

Odczytywanie

Odczytywanie

INTERPRETACJE

UTWORÓW LITERACKICH
W OLIMPIADZIE LITERATURY I JĘZYKA POLSKIEGO

pod redakcją
Tomasza Chachulskiego

przy współpracy
Jana Falkowskiego



Warszawa 2025

Recenzent: prof. dr hab. Małgorzata Łukaszuk (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)
Redakcja: Jan Falkowski
Projekt typograficzny: Magdalena Błażków
Skład: Ryszard Kotyński / typographus

Na okładce wykorzystano obraz brytyjskiego malarza i ilustratora Johna Henry'ego Henshalla (1856–1928) pt. *Thoughts*. Domena publiczna

Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa II”, nr projektu NDS-II/SP/0285/2023/01, kwota dofinansowania: 100 760,00 zł, całkowita wartość projektu: 100 760,00 zł



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Opracowanie hipertekstu: Karolina Żelazowska-Byczkowska
Wersja hipertekstowa dostępna na stronie: <https://nlp.pl/en/>

Copyright by Instytut Badań Literackich PAN, 2025
ISBN 978-83-68444-32-2
Druk i oprawa: TOTEM

Spis treści

WPROWADZENIE	11
KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY Umieranie Ukochanych, zawsze śmierć Jan Kochanowski, <i>Tren IIII, Tren x</i> ; Piotr Sommer, <i>To jest imię i nazwisko</i>	17
GRZEGORZ MARZEC Dwa krótkie wiersze i dwa labirynty Jan Kochanowski <i>Do fraszek</i> [„Fraszki nieprzeplacone, wdzięczne fraszki moje...”]; Joanna Mueller, <i>szczodrak</i>	29
TERESA KOSTKIEWICZOWA Dwa wiersze – dwa głosy Jan Kochanowski, <i>Pieśń VIII z Ksiąg pierwszych</i> ; Adam Mickiewicz, <i>Do***. Na Alpach w Splügen 1829</i>	45
KRZYSZTOF MROWCEWICZ Barokowy zegar świata Daniel Naborowski, <i>Krótkość żywota</i>	57
MIROSŁAWA HANUSIEWICZ-LAVALLEE Retoryczny kunszt miłosnego szaleństwa Jan Andrzej Morsztyn, <i>Vaneggiar d'una innamorata</i>	67

AGNIESZKA CZECHOWICZ	
Kosmos, żywioty i metamorfozy eschatologiczne	
Wacław Potocki, <i>Nagrobek Leliwczykowi</i>	79
ROMAN DĄBROWSKI	
O mądrości każdego i głupocie wszystkich	
Ignacy Krasicki, <i>Do księdza Marcina</i>	99
TOMASZ CHACHULSKI	
Nad brzegiem Prutu. Od sielanki do elegii	
Franciszek Karpiński, <i>Na odmienione Nadprucie</i>	107
PAWEŁ PLUTA	
Natura i człowiek – sentymentalny obraz nawigacji życiowej	
Franciszek Dionizy Kniaźnin, <i>Dwie Gałzki</i>	117
AGATA SEWERYN	
„Chwałki” Franciszka Karpińskiego i Juliusza Słowackiego	
Franciszek Karpiński, <i>Pieśń poranna</i> ;	
Juliusz Słowacki [<i>Kiedy pierwsze kury Panu spiewają...</i>]	129
TERESA DOBRZYŃSKA	
Człowiek w wielkim mieście	
Cyprian Norwid, <i>Stolica</i> ; Julian Tuwim, <i>Ruch</i>	141
EWANGELINA SKALIŃSKA	
„Jakaś siła niezgadniona...”, czyli <i>Ironia</i> Cypriana Norwida	
Cyprian Norwid, <i>Ironia</i>	159
ARENT VAN NIEUKERKEN	
Paradoksy ironii	
Cyprian Norwid, <i>Rzecz o wolności słowa</i> (fragment)	177

MAREK STANISZ	
Blask u kresu	
Stanisław Egbert Koźmian, <i>Z mego okienka w jesieni</i>	199
ALEKSANDER WÓJTOWICZ	
Meteor	
Józef Czechowicz, <i>Przemiany</i>	209
KINGA BIAŁEK	
Piłka nożna jako poezja życia	
Kazimierz Wierzyński, <i>Match footballowy</i>	217
PIOTR MITZNER	
Żal po Indze Bartsch	
Konstanty Ildefons Gałczyński, <i>Inge Bartsch</i>	227
TERESA DOBRZYŃSKA	
Rola języka i środków stylistycznych w kreowaniu obrazu świata	
Bolesław Leśmian, <i>Pszczoly</i>	237
BOGUSŁAW DOPART	
Nad „trumną próżną” na cmentarzu Montmartre	
Kazimierz Wierzyński, <i>Na grobie Słowackiego</i>	251
MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK	
„Mój ty pomniku niezupełny”. Współczesny poeta wobec tradycji horacjańskiej	
Zbigniew Herbert, <i>Do moich gości</i>	267
DOROTA MICHUŁKA	
Poetki i <i>paideia</i>	
Wisława Szymborska, <i>Wywiad z dzieckiem</i> ;	
Joanna Kulmowa, <i>Dorośli</i>	281

ANDRZEJ TYSZCZYK	
W kręgu czytelniczych domysłów	
Zbigniew Herbert, <i>Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu</i>	297
ELŻBIETA BŁACHOWICZ	
Albo – albo, czyli batalia o przyszłość	
Janusz Stanisław Pasierb, <i>Szukanie Adama</i>	321
BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA	
To jedno	
Czesław Miłosz, <i>To jedno</i>	337
KRZYSZTOF BIEDRZYCKI	
Koszykówka i poezja	
Stanisław Barańczak, <i>Pierwsza piątka</i>	351
ANNA JANUS-SITARZ	
Odkrycia lekturowe czytelnika	
Zbigniew Herbert, <i>Domysły na temat Barabasha</i>	363
MAŁGORZATA GRZEBIEŃ	
Lamentacja	
Janusz Szuber, <i>Mur</i>	377
GRAŻYNA BORKOWSKA	
Mały szkic Michała Głowińskiego. Analityczny i interpretacyjny przewodnik po <i>Fikcji dobrego dzieciństwa</i>	
Michał Głowiński, <i>Fikcja dobrego dzieciństwa</i>	383
TERESA KOSTKIEWICZOWA	
Ławka i ludzie	
Paweł Marcinkiewicz, <i>Ławka</i>	391

IGOR PIOTROWSKI	
Manifest mimo woli? Wiersz o kulturowym konceptualizowaniu przestrzeni	
Julia Fiedorczyk, <i>W domu powinno być także miejsce dla zmarłych</i>	397
WOJCIECH KUDYBA	
Inny jest śladem	
Adam Zagajewski, <i>Nienapisana elegia dla Żydów krakowskich</i>	407
MAGDALENA RUDKOWSKA	
Kamienie, słowa, łzy	
Urszula Koziół, <i>Lament</i>	417
ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL	
Notatki do interpretacji <i>Metamorfoz</i> Tomasza Różyckiego	
Tomasz Różycki, <i>Metamorfozy</i>	425
MARCIN CIEŃSKI	
Odrastanie topoli	
Urszula Zajączkowska, <i>Topola biała</i>	439
PIOTR KRUPIŃSKI	
„Metafora idzie na wojnę”. O poetyckim dyptyku Artura Daniela Liskowackiego	
Artur Daniel Liskowacki, <i>Wiersze antywojenne, Dombardowanie</i>	449
TOMASZ CIEŚLAK	
Wściekłość i przemoc	
Bartłomiej Majzel, <i>nagonka</i>	471
Indeks terminów literackich	477

<https://rcin.org.pl>

Wprowadzenie

Olimpiada „kładzie szczególny nacisk na umiejętności możliwie bliskiego kontaktu z dziełem pojedynczym, niepowtarzalnym w swym kształcie i znaczeniu”¹ – pisała Teresa Kostkiewiczowa w 1980 roku. Dla założycieli, jurorów i organizatorów Olimpiady Literatury i Języka Polskiego od samego początku istnienia tej instytucji umiejętność interpretowania dzieła literackiego (dawnego i współczesnego, poetyckiego i prozatorskiego) była zasadniczym kryterium oceny prób podejmowanych przez Olimpijczyków. Nauczaniu interpretowania w OLIJP Aleksandra Okopień-Sławińska poświęciła wówczas krótkie rozważania, których najważniejsze stwierdzenia wyjściowe można by streścić w kilku zdaniach. Otóż nie da się nauczyć interpretacji w taki sposób, w jaki uczy się historii literatury, jednak bez podstawowej wiedzy z tego zakresu nie dałoby się przeprowadzić żadnych czynności analitycznych. Każdej interpretacji towarzyszy pierwiastek twórczy – stąd powszechnie przyjęte określenie „sztuka interpretacji”. Jednakże nieistnienie ostatecznego, jedyne i „obiektywnego” odczytania utworu nie przekreśla faktu, że interpretacja podejmowana bez odpowiedniego przygotowania lub w oparciu o błędne założenia staje się dowolna, nieprawdziwa lub niepełna, a nawet może prowadzić na manowce. Tylko nieustannie ponawiana konfrontacja z tekstem utworu pozwala osądzić, czy nasz wysiłek interpretacyjny nie został obciążony błędem dowolności. Potrzeba interpretacji jest „zadaniem o wielkim znaczeniu społecznym” –

¹ Teresa Kostkiewiczowa, *Miejsce olimpiady polonistycznej we współczesnej kulturze literackiej*, w: *Olimpiada Literatury i Języka Polskiego. Założenia – oceny – postulaty*, praca zbiorowa pod red. Bożeny Chrzastowskiej i Teresy Kostkiewiczowej, Warszawa 1980, s. 12; ta sama opinia powtórzona w wyd. 2, zmienionym i uzupełnionym, Warszawa 1988, s. 14.

niezbędnym „w praktyce kulturalnej”, to jest w praktyce odbioru utworów literackich, ale też, jak byśmy dzisiaj powiedzieli: wszelkich tekstów kultury².

Od sformułowania tych przekonań minęło czterdzieści pięć lat. Powstały nowe teorie interpretacji (do najważniejszych odwołują się autorzy poszczególnych tekstów zamieszczonych w tym tomie), opublikowano bardzo wiele zbiorów szkiców o charakterze analitycznym, zmieniły się doświadczenia i kompetencje lekturowe czytelników. Jednak zadania stawiane Olimpijczykom nie są dziś inne niż przed półwieczem, a ich ranga (także ranga społeczna) nawet wzrosła: w OLIJP i OLIJP dla Szkół Podstawowych nadal oczekujemy interpretacji trafnych, dobrze osadzonych w ogólnej wiedzy o literaturze i jej kontekstach, wnikliwych. Zwracamy również uwagę na język, jakim napisane zostało dane studium – jak mówił niegdyś Michał Głowiński, sam język opisu także stanowi ważne narzędzie poznawania dzieła literackiego.

Interpretacja utworów literackich była zatem obecna w OLIJP od samego początku: dotyczyła pojedynczego wiersza, pary utworów (interpretacja porównawcza), wiersza lub małej prozy opatrzonej dodatkowym poleceniem (interpretacja ukierunkowana). Towarzyszyła jej deklamacja utworów poetyckich, z której zrezygnowano po dwóch pierwszych dekadach działania OLIJP. Interpretacja głosowa wiersza powróciła jako część składowa rozmowy o poezji w OLIJP-SP i nadal obowiązuje. Przed ponad pięćdziesięciu laty problemem był przede wszystkim brak odpowiedniego przygotowania nauczycieli, a w konsekwencji – także uczestników. Od tego czasu uczniowie przygotowują się do interpretacji ze zmiennym szczęściem – jeśli można tak powiedzieć, próbując uchwycić fluktuację poziomu kompetencji wynikającą ze szkolnych reform, zmian w procesach oceniania i w środowisku nauczycielskim. Przez kilka lat uczestnicy zawodów doskonale radzą sobie z tą formą wypowiedzi, potem nauczyciele-mistrzowie odchodzą z zawodu lub na emeryturę i poziom uczniowskich kompetencji spada, by po kilku kolejnych latach znowu powrócić do poprzedniego stanu.

Tom *Odczytywanie* przeznaczony jest dla wszystkich zainteresowanych obiema olimpiadami polonistycznymi: szczególnie dla Uczestniczek, Uczestników i ich Nauczycieli bądź Opiekunów. Poziom trudności odbioru poszczególnych utworów i in-

² Aleksandra Okopień-Sławińska, *Sztuka interpretacji jako przedmiot nauczania*, w: *Olimpiada Literatury i Języka Polskiego. Założenia – oceny – postulaty*, dz.cyt., zwłaszcza s. 109–112 (wyd. 1), s. 112–115 (wyd. 2).

interpretacji jest zróżnicowany. Wynika to z odmienności wymagań stawianych w obu olimpiadach i na różnych etapach zawodów. Interpretacja pojawia się obecnie w części pisemnej II etapu OLIMP jako interpretacja ukierunkowana – oczekujemy wówczas zinterpretowania wiersza z uwzględnieniem dodatkowych dyspozycji wskazanych w poleceniu, na przykład z przywołaniem tradycji gatunku, motywu, usytuowania wobec innych utworów itp. Podczas zawodów III stopnia OLIMP proponujemy uczestnikom napisanie rozprawki lub interpretacji porównawczej. Z kolei w II etapie OLIMP-SP każdy z uczestników musi się przygotować w domu do ustnej interpretacji piętnastu wierszy – po trzy utwory pięciu różnych pisarzy: jednego z epok dawnych (XVI–XVIII wiek), jednego z XIX stulecia i trzech piszących w XX i XXI wieku.

Interpretacje zamieszczone w tomie nie są prostą realizacją żadnego z tych zadań, jednak z pewnością okażą się pomocne przy wykonaniu każdego z nich. Przede wszystkim pokazują, w jaki sposób uczestnik może poprowadzić swoją pracę interpretacyjną. Z założeń poszczególne opublikowane tu teksty przeznaczone są dla uczestników zawodów II stopnia (interpretacje pojedynczych utworów, w tym jedna interpretacja ukierunkowana) i III stopnia OLIMP (wszystkie interpretacje porównawcze). Z myślą o uczestnikach zawodów II stopnia OLIMP-SP przygotowane zostały wybrane interpretacje pojedynczych utworów, przede wszystkim autorstwa Kingi Białek, Krzysztofa Biedrzyckiego, Elżbiety Błachowicz, Anny Janus-Sitarz, Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, Doroty Michułki. Uczniowie i ich Nauczyciele mogą oczywiście sięgać po wszystkie dostępne w tym tomie opracowania, dostosowując wybory do swoich potrzeb. W olimpiadzie decyzja o podjęciu przygotowywanego tematu zawsze należy do Uczestnika, który ma do wyboru kilka różnych propozycji rozprawek, kilka wierszy do interpretacji. Nawet na II etapie OLIMP-SP Uczestnik co prawda przygotowuje się do rozmowy o pełnym zestawie piętnastu wierszy, ale później losuje dwa z nich, a ostatecznie wybiera do rozmowy tylko ten, który bardziej mu odpowiada.

Interpretacje w znakomitej większości zostały napisane przez osoby zajmujące się obiema olimpiadami polonistycznymi – tą dla liceów i tą dla szkół podstawowych – dydaktyków szkolnych i akademickich. Staraliśmy się przyjąć punkt wyjściowy podobny do sytuacji, w jakiej znajduje się uczestnik przystępujący do olimpiady, szczególnie podczas pisemnych części zawodów II i III stopnia w OLIMP oraz ustnej części II stopnia OLIMP-SP. Interpretujemy zatem takie utwory, jakie mogłyby się pojawić podczas zawodów: są to zarówno pojedyncze wiersze, jak i mała proza, a także pary wierszy (inter-

pretacje porównawcze). Zostały wybrane z całej historii polskiej literatury – od Jana Kochanowskiego, przez Daniela Naborowskiego, Wacława Potockiego, Jana Andrzeja Morsztyna, Ignacego Krasickiego, Franciszka Karpińskiego, Franciszka Dionizego Kniaźnina, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Stanisława Egberta Koźmiana, Cypriana Norwida, poetów XX wieku: Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Czechowicza, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i innych, aż po żyjących dziś twórców: Artura Daniela Liskowackiego, Tomasza Różyckiego czy Julię Fiedorczuk. Utwory z tego różnorodnego zbioru zawsze podajemy w całości (poza jednym wyjątkiem), mają też pewne cechy wspólne: wiersze są nie nazbyt krótkie, ale i niedługie – takie, które mogą zostać zanalizowane przez Uczestnika w ciągu czterech–pięciu godzin zegarowych (OLIJP) lub opracowane w domu przez uczniów szkół podstawowych (OLIJP-SP), dają pole do zaprezentowania umiejętności analitycznych, nie wymagają przywoływania literatury przedmiotu, erudycyjnych popisów, bibliotecznych poszukiwań.

Podczas zawodów najważniejsze informacje biograficzne o autorze i wierszu podajemy zawsze przy tematach – zakładamy zatem, że piszący zna daty życia lub datę urodzenia autora, tytuł i datę pierwodruku zbioru, z którego pochodzi wiersz lub mała proza, datę powstania wiersza – a jeżeli utwór został napisany w dawnych wiekach, w miarę potrzeby opatrujemy go objaśnieniami leksykalnymi. Jeśli w utworze pojawiają się wtręty łacińskie lub obcojęzyczne, przekładamy je. Podajemy też informację o wydaniu, z którego zacytowaliśmy utwór – najczęściej wiersze pochodzą z wydań krytycznych lub wiarygodnych wyborów popularnonaukowych (np. z serii „Biblioteka Narodowa” Ossolineum), bądź pierwodruków czy publikacji autorskich. Jeśli wykorzystujemy w interpretacji informacje spoza samego tekstu, wymagające dokładniejszej wiedzy o biografii autora, okolicznościach powstania utworu, kontekście historycznoliterackim, prądach literackich, to zakładamy jednak, że uczestnicy olimpiady także dysponują znaczną wiedzą ogólną, wyniesioną ze szkoły i z własnych lektur; zresztą wszyscy na ogół wybierają tych autorów, których wiersze są im z różnych względów bliższe, znane, bardziej czytelne.

Interpretacje opatrzone tytułami. Nigdzie w zadaniach proponowanych w olimpiadzie nie ma takiej konieczności ani nawet sugestii. Tytuł jest jednak dodatkową informacją odautorską i jeśli ktokolwiek z interpretujących – uczestników czy badaczy – poprzedzi swoją interpretację adekwatnym do treści pracy tytułem, będzie to jednoznacznym wzbogaceniem propozycji interpretacyjnej.

W zasadzie nie zamierzaliśmy opatrywać interpretacji przypisami – choć podczas zawodów zdarzają się uczestnicy, którzy odsyłają w swoich narracjach do literatury przedmiotu cytowanej z pamięci, ale należą oni do rzadkości. A przecież gdyby Uczestnik mógł sięgnąć po jedno czy drugie opracowanie, nawet najbardziej podstawowe – uczyniłby to z pewnością i wykorzystanie dodatkowej pomocy poświadczył stosownym odesłaniem. Dla badaczy literatury przypis jest jednak najważniejszym sposobem dokumentowania naukowej wiarygodności ich pracy, dlatego w zamieszczonych tu studiach Czytelnik napotka czasem przypisy. Nie jest to jednak żadna sugestia.

Każda z interpretacji została poprzedzona pełnym tekstem analizowanego utworu i stanowi wraz z nim integralną całość. W toku wywodu posługujemy się także kategoriami znanymi z podręczników poetyki, czy szerzej – znanymi w ogóle z dziedziny zwanej nauką o literaturze. Zostały one wskazane na szerokim marginesie każdej strony (druk w kolorze niebieskim) i zaznaczone w indeksie znajdującym się na końcu tomu, skonfrontowanym z najważniejszym kompendium, jakim jest *Słownik terminów literackich*³. Ponadto na tym samym szerokim marginesie znajdują się mniejsze lub bardziej obszerne autokomentarze piszących (druk w kolorze zielonym). Oba rodzaje marginaliów mają za zadanie wspomóc czytelników w wykonywaniu podobnych zadań w przyszłości. Tworzą one rodzaj wskazówek, ilustrujących oczekiwane czynności interpretacyjne, rodzaj siatki pojęciowej i uwag podpowiadających, jakie działania może podejmować uczestnik zawodów podczas docierania do znaczeń wiersza. Autokomentarze są tak różne, jak odmienne są analizowane utwory, z jak różnymi szkołami i środowiskami naukowymi identyfikują się piszący lub jakie przyjęli założenia. Nie zindeksowano wszystkich terminów literackich pojawiających się w poszczególnych artykułach. Odnotowano tylko te terminy, które w jednoznaczny sposób zostały wykorzystane przez piszących.

Układ tekstów ma w zasadzie charakter chronologiczny (jako kryterium przyjęliśmy datę pierwodruku), ale w przypadku utworów Naborowskiego i Norwida uznaliśmy, że decydująca musi być data ich powstania, ponieważ na publikację czekały one kilkadziesiąt (Norwid), a nawet kilkaset lat (Naborowski).

³ Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 2, Wrocław 2000.

Autorzy poproszeni o przygotowanie interpretacji niemal bez wyjątku są związani z jedną, drugą, bądź obiema olimpiadami polonistycznymi – są jurorami zawodów II i III stopnia, przewodniczącymi Komitetów Okręgowych, członkami Komitetu Głównego OLIP i OLIP-SP lub po prostu historykami literatury. Pracują w liceach ogólnokształcących, w Polskiej Akademii Nauk i na uniwersytetach w całej Polsce (niektórzy także poza krajem) – o współpracę poprosiliśmy przede wszystkim tych, którzy zawodowo zajmują się liryką i mają znaczący dorobek naukowy w tym zakresie.

Interpretacje zaproponowane w tym tomie nie mają bezwzględnego charakteru wzorcowego czy instruktażowego. Poza wskazanymi wyżej założeniami związanymi z przydatnością do wykorzystania w toku przygotowywania zadań OLIP i OLIP-SP nie zostały również napisane według jednego modelu. Ich różnorodność jest z jednej strony odzwierciedleniem odmiennych podejść do samego procesu interpretacji utworu, wykorzystania różnych propozycji metodologicznych: od nadal przydatnego strukturalizmu po zmodyfikowane czy nowe podejścia Janusza Sławińskiego, Umberta Eco, Richarda Rorty'ego, bądź innych jeszcze teoretyków literatury polskich i obcych. Z drugiej strony różnorodność metod pozwala na wydobywanie ze złożonej struktury tekstowej tego, co w danym utworze wydaje się najważniejsze.

W toku prac nad tomem redaktorzy korzystali z sugestii prof. Teresy Dobrzyńskiej, prof. Bernadetty Kuczery-Chachulskiej i prof. Joanny Partyki, za co w tym miejscu serdecznie dziękują.

Jako zespół autorów tych interpretacji mamy głęboką nadzieję, że tom pomoże Uczestnikom i ich Opiekunom w przygotowaniu do zawodów, a także pokaże różnorodność narzędzi, jakimi możemy się posługiwać, próbując dotrzeć do całej złożoności znaczeniowej utworu literackiego jako dzieła artystycznego. Nie chodzi przecież wyłącznie o to, abyśmy po prostu czytali – lecz o wypracowanie metod, które pozwolą nam zrozumieć utwory dawne i współczesne. Mimo coraz śmielej formułowanych zastrzeżeń, literatura pozostaje nadal najważniejszym źródłem wiedzy o świecie człowieka.

Od Redakcji

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1671-2278

UMIERANIE UKOCHANYCH, ZAWSZE ŚMIERĆ

JAN KOCHANOWSKI

Tren IIII

Zgwałciłaś, niepobożna śmierci, oczy moje,
Żem widział umierając miłe dziecię swoje.
Widziałem, kiedyś trzęsła owoc niedordzały,
A rodzicom nieszczęsnym serca sie krajały.
5 Nigdyć by ona była bez wielkiej żałości
Mojej umrzeć nie mogła, nigdy bez ciężkości
I serdecznego bolu, w którymkolwiek lecie
Mnie by smutnego była odbiegła na świecie;
Alem ja już z jej śmierci nigdy żałościwszy,
10 Nigdy smutniejszy nie mógł być ani teskliwszy.
A ona (by był Bóg chciał) dłuższym wiekiem swoim
Siła pociech przymnożyć mogła oczom moim.
A przynamniej tym czasem mogłem był odprawić
Wiek swój i Persefonie ostatniej się stawić,

- 15 Nie uczuwszy na sercu tak wielkiej żałości,
Której równia nie widzę w tej tu śmiertelności.
Nie dziwuję Nijobie, że na martwe ciała
Swoich namilszych dziełek patrząc skamieniała.

Tren x

- Orszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziała?
W którą stronę, w którąś się krainę udała?
Czyś ty nad wszystkie nieba wysoko wniesiona
I tam w liczbę aniołków małych policzona?
5 Czyliś do raju wzięta? Czyliś na szczęśliwe
Wyspy zaprowadzona? Czy cię przez teskliwe
Charon jeziora wiezie i napawa zdrojem
Niepomyślnym, że ty nie wiesz nic o płaczu mojem?
Czy, człowieka zrzuciwszy i myśli dziewicze,
10 Wzięłaś na sie postawę i piórka słowicze?
Czyli sie w czyścju czyścisz, jeśli z strony ciała
Jakakolwiek zmazeczka na tobie została?
Czyś po śmierci tam poszła, kędyś pierwej była,
Niżeś sie na mą ciężką żalność urodziła?
15 Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości,
A nie możesz li w onej dawnej swej całości,
Pociesz mię, jako możesz, a staw sie przede mną
Lubo snem, lubo cieniem, lub marą niktzemną.

Pierwodruk: 1580.

Tekst wg: Jan Kochanowski, *Treny*, oprac. Janusz Pelc, wyd. 15 zmienione, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 1, Wrocław 1986, s. 11–12 i 19–21.

PIOTR SOMMER

To jest imię i nazwisko

To jest imię i nazwisko mojej Matki. Musiała umrzeć, bo ułożyłem jej nekrolog, a potem przeczytałem go w gazecie, i na pogrzebie szedłem za trumną.

5 Mam przed sobą jej zdjęcie wyrwane z dowodu, gdy sporządzano akt zgonu, i notes, w którym szukałem telefonów jej koleżanek. Myślę o niej dużą literą, jak o zmarłej.

Nie pozwoliłaby mi wyrwać zdjęcia z dowodu osobistego, wyjąć z torebki notesu, pójść na pogrzeb i płakać, gdyby żyła. Chyba umarła.

10 Wymknęła się, choć masowałem jej ręce i szeptałem do niej. Podobno zmarła przed dziesięcioma dniami. To nie zdarzyło się nigdy przedtem.

Pierwodruk: 2022.

Tekst wg: Piotr Sommer, *Lata praktyki*, Poznań 2022, s. 40.

Czym jest interpretacja, czym bywa

Interpretacja to próba rozumienia, niekoniecznie zrozumienia. Interpretując, próbuje się sobie samej wyjaśnić wiersz / poemat / prozę / obraz / rzeźbę (lub inne dzieło sztuki) – co bywa najczęściej także próbą lepszego zrozumienia świata. Interpretacja może dotyczyć jednego utworu – wówczas szuka się jego *dominanty*, myśli przewodniej, nici, która prowadzi przez labirynt znaczeń w tym dziele zawartych. W zadaniu o wyższym stopniu komplikacji zająć się można dwoma utworami – wtedy owa

poetyka

topos

oś interpretacyjna mieści się pomiędzy utworami (uwaga dla matematyków i innych niehumanistów: przypomina to symetrię osiową); dzieła te powinny wykazywać pewne, choć niekoniecznie ewidentne, pokrewieństwo (powinowactwo przez poetykę), na przykład powinien je napisać jeden autor albo powinny pochodzić z jednej epoki, albo – cechować się wspólnotą topiczną (topos to utrwalony i rozpoznawalny motyw danej kultury) czy odwoływać do wielkich tematów ludzkości, tematów archetypowych i paradygmatycznych, jak miłość, śmierć, wierność, zdrada, nienawiść, przyjaźń.

Jeśli są to dzieła literackie, analiza i interpretacja sobie towarzyszą – przeprowadzane konsekwentnie (jedna następuje po drugiej) lub jednocześnie. Jeśli myśli się porównawczo o dwu tekstach kultury (kategoria wprowadzona do polskiego literaturoznawstwa przez Stefana Żółkiewskiego – za semiotyką¹ szkoły tartuskiej) reprezentujących różne kategorie, trzeba jeszcze dysponować kompetencjami z innych dziedzin (np. z historii sztuki – kiedy dokonuje się interpretacji intersemiotycznej, czyli międzyznakowej; przykładem takiej interpretacji jest namysł nad ekfrazami, czyli literackimi (niekiedy poetyckimi) opisami dzieł z domeny plastyki: malowideł, rzeźb, wycinanek itp.).

interpretacja intersemiotyczna

ekfaza

interpretacja porównawcza

hermeneutyka

Interpretacja, zwłaszcza porównawcza, to sztuka niełatwa, wymaga pokory i metody, a także tego, co nazywa się hermeneutyką (drażeniem sensu, najczęściej ukrytego).

Bywa jednak interpretacja – w indywidualnym przeżyciu danej osoby – tym, czym bywa sam wiersz – błyskiem, olśnieniem, (nagłą) prawdą. Wtedy czyta się z bliska (*close reading*).

close reading

Wiersze (2 + 1)

Te pochodzą z innych epok. Najpierw przeczytałam, dawno temu, *Treny* Kochanowskiego. Wtedy, kiedy pisał Jan z Czarnolasu, wiersz Piotra Sommera nie istniał, a nawet samego poety, urodzonego w roku 1948, nie było jeszcze na świecie. Potem, zupełnie niedawno, przeczytałam tom *Lata praktyki* (2022), a w nim wiersz *To jest imię i nazwisko*. Moje myśli, wzburzone tym wierszem, wróciły do *Trenów*, zawróciły mnie samą,

¹ Semiotyka to ogólna teoria znaku. Zob. Stefan Żółkiewski, *Tekst kultury. Studia*, Warszawa 1988, *passim*.

czytającą, zwłaszcza do *Trenu IIII* i *Trenu X* w arcydzielonym cyklu epoki polskiego odrodzenia.

Wierszy nie wiąże epoka. *Treny* powstały w końcu wieku XVI, u początków polszczyzny – tę, jako język poetycki, poeta z Czarnolasu właściwie stworzył; wiersz Sommera pochodzi z pierwszej ćwierci XXI stulecia; dzieli je zatem nieledwie pół tysiąca lat. Nie łączy czytanych tutaj tekstów poetyckich, jak się zdaje, także poetyka: Kochanowski, prawodawca liryki pisanej po polsku, odwołuje się *expressis verbis* do gatunku, nazywa ten gatunek; Sommer, „nowojorczyk”² w polszczyźnie, daje wiersz o tytule tyleż intrygującym, co klarownym, a dopiero po przeczytaniu – okazuje się – że zwodnym.

Natomiast oczywistym spoiwem tych wierszy jest temat śmierci. Wielki temat śmierci: nie ma ważniejszego w myśleniu o kondycji ludzkiej. Kochanowskiemu umiera mała córka, ukochana Urszulka (Urszulka), jak sam wierzył – przyszła poetka – „Safo słowieńska”. Sommerowi umiera matka³. Śmierć dziecka jest skandalem egzystencjalnym. Każda śmierć – tak czujemy i mówimy – jest skandalem, jednak śmierć dziecka – o wiele bardziej. To śmierć u zarania życia, kiedy wszystko, co dopiero ma się wydarzyć, rozpościera się na horyzoncie – w nadziejach rodziców, w przeczuciu samego dziecka. Śmierć matki to śmierć, jakiej nie rozumie żadne dziecko, nawet takie, które samo jest już stare, ma własne dzieci, a nawet wnuki. Nikt – umierając – nie osieroca bardziej niż matka. Dwie śmierci – tak szczególne – spotykają się w spotkaniu tych wierszy.

Dlaczego wróciły? Dlaczego *Treny* Kochanowskiego wróciły do mnie, gdy przeczytałam wiersz Sommera? Najbardziej zdumiało mnie to, że nie wróciły w prostym, czy wręcz automatycznym skojarzeniu (bo do napisanych w tym samym języku arcydzieł poświęconych danym tematом, zwłaszcza wielkim, archetypowym, uniwersalnym tematом, wraca się jako do kamieni milowych, wraca się asocjacyjnie). A tu ścieżka była inna.

² Tłumacz poetów tzw. szkoły nowojorskiej.

³ Autobiografizm – w lekturze obydwu wierszy – jest hipotezą konieczną. Por. Jerzy Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna («Treny» Jana Kochanowskiego)*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, pod red. Janusza Sławińskiego i Jerzego Ziomka, Wrocław 1975, s. 41–60.

[cykl poetycki](#)

[arcydzieło](#)

[renesans](#)

[język poetycki](#)

[poetyka](#)

[tren](#)

[gatunek literacki](#)

[autobiografizm](#)

Dlaczego myśli czytającej w XXI wieku wróciły wzburzone do żałobnych wierszy Kochanowskiego? Dlaczego do tych właśnie trenów – czwartego i dziesiątego – szczególnie podążyło moje myślenie, dlaczego wyłoniło je spośród innych?

I Kochanowski, i Sommer „badają”, a nawet podają w wątpliwość wiarygodność śmierci. Więcej: kreślą portret jej niewiarygodności. Proszę przeczytać głośno wiersz Sommera.

Sommer nie wierzy w to, co pisze. Nie może uwierzyć w śmierć własnej Matki, ta śmierć nie jest dla niego faktyczna, chwyta się zatem – w stuporze, który chroni przed rozpaczą – chwyta się faktów, jakich nie sposób zanegować: „ułożyłem jej nekrolog, a potem przeczytałem go w gazecie, i na / pogrzebie szedłem za trumną” (w. 2–3); „Mam przed sobą jej zdjęcie wyrwane z dowodu, gdy sporządzano / akt zgonu” (w. 4–5); „Myślę o niej dużą literą, jak o zmarłej” (w. 6).

dysonans

Paradoksalne pozostaje to, że osierocony syn, który sam jest częściowo sprawcą faktów przez siebie nazywanych, wykonawcą opisanych w pierwszych dwu strofach czynności – widzi je jako niemożliwe. Zapisuje je jako najgłębszy dysonans poznawczy. Siebie samego jako innego zapisuje, wykonując pośmiertne prace. Pierwsza część wiersza to zatem notowanie niemożliwego, przekraczającego wyobraźnię i nieprzyjętego do wiadomości albo przyjętego jedynie w mechaniczny sposób – zarejestrowanego, acz nie uwewnętrznionego.

semantyka nieprawdopodobieństwa

semantyka warunku

Kolejne partie wiersza to już inny tryb mówienia o śmierci Matki. W trzeciej strofie pojawia się, zmieniający semantykę nieprawdopodobieństwa na semantykę warunku, tryb przypuszczający: może rzeczywiście nie ma Zmarłej, bo przecież „Nie pozwoliłaby mi wyrwać zdjęcia z dowodu osobistego, wyjąc / z torebki notesu, pójść na pogrzeb i płakać, gdyby żyła”. I ja – synowskie, osierocone, mówiące ja – dodaje niepewnie, wbrew sobie: „Chyba / umarła” (ostatnia nadzieja łamie się i sama umiera w cięciu przerzutni).

eufemizm

W strofie czwartej nie ma już ani zaprzeczania, ani myślenia warunkowego. Jest oznajmienie i – rezygnacja, choć jeszcze eufemizowana: „Wymknęła się, choć masowałem jej ręce i szeptałem do niej. / Podobno zmarła przed dziesięcioma dniami. To nie zdarzyło się / nigdy przedtem”. Strofa wygłosowa jest strofą nieutulonej rozpacz („Wymknęła się, choć”) i czułości, bezradnie próbującej przywrócić Matkę do życia („choć masowałem jej ręce i szeptałem do niej”). Granica rozpacz rysuje się w wersie ostatnim. A właściwie w śmiercionośnej przerzutni: „To nie zdarzyło się / nigdy przed-

przerzutnia

tem”, gdy życie rzucone jest – literalnie – w śmierć. W tym złamaniu życia złamanie wersu jawi się jako ostateczny wyraz jednorazowości śmierci – złamanie wersu (jak przedstawienia złamanych drzew na żydowskich nagrobkach) oznacza także przedwczesność każdej śmierci, matczynej – szczególnie.

złamanie wersu

Kochanowski również pisze o śmierci najważniejszej, naruszając tym samym normę epoki, w której śmierć dziecka (córkę, małą dziewczynki, nie dziedzica rodu – choć ojciec-poeta nazywa ją w *Trenie III* „dziedziczką”, w. 1) nie była „warta” nie tylko ojcowskiej rozpacz, ale nawet tak dużej uwagi, że aż cyklu wierszy. Być może dlatego Urszulka Kochanowska zostaje nazwana „Safo słowieńską” (*Tren VI*, w. 1). Jej sława rysuje się na horyzoncie ojcowskich przecuć.

cykl poetycki

tren

Naruszenie normy wynika z prawdziwej rozpacz. Wiadomo, że konstrukcja cyklu trenów (lamentacji) polskiego poety renesansowego i jednocześnie zbolełego ojca precyzyjnie oddaje przebieg⁴ jego żaloby, z kulminacją w piętnastym wersie *Trenu X*: „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żalości”.

