Śmiercią? Życiem po życiu? Wspomnieniem życia? To sygnał, że coś się stało – nie tylko w poczekalni. A ponieważ nie jest ona „pusta”, lecz właśnie „opustoszała”, może to mieć dodatkowe znaczenie: spóźnienie bohatera nie dotyczy tylko czasu odwiedzin w szpitalu, ale być może czasu życia odwiedzanej chorej matki.

W finale barwa krwi powróci po raz trzeci, ale już jako szeroko rozlany żywioł: „wylew czerwieni rysował się dopiero / na liniach papilarnych liści”. Może oznaczać to zmianę koloru liści, a więc albo naturalny symptom jesieni, albo odbłask słońca. Innej chromatyce pejzażu towarzyszy odczucie wilgoci, gdyż porównany został do powodzi. Zarazem jednak zostaje skojarzony z patologią, gdyż „wylew” (np. krwi do mózgu) to niebezpieczne zdarzenie kliniczne.

Pejzaż i obserwowane wewnątrz wtórują nastrojowi bohatera. Doznania wzrokowe i dotykowe (najpierw powiewy wiatru, potem odczucie gorąca i pot) stają się cielesnymi symptomami procesów psychicznych, zdominowanych niepewnością, nadzieją i lękiem. Ostatnie słowo wiersza to porównanie określające charakter biegu albo wrażenia, jakie ten ruch sprawiał: „jakbym płynął”. Motywowane jest ono niewątpliwie potocznym skojarzeniem, ale zauważmy, że również wcześniejszymi doświadczeniem bohatera, który widział rzekę, a teraz rzeka ta – jak jego narastająca emocja, chyba

rozpacz – podsuwa hiperbolę i powoduje wyimaginowaną powódź. Jej suchy „szelest” – zamiast przypisanego płynącej wodzie „szumu” – nawiązuje z kolei do odgłosu wcześniej obserwowanych liści.

Do świata zdarzeń przenika sfera wrażeń bohatera i razem z nią tworzy subiektywną mieszankę w jego świadomości. Przydarza się to każdemu z nas, ale ten, który potrafi to wyrazić słowami, staje się poetą.

Znaki czasu

Zrekonstruowaliśmy zarys przestrzeni zdarzeń – wyraźnie podzielonej na dwa następujące po sobie miejsca akcji: zewnątrz ulicy z dojazdem takśówką i wewnątrz szpitala z poczekalnią i biegiem po schodach. Dwudzielnność świata przedstawionego i odpowiadająca jej dwufazowość akcji lirycznej pokrywa się z podziałem wiersza na dwie strofoidy. Granica podwójnej interlinii wyznacza również jakiś przełom chronologiczny w lirycznej fabule. W części pierwszej czas jest potencjalny, wypełniony oczekiwaniem, nadzieją – hipotezą innego możliwego przebiegu zdarzeń. W części drugiej natomiast istnieje już czas przeszły dokonany, wypełniony faktami, a więc zdarzeniami spełnionymi nieodwracalnie.

Pierwsze zdanie zostało sformułowane w trybie przypuszczającym jako fantastyczna hipoteza: co by było, gdyby udało się czas zatrzymać? Oczywiście taki okolicznik warunku zakłada przynajmniej po-einsteinowską koncepcję czasoprzestrzeni – do jakiej sięga literatura fantastycznonaukowa, ale też proza psychologiczna, choćby Marcela Prousta czy Brunona Schulza. Użycie trybu przypuszczającego i powiedzenie, że coś „mogłoby” się zdarzyć, wyraźnie sugeruje, że naprawdę się jednak nie zdarzyło. I wskazuje na coś jeszcze: na pragnienie, by stało się to, co się niestety nie stało.

To lato naprawdę mogło nie mieć końca –
matka żyłaby wiecznie.

Oczywiście, zarówno założenie, jak i teza w tym wypowiedzeniu złożonym wydają się naiwne, a wypowiadający je podmiot zapewne ma świadomość, że zatrzymanie czasu jest niemożliwe. Rozumowanie to więc nie ma

sensu praktycznego, lecz tylko teoretyczny. Zarazem jednak inicjalne zdanie powiadamia nas od razu – wprowadzie *implicite* – że matka umarła. Alternatywny, wymarzony przebieg zdarzeń nastąpić nie mógł i nie nastąpił. Można jedynie zatrzymać w pamięci ową minioną chwilę – ów moment zawieszenia, to trwanie z nadzieją w „jeszcze”, przed spełnionym wyrokiem „już”.

Rozważanie o innej, zdecydowanie lepszej wersji wydarzeń, wprowadzie już niemożliwej i utraconej bezpowrotnie, bo wykluczonej przez wersję przeciwną, wymaga eksperymentalnego powrotu do chwili minionej – do stanu zawieszenia i analizy tego rozdroża możliwości, w którym wszystko było jeszcze prawdopodobne, bo należące do zawsze nieznannej przyszłości. Stąd wysiłek uchwycenia tego momentu i próba jak najdokładniejszej rekonstrukcji wszystkich dostrzeżonych okoliczności – zwłaszcza towarzyszących mu obrazów przyrody, ruchu na Rondzie, wyglądu poczekalni, gdyż we wszystkich przedmiotach i zjawiskach podmiot doszukuje się sygnałów, wszędzie widzi znaki zapowiadające to, co nastąpi.

Utwór zawiera liczne **motywy** związane z czasem, występują one w obsesyjnym stężeniu niemal w każdym elemencie opisu sytuacji, poczynwszy od najbardziej ogólnego określenia tła zdarzeń: pory roku. Zbliża się kalendarzowa jesień, ale jeszcze trwa lato, gdyż mowa dopiero o „końcu września”. Możemy zatem określić dokładniej: chodzi o datę sprzed 23 września, który jest pierwszym dniem jesieni. Ten przełom w cyklu rocznym miał być zatem decydujący o życiu i śmierci, czyli gdyby go usunąć z kalendarza, można by przedłużyć czyjeś życie? Na takie rozumowanie nakłada się jeszcze poetycki stereotyp jesieni, a więc dekadenska symbolika schyłku, starości i śmierci.

Następnie zostaje określona pora dnia: właśnie minęło południe, a zatem dobowe przesilenie w cyklu słonecznym, bo słońce minęło właśnie swój punkt najwyższy na nieboskłonie, czyli zenit. W filozofii Fryderyka Nietzschego i poezji Bolesława Leśmiana południe to czas refleksji i uspokojenia, a także doskonałości, bezruchu i zespolenia z naturą.

Dalej czytamy jednak: „Na moście oddychał jeszcze południowy wiatr”. W tej części opisu, w której pojawia się pierwsza animizacja przyrody, podpowiadająca skojarzenie z fizjologią człowieka („oddychał”), znajdujemy sugestię innego znaczenia przymiotnika „południowy”, gdyż w zdaniu następnym pojawi się druga część opozycji „południe–północ”. Okaże się,

że „południowy wiatr” to niekoniecznie wiatr wiejący podczas południa, ale taki, który wieje z kierunku południowego. Niemniej zagadkowo brzmi zdanie:

Liście mijanych topól z końcem września
dyskretnie wskazywały północ.

Czy tym razem znów chodzi o stronę świata, a nie o czas? Prawdopodobnie liście uginają się pod wpływem południowego wiatru, który zwykle silniej wieje nad rzeką, gdyż mowa była o „moście”. Niewykluczone jednak, że liście topól ustawiają się do słońca. Warto sprawdzić to, wiedząc, że niektóre rośliny wychylają się ku światłu, a właściwość ta nazywa się heliotropizmem lub fototropizmem. Zjawisko jest najbardziej spektakularne w przypadku liści eukaliptusa, które ustawiają się prostopadle do promieni słonecznych.

Musimy uwierzyć, że gdy na parę sekund taksówka zatrzymała się przed Rondem, zapewne by ustąpić pierwszeństwa innym pojazdom, a może utknęła w korku, właśnie z tej perspektywy zostały zaobserwowane przez jej pasażera detale tak drobne, jak pozycja liści na drzewach. Wydaje się to mało prawdopodobne, ale możliwe. Doznanie musiało być przelotne, a pole widzenia ograniczone ramą okna samochodu. Tak wnikliwa obserwacja może wynikać z niecierpliwości bohatera, który dłużące się minuty czekania próbuje wypełnić czymkolwiek, skupiając uwagę na drobnych szczegółach widoku. Ważniejsza niż samo spostrzeżenie staje się jednak dokonana przez obserwatora interpretacja zatrzymanego w mgnieniu oka obrazu: to, że odczytuje go niemal jak znak drogowy – zawierający zapowiedź, wskazówkę, a może przestrozę. Może jeszcze wróżbę?

Ten i inne znaki dramatyzują konflikt czasów: oczekiwania i spełnienia, pośpiechu i odwlekania zdarzeń. Konfrontują teraźniejszość z najbliższą przyszłością i to, co potencjalne, z tym, co nieuchronne, a być może – już dokonane. Dramat psychologiczny rozgrywa się w stanie przeczuć i tymczasowej niewiedzy, która już wkrótce stanie się pewnością tego, co (na razie wciąż jeszcze tylko prawdopodobnie) już się zdarzyło.

Znaczną część pierwszej **strofoidy** wypełnia opis umieszczonego na ścianie budynku zegara, dokonany za pomocą czytelnej **metonimii** – jako „czas,

przymocowany do budynku". Chodzi jednak również o jakiś budynek ściśle związany z czasem (ale nie dworzec) albo – czas akcji ściśle przypisany do budynku o specyficznym przeznaczeniu. W dalszych partiach opisu zyskujemy dokładniejszą charakterystykę chronometru, dowiadując się, iż jest to zegar nie cyfrowy i świetlny, lecz tradycyjny: z okrągłą tarczą i wskazówkami. Jego wnikliwa obserwacja – w przeciwieństwie do obserwacji liści – wydaje się bardziej uzasadniona względem praktycznym: bohater zapewne umówił się na wizytę o określonej godzinie, może się spieszy, może już jest spóźniony, bo miał być o dwunastej, a raczej nie przyjechał za wcześnie. Godzina prawdopodobnie wyznacza dozwolony czas odwiedzin w szpitalu. W tym kontekście warto jeszcze przywołać związek frazeologiczny „za pięć dwunasta”, który nie oznacza konkretnej godziny, ale umownie „najwyższy czas” albo że coś zdarza się „w ostatniej chwili”.

Zastanawia jednak nie tylko precyzyjne określenie czasu, zresztą potem podane wprost: „po wpół do pierwszej”, ale ponadto dostrzeżenie samego układu wskazówek, bynajmniej nie wyjątkowego, który bohaterowi wydaje się równie znaczący, jak odczytana z tarczy godzina. Nadaje bowiem sens zdarzeniu, które nie jest niezwykle ani wyjątkowe, ponieważ powtarza się 24 razy na dobę: oto właśnie w tej chwili wskazówki znalazły się w linii prostej, tworząc kąt półpełny, czyli jedną ukośną linię. Krótsza i powolniejsza wskazówka, odmierzająca godziny, wyciągnięta jest w górę (lekko ukosem w prawo) – „w stronę chmur”; dłuższa, licząca upływ minut, skierowana jest na ruch pojazdów na Rondzie. Ponadto sam kształt tego miejsca przypomina tarczę zegara i podobnie jak zegar obrazuje cykliczność obrotu, połączoną z ruchem linearnym – bezpowrotnym przepływem minut i godzin. Zauważmy jednak, że ruch na rondzie odbywa się w kierunku przeciwnym do wskazówek zegara, a więc toczy się jakaś wojna czasów: obiektywnego z subiektywnie pożądanym. Nieuchronność następstwa i upływu minut ściera się z pragnieniem i próbą ich cofnięcia.

Zarazem zegar przypomina człowieka i nie jest to jedyna w tym wierszu antropomorfizacja: wyciągnięte wskazówki nazwane zostały „ramionami”. Pierwsze wskazuje na chmury, drugie – na przejeżdżające pojazdy, gdyż „wyznaczało obroty ciał przyziemnych”. Tak oznaczone kierunki można uogólnić jako niebo i ziemię. Albo – podążając tropem religijnej symboliki

przestrzeni – jako wieczność i przemijanie. Ale nie tylko, bowiem „czas rozkładał ręce”, a to gest wyrażający bezradność i niemoc. Jakby przeproszał za to, że nie potrafi się ani zatrzymać, ani cofnąć do chwili, w której wszystko jeszcze było możliwe.

Zapowiedzi i przemilczenia

W kontekście tych spostrzeżeń warto się zastanowić nad tytułem wiersza, który – wskazując na motyw z pewnością uboczny – omija właściwy temat wypowiedzi. Wydaje się pewnym unikiem albo wprowadzeniem celowej dezorientacji w rozpoznaniach dokonywanych przez czytelnika, zwodzeniem jego uwagi na manowce. Wprawdzie taksówka jest miejscem zawiązania akcji lirycznej, ale jednak dość przypadkowym jako środek transportu, a utwór mówi o czymś zupełnie innym. A jednak nie do końca, jeśli zastanowimy się nad potencjałem symbolicznym samego słowa „taksówka”. Pochodzi ono od greckiego *taxis*, które oznacza „układ, porządek”. W kontekście tego wiersza może więc chodzić o próbę uporządkowania wrażeń i odnalezienia ich sensu, doszukiwanie się symbolicznego ładu obiektów postrzeganych przez szybę pojazdu. Ponadto „taksa” oznacza taryfę („taryfa” zresztą dawniej była potoczną nazwą taksówki), urzędową opłatę, a więc i cenę. A tę można odnieść do kosztu upływających minut, do wagi czasu, od którego zależy w świecie przedstawionym wszystko – cała gra o życie.