Wybrałam jednak *Tren III* do szczególnego namysłu porównawczego, czy raczej moje skojarzenia zawróciły mnie od wiersza Sommera do tego właśnie trenu. Pojawia się w nim, w samym incipicie, jedna z serii apostrof obecnych w całym cyklu, ta – być może – najgwałtowniejsza: „Zgwałciłaś, niepobożna śmierci, oczy moje, / Żem widział umierając⁵ miłe dziecię swoje” (*Tren III*, w. 1–2). To śmierć narusza porządek wszechświata – jest niepobożna, czyni nie po bożemu, nie podług praw danych od Boga – gdyż strząsa „owoc niedordzały”⁶ (w. 3). Tren ten kończy się dystychem zawierającym odwołanie mitologiczne: „Nie dziwuję Nijobie, że na martwe ciała / Swoich namilszych dziełek patrząc skamieniała” (w. 17–18). Pozornie spokojny dzięki tej aluzji ton wskazuje jednak na żal nieprzystawalny do ludzkich możliwości, żal nie na ludzką miarę.

apostrofa

incipit

kontekst mitologiczny

Pomiędzy początkiem trenu, mówiącym o przemocy śmierci, a jego Niobowym zakończeniem pojawia się marzenie o tym, by Orszulka (ku której w przedtacie cyklu

⁴ Jeden ze znawców poezji nazywał *Treny* Kochanowskiego „wielką serią apostrof”. Zob. Waclaw Borowy, «Nescio quid blandum», w: tegoż, *Studia i rozprawy*, t. I, Wrocław 1952, s. 29.

⁵ Dziś wydaje nam się, że jest tu błąd w zapisie, lecz znajdujemy wyjaśnienie, dane przez edytora: „«umierając [...] dziecię» – umierające dziecię (dawna funkcja nieodmiennego imiesłowu, dziś w tej funkcji tylko imiesłów odmienny)”; Jan Kochanowski, *Treny*, dz.cyt., przyp. do w. 2, s. 11.

⁶ Niedojrzały.

lamentacji ojciec kieruje wielkie żałobne wołanie: „NIE MASZ CIĘ, ORSZULO MOJA”) żyła trochę dłużej, przynajmniej tak długo, że Kochanowski zdoła „odprawić / Wiek swój” (w. 13–14) i umrzeć przed nią...

Te próby unieważnienia dzieła śmierci nie są już widoczne w *Trenie x*, rozpoczynającym się od słów: „Orszulo moja wdzięczna, gdzieś mi sie podziała?” (w. 1). Nazywam go trenem poszukiwania, bo ojciec-poeta błąka się w domysłach, gdzie znajduje się jego dziecko: czy w niebie, czy w raju, czy na wyspach szczęśliwych, czy na rzece Lete; czy przemieniona, czy – w czyścicu (co się wydaje niemożliwe), czy wreszcie tam, „kędy pierwiej była” (w. 13). Tu pojawia się największy wers rozpaczny *Trenów*: „Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości” (w. 15), wers-cezura, zwątpienie, od którego nie ma straszliwszego. Janusz Pelc nazywa *Tren x* „jedną wielką serią pytań” (ów nadmiar wynika z krańcowej żałobnej bezradności) i dodaje: „A są to pytania fundamentalne, dotyczące zasadniczych spraw egzystencjalnych”⁷.

Spotkanie

bohater liryczny

autobiografizm

renesans

Właśnie: gdzie spotykają się stara już, wymykająca się życiu, kobieta i trzydziestomiesięczna dziewczynka, stojąca u progu wszelkiego życia – bohaterki wierszy napisanych w XXI i w XVI wieku? Jedna ma całe połacie życia za sobą (o żyjącej matce Sommer pisał wielokrotnie w innych swoich tekstach poetyckich, ostatnio – bardzo pięknie – w autobiograficznej prozie *Środki do pielęgnacji chmur*⁸), druga – wydawać by się mogło – ma całe życie przed sobą (Kochanowski, jak wiadomo, pisał niejednokrotnie na tematy funeralne, liczne są epitafia i nagrobki, które ułożył podług wszelkich reguł epoki renesansu; są to często teksty okolicznościowe i grzecznościowe, nic ich nie wyróżnia, może prócz wysokiej sprawności poetyckiej). Powtórzę: w jakim miejscu się spotykają matka piszącego – kobieta umierająca u kresu przeżytego życia – oraz bardzo mała córeczka poety z Czarnolasu? Ta, która jako późniejsza bohaterka wiersza Bolesława Leśmiana, zatytułowanego *Urszula Kochanowska* (1936), prosi Boga, by w „nieb [...] krasie /

⁷ Janusz Pelc, «*Tren x*» *Jana Kochanowskiego*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego, Kraków 1971, s. 16.

⁸ Piotr Sommer, *Środki do pielęgnacji chmur*, Poznań 2024.

Wszystko było tak samo, jak tam – w Czarnolasie⁹” (w. 5–6)¹⁰, i przeżywa najgłębsze, pośmiertne już, rozczarowanie, gdy czeka, aż odwiedzą ją w tym czarnoleskim niebie rodzice: „Więc zrywam się i biegnę! Wiatr po niebie dzwoni! / Serce w piersi zamiera... Nie!... To – Bóg, nie oni!...” (w. 23–24)¹¹. To miejsce i czas bez miejsca i czasu, coś egzystencjalnie zawieszono, *nomen omen*: zmarłego – przez nie przebiega oś porównania, równoleżnik utraty. Można by je nazwać skrajną samotnością. Po drugiej stronie tej samotności mieszkają osoby mówiące w wierszach o Matce i o Córce, tym razem są to poeci we własnej osobie („autobiografizm jako hipoteza konieczna” – nie da się pominąć faktu, że jest to więcej niż liryka bezpośrednia, nazwać się ją powinno intymną liryką utraty).

To więcej niż wspólnota tematu, wielkiego i zawsze egzystencjalnie ważnego, tematu śmierci, to także, po stronie gestu poetyckiego, świadomy wybór przerzutni, środka wyrazu, który – w odniesieniu do cyklu Kochanowskiego – Maria Dłuska nazwała „środkiem ekspresji momentalnej”¹². Zacytujmy wybitną wersolożkę, jedną z największych znawczyń historii i metamorfoz wiersza polskiego:

Jan Kochanowski uruchomił intonację w wierszu: oderwał jej rozczłonkowanie od rozczłonkowania na wersy i wprowadził tok przerzutniowy. Przed nim przerzutnia trafiała się niekiedy, ale jedynie na zasadzie „złego wiersza”, jako skutek nieporadności poety. On pierwszy u nas nadał jej funkcję artystyczną [...] ¹³.

Przerzutnia staje się u Kochanowskiego, a potem – po kilku wiekach – u Sommera, gestem semantycznym, bezradnym miotaniem się w opustoszałym świecie: ojcowskim,

⁹ Poprawna forma deklinacyjna: „Czarnolesie” – Leśmian stosuje inną – dla rymu (zjawisko takie nosi nazwę *licentia poetica*).

¹⁰ Wiersz z tomu *Napój cienisty*, tekst wg: Bolesław Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. Jacek Trznadel, w serii: „Biblioteka Narodowa”, I 217, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1983, s. 179. Przywołuję przepiękny wiersz Leśmiana, by pokazać, jak inny poeta potrafi sobie wyobrazić cierpienie symetryczne; Urszulka jest sierotą w niebie, jej ojciec – ożałobiony – na ziemi.

¹¹ Tamże, s. 180.

¹² Maria Dłuska, *Kto mi dał skrzydła... Poetyka i wiersz Jana Kochanowskiego*, w: tejsze, *Studia i rozprawy*, t. II, Kraków 1970, s. 7.

¹³ Tamże.

porównanie

autobiografizm

liryka bezpośrednia

intymna liryka utraty

przerzutnia

ekspresja

semantyczny gest

wiersz sylabiczny

wiersz wolny

tren

motyw *consolatio ad se ipsum*

renesans

antyk

psychoanaliza

synowskim. Owszem, treny są sylabiczne, rymowane, a wiersz współcześnie nam żyjącego poety pozostaje wierszem wolnym, bezrymowym. Dominantą jednak okazuje się przerzutnia, figura największej nadziei i największej rozpacz, figura, jaka ratuje samych piszących przed ich własną śmiercią z samotności – tę śmierć przynajmniej odracza.

Maria Cytowska nazywa *Treny* antyczną formułą *consolatio ad se ipsum* (czyli „pocieszeniem dla siebie samego”)¹⁴. I tak, i nie – i zgadzam się ze znakomitą filolożką, i nie zgadzam. Tak, gdyż taką, istniejącą już formułę, rzeczywiście – w sensie zamysłu, w sensie dosłownym (acz powierzchownie dosłownym) Kochanowski wybiera; Sommer jej nie wybiera, to istotna różnica epok, poeta wieku XXI wybiera niedowierzanie. Tak, gdyż rzeczywiście Kochanowski traci dwie córki – jedną po drugiej¹⁵, a Sommer – rzeczywiście traci matkę. A jednak – pocieszenie skierowane ku sobie samemu nie daje rezultatu, niedowierzanie – także. Można by rzec, że obydwaj negują normy konsolacyjne swego czasu: Kochanowski – renesansowe zapatrzanie w antyk, Sommer – to, co (za psychoanalizą) nazywa się przepracowaniem żałoby.

Konkluzja i prawda

Istnieje szok i jednocześnie dysonans poznawczy w życiu każdego człowieka, kiedy ten człowiek dowiaduje się, że umrze. Najczęściej doświadcza się tej wiedzy, zawsze naglej i niczym niełagodzonej, u progu własnej dorosłości – czasem w późnym dzieciństwie (uczestniczenie w rodzinnych pogrzebach, a przedtem towarzyszenie śmiertelnie chorym), czasem we wczesnej młodości. Następuje moment powiązania śmierci kogoś bliskiego z kondycją ludzką w ogóle, z uświadomieniem sobie, że człowiek jest śmiertelny. Potem się – najczęściej – o tym pierwszym i ustanawiającym przeżyciu zapomina. I wielokrotnie ogląda się cudzą śmierć, bierze udział w pogrzebach.

¹⁴ Maria Cytowska, *Nad «Trenami» Jana Kochanowskiego. Od motta do genezy poematu*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 181.

¹⁵ Sam poeta pisze o tym w *Epitafium dziecięciu* w pierwszej księdze fraszek: „Byłem ojcem niedawno, dziś nie mam nikogo, / Co by mię tak zwał, takem w dzieci zniszczał srogo. / Wszytki mi śmierć pożarła [...]”; tekst wg: Jan Kochanowski, *Fraszki*, oprac. Janusz Pelc, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 163, wyd. 3 przejrzone, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 45.

Lęk przed własną śmiercią oswaja się religijnie, racjonalizuje („wydarzy się, ale za wiele lat, nie teraz”). Czasem ten lęk wraca w tym, co Karl Jaspers nazwał „sytuacjami granicznymi” (a my zwykliśmy myśleć, mówić o śmierci „zagładającej nam w oczy”) – w nieuleczalnej chorobie, w czasie epidemii, kataklizmów, katastrof, podczas wojny, w izolacji, w więzieniu. Wraca też, gdy tworzy się wokół nas pustka, gdy umierają najbliższe osoby.

Czasami jednak utrata jest większa niż samo istnienie śmierci. To zgroza umierania dziecięcego, bardzo szczególnego umierania (ojciec traci małą córkę, niebywale zdolną, dziedziczkę poetycką); poeta, dla którego istniała przede wszystkim Matka – w wierszu *Spóźniony list* napisał o ojcu parentezą: „(Pamiętam, raz mi zrobił kogel-mogel, / ale obiecał dać, gdy powiem, że wolę go od matki, nie wiem, / czy ona to pamięta, / ja pamiętam ten wstyd.)”¹⁶ – próbuje ocalić życie gestem głębokiej niewiary w śmierć, nie śmierć w ogóle, lecz w śmierć tej jednej Osoby, jedynej takiej na świecie, bo rodzącej syna, rodzącej jego świat, jego istnienie i podtrzymującej to istnienie.

parenteza

Gdy utrata jest większa niż samo istnienie śmierci, tylko poeci mówią prawdę.

¹⁶ Wiersz z tomu *Pamiętki po nas* (1980); tekst wg: Piotr Sommer, *Rano na ziemi. (Wiersze z lat 1968–1998)*, Poznań 2009, s. 67.

<https://rcin.org.pl>

Grzegorz Marzec

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0002-7436-8276

DWA KRÓTKIE WIERSZE I DWA LABIRYNTY

JAN KOCHANOWSKI

Do fraszek

Fraszki nieprzeplacone, wdzięczne fraszki moje,
W które ja wszystkie kładę tajemnice swoje;
Bądź łaskawie Fortuna ze mną postępuje,
Bądź inaczej, czego snadź więcej się najduje.
5 Obrałliby się kiedy kto tak pracowity,
Żeby z was chciał wyczerpać umysł mój zakryty,
Powiedzcie mu, niech próżno nie frasuje głowy,
Bo się w dziwny Labirynt i błąd wda takowy,
Skąd żadna Aryjadna, żadne kłębki tylne
10 Wywieść go móc nie będą, tak tam ścieżki mylne.
Na koniec i sam cieśla, który to mistrował,
Aby tu rogatego chłopobyka chował,
Nie zawsze do wrót trafi, aż pióra szychtuje
Do ramienia; tóż ledwe wierzchem wylatuje.

Pierwodruk: 1584.

Tekst wg: Jan Kochanowski, *Księgi trzecie*, <29> *Do Fraszek*, w: tegoż, *Fraszki*, oprac. Janusz Pelc, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 163, wyd. 3 przejrzone, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 135–136.

JOANNA MUELLER

szczodrak

wierszu wierszu szczodry wierszu
przejrzystego w męt nie fałszuj
nie zatraskuj w słusznym gniewie
jak odczytasz mnie niech nie wiem
5 głoś mi z szumu wynegocjuj
ogółacaj i owocuj
karm niedosyt sypnij dreszczem
rozmienionej mów że jestem
wrogi gościu mir naruszaj
10 wypierane myśli wpuszczaj
za próg mowy a te błahe
pomnóż w sensy pod swym dachem
gdy się zmieszam z mierzwą zdarzeń
bądź ucieczki gospodarzem
15 *w szczerym polu skrajem wiersza
przeleciała jaskółeczka*

[wejdź]

Pierwodruk: 2020.

Tekst wg: Joanna Mueller, *Hista & her sista*, Stronie Śląskie 2021, s. 8.

apostrofa
metonimia

Nie stronił Jan z Czarnolasu od wierszy autotematycznych, nawet jeżeli tego terminu, ukutego dopiero w minionym stuleciu, stosować nie mógł. Zwracał się zatem bądź to w formie bezpośredniej apostrofy, bądź trzecioosobowego omówienia a to do swoich ksiąg, a to do fraszek, a to do rymów, czym metonimicznie nazywał wiersze; chętnie

też komentował własny proces twórczy i reinterpretował wywiedzioną z antyku teorię pisarstwa i związane z nią opinie na temat pozycji i roli poety.

Dla Joanny Mueller, urodzonej niemal czterysta pięćdziesiąt lat po Kochanowskim, autotematyzm jest już środowiskiem naturalnym, zgodnym z jej polonistycznym i literaturoznawczym wykształceniem. Wprowadziła właśnie do literatury polskiej nowy gatunek, jakim jest szczodrak, podobnie jak jej poprzednik – fraszkę, choć ta druga przywołuje oczywiście na myśl wzorce zarówno greckie, łacińskie, jak i polskie (zwłaszcza Rejowe figliki). Zapewne, inaczej niż w przypadku Kochanowskiego, szczodrak jest realizacją jednorazową, gatunkiem, którego poeta nie zamierza kontynuować, niemniej poszerza on szeroki katalog nowych form literackich wprowadzonych w ostatnich kilku dekadach – by przypomnieć żartobliwe lepiej, odwódki, altruitki i moskaliki, za których pomysłodawczynię uważa się Wisławę Szymborską, ale które były uprawiane i przez innych autorów.

Nowy gatunek, ale jakby zaczerpnięty skądinąd, zapożyczony i nie swój; tak jakby w zgodzie z poniższą deklaracją z *Manifestu Neolingwistycznego* (2002), który Mueller napisała w bliskim kręgu poetek i poetów (z Marcinem Cecką, Marią Cyranowicz, Michałem Kasprzakiem i Jarosławem Lipszycem), ale którego też nie należy brać bezkrytycznie i to nie tylko ze względu na fakt, że od czasu jego publikacji poezja Mueller zmieniała ton i styl: „Na słowa nie ma copyrightu. Używamy tych samych słów co wszyscy. Jesteśmy wtórni, jesteśmy po recyklingu, jesteśmy ponad”. Na owe zapożyczenie, jakby Różewiczowski recykling, wskazuje sam *szczodrak* – i to na kilka sposobów.

Przed wszystkim skojarzenia wywołuje już sam tytuł-gatunek. Słowo, które zbyt pośpiesznie można by potraktować jako ukuty przez poetkę i nawiązujący do szczodrości neologizm, funkcjonowało w dawnej polszczyźnie i było notowane przez słowniki. Ograniczę się do dwóch, w tym mojego ulubionego, autorstwa Samuela Bogumiła Lindego, który podaje następującą definicję: „chleb na podarunek dany [...] Rogal [...]”¹. Więcej informacji, poszerzonych też o derywaty, znajdziemy w znacznie późniejszym tzw. Słowniku Warszawskim. W tomie szóstym, opublikowanym w roku 1915, czytamy:

¹ *Słownik języka polskiego przez M. Samuela Bogumiła Linde...*, cz. III, czyli volumen v: R—T, Warszawa 1812, s. 527.

[reinterpretacja](#)

[antyk](#)

[autotematyzm](#)

Próbując znaleźć drogę w labiryncie tekstów, pociągam za kłębek Ariadny i z materii obu wierszy wydobywam nic autotematyzmu, która zdaje się je łączyć. Nici tych może być oczywiście znacznie więcej. Nie twierdzę przy tym, że wybrałem tę, która poprowadzi mnie najlepszą drogą. Chwytam się jej jednak, nie bardzo mając jasność, gdzie ta podróż się zakończy

[gatunek literacki](#)

[szczodrak](#)

[fraszka](#)

[figlik](#)

[manifest literacki](#)

[neologizm](#)

Korzystanie z deklaracji i manifestów metodologicznych, w ogóle z wszelkiej wiedzy kontekstowej, obarczone jest pewnym istotnym ryzykiem. To prawda, że żaden tekst nie pojawia się w próżni językowej, historycznej, filozoficznej czy kulturowej, jednak absolutyzowanie tych kontekstów może koniec końców doprowadzić do sytuacji, w której utwór zostanie w całości sprowadzony do funkcji ich biernego wypowiedziania i powtarzania. Innymi słowy, zatraci przynależną mu swoistość, a my będziemy głusi na to, co mógłby nam powiedzieć, gdybyśmy w ten sposób nie tłumili jego głosu. Z tego powodu staram się angażować wiedzę kontekstową bardzo ostrożnie i ograniczać ją w myśl Sokratejskiego: „Wiem, że nic nie wiem”. W tym konkretnym przypadku powołuję się na nią wyłącznie dlatego, że przesłanki odnajduję w wierszu. Nie chcę jednak wyciągać z tego faktu zbyt daleko idących wniosków i nie traktuję tej wiedzy jako podstawowego klucza do interpretacji

[Szczodrak, a, lm. i] 1. *placuszek, chleb pszenny postaci rogatej, rogal pieczony na Trzy Króle*. Troc. 2. *ciasto weselne w formie kolebeczek, kogutków, psów, gęsi, węzów i t. d.* 3. *chłopiec chodzący z szopką*. 4. bot. (rhaponticum) *rośl. z rodziny złożonych*. Zdr. Szczodraczek. <Od Szczodry>

[Szczodrakować, uje, ował (o chłopcach wiejskich) *chodzić z powinszowaniem na Nowy Rok celem otrzymywania szczodraków*. <Od Szczodrak>

[Szczodrakowanie, a, blm.] *czynność cz. Szczodrakować*.

[...]

[Szczodrować, uje, ował] *chodzić po Szczodrakach w Trzy Króle*. <Od Szczodry>

[Szczodrowanie, a, blm.] *czynność cz. Szczodrować*.

[Szczodrówka, i, lm. i] *pieśń śpiewana przez dzieci, które obchodzą domy w dzień Trzech Króli*. <Od Szczodrować>

[Szczodrucha, y, lm. y, Wieczór szczodry] *wieczór przed Nowym Rokiem*. <Od Szczodry>²

Poczułem się w obowiązku zacytować całą tę listę haseł, by lepiej uwidocznic bogactwo semantyczne, kulturowe, historyczne i folklorystyczne (a także botaniczne), skrywające się za *szczodrakiem*. Teraz już wiemy, że *szczodrak* to przede wszystkim ludowy dar i związany z nim rytuał, blisko powiązany z bożonarodzeniową i noworoczną tradycją kołędowania, czy to w święto Trzech Króli, czy w czas *szczodruchy* z melodią *szczodrówki* na ustach. W tradycji polskiej zwykle kojarzono *szczodry wieczór* nie z Sylwestrem, a z wieczorem poprzedzającym Trzech Króli; po *szczodrym* wieczorze następował *szczodry dzień*, kiedy to Królowie-Mędrcy przynosili dary: złoto, kadzidło i mirrę.

Ponieważ jednak tradycja *szczodrego wieczoru*, o której pamięć zachowała się między innymi w niektórych polskich *pastorałkach*, znana jest w różnych regionach Słowiańszczyzny, *szczodrówkę* może zastąpić *szczedriwka* lub jej szczególnie odmiana – *szczedryk*. Wywodzą się one z terenów dzisiejszych Białorusi i Ukrainy, a w tym ostatnim kraju są obyczajem żywym po dziś dzień. *Szczedriwka* czy *szczedryk* były tam

² *Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego, t. VI: S.—Ś., ułożony przez W. Niedźwiedzkiego z udziałem Kazimierza Króla, Warszawa 1915, s. 590.

tradycyjnie śpiewane w Sylwestra, to jest w dzień, który według naszego kalendarza (gregoriańskiego) przypadał 13 stycznia. Inaczej niż kolędy, szchedriwki i szchedryki nie miały zazwyczaj charakteru religijnego i nie nawiązywały bezpośrednio do tematyki bożonarodzeniowej. W pieśniach najczęściej wychwalano gospodarza, jego rodzinę i domostwo, składano życzenia szczęścia i pomyślności, na przykład obfitych plonów w nadchodzącym roku.

Wiersz Joanny Mueller w sposób oczywisty zawiera odniesienia do ukraińskiego szchedryka i to nie tylko poprzez nazwę, która mogłaby przecież wynikać ze zwykłego podobieństwa języków i obrzędów. Słyszymy te związki w melodii wiersza, regularnego, wręcz katarynkowego ósmiozgłoskowca, który nawiązuje formą do najbardziej znanego w świecie *Szczedryka* – tak właśnie zatytułowanej kompozycji autorstwa Mykoły Łeontowicza (1877–1921), opracowanej na początku XX wieku. Kompozycja ta zyskała rozgłos również w świecie zachodnim, jej przeróbki znane są pod innymi nazwami w Europie i Stanach Zjednoczonych, do tego stopnia, że słyszymy ją nawet w filmie *Kevin sam w domu* (1990), który bez litości jest powtarzany przez polskie stacje telewizyjne w każdą Wigilię i każde Boże Narodzenie, przy czym to tylko jeden z bardzo wielu przykładów obecności *Szczedryka* w kulturze współczesnej i popularnej. Tak czy inaczej, każdy, kto dysponuje choćby minimum zdolności wokalnych, może do melodii Łeontowicza śpiewać wiersz Joanny Mueller, a jeśli, jak w większości wykonań *Szczedryka*, ma się pod ręką chór, można to zrobić w formie kanonu bądź *ostinato*.

Gdyby jednak te odniesienia nie okazały się wystarczające i przekonujące, to niezbitej argumentacji dostarcza ostatni dystych wiersza, który, właściwie rzecz ujmując, powinien rzucić nam się w oczy jako pierwszy. Dystych ten ubrany jest bowiem w kursywę, która podobnie jak cudzysłów bywa znakiem cytowania. W takich sytuacjach uwaga czytelnika kieruje się ku znanym (a w praktyce jeszcze częściej – nieznanym) kontekstom i źródłom, z którymi owo cytowanie może być powiązane, szczególnie wtedy, gdy zawiera ono informacje dość zaskakujące, trudne do objaśnienia czy – przynajmniej z pozoru – niezbyt pasujące do treści wiersza. Tym niezrozumiałym elementem w *szczodraku* jest jaskółeczka. Narzuca się oczywiście od razu dość ogólna myśl o związku tego dwuwiersza z liryką i symboliką ludową, jednak *Szczedryk* Łeontowicza, śpiewany do tekstu tradycyjnego, tłumaczy to powiązanie w sposób możliwie najlepszy: opowiada on bowiem o jaskółce („łastiwocze”), która przylatuje

dystych

symbolika ludowa

kryptocytat

parafraza

motyw przylotu ptaków

szczodrak

Nikomiu, kto kiedykolwiek podejmował się dzieła interpretacji, nie jest obce to miłe uczucie, gdy znajduje się ukryte związki między różnymi utworami, ich intertekstualną i nie zawsze zaprojektowaną przez autorów zależność. Czy jednak odnalezienie tych powiązań, w tym przypadku z tradycją ukraińskiej pieśni ludowej, czyni moją interpretację lepszą? Odpowiem następująco: z pełnym przekonaniem dopuszczam myśl, że ktoś mógłby przedstawić interpretację dużo ciekawszą i bardziej inspirującą, w której tych odniesień by nie było. Celowo unikam w tej odpowiedzi określenia „lepsza (lub gorsza) interpretacja”. Podzielim bowiem pogląd, że interpretacja nie jest odkrywaniem jakiejś zamkniętej w tekście prawdy, wydobywaniem jej, niczym złotego samorodka, z twardego kamienia tekstu. Raczej widzę interpretację w kategoriach przekładu wyjściowych znaków językowych (np. wierszy) na inne znaki. Rzecz jasna, przekłady mogą być mniej lub bardziej udane, ale miarą tej udatności nie jest w mojej ocenie to, czy docierają one do „prawdziwego sedna” interpretowanych utworów

kontekst kulturowy

antyq

rytm

figlik

fraszka

apostrofa

do domu gospodarza, by zwiastować obfity i pomyślny nowy rok. Dodajmy tutaj, że motywy ornitologiczne w szczedriwkach i szczedrykach, a zatem obecność jaskółek, kukulek czy kulczyków (ten ostatni, dość licznie występujący w naszym kraju, w języku ukraińskim nazywa się szczedryk), są świadectwem długiego trwania pamięci kulturowej, przechowującej historię dawnej Rusi, kiedy to nowy rok świętowano wraz z przylotem tych ptaków, a zatem w okolicach marca i kwietnia. W każdym razie nie mamy chyba w utworze Mueller do czynienia z dokładnym cytatem z żadnego konkretnego szczedryka, jest to raczej świadome nawiązanie do tradycji i tematyki gatunku, zatem coś w rodzaju kryptocytatu bądź parafrazy, tym bardziej że w *szczodraku* jaskółeczka nikogo nie odwiedza i, nic nie mówiąc i nie głośząc, przelatuje jakby mimochodem.

Ale gdy przeczyta się utwór Joanny Mueller zaraz po fraszce Kochanowskiego (kolejność może być odwrotna), nie da się uniknąć wrażenia, że ów recykling jest znacznie dalej posunięty, wygląda to bowiem tak, jakby Mueller przepisała na nowo Kochanowskiego, tyle że z uwzględnieniem słowiańskich kontekstów ludowych i obrzędowych, głównie ukraińskich, a także teorii i doktryn badawczych, które powstały stulecia po Kochanowskim. W żadnym razie nie należy jednak tego twierdzenia traktować jako deprecjacji *szczodraka*, nawet jeśli on sam, poprzez autorskie zastosowanie małej litery w tytule (dość jednak, na tle całego tomu, konsekwentne, a co za tym idzie i konwencjonalne), a także przez swój rytm, sam poniekąd sprowadza się do fraszki, figlika, bagateli, igraszki. Należy w tym natomiast widzieć piękne i literacko wspaniałe świadectwo wspólnoty kulturowej, która jest areną dyskusji tekstów, idei i wrażliwości. Zbliża to zresztą Mueller do Kochanowskiego, który nierzadko parafrazował, a w istocie „imitował” i „przekładał” autorów antycznych: Horacego, Katullusa, Marcjalisa i innych. Przy czym stanowisko, zgodne z którym Mueller pisała swój wiersz, mając Kochanowskiego w pamięci, jest tylko przypuszczeniem, którego nie można udowodnić (ale też i wykluczyć), natomiast całkiem uprawomocniony będzie pogląd, że w obrębie wspólnej pamięci kulturowej podobieństwa między oboma wierszami są uderzające. Jest to również dowód nieprzerwanej aktualności Jana z Czarnolasu, mimo znacznego dystansu czasowego i językowego pomiędzy poetą i poetką, mimo dzielących ich różnic i perspektyw.

W porównaniu obu tekstów uderza przede wszystkim fakt, że są one w całości apostrofami, z tą jednak różnicą, że Kochanowski zwraca się do całego gatunku albo zbioru

utworów, to jest mających liczbę mnogą fraszek, natomiast Mueller do jednostkowego wiersza, który wydaje się być metonimicznym odpowiednikiem liryki i poezji jako takiej. Jednocześnie, podczas gdy autor fraszek w gruncie rzeczy definiuje ten gatunek, identyfikując pułapki, jakie czekają na czytelników-interpretatorów, to *szczodrak* jest właściwie litanią, frenetycznie podkreśloną przez rytm modlitwą, w której wypowiedane są oczekiwania wobec samego aktu pisania i tego, czym on powinien skutkować.

Przy czym w przypadku fraszki zwraca uwagę fakt niewspółmierności, jaką Kochanowski wiąże z samym gatunkiem, który z definicji powinien być łatwo dekodowaną zabawą („Ale śmiechy, ale żarty / Zwyczaj zbierać moje karty”³ – pisze we fraszce *Na swoje księgi*), a tymczasem okazuje się typem swoście osobistej wypowiedzi („W które ja wszystkie kładę tajemnice swoje”), ale dla interpretatora zawsze w sposób konieczny nieprzeniknionej, labiryntowej i niemożliwej do odcyfrowania. Tego napięcia nie widać może wprost w analizowanej tu fraszce, jednej z licznych o charakterze refleksyjnym, co odzwierciedlone jest również w strukturze formalnej wiersza, napisanym trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie, zatem jednym z bardziej dostojnych polskich metrów (nie bez znaczenia pozostaje tutaj fakt, że trzynastozgłoskowiec dominuje m.in. w *Trenach*). Pamiętajmy jednak, że *Do fraszek* ustanawia wspólny mianownik dla całego gatunku, zatem również te fraszki, w których dominują śmiech, żart, biesiadność, krotchwilność i anegdota, również te, które są pisane innymi miarami, na przykład trzynastozgłoskowcem 8+5, jedenastozgłoskowcem, ośmiozgłoskowcem, ale też miarami krótszymi, zawierają w sobie tajemnicę. Wybrane przez poetę metrum podkreśla zatem powagę, jaka jest samą istotą fraszki – tej konkretnej, ale i całego gatunku.

Rozbudowane na kształt porównania homeryckiego nawiązanie do mitu o kretańskim Labiryncie, wzniesionym przez Dedala dla Minotaura („chłopobyka”), do nici Ariadny i ucieczki Dedala i Ikara z Krety, służy rzecz jasna Kochanowskiemu do scharakteryzowania zarówno procesu twórczego, a więc owego kładzenia we fraszki autorskich tajemnic, tworzących finalnie splątany gmach, jak i do sytuacji czytelnika, który stawia sobie za cel tajemnic tych wyinterpretowanie i zrozumienie. Zwróćmy uwagę, nieco na wyrost stosując kategorie dzisiejszej teorii literatury, że projektuje się tutaj, stawiając to jako przypuszczenie i postulat teoretyczny („Obraliby się kiedy kto

³ Tekst wg: Jan Kochanowski, *Fraszki*, dz.cyt., s. 3.

[fraszka](#)

[szczodrak](#)

[metonimia](#)

[rytm](#)

Rozpoczynając analizę i interpretację porównawczą, zadaję sobie oczywiście pytanie, dlaczego akurat te, a nie inne teksty ze sobą zestawiono, jakie są między nimi podobieństwa i różnice – myślowe, tematyczne, wersyfikacyjne itd. Bardziej istotne wydaje mi się jednak oczekiwanie innego rodzaju. Otóż liczę przede wszystkim na to, że postawione obok siebie, w sposób nierzadko zaskakujący i niespodziewany, nie tylko wejdą w konieczny dialog, ale będą się wzajemnie oświetlać i interpretować, dzięki czemu ujawnią potencjał semantyczny, który byłby trudny, a może wręcz niemożliwy do uchwycenia przy lekturze tylko jednego z nich. Z tego względu przy analizie porównawczej utworów tak czasowo odległych pozwalam sobie na ostrożną dezygnację, a niekiedy wręcz anachronizmy, ponieważ w tej rozmowie fraszka staje się utworem nam współczesnym, a *szczodrak* – współczesnym czasem Kochanowskiego

[kontekst mitologiczny](#)

[metrum](#)

[wersyfikacja](#)

[średniówka](#)

[porównanie homeryckie](#)

odbiorca modelowy

tak pracowity [...]”), kogoś na kształt czytelnika modelowego, dociekliwego na tyle, że mógłby na podstawie samych fraszek przeświecić umysł poety („wyczerpać”, co może znaczyć zarówno „wrozumieć”, jak i „czerpiąc, niczym wodę, dojść do samego sedna”), ostatecznie zaś – stworzyć jego mapę. Od razu jednak obie te możliwości zostają zakwestionowane – tj. zarówno możliwość interpretacji, jak i rekonstrukcji psychologii piszącego podmiotu, czy może raczej jego tekstowej kreacji. Niemniej wydaje się, że faktycznie mówimy tutaj o jednej i tej samej czynności: mianowicie o rekonstrukcji umysłu i tajemnicy przez interpretację. Byłoby zapewne sporym nadużyciem twierdzić, że zdaniem Kochanowskiego tej czy innej fraszki nie da się zrozumieć; czym innym jest jednak próba wydarcia z fraszek owych „wszystkich tajemnic”, a finalnie – odsłonięcie ukrytego za nimi umysłu. Sensowny wydaje się w każdym razie domysł, że poeta, mówiąc zbiorczo o fraszkach, przestrzega przed traktowaniem ich jak lustra, w którym on sam się w sposób nienaganny uwidacznia. Jeśli już, to fraszki raczej tworzą labiryntowy gmach krzywych zwierciadeł, z których niewiele można roztropnie i trafnie wymiarkować. Może się wydawać, że uderza tu poeta w renesansową wiarę w istnienie porządku podobieństw i korespondencji, w *similitudo* rzeczy, zjawisk i idei: wprawdzie fraszki są złożone z autorskich sekretów, ale nie tworzą żadnego autoportretu, a gdyby nawet tworzyły – jest on niezrozumiały i niewyczerpany. Innymi słowy, labirynt znaków pisma nie przekłada się na żadną zrozumiałą psychologiczną głębię, nie istnieje podobieństwo znaku i rzeczy. Przypomnijmy sobie jednak znane słowa *Pieśni IX z Ksiąg pierwszych*: „A kto by chciał rozumem wszystkiego dochodzić, / I zginie, a nie będzie umiał w to ugodzić”⁴ – jakże zbliżone do tego, co czytamy we fraszce – a zauważymy od razu podobieństwo wyższego rzędu: tak jak świat Boskiej kreacji jest tym, w którym „wszystko się dziwnie plecie”, tak świat kreacji poetyckiej jest areną niekończącego się błędzenia.

renesans

metafora

furor poeticus

Istnieje jednak znacząca różnica pomiędzy Bogiem – Stworzycielem świata a poetą-cieślą, i nie chodzi wcale o to, że metafory „cieśli” i „mistrzowania” wskazują na przywiązanie Kochanowskiego do racjonalistycznego ujęcia poezji jako formy rzemiosła, a nie rozumianego po platońsku aktu poetyckiego szału (*furor poeticus*); niewykluczone, że i stworzenie świata było aktem rzemiosła najwyższego rzędu. Główna różnica polega mianowicie na tym, że poeta „nie zawždy do wrót trafi [...]”, a zatem traci orientację w swoim własnym dziele i nie jest w stanie poznać go na wylot. Należy

⁴ Tekst wg: Jan Kochanowski, *Pieśni*, oprac. Ludwika Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 2008, s. 25.

tę deklarację, wprowadzoną wprawdzie dość ostrożnie („nie zawsze”), uznać za jedną z ważniejszych myśli obecnych we fraszce. Nie będzie więc chyba przesadą stwierdzenie, że poeta proroczo zapowiada tu jedno z odkryć xx-wiecznej teorii interpretacji: autor tekstu, postawiony w szeregu innych czytelników, nie zajmuje wobec swojego tekstu pozycji wyróżnionej, nie jest tym, który wie lepiej i rozumie więcej, a jego osąd o własnym dziele nie może być absolutyzowany. Nowoczesna teoria interpretacji, wywodząca się z kręgów fenomenologicznych, strukturalistycznych czy poststrukturalistycznych, ujmowała to niekiedy jako konieczne oderwanie się dzieła od aktów psychicznych twórcy, a także jako włączenie się tego dzieła w sieć interakcji z innymi tekstami kultury, które nadają mu zmienne znaczenia, całkowicie niezależne od autorskiej intencji.

Możliwa jest jednak jeszcze inna strategia rozumienia i interpretacji – i podpowiada ją *szczodrak*. Jest to strategia hermeneutyczna, wywodząca się przede wszystkim z neoplatonickiej myśli Hansa-Georga Gadamera. W tej optyce wiersz nie tyle wymaga interpretacji, co sam jest interpretacją, to znaczy odpowiedzią na jakieś pytanie. Innymi słowy, ażeby zrekonstruować sens wiersza, trzeba znaleźć pytanie, na które ten wiersz odpowiada. Ważne, by zdawać sobie sprawę, że nie istnieje jedno takie pytanie czy grupa pytań, zaprojektowanych przez poetę bądź poetkę, a zatem zgodnych z jakąś autorską intencją – tu również o niej nie mówimy. Zrekonstruowane pytanie jest bowiem z jednej strony podpowiadane przez sam tekst, z drugiej zaś zależy w dużej mierze od usytuowania osoby interpretującej, od jej światopoglądu i pamięci kulturowej, które są niewypowiedzianymi i często nieświadomymi założeniami, z jakimi przystępujemy do interpretacji. W rezultacie, rozumienie i interpretacja są rodzajem gry, w której nie można już mówić o podmiocie i przedmiocie interpretacji, gdyż rozplątują się one w akcie rozumiejącego bycia-w-świecie, w którym nasza wiedza, nasze założenia i oczekiwania są poddawane nieustannej modyfikacji, narzuconej przez perspektywę tekstu – i *vice versa*. Rzecz jasna, w tak opisanym modelu wiersz nie jest lustrzanym odbiciem jakiejś wyjściowej sytuacji twórczej, a tym bardziej psychologii tworzenia – jest właśnie odczytaniem, interpretacją, dziejącym się na naszych oczach i również za naszą sprawą rozumieniem.

U Joanny Mueller owa możliwość, że to wiersz interpretuje czy jest interpretacją, zostaje poważnie wzięta pod uwagę – i właściwie w tym samym momencie odrzucona: „jak odczytasz mnie niech nie wiem”. Mueller podaje hermeneutykę w wątpliwość i – podobnie jak Kochanowski – kwestionuje możliwość ustalenia sensu, rozplątania

hermeneutyka

dedykacja
hermeneutyka
psychoanaliza
fraszka

Czytelnicy zapewne zwrócili uwagę, że w mojej interpretacji nie pada określenie „podmiot liryczny”. Przysnaję, że staram się nie tyle unikać, co nie nadużywać tego terminu. Jest dla mnie oczywiście jasne, że w liryce autorzy mogą mówić, i zazwyczaj mówią, za pośrednictwem wykreowanych przez siebie instancji wewnątrztekstowych, nazywanych właśnie „podmiotami lirycznymi”, a zatem jakiegokolwiek utożsamienie owego podmiotu z realnym autorem czy realną autorką obarczone jest licznymi niebezpieczeństwami. Równocześnie należy pamiętać, że kategoria podmiotu lirycznego ma dość krótką historię; narodziła się w XX wieku w ramach strukturalistycznej teorii komunikacji literackiej, a zatem poeci tacy jak Jan Kochanowski nie wiedzieli nawet o jej istnieniu. Jako przynależna do określonej teorii, ma swoje konieczne ograniczenia, które ujawniają się zwłaszcza teraz, po przemianach poststrukturalistycznych i w obrębie nowych badań, określanych szeroko mianem „posthumanistycznych”. Bywa również owo pojęcie używane w sposób nieco asekuracyjny, z przesadnej obawy, by nie popełnić błędu utożsamienia podmiotu realnego (autora, autorki) i tekstowego. W każdym razie, kiedy mówię „Mueller” albo „Kochanowski”, myślę po trochu o obu typach podmiotów; wolałbym unikać niezręcznych zdań w rodzaju: „Podmiot liryczny wspomina lata spędzone w Czarnolesie”. Należy tu również zauważyć, w nawiązaniu do coraz powszechniejszej feminizacji języka polskiego, że w literaturze fachowej pojawia się niekiedy określenie „podmiotka liryczna”. W przypadku fraszki należałoby więc mówić o podmiocie, a w odniesieniu do szczodraka – o podmiotce

splątanego, stworzenia mapy labiryntu, wyjścia z błędu, przy czym pamiętajmy, że w XVI-wiecznej polszczyźnie autora fraszek „błąd” to przede wszystkim tyle co „błądzenie”, „zejście na manowce”. Możemy tu przywołać inny utwór Kochanowskiego, dedykowany Janowi Baptyście Tęczyńskiemu, gdzie poeta używa podobnej frazy, choć poniekąd z inną konkluzją: „I wyszedł z wielką sławą po nici rozwitej / Z labiryntowych błędów i zdrady zakrytej”⁵.

Podważając tak pojmowaną hermeneutykę – zwłaszcza w odniesieniu do siebie samej jako osoby piszącej, wobec której hermeneutyka miałaby odgrywać rolę jakiegoś specjalnego sposobu rozumienia i rozpoznawania, jakiejś niemal medycznej diagnozy – autorka proponuje inną wizję aktu pisania, mianowicie takiego, w którym przelewanie słów na papier jest poniekąd wydobywaniem rzeczy, zjawisk, pojęć, myśli, które, gdzieś ukryte, są samemu podmiotowi piszącemu nieznane, a których w inny sposób powiedzieć się nie da – i nigdy w inny sposób nie znalazłyby ujścia: „wypierane myśli wpuszczaj / za próg mowy [...]”. Gdyby nie nawiązanie do kategorii wyparcia, która od razu kieruje nas ku psychoanalizie, rozbrat z hermeneutyką nie byłby może całkowity; dałoby się argumentować, że Mueller dopuszcza możliwość, iż pisanie jest Heideggerowskim prześwitem (*Lichtung*), który wydobywa prawdę zjawisk i rzeczy. Jesteśmy już jednak na innym terytorium i zapewne należy tu bardziej mówić o psychoanalizie w typie Lacanowskim niż Freudowskim, jako że nie chodzi chyba o sytuację, w której „wypierane myśli” poprzedzają język i jedynie poszukują adekwatnego wysłownienia, co raczej o sytuację, w której to język, manifestujący się w wierszu, staje się ich faktycznym twórcą. Inaczej rzecz ujmując, nie chodzi o odtworzenie jakiejś realności ukrytej za znakami, ale zrekonstruowanie symbolicznej, językowej struktury, w jaką ubiera się nieświadome, mające dopiero przekroczyć próg, który należy już do domostwa wiersza.

Zauważmy przy tym, że u Mueller wiersz jest szczodry, co swoiście rezonuje z nazwaniem przez Kochanowskiego fraszek mianem wdzięcznych i nieprzepląconych (tj. bezcennych, ale też miłych). Wiersz w swojej umiejętności przechodzenia za próg mowy przejawia swoją szczodrość. Ujawnia się tutaj etymologiczny i historyczny

⁵ Tekst wg: Jan Kochanowski, *Pamiętka wszystkimi cnotami hojnie obdarzonemu Janowi Baptyście hrabi na Tęczyńnie [...]*, w. 67–68, w: tegoż, *Dzieła polskie*, oprac. Julian Krzyżanowski, w serii: „Biblioteka Poezji i Prozy”, Warszawa 1960, s. 659.

związek szczodrości i szczerości, podkreślony jeszcze końcowym nawiązaniem do szczerego pola – przymiotnik obecny w tym utartym związku frazeologicznym nabiera znaczenia swego rodzaju prawdomówności. Szczodry wiersz, czyli szczodrak, jest nie tylko hojny, w tym sensie, że obdarza mówiącą tym, czego ona w inny sposób powiedzieć by nie mogła, a przy tym karmi niedosyt i sypie dreszczem, ale jest też szczery, nie dlatego jednak, że przedstawia jej niezakłamaną i niewątpliwą obraz, ale dlatego że pozwala, możliwie bez zafałszowania, wydobyć klarowne słowa i myśli („przejrzystego w męt nie fałszuj”). Przy czym to, że są one klarowne i przejrzyste, może się okazać dopiero wtedy, gdy staną się częścią wiersza. Z tego powodu akt pisania jest ciągłym procesem negocjacji pomiędzy wyjściowym szumem a tym, co powiedziane w wierszu („głos mi z szumu wynegocjuj”). Widzimy tu niekartyezjański podmiot, który nie wie, kim lub czym jest, podmiot, który dopiero się tworzy i staje – poprzez akt pisania, który z kolei jest niehermeneutycznym czytaniem dokonany przez sam wiersz. Inaczej niż w racjonalistycznej filozofii podmiotu, który sam siebie ustanawiał poprzez myślenie, to dopiero zewnętrzne dzieło daje jakieś niepewne poczucie jestestwa („[...] mów że jestem”). Akt pisarski, ten trudny proces negocjacji, to wydobywanie nieznanego podmiotowi wewnętrznego głosu – z gniewu i szumu, z niedosytu, z wyparcia, z poplątanej mierzwy zdarzeń (również, domyślamy się, z mierzwy mediów elektronicznych i społecznościowych), to także nadawanie słabym myślom mocnego sensu: „[...] a te błahe / pomnóż w sensory pod swym dachem”. Zarazem jest ten akt otwieraniem się („nie zatraskuj”) i ucieczką, ale nie jest to proces bezproblemowy i bezkonfliktowy, co wyrażają liczne zestawienia oksymoroniczne, których kulminacją jest antropomorfizacja „wrogi gość”, jakże kontrastująca z początkowym „szczodrym wierszem”. Wrogi gość jest tutaj kimś, o kim wiemy, że nawet jeśli nie przychodzi ze złymi czy podejrzanymi intencjami, to przynajmniej z nieznanymi zamiarami; jest w rezultacie kimś lub czymś naruszającym wewnętrzny spokój („mir naruszaj”), do czego wręcz jest zapraszany i zachęcany. Nadejście wrogiego gościa, nieco na kształt egzystencjalnej filozofii Sorena Kierkegaarda, ma poskutkować bojaźnią i drżeniem („sypnij dreszczem”). W pisaniu, jak sugeruje *szczodrak*, ujawnia się bowiem prawda, że ów mir jest co najwyżej swoistym konformizmem podmiotu: podmiot ten może zgubić się w mierzwie zdarzeń i zarazem uznać ten stan za wygodny i pożądany. Te dwie przeciwstawne tendencje, to znaczy potrzeba dreszczu i zagrożenie mierzwy, znajdują swoje ujście w jednej i tej samej poetyce – w aliteracyjnym nawarstwieniu spółgłosek

frazeologia

szczodrak

podmiot mówiący

oksymoron

antropomorfizacja

egzystencjalizm

aliteracja

inwersja
fraszka
pieśń
renesans
idylla
podmiot mówiący
konwencja literacka
sielanka

Interpretacja nasuwa różne skojarzenia, niektóre wydają się tylko częściowo uprawnione. Jednym z takich skojarzeń, które pomijam w interpretacji głównej, ale które można by przy pewnym wysiłku uzasadnić, o ile wniosłoby to do interpretacji jakiś naddany sens, jest uznanie, że oba wiersze są jakąś formą sonetu. Wiadomo, że żaden z nich nie spełnia surowych wymogów formalnych gatunku, niezależnie od tego, czy mówimy o sonecie włoskim, francuskim czy angielskim: oba wiersze są stychiczne, tzn. nie wprowadzają podziału na strofy, nie ma tu typowego i jednocześnie kunsztownego układu rymów, a także charakterystycznych dominant tematycznych. Od strony formalnej wiersz Kochanowskiego jest sonetem jakby bardziej: można by go podzielić na trzy strofy czterowierszowe i końcowy dystych. Tym natomiast, co oba utwory czerpią z sonetu, jest właśnie filozoficzna refleksyjność ostatnich dwóch wersów. Brakuje mi jednak jasności, czy to porównanie dałoby się obronić i jaka byłaby korzyść z jego zastosowania. Zostawiam je zatem na boku, jako przypisy i margines

szeleszczących i syczących, a gdy ich z rzadka w danym wersie brak – w obecności przede wszystkim samogłosek ciemnych.

I jakże te nawiązania do gospodarza, dachu (*pars pro toto*), domowego progu, a zatem szeroko rozumianej gościnności, brzmią u Mueller echem innych utworów Kochanowskiego, jak choćby fraszki *Na lipę* („Gościu, siądź pod mym liściem, a odpoczni sobie!”⁶), będąc jednocześnie przekorną inwersją owej renesansowej idylli, jaką poeta we fraszkach i pieśniach wiązał z obrazami czarnoleskiej wsi. Przy czym i u Mueller mamy do czynienia z pewną dozą idylliczności, biorącą się z faktu, że najpierw rolę gospodarza pełni sam podmiot, który zaprasza wiersz do siebie (by zaprowadził tam swoje wrogie porządki), ale następnie to wiersz staje się właściwym i głównym gospodarzem, który pod swoim dachem gości „rozmieniony” podmiot – taki, który w wyniku tego procesu doznał jednocześnie odmiany i „rozmiany”, jak w rozmienianiu większych pieniędzy na drobne. Owo finalne przejście podmiotu od roli gospodarza do roli gościa, a wiersza – od roli gościa do gospodarza, jest przez poetkę kreślone w konwencji sielanki, a przynajmniej czegoś przez sam podmiot pożądanego i oczekiwanego.

Omawiany tu proces negocjacji wydaje się w każdym razie całkowicie różny od tego, co widzimy we fraszce. Tam podmiot przynajmniej u źródła jest renesansowym klasycystą, który wie, co pisze („W które ja wszytki kładę tajemnice swoje”), a dopiero później gubi się w labiryncie. U Mueller podmiot znajduje się w labiryncie już na samym początku, tak więc mówienie o podmiocie jest obarczone ryzykiem i słowo to powinniśmy raczej brać w cudzysłów; podmiot ten jednocześnie zagrożony jest możliwością wewnętrznej zgody na konformizm, który polegałby na pogodzeniu się z banalnością szumu i mierzwy. Podobnie jednak jak u Kochanowskiego, trudno powiedzieć, by *szczodrak* proponował rozwiązanie zagadki labiryntu, by rekonstruował jego mapę – nie o to zdaje się w wierszu Mueller chodzić.

Jest wobec tego wysoce znamienne, że oba utwory, nie licząc frazy „[wejdz]”, do której przyjdzie nam jeszcze wrócić, kończą się w sposób niemal identyczny – powietrzną ucieczką, w obu przypadkach ubraną w pewien kostium. We fraszce jest to

⁶ Tekst wg: Jan Kochanowski, *Fraszki*, dz.cyt., s. 45.

kostium mitologiczny, w szczodraku natomiast chodzi o kostium kryptocytatu czy może raczej fałszywego cytatu lub parafrazy z ludowej ukraińskiej pieśni, szczedryka. Wiadomo, że te powietrzno-ornitologiczne nawiązania mają wiele wspólnego z imaginariem poetyckim – poeci i poetki wzlatują, lot jest ucieleśnieniem natchnienia, którego symbolicznym wyrazem jest Pegaz, skrzydlaty koń. Jednak w tym przypadku nie o natchnienie chyba idzie; metafora lotu pojawia się na końcu, a zatem gdy wiersze są już właściwie napisane, w obu też lot nie wiąże się z jakimkolwiek całościowym, ogólnym oglądem, tak jak to było w imitujących Horacego: *Pieśni x z Ksiąg pierwszych* („Kto mi dał skrzydła, kto mię odział pióry / I tak wysoko postawił, że z góry / Wszystek świat widzę, a sam, jako trzeba, / Tykam się nieba?”⁷) oraz *Pieśni xxiv z Ksiąg wtórych* („Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony / Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony / Natury [...]”⁸). Kochanowski na skrzydłach Dedala umyka z labiryntu, ale prześlizguje się nad jego złożonością i tajemnicą – wylatuje „ledwe wierzchem”, gdy tymczasem u Mueller to już nie podmiot tworzący, ale jakaś jaskółeczka przelatuje „skrajem wiersza”, a więc niejako poza tym, co powiedziane, ucieka jakaś informacja nieprzewidziana, jakiś naddatek sensu, o którym autorka zdaje się nie mieć właściwej wiedzy. W pewnym stopniu uwidacznia się tutaj symbolika wiązana z jaskółkami w różnych kulturach i różnych czasach, i to już od starożytności: traktowano bowiem jaskółki jako uosobienie nadziei, wolności, lojalności; zwiastowały nowy początek (a w szczedryku wiosnę) i miały przynosić szczęście, choć bywa, że zwiastują i deszcz. Jest więc szczodrak jaskółeczką, która przemyka obok tego, co w podmiocie, jest tym, co wynegocjowane i wydarte z szumu, jest sensem, który nie wiadomo skąd dokładnie przychodzi i dokąd zmierza.

Zaczęliśmy tę próbę interpretacyjną od kategorii autotematyzmu. Możemy teraz, czyniąc istotne zastrzeżenia, do niej wrócić. Oba wiersze są bez wątpienia autotematyczne, ale na różne sposoby. Autorefleksyjność wydaje się bardziej pasować do utworu Kochanowskiego, ponieważ w tym przypadku, mówiąc o podmiocie wypowiedzi, nie trzeba stosować cudzysłowu. Nawet jeżeli ów podmiot czuje się zagubiony, to jest w stanie wykrzesać z siebie siłę, by ulecieć z labiryntu; poniekąd uwidacznia się tutaj wiara poety w rozum i klasycyzm. Tymczasem w wierszu Mueller podmiot jest

⁷ Tekst wg: Jan Kochanowski, *Pieśni*, dz.cyt., s. 27.

⁸ Tamże, s. 101.

mit

szczodrak

kryptocytat

parafraza

metafora

W odniesieniu do tego, kto dokonuje interpretacji, niezbyt konsekwentnie posługuję się raz to liczbą pojedynczą, innym razem – mnogą. W tym drugim przypadku interpretator z pewnością stara się podkreślać, że pracę myślową przeprowadza z nieustannym odniesieniem do swoich czytelników, że jest to poniekąd praca wspólna i wspólnie przebyta droga. Równocześnie jest w tym pewna nie zawsze uczciwa retoryka, którą powinno się stosować dość ostrożnie; może to bowiem wyglądać tak, że autor interpretacji, włączając czytelników do swojej narracji, chce ich obarczyć współodpowiedzialnością za ewentualnie popełnione błędy, niedoczytania i przeoczenia

autotematyzm

klasycyzm

autotematyzm

fraszka
szczodrak

paradoks

wersyfikacja
rymy parzyste

baśniowość

incipit

Jednym z najpoważniejszych wyzwań, jakie stoją przed interpretatorem, jest kwestia analizy formalnej tekstu i jej przełożenia na semantykę; w przypadku interpretacji porównawczej sprawa ta jest jeszcze trudniejsza, ponieważ należy dopuścić możliwość, że dwie niekiedy

całkowicie podejrzany, jest bytem płynnym i nieciąglym, jaskółeczką migotliwych sensów, wydobytych w akcie poetyckiej kreacji. Czy ten podmiot mógłby zatem przeprowadzać autotematyczną refleksję? Zdaje się, że nie i że zadanie to bierze na siebie wiersz, wrogi gość, który nie wie, skąd się wziął i z jakimi zamiarami przybywa. Widać w każdym razie wyraźnie, że oba utwory zadają też pytania o własne uprawomocnienie jako wypowiedzi poznawczo wiarygodnych. Jeśli bowiem wiersz, jak u Kochanowskiego, jest nieodgadnionym labiryntem, jeśli, jak u Mueller, wychodzi z niezrozumiałego i niewypowiedzianego, to oba apele, czy to do wdzięcznych fraszek, czy do szczodrego wiersza, wydają się podejrzane, jeśli swoje faktyczne ujście znajdują właśnie w tak niepewnych sobie utworach. „Powiedzcie mu, niech próżno nie frasuje głowy [...]”, „przejrzystego w męt nie fałszuj” – ale jak fraszki i szczodrak mają to zrobić, skoro te pierwsze są nieprzeniknione, ten drugi zaś dopiero stwarza podmiot mowy, wyprzedza jego właściwe ukonstytuowanie? Problem poznawczej wartości tekstu literackiego zostaje więc w obu utworach wyartykułowany w sposób możliwie najmocniejszy, bo przez paradoks. Wyostrzeniem tej paradoksalności jest fakt, że tę najpoważniejszą tematykę przedstawia się za pomocą środków, które zbyt pośpiesznie moglibyśmy uznać za niepoważne. Kochanowski powagę „wszytkich tajemnic swoich” wtlacza mianowicie we fraszkę, nawet jeśli dla zmylenia napisaną dostojnym trzynastozgłoskowcem, podczas gdy Mueller relatywizuje ową problematykę przez ludyczność, ludowość i baśniowość. Ludyczność i ludowość słyszymy w śpiewnym ośmiozłogłoskowcu, o regularnym układzie rymów parzystych (co na tle całego tomu, z którego wiersz pochodzi, jak i wcześniejszej twórczości poetki, jest czymś nader wyjątkowym), wreszcie w nawiązaniach do szczodryka i ludowej pieśni noworocznej. Baśniowość szczodraka jest natomiast pochodną jego magiczności: te litanijne prośby, z których szczodrak się składa, są tak naprawdę magicznymi zaklęciami, począwszy od incipitowego „wierszu wierszu szczodry wierszu”, co przywodzi na myśl ośmiozłogłoskowe frazy w rodzaju: „Lustereczko, powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy w świecie”.

Można jeszcze widzieć wiersz Joanny Mueller jako dziejący się na naszych oczach obrzęd czy seans spirytystyczny, w którym, niejako w poetyckim transie, przywołuje się ducha, a może demona, który jako jedyny potrafi dokonać przeprowadzenia podmiotu przez próg mowy. Zwróćmy uwagę, że właściwym zakończeniem wiersza jest ujęte w nawias kwadratowy i wyodrębnione przez poprzedzającą je interlinię „wejdz”, które

w ten sposób zyskuje rangę osobnej strofy. Nawias zwykle znamionuje wypowiedź jakby poboczną i o mniejszej wadze, ale wiersz upoważnia nas również do interpretacji innej, mianowicie takiej, w której ujęte w ten nawias wezwanie nie może być w sposób jednoznaczny przypisane do żadnego „podmiotu” (przy całej nieadekwatności tego słowa, co wydaje się teraz oczywiste) – ani do mówiącej w wierszu Joanny Mueller, ani do owego hipotetycznego demona, który wydobywa z niej mowę, ani do samego wiersza, czyli wypowiedzi, zapewne za sprawą działań demona, niejako z podmiotu wydartej siłą. Zawołanie: „wejdź”, może być więc jednocześnie rozumiane albo jako otwarcie się poetki na ową zewnętrzną interwencję, coś w rodzaju „wejrzyj we mnie”, albo jako oznaczenie owego przejścia przez próg mowy, albo wręcz, ze względu na fakt, że mamy do czynienia z wierszem otwierającym tomik, jako głos demona-wiersza skierowany do czytelnika: modlitwa została wysłuchana, przybywam na wezwanie medium, oto właśnie dokonuje się przejście przez próg, do czego ty, Czytelniczko i Czytelniku, również jesteście zapraszani.

Można by na koniec powiedzieć przekornie, że wspólnym mianownikiem obu wierszy jest nigdzie niewypowiedziane „wyjdź”: wyjdź z labiryntu, wyjdź z szumu i mierzwy, wyjdź z „przedmowa”, o ile mogą pozwolić sobie na taki neologizm. Wychodzi się, ulatując – czy to na skrzydłach Dedala, czy lotem jaskółki. Ale o tym była już mowa.

Korzystam więc z okazji, by zamiast właściwego zakończenia wyjaśnić, że tytuł niniejszego tekstu nawiązuje do krótkiego opowiadania Jorge Louisa Borgesa pt. *Dwaj królowie i dwa labirynty*. Labirynt pierwszy, babiloński, to konstrukcja architektoniczna, zapewne imitująca dzieło Dedala; labirynt drugi, arabski, to pustynia. Jest to labirynt, który nie jest gmachem, nie ma murów i korytarzy, a jednak ucieczka z niego okazuje się niemożliwa. Kusi mnie, by powiedzieć, że nowelka Borgesa byłaby interesującym kontekstem dla obu wierszy, w języku Charlesa Sandersa Peirce’a – ich interpretantem. Niewykluczone, że warto by taką analizę przeprowadzić.

bardzo różne poetyki wchodzą ze sobą w pewną interakcję, która może skutkować istotnymi konsekwencjami semantycznymi. Refleksja nad poetyką porównywanych tekstów towarzyszy mi od pierwszej z nimi styczności, ale czy musi się znaleźć gdzieś na początku interpretacji, czy musi nadawać jej ton? Może, ale równie dobrze mamy prawo umiejscowić ją dalej, nawet na końcu, możemy też nią swobodnie przeplatać nasz interpretacyjny wywód. Osobiście wiele zawdzięczam strukturalistycznej intuicji, zaczerpniętej od symbolistów, że w języku poetyckim pojedynczy znak może przenosić zawarty w nim immanentnie sens, w szczególności zaś wehikułem sensu są podobieństwa i opozycje znaków językowych. Z tym należy jednak uważać, ponieważ może to prowadzić do wniosku, że wszelkie znaki i ich relacje są nośnikiem jakiejś semantyki. W taki właśnie sposób dwaj wielcy strukturaliści, Roman Jakobson i Claude Lévi-Strauss, analizowali *Koty* Charles’a Baudelaire’a, ale czy nie było w tym odrobiny szaleństwa? A może ironii udającej szaleństwo? Natomiast z pewnością nie będzie nas satysfakcjonować taka interpretacja, w której czysto analitycznie „roz-biera się” wiersz, tzn. opisuje użytą poetykę, środki stylistyczne, wersyfikację itp., ale bez związku z proponowaną interpretacją. Należy też być wyczulonym na sytuacje, w których ta poetyka kłóci się z naszymi przypuszczeniami interpretacyjnymi, w których zatem najbardziej nawet spójne i przekonujące odczytanie może być zakwestionowane przez językowy kształt wiersza

tytuł

kontekst literacki

<https://rcin.org.pl>

Teresa Kostkiewiczowa

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0001-5838-253X

DWA WIERSZE – DWA GŁOSY

JAN KOCHANOWSKI

Pieśń VIII z Ksiąg pierwszych

Gdziekolwiek jest, Bożec pośli dobrą godzinę.
Jaciem twój był, jako żywo, i twoim zginę.
Tak to Bóg przejrzał od wieku, a nie żałuję,
Bo w tobie więcej niż we stu innych znajduję.

5 Nie tylkoś nad insze gładszą się urodziła,
Aleś i zwyczajmi twarzy nic nie zelżyła;
A jako wdzięcznie szmarakiem złoto się dwoi,
Tak tej szlachetnej duszy w tym ciele przystoi.

Szczęśliwy ja człowiek, bych mógł tak użyć tego,
10 Jakobych sie nie omylił, co jest lepszego.

Lecz jako na błędnym morzu: nie tam, gdzie chcemy,
Ale gdzie nas wiatry niosą, płynąć musimy.

Jednak albo miłość zmyśla sny sama sobie,
Albo i ty nie chcesz, bych miał zwętpić o tobie.
15 Ta nadzieja świat mi słodzi; a bych inaczej
Doznać miał (uchowaj Panie) – umarłbym raczej.

Objaśnienia:

w. 2 | *twoim zginę* – tu: twoim umrę, będę należał do ciebie aż do śmierci

w. 7 | *szmarakiem złoto się dwoi* – szmaragd podwaja wartość złota, w które jest oprawiony

Pierwodruk: 1586.

Tekst wg: Jan Kochanowski, *Pieśni*, oprac. Ludwika Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 2008, s. 122–123.

ADAM MICKIEWICZ

Do ***. Na Alpach w Splügen 1829

Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!
Morzem płyniesz i lądem idziesz za mną w drogę,
Na lodowiskach widzę błyszczące twe ślady
I głos twój słyszę w szumie alpejskiej kaskady,
5 I włosy mi się jeżą, kiedy się oglądam,
I postać twoją widzieć lękam się i żądam.

Niewdzięczna! gdy ja dzisiaj, w tych podniebnych górach
Spadający w otchłanie i niknący w chmurach,
Wstrzymuję krok, wiecznymi utrudzony lody,
10 I oczy przecierając z lejącej się wody,
Szukam północnej gwiazdy na zamglonym niebie,

Szukam Litwy i domku twojego, i ciebie;
Niewdzięczna! może dzisiaj królowa biesiady,
Ty w tańcu rej prowadzisz wesołej gromady,
15 Lub może się nowymi miłośkami bawisz,
Lub o naszych miłośkach śmiejąca się prawisz,
Powiedz, czyś ty szczęśliwsza, że ciebie poddani,
Niewolnicze schylając karki, zowią Pa ni!
Że cię rozkosz usypia i wesołość budzi,
20 I że cię nawet żadna pamiątka nie nudzi?
Czy byłabyś szczęśliwsza, gdybyś, moja miła,
Wiernego ci wygnańca przygody dzieliła?
Ach! ja bym cię za rękę po tych skałach wodził,
Ja bym trudy podrózne piosenkami słodził,
25 Ja bym pierwszy w ryczące rzucił się strumienie
I pod twą nóżkę z wody dostawał kamienie,
I przeszłaby twa nóżka wodą nie dotkniętą,
A całowaniem twoje ogrzałbym rączęta.
Spoczynek by nas czekał pod góralską chatą;
30 Tam zwleczoną z mych barków okryłbym cię szatą.
A ty byś przy pasterskim usiadłszy płomieniu
Usnęła i zbudziła na moim ramieniu.

[24 września 1829]

Objaśnienia:

tytuł | *Splügen* – przełęcz na pograniczu Szwajcarii i Włoch

w. 13 | *miłośki* – tu: czułości, uczucia

w. 18 | *żadna pamiątka nie nudzi* – żadne wspomnienie nie dręczy

Pierwodruk: 1834.