Zauważamy teraz właśnie to, co w utworze nie zostało powiedziane wprost (czyli pozostaje niezwerbalizowane), ale jedynie zasugerowane, dyskretnie podpowiedziane, podsunięte, zadane czytelnikowi do rozwiązania lub odgadnięcia. Nazywamy to **informacją implikowaną**. Chodzi więc o to, czego w tekście nie ma, ale „powinno być” – jako logiczne dopełnienie, by czytelnik uzyskał spójny obraz świata przedstawionego.

Przed wszystkim w całym utworze nie pojawiają się słowa w opowiedzianej historii najważniejsze: „choroba”, „śmierć”, a nawet „szpital”. Nie zostały także nazwane wprost stany psychiczne bohatera: „obawa”, „strach”, „nadzieja”, które są zastąpione albo jakimiś obrazami fragmentów postrzeganej rzeczywistości zewnętrznej, albo fizycznymi objawami uczuć: bieg

po schodach świadczy o pośpiechu, prawdopodobnie spowodowanym niepokojem, a wyznanie „byłem zupełnie mokry” – to peryfraza oznaczająca pocenie się. Cały świat wewnętrzny bohatera, jego psychika, w której spiętrzą się emocje, została przedstawiona behawioralnie – jako sprawozdanie z czynności i symptomów; zastąpiona akcją i opisami sytuacji zewnętrznej, zasugerowana przez serię doznań zmysłowych i obrazów otoczenia. Są to jednak elementy rzeczywistości już subiektywnie przekształconej, zdeformowanej właśnie nastrojem.

Powody **przemilczeń** mogą być dwa. Pierwszy byłby pragmatyczny: chodzi o ekonomię wypowiedzi, a zatem skrótowość, **eliptyczność**, w wyniku której pojawiają się pominięcia takich szczegółów, których można się łatwo domyślić z kontekstu; takich, które są oczywistością. Drugi powód, zwłaszcza w mowie codziennej i komunikacji praktycznej, to brak powstały z niedbałości i braku precyzji wypowiedzi.

Roman Ingarden w modelowym opisie budowy każdego dzieła literackiego pisze o „**miejscach niedookreślenia**”, czyli „lukach”, które powstają w każdym opisie słownym. Wyróżnia dwa ich rodzaje.

Pierwszy wynika z natury samego języka, gdyż w zasobie słownictwa przeważają nazwy ogólne (powszechniki, czyli uniwersalia), które nigdy nie dają się dopasować do każdej konkretnej rzeczywistości – nieskończenie bogatej, kompletnej i zróżnicowanej do indywidualnych i niepowtarzalnych przedmiotów, zjawisk, ludzi. Dlatego żaden język nie przylega idealnie do rzeczywistości, nie potrafi objąć wszystkiego, ani adekwatnie nazwać, nie dysponuje nazwami dla rzeczy poszczególnych, które zawsze posiadają jakieś cechy indywidualne. Nieprzystawalność języka do rzeczywistości fizycznej polega ponadto na tym, że słowa w opisie językowym muszą następować po sobie linearnie (jedne po drugich), podczas gdy obiekty i zjawiska w rzeczywistości mogą współistnieć jednocześnie (synchronicznie). Język zatem opisuje świat wybiórczo i kawałkuje na słowa to, co jest ciągle i kompletne. Każdy użytkownik języka musi wybierać pewne cechy opisywanego przedmiotu i decydować o umieszczeniu ich w ustalonej przez siebie kolejności.

Drugi rodzaj miejsc niedookreślenia wydaje się ważniejszy dla literatury. Są to bowiem zatajenia celowe, wynikające z intencji autora, który

przemyslnie dozuje informacje, precyzyjnie dobiera słowa budujące świat przedstawiony, czyli powołujące do życia fikcję – świat wirtualny, kreowany słowem, który istnieje wyłącznie dzięki wypowiedzi językowej. Autorskie ujawnienia i zatajenia stają się grą z czytelnikiem, która aktywizuje jego wyobraźnię, skłaniając do pewnych domysłów i dopowiedzeń, a ponadto konstruowania pewnych hipotez. Mogą też naprowadzać czytelnika na wiele tropów naraz, a wówczas umożliwiają wielość interpretacji.

Także odczytanie wiersza Piotra Sommera, które tu zaproponowałem jako interpretator, nie powinno być jedynym ani ostatecznym.

Bibliografia podmiotowa

Sommer Piotr, *Dni i noce*, Biuro Literackie: Wrocław 2009.

Bibliografia przedmiotowa

Piotr Sommer – życie i twórczość, <https://culture.pl/pl/tworca/piotr-sommer>, dostęp: 20.07.2023.

Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera, red. Piotr Śliwiński, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury: Poznań 2010.

Bibliografia kontekstowa

Ingarden Roman, *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, seria I, *Prace z lat 1947–1964*, red. Henryk Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław 1987, s. 7–54.

„Literatura na Świecie” 1986, nr 7 (numer monograficzny „Szkoła Nowojorska”).

Poeci Szkoły Nowojorskiej, red. Kacper Bartczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa 2018.

Zientała Anna, *Leśmianowski „czas bez czasu”*, w: *Między czasem a bezczasem*, red. Bożena Noworyta-Kuklińska, Marta Gudowska, ARTmagedon: Lublin 2019, s. 173–186.

Zientała Anna, *Leśmianowskie zmierzchy, świty i południa*, w: *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Iwona Misiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2008, s. 89–101.



Piotr Krupiński

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-8973-514X

Mięso i metafizyka Leszek Szaruga (****z kości wystukane...*)

Leszek Szaruga (pod tym pseudonimem skrywa się Aleksander Wirpsza¹, ur. 1946) to prawdziwy literacki multiinstrumentalista, autor kilkudziesięciu książek. Znajdziemy pośród nich tomy poetyckie, powieści, eseje, rozprawy literaturoznawcze i zbiory szkiców krytycznych, nie brakuje również przekładów poezji niemieckiej i rosyjskiej. Nie sposób w kilku zdaniach scharakteryzować tej rozległej twórczości, z pewnością stanowi ona jednak archipelag, a nie zbiór porozrzucanych wysp. Wiele tu ukrytych filiacji, połączeń, także ponad granicami gatunków. Jak zauważa sam autor: „Czym innym jest proza lub esej, czym innym zupełnie poezja. W każdym jednak wypadku sprawą kluczową jest forma, czyli rytm”.

Twórczość Szarugi zwykle się identyfikować z formacją Nowej Fali, decyduje o tym data debiutu oraz podszyty nieufnością stosunek do języka oficjalnego. Równie istotne wydaje się doświadczenie generacyjne. Przypomnieć należy, że Szaruga w 1968 roku był zatrzymany i osadzony w areszcie podczas wydarzeń marcowych (zdjęcia z aresztu znalazły się na okładce tomu *Łowca*, 2021). Podjęte wówczas światopoglądowe wybory miały zaważyć na niezwykle bogatej biografii poety. W latach 70. i 80. XX wieku był on redaktorem wielu pism „podziemnych”, ukazujących się w drugim obiegu wydawniczym (m.in. „Wezwania” i „Pulsu”). Od 1979 roku blisko

¹ Rodzicami poety byli: Witold Wirpsza (1918–1985), poeta, i Maria Kurecka (1920–1989), tłumaczka i pisarka.

współpracował z paryską „Kulturą”, a w ostatnim okresie funkcjonowania periodyku kierował działem poezji. Już po odzyskaniu przez Polskę suwerenności Szaruga był redaktorem pism „Nowaja Polska” czy „Przegląd Polityczny”.

W poetyckim dorobku Szarugi z okresu PRL nie brakuje utworów, które stanowiły bezpośredni komentarz do „czasu morowego” (tytuł tomiku z 1982). Bez wątpienia najslawniejszym przykladem tej poetyki jest wiersz *Gdy tak siedzimy nad bimbrem*, spopularyzowany przez muzyczna aranżacje i wykonanie Przemyslaw Gintrowskiego. Nie zapominajac o tym aspekcie twórczości poety, podkreślić należy, że stosunkowo wcześnie, bo już podczas stanu wojennego, autor podjął poszukiwania dalece wykraczające poza horyzont politycznych wydarzeń. Wiersze z tego nurtu cechują się wizyjnością, tonacją metafizyczną, niekiedy surrealistycznym wyzwoleniem wyobraźni, a przy tym niebywałą dyscypliną słowa. Niewątpliwym patronem tak zaprojektowanych poszukiwań stał się dla Szarugi Tadeusz Różewicz. Ukryte ślady tej więzi odnajdziemy w utworze, który chciałbym poddać interpretacji. Pochodzi on z tomu *Na języki (zapiski)* (Tanowo 2022), a swój pierwodruk miał na łamach „Tekstualiów”. Wiersz jest pozbawiony tytułu, oto on:

z kości wystukane
tuk tuk tuk
słowo mięso

m
i
m i ę s o
s
o

i jest krzyżowa
zrazu na zrazy

i jest szpik
pik pik pik

a ja na to
dwa bez atu

W kręgu poezji konkretnej

Intrygujący i pełen zagadek to utwór poetycki. Już pierwszy rzut oka wystarczy, by odkryć, że mamy do czynienia z poezją tyleż do czytania, ile do... **oglądania**. Nawiązuję tu oczywiście do drugiej **strofoidy**, zespołu graficznie wyodrębnionych wersów, które w naszym wypadku przyjmują kształt równoramiennego krzyża, zwanego również krzyżem greckim (łac. *crux immissa quadrata*). By mogło tak się stać, wersy składające się na analizowaną strofoidę, a zarazem swoisty „pojęciokształt” (termin Stanisława Dróżdża), zostały przez poetę ułożone – z wyjątkiem linijki środkowej, tworzącej poziomą belkę krzyża (łac. *patibulum*) – z pojedynczych liter. Dodatkowo, autor przesunął całość literowej konstrukcji nieco w prawo, tak by była ona usytuowana wzdłuż centralnej pionowej osi utworu. Kolejnym elementem typograficznym, który przyczynia się do tego, że to właśnie rzeźbiony krzyż już przy pierwszym spojrzeniu w całości skupia na sobie naszą uwagę, jest oddzielająca go z góry i z dołu podwojona **interlinia**, określana także jako **światło międzywierszowe** (tu: międzystrofoidowe). To bardzo ciekawy **koncept** poety, który dzięki temu zabiegowi niejako **deleksykalizuje** wspomniany termin (będący przykładem **skonwencjonalizowanej metafory**), przypominając o jego pierwotnym znaczeniu. Efektem tych zabiegów jest krzyż otoczony światłem, krzyż, z którego światłość wręcz promieniuje.

Rozpoczynając lekturę utworu poetyckiego od analizy drugiej strofy, pozornie popełniamy błąd, rezygnując z podstawowej – wydawałoby się – zasady, jaką jest obowiązek **linearności odbioru**. Jak się jednak okazuje, od tej reguły bywają rzadkie, ale niezwykle interesujące wyjątki. Tak dzieje się właśnie w przypadku **poezji konkretnej**, poezji, którą można, a nawet należy, zarówno czytać, jak i oglądać. Poezja dla oka? Rzeczywiście, w wypadku owego eksperymentalnego nurtu mówimy bowiem o swego rodzaju hybrydzie, twórczości, która lokuje się na pograniczu literatury (poezji) i sztuk wizualnych (grafiki). Słowo staje się tutaj czymś więcej niż elementarną częścią mowy, za pomocą której określamy pojęcia, przedmioty czy osoby. Pod wpływem różnego rodzaju artystycznych ingerencji, niekiedy niezwykle wysublimowanych **konceptów graficzno-semantycznych**, słowa niejako

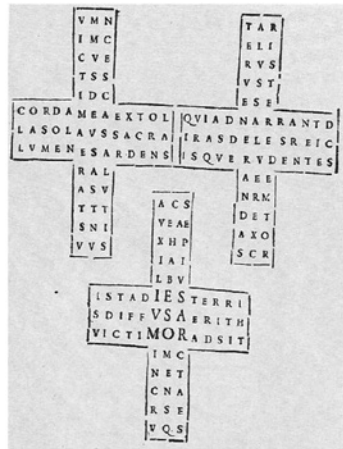
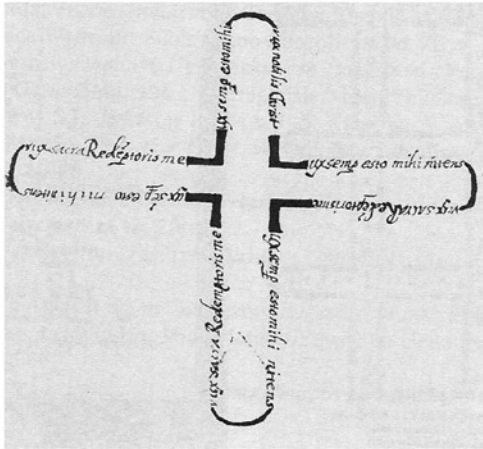
rozpadają się na zbiór graficznych reprezentacji znaków językowych, liter, którym towarzyszą często znaki interpunkcyjne, diakrytyczne, cyfry czy symbole matematyczne. Znakom interpunkcyjnym warto zresztą poświęcić osobną uwagę, bo czym, jeśli nie mikroprzykładem poezji konkretnej były np. **emotikony**, ideogramy złożone z sekwencji znaków typograficznych, służące w przestrzeni cyfrowej do wyrażania emocjonalnej ekspresji ; -) ; - (.