Tekst wg: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. I: *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 319–320.

podmiot liryczny	Obydwa wiersze są zbudowane jako wypowiedzi skierowane przez „ja” mówiące do nieokreślonej bliżej adresatki – kobiety, na co wskazują formy gramatyczne: „Nie tylkoś nad insze gładszą się urodziła” (Kochanowski) i „Niewdzięczna!” (Mickiewicz). Tytuł drugiego z wierszy zawiera też odesłanie do konkretnej, rzeczywistej miejscowości w Alpach oraz rok wskazujący czas jego powstania, jeszcze bliżej skonkretyzowany w dopisku pod tekstem: „24 września 1829”. Wiedza o biografii Mickiewicza pozwala założyć, że wypowiedź odnosi się do konkretnych, realnych osób i wydarzeń, a podmiot liryczny stanowi <i>porte-parole</i> osobowego autora. Inaczej jest u Kochanowskiego, gdzie nie mamy takich wskazówek – osoba adresatki konkretyzuje się jedynie w dalszym toku monologu jako ktoś emocjonalnie bliski i adorowany.
tytuł	
monolog liryczny	W obu lirykach zwrot do adresatki (w drugiej osobie liczby pojedynczej) wyznacza kształt monologu i określa sytuację wypowiedzi jako sytuację wyznania zwróconego do osoby nieobecnej, choć wyobrażonej i przywoływanej. Wiersz Kochanowskiego rozpoczynają nacechowane emocjonalnie, serdeczne, bezpośrednie życzenia skierowane do adresatki: „Gdziekolwiek jest, Bożeć pośli dobrą godzinę”. Mają one postać spokojnego, skupionego rozmyślenia o ukochanej kobiecie, choć pośrednio wyrażają troskę o jej los oraz emocjonalne zaangażowanie mówiącego (życzenie dobra). Refleksyjny ton wzmocniony jest przez zastosowanie nieużywanego wcześniej w polskiej poezji formatu wersyfikacyjnego – trzynastozgłoskowca, ze średniówką po ósmej sylabie (8 + 5), który wywołuje wrażenie wypowiedzi jakby na długim oddechu. Tok ten bywa jednak nieco zamącony, na przykład przez silny akcent oksytoniczny słowa „jest”, podkreślający oddalenie i zarazem – paradoksalnie – bliskość adresatki. Życzenie dobra ma postać metaforyczną: „dobra godzina” to przenośne określenie trwałego, nieograniczonego czasem dobrostanu kobiety. Istotność tego życzenia dla formułującego je „ja” mówiącego uwydatniona została przez rozdzielenie średniówką orzeczenia („pośli”) i dopełnienia bliższego („dobrą godzinę”). Monolog rozwija się dalej jako spokojne, nacechowane pewnością wyznanie niewzruszonej wierności i niezmienności uczuć. Rozbieżność podziału składniowo-intonacyjnego i wersyfikacyjnego pojawia się jeszcze kilkakrotnie (np. „bych miał zwętpić o tobie”; „bych mógł tak użyć tego”), sygnalizując niejako emocjonalne napięcie wypowiedzi.
sytuacja liryczna	
średniówka	średniówka po ósmej sylabie (8 + 5), który wywołuje wrażenie wypowiedzi jakby na długim oddechu. Tok ten bywa jednak nieco zamącony, na przykład przez silny akcent oksytoniczny słowa „jest”, podkreślający oddalenie i zarazem – paradoksalnie – bliskość adresatki. Życzenie dobra ma postać metaforyczną: „dobra godzina” to przenośne określenie trwałego, nieograniczonego czasem dobrostanu kobiety. Istotność tego życzenia dla formułującego je „ja” mówiącego uwydatniona została przez rozdzielenie średniówką orzeczenia („pośli”) i dopełnienia bliższego („dobrą godzinę”). Monolog rozwija się dalej jako spokojne, nacechowane pewnością wyznanie niewzruszonej wierności i niezmienności uczuć. Rozbieżność podziału składniowo-intonacyjnego i wersyfikacyjnego pojawia się jeszcze kilkakrotnie (np. „bych miał zwętpić o tobie”; „bych mógł tak użyć tego”), sygnalizując niejako emocjonalne napięcie wypowiedzi.
wersyfikacja	
akcent oksytoniczny	średniówka po ósmej sylabie (8 + 5), który wywołuje wrażenie wypowiedzi jakby na długim oddechu. Tok ten bywa jednak nieco zamącony, na przykład przez silny akcent oksytoniczny słowa „jest”, podkreślający oddalenie i zarazem – paradoksalnie – bliskość adresatki. Życzenie dobra ma postać metaforyczną: „dobra godzina” to przenośne określenie trwałego, nieograniczonego czasem dobrostanu kobiety. Istotność tego życzenia dla formułującego je „ja” mówiącego uwydatniona została przez rozdzielenie średniówką orzeczenia („pośli”) i dopełnienia bliższego („dobrą godzinę”). Monolog rozwija się dalej jako spokojne, nacechowane pewnością wyznanie niewzruszonej wierności i niezmienności uczuć. Rozbieżność podziału składniowo-intonacyjnego i wersyfikacyjnego pojawia się jeszcze kilkakrotnie (np. „bych miał zwętpić o tobie”; „bych mógł tak użyć tego”), sygnalizując niejako emocjonalne napięcie wypowiedzi.
synekdocha	
przerzutnia średniówkowa	średniówka po ósmej sylabie (8 + 5), który wywołuje wrażenie wypowiedzi jakby na długim oddechu. Tok ten bywa jednak nieco zamącony, na przykład przez silny akcent oksytoniczny słowa „jest”, podkreślający oddalenie i zarazem – paradoksalnie – bliskość adresatki. Życzenie dobra ma postać metaforyczną: „dobra godzina” to przenośne określenie trwałego, nieograniczonego czasem dobrostanu kobiety. Istotność tego życzenia dla formułującego je „ja” mówiącego uwydatniona została przez rozdzielenie średniówką orzeczenia („pośli”) i dopełnienia bliższego („dobrą godzinę”). Monolog rozwija się dalej jako spokojne, nacechowane pewnością wyznanie niewzruszonej wierności i niezmienności uczuć. Rozbieżność podziału składniowo-intonacyjnego i wersyfikacyjnego pojawia się jeszcze kilkakrotnie (np. „bych miał zwętpić o tobie”; „bych mógł tak użyć tego”), sygnalizując niejako emocjonalne napięcie wypowiedzi.
składnia	
intonacja	średniówka po ósmej sylabie (8 + 5), który wywołuje wrażenie wypowiedzi jakby na długim oddechu. Tok ten bywa jednak nieco zamącony, na przykład przez silny akcent oksytoniczny słowa „jest”, podkreślający oddalenie i zarazem – paradoksalnie – bliskość adresatki. Życzenie dobra ma postać metaforyczną: „dobra godzina” to przenośne określenie trwałego, nieograniczonego czasem dobrostanu kobiety. Istotność tego życzenia dla formułującego je „ja” mówiącego uwydatniona została przez rozdzielenie średniówką orzeczenia („pośli”) i dopełnienia bliższego („dobrą godzinę”). Monolog rozwija się dalej jako spokojne, nacechowane pewnością wyznanie niewzruszonej wierności i niezmienności uczuć. Rozbieżność podziału składniowo-intonacyjnego i wersyfikacyjnego pojawia się jeszcze kilkakrotnie (np. „bych miał zwętpić o tobie”; „bych mógł tak użyć tego”), sygnalizując niejako emocjonalne napięcie wypowiedzi.

Tak to Bóg przejrział od wieku, a nie żałuję,
Bo w tobie więcej niż we stu innych znajduję.

w. 3-4

Przekonaniu o roli Bożej Opatrzności, która zadecydowała o więzi między mężczyzną i kobietą, towarzyszy opinia o niezwykłości adresatki, wyniesionej w swej doskonałości ponad inne kobiety.

Druga strofa wiersza Kochanowskiego jest kontynuacją pochwały, która odnosi się zarówno do wyglądu – piękna – adresatki, jak i do jej sposobu bycia i walorów wewnętrznych:

Nie tylkoś nad insze gładszą się urodziła,
Aleś i zwyczajmi twarzy nic nie zelżyła;

w. 5-6

Jedność sfery fizycznej i sfery ducha wyrażona została przez porównanie:

porównanie

A jako wdzięcznie szmarakiem złoto się dwoi,
Tak tej szlachetnej duszy w tym ciele przystoi.

w. 7-8

Jak blask szlachetnego kamienia wydobywa piękno ciała, tak doskonałość duszy współgra z urodą, tworząc w postaci kobiecej doskonałą jedność.

Kolejna strofa *Pieśni VIII* mówi o poczuciu szczęścia, powodowanym tak postrzeżoną doskonałością kobiety oraz przekonaniem, że taki jej obraz nie jest mylący, ale trafny i wierny:

Szczęśliwy ja człowiek, bych mógł tak użyć tego,
Jakobych się nie omylił, co jest lepszego.

w. 9-10

W dalszym toku wywodu niespodziewanie pojawia się jednak jakby nuta zwątpienia, które nie jest wywołane ani żadną konkretną sytuacją, ani też sposobem postrzeżania.

motyw losu

topos płynącego okrętu

nia kobiety, ale powodowane przez wiedzę o niepewności spraw ludzkich, poddanych nieprzewidywalnemu losowi (motyw częsty w poezji Kochanowskiego i w różny sposób werbalizowany w *Pieśniach*, *Trenach*, a szczególnie w późnych pieśniach z *Fragmentów*). Wskazuje na to odwołanie do toposu płynącego okrętu, w sposób nieunikniony poddanego niebezpiecznym działaniom wiatrów i fal morskich:

Lecz jako na błędnym morzu: nie tam, gdzie chcemy,
Ale gdzie nas wiatry niosą, płynąć musimy.

w. 11–12

Los człowieka nie jest w pełni zależny od niego samego, wpływają nań czynniki, nad którymi nie może zapanować.

W ostatniej strofie *Pieśni VIII* ów cień zwątpienia jest jakby ukryty i mniej dostrzegalny, choć nie znika całkowicie. Nie przysłania teraz obrazu idealizowanej kobiety, ale mimo to ciągle pojawia się gdzieś w tle. Prowadzi to do sformułowania nieoczekiwanej alternatywy: czy to uczucie miłości zaciemnia prawdziwy obraz adresatki i utrudnia jej jasne widzenie („zmyśla sny sama sobie”), czy też przynależne jej istotowo walory dają podstawę nadziei o bezzasadności zwątpienia:

Jednak albo miłość zmyśla sny sama sobie,
Albo i ty nie chcesz, bych miał zwępić o tobie.
Ta nadzieja świat mi słodzi; a bych inaczej
Doznać miał (uchowaj Panie) – umarłbym raczej.

w. 13–16

przerzutnia klauzulowa

Dramatyzm takiej – niechcianej i traktowanej z obawą – sytuacji intensyfikuje (jedyna w całym utworze) ostra przerzutnia na granicy przedostatniego i ostatniego wersu: „a bych inaczej / Doznać miał”. W toku monologu dokonuje się stopniowe przejście od całkowitej pewności dotyczącej siły wyrażanych uczuć i doskonałości adresatki – do zwątpienia zarówno w możliwość kształtowania własnego losu przez człowieka, jak i w jego zdolność do poznania drugiej osoby. Jednak trwałą kotwicą umożliwiającą poczucie zakorzenienia w świecie jest ciągle żywa nadzieja...

Budowa i przebieg monologu lirycznego w wierszu Mickiewicza są inne, silniej nasycone emocjami i zmierzające do innego niż w *Pieśni VIII* finału. Wiersz jest pisany również trzynastozgłoskowcem – tak jak u Kochanowskiego – ale w innym, najczęściej występującym w tej sytuacji formacie: 7+6. Rymowany jest – również tak jak u Kochanowskiego – parzyście (A A, B B...), ale jego bieg składniowo-intonacyjny jest różny od spokojnego tonu refleksyjnej wypowiedzi w *Pieśni VIII*. Świadczy o tym już pierwsze zdanie: „Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!”

monolog liryczny

Wypowiedź – podobnie jak u Kochanowskiego – rozpoczyna się zwrotem do adresatki, jednak dalsze ukształtowanie monologu świadczy, że mamy tu do czynienia nie ze spokojną, niejako wyciszoną deklaracją, ale z gwałtownym, silnie nacechowanym emocją, wykrzyzanym niemal wyznaniem. Znamienne jest słowo „więc”, wskazujące, że wypowiedź budowana jest jako efekt wcześniejszego (długotrwałego?) rozpamiętywania i przeżywania sytuacji rozstania. Jest ona ekspresją silnego doznania emocjonalnego, zwerbalizowanego z gwałtownością i mocą, na co wskazuje powtórzenie słowa „nigdy” i ostra przerzutnia średniówkowa („z tobą | rozstać”) oraz końcowy wykrzyknik jako odpowiednik wzburzonego, podniesionego głosu. Tak więc, choć sytuacja liryczna w obu analizowanych wierszach jest analogiczna, przebiega ona w różnych kierunkach i ma różne tonacje: zamiast spokojnej i refleksyjnej zadumy z *Pieśni VIII* Kochanowskiego u Mickiewicza jesteśmy świadkami napięcia emocjonalnego i gwałtownego tonu, w którym dosłuchać się można jakby skargi, żalu, pretensji z powodu niemożności uwolnienia się od ciągle obecnej przed oczyma (duszy) postaci adresatki, a jednocześnie – niemożności uwolnienia się od ambiwalentnych uczuć towarzyszących pragnieniu jej spotkania i ujrzenia:

rymy parzyste

składnia

intonacja

ekspresja

powtórzenie

przerzutnia

sytuacja liryczna

Morzem płyniesz, i lądem idziesz za mną w drogę,
Na lodowiskach widzę błyszczące twe ślady,
I głos twój słyszę w szumie alpejskiej kaskady,
I włosy mi się jeżą, kiedy się oglądam,
I postać twoją widzieć lękam się i żądam.

w. 2–6

wyliczenie
obraz poetycki
środki stylistyczne

anafora
świat przedstawiony

graficzna postać tekstu
kompozycja
powtórzenie

Siła przeżycia sprawia, że postać kobiety ulotnie wyłania się z tła niezwyklej, potężnej alpejskiej przyrody, która jakby wydobywa tę postać z mroków duszy, ale przy udziale najważniejszych zmysłów: wzroku i słuchu, potęgując emocje i intensyfikując widzenie górskiego krajobrazu. Jego poruszający obraz rozpoczyna się wyliczeniem zjawisk natury: od najbardziej ogólnych (łądy, morza) do bardziej skonkretyzowanych (górskie lodowiska, kaskady). Wypowiedź niejako spontanicznie przywołuje różne wizerunki kobiety, które wyłaniają się z otaczającego pejzażu, kolejne wersy zaczynają się anaforycznym powtórzeniem spójnika „i”. Świat przedstawiany w każdym z wierszy ma jednak odmienny status. W *Pieśni* jest to rzeczywistość quasi-realna, jakby bezpośrednio dostępna oglądowi i wiedzy podmiotu. Mickiewicz zaś najpierw kreuje doświadczany przez „ja” świat nie jako obiektywny obraz, ale jako projekcję silnych uczuć i pragnień osoby mówiącej. W dalszej wypowiedzi jest to świat wyobrażony w trybie przypuszczającym: „może”, a w ostatnich wersach – w perspektywie: „bym”.

Kolejna część wiersza Mickiewicza, graficznie wyodrębniona jako nowa całośćka treściowo-kompozycyjna, rozpoczyna się powtórzonym bezpośrednim zwrotem do adresatki („Niewdzięczna!”), będącym wyrzutem (skargą?), kierowanym pod jej adresem. Jest ona „niewdzięczna”, bo prowadzi beztroskie, wesołe życie wśród adorujących ją ludzi, nie podziela uczuć i pragnień samotnego wygnańca, któremu towarzyszą jedynie otchłanie i chmury. Inaczej niż w wierszu Kochanowskiego adresatka nie jest tu postrzegana jako doskonale wcielenie ideału. Przeciwnie, jej postępowanie świadczy, że lekko traktuje życie i relacje z innymi ludźmi, nie zachowuje w pamięci dawnych uczuć i przeżyć – mimo to jednak jest ciągle kochana i upragniona:

Niewdzięczna! gdy ja dzisiaj, w tych podniebnych górach,
Spadający w otchłanie i niknący w chmurach,
Wstrzymuję krok, wiecznymi utrudzony lody,
I oczy przecierając z lejącej się wody,
Szukam północnej gwiazdy na zamglonym niebie,
Szukam Litwy i domku twojego i ciebie;

w. 7–12

Sytuację „ja” przedstawia początkowa część rozbudowanego okresu retorycznego, w którym anaforyczne powtórzenia („Szukam”, „Szukam”) i paralelizmy składniowe („i domku twojego i ciebie) budują emocjonalne napięcie wypowiedzi. „Ja” jawi się jako postać zanurzona w monumentalnej, potężnej, niezwyklej górskiej przyrodzie, obrazowanej poprzez wyolbrzymienia i wyostrenia: „spadający w otchłanie i niknący w chmurach” – w świecie nowym, obcym, postrzeganym z podziwem i respektem. Temu niezwykłemu światu zostaje jednak przeciwstawiony świat zwyczajny, znany i oswojony: świat przewidywalności i spokoju, do którego doprowadzić może wypatrywana „północna gwiazda”. To opromieniony tęsknotą świat ojczystej Litwy i „domku twojego”. Jest on ważniejszy, cenniejszy niż niezwykłość i wzniosłość przyrody alpejskiej.

Sytuacja wędrowca i adresatki jego wypowiedzi jest silnie skonstrastowana: on – samotny wśród otchłani i chmur, ona – wśród „wesołej gromady”; on – pokonujący trudy niebezpiecznej podróży daleko od rodzinnej Litwy, ona – u siebie, we własnym pałacu, jako królowa wesołej biesiady; on – wierny, przepelniony tęsknotą i pamięcią o ukochanej, ona – niepamiętająca dawnych uczuć i przeżyć. Odmienność sytuacji obu postaci jest zintensyfikowana przez kontrast między wiernością i żywą pamięcią a obojętnością i zapomnieniem. Zdrobnienie („domku”) sugeruje niemal idylliczny charakter tej poszukiwanej (wytęsknionej) rzeczywistości, a położenie w kadencji wersu słów „i ciebie” wskazuje to, co jest w tym utraconym, ale wytęsknionym świecie najważniejsze.

Po chwilowym wyrównaniu toku intonacyjnego następuje kolejne wzniesienie tonu. Powtórzenie słowa „Niewdzięczna!” rozpoczyna drugą część okresu retorycznego, w którym pojawiają się tworzone siłą wyobraźni obrazy życia i zachowań adresatki monologu:

Niewdzięczna! może dzisiaj królowa biesiady,
Ty w tańcu rej prowadzisz wesołej gromady,
Lub może się nowymi miłostkami bawisz,
Lub o naszych miłostkach śmiejąca się prawisz;

w. 13–16

Poprzednik okresu retorycznego rozpoczętego wyrażeniem „gdy ja dzisiaj” prowadzi do drugiej jego części, rozpoczętej od przeciwstawnego „Ty...”. Powtórzenie słowa „Nie-

poprzednik
okres retoryczny
anafora
paralelizm
składnia
hiperbola

deminutivum

intonacja

następnik

ekspresja

wdzięczna!” wzmocnia ekspresję wypowiedzi, która nacechowana jest żalem, a nawet pretensją wobec kobiety, sprzeniewierzającej się swoim postępowaniem oczekiwaniom i „pamiętkom”, czyli pamięci o przeszłym, wspólnie przeżytym czasie, przez co staje się ono bolesne i raniące.

dialog
okres retoryczny

Kolejny bezpośredni zwrot do adresatki: „Powiedz”, skłania ją niejako do wejścia w dialog z mówiącym, a zarazem rozpoczyna nowy okres retoryczny, rozwijany przez skierowane do niej pytania:

Powiedz, czyś ty szczęśliwsza, że ciebie poddani,
Niewolnicze schylając karki, zowią P a n i!
Że cię rozkosz usypia i wesołość budzi,
I że cię nawet żadna pamiętka nie nudzi?

w. 17–20

personifikacja

Czy otaczający kobietę dobrostan i poczucie władzy nad innymi może dawać jej szczęście? Czy upersonifikowane rozkosz i wesołość mogą wystarczać do osiągnięcia pełnej satysfakcji życiowej? A może szczęścia nie zapewniają bogactwo i materialne rozkosze? Takie sugestie zawarte są w szeregu kierowanych do niej pytań:

Czy byłabyś szczęśliwsza, gdybyś, moja miła,
Wiernego ci wygnańca przygody dzieliła?

w. 21–22

paralelizm
anafora
wyliczenie
przezeń

Przeciwstawienie adresatki – zadomowionej w swoim uporządkowanym, radosnym świecie i – wygnańczej doli „ja” mówiącego potęguje dramatyzm sytuacji. Próba jego przełamania jest kolejny obraz roztaczany przed oczyma kobiety. Mówiący zarysowuje wizję upragnionej (emocjonalny wykrzyknik: „Ach!”), ale tylko wyobrażonej (tryb warunkowy: „bym”) wspólnej wędrówki wśród górskiej natury, przez skały i strumienie. Wypowiedź ma postać paralelnych wyliczeń anaforycznych („Ja bym...”, „Ja bym...”; „I...”, „I...”), które konkretyzują obraz współ-bycia z towarzyszką w niezwykłej przestrzeni, wśród niebezpieczeństw i zagrożeń. Brzmiący poprzednio ton żalu i wyrzutów zostaje jakby wyciszony, stosunek do adresatki jest teraz nacechowany bliskością, a przede wszystkim opiekuńczością – jest wyrazem wielkiej troski i całkowitego oddania:

Ach! ja bym cię za rękę po tych skałach wodził,
Ja bym trudy podrózne piosenkami słodził,
Ja bym pierwszy w ryczące rzucił się strumienie
I pod twą nóżkę z wody dostawał kamienie,
I przeszłaby twa nóżka wodą nie dotkniętą,
A całowaniem twoje ogrzałbym rączęta.

w. 23–28

Wyrazem zaangażowania emocjonalnego osoby mówiącej są zdrobnienia: „nóżka”, „rączęta”, które sugerują niemal matczyzny stosunek do współtowarzyszki. Istotny jest też motyw śpiewu piosenek, słodzących „trudy podróży”, dopełnia on wizerunku podróżnika-wygnańca o sugestię jego zdolności poetyckich.

deminutivum

motyw śpiewu

Końcowe cztery wersy utworu charakteryzują się odmienną tonacją. Emocjonalne napięcie rozbudowanych okresów retorycznych ulega wyciszeniu, a zarysowany obraz jest nacechowany idyllicznym niemal spokojem i ukojeniem:

Spoczynek by nas czekał pod góralską chatą;
Tam zwleczoną z mych barków okryłbym cię szatą.
A ty byś przy pasterskim usiadłszy płomieniu
Usnęła i zbudziła na moim ramieniu.

w. 29–32

Dwa ostatnie wersy są niejako paralelne, a zarazem kontrastowe wobec usypiających i budzących kobietę abstrakcyjnych, choć personifikowanych „rozkoszy” i „wesołości”. Na ich miejsce pojawia się konkretne, spolegliwe ramię realnego, całkowicie oddanego wędrowca, które może zapewnić prawdziwe bezpieczeństwo i wygodę.

paralelizm

personifikacja

Obraz upragnionej – ewokowanej tylko, ale uobecnionej w istotnych detalach – bliskości i wspólnoty uczuciowej między „ty” i „ja” zamyka tę bogatą, wielowarstwową i operującą różnymi tonacjami wypowiedź liryczną. Jej linia emocjonalna biegnie od wzburzenia i silnego zaangażowania uczuciowego – do wyobrażonej, ale widzianej wyraziście sytuacji uspokojenia, doznania intymnej więzi i współodczuwania. Jest to sytuacja odmienna od tej, z którą stykamy się w *Pieśni VIII* Kochanowskiego. Tam w słowach podmiotu mówiącego od początku słyszymy stanowczą pewność co do

podmiot mówiący

jego uczuć wobec adresatki, a także co do jej doskonałości fizycznej i duchowej, ale w zdaniach końcowych pojawiają się znaki zwątpienia, niepokoju, niepewności, zarówno co do obrazu kobiety, jak i co do egzystencji człowieka, zależnej od zmiennych, niepodlegających mu sił.

czas
przestrzeń

Obydwa wiersze skłaniają do refleksji dotyczącej z jednej strony możliwości pełnego porozumienia i komunii z drugim człowiekiem oraz kierowania własnym życiem, z drugiej zaś – mocy uczuć, niepoddających się zewnętrznym uwarunkowaniom, przekraczających bariery czasu i przestrzeni.

Krzysztof Mrowcewicz

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0002-8533-4178

BAROKOWY ZEGAR ŚWIATA

DANIEL NABOROWSKI

Krótkość żywota

Godzina za godziną niepojęcie chodzi:

był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi.

Krótką rozprawa: jutro, coś dziś jest, nie będziesz,

a żeś był – nieboszczyka imienia nabędziesz.

- 5 Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt – żywot ludzki słynie,
słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie;
kołem niehamowanym lotny czas uchodzi,
z którego spadł niejeden, co na starość godzi.
Wtenczas, kiedy ty myślisz, jużes był, nieboże –
- 10 między śmiercią, rodzeniem byt nasz ledwie może
nazwać być czwartą częścią mgnienia; wielom była
kolebka grobem, wielom matka ich mogiła.

Pierwodruk: 1910.

Tekst wg: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku od Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Krzysztof Mrowcewicz, wyd. 2, Warszawa 2010, s. 103–104.

retoryka
barok

rytm
motyw *vanitas*

Bywają wiersze jak doskonałe przedmioty. Nic dodać, nic ująć. Albo, jak mówili starożytni: *nec plus ultra*. Na pierwszy rzut oka proste, choć ukrywające w sobie cudowne mechanizmy poddanego retorycznym zabiegom języka. Wiersze jak zegary, których cichy dźwięk lub głośnie bicie towarzyszyły ludziom siedemnastego stulecia. Barok to bowiem epoka nie tylko zegarów na miejskich wieżach czy dużych zegarów domowych, ale także coraz bardziej dostępnych zegarków kieszonkowych. Ich miarowe cykanie czy rytmiczne wydzwanianie godzin przypominały o upływającym czasie, który przybliży człowieka do jego końca – śmierci. Mechaniczny zegar stał się wówczas – obok klepsydry – jednym z symboli *vanitas* – marności życia. Na holenderskich martwych naturach zegarek pojawiał się obok szkła, kwiatów czy motyli – tego, co nietrwałe, choć piękne¹. Występował tam w podwójnej roli: sam kruchy i delikatny, przypominał o uciekającym czasie, o szybko przemijającym życiu motyla, o nieuchronnym więdnieniu kwiatów.

epigramat
archaizm

Takim doskonałym wierszem – wierszem-przedmiotem, wierszem-zegarem jest epigramat Daniela Naborowskiego *Krótkość żywota*. Dwanaście wersów napisanych bardzo prostym, niemal pozbawionym archaizmów językiem. Niemal, więc wyjaśnimy te archaizmy, nim przystąpimy do próby interpretacji. Co to znaczy „rozprawa”? Czy, tak jak dziś, chodzi o jakąś pracę naukową? Rozprawę doktorską, habilitacyjną... Otóż nie. Rozprawa znaczyła wówczas przede wszystkim rozmowę. A jak rozumieć sformułowanie: „co na starość godzi”? Dziś „godzić” można kogoś z kimś. Wtedy – obok innych znaczeń – „godziło się” w coś (używamy jeszcze formy „ugodzić”), czyli zamierzało się osiągnąć jakiś cel. Czasem przychodzi nam na myśl, że kiedyś też będziemy starzy, czyli „godzimy na starość”, liczymy, że osiągniemy starość. Nie każdy jednak dożywa starości. A „nieboże” w znaczeniu ‘biedak’? Język wciąż się zmienia, w zapomnienie popadają coraz rzadziej używane słowa. Mało kto powie dziś na kogoś biednego: „nieboże”, lub z jeszcze większym odcieniem litości: „niebożątko”.

Trudno więc nie zrozumieć tekstu Naborowskiego. Nawet bez tych wyjaśnień. Zrozumieć język jest łatwo, ale czy równie łatwo jest uchwycić sens tego wiersza? Czy łatwo jest wyjaśnić, co mówił ten tekst współczesnym poecie, a co mówi nam, ludziom XXI wieku?

Przystąpmy teraz do lektury: powolnej, skupionej, nastawionej na dialog, zrozumienie. Ten wiersz coś do nas mówi – my słuchamy.

¹ Np. u Nicolaesa van Geldera (1636–1676) czy Abrahama Mignona (1640–1679).

Zacznijmy od tytułu: *Krótkość żywota* – czyli mamy do czynienia z rozważaniem o życiu w jego wymiarze czasowym. I od razu już wiemy – to życie, zanurzone w czasie, trwa krótko. Ale czym jest czas? To trudne pytanie, na które próbowali odpowiedzieć poeci, pisarze i myśliciele już od starożytności. Spójrzmy na tarczę klasycznego zegara. Przemierza ją wskazówka, która jakby „chodzi” po tej tarczy. Mówimy przecież: „zegarek chodzi”. Przez wiele stuleci czas uznawano za rodzaj ruchu², a ruch nieba uważano za pierwszy zegar.

tytuł

Godzina za godziną niepojęcie chodzi:

w. 1

Początek wiersza Naborowskiego to refleksja nad czasem. Miarowo mijają godziny (poeta dwukrotnie powtarza to słowo), tak jak miarowo wędruje zegarowa wskazówka, jak nieuchronnie przemieszcza się znaczone gwiazdami niebo. Skąd ten ruch? Nie wiemy. Jest więc dla nas niepojęty. Jego zasadę zna tylko ten, kto przeniknie mechanizm kosmosu, kto zajrzy do wnętrza zegara.

czas

Pierwszy wers brzmi monotonicznie, a trzynastozgłoskowiec, którym jest napisany, wbrew schematowi rytmicznemu (7+6), zdaje się dzielić na kilka odcinków. Spróbujmy przeczytać ten wers głośno. Pamiętajmy: dawna poezja była przeznaczona do głośnej lektury. Możemy wybrać wariant: „Godzina za godziną | niepojęcie chodzi”, lub dołożyć dodatkowe pauzy: „Godzina | za godziną | niepojęcie chodzi”. Wówczas zamiast układu 7+6 mamy 3+4+6.

rytm

schemat rytmiczny

A jak będzie w drugim wersie, w którym poeta zwraca się bezpośrednio do czytającego, a więc i do nas?

był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi.

w. 2

Przodek, ty, potomek... Czas dzieli się na trzy sfery: przeszłość („przodek”), teraźniejszość („ty sam”, czyli ja, czytający) i przyszłość („potomek”). Zegar znów tyka

² Zob. Geoffrey Ernest Richard Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk, w: *Czas w kulturze*, wybrał, oprac., wstępem opatrzył Andrzej Zajączkowski, Warszawa 1988, s. 245, 251.

powtórzenie
składnia
symetria intonacyjna
monotonia intonacyjna

jednostajnie, przez powtórzenie (był, byłeś), i aż się prosi (choćby ze względu na składnię), by wyróżnić trzy człony wersu: „był przodek | byłeś ty sam | potomek się rodzi”. I znów mamy: 3 + 4 + 6. Można wręcz mówić o doskonałej symetrii i monotonii intonacyjnej tych dwóch pierwszych odcinków wiersza. Ale dlaczego w stosunku do terażniejszości użyto formy czasu przeszłego („byłeś”)? To wyjaśni się dalej.

Krótką rozprawą: jutro, coś dziś jest, nie będziesz,
a żeś był – nieboszczyka imienia nabędziesz.

w. 3-4

Nagle symetria zaczyna się rozpadać. Znów przeczytajmy na głos:

Krótką rozprawą: | jutro, | coś dziś jest, | nie będziesz, [5 + 2 + 3 + 3]
a żeś był – | nieboszczyka | imienia nabędziesz. [3 + 4 + 6]

rytm
instrumentacja głoskowa
antyteza

Ten rytmiczny zgrzyt, znaczony przy tym wyrazistą, można wręcz powiedzieć „warczącą” instrumentacją głoskową (ró – ró – ra – ro) i antytezami (jest – będziesz – był; jutro – dziś) odkrywa przy tym językowy wymiar naszej zanurzonej w czasie egzystencji. Życie jest tylko krótką rozmową („krótka rozprawa”), kilkoma słowami. Można je zawrzeć, podobnie jak naturę czasu, w trzech formach czasownika „być”. Jak na starych nagrobkach, na których zmarli przemawiali do żywych: *Quod tu es, fui, quod sum, tu eris*, czyli: „Byłem, kim jesteś, będziesz, kim jestem”. A gdy już cię „nie będzie”, powiedzą o tobie po prostu: „nieboszczyk”. Znów monotonnie powtarzają się te same głoski, czyli efekt miarowego upływu czasu zostaje wzmocniony przez aliterację, uzupełnioną o czasownik w pozycji rymowej: „nabędziesz”. Wiersz w tym miejscu jakby się zagęszcza, a czas przyśpiesza, co potwierdza wers następny:

aliteracja
rym

Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt – żywot ludzki słynie,

w. 5

Tym razem szereg jednosylabowych słów, kończących się na spółgłoski, zmusza do rozbicia członu przedśredniówkowego aż na siedem (!) odcinków, z których wychodzimy płynną, eliptyczną frazą:

Dźwięk, | cień, | dym, | wiatr, | błysk, | głos, | punkt – żywot ludzki słynie,

Eliptyczną, czyli pozbawioną jakiegoś elementu, bo przecież chodzi o to, że ludzkie życie słynie ja ko: „Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt [...]”. Wers jest rytmicznie „pokawałkowany”. Należałoby go odczytać według wzoru: 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 6. Z poziomu lat, dni i godzin przechodzimy jakby do coraz mniejszych jednostek czasu.

elipsa

rytm

Kiedy zdejmujemy kopertę zegarka, zadziwia nas pomysłowość jego mechanizmu. Trudno wtedy nie żywić podziwu dla zmyślności mechanika, który stworzył ten niezwykły układ zębatych kółek, sprężynek, wahadełek i zapadek. Pomysłowość poety jest niemniejsza. Jednym tchem wymienia siedem ulotnych i nietrwałych zjawisk, które łączy także ich minimalny wymiar językowy – wszystkie mają po jednej sylabie. Chwilowy dźwięk, niematerialny cień, dym, rozwiewany przez niewidzialny wiatr, gwałtowny błysk, urwany głos, niemal niewidoczny punkt. Nie wszystkie te zjawiska są typowymi symbolami marności życia, ale inwencja poety jest imponująca. Krótkość żywota łączy się w jego wierszu z krótkością słów, bo przecież jesteśmy tylko „krótką rozprawą”. Taki pomysł to przykład bardzo cenionego w epoce baroku konceptu, czyli niezwykłej myśli, skojarzenia, porównania, zaskakującej konstrukcji utworu.

motyw vanitas

barok

koncept

Następne wersy przynoszą uspokojenie. Fraza staje się płynna, potoczna:

słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie;

w. 6

Od starożytności funkcjonowały dwie koncepcje czasu. Według pierwszej czas jest kolisty i wszystko będzie wiecznie powracać. Na przykład filozofowie ze szkoły stoickiej uważali, że świat trwa w nieskończonych cyklach, a każdy z nich kończy się wielkim pożarem, po czym wszystko powtarza się na nowo³. Druga koncepcja zakładała czas linearny – na przykład według Biblii wszystko biegnie od dnia stworzenia do dnia Ostatecznego Sądu i zmartwychwstania.

Jeśli wczorajsze Słońce już nie powróci, to znaczy, że czas w wierszu Naborowskiego jest raczej linearny. Dlaczego napisałem „raczej”? W kolejnym wersie czytamy bowiem:

czas linearny

³ Tamże, s. 249–250.

kołem niehamowanym lotny czas uchodzi,

w. 7

barok

Czyli czas ma jednak naturę kolistą? W wyobraźni baroku czas był uskrzydłym starcem („lotny czas”), wspierającym się na kole⁴, które nie daje się zatrzymać – „niehamowanym”, jak pisze poeta. Przypomina ono obracające się koło Fortuny, z którego prędzej czy później każdy spadnie. Jednak Fortuna jest tylko kapryśną panią szczęścia i nieszczęścia, a czas rządzi życiem i śmiercią. Nie każdemu dany jest ten sam czas. Nigdy nie wiadomo, kiedy spadniemy z jego koła:

symbol

z którego spadł niejeden, co na starość godzi.

w. 8

czas kolisty
czas spiralny

A więc jaki jest czas Naborowskiego: linearny czy kolisty? Raczej linearny, bo nieodwracalny, kolisty zaś przez swoją szybkość. Jak rozpędzone koło. A może ani linearny, ani kolisty, lecz spiralny? Wychodzący od jakiegoś punktu, a potem biegnący po linii krzywej do jakiegoś punktu końcowego lub może nawet w nieskończoność?

Jeśli czas biegnie tak szybko z przeszłości w przyszłość, to czym jest w takim razie terażniejszość, którą Naborowski opisał w wersie drugim, zwracając się do czytelnika w formie czasu przeszłego: „byłeś ty sam”.

Wtenczas, kiedy ty myślisz, jużes był, nieboże –

w. 9

rytm

Rytm wiersza znów się załamuje:

Wtenczas, | kiedy ty myślisz, | jużes był, | nieboże – [2 + 5 + 3 + 3]

Czym jest terażniejszość? Kiedy o tym pomyślimy, nasza myśl już jest w przeszłości. Terażniejszość jest po prostu ruchomym punktem na osi czasu. Autor wielkiego kompendium symboli, żyjący na przełomie XVI i XVII wieku Cesare Ripa, tak wyjaśniał naturę rozpędzonego czasu, uosobionego w postaci starca:

⁴ Zob. Cesare Ripa, *Ikonomia*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2013, s. 239.

Prawa stopa na kole – które wszak swym obwodem tylko w jednym punkcie, zawsze zresztą ruchomym, dotyka ziemi – daje nam do zrozumienia, że czas zawiera tylko przeszłość i przyszłość, ponieważ teraźniejszość to niepodzielna chwilka⁵.

Czyli nie tyle „jesteśmy”, lecz raczej zawsze już „byliśmy”. Każdy akt naszej świadomości, każda myśl nieuchronnie jest już w przeszłości.

między śmiercią, rodzeniem byt nasz ledwie może [4 + 3 + 6]
nazwał być czwartą częścią mgnienia [...] [5 + 3]
w. 10–11

„Czwarta część mgnienia”! Czy można sobie wyobrazić krótszy czas? Dziś mamy zegary, które mierzą czas do setnych, tysięcznych części sekundy. Nasz czas stał się nieskończenie podzielny. Wtedy „błysk”, „mgnienie” wydawały się absolutnym minimum. Mówiono: *In actu oculi*, czyli: „W mgnieniu oka”, co uznawano za najmniejszy odcinek czasu. Poeta dzieli ten odcinek na cztery, by uzmysłowić krótkość ludzkiej egzystencji. W zawrotnej hiperboli (życie sprowadzone do „czwartej części mgnienia”) narodziny i śmierć łączą się niemal w jedno.

hiperbola

W ten sposób docieramy do puenty wiersza, która dla poetów baroku była szczególnie ważna. Miała działać nie tylko na wyobraźnię, ale i na intelekt, była logicznym, choć czasem zaskakującym wynikiem precyzyjnego, nieubłaganego rozumowania.

puenta

[...] wielom była [4]
kolebka grobem, wielom matka ich mogiła.
w. 11–12

Puentę *Krótkości żywota* zwiastuje gwałtowne załamanie rytmu i wyrazista przerzutnia. Początek wersu jedenastego można odczytać jako dziewięciozgłoskowiec (5 + 4) uzupełniony o czterozgłoskowe przejście do następnej linijki, które – przez powtórzenie (wielom – wielom) ciąży do łamiącego granicę wersów podziału rytmicznego:

przerzutnia

powtórzenie
rytm

wielom była | kolebka grobem, | wielom | matka ich mogiła. [4 + 5 + 2 + 6]

⁵ Tamże.

antyteza
synonim

Doskonała symetria tego zdania podkreśla jeszcze symetrię początku i końca, śmierci i narodzin, które dzieli zaledwie „czwarta część mgnienia”. Symetrię? A może nawet tożsamość. Ostatni wers wzmacnia hiperbolę, czyli potęguje – aż do granic paradoksu – myśl o krótkości naszego istnienia. W antytetycznym zestawieniu spotykają się bowiem kolebka i grób, matka i mogiła, choć logicznie należałoby raczej łączyć matkę z kolebką, a grób i mogiłę uznać za synonimy. Ale czy można lepiej pokazać krótkość życia, niż mówiąc o tym, że było wielu takich, którzy zmarli w kolebce lub nawet nigdy nie przyszli na ten świat, bo umarli jeszcze w łonie matki?

barok
symbol

Wyobraźnia barokowych poetów bywa okrutna, choć Naborowski niezwykle zręcznie ukrywa w języku symboli drastyczne treści.

czas

Tylko dwanaście wersów, a na ich podstawie można scharakteryzować całą epokę. Barokową koncepcję czasu – nieciągłego, przeskakującego z punktu do punktu, jak zegarowa wskazówka – czasu dzielonego na coraz mniejsze odcinki, z których każdy jest niczym wobec bezmiaru przeszłości i przyszłości (sygnalizują to podziały rytmiczne wewnątrz wersów).

Barokową koncepcję świata pogrążonego w nieustannym ruchu, poddanego nieubłaganym prawom czasu, który sprawia, że wszystko leci, kręci się i zmienia („przodek”, „ty”, „potomek”), świata bez stałych punktów.

Barokową koncepcję człowieka – istoty słabej, której dany jest tylko niedostrzeżalny moment na osi czasu („Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt”).

paradoks

Barokową koncepcję języka, który z jednej strony dąży do ujmowania abstrakcyjnych pojęć (czas) w formy obrazowe („kołem niehamowanym lotny czas uchodzi”), z drugiej zaś zmierza ku antytetycznym zestawieniom, odkrywającym paradoksy bytu (jest – będziesz – był; kolebka – grób, matka – mogiła).

A jak można odczytać ten wiersz z naszej perspektywy?

Żyjemy w epoce, w której czas niezwykle przyspieszył. W mgnieniu oka zmieniają się idee, mody, poglądy. Nasza rzeczywistość jest płynna i zmienna. Wszystko postrzegane jest przez pryzmat języka – żyjemy w świecie opowieści, ba – wszystko jest opowieścią. Przez język postrzegamy świat i jesteśmy postrzegani przez innych, czyli jesteśmy r o z m o w ą, jak napisał barokowy poeta. Ceny krótkie, celne, pomysłowe, zapadające w pamięć, często paradoksalne sformułowania (choćby w internetowych memach).

Czy odczuwamy swoją słabość i nietrwałość – jak ludzie baroku? Zapewne nie mamy czasu na takie refleksje, bo żyjemy szybko, coraz szybciej, o wiele szybciej niż ci, którzy byli przed nami.

A może warto na chwilę się zatrzymać i zadać sobie kilka pytań: czym jest czas? kim my jesteśmy w tym czasie? jaki jest nasz świat? Pytania barokowego poety.

„Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt”...

Praeterit [...] figura [...] mundi (1 Kor 7, 31). Przemija postać świata.

<https://rcin.org.pl>

Mirosława Hanusiewicz-Lavallee

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0001-8965-0023

RETORYCZNY KUNSZT MIŁOSNEGO SZALEŃSTWA

JAN ANDRZEJ MORSZTYN

Vaneggiar d'una innamorata

- Goreję czy nie? Cóż to ja za nowy
Gościnnie afekt w sercu swoim czuję?
Podobno ogień? Nie! Już by ogniowy
Zapał zgasł w płaczu, którym się tak psuję.
- 5 Męka to raczej i ból mojej głowy;
Nie męka też to, co sobie smakuję;
Smak być nie może, bo mię to frasuje;
Przecię wraz i smak, i żal serce czuje.
- 10 Jeśli to nie żal ni smaczne ochłody,
To pewnie głupstwo, którym się myśl wścieka.
Ale nie głupi, co się boi szkody;
Cóż po tym, kiedy przed nią nie ucieka.

Miłość – nie miłość, przecię też niezgody
Nie widzę, cóż mię tak dziwnego czeka?
15 Cóż to jest, że mi tak ciężko na duszy?
Pewnie mię to myśl i zły humor suszy.

Lecz jeśli to myśl, o czymże wzdry myślę?
Okrutna myśli, czemu myślić muszę?
Czemu, choć w głowie zawsze myślą kręślę,
20 Znowu tąż myślą, co przedtem, myśl suszę?
Czemu, choć myślom różny wczas wymyślę,
O to się, żeby nie myślić, nie kuszę?
Myślę, lecz jeśli myślić jest to wina,
Nie ze mnie, ale z myśli jest przyczyna.

25 Winna bym była, gdybym się kochała,
Ale o miłość serce me nie stoi.
Ale nie toż to, jak bym kochać chciała,
Gdy się myśl myślić o miłym nie boi?
Cóż by, gdybym też miłości zarwała?
30 Nie wiem; ale wiem, że mi pęta stroi.
Kocham? Nie kocham? Dziwnie we łbie knuję:
Nie chcę, nie kocham, a przecię miłuję.

Kocham czy-li nie? Ach, ogień w miłości
Szczerze dopieka, a ja drżąc trupieję.
35 Nie kocham tedy? Ach, do samych kości
Wolnym się ogniem spuszczam i topnieję.
Ogień się z mrozem ugania w skrytości:
I mrozem pałam, i ogniami leję;
Cuda miłości, czarów sposób nowy:
40 Mróz gorejący, a ogień lodowy.

Goreję, marznę i jestem do tego
I zapalona, ranna i związana.
Ranę mam, nie wiem, z sajdaku czyjego,
Łańcucha nie znam, chociaż okowana;
45 Okowy noszę od wzroku wdzięcznego,
Z którego wdzięczny ból, rana kochana.
Jeśli to miłość jest, co mię tak dusi,
Miłość być, wierę, grzeczną rzeczą musi.

Greczna rzecz miłość, lecz cóż mi się dzieje
50 I cóż tę miłość za otucha wspiera?
Nadgrody nie chcę, co więc miłość grzeje,
Serce się kochać i darmo napiera.
Nie kochaj, serce! Bo też, bez nadzieje,
Nie wiem, jako ta miłość nie umiera.
55 Ach, mówię z sercem, a serca-m pozbyła;
Serca nie mając, jakoż będę żyła?

Żyję, umieram; dziwnie się to wierci:
Konać, nie umrzeć, choć serca nie mając
Żywot opuścić, nie czuć przecie śmierci,
60 Jest to umierać, a nie umierając:
Albo mężniejszej nabywa gdzieś sierci
Serce, że znowu odżywa konając,
Albo co duszę z sercem strzała dzieli,
Nie domorduje, choć na śmierć postrzeli.

65 Nie dobite, nie, lecz z śmiertelnej rany
Kaleka serce już w kim inszym żyje;
Tenże za serce stoi i kochany
Żywot, serce me z niego żywot pije.
Ja nie mam serca (dziw to niesłychany!),

70 A serce serca dwie w sobie me kryje.
Tak dla tej twarzy, w której kocham wiernie,
Żyjąc umieram, konam nieśmiertelnie.

Kochajmyż tedy, a zawsze zapłaty
Da się doczekać czas lepiej życzliwy;
75 Czego więc czasem dochodzą i laty,
To prędzej zmiękczy afekt popędliwy.
A ty mi pomóż, Kupido skrzydlaty,
Co w mózgu moim takie roisz dziwy.
– Tak Falsirena miłosna mówiła
80 I tak się z swymi myślami biedziła.

Objaśnienia:

tytuł | *Vaneggiar d'una innamorata* (wł.) – dumanie, bredzenie zakochanej

w. 29 | *zarwać* – skosztować, spróbować

w. 30 | *stroić* – przygotowywać

w. 31 | *knuć* – układać sobie

w. 36 | *spuszczać* – wysuszać

w. 43 | *sajdak* – wyposażenie łuczника obejmujące futerały przeznaczone na łuk i na kołczan; łuk był tradycyjnym atrybutem Kupidyna (Amora), boga miłości

w. 57 | *wiercić* – kołować, układać

w. 61 | *mężniejszej nabywać gdzieś sierci* – w znaczeniu: stawać się dzielniejszym, silniejszym, wzmacniać się; jest to nawiązanie do obiegowych frazeologizmów, np. *być w niskiej sierci* (być w niekorzystnej sytuacji), *znać kogoś po sierci* (znać kogoś dobrze, znać jego naturę) itp.

w. 79 | *Falsirena* – imię jednej z bohaterek poematu Giambattisty Marina *L'Adone*

Wiersz z zachowanego w rękopisie zbioru *Kanikuła* (ok. 1647).

Tekst wg: Jan Andrzej Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. Leszek Kukulski, w serii: „Biblioteka Poezji i Prozy”, Warszawa 1971, s. 184–186.

Ten piękny i wirtuozerski wiersz jednego z czołowych poetów polskiego baroku, Jana Andrzeja Morsztyna (1621–1693), wydaje się w pierwszej lekturze dość oczywisty w swej wymowie – jako kunsztowny erotyk, tak charakterystyczny dla warsztatu poetyckiego autora *Lutni* i *Kanikuły*. Podmiot tekstu skarży się na udręki miłości – czy dokładniejsza analiza pozwoli wyjść poza oczywistość tych znaczeń?

Zauważmy na początek, że wiersz jest osobliwie i ostentacyjnie uwikłany w rozmaite konteksty literackie. Po pierwsze, jest ostatnim elementem cyklu *Kanikuła*, w którym trzydzieści dwa utwory liryczne – oryginalne, parafrazowane i adaptowane z różnych źródeł – połączone zostały wspólnymi motywami: miłości, wakacyjnych upałów i „psiej gwiazdy”, czyli Syriusza, najjaśniejszej gwiazdy letniego nieba. W niemal wszystkich utworach tego cyklu, włącznie ze znanym wszystkim uczniom *Nadgrobkim Perlisi*, pojawiają się motywy – często w ujęciu żartobliwym – zalotów, miłosnych igraszek i skarg. *Vaneggiar d'una innamorata* jako ostatnie ogniwo całego cyklu jest lirykiem szczególnie wyróżnionym i wyeksponowanym. Po drugie, poeta opatrzył go włoskim tytułem, w ten sposób podkreślając swoistą obcość tekstu, jego przynależność do innej przestrzeni językowej i literackiej. Po trzecie wreszcie, ostatni dystych utworu jednoznacznie ujawnia, że cały monolog liryczny winien być właściwie wzięty w cudzysłów, że jest wypowiedzią kobiety imieniem Falsirena, o której dowiadujemy się jedynie tego, iż była „miłosna”, czyli zakochana, i z tego właśnie powodu „biedziła się” ze swymi myślami, a zatem z trudem usiłowała zapanować nad ich ładem. Tego, kim była Falsirena, poeta nie ujawnia, jakby to nie było zupełnie istotne dla zrozumienia i interpretacji całego utworu.

A zatem Morsztyn zaprasza nas do lektury tekstu w pewien sposób częściowo „ukrytego”, osłoniętego nieodmówieniem, bo uwikłanego w bardziej rozległe konteksty, do których oczywiście możemy uzyskać dostęp i tym samym zmodyfikować swą perspektywę odbioru, ale które nie są nam prezentowane jako konieczne. Dla porządku krótko je tu przedstawię, podkreślając jednak, że właśnie rekontekstualizacja leży u podstaw zamysłu twórczego polskiego poety, jego utwór zaś objaśnia się w pełni niezależnie od swego źródła. Monolog Falsireny jest parafrazą fragmentu sławnego włoskiego poematu *L'Adone* [Adonis] autorstwa Giambattisty Marina (1569–1625), utworu wydanego po raz pierwszy w Paryżu w 1623 roku. W poemacie tym, opowiadającym o miłości Adonisa i Wenery, pojawia się czarownica Falsirene, która, owładnięta (nieodwzajemnioną) miłością do tytułowego bohatera, postanawia

kontekst literacki
cykl poetycki

tytuł

monolog liryczny

odbiorca dzieła literackiego
rekontekstualizacja

parafraza

uwięzić go w podziemiach. Swe uczucia wypowiada ona w monologu obejmującym oktawy 198–207 *Pieśni XII*.

cykl poetycki

Ten fragment obszernego dzieła Marina, którego inne części Morsztyn także okazjonalnie tłumaczył, został przez polskiego poetę nie tylko wyjęty z macierzystego kontekstu, ale i wpisany w nowy kontekst sielsko-erotycznego cyklu lirycznego *Kanikuła* – wpisany jednak w taki sposób, by widoczne pozostały „szwy” i spojenia, by wiersz pasował do nowej całości, ale tak jakby niezupełnie, by tu i ówdzie zdradzał swoją obcość. Ostatecznie przecież pojawia się tu jako utwór ostatni, poniekąd niekonieczny, jakby dodatkowy.

średniówka

Strofa i powiązania międzystroficzne oraz funkcja innych naddanych uporządkowań retorycznych

rymy

oktawa

monolog liryczny

Dyskretnym sygnałem obcości jest także strofa i kształt metryczny tekstu. Monolog Falsireny ujęty został w format oktawy – w każdej strofie wersy (jedenastozgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie) układają się w schemat rymowy: A B A B A B C C. To strofa wprowadzona do poezji polskiej właśnie na drodze imitacji wzorów włoskich. Posłużył się nią jako jeden z pierwszych wczesnobarokowy poeta Sebastian Grabowiecki, po nim zaś polski tłumacz eposu Torquata Tassa *Gerusalemme liberata* – Piotr Kochanowski. Jest to, co trzeba podkreślić, strofa nie tylko mająca konotacje włoskie, ale przede wszystkim – trudna, wymagająca od poety wysokiej dyscypliny słowa, dlatego w swej „kanonicznej” postaci spotykana w poezji polskiej stosunkowo rzadko. Wykorzystanie oktawy można zatem traktować jako demonstrację kunsztu, wirtuozerii i zarazem nieco kosmopolitycznego dystansu wobec zwykle swobodniejszych i mniej zobowiązujących form wierszowych rodzimej poezji.

kompozycja

O wewnętrznej spistości tekstu decyduje jednak nie tylko zastosowanie wyszukanych i skomplikowanych strof, ale również system wzajemnych powiązań między nimi. Oto każda z nich wprowadza w zakończeniu motyw, który zostaje podjęty w inicjalnym wersie strofy kolejnej, na przykład:

[...]

Przecię wraz **i smak, i żal** serce czuje.

//

Jeśli to **nie żal ni smaczne** ochłody,

[...]

w. 8–9

[...]

Pewnie mię to **myśl** i zły humor suszy.

//

Lecz jeśli to **myśl**, o czymże wždy **myślę**?

[...]

w. 16–17

[...]

Myślę, lecz jeśli myślić jest to **wina**,

Nie ze mnie, ale z myśli jest przyczyna.

//

Winna bym była, gdybym się kochała,

[...]

w. 23–25; wyróżnienia – M.H.–L.

Ten typ powiązań, polegających na powtórzeniu wyrazu lub motywu, nazywamy konkatencją (powiązaniem łańcuchowym). Zwykle podobny zabieg zabezpiecza przed dezintegracją wypowiedzi, zapewnia jej wewnętrzną koherencję. Co jednak miałyby sprawiać, że wiersz Morsztyna wymaga takiego dodatkowego wsparcia kompozycyjnego? Zauważmy, że manifestuje się ono nie tylko w powiązaniach międzystroficznym, ale również w wewnętrznej strukturze poszczególnych oktaf, gdzie kolejne leksemy i motywy są powtarzane, na przykład:

konkatencja

kompozycja

Lecz jeśli to myśl, o czymże wždy myślę?

Okrutna myśli, czemu myślić muszę?

Czemu, choć w głowie zawsze myślą kręślę,

Znowu tąż myślą, co przedtem, myśl suszę?

w. 17–20

Sieć powtórzeń zagęszcza się dodatkowo dzięki śmiałemu użyciu aliteracji, zwłaszcza w strofie trzeciej i czwartej:

powtórzenie

aliteracja

Winna by**m** była, gdyby**m** się kochała,
Ale o miłość serce **me** nie stoi.
Ale nie toż to, jak by**m** kochać chciała,
Gdy się **myśl** **myślić** o **miłym** nie boi?
Cóż by, gdyby**m** też miłości zarwała?
Nie **wiem**; ale **wiem**, że **mi** pęta stroi.

w. 25–30

antyteza

Powracające w kolejnych repetycjach wyrazy i motywy generują również swe przeciwieństwa (antytezy), które inicjują nowe serie powtórzeń, na przykład:

Kocham czy-li nie? Ach, ogień w miłości
Szczerze dopieka, a ja drżąc trupieję.
Nie kocham tedy? Ach, do samych kości
Wolnym się ogniem spuszczam i topnieję.
Ogień się z mrozem ugania w skrytości:
I mrozem pałam, i ogniami leję;
Cuda miłości, czarów sposób nowy:
Mróz gorejący, a ogień lodowy.

w. 33–40

oksymoron

kontradykcja

powtórzenie

Struktura argumentacyjna
monologu Falsireny

odbiorca dzieła literackiego

dialog

Serie antytez, manifestujących się także jako oksymorony, okazują się nie mniej ważne niż powtórzenia. W strofie pierwszej ogień ewokuje antytetyczny motyw płaczu, męka – „smaku”, czyli rozkoszy, dalej mamy kontradykcję „smaku” i żalu, w kolejnych strofach myśli i „głupstwa”, miłości i niemiłości, ognia i mrozu (lodu), wolności i okowów, miłości i śmierci. Niemal każda strofa jest odkryciem nowych ambiwalencji stanu, do którego przyznaje się zakochana Falsirena.

Falsirena, by ująć to najprościej, podejmuje próbę introspektywnej analizy własnych uczuć. Kolejne strofy wciąż na nowo stawiają przed odbiorcą problem istoty stanu, w jakim znajduje się Falsirena, prowadząca dialog z samą sobą i nieustannie kwestionująca swe rozpoznania i diagnozy: „Goreję czy nie?” (w. 1), „Lecz jeśli to myśl, o czymże wždy myślę?” (w. 17), „Kocham czy-li nie?” (w. 33), „[...] lecz cóż mi się dzieje?” (w. 49). Falsirena analizuje swój stan, rozważając jego zmysłowe objawy (żar,

łzy, męka, rozkosz, „głupstwo, którym się myśl wścieka”, okowy, rany, utrata własnego serca), jak pilna studentka filozofii klasycznej i scholastycznej, głoszącej (między innymi), że wszelkie poznanie zaczyna się od zmysłów. Jest więc Falsirenienie gorąco czy zimno? Odczuwa ból czy rozkosz? Analizowane objawy okazują się naznaczone wewnętrznymi sprzecznościami, niezrozumiałymi dla niej samej. Nic dziwnego, bo odkrycia, których nieszczęsna czarownica dokonuje w tej introspekcji, gwałcą jedną z podstawowych zasad logiki, czyli zasadę niesprzeczności. Ma ona dwie podstawowe interpretacje: ontologiczną, zgodnie z którą niemożliwe jest, by coś zarazem było i nie było, oraz metalogiczną, która głosi, że tylko jedno z dwóch zdań sprzecznych może być prawdziwe.

interpretacja ontologiczna
interpretacja metalogiczna

Jak pamiętamy, na tej właśnie zasadzie Sokrates opierał swe dysputy, stopniowo wykazując rozmówcom, że u podstaw wyrażanych przez nich z przekonaniem poglądów nader często leżą właśnie logiczne sprzeczności. Czarne nie może być w tym samym czasie białe, a coś, co istnieje, nie może jednocześnie i w tym samym czasie nie istnieć. Tymczasem: „I mrozem pałam, i ogniami leję” (w. 38), „Żyję, umieram” (w. 57) – mówi Falsirena, śmiało rzucając wyzwanie klasycznej tradycji logicznej. Miłość, o której mówi i której istoty docieka, okazuje się rzeczywistością egzystencjalną i psychologiczną, niepodlegającą regułom logiki czy choćby zdrowego rozsądku. Każda próba wyjaśnienia nieuchronnie prowadzi tylko do odkrycia kolejnej sprzeczności: mróz parzy, rany dają rozkosz, okowy istnieją i nie istnieją zarazem, życie okazuje się śmiercią. Rozum wydaje się bezsilny, a tylko doświadczenie, sama egzystencja jest odpowiedzią na wyzwanie miłości:

Tak dla tej twarzy, w której kocham wiernie,
Żyjąc umieram, konam nieśmiertelnie.

w. 71–72

Widzimy zatem Falsirenę bezradną wobec niedającej się zrationalizować rzeczywistości jej własnych uczuć, uwikłaną i zagubioną w sieci sprzeczności. W tej perspektywie odsłania się pełny sens wyszukanych konkatencji, powtórzeń i aliteracji wiążących kolejne strofy i wersy – objawiają się one właśnie jako słowna reprezentacja sieci i łańcuchów, które pętają i obezwładniają Falsirenę. Te retoryczne konstrukcje nie są bynajmniej jedynie demonstracją kunsztu barokowego poety, lecz ponieważ

Relacja pomiędzy formalną strukturą
retoryczną a argumentacją przedstawioną
w monologu Falsireny

konkatencja
powtórzenie
aliteracja
retoryka
barok

podmiot mówiący

uobecniają emocjonalne oraz logiczne więzy i okowy, na które uskarża się mówiący podmiot: „Łańcucha nie znam, chociaż okowana” (w. 45). „Spętana” Falsirena nie sprawuje już władzy nad samą sobą, jest wydana na pastwę żywiołów całkowicie dla niej niepojętych. Przystaje być podmiotem własnych myśli, które wszakże natrętnie i niepoohamowanie wypełniają jej udręczony umysł: „[...] czemu myślicь muszę? / [...] / Nie ze mnie, ale z myśli jest przyczyna” (w. 18, 24). Wydaje sobie rozkaz: „Nie kochaj, serce!” (w. 53), lecz nie jest w stanie go wykonać, bo „z śmiertelnej rany / Kaleka serce” już dawno ją opuściło i „w kim inszym żyje” (w. 65–66). Zakochana Falsirena całkowicie utraciła swą podmiotowość, ośrodek jej życia, czyli serce, bije w innej piersi, a zatem sama jej egzystencja pozostaje zależna od innej (ukochanej) osoby.

Podsumowanie znaczeń monologu
Falsireny

Podsumujemy: w swej introspektywnej analizie Falsirena, jako podmiot mówiący tekstu, usiłuje dociec istoty stanu, którego sama doświadcza. Rozważa jego zmysłowe objawy i odkrywa, że w jego naturę immanentnie wpisane są sprzeczności, którym nie podoła klasyczna logika. Miłość jawi się jej jako stan paradoksalny i absurdalny, wyzuwający z podmiotowości. Monolog Falsireny nie tylko mówi o tym odkryciu, ale też ilustruje ów stan – z jednej strony – uwikłania w „okowy” (miłosne i retoryczne), z drugiej zaś – wyzwolenia z reguł logiki, do których wszakże z każdym kolejnym pytaniem podmiot nieustannie nawiązuje i wraca. Z tego właśnie względu wypowiedź zakochanej kobiety zdaje się balansować na granicy szaleństwa, jest – zgodnie z sugestią tytułu – „bredzeniem” (*vaneggiare* – bredzić w gorączce), dyskursem konstruowanym poza wymogami racjonalności, choć zarazem, trzeba przyznać, jest to ekspresja szaleństwa wypracowana z podziwu godną starannością, daleka od romantycznej spontaniczności.

ekspresja

Podmiot nadrzędny oraz znaczenia „obce”
względem monologu Falsireny

Wypada jednak powrócić jeszcze do początkowych uwag dotyczących sygnałów „obcości”, widocznych na kilku poziomach organizacji tekstu. Zauważmy, że szalony, alogiczny monolog Falsireny w ostatnich wersach tekstu zmienia się w sposób dość zaskakujący. Oto ostatecznie wyraża ona, jakby definitywnie porzucając swe rozterki, optymizm co do swoich szans na uzyskanie upragnionej „zapłaty”, czyli wzajemnego afektu ze strony obiektu swej miłości. Co jest podstawą tej nieoczekiwanej sformułowanej nadziei? Upływ czasu oraz „afekt popędliwy”, czyli jej własna namiętność, która może zmiękczyć serce ukochanego. Nie bez znaczenia ma się też okazać pomoc „Kupidyna skrzydlatego”, który okazuje się odpowiedzialny za szaleństwo miłości i całego zacytowanego monologu. Zacytowanego, bo przecież ostatni dystych demaskuje cały wiersz jako właśnie cytat:

– Tak Falsirena miłosna mówiła
I tak się z swymi myślami biedziła.

w. 79–80

Ten finalny dystych wprowadza kolejny podmiot tekstu, nadrzędny wobec Falsireny. Nie wiemy, kim on jest, ale wiemy, że zachowując narracyjny dystans zrelacjonował nam właśnie wypowiedź ogarniętej miłosnym oblędem kobiety. O tym, że są to „bredzenia”, informuje nas również sam tytuł. Cały ten monolog zostaje zatem w ten sposób subtelnie „wzięty w cudzysłów” – okazuje się cytatem, zapożyczeniem, a właściwy, nadrzędny podmiot (podobnie jak podmiot czynności twórczych, od którego pochodzi tytuł) zachowuje wobec niego dystans, nie utożsamia się z doświadczeniem absurdu wyrażanym przez Falsirenę. Zresztą to doświadczenie, jak wyżej zaznaczyłam, swoiście się „rozmywa” w ostatnich wersach jej monologu: przestaje być tematyzowane, w wierszu pojawia się ton racjonalny, trochę tak, jakby na głos szalonej nakładał się już chłodny i trzeźwy głos nadrzędnego podmiotu czy może raczej narratora (bo przecież tekst jest w swej zasadniczej części „wyjęty” z poematu epickiego). Analiza porównawcza z tekstem włoskiego oryginału (której tu jednak nie przeprowadzę z oczywistych powodów) pozwoliłaby dodatkowo potwierdzić, że w tym właśnie miejscu polski poeta wprowadził najwięcej własnych zmian i modyfikacji.

Poezja Morsztyna bywała w przeszłości, zwłaszcza w wieku XIX, czytana jako wyraz uniesień miłosnych zapowiadających rzekomo sentymentalno-romantyczny kult uczuć spontanicznych i naturalnych. Analizowany wiersz jest jednym z wielu dowodów na to, jak błędna była to lektura. Przede wszystkim okazuje się, że monolog mający wyrażać szaleńcze „bredzenia” zakochanej, został skonstruowany z godną podziwu starannością retoryczną i w odniesieniu do (kontestowanych wprawdzie) zasad logiki klasycznej. Co ważniejsze jednak, wprowadzając w zakończeniu drugi podmiot, opatrując tekst subtelными sygnałami metaliterackimi (włoski tytuł, strofa mająca walor literackiego importu) oraz czyniąc go elementem cyklu nasyconego elementami żartobliwie demaskującymi wysoką konwencję barokowego erotyku, poeta swoiście reinterpretuje tekst zaczerpnięty z poematu Marina, odbiera mu liryczną bezpośredniość i czyni elementem na w pół teatralnej gry, w której postać zakochanej czarownicy jest tylko jedną z ról, a jej skarga ma nie tyle wzbudzać empatię czytelników, ile uśmiech i podziw dla kunsztu poety.

narracyjny dystans

podmiot czynności twórczych
tytuł

Konkluzje
sentymentalizm
romantyzm

retoryka

cykl poetycki
konwencja literacka
barok
reinterpretacja

<https://rcin.org.pl>

Agnieszka Czechowicz

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0002-4365-2864

KOSMOS, ŻYWIOŁY I METAMORFOZY ESCHATOLOGICZNE

WACŁAW POTOCKI

Nagrobek Leliwczykowi

- Miesiąc – i gwiazdę – widząc na kamieniu ryty,
Gdzie ma zacny kości swych szlachcic depozyty,
Wspomniałem świętą Pannę, czystą dziewczkę onę,
Która z gwiazd złotych witą nosiła koronę.
- 5 Miesiąc się miasto wozu pod jej nogi zwinie,
Kiedy na nią rydzy Smok mętną rzekę chynie,
Lecz bezdennymi ziemia wszytkorodna usty
Gwałtowne rzeki onej wypila rozpusty.
- Panno, którą dziś słońce, więcej niżli człecze
- 10 Pojmą zmysły, wieczystej chwały przyoblecze
Ku czci Boga, którego przez czyste połogi
Urodziłaś w panieństwie, nade wszytkie bogi –
Ściele się Księżyc z Gwiazdą swą pod twoje stopy;

Gdy nań ziemia grobowe otworzy przykopy,
15 Gdy niewytrzymanego rzekę grzechów prądu
Wypuści podczas Syna twojego nań sądu,
Otwórz usta, otwórz swe przenaświetsze wargi,
Zglądź tego Smoka grozy, zglądź szatańskie skargi!
Otwórz usta, którymiś w ubożuchne chusty
20 Powitego JEZUSA, w onej szopie pustej
Całowała, członkom się przypatrując wdzięcznym.
A że to w nocy było przy świetle miesięcznym,
Zdarz, żeby, który leży pod Miesiącem i tu,
Wiecznego Słońca zażył, za Twą prośbą, świtu.
25 A ty, o Synu Boży, nad którego podlój
Nikt się w ciele nie rodził, gdy się za nim modli,
Patrz na prośby Matki swej, nie rachuj zaćmienia
Miesięcznego na ziemi! Wszak też do złożenia
Twego gwiazda trzech królów, gdzieś od kraju ziemię
30 Prowadząc, dała im cię znaleźć w Betlejemie.
Niech tę tamta do swojej przypuści zasługi,
Przesadź ją na niebieskie z grobowca frambugi.
Niech do twojej wieczerzy, kędy każdy siędzie,
ktokolwiek w Cię uwierzył, świecić godna będzie.
35 Makułę, jeśli jaka w ciele padła na nią,
Otrzyj, nie wypadając, miłosierny Panie.

Objaśnienia:

w. 1 | *miesiąc* – księżyc

w. 2 | *depozyt* – złożenie, skład

w. 3 | *dziewka* – dziewczyna, panienka

w. 3, 8, 20 | *ona* – owa, ta

w. 5 | *miasto* – zamiast

w. 6 | *rydzy* – barwy rdzy lub ognia

w. 6 | *chynać* – wypuścić

- w. 8 | *rozpust* – rwący nurt, rozlewisko,
w. 11 | *połóg* – poród, zrodzenie
w. 14 | *przykop* – dół, wykop ziemny
w. 15 | *niewytrzymany* – niewstrzymany, niepohamowany
w. 20 | *powity* – owinięty
w. 22, 28 | *miesięczny* – księżycowy
w. 23 | *zdarzyć* – sprawić, uczynić
w. 24 | *zażyć* – doświadczyć, skosztować
w. 29 | *kraj* – kraniec
w. 29 | *ziemie* – ziemi (dawna forma dopełniacza)
w. 32 | *frambuga* – sklepienie, łuk
w. 33 | *kędy* – gdzie
w. 35 | *makuła* – skaza, plama
w. 36 | *wypadać* – rachować, wyliczać

Pierwodruk: 1696.

Tekst wg: [Wacław Potocki], *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego...*, Kraków 1696, s. 72–73.

Wyobraźnia poetycka jest władzą poznawczą. Sięga odległych od siebie rejonów rzeczywistości, tak odległych, że zwykłym oczom nie są dostępne ich więzi, ukryte połączenia, magnetyzm przyciągający ku sobie byty i zjawiska, które zdaje się dzielić wszystko albo które przynajmniej są sobie – na pozór – doskonale obojętne. Takie zjawiska jak śmierć i tkliwość macierzyństwa. Jak grób, otwarta czeluść grobu, i dziewczęce usta wypowiadające słowa prośby. Jak brudny ślad na twarzy i otarcie ły. Poetyckie ingenium przenika poza zasłony spowijające rzeczy, zaciemniające ich sens i separujące je od siebie nawzajem. Zbliża je do siebie, wydobywa ich nierozpoznane odcienie, łączy na nowo. Wyobraźni twórczej bowiem dany jest bezpośredni wgląd w istotę składników świata i dostęp do rozgrywanego się pod ich powierzchnią misterium znaczeń, w którym ujawnia się dynamizm scalający uniwersum: rzeczy dążą ku sobie i objaśniają się nawzajem, tworząc nieprzewidziane układy, niedające się zdefiniować

ingenium

figury wielkiego metafizycznego tańca. Poezja jest odpowiedzią na ten ogład, na to poznanie odmienne od zwyczajnego ludzkiego poznania, opartego o podziały, klasyfikacje i kategorie. Jest mową usiłującą mu sprostać, pomieścić je w sobie i cokolwiek z niego przekazać narzędziami dostępnego wszystkim języka.

Przynależność
gatunkowa utworu

poezja heraldyczna

stemmat

emblemat

symbol

Nagrobek Leliwczycowi Wacława Potockiego to wiersz pochodzący z *Pocztu herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego...* (1696) – jedynego drukowanego za życia twórcy z Łuźnej zbioru poetyckiego jego autorstwa. Należy więc do gatunku poezji heraldycznej, niezwykle popularnej wśród sarmackich czytelników i literatów. To stemmat – utwór posiadający strukturę zbliżoną do emblematu, złożoną z wizerunku przedstawionego na szlacheckiej tarczy herbowej oraz poetyckiego komentarza do widniejących na niej symbolicznych elementów i ich układu. Na herbowe figury składają się: zwierzęta, zwierzęta fantastyczne, hybrydy, rośliny, ciała niebieskie, a także elementy krajobrazu lub architektury, militaria, narzędzia, precjoza, fragmenty ubiorów, części ciał ludzkich lub zwierzęcych, pełne ludzkie postaci, symbole religijne, wreszcie znaki o spornym, nieustalonym ostatecznie pochodzeniu – cały kosmos kultury i natury. Wiersze stemmatyczne są wprost inspirowane wizerunkami przedstawionymi na godłach szlacheckich rodów. Widniejące na tarczy herbowej kompozycje stanowią ich bezpośredni kontekst wyobrazeniowy, traktowany przez twórców jako swoista mapa myśli, źródło poetyckich skojarzeń i symboliczna księga znaczeń, prowokująca do jej odczytania¹.