Choć początki poezji konkretnej zwykle się wyznaczać na **lata 50. XX wieku**, jej korzenie sięgają dużo głębiej, i niekoniecznie myślę tu o poetykach awangardowych (**futuryzm**, **dadaizm**, **letryzm**). Jak przypomina Piotr Wilczek, historia **poezji wizualnej**, śmiało rzec można, antenatki interesującego nas nurtu, „jest dłuższa niż historia literatury w ogóle: problemy związane z obrazowością pisma, nadawaniem kształtu literom i pojęciom – a więc problemy tkwiące u genezy poezji wizualnej – nurtowały ludzkość od jej początków”. To ważna uwaga. Równocześnie jednak musimy mieć świadomość, że mówimy o czasach sprzed rewolucji Gutenberga i współczesnej nam rewolucji cyfrowej, co oczywiście nie pozostaje bez wpływu na charakter stosowanych w poprzednich epokach poetycko-wizualnych eksperymentów. Najczęściej miały one stosunkowo prostą formę i polegały na wkomponowywaniu słów, zdań czy całych strof, w wybrany przez autora kształt, łączący się bezpośrednio z treścią utworu, można więc mówić o **wierszach obrazkowych** (*carmen figuratum*). Po stuleciach tradycja ta odżyje m.in. w twórczości Guillaume’a Apollinaire’a (1880–1918), w komponowanych przez niego **kaligramach**, utworach poetyckich, których układ graficzny stanowił wizualną konkretyzację przedmiotów (np. konia czy wieży Eiffla), opisywanych przez francuskiego awangardzistę.

Wróćmy jednak do „bezimiennego” utworu Leszka Szarugi. Jego autor to, obok wymienionego Stanisława Dróżdża, Marianny Bocian czy Ewy Partum, jeden z polskich klasyków poezji konkretnej, twórca conceptualnych mikrodzieł (*Winni*), które na trwałe wpisały się w historię tej niekonwencjonalnej odmiany piśmiennictwa. Tym razem jednakże – w interesującym nas przypadku – nie mówimy o utworze, który w całości reprezentuje założenia poezji konkretnej, a jedynie zawiera w sobie element gry wizualno-semantycznej: dziewięć liter ułożonych „na krzyż”. Niech nas nie zmyli

pomysłowa, ale skromna z pozoru struktura, skrywa się za nią nader długa tradycja i głęboka symbolika religijna.

W kontekście tym warto przywołać postać Hrabana Maura (Magnentius Hrabanus Maurus, ok. 780–856), niemieckiego mnicha benedyktyńskiego, teologa i uczonego. Jedno z jego najśłynniejszych dzieł pt. *Liber de laudibus sanctae crucis* (O sławieniu krzyża świętego, 815) to doskonała egzemplifikacja wczesnośredniowiecznej poezji wizualnej. Jak zauważa Piotr Rypson, popularność tego dzieła przyczyniła się w kolejnych wiekach w Europie „do powstania wielkiego repertuaru wierszy w kształcie krzyża, występującego w poezji wizualnej w formie intekstu, raz jako wiersz figuralny (wypełniony tekstem), to znów układany bywa za pomocą techniki wiersza przestrzenno-liniowego”².



Źródło: P. Rypson, *Piramidy – słońca – labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 260–261.

Mielibyśmy więc dwa główne warianty: pierwszy z nich to **wiersze figuralne** wykorzystujące zarys (kontur) krzyża, podobnie jak u Szarugi – najczęściej

² Piotr Rypson, *Piramidy – słońca – labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Wydawnictwo Neriton: Warszawa 2002, s. 48.

równoramiennego, w który pobożni autorzy poprzednich epok wpisywali słowa. Natomiast w **wierszach przestrzenno-liniowych** to sam zapis formuł modlitewnych współtworzył kontur krzyża. Jak zatem widzimy, podkreślmy, widzimy, koncept wyluskany („wystukany”) z utworu (****z kości wystukane...*) grawituje niejako pomiędzy biegunami obu tych koncepcji. Litery składające się na słowo „krzyż” są w wierszu Szarugi zarówno wewnątrz, jak i zewnątrz, konturem i jego zawartością. Nieprzypadkowo chyba w akademickim żargonie określanym niekiedy jako „mięso”.

Na początku było mięso

Podjęty w poprzednim akapicie trop religijny okaże się kluczowy dla dalszych etapów procesu interpretacyjnego utworu. Zanim jednak to nastąpi, zaczniemy od... początku. A jak powiada Ewangelia według świętego Jana: „Na początku było Słowo”. To nieprzypadkowe skojarzenie. Wzniesiony przez polskiego poetę krzyż z graficznych znaków, zwanych literami, a także – jak za moment zobaczymy – kolejne **gry językowe** (**gry słów**) z symboliką religijną, ściślej mówiąc: ewangeliczną, dopuszczają możliwość tak zidentyfikowanej **aluzji literackiej**. Aluzji rozumianej jako świadome, znaczące nawiązanie do innego dzieła literackiego, w naszym wypadku – jednej z czterech Ewangelii Nowego Testamentu. Tym samym byłby to przykład jednego z najczęściej występujących **intertekstualnych nawiązań** w europejskiej tradycji literackiej – wszak Biblia obok dziedzictwa antyku to fundamenty kultury Zachodu. Z drugiej jednak strony, Biblia jako **archetekt**, księga ksiąg, która przez tysiąclecia obrosła gęstą siecią komentarzy, i komentarzy do komentarzy (objaśnianiem Biblii zajmuje się osobna dyscyplina naukowa: **egzegeza biblijna**), wymagałaby od odbiorcy przynajmniej częściowej orientacji w tym religijno-tekstowym labiryncie. Krócej to ujmując, by zrozumieć, jaki sens nadał współczesny poeta nawiązaniu do spisane go greką Prologu Ewangelii: „Na początku było Słowo” (gr. *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*), wpierw musielibyśmy mieć świadomość, co dokładnie oznacza owa formuła, i jak zwykło się ją interpretować.

Interpretacyjna trudność w naszym wypadku wydaje się wprost proporcjonalna do wieloznaczności. Jej wehikułem staje się tutaj zapisywane **majuskułą** Słowo-Logos. Jak przekonują egzegeci biblijni, słowo *logos* rodzi olbrzymie trudności, gdyż ze wszystkich greckich leksemów ma najprawdopodobniej najwięcej znaczeń. W ewangelicznym kontekście zwykło się powoływać na pięć semantycznych obszarów: przyczyna istnienia rzeczywistości; słowo stwórcze: Bóg stworzył wszystko swoim słowem; mądrość, która kieruje stworzeniem; słowo oświecające i ożywiające; słowo objawiające: Syn Boży przychodzi do nas w Jezusie, wciela się.

Zatrzymajmy się przy ostatnim ze znaczeń, gdyż może się ono okazać kluczowe dla zrozumienia skomplikowanej, wielopoziomowej relacji, jaka łączy utwór poetycki Leszka Szarugi z Ewangelią, w obrębie prezentowanej interpretacji rozumianą jako **hipotekst** (tekst wcześniejszy, do którego odwołuje się współczesny autor). Jak wierzą chrześcijanie, Logos odsłaniał prawdę o przyjęciu przez Syna Bożego ludzkiej natury i ludzkiego ciała, co tym samym umożliwiło dzieło zbawienia. Tajemnica Wcielenia („A Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas” [J 1,14]) jest niewątpliwie dla wyznawców chrystianizmu jedną z najważniejszych tajemnic wiary. To właśnie do tej tajemnicy odwołuje się polski poeta. Jego wiersz, mimo dość swawolnego na pozór słownego kształtu, wpisuje się w najważniejsze debaty filozoficzne (po)nowoczesności, wśród których moglibyśmy wyróżnić takie kwestie jak nietzscheańska „śmierć Boga”, kryzys współczesnej świadomości i wyobraźni religijnej, Shoah jako początek „zmierzchu metafizycznego paradygmatu”, Holokaust zwierząt. Gdybyśmy spróbowali najkrócej wyrazić kierunek dokonanej przez poetę transpozycji, można by to uczynić za pomocą **parafrazy**: „Słowo stało się ciałem, ale ciało stało się mięsem”. Zobaczmy, jak owo przesłanie zostało skonstruowane poetycko.

Na pierwszą **strofoidę**, całośćkę charakterystyczną dla **wiersza wolnego**, składają się trzy wersy, osiem słów, przy czym jedno z nich jest powtórzone trzykrotnie. „Tuk”. To interesujące słowo, czy może raczej słówko, stosunkowo rzadko występuje we współczesnej polszczyźnie. Językoznawca podpowie, że jako **wykrzyknik** stanowi ono przykład nieodmiennej części mowy, równocześnie będąc wyrazem dźwiękonaśladowczym, **onomatopeją**. Jakie pozajęzykowe zjawisko akustyczne imitowałby nasz wyraz? Jego brzmienie

w polskiej mowie zwykło się wiązać z dwojakimi fenomenami dźwiękowymi, z jednej strony – z odgłosami tłuczenia, uderzania, m.in. mięsa, z drugiej – z odgłosami niektórych pojazdów mechanicznych, np. lokomotywy. Co ciekawe, mianem „tuk-tuk” w krajach Dalekiego Wschodu określa się autoriksze, trójkołowe pojazdy zmotoryzowane, pełniące funkcję takśówki i wydające dźwięki przypominające „tukanie” (charakterystyczne dla silników dwusuwowych). Jak się jednak domyślamy, Szaruga sięga w wierszu do pierwszego z dźwiękonaśladowczych rezerwuarów. Dzięki temu jako czytelnicy odnosimy wrażenie, iż słyszymy (!) dźwięk stukania kością, s-TUK-ania, wys-TUK-iwania. Echo tej czynności pobrzmiewa w **imiesłowie przymiotnikowym (biernym)**, zamykającym pierwszy wers utworu („wystukane”), imiesłowie, który podobnie jak przywołane przed momentem rzeczowniki odczasownikowe, sam w sobie jest częścią wielkiej rodziny słów dźwiękonaśladowczych, których brzmienia imitują odgłosy otaczającego nas świata.

Na tym nie koniec jednak leksykalnych zagadek, w które obfituje pierwsza **quasi-strofa** wiersza Szarugi. Jeśli raz jeszcze wziąć pod językoznawczą lupę wers drugi, wers idealnie symetryczny, składający się z trzech trójliterowych wyrazów, wówczas okaże się, iż intrygujące nas słówko ujawni **homonimiczną** potencję. Spod warstwy wykrzyknikowej wyłoni się „tuk”, tym razem identyfikowany jako rzeczownik. Słowem tym, używanym współcześnie już chyba tylko przez krzyżówkowiczów i miłośników gwary poznańskiej, zwykło się określać szpik kostny, najczęściej wołowego pochodzenia. Tym samym – prześwietlając nasze słowo aż do etymologicznego szpiku kości – natrafilibyśmy na kluczowy, jak się za moment okaże, kontekst kulinarny.

Nie wiem, jak często tuk jako składnik potraw ląduje na współczesnym stole, za to można bez większego ryzyka wyrazić przekonanie, że był on jednym z pierwszych pokarmów nieroślinnych, po jakie sięgnęli nasi przodkowie. Jak zapewniają znawcy paleodiety (diety okresu paleolitu), dwa miliony lat temu drobnej postury *Homo habilis* (człowiek zręczny) nie był w stanie samodzielnie polować na duże zwierzęta. Biorąc przykład z innych drapieżników i padlinożerców, próbował dostać się do szpiku wewnątrz znalezionych kości. W pewnym sensie był to początek ludzkiej cywilizacji.

Pierwsze narzędzia używane przez naszych kopalnych przodków to kamienie służące do rozłupywania kości w celu wydobycia tej wyjątkowo kalorycznej substancji (488 kcal/100 g). Dzięki tak pozyskanej skoncentrowanej energii najstarsze hominidy mogły rozwinać swój mózg i wkrótce (no, może jednak nie do końca) zacząć samodzielnie polować.

W kontekście tych rozważań warto przywołać słynną początkową scenę z 2001: *Odysei kosmicznej* (1968), filmowego arcydzieła Stanleya Kubricka. Może to więc nie tyle ascetyczny prostopadłościan, zwany monolitem, ale po prostu szpik kostny był tym elementem, który przyczynił się do uruchomienia koła ewolucji (*the Dawn of Man*). Jak widowiskowo zostało to przedstawione w filmie: kości zostały rzucone, a jedna z nich być może trafiła do wiersza współczesnego poety.