Kontekst macierzystego
zbioru poetyckiego

W *Pocście herbów...*, dużo częściej niż można by się tego spodziewać po dziele heraldycznym, pytania poety o znaczenie sarmackich symboli rodowych kierują się w stronę perspektywy religijnej, chrześcijańskiego modelu interpretacji świata jako pola duchowego zmagania o życie wieczne, obiecane wierzącym. *Signum* herbowe obrane jako punkt wyjścia (lub punkt węzłowy) monologu poety okazuje się wskazówką moralną lub duchową – figurą świętych tajemnic, które odsłania alegoryczną wykładnię herbowych znaków ikonicznych. Księgą znaczeń umożliwiającą właściwą deszyfrację symboli jest dla Potockiego Biblia, dzierżąca niekwestionowaną władzę

kontekst biblijny

¹ Na temat XVII- i XVIII-wiecznej szkolnej praktyki wykorzystywania wizerunków herbowych jako źródła skojarzeń konceptystycznych, a herbarzy jako kompendiów erudycyjnych i wzorów oracji okolicznościowych zob. Mariusz Kazańczuk, *Staropolskie herbarze. Herby – historia – religia*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 3, s. 41–44.

nad jego twórczą imaginacją. Nie bywa to źródło jedyne, gdyż autor *Wojny chocimskiej* nie w każdym wierszu staje się tłumaczem Pisma – w swoich porównaniach obficie korzysta również z odwołań do mitologii antycznej, mitów kulturowych, historii, natury, rzemiosł, sztuk, wynalazków stanowiących owoc ludzkiej pomysłowości i do obyczajów. Gdy jednak wyobraźnia twórcy sięga horyzontu eschatologii, będącego naturalnym kontekstem wierszy nagrobnych – a *Nagrobek Leliwcykowi* należy do licznej grupy epitafiów pojawiających się na kartach *Pocztu herbów...* – poeta wszczyna poszukiwania ukrytych w godłach szlacheckich znaków prawd objawionych w Starym i Nowym Testamencie, śladów opisanych tam zbawczych wydarzeń, które aktualizują się ciągle na nowo w ludzkich losach indywidualnych, poświadczając ich uczestnictwo w nieprzerwanej ciągłości historii świętej i nadając im ostateczny sens. Tę poetycką egzegezę klejnotów herbowych twórca rozwija w strumieniu obrazowo-intelektualnych asocjacji, budowanych w oparciu o obrazy i wątki odnajdywane w Piśmie Świętym. Wpisuje je w tkankę własnych metafor, w strukturę analogii, porównań, konceptów.

Refleksję liryczną *Nagrobka Leliwcykowi* otwiera wyraźny kontekst sytuacyjny, precyzyjnie zasugerowany w mikroskencie trzech pierwszych linijek tekstu: we wnętrzu kościoła, w którym znajduje się grób szlachcica herbu Leliwa – w podziemiach kościołów bowiem lub na przykościelnym terenie sprawiano w XVII wieku pochówki katolickiej szlachcie – spojrzenie przybysza pada na kamienne epitafium, na którym wyryto klejnot zmarłego: księżyc w nowiu, odwrócony do góry rogami na kształt łódki lub uśmiechu, z unoszącą się nad nim pośrodku, jak nad kołyską, sześcioramienną gwiazdą. To, co widzialne, uruchamia skojarzenia wydobywane z pamięci. Impuls wzrokowy pobudza myśl, która postępuje od podobieństwa do podobieństwa – rzeczy, obrazów i zjawisk, a wreszcie mechanizmów i struktur intelektualnych, które zostają dostrzeżone w odległych od siebie sferach doświadczenia; pobudza także wyobraźnię, która zaczyna dodawać do siebie obraz za obrazem, analogię za analogią, i wpisywać to, co naoczne i szczegółowe, w perspektywę tego, co niewidzialne i uniwersalne. „Widząc [...] / [...] / Wspomniałem [...]” (w. 1, 3) – to zapis utrwalający moment, w którym rodzi się wiersz.

Refleksja liryczna, która wysnuwa się ze spotkania widzialnego impulsu z poetycką pamięcią, posiada własną logikę, której porządek można śledzić, obserwując, jak jedne obrazy wywołują kolejne i jak spójne jest ich wzajemne wynikanie.

porównanie
kontekst mitologiczny
mit

antyk
epitafium

poetycka egzegeza

metafora
koncept

sytuacja liryczna

Księżyc i gwiazdy wymieniane są razem w wielu miejscach Pisma Świętego. We śnie Józefa, syna patriarchy Jakuba, słońce, księżyc i jedenaście gwiazd oddają chłopcu pokłon (Rdz 37, 9); w Księdze Powtórzonego Prawa Mojżesz przestrzega lud wybrany przed oddawaniem czci słońcu, księżycowi, gwiazdom i wszystkim zastępom niebios (Pwt 4, 19); Księga Hioba przypomina, że przed Bogiem nieczyste są nawet księżyc i gwiazdy (Hi 25, 5); splendor niebios wraz z księżycem i utwierdzonymi na niebie gwiazdami pobudzają psalmistę do zdumienia nad wywyższeniem znikomości człowieka (Ps 8, 4–5); mędrzec, autor Księgi Koheleta, w obrazie zaćmienia słońca, księżycy i gwiazd ukazuje ludzką starość, zwiastunkę zbliżającej się śmierci (Koh 12, 2); zaćmienie słońca, księżycy i deszcz gwiazd spadających z nieba Ewangelie synoptyczne ukazują jako zapowiedź powtórnego przyjścia Chrystusa (Mt 24, 29; Mk 13, 24–25; Łk 21, 25), podobna zaś wizja w Apokalipsie św. Jana – słońce czarne jak włosieny wór, księżyc czerwony jak krew i spadające gwiazdy (Ap 6, 12–13) – zwiastuje nadchodzący dzień Sądu. To tylko część długiej listy biblijnych wizerunków niebiańskich światła. Pośród nich nie brak tych o wyraźnym zabarwieniu eschatologicznym, co w perspektywie rzeczy ostatecznych, będących tematem *Nagrobka Leliwczykowi*, czyniłoby z nich spodziewany kontekst poetyckiego epitafium. Nie te jednak (i im podobne) wybiera poeta jako oparcie dla refleksji obudzonej przez wspomnienie zmarłego Leliwczyka. Księżyc i gwiazda szlacheckiego herbu wskazują w jego wyobraźni wprost na Niewiastę apokaliptyczną – „świętą Pannę, czystą dziewkę” (w. 3) obleczoną w słońce, z księżycem pod stopami i w wieńcu z gwiazd dwunastu (Ap 12, 1), w której Kościół od początku rozpoznaje rysy Matki Zbawiciela.

epitafium

Od pierwszych wersów myśl poety kieruje się w prostej linii ku niej – tej, która w katolickiej pobożności wzywana jest jako szczególna orędowniczka w godzinie śmierci, jako litościwa Matka wychodząca pierwsza na spotkanie tych, którzy przekraczają bramę wieczności; ta, którą wierni proszą, by – jak głosi średniowieczna antyfony *Salve Regina* – po ziemskim wygnaniu ukazała im Syna, błogosławiony owoc swego łona. Monolog liryczny poety stojącego u grobu kogoś najwyraźniej bardzo sobie bliskiego otwiera wspomnienie Maryi.

monolog liryczny

Skąd pomysł, że Leliwczyk, którego kości spoczywają pod kamiennym nagrobkiem, to ktoś bliski poecie? Po pierwsze stąd, że ton tego monologu jest niezwykle intymny; po drugie – ponieważ niemal od razu zmienia się on w żarliwą i pełną pokory modlitwę wstawienniczą, świadczącą o istotnym zaangażowaniu emocjonalnym

podmiotu lirycznego; po trzecie przemawia za tym fakt, że przywoływane w wierszu wydarzenia z życia Maryi i Jezusa nie ukazują dramatycznych scen Męki, utrwalonych w wyobraźni powszechnej zgodnie z monumentalną konwencją ikonografii chrześcijańskiej, lecz są migawkami z dzieciństwa: ubogiego narodzenia, czułości nocy betlejemskiej i odnalezienia Dziecięcia przez Trzech Króli, wiernych przewodnictwu gwiazdy. W perspektywie majestatu śmierci i „grobowych przykopów” (w. 14) można by raczej oczekiwać wspomnienia boleści Matki, towarzyszącej na Kalwarii konaniu Syna i trzymającej w ramionach Jego zdjęte z krzyża, martwe ciało. Przeciwnie zaś – pastoralny kontekst konwencji spod znaku *arcadia sacra*, na który wskazuje przywoływanie panińskiego połogu „czystej dziewczki”, która w ciszy betlejemskiej nocy, przy świetle księżyca, okrywa pocałunkami nowonarodzone Dzieciątko, nie mogąc się na nie napatrzeć (w. 19–21) – nie jest oczywisty dla epitafium. Nie jest kontekstem pierwszego wyboru dla upamiętnienia godnego życia wypełnionego zasługami, uczczenia męstwa wypróbowanego tak w polu bitewnym czy życiu publicznym, jak i w zmaganiach o chrześcijańską cnotę. Nie jawi się tym bardziej jako wybór stosowny dla dyskursu moralnego, wyrażającego przyganę wobec szlacheckiej pychy światowej, objawiającej w śmierci swą nicość i pustkę.

Wspomniane tu kręgi topiczne charakterystyczne dla poezji funeralnej – temat pośmiertnej sławy cnót „człowieka politycznego” i pamięci czynów chrześcijańskiego rycerza oraz (od strony marności rzeczy przemijających) unieważnienia świeckich wartości w perspektywie rzeczy ostatecznych – są typowe dla (odpowiednio) panegirycznego bądź wanitatywnego nachylenia konwencjonalnych sekwencji nagrobnych. Wiele takich utworów, doskonale wpisujących się w konwencję, zgromadził Potocki w *Poczwie herbów...* Jednak *Nagrobek Leliwcykowi* odróżnia od nich brak zwyczajnej w kontekście epitafijnym, choćby zdawkowej, pochwały cnót zmarłego (wiemy tylko, że szlachcic był zacny), nieobecność topiki wanitatywnej, całkowite wygaszenie tak bardzo skądinąd lubianego przez poetę dyskursu moralistycznego oraz intensywność emocjonalna mówiącego podmiotu. Stąd właśnie ostrożna, ale stylistycznie uzasadniona hipoteza: Leliwczyk, za którego modli się poeta, to „człowiek prywatny”, nie „polityczny”, jego domeną nie były dygnitarstwa, urzędy ani walka orężna. To nie jest w żadnym razie *persona gravis*, ale z pewnością także nikt poecie obojętny. Czy można dalej próbować odgadywać jego tożsamość, przekonamy się niebawem. Z całą pewnością nie zdołamy tu wyjść poza hipotezę, ostatecznie nieweryfikowalną, choć

podmiot liryczny

epitafium

topika funeralna

panegiryk

motyw *vanitas*

konwencja literacka

kontekst biblijny

Analiza obrazów, ich konsekwencji,
spójności i wzajemnego oświeclania

w mniemaniu piszącej te słowa bardzo kusząca. Tymczasem wróćmy do początku serii biblijnych obrazów, które w lirycznym dyskursie, przemienionym tymczasem w modlitwę za duszę zmarłego, pełnią funkcję argumentów popierających prośbę o dopuszczenie go do chwały zbawionych.

Niewiasta apokaliptyczna to ostatni Maryjny obraz Nowego Testamentu – obraz kosmiczny, w którym ostateczny sens uzyskuje zarazem stworzona natura, reprezentowana przez ciała niebieskie i wpisane w tę wizję żywioły, jak i dramat ziemskich dziejów człowieka. Święta Panna bowiem, która właśnie urodziła w bólach Syna, władcę narodów, ścigana jest przez ognistego Smoka – „Smoka rydzego” – czyhającego na nią i jej Dziecko, chcącego zatopić ją w nurtach wypłutej z siebie, mętnej rzeki (zob. Ap 12, 1–5, 13–18). To, że rzeka jest mętna, dodał do obrazu Potocki, Objawienie św. Jana milczy na temat jakości smoczey wody. Dodatek jest zatem wprowadzony z rozmysłem i jako taki staje się nośnikiem istotnych znaczeń, których śladów należy szukać w dalszych partiach tekstu. Nie będzie to trudne, gdyż zaktualizowaną wykładnię obrazu Niewiasty i Smoka, wykładnię ukazującą ważność treści tej symbolicznej wizji w kontekście indywidualnego doświadczenia egzystencjalnego, poeta przedstawi za chwilę wyraźnie na przykładzie bohatera lirycznego swojego wiersza.

symbol

bohater liryczny

Już sam oryginalny apokaliptyczny obraz ataku na Niewiastę oraz jej ocalenia jest bardzo dynamiczny, ale w wierszu ulegnie on dynamizacji jeszcze większej. Mętna rzeka, mająca porwać Pannę, rozlewa się w „gwałtownych rozpustach”, księżyc nie trwa nieruchomo u stóp Dziewicy, lecz błyskawicznie „zwija się” pod jej nogi na kształt łodzi, by mogła ująć bezpiecznie, suchą stopą. Ziemia wypija mętne nurty „bezdennymi usty”. Poeta potrzebuje tego ożywienia biblijnej sceny, wnikięcia w sam środek rozgrywającego się dramatu, a przede wszystkim wprawienia w ruch księżyc, by o ten jego zwiny ruch oprzeć zaraz figurę konceptu: oto szlachecka Leliwa, księżyc w nowiu wraz z gwiazdą – metonimia zmarłego, za którego podmiot wiersza zaraz zacznie się żarliwie modlić – rzuca się w geście prostracji pod stopy Matki Zbawiciela, obleczonej już nie w słońce kosmiczne, ale w blask wiecznej chwały Boga. Ściele się niczym apokaliptyczny księżyc, tyle że tym razem nie w akcie obrony Dziewicy, wolnej od wszelkiej napaści, ale w geście błagania o obronę samego siebie. Role się bowiem zmieniły, zmienili się aktorzy dramatu. Teraz ziemia otwiera się, by przyjąć ciało tego, który za życia pieczętował się księżycem z gwiazdą, znakami – według tej poetyckiej wykładni – zwycięskiej walki, którą Niewiasta stoczyła ze Smokiem. Gdy zaś przyjdzie

koncept

metonimia

podmiot liryczny

dzień Sądu Ostatecznego, wówczas obiektem szatańskiej napaści stanie się właśnie zmarły Leliwczyk. Wypuszczona za Niewiastą zmacona rzeka, którą pochłonęła ziemia, zmieni się w potok gwałtownych oskarżeń, rwący nurt grzechów, wyrzucanych przed Sędziego przez tego, który od początku jest oskarżycielem.

Teraz jasne staje się, że przez „zmętnienie” (w. 6) dodane do biblijnej wizji diabelskiego strumienia, poeta już przygotowywał grunt pod konkretyzację tego symbolu, a zarazem jego przemianę w obraz intelektualny: niepoohamowany nurt rzeki – właściwość znana z doświadczenia – w procesie metaforycznym „udziela” swej gwałtowności oskarżeniom szatana, mętna barwa pozbawiająca wodę czystości, przez czytelną dla zmysłów jakość brudu, unaocznia zaś skutki, jakie grzechy sprawiają w duszy człowieka.

symbol

metafora

Tu należy się czytelnikowi drobne wyjaśnienie. Składnia Potockiego nie należy do łatwych. Wydawać by się mogło, że w wersach od czternastego do osiemnastego to ziemia pospołu z diabłem staje się oskarżycielką zmarłego, wypuszczając ze swej gardzieli potok grzechów na świadectwo jego winy:

składnia

Gdy nań ziemia grobowe otworzy przykopy,
Gdy niewytrzymanego rzekę grzechów prądu
Wypuści podczas Syna twojego nań sądu,

w. 14–16

To jednak trop mylny, których w poezji autora *Moraliiów* nigdy nie brakuje, jako że oprócz swojej predylekcji do zdań długich, wielokrotnie złożonych, upodobał on sobie równocześnie swoisty minimalizm składniowy, przejawiający się nierzadko w skąpym dystrybuowaniu istotnych części tychże zdań w rozbudowanych frazach. Taka ekonomia skutkuje składnią eliptyczną. Potocki lubi elipsy i właśnie ta figura może tu powodować potencjalne zamieszanie odnośnie do kwestii: kto mianowicie wypuści z siebie rzekę grzechów o niewstrzymanym prądzie – ziemia czy Smok? Elipsą został objęty Smok, który ujawnia się dopiero w wersie osiemnastym, zachowując wiersz przed ryzykiem leksykalnych powtórzeń przez swą dyskrecję i usunięcie się z pola widzenia w wersie szesnastym. Wersy od czternastego do osiemnastego należy więc odczytywać w całości:

elipsa

Gdy nań ziemia grobowe otworzy przykopy,
Gdy niewytrzymanego rzekę grzechów prądu
Wypuści [Smok – A.C.] podczas Syna twojego nań sądu,
Otwórz usta, otwórz swe przenaświetsze wargi,
Zglądź tego Smoka grozy, zglądź szatańskie skargi!

w. 14–18

metafora

hiperbola

Szatańskie oskarżenia, ten nowy, niepoahamowany nurt, który w kreowanej w *Nagrobku Leliwczycowi* egzystencjalnej (i eschatologicznej) aktualizacji wizji biblijnej zagraża człowiekowi, może zostać unicestwiony przez otwarcie nowych ust, ale również w nowym, przerośnym wymiarze (nie o samo otwarcie tu bowiem idzie) i w zupełnie innej skali (w mikroskali). Nie będą to już „bezdenne usta wszytkorodnej ziemi” (w. 7), ale najświętsze wargi czystej Panny, dziewiczej Matki Boga. Ziemia, tak gotowa do usługi Niewieście apokaliptycznej, w tym nowym obrazie zatracza przydane jej przez poetę (za tłumaczem, być może księdzem Jakubem Wujkiem) cechy ludzkie, spotęgowane wprawdzie przez hiperbolę, ale ciągle ludzkie. Nie otwiera już ust, ale dół grobowy, który w milczeniu pochłania kości zmarłego. Potrzebne jest więc otwarcie zupełnie inne tak od pierwszego, jak i drugiego rozstąpienia się ziemi, od której tym razem nie można spodziewać się ratunku: otwarcie nie biernie pochłaniające, ale aktywnie ocalające, strumień ożywczy przeciw strumieniowi śmierci. Panna obleczona w boską chwałę i ku czci Boga jaśniejąca tą chwałą bardziej niż słońce, w której odziana była w wizji św. Jana, unicestwia grozę Smoka poprzez płynącą z Jej ust modlitwę za grzesznika.

Kościół wzywa Maryję – znów w przywoływanej tu już antyfonie *Salve Regina* – tytułem *Advocata nostra* – naszej Obrończyni i Orędowniczki. Potocki, choć go nie wymienia, do tego tytułu wyraźnie się odwołuje, podkreślając obronną rolę Dziewicy w godzinie Sądu, w obliczu jej Syna, który ów Sąd sprawuje, i naprzeciw oskarżyciela – Smoka. Panna nie otwiera ust, by pochłonąć diabelskie nurty, jak miało to miejsce w wizji św. Jana, lecz otwiera je, by „zglądzić” skargi szatana, a więc w dniu Sądu przemówić za oskarżonym człowiekiem jako prawdziwa *Advocata*. Nurt odniesień do katolickiej Tradycji jest w wierszu równie ewidentny jak nurt odniesień ściśle biblijnych.

Warto zauważyć, że rozwijany wciąż przez poetę apokaliptyczny obraz ewoluuje wraz z rozwijającą się refleksją liryczną, wzbogacając się o nowe sensory, w tym także

nowe biblijne aluzje. W prośbie o otwarcie świętych ust i zgładzenie skarg szatańskich słycać bowiem echo słów z Drugiego Listu św. Pawła do Tesaloniczan, w którym apostoł kreśli wizję Chrystusowego przeciwnika, „złośnika” (jak nazywa go przekład księdza Jakuba Wujka), „którego Pan Jezus zabije duchem ust swoich” (2 Tes 2, 8)². W wierszu Potockiego śmiercionośne dla oskarżeń Złego są usta Najświętszej Panny i dobywająca się z nich prośba, by nad tym, który spoczywa w ciemnościach ziemi, pod kamiennym znakiem swego herbowego księżycy, zajaśniał świt wieczności.

aluzja biblijna

Rzecz ciekawa – te panieńskie usta. Poeta ukazuje ich podwójną naturę, doskonale zharmonizowaną, niczym piękno Oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami, która jest zarazem „wdzięczna i ozdobna jako Jeruzalem” oraz „ogromna jako wojska uszykowanie porządne” (Pnp 6, 3). Jako metonimia potężnego orędownictwa Dziewicy, usta świętej Panny mają moc nad Oskarżycielem-Smokiem, zdolne unicestwić jego grozę. Nie są jednak tylko metonimią wstawiennictwa, ale także (może – przede wszystkim?) najzupełniej realnymi, dziewczęcymi ustami, w które poeta mógłby wpisać uśmiech, chcąc oddać ich urok, jednak zamiast uśmiechu wybrał pocałunki. Kreśli je w wierszu czystymi liniami, z subtelnym wyczuciem kunsztu lirycznego, który nakazuje twórcy oprzeć się pokusie nazywania wrażeń i powstrzymać się przed próbą konkretyzowania tego, co w języku konwencjonalnym nie jest możliwe do wyrażenia bez redukcji sensów. Zamiast więc określać pocałunki Maryi dowolnymi epitetami, z których żaden nie byłby adekwatny, a każdy psułby efekt literacki, unieruchamiając emocjonalne sugestie obrazu i pozbawiając je ponadmysłowego tchnienia, poeta decyduje się skupić wzrok czytelnika na tym, na co patrzy i co widzi Najświętsza Panna. W ten sposób tkliwość jej spojrzenia może w akcie lektury poruszyć uczucia odbiorcy, udzielić mu się i zaistnieć w nim samym jako wewnętrzny oddźwięk – samorzutna reakcja na poetycki zapis. Następnie, kiedy transfer uczuć został już osiągnięty, poeta zmienia punkt obserwacji, oddala niejako kadr i tę intymność pierwszej, matczynej adoracji Dzieciątka, otacza przestrzenią nocy, wypełnionej ciszą (noc kojarzy się z ciszą, a szopa, jak wiemy, jest pusta), skąpanej w świetle księżycy:

metonimia

epitet

odbiorca dzieła literackiego

przeźrenie

² Wszystkie cytaty biblijne wg: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. Janusz Frankowski, „Prymasowska Seria Biblijna”, Warszawa 2013.

Otwórz usta, którymiś w ubożuchne chusty
Powitego JEZUSA, w onej szopie pustej
Całowała, członkom się przypatrując wdzięcznym.
A że to w nocy było przy świetle miesięcznym,
Zdarz, żeby, który leży pod Miesiącem i tu,
Wiecznego Słońca zażył, za Twą prośbą, świtu.

w. 19–24

mimesis
odbiorca dzieła literackiego

Skuteczność *mimesis* lirycznej, której istotą jest efekt wywołania po stronie odbiorcy tych uczuć, które zostały zapisane w wierszu, osiągnął Potocki za pomocą dwóch środków. Po pierwsze: zamiast opisywać zachwyt Maryi, skupił się na towarzyszących mu, choć tak z nim skonstrastowanych okolicznościach, czyli na wyrazistych świadectwach ubóstwa panińskiego porodzenia: biednych chustach spowijających Dziecię i pustce szopy, w której je złożono. Po drugie: ukazał rozgrywającą się bez świadków scenę zarówno w maksymalnym zbliżeniu – członeczki Dziecka oglądane oczyma Matki i przez nią całowane – jak i z oddalenia – postaci Matki z Dzieciątkiem znajdują się w głębi wnętrza pustej szopy, z mocną sugestią zewnętrznej perspektywy księżycowej nocy i nocnego nieba. Płynne ruchy poetyckiego kadru, za pomocą których twórca zbudował swój obraz, chronią intymność opisywanego momentu przed niedyskretnym, bo zbyt długim, podpatrywaniem, i zarazem unaoczniają – dzięki objęciu mikroskali macierzyńskich gestów dużo szerszą perspektywą pustego wnętrza szopy i rozświetlonej nocy – wpisaną w te gesty kruchość. Noc, pusta stajnia, uboga, młodziotka Matka zawija Dziecko w proste chusty, nie może oderwać od Niego oczu, okrywa pocałunkami. Kunszt poety przejawia się w tym, że czułość tych pocałunków wyraził z niechybną sugestywnością dzięki samemu potencjałowi ewokacyjnemu betlejemskiej sceny, ani razu cechy tej nie nazywając po imieniu, pozostawiając konkretyzację wrażenia całkowicie po stronie czytelnika.

język rodzinnej zażyłości

Maryja ukazywana w scenie narodzenia jest młodziotka. Poeta podkreśla tę młodość z rozbijającą bezpośredniością, nazywając ją (nie pierwszy raz w swojej twórczości) „dziewką”, a więc dziewczyną, panienką, córką. Tak też zwracał się do swojej ukochanej córki Zosi w lirykach pisanych po jej śmierci. Jako słowo domowe, z rejestru języka rodzinnej zażyłości, „dziewka” brzmi w jego utworach poufale, z wyczuwalnym odcieniem ciepła. W wizerunku Maryi – obok młodości – poeta

podkreśla także jej dziewiczość, akcentując ów przymiot dodatkowo przez wyrażenia pleonastyczne: podmiot jego wiersza wspomina „świętą Pannę, czystą dziewczkę” (w. 3) oraz zwraca się do niej w spiętrzeniu określeń wskazujących właśnie na jej dziewicze macierzyństwo:

pleonazm

Panno, którą dziś słońce, więcej niżli człecze
Pojmą zmysły, wieczystej chwały przyoblecze
Ku czci Boga, którego przez **czyste połogi**
Urodziłaś w panieństwie, nade wszystkie bogi –
w. 9–12; wyróżnienia – A.C.

Tytułem Matki poeta nie zwraca się do Maryi wcale w kierowanej ku niej modlitwie. Tytuł ten pada tylko raz, w drugiej części wiersza, w modlitwie zanoszonej do jej Syna, gdy podmiot kładzie Mu niejako przed oczy („patrz na prośby Matki swej”, w. 27) samą pamięć jej macierzyńskiej relacji wobec Niego. W tej modlitwie, której adresatem jest Chrystus, nie tyle chwalebna Dziewica apeluje do Sędziego, ile Matka staje przed swoim Synem. Różnica ciężaru semantycznego między leksemem „dziewka” czy „panna” a leksemem „matka” jest oczywista. Zanosząc modlitwę do Bogurodzicy, nazywając ją Panną i Dziewką i wspominając kruchość nocy narodzenia, podmiot odwołuje się nie do chwały jej Bożego macierzyństwa i mocy matczynego wstawiennictwa, lecz do jej delikatności i niejako beztroskiej czułości, wynagradzającej Dziecięciu wszelkie braki nędznego urodzenia – w ubóstwie i poniżeniu. Przywołane w modlitwie za zmarłego obrazy nocy betlejemskiej sprawiają, że ten, za którego zanoszona jest prośba, sam jawi się tak ubogi i tak bezbronny, jak biedne i bezbronne było jej własne Dziecię.

semantyka

Śmierć upokarza pychę człowieka. Odziera go z pozorów, którymi się okrywał, ujawnia nietrwałość tworzonych przez niego hierarchii, rewiduje je i unieważnia. Tak obnażonego spowija w śmiertelny całun, zdejmując z pola widzenia świata, usuwa z przestrzeni zainteresowania żyjących, odsuwa w ciemność. Leliwczykowi w tej ciemności jaśnieje księżyc – jego rodowe *signum*, będące dla poety nie znakiem zanikającej (jak księżyc, którego ubywa) świeckiej chwały, ale znakiem nadziei, herbem nocy betlejemskiej, której chwała utajona była w poniżeniu. Detale opisu tej nocy, umieszczonego przez poetę w samym centrum „śmiertelnego” kontekstu, przywodzą

na myśl wczesnochrześcijańską ikonografię Bożego Narodzenia, ukazującą w teologicznej syntezie Chrystusowe przyjście na świat jako prefigurację Jego złożenia do grobu. Dziecię spoczywa we wnętrzu ciemnej groty, w kamiennym żłobie przypominającym sarkofag, owinięte w płótna, zapowiadające śmiertelne spowicie martwego ciała Ukrzyżowanego³. Potocki przeprowadza podobną analogię, jednak nie między narodzeniem i śmiercią Zbawiciela, lecz między narodzeniem Zbawiciela i śmiercią osoby spoczywającej pod nagrobkiem oznaczonym Leliwą. Jego scena betlejemską kreślona jest czystymi liniami, cała przeniknięta czułą miłością. Tą czułością Matka otacza swego najuboższego Syna, dlatego poeta odwołuje się do jej uczuć jako argumentu mającego przemówić w obronie tego, który – obnażony przez śmierć i najuboższy – staje przed sądem Boga.

deminutivum
epitet

Jeśli nie liczyć słowa „dziewka”, które technicznie rzecz biorąc jest zdrobnieniem, choć jako takie w XVII wieku już słabo wyczuwalnym, jedynym wyraźnym deminutywem w tekście jest epitet: „ubożuchny”, określający spowicie Jezusa w wyrażeniu: „ubożuchne chusty” (w. 19). Na poziomie języka zdrobnienie to jest głównym źródłem emocjonalnego wydzwięku tej frazy, w nim bowiem dokonuje się przeniesienie uczuć z właściwego ich obiektu, czyli Dzieciątka, na należące do niego martwe przedmioty – okrywające je płótna. Ten transfer opisywał Maciej Kazimierz Sarbiewski w swoich *Charakterach lirycznych* (m.in. na przykładzie *Trenu VII* Jana Kochanowskiego), jako jeden z najsilniejszych środków poetyckich służących wywoływaniu uczuć⁴. Zapisana w zdrobnieniu tkliwość wobec chust spowijających Nowonarodzonego pozwala domyślać się temperatury uczuciowej matczynej adoracji Dzieciątka wyrażanej w pocałunkach Maryi, które Potocki czyni ośrodkiem swego opisu. Księżyc świecący nad szopą, ubóstwo chust i nędza warunków Jezusowego „złożenia” nieoczekiwanie spokrewniają wydarzenie nocy betlejemskiej z położeniem zmarłego Leliwczyka, spoczywającego pod wrytym w kamieniu księżycem z gwiazdą. To kreowane przez modlącego się poetę konceptystyczne pokrewieństwo – nie ma wątpliwości, że modlący się podmiot

koncept

³ Zob. na ten temat: Urszula Mazurczak, *Ikonografia Wcielenia w sztuce wczesnoromańskiej i romańskiej na wybranych przykładach scen Bożego Narodzenia*, „Vox Patrum” 2000, t. 38–39, s. 401–411; Michał Janocha, *Ikona Bożego Narodzenia*, „Pastores” 2003, nr 1, s. 116–123.

⁴ Maciej Kazimierz Sarbiewski, *Charaktery liryczne, czyli Horacy i Pindar (Characteres lyriici, seu Horatius et Pindarus)*, w: tegoż, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. i oprac. Stanisław Skimina, Wrocław–Kraków 1958, s. 21–158.

jest poetą – sprzyjać ma przeniesieniu czułości Matki z jej ubożego Dzieciątka na nagiego w swej ostatecznej, człowieczej prawdzie zmarłego – objęciu tkliwą opieką także tej jego nędzy.

Zwrot o „podłości” narodzenia Jezusa nie pada oczywiście w modlitwie kierowanej do Dziewicy. Jego stylistyczna niskość zakłócałaby jedność tonu kierowanej do niej prośby i choć Potocki w innych okolicznościach w żadnym razie nie unika ani stylistycznych zgrzytów, ani pospolitości, to jednak są to wybory kontrolowane, zgodne z wybranym tematem, konwencjami jego barokowych realizacji i oczekiwaniem czytelników, nie zaś braki w rzemiośle poetyckim czy językowa niedbałość. Autor *Pieśni nabożnych* osiąga w swoich utworach ewokację liryczną równie biegle, jak inne efekty, choć liryzm jest w jego twórczości rzeczywiście trudniej uchwytny i zdecydowanie słabiej obecny od komizmu czy dydaktyzmu. Delikatność tonu, którym wybrzmiewała modlitwa do Najświętszej Panny, choć pozbawiona ozdobności i wyrażona w dużej mierze (zwłaszcza w opisie sceny betlejemskiej) retorycznym stylem prostym, wyraźnie zmienia się jednak wraz ze zmianą adresata zanoszonej prośby:

A ty, o Synu Boży, nad którego podlój
Nikt się w ciele nie rodził [...]

w. 25–26

Już w inicjalnej apostrofie prośby kierowanej do Zbawiciela modlitewny ton zatracą poprzednią miękkość, wyraźnie się obniża i staje w swej prostocie bardziej surowy. Ta surowa prostota, drugi wobec uprzedniej słodczy stylistyczny biegun utworu, zwiększa jeszcze ekspresywny potencjał zanoszonej prośby. Poeta apeluje tu bowiem do esencji Boskiego spokrewnienia z człowiekiem – do cielesności Boga wyniszczonego w swym człowieczeństwie od chwili przyjścia na świat.

Misterium Wcielenia uczynił poeta medytacyjnym ośrodkiem wiersza. Jego widzialny wymiar, opromieniony ciepłem macierzyńskiego przeżycia, przypomniany został w modlitwie kierowanej do Maryi. Natomiast w centrum prośby kierowanej do Syna – Sędziego grzeszników, tajemnicę przyjścia w ciele wyraźnie ujął poeta od strony jej wymiaru kenotycznego: narodzenie Boga-człowieka było nie tylko ubogie – było skrajnie upokarzające, podlejsze od każdego ludzkiego narodzenia, które zaistniało w czasie. Ponieważ w rzeczywistości – biorąc pod uwagę kulturową wizję warunków

konwencja literacka
barok

styl prosty

apostrofa

ekspresja

narodzin Jezusa – nietrudno wyobrazić sobie przynajmniej kilka wariantów okoliczności jeszcze uboższych, staje się jasne, że w stwierdzeniu ostatecznej skrajności ńędzy betlejemskiej teofanii wybrzmiewa odniesienie nie tyle do jej wymiaru – tak to ujmijmy – cywilizacyjnego, ile do stojącej u jej źródła treści teologicznej, wyrażonej w drugim rozdziale Pawłowego Listu do Filipian: „[...] będąc w postaci Bożej, [...] wyniszczył samego siebie, przyjąwszy postać sługi, zstawszy się na podobieństwo ludzi, i postawą należony jak człowiek” (Flp 2, 6–7). Perspektywa samowyniszczenia Boga, nakreślona w wersach mówiących o Jego „najpodlejszym zrodzeniu”, wskazuje właściwe proporcje rozważania tajemnicy Jego człowieczeństwa oraz tajemnicy więzi łączącej Go z ludźmi.

Prosząc Chrystusa o miłosierdzie dla tego, który żyjąc w ciele, podlegał z ciałem związanej słabości, poeta kontynuuje rozwijanie metaforyki astronomicznej. W finalnej partii *Nagrobka Leliwczycowi* sięga znów do obrazów nocnych światła niebieskich, symbolicznie obecnych w znaku herbowym zmarłego szlachcica. Tym razem jednak wydobywa z nich własności światła przeciwne: księżyc – zgodnie z naturą – ulega zaćmieniu, gdy cień ziemi zasłoni mu słońce; na gwiazdach – błędnych (jak nazywano planety) czy stałych – astronomowie dostrzegają plamy. Księżyc, który łagodnie oświecał betlejemską stajenkę w czasie modlitwy kierowanej do Matki Bożej, w prośbie adresowanej do Jej Syna przestaje być głównym źródłem światła. Zmniejsza się bowiem na powrót do rozmiarów herbowego *signum* – teraz oglądają go przecież oczy Sędziego, przed którymi nic nie może się ukryć. Jako zaćmiony nie jest zdolny (nie jest godny?) wskazywać miejsca rodzącej się dla świata nowej nadziei i musi ustąpić ze sceny. Na pomoc przychodzi mu jednak drugie światło obecne w herbowej Leliwie, w geście poetyckiej kreacji rzucone w przestrzeń nocnego nieba, czy może raczej – okiem kreacyjnej wyobraźni na tym niebie odnalezione: gwiazda nieomylnie prowadząca Królów do Nowonarodzonego.

Gwiazda Leliwy utraciła swój blask. W akcie pokornej modlitwy poeta apeluje do miłosierdzia Tego, który jako jedyny może go jej przywrócić jednym aktem stwórczej woli, w którym spotyka się zarazem *creatio* i *renovatio* – nowe stworzenie i odnowienie. Ten akt w poetyckiej wizji staje się gestem otarcia brudnego śladu, bez oskarżeń, bez słowa wymówki, tak jak z twarzy ociera się łzę, co uczynić ma Bóg swoim wybranym w wiecznym królestwie, według słów Apokalipsy: „I otrze Bóg wszelką łzę z oczu ich, a śmierci dalej nie będzie, ani smętku, ani krzyku, ani bóleści więcej nie będzie, iż

pierwsze rzeczy przeminęły. I rzekł, który siedział na stolicy: Oto nowe czynię wszystkie rzeczy” (Ap 21, 4–5). Gwiazda Leliwy – błędząca i naznaczona skazą – dostępuje wyniesienia na niebiosa z otchłani grobu i – spowita w blask, który niegdyś ogłaszał światu przyjście Boga w ciele, okryta sławą gwiazdy betlejemskiej – dzieli jej chwałę. Grób od początku był tylko depozytem – miejscem złożenia (podobnie jak miejscem złożenia był żłób w pustej szopie). Jego zamknięcie jest tymczasowe, a gdy się otwiera – otwiera się w wieczność.

Od apokaliptycznej wizji zaczynał się wiersz i na apokaliptycznej wizji się kończy. Tym razem jest to wizja eschatologicznej wieczerzy, uczyty zbawionych, której zapowiedź Księga Objawienia wkłada w usta Chrystusa: „Oto stoję u drzwi i kołaczę; jeśli kto usłyszał głos mój i otworzył mi drzwi, wnidę do niego i będę z nim wieczerzał, a on ze mną” (Ap 3, 20). Gwiazda Leliwy w końcowych wersach *Nagrobka Leliwczykowi* staje się światłem i ozdobą tej uczyty.

Czas powrócić do pytania: kim ona jest dla modlącego się poety? Nie ma tu i być nie może odpowiedzi pewnej, gdyż przesłanki tekstowe nie są wystarczające, by potwierdzić jakąkolwiek hipotezę, zwłaszcza taką, która przekraczałaby granice wiersza. Ale jedna myśl nieustępliwie powraca wraz z każdorazowym odczytaniem utworu, tym bardziej, że odnaleźć w nim można pewne poszlaki, które tę myśl wspierają. Niektóre z nich zostały wspomniane już wcześniej: emocjonalny i intymny ton lirycznej modlitwy, wybór Matki Bożej jako pierwszej adresatki prośby za zmarłego, sceny macierzyńskiej czułości, kreowane jako argument mający zjednać orędownictwo Maryi, brak przesłanek pozwalających domniemywać publiczne powinności i zasługi Leliwczyka (zatem: sugestia prywatności zmarłej osoby), oraz samo herbowe godło – Leliwa, którą pieczętowali się Morsztynowie. Ostatnia poszlaka jest najwątlejsza, czysto intuicyjna i poza prywatną intuicją interpretatora nie ma żadnego umocowania, ale niech wybrzmi i ona – to gramatyczny rodzaj żeński, którym zmarły określany jest w końcowej partii utworu. Oczywiście jest, że w tej finalnej części, odkąd to już nie księżyc, ale gwiazda herbowa staje się metonimią i symbolem zmarłego, zaimki po prostu zmienić się muszą, podążając za tą gramatycznie żeńską gwiazdą (jak Mędracy ze Wschodu). Efekt niewątpliwy tej zmiany jest jednak właśnie taki: w wygłosowych liniijkach, w których kulminują wszystkie kobiece akcenty utworu, stająca na Boskim Sądzie dusza pieczętująca się za życia Leliwą to – ona. I wiersz zamyka się myślą – o niej.

Hipoteza końcowa

metonimia
symbol

wiersz funeralny
epitafium

symbol

Swojej żonie, Katarzynie Morsztynównie herbu Leliwa, która zmarła mając – według napisanego przez poetę po jej śmierci *Smutnego rozstania* – pięćdziesiąt cztery lata, po zaledwie trzech dniach choroby, poświęcił Potocki jedno, wieńczące ów funeralny wiersz epitafium. W utworze tym twórca ukazuje siebie samego „drużącego rymem” ku jej pamięci krótki nagrobek (co nas nie zaskakuje), a zarazem „drużącego dłutkiem” (co zaskakuje nas bądź co bądź) kamienny nagrobek Katarzyny, a więc ryte w tym kamieniu symbole jej herbowego klejnotu – znane nam już rodowe znaki wszystkich Leliwczyków – księżyc i gwiazdę. Opisuje je poeta jako dwie latarnie cnót swej żony, których blask rozświetlający marmur grobowy nie pozwoli zaznać jej nocy wiecznej, gdyż zwiastuje eschatologiczną transformację ciała zmarłej, złożonego do grobu przez jej męża:

[...] Stąd, choć się w proch skruszy,
Na sądny dzień przybytkiem świętej wstanie duszy,
Ani go w tym grobowcu wieczna noc ogarnie,
Bo gwiazdy i księżycą dwie cnót jej latarnie,
W jaśniejszym niżli w ciele śmiertelnym splendorze,
Póki słońca na niebie, świeci na marmorze⁵.

Epitafium tejże, w. 7–12

tytuł

synonim

Jeżeli *Nagrobek Leliwczykowi* poświęcił Potocki swojej żonie – dlaczego nie tytułował go tak, by nie było wątpliwości, komu jest dedykowany? Jeśli chciał zachować anonimowość personaliów i w ogłoszonym drukiem zbiorze nie eksponować publicznie rzeczy najgłębiej osobistej – dlaczego nie napisał choćby *Nagrobka Damie herbu Leliwa*? Pytania te mają swoją wagę, większą być może niż próby odpowiedzi, ale mimo wszystko spróbujmy. O żonie, którą w *Smutnym rozstaniu* nazwał swoją „złotą sarnką” i „złotą Katarzyną”, z upodobaniem pisał używając określeń, które w kulturze polskiej epok dawnych posiadały status niemal synonimów słowa „żona”, choć były to słowa rodzaju męskiego: „przyjaciel” i „towarzysz”. „Przyjaciółka” to w języku XVII wieku – jak w wierszu Jana Andrzeja Morsztyna o tym samym tytule – „dziewczyna do

⁵ Wacław Potocki, *Dzieła*, t. 2: *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677–1695*, oprac. Leszek Kukulski, w serii: „Biblioteka Poezji i Prozy”, Warszawa 1987, s. 514.

zabawy”, ale na pewno nie żona. Dawny uzus językowy wyczuwa w męskich formach językowych godność i powagę, której brak jest według tego odczucia formom żeńskim. W epitafium dedykowanym trojgu zmarłym dzieciom – *Epitafijum trzema Śreniawczykom*⁶ – Zofia, córka poety, nie została wyróżniona osobnym feminatywem. Jest, podobnie jak jej bracia, Śreniawczykiem, jednym z trzech potoków, strumieni, które śmierć skryła pod ziemią. Może *Nagrobek Leliwczycowi*, ukrywający w sobie biblijne sceny Maryjne oraz dziewczęcą i zarazem macierzyńską tkliwość, ukrywa w sobie także i tajemnicę więzi, która łączyła poetę z jego żoną? Tego nie wiemy na pewno. Wiemy tylko, że pod kamieniem z księżycem i gwiazdą spoczywa osoba szlachetnego rodu, herbu Leliwa, a poeta modli się za nią i pragnie jej zbawienia.

dedykacja

epitafium

⁶ Wacław Potocki, *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego...*, dz.cyt., s. 82–83.

<https://rcin.org.pl>

Roman Dąbrowski

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0003-0373-6657

O MĄDROŚCI KAŻDEGO I GŁUPOCIE WSZYSTKICH

IGNACY KRASICKI

Do księdza Marcina

Ludźmi zysk, bojaźń i nadzieja rządzi,
Każdy z nich, własną żądzą oszukany,
Siebie nie patrzy, a o drugich sądzi.
Filozof wielki, mędrzec zawołany,
5 Króle, statysty, rycerze, biskupi,
Księżę Marcinie, wszyscy ludzie głupi.

Dziwisz się temu, mój księżę Marcinie?
Nie dziw się, prawda to jest oczywista,
Na tym się wszyscy oparli terminie,
10 A żaden z głupstwa swego nie korzysta.
Pytaj się wszystkich, jak się każdy mieni:
Wszyscy są mądrzy, a przecie szaleni.

Ale mi rzeczesz, że to niepodobna,
Żem się zbyt zaciekł w nieostrożnej mowie.
15 Weźże z nich tylko każdego z osobna,
Spytaj, a jeśli w szczerości odpowie,
Poznasz dowodnie, że z całego tłumu
On mądry, drudzy niespełna rozumu.

I tak, kiedy się każdy górno ceni,
20 Razem w błąd gruby nieostrożnie wpadli,
Własnym wyrokiem głupi i szaleni,
Wszyscy niechcący swój przydomek zgadli.
Żaden się z tego cechu nie okupi,
Księżę Marcinie, wszyscy ludzie głupi.

Objaśnienia:

w. 3 | *siebie nie patrzy* – siebie nie uwzględnia, na siebie nie zwraca uwagi

w. 4 | *zawołany* – znakomity, sławny

w. 5 | *statysty* – mężowie stanu, politycy

w. 9 | *termin* – położenie, sytuacja (z reguły trudna, zła); *Na tym się [...] oparli terminie* – znaleźli się w tym stanie

w. 11 | *mienić się* – nazywać się, oceniać się

w. 17 | *dowodnie* – przekonująco

w. 19 | *kiedy* – ponieważ

w. 19 | *górno* – wysoko

w. 20 | *gruby* – ciężki, poważny

w. 23 | *cech* – tu: społeczność, bractwo

Wiersz niedrukowany za życia autora. Jak ustalił Mieczysław Klimowicz, utwór powstał w latach 1775–1776, kiedy poeta był arcybiskupem warmińskim; adresatem jest jego młodszy brat, Marcin Krasicki, pełniący od 1773 roku funkcję kanonika warmińskiego.

Tekst wg: Ignacy Krasicki, *Dzieła zebrane*, pod red. Zbigniewa Golińskiego, kontynuowaną przez Józefa Tomasza Pokrzywniaka i Macieja Parkitnego, seria pierwsza: „Pisma Literackie”, t. 2: *Zbiory wierszy*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Poznań 2019, s. 210.

Tytuł wiersza Ignacego Krasickiego *Do księdza Marcina* informuje o skierowaniu wypowiedzi podmiotu mówiącego do konkretnie określonego adresata i sugeruje tym samym, że właśnie relacje nadawczo-odbiorcze będą w istotnej mierze wyznaczać sens całego utworu i skupiać uwagę czytelnika. W pierwszym momencie nie dowiadujemy się bowiem, czego będzie dotyczył wiersz, jaka jest jego treść czy przesłanie, lecz – do kogo jest adresowany. Łatwo zauważyć, że zaakcentowany już w tytule kontakt nadawcy z odbiorcą potwierdzają kilkakrotnie użyte w tekście określone formalne wyznaczniki językowe. Adresat wypowiedzi wskazywany jest wprost poprzez powtarzający się trzy razy zwrot w postaci wołacza: „księżu Marcinie” (w jednym przypadku, co istotne, z dodaniem zaimka „mój”), a także pytanie sugerujące jego reakcję: „Dziwisz się [...]?” oraz inne czasowniki w drugiej osobie liczby pojedynczej: „Nie dziw się”, „rzeczesz”, „weźże”, „spytaj”, „poznasz”. Te wszystkie zabiegi sugerują wyraźnie wzajemną bliskość osoby mówiącej i tej, do której się ona zwraca, kierując niejako jej tokiem myślenia.

Wiemy, że owym adresatem był młodszy brat poety, Marcin Krasicki, wówczas kanonik warmiński. Ta wiedza może nam niewątpliwie pomóc w określeniu sytuacji komunikacyjnej, w której podmiot mówiący przyjmuje w utworze postawę nieco paternalistyczną, jednak z dużą dozą poufałości. Swego rodzaju pouczenie ma równocześnie charakter niezobowiązująco snutej refleksji o człowieku i świecie. Wypowiedź poety nie jest autorytatywna, jak to ma miejsce chociażby w popularnych w tej epoce odach; można tu wyczuć nawet pewien element intelektualnej igraszki. Odnosimy wrażenie, że chodzi nie tylko o przekazanie poglądu na konkretną sprawę, ale też o samo nawiązanie i podtrzymanie kontaktu. Na zaakcentowanie zasługuje przy tym fakt, że z perspektywy czytelnika sens przekazu wynika nie bezpośrednio ze znaczenia wypowiedzi nadawcy, ale właśnie z całej przedstawionej sytuacji komunikacyjnej.

Taki charakter utworu uprawnia, jak sądzę, do uznania go za list poetycki, gatunek często występujący w literaturze oświecenia, wyraźnie eksponujący relacje nadawczo-odbiorcze (właściwe dla wypowiedzi epistolarnej), stwarzający też z reguły możliwość stosunkowo dużej – większej niż w przypadku innych klasycznych gatunków poetyckich – swobody stylistycznego ukształtowania wypowiedzi. Trzeba jednak pamiętać, że wiersz *Do księdza Marcina* jest także bardzo regularnie napisanym utworem poetyckim: składa się z czterech sekstyn o wersach jedenastozgłoskowych ze średniówką po piątej sylabie. Wybór samej formy sekstyny (dość często stosowanej w poezji tamtego czasu), w ramach której po pierwszych czterech wersach o rymach przeplatanych następuje

Znaczenie tytułu istotne dla rozumienia wiersza

tytuł

Kluczowe w analizie wiersza jest określenie na wstępie relacji nadawczo-odbiorczych, szczególnie jeśli są one wyraźnie zasugerowane w tekście

relacje nadawczo-odbiorcze

sytuacja komunikacyjna

podmiot mówiący

list poetycki

gatunek literacki

oświecenie

sekstyna

średniówka

rymy przeplatane

rymy parzyste

Na tym etapie ważne jest określenie formy gatunkowej interpretowanego utworu oraz podstawowych wyznaczników jego artystycznego ukształtowania

synonim

kompozycja

strofa

retoryka

podmiot mówiący

Spojrzenie na całość tekstu, poprzedzające dokładną analizę kolejnych fragmentów, pozwala odkryć zamysł autora w zakresie kompozycji dyskursu, w tym wypadku też pewną strategię retoryczną

parzyście rymowany dystych, stanowi przedsięwzięcie ambitne, wymagające od twórcy sporych umiejętności. Tutaj – w połączeniu ze wskazanymi wyżej cechami listu – wnosi więc pewien element poetyckiego popisu. Należy również zauważyć, że w omawianym wierszu każda ze strof, służąc oczywiście konstytuowaniu wymowy całości utworu, stanowi też w dużym stopniu oddzielną jednostkę treściową, obejmującą – czemu sprzyja właśnie ów dystych zamykający sekstynę – wyodrębnioną myśl poety.

Co godne uwagi, pierwszą i ostatnią strofę wieńczy niewątpliwie zaskakująca opinia podmiotu wypowiedzi, stwierdzającego: „wszyscy ludzie głupi”. Na dodatek w końcowych wersach drugiej i trzeciej sekstyny figurują konstatacje o podobnym charakterze, jak zapewne należy rozumieć występujące w funkcji synonimicznej określenia: „szaleni” oraz „niespełna rozumu”. Odnosimy wrażenie, że poeta demonstruje, nie bez sporej dozy dowcipu, umiejętność ujęcia rozważanej przez siebie kwestii z różnych punktów widzenia, a równocześnie chce zaakcentować, że każdorazowo przyjęty tok rozumowania prowadzi do podobnego, choć niekoniecznie identycznie sformułowanego, wniosku.

Nasuwa się też istotna obserwacja na temat kompozycji całego wiersza: układ kolejnych strof został bardzo dobrze przemyślany z punktu widzenia skuteczności retorycznej; zdanie o głupocie wszystkich ludzi w pierwszej sekstynie stanowi sformułowanie kluczowej dla utworu tezy, w końcowym wersie strofy ostatniej służy zaś jej dobitnemu potwierdzeniu. Pierwsza sekstyna informuje o przedmiocie utworu, przedstawia niejako ową, wspomnianą wcześniej, zaskakującą diagnozę, rozbudzając także w ten sposób zainteresowanie adresata; dwie następne strofy, rozpoczęte sugestią wątpliwości odbiorcy, zawierają tej diagnozy rozwinięcie, przede wszystkim argumenty na jej poparcie; ostatnia strofa to dobitne potwierdzenie wygłoszonego wcześniej poglądu i wskazanie wynikających stąd konsekwencji. Ten ogólny obraz budowy wiersza *Do księdza Marcina* skłania do bardziej szczegółowego prześledzenia toku myśli podmiotu mówiącego i sposobów jej wyrażania.

Utwór rozpoczyna się od ogólnej konstatacji na temat motywów ludzkich działań, stanowiącej punkt wyjścia dalszej zawartej w nim refleksji: „Ludźmi zysk, bojaźń i nadzieja rządzi”. Można sądzić, że nieprzypadkowo na pierwszym miejscu w tym wyliczeniu wyróżniono zysk, gdyż dwa następne elementy mogą odnosić się – jakkolwiek nie wyklucza to ich „samodzielnego” sensu – do obawy przed utratą rzeczowego zysku bądź rachuby na jego osiągnięcie. Wskazanie tych motywów już w początkowym wersie

kieruje naszą uwagę na w istocie egoistyczne nastawienie ludzi – sprecyzujmy: nie konkretnych ludzi, lecz ludzi w ogóle – rozpoczęcie wiersza od rzeczownika „ludzie” nie pozostawia co do tego wątpliwości. Należy więc zaakcentować, że analizowany utwór (mimo że potrafimy określić czas jego powstania oraz wskazać osobę, do której poeta się zwraca) nie odsyła do konkretnych okoliczności, czasu czy miejsca, lecz zawiera refleksję ogólną, o znaczeniu uniwersalnym. Wydaje się również, że zawarty w wierszu pogląd wpisuje się w nieraz formułowane w epoce oświecenia koncepcje filozoficzne i antropologiczne, wedle których wszelkie źródła ludzkiej aktywności mają – pomimo stwarzanych nieraz pozorów, że jest inaczej – właśnie charakter egoistyczny.

oświecenie

Przedstawiona w wierszu sytuacja eksponuje pozaracjonalny czynnik wypowiedzenia przez ludzi opinii oraz bezpośrednią konsekwencję takiego stanu rzeczy: człowiek traci zdolność do autokrytycyzmu przy równoczesnej nieodpartej skłonności do krytycznej oceny wszystkich innych. Co godne zauważenia, każdy czyni tak – jak czytamy – „własną żądzą oszukany”, zatem podmiot wypowiedzi ocenia taką postawę jako prowadzącą do wygłaszania ocen niezgodnych z prawdą. Inaczej jednak być nie może, gdyż owa „żądza” stanowi czynnik nieunikniony.

Aby dodatkowo podkreślić, że zjawisko to dotyczy wszystkich, a zapewne też oddziaływać na wyobraźnię adresata, podmiot mówiący posługuje się wyliczeniem, które zrównuje osoby reprezentujące różne profesje i zajmujące różne pozycje w społeczeństwie. Można by dodać – niczym w średniowiecznym tańcu śmierci: „Filozof wielki, mędrzec zawołany, / Króle, statysty, rycerze, biskupi”. Tyle że tutaj chodzi o równość nie wobec śmierci, lecz wobec – głupoty. Na zaakcentowanie zasługuje umieszczenie na początku wyliczenia tych, którzy wedle powszechnej opinii winni wyróżniać się szczególną mądrością, z definicji niejako kojarzoną z ich profesją i rolą, stąd liczba pojedyncza oraz pozytywnie waloryzujące przymiotniki „wielki” i „zawołany” (rymujący się, co warto zauważyć, z „oszukany”), w tym kontekście nabierające raczej sensu ironicznego. Następnie zaś pojawiają się, już zbiorowo ujęci – jakby mówiący chciał przyspieszyć wymienianie z powodu ich mnogości – reprezentanci innych ważnych grup społecznych; nie wyłączając umieszczonych na końcu wersu, więc w pewien sposób wyeksponowanych, biskupów, do których wszak zalicza się sam poeta. Znaczący wydaje się w tym przypadku dowcipnie brzmiący rym: „biskupi” – „głupi”.

podmiot mówiący

wyliczenie

średniowiecze

motyw *danse macabre*

ironia

Słowa, które się rymują, są w pewien sposób uwypuklane i kojarzone ze sobą

Charakter zaprezentowanej sytuacji komunikacyjnej akcentuje sygnalizowana na początku drugiej sekstyny postawa adresata wobec tak sformułowanej tezy, wyrażająca

sytuacja komunikacyjna

retoryka

się (zauważonym przez mówiącego) zdziwieniem. To bardzo zgrabny zabieg retoryczny, będący punktem wyjścia do powtórzenia i uwypuklenia wcześniejszej opinii teraz już jako „prawdy oczywistej”, dotyczącej bez wyjątku wszystkich: „Wszyscy się na tym oparli terminie”. (Co znaczące, rzeczownik „wszyscy” powtarza się w omawianej strofie aż trzykrotnie). Nikt jednak nie chce zaakceptować owej „prawdy” jako określającej jego własne położenie. Powstaje zatem sytuacja wyraźnie paradoksalna, wyznaczona przez sądy przeciwstawne (wrażenie tej opozycji zostaje dodatkowo wzmocnione przez rym: „oczywista” – „nie korzystna”), w zależności od tego, czy odnoszone są przez wyrażającą je osobę do siebie samej, czy do innych ludzi: „Wszyscy są mądrzy, a przecie szaleni”.

opozycja

rym

Skupienie uwagi na kolejnych sekstynach wynika z poczynionej wyżej obserwacji, że stanowią one odrębne całości treściowe

podmiot mówiący

Zasugerowane z kolei w początkowym wersie trzeciej strofy hipotetyczne zwątpienie księdza Marcina co do rzetelności takiej oceny („Żem się zbyt zaciekł w nieostrożnej mowie”), także zgrabnie uzasadnia niejako uznanie dotychczasowej argumentacji za niewystarczającą i potrzebę jej rozwinięcia. Podmiot mówiący, broniąc swojego stanowiska, przywołuje zatem obserwacje i doświadczenie zdobyte w relacjach z ludźmi (Weźże [...] każdego z osobna”) przez adresata wypowiedzi, a dotyczące problemu indywidualnej opinii każdego o sobie samym i o innych oraz naturalnej skłonności do uznawania siebie za mądrego, drugich zaś do osądzania jako „niespełna rozumu”. Należy przy tym zauważyć warunek fortunności tegoż doświadczenia – „jeśli w szczerości odpowie” – który akcentuje fakt, że nie wchodzi tu w grę świadomy zabieg, chęć przedstawienia siebie w bardziej korzystnym świetle, lecz autentyczne przekonanie, wynikające zapewne z ludzkiej natury.

sekstyna

Podsumowujący charakter ostatniej sekstyny podkreśla rozpoczynające ją wyrażenie: „I tak [...]”. Podmiot mówiący nie odwołuje się już do obserwacji, nie kontynuuje przekonywania adresata do swojej tezy, lecz traktując ją jako udowodnioną, podkreśla skutki wysokiej samooceny, dokonywanej – co wcześniej pokazał – przez każdego z osobna, a stanowiącej właśnie ów „błąd gruby”, popełniany przez ludzi „razem”, a przy tym „nieostrożnie”. Skoro uznawanie jedynie siebie za mądrego jest błędem, a postawa ta charakteryzuje wszystkich ludzi, to wszyscy w istocie sami, „własnym wyrokiem”, pokazują wbrew swej woli, „niechcący”, że zasługują na ocenę zgoła odmienną. Ten stan rzeczy zostaje uwypuklony przez rym, zestawiający z sobą odniesione do jednostkowej postawy stwierdzenie: „górno ceni”, oraz charakteryzujące wszystkich: „głupi i szaleni”. Można by rzec, że paradoksalnie ta skłonność do formułowania radykalnie odmiennych opinii o sobie i o innych, ostatecznie dyskredytująca każdego, stanowi wspólne

ludzkie doświadczenie i – co mówiący bardzo akcentuje w przedostatnim wersie – jest nieunikniona: „Żaden się z tego cechu nie okupi”. Warto dodać, że w całym wierszu obecna jest opozycja perspektywy jednostkowej i zbiorowej, liczby pojedynczej i mnogiej; z jednej strony „każdy”, z drugiej – „wszyscy”. Końcowy wers: „Księżu Marcynie, wszyscy ludzie głupi”, stanowi wraz z identycznie brzmiącym wersem wieńczącym pierwszą strofę (o czym wspomniałem wyżej) jakby kłamrę spinającą przedstawiony w wierszu proces rozumowania.

Warto także przypomnieć, że piętnowanie czy po prostu próba zaprezentowania wielorako przejawiającej się głupoty (w tym samooceny głupich jako mądrych) przy wykorzystaniu różnych zabiegów, na przykład ironii (jak w satyrze *Do króla*, w *Monachomachii* czy w niektórych bajkach), stanowiły częsty temat twórczości Krasickiego. Ujęcie tego problemu w analizowanym wierszu odznacza się jednak, jak widać, szczególną kunsztownością i pomysłowością, między innymi wykorzystującą znane wówczas powszechnie osobom wykształconym reguły klasycznej retoryki. Nasuwa się przy tym istotne, jak sądzę, spostrzeżenie, że skoro prezentowany w utworze pogląd dotyczy wszystkich ludzi, wskazuje na ich niezmienną naturę, to należałoby go odnieść również do samego podmiotu mówiącego (i oczywiście adresata jego wypowiedzi). Powstaje w tej sytuacji niejako błędne koło, nie sposób bowiem wydobyć się z „niewoli” indywidualnej perspektywy. Można zatem uznać, że pojawia się tutaj problem przypominający w pewnym sensie słynny paradoks kłamcy: opinia „ja” mówiącego w wierszu o wszystkich ludziach, zatem także o sobie samym, stanowiłaby również rezultat owego „oszukiwania” i byłaby trafna jedynie w jego własnym, wprawdzie – jak można założyć – szczerym, ale jednak niesłusznym mniemaniu.

Czytając wiersz, odnosimy jednak wrażenie, że – wbrew powyższej konstatacji – podmiot mówiący występuje tutaj jako ktoś zdolny do spojrzenia na tę sytuację z zewnątrz, prezentujący i oceniający skutki owego „oszustwa” przez „żądze”, jakiemu każdy podlega. Równocześnie, po pewnym namyśle, nasuwa się refleksja, że ta jego postawa, czyli cały „wywód” skierowany do konkretnie określonego odbiorcy – jeśliby go rozpatrywać niejako na wyższym poziomie – również podpadałby pod wcześniej przedstawioną powszechną zasadę.

Trudno oczywiście interpretować wypowiedź poetycką, także właśnie omawianą, w kategoriach odpowiednich dla języka formalnego, bo jej wartość nieraz opiera się na wieloznaczności, często nawet na paradoksach, eksponowana bywa przez wyolbrzymio-

opozycja

Po dokładnym prześledzeniu tekstu – dopowiedzenia dotyczące sensu i walorów całego utworu. Podsumowanie

ironia

retoryka

Ogólne określenie specyfiki omawianego wiersza wobec innych znanych utworów autora na podobny temat

podmiot mówiący

odbiorca dzieła literackiego

język formalny
paradoks

list poetycki

dialog

podmiot mówiący

Końcowe refleksje, do których skłania interpretowany tekst. Jego aktualność

ne czy wyostre przedstawienie omawianych spraw. Jednak w tym przypadku można przecież widzieć nawet pewien rodzaj skłaniającej do myślenia dowcipnej intelektualnej prowokacji. Sens wiersza dałoby się też, jak sądzę, ująć bez tak radykalnej ścisłości logicznej, po prostu jako zarysowanie tendencji w ludzkich zachowaniach, mających wprawdzie swoje źródło w naturalnych psychologicznych uwarunkowaniach, ale realizujących się – w zależności od sytuacji – w mniejszym lub większym stopniu. (Być może poeta ma na myśli jakąś konkretną sytuację). Przede wszystkim jednak należy pamiętać, że przedmiotem utworu *Do księdza Marcina* nie jest w istocie to, czy ludzie są mądrzy czy głupi (albo: kto jest mądry, a kto głupi), lecz – jak wynika z powyższych uwag – co pod tym względem sądzą o sobie samych, a co o innych; a także – jaki jest mechanizm i skutki takiego właśnie sposobu sądzenia. Wybór formy listu poetyckiego, z jej (przypomnianymi wyżej) charakterystycznymi cechami, okazuje się w tej sytuacji bardzo fortunny. Czytelnik utworu jest niejako świadkiem dialogu, w którym podmiot mówiący prezentuje wskazanemu w tytule księdzu Marcinowi pomysły i dowcipne ujęcie zagadnienia mądrości oraz głupoty, a zarazem dotyka jednak kwestii kluczowej w relacjach międzyludzkich.

Omawiany wiersz bowiem z jednej strony przynosi dużą satysfakcję intelektualną jako świadectwo poetyckiego kunsztu, pobudza do myślenia, będąc kolejnym przejawem skłonności Krasickiego do tropienia paradoksów (czasem absurdów) w myśleniu człowieka o świecie i o sobie samym, z drugiej zaś zachęca do pogłębionej refleksji nad możliwością (albo niemożliwością) formułowania obiektywnych ocen i opinii, wszak zawsze mniej lub bardziej uzależnionych od emocji tego, kto je wypowiada, i sytuacji, w jakiej to czyni. Zarazem skłania do przyjrzenia się naturalnej skłonności człowieka do stawiania siebie wyżej niż innych, nieuwzględniania ich racji, jeśli nie są zgodne z odczuciami i racjami jego samego. To zaś stanowi uniwersalny i zawsze aktualny problem do przemyślenia, zatem pozwala potraktować omawiany wiersz, a zapewne i całą twórczość księcia biskupa warmińskiego (lub przynajmniej jej znaczącą część), mimo pewnej archaiczności języka (z którą warto się zmierzyć), jako atrakcyjną i niezwykle inspirującą również dla dzisiejszych czytelników.

Tomasz Chachulski

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID 0000-0001-7449-8022

NAD BRZEGIEM PRUTU. OD SIELANKI DO ELEGII

FRANCISZEK KARPIŃSKI

Na odmienione Nadprucie

Prucie, w którego przezroczystej wodzie
białe umywa nogi Pokucianka,
pożal się, Boże! – już po twej swobodzie,
po twych rozrywkach w wieczór od poranka!

5 Ja, siadłszy nad twoim brzegiem,
 patrzyłem z rozkoszą duszy,
 jak czasem ślicznym szeregiem
 pań twoich tabor się ruszy.

10 Te, często w jedną zebrane gromadę,
 przy twoich wodach obóz zakładały;
 wesołych swoich zabaw czyniąc radę,
 przechodnia w jego drodze zatrzymały.

15 Ta, leżąc pod krzakiem, śpiewa,
ta jakąś do swych ma mowę,
insza co śmielsze zagrzewa:
„Przebrnijmy rzekę Prutowę!”

20 Drugie, po równym goniąc się zarynku,
za Korydonem kamyczki rzucają.
Tylko mu przez to nie dają spoczynku,
ale samochcąc w niego nie trafiają.
Potem, zgonionego, hurmem
obsiadłszy, gniotą kolany.
On, ledwie dysząc pod szturmem,
cieszy się, że jest złapany.

25 Prucie, jakżeś jest bardzo odmieniony!
Wody twe dzisiaj cicho upływają,
smutnym gra tonem Korydon zniszczony,
ślicznych twych córek ścieżki zarastają.
30 Nie słychać głosu Klorydy,
a Filis smutnymi ściegi
wyszywa kłęski Dorydy.
Ja przecie kocham twe brzegi!

Pierwodruk: 1780.

Tekst wg: Franciszek Karpiński, *Wiersze zebrane, cz. 1*, wyd. Tomasz Chachulski, w serii: „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia”, t. 5, Warszawa 2005, s. 61–62.

Wiersz *Na odmienione Nadprucie* został opublikowany po raz pierwszy w roku 1780 we Lwowie, kiedy to blisko czterdziestoletni poeta postanowił wyjechać do Warszawy i – szukając protektorów – najpierw wydał druczek ulotny i zadedykował go Adamowi Naruszewiczowi, a potem złożył w drukarni Kazimierza Szlichtyna tom *Zabawek wierszem i przykładów obyczajnych* i dedykację poświęcił Adamowi Kazimierzowi Czartoryskiemu – jednemu z najważniejszych mecenasów literatury oświeceniowej. *Zabawki...* zawierały dwie części: *Sielanki* i *Wiersze różne*. Wiersz, który jest przedmiotem naszej uwagi, znalazł się w końcowej części zbioru zatytułowanego *Sielanki* jako tekst osiemnasty.

Utwór musiał powstać kilka lat wcześniej – być może po 1772 roku, kiedy poeta zakończył półtoraroczny pobyt w Wiedniu (1770–1771) i wrócił w rodzinne okolice. Karpiński pochodził z Pokucia, historycznej krainy leżącej u podnóża Karpat nad górnym biegiem rzeki Prut, która wypływa z masywu Czarnohory, ze wschodnich stoków Howerli, i uchodzi do Dunaju – dzisiaj jest to część Ukrainy na pograniczu z Rumunią. Przez dziesięciolecia Prut kojarzył się czytelnikom z dramatem *Karpaccy górale* Józefa Korzeniowskiego z 1843 roku, dzięki znanej do dzisiaj pieśni z tej sztuki, zaczynającej się od słów: „Czerwony pas, za pasem broń i topór, co błyszczący z dała...”, a potem przypominającej rzeki tej krainy: „Tam szum Prutu, Czeremoszu, Hucułom przygrywa”. Karpiński nie był Hucułem, wywodził się z ubogiej, drobnoszlacheckiej rodziny polskich dzierżawców zamieszkałych na tych terenach. Pokucie, od kilku wieków należące do Rzeczypospolitej, w 1772 roku zostało zagarnięte w ramach pierwszego rozbioru i znalazło się w granicach Austrii. Ale wszystkie te informacje są zewnętrzne wobec tekstu i poza potwierdzeniem okoliczności wydania, przynależności wiersza do cyklu sielanek i przypomnieniem związków poety z Pokuciem – nie mają większego znaczenia. Istotna jest może tylko jedna z nich: dla poety przyjazd nad Prut to powrót w rodzinne okolice, do domu.

Tytuł wiersza *Na odmienione Nadprucie* należy rozumieć jako „poświęcony zmienionym (odmienionym) terenom nad brzegami rzeki Prut”. Do dzisiaj istnieje wiele nazw utworzonych podobnie jak Nadprucie: Zasanie (tereny położone za Sanem), Powiśle (miejsce usytuowane nad Wisłą, po Wiśle), Nadodrze (nad Odrą) itp. Tytuł jest istotny także z uwagi na przynależność gatunkową wiersza. W tradycji sielanki, szczególnie w jej wersji ukształtowanej w kręgu pisarzy wiązanych z sentymentalizmem i nawiązującej do twórczości Teokryta, wyraźna była konstrukcja dwudzielna: część

[kontekst biograficzny](#)

[dedykacja](#)
[oświecenie](#)

[cykl poetycki](#)

[sielanka](#)

[tytuł](#)
[gatunek literacki](#)

[antyq](#)
[sentymentalizm](#)
[tradycja literacka](#)

pieśń
sielanka

pierwsza charakteryzowała sytuację, wprowadzała bohaterów, kreśliła obraz wiejskiego świata, w części drugiej następowała piękna pieśń pasterska. Tytuł w wierszu Karpińskiego pełni rolę pierwszej części sielanki, informuje o miejscu („Nadprucie”) i sytuacji („odmienione”), wskazuje na fakt zmiany. Nadprucie jest teraz inne, niż było wcześniej.

czas

Wstępna lektura całości utworu uświadamia, że wspomniana zmiana jest pochodną zestawienia ze sobą dwóch płaszczyzn czasowych: tego, co było niegdyś, i tego, co jest teraz. Już pierwsze wersy doskonale wprowadzają w liryczną sytuację terażniejszości: przezroczysta woda Prutu, piękna mieszkanka tych okolic („Pokucianka”), myjąca w płynącej wodzie „białe [...] nogi” – tradycyjnie biel ciała była zarazem atrybutem urody i bardzo delikatnym sygnałem zmysłowym – zasadniczym przesłaniem staje się przypomnienie rozrywek, zabaw, wreszcie niczym nieskrępowanej swobody. Ale zestawienie tych pozytywnych określeń zostaje natychmiast zderzone z sytuacją współczesną, relacjonowaną przez podmiot liryczny wiersza, w tej części utworu dominuje bowiem czas terażniejszy. Wszystko, co zostało tak pozytywnie przypomniane, należy już do przeszłości („już po twojej swobodzie, / po twych rozrywkach”, w. 3–4). Kolokwialne na pozór wykrzyknienie („pożal się, Boże!”) jeszcze dobitniej wprowadza element smutku i żalu za tym, czego już nie ma.

podmiot liryczny

kolokwializm

graficzna postać tekstu

Druga część strofy, wyraźnie zaakcentowana układem graficznym, przywołuje obraz przeszłości, wywołany z pamięci podmiotu, a wyraziście sygnalizowany imiesłowem przysłówkowym uprzednim („siadłszy”), wskazującym na czynność wcześniejszą niż obecna, niegdyś wykonaną i już nieodwołalnie zakończoną, zamkniętą:

Ja, siadłszy nad twoim brzegiem,
patrzyłem z rozkoszą duszy,
jak czasem ślicznym szeregiem
pań twoich tabor się ruszy.

w. 5–8

Przeszłość nasycona jest znakami pozytywnymi: dziewczęta idą „ślicznym szeregiem”, ich wygląd sprawia obserwatorowi niekłamaną przyjemność („z rozkoszą duszy”), a sytuacja musiała mieć miejsce wielokrotnie („czasem”, a w jednym z następnych wersów: „często”).