Gry lingwisty

Raz jeszcze przyjrzyjmy się, i wsłuchajmy w pierwszą strofoidę naszego utworu. Podkreślona tu już została onomatopeiczna warstwa tego fragmentu. Zostaje ona dodatkowo wzmocniona przez pomysłowy zabieg poety, pierwszą z **gier słów** (*Wortspiel*) w obrębie wiersza, widomy znak, że Leszkowi Szarudze, autorowi łączonemu z formacją **Nowej Fali**, niezwykle bliskie jest dziedzictwo **poezji lingwistycznej** (dopowiedzieć warto, że jednym z głównych przedstawicieli tego nurtu był **Witold Wirpsza**, ojciec poety). Na czym polegałby zastosowany zabieg? Zwróciliśmy uprzednio uwagę na wykorzystanie przez autora brzmieniowego podobieństwa pomiędzy słowami „wystukane” i „tuk”. Owo podobieństwo oczywiście nie jest przypadkowe i ma swoją gramatyczną genezę: wymieniony **imiesłów przymiotnikowy** został utworzony od czasownika przechodniego („wystukać”), który to z kolei **czasownik onomatopeiczny** pochodzi od jednosylabowca „stuk”, pełniącego funkcję rdzenia wyrazowego. Pamiętając o tym, że „stuk” to jednak nie to samo co „tuk” – mówimy o dwóch różnych odgłosach, ten drugi jest bardziej „głuchy” – zaznaczyć warto, że oba współtworzą mikro-pejzaż akustyczny inicjalnej części utworu. Jak jednak wspominałem, na grę dźwiękonaśladowczą – przynależną dla poezji dla ucha – nakłada się

w analizowanym wierszu dodatkowy element wizualny, charakterystyczny dla poezji do oglądania. Spójrzmy:

z kości wystukane
tuk tuk tuk

Czyż nie jest to nader pomysłowa konstrukcja słowna? Monosylaba „tuk”, tym razem rozumiana jako szpik kostny, została dosłownie ukryta wewnątrz słowa „wystukane”, i to stamtąd, serią miarowych uderzeń, jest wydobywana na powierzchnię, by ostatecznie wysypać się, wypaść do... kolejnego wersu utworu. Raczej nie nazwalibyśmy tego chwytu **przerzutnią** (ta polega na eksponowaniu konfliktów syntaktycznych, co zwykła wzmacniać jeszcze odpowiednia **deklamacja**), ale osiągnięty efekt jest podobny. Mówić możemy o wyraźnym napięciu pomiędzy pierwszym i drugim wersem, napięciu wzmocnionym jeszcze przez homonimiczną potencję trzykrotnie powtórzonego słowa. Nie ukrywam, że w moim czytelnicznym odczuciu jest to przykład znakomitej **gry językowej**! Równocześnie słyszymy bowiem dźwięki towarzyszące uderzaniu („tuk tuk tuk”), i widzimy efekt tego procesu: tuk (szpik) wydobyty z wnętrza kości.

Nie zapomnijmy o wersie trzecim, domykającym całość precyzyjnej konstrukcji. Jak się okazuje, oprócz szpiku „wystukane” jest z naszej kości (choć równie dobrze może tu obowiązywać forma *pluralis*) coś jeszcze: „słowo mięso”. To przedziwna inwersja. Logicznie rzecz ujmując, powinno być dokładnie na odwrót. Wpierw – tu proszę o wybaczenie wegan i wegetarian – odbywa się żmudny proces oddzielania mięsa od niejadalnych części tuszy, w tym kości, które są starannie wykrawane i usuwane. Proces ten rzeźnicy nazywają trybowaniem. Następnie, gdy kości są już precyzyjnie oddzielone od mięsa, można przystąpić do ich rozłupywania w celu pozyskania wysokokalorycznej substancji. Mamy więc swego rodzaju łańcuch przyczynowo-skutkowy (nie mylić z pokarmowym). Mięso – kości – szpik. Szaruga z pewnych powodów decyduje się zmodyfikować ten schemat. Kość – szpik – mięso. Co więcej, „mięso” nie jest tutaj zwykłym „mięsem”, ale „słowem mięsem” („rzucać słowem”, „rzucać mięsem” – w czytelniczej świadomości multiplikują się **frazologiczne** asocjacje). To jednak istotna różnica. Jak podpowiedziałby Ferdinand de Saussure, w analizowanym

wierszu **element znaczący** (*signifiant*) zamienił się miejscami z **elementem znaczonym** (*signifié*). Czemu służyłaby taka zamiana?

Dygresja metainterpretacyjna

To niepozorne pytanie może nas zaprowadzić na próg jednej z najbardziej żarliwych dyskusji, jaką żyło w ostatnich kilku dekadach środowisko literaturoznawcze. Spór dotyczył granic wolności interpretacji, próby wyznaczenia ruchomej linii, przebiegającej między **interpretacją** a **nadinterpretacją**. Krócej to ujmując, spierano się o to, gdzie sens dzieła literackiego jest „pogrzebany”? Nie ma tu miejsca, by referować całość tej intrygującej debaty, fundamentalnej dla naszego pojmowania literatury, dość wspomnieć, że w jej toku wyklarowały się dwa biegunowo odmienne stanowiska. Z jednej strony zakładano, że w każdy tekst literacki wpisana jest wewnętrzna koherencja, twarde jądro sensu, które czeka na rozpoznanie w naukowo pogłębionym akcie analizy i interpretacji (tak myśleli semiotycy czy strukturaliści, np. Umberto Eco, Janusz Sławiński). Z drugiej strony – to stanowisko reprezentowane przez neopragmatystów (Stanley Fish, Richard Rorty, Andrzej Szahaj) – podkreślano rolę interpretatora. To, ile da się wyczytać z dzieła literackiego, w głównej więc mierze zależałoby od stopnia kultury literackiej czytelnika, która to kultura jest jednak wobec dzieła kontekstem zewnętrznym, zdeterminowanym przez „wspólnotę interpretacyjną” (termin Stanleya Fisha), do której dany odbiorca przynależy.

W zależności od tego, jaki punkt widzenia przyjmiemy, akcent przesunąłby się z autora tekstu lub samego tekstu na postać tego, kto dokonuje aktu interpretacji. Podsumowując, moglibyśmy zatem mówić albo o **prawdziwości** interpretacji (sens „odkryty”, „wydobyty”), albo o jej **wiarygodności** lub **perswazyjności** (sens „skonstruowany”). W tym drugim wypadku automatycznie rodziłoby się pytanie: kto miałby przesądzać o tym, że dane odczytanie jest mniej lub bardziej wiarygodne czy perswazyjne. Odpowiedź neopragmatystów: o tym decyduje dana wspólnota interpretacyjna, ale tych przecież może być wiele. Stanowiska, które starałem się tu przybliżyć, to oczywiście metodologiczne skrajności, antypody, nie ukrywam,

że sam jako czytelnik czuję się zwolennikiem „trzeciej drogi”, koncepcji interpretacji, która wystrzegałaby się wszelkich odmian fundamentalizmu. W niczym nie zwalnia to jednak z „ciężkich norwidów”, cierpliwie ponawianych prób zrozumienia utworu, zwłaszcza tych miejsc, które wydają się wyjątkowo nieprzejrzyste, stawiające opór rozumieniu.

Poetyka profanacji

Do takich fragmentów należy niewątpliwie pierwsza strofoida utworu Szarugi. Paradoxem jest, że słowem, na którym zatrzymał się wektor naszej uwagi, jest słowo „słowo”. Wyraz zamiast spodziewanego **desygnatu**. Rozwiązanie owej zagadki, jakie chciałbym zaproponować, zawarłem w pierwszej fazie interpretacji, kiedy starałem się uchwycić całościowy sens utworu. Jak podpowiadał w jednym ze swych kanonicznych studiów przywołany Janusz Sławiński: „Interpretacja [...] to hipoteza ukrytej całości dzieła”. W moim przekonaniu, co będę starał się udowodnić w toku dalszej analizy, ukryta całość wiersza Szarugi jest głęboko osadzona w swoistej szarej strefie pomiędzy *sacrum* a *profanum*, przy czym sfera *sacrum* coraz bardziej zaczyna tu przypominać zanikający horyzont. Stąd skupienie się autora raczej na ukazywaniu śladów kryzysu, nieodwracalnych skutków „wygaśnięcia Absolutu”. Jeśli tak rozstawimy akcenty, uprawdopodobni się postawiona wcześniej hipoteza: w prolog swojego utworu współczesny poeta wplótł dyskretnie, a przy tym nader przewrotne nawiązanie do Janowej Ewangelii. W obu przypadkach „na początku występuje Słowo”, przy czym jedno z nich staje się ciałem, drugie – mięsem. Przyznajmy, to jednak istotna różnica.

Wystarczy prześledzić kierunek rekonstruowanej tu **parafrazy** („Słowo stało się mięsem”), a także raz jeszcze obrócić wzrok ku osobliwej mutacji krzyża, jaką z porozrzucanych liter skomponował poeta, abyśmy mogli mówić o utworze, który nosi wszelkie znamiona literackiej **profanacji**. To wyjątkowo wieloznaczna kategoria, której pierwotny zakres semantyczny (łac. *profanatio* – zbezczeszczenie, znieważenie) współcześnie uległ znacznemu poszerzeniu. Otóż obok powszechnie przyjętego sensu potocznego (zbezczeszczenie świętości, znieważenie miejsca albo przedmiotów kultu

religijnego) pojawiło się znaczenie nowe. Stało się tak za sprawą włoskiego filozofa, Giorgia Agambena, autora rozprawy *Profanacje*. W największym skrócie rzecz można, iż Agamben starał się uwolnić zajmujące nas pojęcie od bluźnierczych konotacji, tym samym profanacja stałaby się aktem nie tylko oczyszczonym z zakazów, ale wręcz koniecznym, wskazanym. Polegałaby ona na stopniowym przywracaniu człowiekowi zjawisk, obszarów, które ze względów wynikających z natury samej świętości, były wyłączone ze sfery ludzkiego oddziaływania. Oznaczałaby również wzmożony ruch pomiędzy biegunami *sacrum* i *profanum*. Jak zauważył inny z prominentnych myślicieli, Theodor W. Adorno: „Nic z teologicznych treści nie ostanie się bez przemiany; wszystko musi poddać się próbie przejścia w sferę *profanum*, w dziedzinę tego, co świeckie”. Sygnalizowany przez Adorno proces **sekularyzacji** według niektórych badaczy rozpoczął się już w epoce romantyzmu, wiersz Szarugi dobrze wpisuje się w tak pojmowaną postsekularną perspektywę.

Podobnie jak w znanym liryku Cypriana Norwida, elementem analizowanego tekstu, na którym „od pierwszego wejrzenia” automatycznie koncentruje się uwaga czytelników, jest krzyż. Tak, możemy śmiało powtórzyć za autorem *Vade-mecum*: krzyż „stał się nam bramą”. Ale jakże dziwny to krzyż! W całości wzniesiony z mięsa. Oto mięso ukrzyżowane:

m
i
m i ę s o
s
o

Próbując rozwikłać zagadkę równoramiennego (równoliterowego) krzyża, powtórnie powinniśmy skonfrontować się z kluczową w moim przekonaniu dialektyką ciała i mięsa. To temat intrygujący współczesnych filozofów i filozofki, który doczekał się wielu komentarzy. Jak podkreślała Angela Carter: „ciało” (*flesh/body*) jest żywe i najczęściej identyfikowane z człowiekiem, podczas gdy „mięso” (*meat*) jest martwe, zreifikowane, traktowane jako przedmiot konsumpcji, i jako takie najczęściej łączone ze zwierzętami. W wypadku naszej analizy, której reguły wyznacza osobliwie zreinterpretowana problematyka religijna, powinniśmy skoncentrować

się teraz wokół tajemnicy przemiany ciała (Ciała) w mięso. Na pozór więc liturgia miesza się u Szarugi z blasfemią. Jak starałem się jednak wykazać, tego rodzaju gesty „buntownicze” w istocie służyć mogą pobudzeniu naszej wyobraźni religijnej, i można je uznać za znak rozpoznawczy jednego z nurtów współczesnej poezji polskiej (Rafał Wojacek, Tadeusz Różewicz, Tadeusz Dąbrowski), którego reprezentanci skutecznie podmywają fundamenty opozycji: wiara–niewiara. Paradoksalnie, jak na marginesie twórczości Różewicza zauważył Andrzej Skrendo: „doświadczenie niewiary to swego rodzaju doświadczenie religijne”.

Tymczasem w wierszu Szarugi tematyka religijna w osobiwy sposób splotła się z... mięsnością. Metafizyka i mięso? Skądś już znamy podobne połączenie. To oczywiście aluzja do jednej z najważniejszych polskich książek eseistycznych wydanych po 1989 roku, do *Szczelin istnienia* Jolanty Brach-Czajny. Ostatnią częścią tego wspaniałego filozoficznego hymnu na cześć codzienności jest rozdział zatytułowany *Metafizyka mięsa*. Nie ukrywajmy, po lekturze wspomnianego fragmentu mięsny posiłek już nigdy nie będzie smakował nam tak samo. „Wspólnotą stworzeń – przypomina filozofka – rządzi prawo pokarmu [...]. Wszystko jest pokarmem i my nim jesteśmy”. Wymagające pewnego wysiłku uznanie własnej mięsności, z jednej strony łączy się z desakralizacją ciała, z drugiej, wpisuje życie ludzkie w nigdy niekończący się cykl wymiany, która prędzej czy później oznaczać będzie roszadę: biesiadnicy staną się daniem na cudzej uczcie (i wcale nie musi chodzić o kanibali). Fakt, że w ramach swych rozważań Brach-Czajna bezpośrednio nawiązuje do Uczty Baranka, do Eucharystii pojmowanej jako sakrament, podczas którego Jezus Chrystus sam ofiarowuje siebie jako pokarm, podkreślmy, pokarm, w niezwykle sposób „rymuje się” z figurą mięsa ukrzyżowanego, jaką odnaleźliśmy w wypowiedzi poety. Za pomocą odmiennych idiomów pisarz i feministyczna myślicielka formułują bardzo podobną myśl: w ramach ich somatycznej metafizyki – na początku było mięso. Tym samym przypominaliby nam, że to stan mięsności wyznacza prawdziwy horyzont naszego istnienia, jest jedyną dystynkcją, której nie sposób podać w wątpliwość.

Jest jeszcze jeden kulturowy kontekst, który z innej perspektywy pozwoli nam spojrzeć na tajemnicę „konkretnego” krzyża. Tym razem jako

interpretator chciałbym przerzucić most pomiędzy poezją a malarstwem. Pomiędzy poezją a sztuką, która zyskała miano „sztuki mięsa”. Ten kolejny udany przykład gry słownej – spajającej oba intrygujące nas wymiary – pochodzi z poematu Tadeusza Różewicza *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* (1995). Co ciekawe, formuła poety z Radomska posłużyła również jako tytuł niezwykle istotnej dla naszych rozważań monografii Anny Filipowicz *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji* (2013). Na okładce tej książki znajdziemy reprodukcję obrazu *Postać z mięsem* Francisza Bacona (1909–1992), i to właśnie twórczości brytyjskiego malarza chciałbym teraz poświęcić nieco uwagi. Artyście charakteryzowanemu jako przedstawiciel **neofiguracji** (odmiana ekspresjonizmu) udało się wytworzyć rozpoznawalny, z nikim innym niedający się pomylić, język malarskiej wypowiedzi. Ważnym tematem, czy wręcz obsesją, stała się dla Bacona problematyka religijna, a zwłaszcza motyw Ukrzyżowania.

Jakże daleko jednak twórca odbiegł od stereotypu malarstwa religijnego! Jako niewątpliwy wizjoner (i samouk) przyczynił się nie tylko do zrewolucjonizowania xx-wiecznych form malarskich, ale za ich pomocą wyraził niepokojącą refleksję na temat coraz mniej uchwytnej dostępności transcendencji w świecie pozbawionym Boga. Tę nieradosną nowinę malarz starał się objawić m.in. za pośrednictwem serii płócien, na których dokonywała się „transformacja ukrzyżowanej osoby w wiszące martwe mięso”. Przyznajmy, wpatrując się w osobliwy krzyż, postawiony przez współczesnego poetę, trudno jest nam się uwolnić od bardzo zbliżonej refleksji. Czyżby droga do zbawienia wedle Szarugi wiodła jedynie przez mięsność? Innej soteriologii nie będzie? Na początku i na końcu było słowo? Słowo mięso.

Między Baconem a Szarugą jest Różewicz (1921–2014). To jego literacka obecność w moim odczuciu uprawdopodobnia rekonstruowany tu sekretny rodzaj intertekstualnego (intersemiotycznego) dialogu ponad granicami sztuk. Autor *Niepokoju* i *Czerwonej rękawiczki* jest niewątpliwym patronem twórczości poetyckiej Szarugi. Wyrazem tej więzi, której korzeni szukać moglibyśmy we... wczesnym dzieciństwie bohatera prezentowanego studium (Różewicz przyjaźnił się wówczas z ojcem poety, Witoldem Wirpszą), są książki: tom poetycki *Panu Tadeuszowi* (Szczecin 2001) oraz zbiór szkiców *Ludzki język muz.* *Czytanie Różewicza* (Wrocław 2008). Z tego drugiego tomu

pochodzą zdania: „Od lat Różewicz patronuje moim własnym poszukiwaniom poetyckim. Jest jednym z moich Mistrzów. Jednocześnie, wciąż go na nowo czytając, próbuję wejść w dialog z jego poezją”. Ukryte ślady owego dialogu możemy odnaleźć w analizowanym wierszu. Abstrahując na moment od poetyki tekstu (tej może nieco bliżej do Białoszewskiego), wspólna dla obu twórców jest swoista fiksacja na punkcie mięsności oraz podjęcie gry z ikonografią Francisa Bacona (nazwisko znaczące, żartuje Różewicz, Franciszek Boczek). Przypomnijmy na koniec, że topika mięsności to niezwykle istotne pasmo w twórczości Różewicza. Proces transfiguracji zwłok w mięso ludzkie, w ścierwo, padlinę, to znak rozpoznawczy wczesnego somatyzmu autora *Kartoteki* i niewątpliwy wpływ drugowojennej traumy. Nie da się wykluczyć, że jest to zarazem jedno ze źródeł antymetafizyki Szarugi. W epoce kryzysu podmiotowości jedyny twardy grunt poeta wydaje się odnajdować w somatycznej rzeczywistości, w mięsnej odsłonie bytu.

Golgota zwierząt

Jak zobaczymy, Szaruga rzuca mięsem także w drugiej części utworu. Oto kolejne strofoidy:

i jest krzyżowa
zrazu na zrazy
i jest szpik
pik pik pik

Można, a nawet należy interpretować je wspólnie. Po raz kolejny mamy do czynienia (czytania) z istic zegarmistrzowską precyzją poety. Regułami konstrukcji wypowiedzi lirycznej stają się **symetria** i **paralelizm**. Ta ostatnia reguła jest dodatkowo wzmocniona przez użycie **anafory**, celowe powtórzenie spójnika „i” na początku kolejnych segmentów utworu. To bardzo interesujące zastosowanie **figury retorycznej**, przyczynia się ono niewątpliwie do wyższej rytmizacji interpretowanego fragmentu, a także nadaje mu podniosły (gr. *anaphorá* – podniesienie), uroczysty ton. Nieprzypadkowo kojarzący się z tonacją modlitewną, litanijną. Ponownie znajdujemy

się więc w kręgu odniesień religijnych, kluczowych dla pełnego zrozumienia ukrytej całości „arcydzieła” Szarugi. By dodatkowo wyeksponować ten aspekt, przypomnijmy, że anafora ma jeszcze jedno znaczenie: w tradycji wschodnich Kościołów chrześcijańskich mianem tym określa się modlitwę eucharystyczną, modlitwę zanoszoną podczas liturgicznej celebracji Ofiary Jezusa Chrystusa – Jego Męki i Śmierci. Jeśli ktoś odniósłby wrażenie, iż wehikuł naszej interpretacji nazbyt oddalił się od tekstu Szarugi, proponuję wzrok skierować ku pierwszemu z czterech analizowanych wersów, a następnie podnieść go ku górze (Golgota?).

m
i
m i ę s o
s
o

i jest krzyżowa

Niniejszym wracamy do konceptów rodem z **poezji konkretnej**. Już sam fakt, że zachęcam tu do odstąpienia od trybu lektury linearnej – wers po wersie – zapowiadać może charakter gry, jaka została zainicjowana przez poetę. W ramach jej reguł, jak pamiętamy, poszczególne wyrazy zyskiwały podwójny status: spoza warstwy odpowiedzialnej za porządek **referencji** (możliwe odniesienia do świata zewnętrznego) coraz mocniej widoczna stawała się „materialność” znaków językowych, ich strona graficzna lub foniczna. Z podobnego rodzaju migotaniem spotykamy się w analizowanym mikrofragmencie. Jeśli z najwyższą uwagą mu się przyjrzyć, otrzymamy obraz, który skłonny byłbym nazwać postbaconowską wariacją na temat Drogi krzyżowej, Procesji na Kalwarię. Krótki, trójwyrazowy wers („i jest krzyżowa”), usytuowany w dolnej części, stanowiłby semantyczno-wizualny ekwiwalent drogi, która przeszła do historii ludzkości (a przynajmniej jej chrześcijańskiej części) jako *Via crucis* lub *Via Dolorosa*. Zauważmy, wers traktujący o Drodze krzyżowej – uobecnionej za pomocą **elipsy** (do tej figury retorycznej za moment wrócimy) – mieści się jak najdosłowniej **pod krzyżem**. Tym samym staje się graficznym odbiciem drogi, wiodącej do miejsca, w którym, jak wierzą chrześcijanie, miała dokonać się Męka

Pańska. Patrzmy ku górze. Wbrew Ewangeliom zamiast Jezusa Chrystusa i dwóch złoczyńców dostrzeżemy tam ukrzyżowane mięso.

Czyżby komponując swą poetycką wypowiedź, Szaruga równolegle dokonywał aktu **ekfrazy** któregoś z płócien Francisa Bacona? Jak wspominaliśmy, motyw ukrzyżowania niemal od samego debiutu inspirował brytyjskiego artystę. Pod jego pędzlem podlegał on jednak złożonym transformacjom, a ulubioną konstelacją tematyczną malarza stało się połączenie Ukrzyżowania Chrystusa ze szlachtuzem czy sklepem rzeźnickim. Ta szokująca dla wielu parantela zostanie wyeksponowana w przywołanym poemacie Różewicza:

Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym

[...]

wstał od stolika [Bacon] i powiedział cicho

tak oczywiście jesteście mięsem

jesteście potencjalną padliną

kiedy idę do sklepu rzeźniczego

zawsze myślę jakie to zdumiewające

że to nie ja wiszę na haku

to chyba czysty przypadek

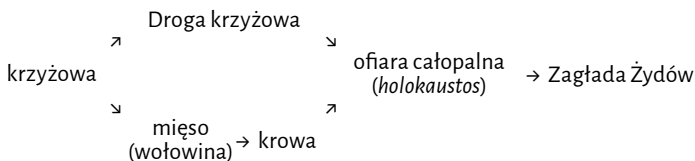
[...]

Polski poeta – operując oczywiście innego rodzaju artystycznym tworzywem – podobnie jak genialny Brytyjczyk, pomysłowo i konsekwentnie spleta ze sobą dwa porządki: *sacrum* i *profanum*, duchowość i materialność, transcendencję i mięsnosć bytu. Nie inaczej dzieje się w przypadku intrygującej nas przestrzeni, rozpiętej pomiędzy „krzyżem” a „drogą krzyżową” (druga strofoida i początek trzeciej). Jak podkreśliliśmy na początku tych rozważań, jest to sfera wypełniona światłem. Podobnie jak w całości drobnych rozmiarów utworu i tym razem spotkamy się z dwuwarstwowością i semantycznym prześwitywaniem. Wystarczy bowiem sięgnąć po któryś z leksykonów współczesnej polszczyzny, by odkryć, że słowo „krzyżowa”, które w pierwszym odruchu potraktowaliśmy jako przykład *elipsy*, odsyłającej nas do Nowego Testamentu, ma również drugie znaczenie. Oto ono:

„krzyżowa to górna część udźca wołowego zazwyczaj przeznaczona na pieczenie, ale także na sztufady, zrazy i potrawy gotowane”.

Jak zatem widzimy, Szaruga po raz kolejny sięga do skarbcza homonimii, o ile jednak w pierwszym przypadku – „tuk” i „tuk” – wyrazy pochodziły z dość zbliżonego rejestru, o tyle teraz („krzyżowa”) szlaki znaczeń wyraźnie się rozwidlają. Co tylko wzmacnia w czytelniku efekt niedającej się powstrzymać reakcji łańcuchowej skojarzeń. W jakim kierunku mogłyby one przebiegać? Nie od rzeczy jest zwrócenie uwagi na wymieniony powyżej gatunek zwierzęcia, służącego człowiekowi jako źródło mięsa = protein. Krowa. Na kartach Biblii to jedno z najważniejszych zwierząt ofiarnych, składanych w akcie całopalenia (ciałopalenia). Gdy przypomnimy sobie etymologię tego ostatniego pojęcia (gr. *holokaustos* – całopalenie, ofiara całopalna), nasza uwaga nieoczekiwanie przesunie się w kierunku ludobójstwa, Zagłady Żydów, Szoa. Równocześnie jednak – dzięki wprowadzonej przez poetę „wkładce mięsnej” („krzyżowa”) – niejako retroaktywnie odsłania się w świadomości odbiorców pierwotny obraz praktyki składania ofiar ze zwierząt, tym razem jednak zabarwiony z jednej strony przez wizję ofiary Chrystusa, z drugiej – przez genocydalne konotacje. Wbrew pozorom oba wymiary mogą się ze sobą łączyć. Jak zauważył Sławomir Buryła: „topos Chrystusa współcierpiącego [z narodem żydowskim] należy do najbardziej nośnych znaczeniowo i najczęściej występujących w literaturze Holocaustu (tak wojennej i powojennej)”.

To jednak nie koniec naszej rekonstrukcji. Raz uruchomionego wehikułu asocjacji tak łatwo nie da się powstrzymać. Uporządkujmy, skojarzeniowa reakcja łańcuchowa wyzwolona przez poetę przebiegała następująco:



Wydaje się, że przeoczyliśmy jeszcze jedno ogniwo naszego łańcucha. „Trzeba dotknąć surowego mięsa [...]. I trzeba dotknąć ciała zmarłego człowieka” – upominała Brach-Czaina. Szaruga jako poeta „dotykający”

w swym utworze mięsa, sytuujący je w kontekście ofiarnym i religijnym (uczta z Ciała i Krwi), równocześnie wydaje się pytać o status niewysłownego cierpienia zwierząt, „dzień i noc czynnej rzeźni dymiącej od krwi”. Jak pamiętamy, wielu ekoaktywistom, zachęconym przez cytaty z prozy Isaaka Bashevisa Singera („W stosunku do nich [zwierząt] wszyscy ludzie są naziistami; dla zwierząt trwa wieczna Treblinka”), przemysłowy ubój zwierząt, w tym głównie krów, automatycznie kojarzy się z ludobójstwem. Mówią wręcz o Holokauście zwierząt. Tym samym nasze koło się zamyka. „Krzyżowa”, trzy sylaby, osiem liter – oto przepis Szarugi na skuteczne „krzyżowanie się” kontekstów i znaczeń.

Źródła słów

Żywioł lingwistyczny da o sobie znać także w pozostałych wersach utworu. Przyjrzyjmy się drugiej części analizowanego **dystychu**:

i jest krzyżowa
zrazu na zrazy

O ile górna strofoida – równoramienny krzyż ułożony z liter – aktywizowała równocześnie konotacje religijne (**plan wyrażania**), jak i mięsne (**plan treści**), o tyle interesujący nas „dolny” wers („zrazu na zrazy”) skieruje naszą uwagę bezpośrednio w stronę mięsności. Zauważmy, pomiędzy wymienionymi obszarami znajduje się linia tekstu z kluczowym leksemem „krzyżowa”, i w zależności od tego, z której strony patrzymy – górnej (*sacrum*) czy dolnej (*profanum*) – na przemian słowo to opalizować będzie odmienionymi znaczeniami. Widziane z perspektywy „dołu materialno-cieleśnego” (termin Michaiła Bachtina) znaczyć będzie oczywiście nie więcej niż połec mięsiwa. Dość przypomnieć sobie plansze, jakie niekiedy zdarza się nam oglądać w masarniach czy na stoiskach mięsnych. Ciało krowy lub świni traktowane jest na nich niczym puzzle, posegmentowane, ponumerowane. „Krzyżowa” to właśnie jeden z takich „puzzli”, znajdujący się w tylnej części zwierzęcia. Jak pamiętamy, „zazwyczaj przeznaczona bywa na pieczenie, ale także na sztufady, zrazy i potrawy gotowane”. Trywialna ta myśl, rodem

z książek kucharskich, pod piórem poety urasta do rangi zaklęcia, tajemniczej formuły magicznej: „zrazu na zrazy”.

Ten interesujący efekt stylistyczny Szaruga osiąga dzięki wykorzystaniu kolejnej **figury retorycznej**, jaką jest **paronomazja**. Polega ona na zestawieniu podobnie brzmiących słów, w naszym wypadku niespokrewnionych etymologicznie. Jeśli raz jeszcze z uwagą prześwietlimy oba słowa: nieco archaiczny już dziś przysłówek nieodprzymiotnikowy („zrazu”) oraz rzeczownik w liczbie mnogiej („zrazy”), okaże się, że różnią się one zaledwie jedną literą, końcową samogłoską. Taki rodzaj gry słów określamy jako ***parechesis*** (odmiana paronomazji). Jak wspominałem, mimo tak daleko posuniętego podobieństwa, oba wyrazy nie są ze sobą spokrewnione. By się o tym przekonać – wzorem poetów – musimy powrócić do etymologicznych korzeni polszczyzny. W tym kontekście językoznawcy sięgają po formułę „źródłosłów”, która sama w sobie może być przykładem interesującej gry językowej. Źródło słów. Gdy już wykonamy tę pracę, przekonamy się, że „kotlety z mocno zbitego plastra mięsa wołowego”, bo tym są zrazy, to mięso **zrażone**, czyli, innymi słowy, powstałe przez zadawanie **razów**, raz za razem cierpliwie **bite** (stąd określenie: **bitki**).

To istotny i inspirujący trop! Z jednej strony może on uprzytomnić nam, że męczeństwo zwierząt, traktowanych przez człowieka jako „rzeżne”, nie kończy się nawet po śmierci, z drugiej – przyczynia się do uruchomienia dużo mniej oczywistych skojarzeń. Czy powiemy za wiele, stwierdzając, że w świetle podjętej przez poetę gry z Ewangelią (ukryta parafraza: „słowo stało się mięsem”, krzyż ze słów, „krzyżowa”), przywołany przed momentem obraz „biczowania” mięsa skojarzyć się może z bolesną męką Jezusa Chrystusa?

Dwuwersowa strofoida, którą właśnie poddaliśmy analizie, ma swój bliźniaczy analogon. Jak pamiętamy, oba przęśla wypowiedzi lirycznej zostały spięte mostem **anafory**, ale ukrytych powiązań, które wzmacniają spójność struktury tekstu, jest więcej. Spójrzmy:

i jest szpik
pik pik pik

Prezentowany dystych, łącząc się „organicznie” z poprzedzającym go bezpośrednio fragmentem, równocześnie odsyłać nas będzie do inicjalnej strofoidy. W niej również zlokalizowaliśmy obecność szpiku (skrywanego się pod mianem „tuk”), w nią także wpleciony został wers składający się z trzykrotnie powtórzonego monosylabowego słowa. Regułą, która przesądza jednak o swoistym pokrewieństwie większości użytych przez autora wyrazów, jest ich wzmożona wieloznaczność, choć może należałoby to ująć nieco inaczej i za Michałem Głowińskim mówić o „kunszcie wieloznaczności”, jakim wykazał się Szaruga. Nie inaczej dzieje się w wypadku interpretowanej całości tekstu. Choć „biczowana” w poprzedniej quasi-strofie krzyżowa to przykład mięsa bez kości (*eo ipso* pozbawionego szpiku), śmiało możemy przyjąć założenie, że poecie zależało na dodatkowym efekcie wizualnym: oto produkty uboczne procesu garmażeryjnego dosłownie skapują, przeciekają do dolnej warstwy tekstu: „pik pik pik”. Oczywiście nie zapominamy, że brzmienie tego wyrazu imituje odgłos uderzania (bicia) serca, w tym przypadku jednak, oprócz prymarnej funkcji onomatopeicznej (odległe echo witalności istoty, która stała się mięsem?), poeta – wzorem gier językowych z otwierającej utwór strofoidy – wykorzystał także ciekawy efekt grafemiczny. Zwróćmy uwagę, nie tylko mięsiwo rozbijane jest tutaj na miazgę, pod wpływem kolejnych „razów” rozpadowi ulega również struktura słowa. Literowej materii jak najdosłowniej ubywa. „Szpik” nieodwracalnie przeistacza się w „pik”. Jak za moment zobaczymy, powyższa metamorfoza mieć będzie swoje nieoczekiwane konsekwencje.

Karty zostały rozdane

Tym samym przystępujemy do lektury ostatniego fragmentu i zgodnie z regułą **puenty** jako czytelnicy mamy prawo oczekiwać nowych wątków, tropów, które nadadzą szczególny sens całości wypowiedzi. I tak rzeczywiście stanie się w naszym utworze. Puentę można tutaj porównać do swego rodzaju kurtyny, po której odsłonięciu na scenę tekstu wkroczy pierwszoosobowy podmiot liryczny – „ja” liryczne. Oto i on:

a ja na to
dwa bez atu

Wylania się zatem postać, a wkrótce potem słyszymy jej głos, bo tak należałoby rozumieć zastosowaną funkcję *kursywy*. Może nie jest to nazbyt wylewny **monolog liryczny**, ale jego obecność ma niebagatelne znaczenie dla procesu interpretacji. Utwór, który do tej pory sytuował się w kręgu **liryki pośredniej (opisowej)**, niejako „na ostatniej prostej” przemienia się bowiem w emanację **liryki bezpośredniej: liryki wyznania**. Przyznajmy, nader osobliwa to konfesja („*dwa bez atu*”, a swoją drogą, poeta sięga w tym dwuwersie po rzadki niedokładny **rym składany**). Cóż mogłyby oznaczać tajemnicze słowa? Jak się wydaje, równie istotny jak ich treść, jest ton, jakim zostały wypowiedziane. A ten do pewnego stopnia jesteśmy w stanie wydedukować na podstawie osobliwej składni, jaką posłużył się podmiot liryczny: „a ja na to”. Skądś już znamy podobną konstrukcję syntaktyczną. Niemal automatycznie nasza podręczna pamięć frazeologiczna podpowie nam tu popularne, żartobliwe porzekadło: „a ja na to jak na lato”. Za ową rymowaną formułką skrywa się rodzaj pogodnej afirmacji, przyjmowania z pełnym zadowoleniem tego, o czym właśnie była mowa. Nieco dalszym kontekstem dla analizowanego powiedzonka mogą być słowa międzywojennego szlagieru: *A ja to gwizdzę na to*, fokstrotowej piosenki autorstwa duetu Alfred Schütz i Zenon Friedwald. Choć wymowa obu przywołanych wyrażen nieco się różni, wspólny dla nich wydaje się element rezolutności, łagodnej przekory, zawadiactwa.

Podjęta próba rekonstrukcji porządku intonacyjnego wydaje się istotna dlatego, że za niewątpliwą zmianą toku wiersza, jaka zaszła w puentującym dwuwersie, skrywa się konkretny potencjał emocji. Od ich uwzględnienia zależeć będzie także sposób, w jaki pojmować będziemy ukrytą całość naszego dzieła. Całość, do której kluczem wydają się zapisane kursywą słowa: „*dwa bez atu*”. Zanim poddamy je analizie, przenieśmy się na moment „piętro wyżej”, do poprzedniej strofoidy. Jak wspominałem, zachodząca w tym fragmencie przemiana „szpiku” w „pik”, oprócz tego, że daje się ujmować jako nader zgrabny koncept graficzno-semantyczny, przyczynia się do czegoś jeszcze. Służy uruchomieniu u odbiorców reakcji skojarzeń,

której katalizatorem staje się – tak charakterystyczny dla naszego tekstu – efekt **homonimii**. „Pik”, który w ramach podjętych rozważań wiódł podwójny żywot jako onomatopeja i literowa resztówka po maltretowanym mięsie, teraz odsłoni jeszcze jedną warstwę znaczeń. Jak podpowie słownik, „pik” (fr. *pique*, grot, pika), to jeden z czterech kolorów w kartach typu francuskiego, oznaczony czarnym pojedynczym listkiem w kształcie serca (♠). Jeśli uwzględnimy ów kontekst (czarne serce wydaje odgłos: „pik pik pik”), wewnątrz naszego utworu powstanie dodatkowy most znaczeniowy, który z angielska możemy określić jako *bridge*.

To oczywiście aluzja do znanej gry karcianej. Nie mamy pewności, czy sam Leszek Szaruga jest zapalonym – jak to się niekiedy powiada – brydżystą, choć w jego pokoleniu była to jedna z ulubionych rozrywek umysłowych, obecna niemal w każdej rodzinie inteligenckiej. Dodać warto, że w archiwum literackim Witolda Wirpszy, ojca poety, znajduje się dramat pod takim właśnie tytułem (*Brydż*), co mogłoby sugerować, że ten rodzaj logicznej gry w karty był szczególnie popularny w ich domu rodzinnym. Na ślad owej pasji natrafimy w analizowanym utworze. Raz jeszcze przyjrzyjmy się przedostatniej strofoidzie:

i jest szpik
pik pik pik

Powyższe słowa, które wcześniej wpisywaliśmy w paradygmat mięsno-somatyczny, teraz diametralnie odmieniają swoją modalność. Drugi z interpretowanych wersów, na moment niejako wyjęty z macierzystego kontekstu, niespodziewanie da początek licytacji brydżowej. Aby mogło tak się stać, wprawdzie musimy przeprogramować nasz sposób lektury i w miejscu, w którym dopiero co widzieliśmy „3 x pik”, teraz dostrzec „3 piki”. Zgódźmy się, to jednak nie to samo. Oczywiście nie ma tu miejsca na choćby skrócony kurs brydża, jednakże bez poświęcenia kilku słów regułom tej gry, po prostu nie uda nam się rozwikłać słownego węzła, jaki stanowi końcowy zwrot: „dwa bez atu”.

Jak starałem się zasugerować, w naszym utworze występuje wyjątkowo mocne napięcie pomiędzy dwoma ostatnimi segmentami tekstu. Wynika ono z kilku przyczyn, m.in. z dość niespodziewanego zestawienia dwóch

konwencji liryki (liryka opisowa – liryka wyznania), ale dodatkowo zostaje ono wzmocnione przez szczególną **sytuację liryczną**. Niczym w *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana mamy do czynienia z sytuacją gry, przy czym szachy zastępuje u Szarugi nieco mniej nobliwy brydż. Od odpowiedzi na pytania: kto z kim gra (dodajmy, że w oryginale pojedynek toczą dwie pary) i co jest stawką w naszym pojedynku, zależeć będzie próba ostatecznego zrozumienia wymowy utworu. Spróbujmy zatem na moment wcielić się w rolę sędziego. Karty zostały rozdane (a kości rzucone). Standardowa talia liczy 52 karty, w naszym wypadku mówić można tylko o jednej, za to wyjątkowo mocnej karcie: karcie mięs. Za tą grą słów skrywałoby się – rozpisane na wersy – uwikłanie ludzkiego i zwierzęcego żywota w fizjologiczny konkret, w konieczność biologicznego rozpadu (rozkładu) po śmierci. Poeta w pierwszej części wypowiedzi lirycznej – aż do ostatniej strofoidy – zdaje się powtarzać za Baconem i Różewiczem: „jesteśmy mięsem / jesteśmy potencjalną padliną”. Oto jedyny rodzaj współczesnej duchowości, na jaki zostaliśmy skazani: „metafizyka mięsa”. Nie dziwi więc, że Ewangelia według Szarugi mogłaby rozpocząć się następująco: „Słowo stało się ciałem, ale ciało stało się mięsem”.

Kwintesencją tego rodzaju myślenia na temat bytu jest mięsność wkomponowana w plan Chrystusowego krzyża. Wróćmy jednak do naszej gry w karty. „Pik pik pik” usłyszane w trzecim od końca wersie, a następnie przeformułowane w „3 piki”, to początek licytacji, która w trakcie partii brydża ma doprowadzić między partnerami do ustalenia ostatecznego kontraktu. Po ustaniu licytacji rozpoczyna się następna faza karcianych zmagani, jaką jest rozgrywka wylicytowanego kontraktu. To właśnie w tym planie należałoby lokować puentujące słowa utworu: „*dwa bez atu*”. Okazuje się, że ostatnie słowo w naszym egzystencjalnym pojedynku mimo wszystko należy do osoby ludzkiej, która tym samym jawi się jako suwerenny, spójny, broniący swej autonomii podmiot (nie tylko liryczny). Z tonu, jakim nasza postać operuje („a ja na to”), wywnioskować można, że niestraszna jej przytłaczająca wizja mięsności jako horyzontu istnienia. Nawet jeśli nie ma asa w rękawie („bez atu” oznacza, że zamierza grać bez koloru atutowego), to jednak pokazuje, że *mięsa* się nie ulęknie. Oto po(d)stawa heroicznego optymizmu.

Nasza partia trwa, nie znamy jej końcowego rezultatu. Ale czyż sam udział nie jest formą zwycięstwa?

Bibliografia podmiotowa

Szaruga Leszek, *Na języki (zapiski)*, Zaulek Wydawniczy Pomyłka: Tanowo 2022, s. 71.

Bibliografia przedmiotowa

Leszek Szaruga – życie i twórczość, <https://culture.pl/pl/tworca/leszek-szaruga>, dostęp: 10.12.2023.

Skrendo Andrzej, Różewicz Leszka Szarugi, „Tekstualia” 2016, nr 3, s. 215–224.

„Świat, język, księga”. Jubileusz czterdziestolecia pracy twórczej Leszka Szarugi.

[Rozmawiają: Leszek Szaruga, Iwona Smolka, Piotr Matywiecki, Andrzej Skrendo], „Tekstualia” 2007, nr 4.

Bibliografia kontekstowa

Agamben Giorgio, *Profanacje*, przekład i wstęp Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 2006.

Bańko Mirosław, *Współczesny polski onomatopeikon. Ikoniczność w języku*, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 2008.

Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa: Kraków 1999.

Filipowicz Anna, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Fundacja Terytoria Książki: Gdańsk 2013.

Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu: Warszawa 1989.

Rypson Piotr, *Piramidy – słońca – labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Wydawnictwo Neriton: Warszawa 2002.

Sławek Tadeusz, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie: Wrocław 1989.

Wilczek Piotr, *Barokowa poezja wizualna w Europie i Polsce. Prolegomena*,
w: Jan Malicki (red.), *Staropolskie teksty i konteksty. Studia*, Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego: Katowice 1989, s. 43–79.

Wojciechowski Paweł, *Oglądanie poezji. Retrospektywa subiektywna*, „Forum
Filologiczne Ateneum” 2021, nr 1, s. 209–230. Microsoft Word – 015
Wojciechowski.doc (ateneum.edu.pl), dostęp: 10.12.2023.



Indeks osobowy

- Adamska Ludmiła 172
Adamski Jan 172
Adorno Theodor W. 279
Agamben Giorgio 279
Andres Zbigniew 136
Apgar Virginia 71
Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Apolinary Kostrowicki) 143, 233, 270
Ashbery John 253
- Bachtin Michaił 286
Bajda Justyna 111
Bal Mieke 81, 90
Balbus Stanisław 198, 199
Balcerzan Edward 198, 216
Bańko Mirosław 292
Baran Józef 17
Barańczak Stanisław 147, 231, 235, 236, 240
Barbera Joseph 194
Barthes Roland 88, 90
Batorowicz-Wołowiec Katarzyna 228
Baudelaire Charles 113, 214, 223
Bendyk Edwin 11, 13, 13, 21
Bereś Stanisław 214, 227, 228
Berg Fiodor 94
Bergman Ingmar 291
Białoszewski Miron 282
Biedrzycki Krzysztof 19, 21, 241
- Bieńczyk Marek 90
Bieroń Tomasz 17, 21
Bikont Anna 12, 21
Błażewski Marcin 30, 31
Błoński Jan 111, 225, 226, 228
Bocian Marianna 270
Böcklin Arnold 103
Bojarska Katarzyna 152
Bojda Wioletta 178
Bolecki Włodzimierz 111, 241
Borkowska Grażyna 210
Bornstein Benedykt 189, 199
Bourdieu Pierre 67, 77
Bracciolini Poggio 28
Brach-Czaina Jolanta 280, 285, 292
Brandys Kazimierz 20
Brückner Aleksander 30
Brudnicki Jan Z. 228
Bryant John 70, 77
Brzozowski Jacek 70, 76, 89
Brzozowski Karol 113
Budrewicz Tadeusz 100
Bujwid Odo 218
Bursa Andrzej 210, 218, 220, 228
Buryła Sławomir 285
Butor Michel 81
Bzowski Władysław 143
- Cabanel Alexandre 148

- Carter Angela 279
 Cave Nick 150
 Chaciński Stanisław 218
 Chaffey Don 194
 Chamfort Nicolas 158
 Chlebowski Piotr 82
 Chmielowski Piotr 147
 Chopin Fryderyk 85, 86
 Chrzęstowska Bożena 16, 21
 Cichoń Dagna 214, 227
 Cieśla-Korytowska Maria 61
 Cisek Stefania 215
 Ciszewski Jan 126
 Cocteau Jean 143
 Coubertain Pierre de 134
 Cudak Romuald 221, 227, 228
 Cybulski Łukasz 77
 Cytowska Maria 167
 Czabanowska-Wróbel Anna 111, 265
 Czajkowski Piotr 129
 Czapliński Przemysław 11, 12, 21, 210, 249
 Czechowicz Józef 142
 Czeczot Katarzyna 151
 Czernianin Wiktor 111
 Czerska Tatiana 171
 Czyżewski Tytus 233

 Dante Alighieri 239–241
 Darwin Charles 187
 Dąbrowska Maria 166
 Dąbrowski Roman 47
 Dąbrowski Tadeusz 94, 100, 280
 de Saussure Ferdinand 276

 Dedecius Karl 159
 Deker Wilhelm 48
 Delacroix Eugène 148
 Dembińska-Pawelec Joanna 228
 Derrida Jacques 14, 15, 21
 Dębicki Zdzisław 113
 Dicksee Thomas Francis 148
 Diduszko-Zyglewska Agata 13, 23
 Dobrzyniecki Zdzisław 29
 Dopart Bogusław 61, 62
 Dostojewski Fiodor 214
 Drewnowski Tadeusz 166
 Drózd Stanisław 11, 269, 270
 Dufour Piotr 47
 Dyduch Grzegorz 244, 245

 Eco Umberto 17, 21, 277
 Eisler Jerzy 166
 Erazm z Rotterdamu 167
 Eubulides z Miletu 10

 Fabianowski Andrzej 61, 77
 Fediuk Elżbieta 216
 Fidiasz 134
 Fiedorczuk Julia 210
 Fieguth Rolf 61
 Finder Leonard 215
 Fish Stanley 277
 Flasiński Krzysztof 16, 23
 Frankowski Janusz 59
 Freud Sigmund 140
 Friedwald Zenon 289

- Gadacz Tadeusz 167
 Gajak-Toczek Małgorzata 178
 Gałązka Jacek 159
 Gierek Edward 196
 Gilarski Robert 219
 Ginsberg Allen 253
 Gintrowski Przemysław 268
 Głowiński Michał 19, 22, 122, 165, 168, 288
 Godlewski Grzegorz 168
 Goethe Johann Wolfgang 159
 Goffman Erving 210
 Goliński Zbigniew 39, 47, 49
 Gombrowicz Witold 65, 85
 Gralewicz-Wolny Iwona 198
 Grądział-Wójcik Joanna 178
 Grechuta Marek 94
 Gröll Michał 37, 38, 40–42
 Gruchała Janusz S. 35
 Grzegorzewska Gaja 244
 Grzeszczuk Stanisław 35
 Grześczak Inga 28
 Grześczak Marian 125
Gubar Susan 152
 Gudowska Marta 264
 Guriewicz Aron 29
 Gutenberg Johannes 270
- Hann William 194
 Harasymowicz Jerzy 125
 Harvey Polly Jean 150
 Heaney Seamus 253
 Heinz Adam 215
 Herbert Zbigniew 131, 136, 208, 210
- Hertz Paweł 159
 Hłasko Marek 228
 Hobbes Thomas 164
 Hoffmann-Piotrowska Ewa 61, 77
 Hollender Tadeusz 171
 Holyfield Evander 163
 Homer 131
 Hopfer Tomasz 126
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 42, 149
 Hraban Maur (właśc. Magnentius Hrabanus Maurus) 271
 Hughes Arthur 148
 Hugo Wiktor 69
 Hurnik Elżbieta 151
 Husarski Wacław 171
- Ilešič Franciszek 33
 Iłakowiczówna Kazimiera 216
 Ingarden Roman 263, 264
 Ingbrant Renata 178
 Irzykowski Karol 113, 158
 Istner Filip 157
 Iwaniec Dawid 12, 22
 Iwasiów Inga 20, 23
 Iwaszkiewicz Jarosław 20, 23, 125, 142, 143, 166
 Izambard Georges 217
- Jakub z Vitry 28
 Jan III Sobieski, król 25, 26
 Jan z Dąbrówki 42
 Janion Maria 14, 22, 54, 62, 74, 77
 Jarosz Łukasz 160, 161

- Jarzyna Anita 168
 Jasieński Bruno 233
 Jasnorzewski Stefan 143
 Jastrun Mieczysław 216
 Jezierski Franciszek Salezy 40, 41, 43, 44
 Jęcz Jadwiga 168
 Junkiert Maciej 168
- Kafka Franz 214
 Kaleta Roman 58, 62
 Kaletowa Lena 62
 Kalinowski Daniel 168
 Kamińska Anna 216
 Kamiński Adolf 42
 Kamiński Bartłomiej 42
 Kamińska Julia 219
 Kaniewski Jerzy 15, 22
 Kant Immanuel 164, 188, 189, 199
 Karpowicz Agnieszka 168
 Karpowicz Tymoteusz 213, 216, 217, 227
 Karwala Marek 19, 22
 Kasprowicz Jan 147
 Katullus 88
 Kierc Bogusław 213, 217, 223, 227, 228
 Klimt Gustav 107
 Klukowski Józef 126
 Koch Kenneth 253
 Kochanowski Jan 75, 95, 196
 Kolbus Edward 210, 220, 228
 Kołakowski Leszek 165, 167
 Komar Stanisław 32
 Komornicka Maria 141
- Konarska Janina 126
 Konwicky Tadeusz 12
 Kopaliński Władysław 159
 Kopernik Mikołaj 243
 Korab-Brzozowski Wincenty 113, 114, 116, 119–122
 Korpysz Tomasz 89
 Koselleck Reinhart 42
 Kossak Jerzy 139
 Kossak Juliusz 139
 Kossak Wojciech 139
 Kossak-Szczucka Zofia 139
 Kostkiewiczowa Teresa 16, 19, 21, 22, 39, 49
 Końska Lidia 168
 Kowalska Anna 216
 Kozański Zbigniew 13
 Koziół Urszula 216
 Koźmian Stanisław Egbert 147
 Krasicki Ignacy 15, 37, 38–41, 44, 46–49
 Krasiński Zygmunt 51, 66, 86
 Kraskowska Ewa 90
 Kraus Karl 159
 Krawczyk Krzysztof 109
 Kremer Aleksandra 241
 Kronhold Jerzy 215
 Królikowski Franciszek Józef 48
 Krupiński Piotr 9, 16, 19, 22, 23, 267
 Krynicki Ryszard 164
 Krzywicka Irena 141
 Krzyżanowska Zofia 68, 76
 Krzyżanowski Julian 68, 76, 111
 Kubrick Stanley 275

- Kuczyńska-Koschany Katarzyna 168
 Kukulski Leszek 25, 26, 35
 Kulawik Adam 136
 Kulpa-Szustak Iwona 19, 22
 Kunicki Wojciech 42
 Kunz Tomasz 221, 222, 224, 228, 229
 Kurecka Maria 267
 Kusociński Janusz 128
 Kuźma Erazm 19, 20, 22
 Kwaterko Mateusz 292
 Kwiatkowska Agnieszka 178
 Kwiatkowski Jerzy 151, 219
- La Bruyère Jean de 158
 La Fontaine Jean de 32, 33
 La Rochefoucauld François de 158
 Larsson Stieg (właśc. Karl Stieg-
 -Erland Larsson) 13
 Lec Stanisław Jerzy 155–159, 161–166,
 168
 Lechoń Jan 142
 Legeżyńska Anna 178, 199
 Lenartowicz Teofil 58
 Leszczyński Witold 12
 Leśmian Bolesław 110, 122, 259, 264,
 265
 Lichtenberg Georg Christoph 158
 Lindgren Astrid 13
 Linowski Aleksander 45
 Liskowacki Artur Daniel 9–11, 22
 Lisowska Grażyna 216
 Laurence Olivier 150
 Lowell Robert 253
- Łebkowska Anna 151
 Łona, zob. Zieliński Adam
 Łopatyńska Lidia 32
 Łukasiewicz Jacek 168, 221, 225, 229
- Maciejowski Marcin 244
 Madejski Jerzy 20, 23, 155
 Maj Bronisław 178
 Majewski Lech 219
 Majkowski Stanisław 147
 Makovsky Konstantin 148
 Makowski Stanisław 77, 89
 Maksimowicz Krystyna 45, 48, 49
 Makulski Franciszek Jaksa 45
 Malczewski Jacek 93, 94
 Malicki Jan 293
 Mann Tomasz 214
 Markiewicz Henryk 159, 264
 Markowski Michał Paweł 14, 21, 90
 Marx Jan 220, 228, 229
 Maślanka Julian 39, 48, 292
 Mec Bogusław 97
 Melecki Maciej 228
 Menander z Aten 30
 Mentzel Zbigniew 165
 Merecki Jarosław 42
 Męcińska Teresa Małgorzata 29
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo
 Buonarroti) 133
 Michałowski Piotr 20, 22, 125, 136, 152,
 168, 181, 199, 231, 253
 Mickiewicz Adam 33, 34, 51–62, 66, 69,
 70, 71, 76, 86, 94, 99, 106, 109,
 131–133, 136, 184, 231

- Mierzejewski Ryszard 125
 Mikołajczak Małgorzata 136
 Milczewski-Brun Ryszard 228
 Millais John Everett 149, 150
 Milne Alan Alexander 160
 Miłosz Czesław 131, 142, 178
 Minogue Kylie 150
 Misiak Iwona 265
 Mocarska-Tycowa Zofia 100
 Modrzejewska Helena 147
 Moniuszko Stanisław 94, 147
 Morsztyn Hieronim 95, 147
 Morsztyn Jan Andrzej 95
 Mortkowicz Jakub 114, 167
 Mowiński Michał 38
 Mrożek Sławomir 172
 Mróz Daniel 165
 Mucha Alfons 107
 Müller Wilhelm 232
 Musset Alfred de 84, 90
 Myron 126

 Nawarecki Aleksander 151
 Niemcewicz Julian Ursyn 38
 Niemen Czesław 94
 Niesporek Katarzyna 250
 Nietzsche Friedrich 120, 159, 167, 259
 Norwid Cyprian Kamil 65, 79–90, 96, 131, 163, 220, 279
 Nosowska Katarzyna 109
 Noworyta-Kuklińska Bożena 264
 Nurmi Paavo 125, 127, 128
 Nycz Ryszard 60, 62, 246, 247, 250

 O'Hara Frank 253
 Okopień-Słwińska Aleksandra 19, 22, 165
 Ostoja-Chrostowski Stanisław 126
 Ostrowska Bronisława 141
 Otwinowska Barbara 35

 Pajdzińska Anna 151
 Palider Maria 104
 Panas Paweł 250
 Pantuchowicz Agnieszka 210
 Panuś Kazimierz 49
 Parandowski Jan 126
 Partum Ewa 270
 Pascal Blaise 158, 188, 189, 199
 Paszkowski Józef 146, 147, 151
 Paweł z Worczyna 42
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 139–151
 Pawlikowski Jan Henryk Gwalbert 143
 Peiper Tadeusz 142, 218
 Piotrkowczyk Stanisław 29
 Platon 86, 126
 Plaut 164
 Podkowiński Władysław 107, 110
 Podraza-Kwiatkowska Maria 113, 122, 151
 Podsiadło Jacek 17, 125–133, 136
 Pokrzywniak Józef Tomasz 39, 49
 Poprawa Adam 228
 Porębowicz Edward 239, 241
 Poświatowska Halina 201–210
 Poświatowski Adolf Ryszard 202
 Potocki Wacław 15, 25–28, 34, 35, 95

- Proust Marcel 82, 258
 Pryzwan Mariola 209
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 103–111, 114
 Przerwa-Tetmajer Włodzimierz 104
 Przesmycki Zenon Franciszek („Miriam”) 114
 Przyboś Julian 59, 61, 161, 216, 236
 Przybyszewski Stanisław 114
 Przychodniak Zbigniew 70, 76
- Rabowicz Edmund 45, 48
 Rajewska Ewa 90
 Rakoczy Marta 168
 Redgrave Richard 148
 Reznikoff Charles 253
 Rimbaud Arthur 147, 214, 217, 225, 229
 Rodak Paweł 168
 Romanowski Andrzej 159
 Rorty Richard 277
 Różewicz Tadeusz 20, 23, 103, 107, 172, 174, 175, 217, 222, 223, 229, 268, 280–282, 284, 291, 292
 Ruffer Józef 113
 Ruszczynska Marta 151
 Rymkiewicz Jarosław Marek 61, 77, 216
 Rypson Piotr 241, 271, 292
- Samozwaniec Magdalena zob. Starzewska-Niewidowska Magdalena 139
 Sandauer Artur 165
 Sawicki Stefan 85, 89
 Schopenhauer Arthur 104, 159
 Schubert Franz 232
- Schulz Bruno 258
 Schuyler James 253
 Schütz Alfred 289
 Shakespeare William 144, 146–149, 151, 225, 227, 231
 Sienkiewicz Henryk 196
 Sikora Agata 168
 Singer Isaac Bashevis 286
 Siwczyk Krzysztof 219
 Siwicka Dorota 61
 Skoczylas Władysław 126
 Skrendo Andrzej 20, 23, 220, 222, 229, 280, 292
 Skrzetuski Józef Kajetan 43, 44
 Skwara Marek 25, 37, 49
 Skwara Marta 93, 103
 Sławek Tadeusz 14, 23, 241, 292
 Sławińska Irena 84, 90
 Sławiński Janusz 19, 22, 157–160, 165, 168, 210, 224, 277, 278
 Słodczyk Rozalia 152
 Słonimski Antoni 142, 166
 Słowacka (2° v. Bécu) Salomea 66, 73
 Słowacki Euzebiusz 66
 Słowacki Juliusz 56, 65, 66, 68–77, 86, 95, 97, 98, 105, 147, 202
 Smaszcz Waldemar 136
 Smarzowski Wojciech 244
 Smolka Iwona 292
 Sobolewska Marta 201
 Sołtan Adam 51
 Sołtys-Lewandowska Edyta 178
 Sommer Piotr 253, 264
 Sosnowski Jerzy 17, 249

- Spielberg Steven 184
 Sprusiński Michał 136
 Srokowski Stanisław 228
 Stachura Edward 12, 210, 220, 228
 Staff Leopold 113, 167
 Stanisław ze Skarbimierza 42
 Stanisław August Poniatowski, król 37
 Stapkiewicz Agnieszka 178
 Starzewska-Niewidowska Magdalena,
 zob. Samozwaniec Magdalena
 Stawicki Sebastian 29
 Stawowy Renata 178
 Steck Paul Albert 148
 Stelmaszczyk Barbara 89
 Stępiński Włodzimierz 19, 22
 Storr Anthony 163
 Strauss Johann (ojciec) 129
 Suarez Luis 163
 Sudolski Zbigniew 51
 Szahaj Andrzej 17, 23, 277
 Szaruga Leszek (właśc. Aleksander
 Wirpsza) 19, 267, 268, 270–274, 276–
 288, 290 292
 Szczawiński Maciej 228
 Szejba Gabriela 113
 Szczęsna Joanna 12, 21
 Szymborska Wiśława 10, 11, 14, 17, 23,
 172, 181, 183, 184, 190–192, 198, 199,
 215, 216
 Ślaski Jan 31, 32
 Śliwiński Piotr 249, 250, 264
 Świerczyńska Stanisława
 z Bojarskich 171
 Świerczyński Jan 171
 Świetlicki Marcin 15, 219, 243–250
 Świrczyńska Anna 171–174, 177, 178
 Tarczyński Waldemar 19, 22
 Tokarczuk Olga 209, 210
 Tomaszewski Bohdan 126
 Trakl Georg 244
 Trier Lars von 15
 Troszyński Marek 70, 77
 Trznadel Jacek 89
 Tubylewicz Katarzyna 13, 23
 Turski Zbigniew 126
 Tuwim Julian 142
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 103,
 107
 Ubertowska Aleksandra 210
 Ulrich Leon 146
 Valéry Paul 129
 Velázquez Diego 281, 284
 Verdizzotti Giovan Mario 31
 Waterhouse John William 148
 Weintraub Wiktor 61
 Wergiliusz (właśc. Publiusz Wergiliusz
 Maro) 131
 Wierzyński Hieronim 126
 Wierzyński Kazimierz 125, 126, 128,
 131, 133, 135, 136, 142
 Wijas Jędrzej 51, 65, 77, 79
 Wilczek Piotr 270, 293
 Wirpsza Witold 267, 275, 281
 Witkowska Alina 52, 56–58, 61

- Wojaczek Edward 214
 Wojaczek Elżbieta 214
 Wojaczek Rafał 21, 23, 213–228, 280
 Wojciechowski Paweł 293
 Wojda Dorota 199
 Wojtkowska-Maksymik Marta 28
 Wojtulewicz Joanna 19, 22
 Wojtyła Konrad 21, 23, 213, 220, 224, 228
 Wolska Maryla 141
 Wołoszyński Roman 47
 Wujek Jakub 59
 Wyka Kazimierz 122, 165
 Wyspiański Stanisław 104, 147

 Zacharska Jadwiga 151
 Zajadło Jerzy 167
 Zawistowska Kazimiera 141
 Zawiszewska Agata, zob.
 Zawiszewska-Semeniuk Agata
 Zawiszewska-Semeniuk Agata 20, 23, 139
 Zemeckis Robert 160
 Zgorzelski Czesław 33, 54, 61, 77
 Zielińska Marta 61
 Zieliński Miłosz 61
 Zieliński Adam („Łona”) 160
 Zientała Anna 264, 265
 Zimoch Tomasz 126
 Ziomber Teresa 216

 Żebrowski Michał 109
 Żeglicki Arnulf Kazimierz 42
 Żeleński-Boy Tadeusz 84, 90, 105, 189, 199
 Żmigrodzka Maria 77
 Żółkiewski Stefan 166

Streszczenie

Szkoła interpretacji liryki to monografia naukowa dla uczniów szkół podstawowych i średnich oraz dla nauczycieli języka polskiego zainteresowanych poszerzaniem wiedzy z zakresu poetyki i doskonaleniem umiejętności interpretacji wiersza. Szeroki adres czytelniczy zdeterminował strukturę i zakres publikacji: uczniowie najstarszych klas szkoły podstawowej, uczniowie różnych typów szkół ponadpodstawowych, maturzyści, uczestnicy konkursów kuratorskich i Olimpiady Literatury i Języka Polskiego oraz ich nauczyciele znajdują w niej rozdziały dostosowane do każdego poziomu edukacji polonistycznej. Każdy rozdział ma podobną budowę: biografia twórcy, umieszczenie jego dorobku poetyckiego w kontekście literackim epoki, interpretacja jednego wiersza, bibliografia zawierająca wskazówki lekturowe do dalszej samodzielnej nauki. Monografia uwzględnia twórczość pisarzy umieszczonych zarówno w tzw. podstawie programowej, jak i pisarzy spoza szkolnego kanonu.

słowa kluczowe: historia literatury polskiej, interpretacja wiersza, dydaktyka języka polskiego w szkole podstawowej i średniej

Summary

The school of poetry analysis

The school of poetry analysis is a monograph for primary and secondary school students and Polish language teachers interested in broadening their knowledge of poetics and improving their poem interpretation skills. A wide readership has determined the structure and scope of the publication: pupils of the senior years of primary school, students of various types of secondary schools, secondary school graduates, participants of school board competitions and the of Olympiad Polish Literature and Language and Language competition and their teachers will find chapters adapted to each level of Polish language education. Each chapter has a similar structure: a biography of the author, his/her poetic output's place in the literary context of the period, poem interpretation, and a bibliography with reading guidelines for further independent study. The monograph takes into account the works of writers included both, in the so-called core curriculum and outside the school canon.

keywords: history of Polish literature, poem interpretation, didactics of Polish language in primary and secondary schools

Zaproszenie do *Szkoły interpretacji liryki* to znakomity pomysł grupy szczecińskich uczonych. Oto postanowili oni pokazać lekturę poezji od podszewki. Interesują ich nie tylko wiersze, ale i metody czytania. Zarazem ci znawcy literaturoznawczych teorii, uczeni z warsztatem naukowym, uniwersyteccy historycy poezji, okazują się odbiorcami nad wyraz wrażliwymi. Nie napisali oschłej książki, w której przygniatają terminy techniczne, ale raczej przewodnik po wersach i strofach opowiadający o ich historii i dniu dzisiejszym.

Z recenzji dr. hab. Piotra Weisera, prof. UKSW

Szczęśliwie we współczesnej Polsce nie jest tak, że „nikt nie ma dziś czasu czytać... książek”, inaczej rzeczy zawsze się miały, i nadal się mają, w wypadku poezji. Rzeczywiście, niczym Derridański jeź potrafi ona skutecznie odstraszając swoim hermetyzmem; pragnie być odczytaną, równocześnie jednak, wzorem swego alegorycznego sobowtóra, kuli się w sobie, skutecznie zasłaniając sens. Czy możemy zatem dziwić się, że coraz więcej osób podchodzi do niej jak do... jeża? Że znane słowa Szymborskiej – „Nie licząc szkół, gdzie się musi” – wraz z kolejnymi zmianami koncepcji egzaminu maturalnego, mocno się zdezaktualizowały.

Mając świadomość wszystkich tych uwarunkowań, chcielibyśmy zaproponować książkę – zbiór analiz i interpretacji wybranych wierszy, pochodzących z różnych epok – która w naszej intencji choć w drobnym stopniu powinna przyczynić się do bliższego spotkania z jeżem poezji. Jak zobaczymy, jeśli odpowiednio przygotować się do naszej konfrontacji, jeź okaże się nie tak straszny, jak go malują. Na pozór odwrócony od świata, „zwinięty w kłębek, najeżony kolcami, bezbronny i niebezpieczny”, z pewnością wymaga czulej opieki. Ostrożnie zdejmujemy go zatem z rozpędzonej autostrady nowoczesności i oddajemy mu głos. Trzeba być tylko cierpliwym i nauczyć się słuchać.

Z Wprowadzenia dr. hab. Piotra Krupińskiego, prof. US



71-101 Szczecin, ul. Mickiewicza 64
tel. 91 444 20 06, 91 444 20 09
e-mail: wydawnictwo@usz.edu.pl
www.wn.usz.edu.pl

ISBN (print) 978-83-7972-758-2
ISBN (online) 978-83-7972-759-9



9 788379 727582