W wierszu dziewczęta są same. To przestrzeń ich beztroskiej, wesołej zabawy. Idą „szeregim”, tworzą „tabor”, „gromadę”, zakładają obóz... Tabor to między innymi dawna nazwa obozowiska, rozkładanego przez wędrowców, albo też określenie szeregu wozów transportujących dobytek podróżnych lub żołnierzy minionych epok, jednym słowem – Pokucianki zatrzymują się nad rzeką wraz ze swoimi okazjonalnymi bagażami, mającymi służyć być może posiłkowi, na pewno rozrywce, zabawie, a bliskie synonimom określenia jeszcze mocniej akcentują ich sytuację. Czyniąc zadość swoim zachciankom („wesołych swoich zabaw czyniąc radę”), zatrzymują bliżej nieokreślonego przechodnia – wrócimy jeszcze do tej postaci. Obraz beztroskiej zabawy w pełni oddaje nakreślone wcześniej cechy dziewcząt. Jedna śpiewa, leżąc pod krzakiem, druga przemawia do pozostałych, kolejna zachęca współtowarzyszki do przejścia przez wodę. Prut w górnym biegu to typowa górską rzeką – szybko i hałaśliwie płynie po kamienistym dnie, nie byłoby trudno przez nią przejść.

synonim

Następująca w kolejnej strofie scena ma charakter kulminacyjny. Przypomnijmy, że początek wiersza jest pozbawiony dźwięków, przezroczysta woda płynie w ciszy, czytelnikowi dostępna jest jedynie relacja podmiotu. Dopiero wywołane we wspomnieniu obrazy nasycone są dźwiękami, ruchem, gwarem. Dynamika rośnie. Nawet jeśli Pokucianki nie chciały uczestniczyć w rozmowie, podjąć wspólnego wykonania pieśni, nie dały się namówić na przejście przez płytką zapewne rzekę, teraz wszystkie uczestniczą w nowej zabawie. Już wcześniej pojawił się bliżej nieznaną przechodzień. Postać o konwencjonalnym, sielankowym imieniu Korydon, znanym szczególnie z poezji Teokryta, staje się uczestnikiem gonitwy, przypominającej zabawę preradzającą się we flirt: dziewczęta rzucają kamykami, ale tak, by nie trafić; gonią – ale dopiero po dłuższej chwili udaje im się złapać Korydona. Ten, pochwycony, jest wyraźnie zadowolony ze swojego losu. Scena rozgrywa się na płaskim brzegu – „zarynek” to polski wyraz, oznaczający ‘teren za rynkiem’, ale tu użyty został z uwagi na współbrzmienie z ukraińskim wyrazem oznaczającym ‘teren nad (za) rzeką’. Cały ten obraz może równie dobrze przypominać wieśniaczą zabawę, jak i – co znacznie bardziej prawdopodobne – dworskie rozrywki, którym młode mieszkanki pobliskiego pałacu czy dworu oddają się nad brzegiem rzeki, odwiedzanej dla ochłody podczas letnich miesięcy.

tradycja literacka

Ostatnia strofa wyraźnie nawiązuje do pierwszej – powraca czas teraźniejszy. Klamrowa budowa wiersza akcentuje dwie skontrastowane ze sobą sfery. Teraźniejszość nacechowana jest smutkiem, ciszą, nieokreślona bliżej klęską jednej z bohatererek

kompozycja

klamrowa budowa wiersza

kontrast

bohater liryczny

motyw

czas

tradycja literacka

symbol

wiersza, zniszczeniem Korydona. Przypomnijmy, że tradycyjne znaczenie tego wyrazu („zniszczony”), podawane w *Słowniku Języka Polskiego* Witolda Doroszewskiego, oznacza człowieka ‘mającego niezdrowy wygląd, wymizerowanego, wycieńczonego chorobą lub pracą’. Wydeptana ścieżka to ślad żywej obecności bohaterów, ich kontaktów, aktywności. Kilkakrotnie pojawiający się w poezji Karpińskiego motyw zarastania ścieżek jest znakiem niszczącego działania upływającego czasu. U Owidiusza czas niszczy i pożera wszystko, ale u Karpińskiego nie są ważne wytwory człowieka (przedmioty, budynki itp.), lecz jego indywidualna, aktywna obecność, nastawienie na kontakt z drugą osobą. Zarastająca ścieżka to ważny motyw, ale i symbol:

Prucie, jakżeś jest bardzo odmieniony!
Wody twe dzisiaj cicho upływają,
smutnym gra tonem Korydon zniszczony,
ślicznych twych córek ścieżki zarastają.
Nie słysząc głosu Klorydy,
a Filis smutnymi ściegi
wyszywa kłęski Dorydy.
Ja przecie kocham twe brzegi!

w. 25–32

Pozostawmy opisy tego, co zostało przedstawione w utworze. Szczegółowe przesłedzenie kolejnych fraz i ich znaczenia potrzebne jest przede wszystkim po to, aby można było z nich wyprowadzić konkretne obserwacje syntetyzujące znaczenie wiersza.

Na odmienione Nadprucie to sielanka. Została ulokowana przez autora w cyklu zasadniczo jednorodnych gatunkowo wierszy i pełni w nim ważną rolę, czego nie można uchwycić w interpretacji pojedynczego utworu. Z tradycji sielankowej wywodzi się świat przedstawiony, sceneria, imiona postaci, wykonywane przez nich czynności. Całość, jak się wydaje, bez reszty przynależy do nurtu sielanki oświeceniowej, zakorzenionej tyleż w tradycji staropolskiej, co i antycznej.

A jednak wiersz równocześnie nosi też zupełnie inne cechy, w tym także cechy gatunkowe. Wersy 1–4 i 25–32, czyli początek i koniec utworu, przedstawiają czas obecny, chciałoby się powiedzieć: terażniejszy, choć nie jest on zaznaczony formami gramatycznymi, lecz określeniami w rodzaju: „po”, „już po” w części początkowej

sielanka
cykl poetycki
świat przedstawiony
sceneria
oświecenie
antyk

i jednoznacznym określeniem „dzisiaj” w części finalnej. Smutek, przygnębienie, cisza, żal, które charakteryzują te fragmenty, w części środkowej ustępują wspomnieniom przeszłości: radosnej, gwarnej, beztrudnej, pełnej dynamiki, wypełnionej obecnością dziewcząt. Wspomnienia należą jednak do podmiotu, zostały wywołane z jego pamięci. To on stopniowo przywołuje je z mniej czy bardziej odległej przeszłości. Czasowniki wskazują kolejne działania, poczynając od samego „patrzenia”: „zakładały”, „zatrzymały”, „śpiewa”, „ma mowę”, wreszcie mocniejsze – „zagrzewa”. Zatem najpierw zwykłe czynności, które potem stopniowo ulegają zintensyfikowaniu. Po wezwaniu do pokonania bystrych nurtów Prutu następuje kulminacyjna, jak już wskazano wyżej, scena zakończona schwyтaniem Korydona. Określenie „ledwo dysząc” doskonale oddaje cały aktywizm tego ujęcia. Bezpośrednio po nim emocje natychmiast ulegają załamaniu. Wskazywano już niegdyś, że podmiot relacjonujący terażniejszość i wywołujący z pamięci radosne sceny przeszłości, zatrzymany w drodze przechodzeń i Korydon uczestniczący w zabawie nad rzeką to jedna i ta sama osoba; że relacja podmiotu zakłada większą wiedzę o sielankowym bohaterze niż ta, która możliwa jest na podstawie zewnętrznej obserwacji¹. Zarazem właśnie ta osoba łączy czas terażniejszy i przeszły, pozwala przejść z jednego do drugiego i z powrotem, niemal modelowo akcentując poczucie straty, pustki, braku po bezpowrotnie utraconej przeszłości.

podmiot liryczny

bohater liryczny

tradycja literacka

przestrzeń

Narzuca się porównanie z *Trenem VIII* Jana Kochanowskiego, przedstawiającym rozbawioną Orszulkę biegającą po ojcowskim dworze i napełniającą śpiewem i śmiechem całą przestrzeń domową. Po kulminacyjnym punkcie, w którym Orszulka nie daje się ojcu frasować, następuje powrót do żałobnej, naznaczonej tragedią śmierci terażniejszości:

To tego, to owego wdzięcznie obłapiając
I onym swym uciesnym śmiechem zabawiając.
Teraz wszystko umilkło: szczerze pustki w domu,
Nie masz zabawki, nie masz rozśmiać się nikomu²;
w. 10–13

¹ Tomasz Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji «głębokiej» Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 86–102.

² Jan Kochanowski, *Treny*, oprac. Janusz Pelc, wyd. 15 zmienione, w serii: „Biblioteka Narodowa”, 1 1, Wrocław 1986, s. 16.

poezja elegijna
gatunek literacki
Wyznaczniki formalne,
wyznaczniki treściowe gatunku

elegia

autobiografizm

Poezja elegijna zadomowiła się w polskiej literaturze co najmniej od XVI wieku, wkraczała do różnych gatunków lirycznych, nie zawsze pozwalając mówić o elegii jako wyraźnie wyodrębnionym gatunku literackim, zwłaszcza, że ta jej odmiana gatunkowa nie miała właściwie żadnych wyznaczników formalnych ani nawet treściowych³. O elegijności utworu stanowi przede wszystkim dojmujące poczucie utraty wartości niegdyś posiadanej, odczuwane współcześnie. Elegijność liryki Karpińskiego jest w ogóle jedną z najważniejszych cech jego twórczości, ale tutaj przybiera ona postać wręcz modelową. Zwróćmy uwagę, jak wielowymiarowy jest portret postaci prezentowanej tu na kilka różnych sposobów. Domniemanie wątków autobiograficznych opiera się jedynie na stwierdzeniu, że sam poeta pochodził z opisywanych okolic, a pierwszy rozbiór kraju spowodował utratę suwerenności polskich mieszkańców Pokucia – ale o żadnej z tych kwestii nie ma w wierszu mowy wprost. Kluczowy wydaje się zatem wers ostatni, ale zacytujemy go razem z innymi wersami, które wprowadzają w sferę przeszłości i teraźniejszości, zatem początkowymi i końcowymi:

Ja, siadłszy nad twoim brzegiem,
patrzyłem [...]

Prucie, jakżeś jest bardzo odmieniony!
[...]

Ja przecie kocham tve brzegi!

w. 5–6, 25, 32

Powracający zaimek pierwszej osoby liczby pojedynczej wyraźnie wskazuje najważniejszą z postaci wymienianych w liryku. To jej (a właściwie jego) autoportret odnajdujemy w utworze. Powrót do znanych z przeszłości miejsc ewokuje smutek i żal, wyobrażenia podsuwa zapamiętane obrazy, pamięć pozwala skonfrontować obecne z utraconym. Ale konkluzja ma charakter przyzwalający („ja [...] [mimo to] kocham tve brzegi!”) – mimo poczucia utraty smutek staje się uczuciem oczekiwanym, pozytywnym, dopełniającym portret osoby mówiącej, wartościowym poznawczo. Dzięki

³ Roman Doktor, *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740–1822*, Lublin 1999. Tam też szersza literatura przedmiotu.

niemu podmiot liryczny może powiedzieć najwięcej o otaczającym go świecie, ale przede wszystkim o sobie. Jest on – jak już pisano – zarówno obserwatorem, jak i uczestnikiem lirycznych wydarzeń, tkwi wewnątrz opisywanego świata, a zarazem spogląda na niego z dystansem i poczuciem wyobcowania. Nigdy wcześniej żaden polski poeta nie pokusił się o nakreślenie tak złożonego wizerunku przeżywającego podmiotu⁴.

podmiot liryczny

⁴ Zob. Tomasz Chachulski, *Wprowadzenie do lektury*, w: Franciszek Karpiński, dz.cyt., s. 14.

<https://rcin.org.pl>

Paweł Pluta

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0003-4055-6962

NATURA I CZŁOWIEK – SENTYMENTALNY OBRAZ NAWIGACJI ŻYCIOWEJ

FRANCISZEK DIONIZY KNIAŻNIN

Dwie Gałązki

Gałązki – jedna z jesionu,
A druga z pięknego klonu –
Rzucone jakąś przygodą
Płynęły z wodą.

5 Dalekie od swej rodziny,
Przez obce błędząc krainy,
W silniejszym coraz wód zbiegu
Chybiały brzegu.

10 Na próżno stan ich sierocy
W złej toni szukał pomocy,
Z twardych skał a głuchej kniei
Nie masz nadziei!

Z posłusznym one milczeniem
Szły za mruczącym strumieniem:
15 Pędził je coraz wart chyży
Dalej a niżej.

Przemijały się czas długi
Nie wiedząc jedna o drugiej,
Aż jakoś zbliżył nurt wąski
20 Obie Gałązki.

Szczęśliwy, komu dozwoli
Bóg towarzysza w złej doli!
Płynących o bok Gałązek
Ujął mię związek.

25 Alić coś wodę zamąci.
Jedna z nich drugą potrąci:
Poszły od siebie zwrócone
W przeciwną stronę.

Żal mię ogarnął niemały,
30 Gdy się z osobna puszczały
Na powódź rzeki szeroką
I toń głęboką.

Z smutkiem zdały się obracać
I niby z gniewem odwracać:
35 To bliżej siebie, to dalej
Szły podług fali.

Wtem Zefir, sprawca pogody,
Jął głąskać błękitne wody
I tchem łagodnym ku sobie
40 Nakłaniać obie.

Gdy na to tkliwie patrzyłem:
„Złączcie się z sobą, mówiłem,
Póki dma wieje życzliwa
I was przyzywa!”

45 Aż tu kamień wśród powodzi
Spółce Gałązek przeszkodzi:
Znów je od siebie z daleka
Uniesie rzeka.

Na koniec jedna przy lasku,
50 Druga zostanie na piasku:
Ta uszła, a tamtą marnie
Splątały tarnie.

Pierwodruk: 1787.

Tekst wg: Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Wybór poezji*, oprac. Waław Borowy, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 129, Wrocław 1948, s. 129–131. W wyrazie „obok” (w. 23) przywrócono pisownię z pierwodruku: „o bok” (tzn. ‘obok siebie’, ‘bok w bok’), uznając, że interwencja Borowego wprowadziła niefortunną dwuznaczność.

Wiersz Franciszka Dionizego Kniaźnina *Dwie Gałązki* należy do tego rodzaju utworów poetyckich, które – mimo powstania w określonym czasie historycznym (druga połowa XVIII wieku) – podejmują refleksje uniwersalne, niewymagające od interpretatora szczególnej znajomości pozatekstowego tła, które skłoniło twórcę do sięgnięcia po pióro. Nieznajomość zastosowanych w utworze środków wyrazu oraz konwencja literacka, jednoznacznie odsyłające do konkretnego etapu rozwoju procesu literackiego i jednego z dominujących w nim prądów (sentymentalizmu), również nie stanowi przeszkody w rozpoznaniu sensu dzieła, choć ich identyfikacja pozwala dokładniej zrozumieć poszczególne elementy wypowiedzi, które kształtują tematykę i przesłanie wiersza.

tło pozatekstowe

konwencja literacka

sentymentalizm

tetrastych
rymy parzyste

podmiot liryczny

Utwór składa się z trzynastu tetrastychów, z których każdy ma tę samą liczbę sylab, ułożonych następująco: trzy wersy po osiem, czwarty – pięć. Układ rymów jest parzysty. W zbudowanej w ten sposób wypowiedzi, która stanowi tematyczną i logiczną całość, można wydzielić trzy części. Podstawą proponowanego wyodrębnienia tych części jest rola podmiotu wypowiadającego się w wierszu i jego stosunek do opisywanych zdarzeń – opowieści o losach dwóch gałązek płynących rzeką. W strofach od pierwszej do piątej oraz w dwunastej i trzynastej, a więc na początku i w zakończeniu utworu, podmiot wiersza się nie ujawnia.

bohater liryczny

Należałoby to jednak doprecyzować, bowiem ukrywanie się podmiotu za wypowiedzią ma miejsce wyłącznie w pięciu strofach otwierających wiersz. W dwóch ostatnich dysponujemy już wiedzą o bohaterze wypowiadającym się, poznaną w części środkowej utworu. Chodzi tu więc o rolę, jaką w wierszu odgrywa podmiot. W części pierwszej i trzeciej jest on obserwatorem wydarzeń, które bezstronnie relacjonuje. We fragmencie środkowym (strofy od szóstej do jedenastej) jego rola zmienia się, gdyż prowadzona do tej pory obserwacja obiektywna zostaje zastąpiona obserwacją zaangażowaną, czego potwierdzeniem jest wypowiedź podmiotu, odsłaniająca jego przeżycia wewnętrzne. Ich opis stanowi komentarz i jest częścią ogólnej refleksji na temat relacjonowanych wydarzeń. Można też zauważyć, co stanowi dodatkowy argument za wyodrębnieniem w wierszu trzech części, że podmiot ujawnia się w dość ważnym momencie opowiadanej w utworze historii, odsłania się w chwili, kiedy płynące rzeką gałązki się spotykają.

Kim zatem jest podmiot wypowiadający się w wierszu, będący jednocześnie jednym z trzech bohaterów utworu? Dwaj pozostali, niemniej równie ważni, to tytułowe gałązki. Charakterystyki podmiotu dzieła nie sposób przeprowadzić bez odniesień do opowiadanej przez niego historii dwóch gałązek, ponieważ to ich los zatrzymuje uwagę podmiotu i staje się pretekstem do snucia przez niego refleksji.

W pierwszej części wiersza podmiot pojawia się jako obserwator losu dwóch gałązek. Wyposażony w wiedzę (choć nie zdradza, skąd ją zaczerpnął) na temat ich pochodzenia – są to gałęzie oderwane z drzew jesionu i klonu – zasadniczo bezstronnie relacjonuje ich długą podróż nurtem rzeki. Zasadniczo, bo raz zdarza mu się i to w sposób mało subtelny – posługuje się bowiem ogólnym stwierdzeniem zakończonym wykrzyknikiem, oddającym rodzące się w nim emocje – ujawnić swoje myśli: „Z twardej skał a głuchej kniei / Nie masz nadziei!” – nadziei na uratowanie obserwowanych

gałązek z sytuacji, w której się znalazły. Ten osobisty w wydźwięku fragment relacji podmiotu nie zmienia ogólnego tonu i charakteru jego opowiadania w części pierwszej wiersza. Jest ono bezstronne, zdystansowane, dające wyraźnie do zrozumienia, że podmiot pozostaje jedynie obserwatorem losu gałązek, a więc nie współtworzy świata przedstawionego wydarzeń, o których opowiada, nie ingeruje w niego. Relacjonuje jednak zdarzenia w sposób uporządkowany, zachowując ich chronologiczną kolejność, przez co los gałązek ma wyraźnie zarysowany początek i koniec.

podmiot liryczny

świat przedstawiony

Wypowiedź podmiotu zaczyna się zatem od podania informacji na temat pochodzenia dwóch bohaterów opowiadanej przez niego historii – są to gałązki jesionu i klonu, choć właściwie należałoby powiedzieć, zgodnie z użytymi w pierwszej strofie słowami: z jesionu i z klonu. Wbrew pozorom ta zmiana określenia jest znacząca, pozwala bowiem zrozumieć status owych gałązek – nie są już one częścią drzewa, nie tworzą jego odgałęzienia czy korony, lecz są elementem od niego oderwanym, niezależnym, odrębnym, samodzielny, choć nie usamodzielnionym. O takiej sytuacji gałązek informuje wers trzeciej strofy pierwszej: „Rzucone jakąś przygodą”, który daje do zrozumienia, że oderwanie się gałązek od drzew nastąpiło niezależnie od ich woli i bez uprzedniego przygotowania. W podobnych okolicznościach trafiły do wody i płyną, nic o sobie nie wiedząc.

bohater liryczny

Z początkiem snutej przez podmiot wiersza opowieści o losach gałązek wiążą się również dwie inne sprawy, które pozwalają zarówno ukierunkować lekturę utworu, jak i zrozumieć jego intencjonalny charakter. Pierwsza została zasygnalizowana już na poziomie tytułu. Użyte w nim słowo „gałązki” sugeruje (lub nawet narzuca) określone postrzeganie tytułowych bohaterów wiersza – forma deminutywna słowa „gałąź” pozwala z jednej strony zwrócić uwagę na ich niewielkie rozmiary w porównaniu z konotacjami, które wywołuje słowo gałąź, z drugiej natomiast wprowadza sensy związane z niedojrzałością (metaforycznym określeniem niedoświadczenia) wczesnego etapu rozwoju gałęzi, rozumianej tutaj jako odnoga drzewa. To ważny aspekt semantyczny ideowego przesłania wiersza.

tytuł

deminutivum

metafora

semantyka

Druga kwestia wiąże się z gatunkami drzew, których gałązek dotyczy relacja podmiotu – jesion i klon. Ich dobór jest w gruncie rzeczy przypadkowy, choć może łączyć się z poetyką sentymentalizmu, którą Książnin wykorzystuje jako estetyczne podłoże dla przesłania utworu. Dobór jest przypadkowy, bo poecie nie chodzi o eksponowanie wiedzy o przyrodzie – ta jest mu potrzebna wyłącznie do nakreślenia

poetyka sentymentalizmu

metafora

analogii z życiem ludzi. Drzewa, właściwie ich gałązki są więc metaforą człowieka, jego uosobieniem, o czym również świadczy zapis rzeczoności słowa dużą literą, nadający Gałązkom podmiotowość. (Balansując na granicy interpretacji, można by doszukiwać się potwierdzenia takiego zmetaforyzowania owych drzew w etymologii słowa *jesion*, które jako pierwsze zostaje wymienione w wierszu. W języku angielskim *jesion* to *ash*, wyraz wywodzący się z norweskiego słowa *aska*, które z kolei oznacza człowieka).

świat przedstawiony

Początek utworu przynosi jeszcze jedną ważną informację, kształtującą zarówno treść wiersza, jak i jego sens – chodzi o wodę, w której płyną gałązki. Jest ona bardzo istotnym elementem świata przedstawionego chociażby dlatego, że niemal w każdej jego strofie, z wyjątkiem jedenastej, poeta używa słowa semantycznie łączącego się z wodą. Pole znaczeniowe pojęcia „woda” wypełniają więc sensy następujących wyrazów: „płynąć”, „woda”, „brzeg”, „toń”, „strumień”, „wart”, „nurt”, „zmacić”, „rzeka”, „fala”, „powódź”. Do listy tych wyrazów należy włączyć jeszcze jeden, którym posługuje się poeta w ostatniej strofie utworu w odniesieniu do sytuacji, w jakiej znalazła się jedna z gałązek – „uschnąć”. Trzeba jednak zauważyć, że znaczenie tego czasownika nie łączy się bezpośrednio z zarysowanym powyżej polem semantycznym, a raczej dopełnia je poprzez dodatkowy sens. Uschnięcie gałązki oznacza bowiem jej obumarcie wynikające z braku wody; woda odsyła więc tutaj do innego kręgu znaczeniowego niż główny, wyznaczony słowami wymienionymi powyżej – jest ważnym czynnikiem życiodajnym, bez którego egzystencja się kończy. Główne pole znaczeniowe pojęcia „woda” wyznaczają więc w wierszu słowa, które pozwalają określić co najmniej dwie jego cechy – nieustanny ruch („płynąć”, „toń”, „strumień”, „wart”, „nurt”, „zmacić”, „rzeka”, „fala”, „powódź”) i kształt („brzeg”, „strumień”, „rzeka”). Łatwo więc zrozumieć, pomimo że otwierająca strofa wiersza nie mówi o tym wprost, że mamy do czynienia z rzeką. Poeta nie konkretyzuje jej, nie wyznacza topografii terenu z przepływającą wodą. Nie to jest bowiem dla niego istotne, ważniejsze staje się konwencjonalne zarysowanie sytuacji – z rzeką jako drogą, po której wędrują oderwane z drzew gałązki. W tak ogólnie zarysowanym obrazie poetyckim ujawnia się podłoże metaforyczne. Książnin nawiązuje tutaj do kulturowego rozumienia rzeki, bardzo często obecnego w literaturze i oznaczającego wodę płynącą w jednym kierunku, będącą w nieustannym ruchu, a więc ulegającą ciągłej zmianie; rzeki, której nurt, ograniczany brzegami, jest wyznaczoną w sposób naturalny drogą dla płynących w nim różnych „rzeczy”. Postrzegana w ten sposób rzeka otwiera interpretacyjną przestrzeń dla pojawienia się skojarzeń,

pole semantyczne

z których najważniejsze będą odnosiły się do upływającego czasu, przemijalności czy drogi, rozumianej jednoznacznie: jako życiowej wędrówki człowieka. Wprowadzone do inicjalnej strofy wiersza konkretne, nacechowane kulturowo, elementy natury (gałązki drzew i rzeka), przedstawione w sposób schematyczny, projektują lekturę utworu, dając jednocześnie do zrozumienia, że obserwacja przyrody będzie stanowiła w wierszu źródło refleksji na temat ludzkiego życia.

Relacjonowana przez podmiot w pierwszej części utworu historia płynięcia nurtem rzeki tytułowych gałązek koncentruje się na dwóch elementach: gałązkach i rzece, tworząc między nimi polaryzację. Gałązki z jesionu i z klonu siłą natury, a więc niezależnie od ich woli, trafiły w nurt rzeki. Stały się swego rodzaju „sierotami”, płynącymi zgodnie z kierunkiem ruchu wody i oddalającymi się coraz bardziej od „rodziny”, jaką stanowiły dla nich drzewa. Ich podróż jest wędrówką długą, wiodącą przez nieznanne miejsca, zmieniające się nieustannie w zależności od ukształtowania koryta rzeki. Jest ono nieprzewidywalne, pełne przeszkód, kamieni, a prąd wody ciągle się zmienia. Dla gałązek rzeka jest przestrzenią niebezpieczną, nieznaną, wyraźnie różniącą się od ich macierzystego środowiska. Sytuacja, w której się znalazły, nie pozwala im przewidzieć kolejnego etapu podróży, a każda próba znalezienia miejsca nadającego się na schronienie lub chociażby umożliwiającego krótki przystanek kończy się fiaskiem: „W silniejszym coraz wód zbiegu / Chybiały brzegu” (w. 7–8). W tej wędrówce gałązki czują się zagubione, nie potrafią kontrolować własnej podróży i w tej bezradności „z posłusznym [...] milczeniem” zdają się płynąć nurtem rzeki. Ta natomiast jest im nieprzychylna, jej natura jest nieprzewidywalna, niebezpieczna, a jej „wart”, czyli główny nurt, „chżyż”, a więc szybki, niedający się okiełznać.

W relacji podmiotu, prowadzonej z dystansem, daje się zauważyć wyraźną polaryzację między statusem gałązek a charakterem rzeki – zagubienie, bezwolność i bezradność gałązek zostaje przeciwstawione sile, determinacji i nieuchronnemu ruchowi rzeki. Daje się również zauważyć antropomorfizację gałązek. Opisując ich podróż, podmiot wiersza sięga po słowa, które pozwalają zrozumieć, że w obserwowanej przyrodzie można dostrzec analogię do ludzkiej egzystencji. Gałązki nazywane są więc sierotami, bo przypadek odłączył je od rodziny i pozbawił z nią kontaktu. Zachowanie gałązek w sytuacji, na którą nie mają wpływu, przypomina postępowanie nieoddoświadczonego, zagubionego człowieka, który przeżywając podobne trudności, szuka pomocy, wsparcia.

przestrzeń

antropomorfizacja

Pierwsza część wiersza kończy się zapowiedzią zmiany sytuacji gałązek. Oto dowiadujemy się, że okoliczności, w których się teraz znalazły, zaczynają być sprzyjające. Nurt rzeki stał się na tyle wąski, że długa i samotna dotąd wędrówka gałązek pozwala im się spotkać. Odmiana, która zaszła w egzystencji gałązek, wpływa również na charakter relacji podmiotu – z niezaangażowanej przechodzi w zaangażowaną; ujawniają się jego emocje.

podmiot liryczny

Część drugą utworu rozpoczyna wypowiedź podmiotu wiersza, który akcentuje swoją obecność poprzez zwrot w pierwszej osobie: „Ujął mię związek”. Ujawnienie się podmiotu następuje zatem w ważnej dla gałązek chwili, kiedy nurt rzeki daje im szansę spotkania się i połączenia sił w niesprzyjającej dotąd, odbywanej samotnie podróży. Ta okoliczność bezpośrednio oddziałuje na podmiot i pozwala mu skomentować obserwowane zdarzenie słowami o wyraźnym nacechowaniu emocjonalnym: „Szczęśliwy, komu dozwoli / Bóg towarzysza w złej doli!” (w. 21–22). Od tej pory (która w rzeczywistości, w porównaniu z całą podróżą gałązek, potrwa raptem chwilę) będzie on patrzył na los gałązek z większym zainteresowaniem, z zaangażowaniem, z wewnętrznym poruszeniem i z nadzieją, że zaistniała sytuacja pozwoli im dalszą wędrówkę odbyć wspólnie. Nie od gałązek to jednak zależy, lecz od nurtu rzeki, którego cechą jest nieustanny ruch, powodujący kolejną odmianę sytuacji – zmącenie wody sprawia, że gałązki tracą nad sobą kontrolę, trącąc się i rozłączają. Podmiot z poczuciem smutku („Żal mię ogarnął niemały”) obserwuje to zdarzenie, dostrzega jednak możliwość ich ponownego złączenia się, bowiem łagodny wiatr (w utworze personifikowany przez łączonego z mitologią grecką Zefira) uspakaja wodę. Okoliczności przyrody zaczynają powtórnie sprzyjać gałązkom, co z emocjonalnym zaangażowaniem komentuje podmiot: „Złączcie się z sobą, mówiłem, / Póki dma wieje życzliwa / I was przyzywa!” (w. 42–44). Jednak natura rzeki ponownie daje znać o sobie, a znajdujące się w jej korycie kamienie stają się kolejną przeszkodą na drodze gałązek, uniemożliwiającą ich spotkanie.

kontekst mitologiczny
personifikacja

Ostatnia część utworu domyka historię płynących rzeką gałązek – woda oddala je od siebie i prowadzi do miejsc, gdzie ich wędrówka znajduje finał: „Na koniec jedna przy lasku, / Druga zostanie na piasku, / Ta uschła, a tamtą marnie / Splątały tarnie” (w. 49–52). Nieszczęśliwy, niemniej przewidywalny epilog podróży gałązek zrelacjonowany zostaje przez podmiot wiersza w sposób zobiektywizowany i pozbawiony emocjonalnego komentarza, który towarzyszył opowieści o ich krótkotrwałym

spotkaniu. Zmiana, która zachodzi w postawie podmiotu, pozwala zwrócić uwagę na jego rolę w wierszu.

Historia płynących rzeką gałązek, będąca jednocześnie relacją z zachodzących w przyrodzie zjawisk, przedstawiona jest przez podmiot w sposób uporządkowany, chronologiczny. Można w niej wyodrębnić trzy etapy, odpowiadające zaproponowanemu podziałowi wiersza: 1) oderwanie się gałązek od drzew i długie, osamotnione płynięcie nurtem rzeki; 2) krótkotrwałe ich spotkanie; 3) rozstanie i dalsza samotna podróż każdej z nich – aż do zatrzymania. Metaforyczny wymiar podróży gałązek jest nad wyraz czytelny – odzwierciedla ona wędrówkę człowieka przez życie, a fakt, że obserwujący całe to zdarzenie podmiot ujawnia się w chwili spotkania się gałązek, a więc w sytuacji, kiedy dostają one od losu szansę na przezwycięzenie samotności, z jednej strony czyni z niego osobę empatyczną, czującą i współczującą, z drugiej – daje do zrozumienia, że najważniejszym wydarzeniem w życiu człowieka jest spotkanie kogoś, z kim łatwiej będzie przez nie przejść. Tą istotną dla przesłania utworu myślą dzieli się podmiot wiersza w strofie szóstej: „Szczęśliwy, komu dozwoli / Bóg towarzysza w złej doli!” (w. 21–22). Zdanie to wydaje się kluczowe dla zrozumienia miejsca człowieka w świecie. Jest on, tak samo jak gałązki, samotny, wrzucony w wir życia przypadkiem, bez jakiegokolwiek przygotowania i niezależnie od własnej woli. Nauka życia przychodzi więc trudno i wolno, a zdobywane w jego trakcie doświadczenie okazuje się niewystarczające do pokonywania nowych przeszkód, których los nam nie szczędzi. W takiej sytuacji samotna nawigacja przez życie jest pasmem niepowodzeń i porażek, które wywołują w jednostce bezsilność i powodują jej rezygnację, oddanie się na łaskę losu. Życie człowieka jest osamotnione i nieszczęśliwe, a jedyne, co może przynieść mu ulgę, to spotkanie innej osoby, z którą będzie dzielił niedolę. To szczęśliwe wydarzenie może jednak trwać tylko chwilę i nie spowoduje odmiany egzystencji człowieka – jego wędrówka przez życie zakończy się tak, jak się zaczęła: przypadkiem, samotnie i w odosobnieniu. Mimo wszystko spotkanie drugiej osoby przedstawione zostało w wierszu jako wartość, więcej: jako jedyne pozytywne epizod w życiu. Rodząca się wówczas relacja między ludźmi staje się autentyczna, ponieważ opiera się na wzajemnym zrozumieniu.

Dalsza część zawartej w strofie szóstej refleksji podmiotu podkreśla rangę takiego spotkania („Płynących o bok gałązek / Ujął mnie związek”, w. 23–24) i zwraca jedno-

metafora

czesnie uwagę na kreację podmiotu. Niewiele o nim wiemy, ale obserwowana przez podmiot wędrownka gałązek w chwili ich spotkania odsłania towarzyszące mu emocje. Uczuciem szczęścia reaguje na połączenie się gałązek, smutkiem na późniejsze ich rozstanie, a na kolejną możliwość ponownego ich złączenia – obawą, niepewnością, czy dojdzie ono do skutku. Emocjonalna reakcja, jaką w części środkowej wiersza przejawia podmiot, daje do zrozumienia, że jest ona rezultatem jego własnych doświadczeń. Choć w utworze nie mówi się o tym wprost, samotność ciężąca nad postawą podmiotu i wywołująca jego wspomnienia jest wyraźnie wyczuwalna. W obserwowanej wędrownce gałązek dostrzega on własne koleje życia, etapy, z których najszcześniejszy wiązał się z poznaniem bliskiej osoby, już przy nim nieobecnej. Podmiot milczy na temat przyczyn rozstania, ale przeżyte doświadczenie wspólnego odczuwania samotności, wyraźnie zapisane w pamięci, daje mu powód do wypowiedzenia głośno życzenia, które kieruje nie tyle do gałązek, ile do siebie samego, próbując niejako powrócić do sytuacji, w której się znalazł kiedyś: „Złączcie się z sobą, mówiłem, / Póki dma wieje życzliwa / I was przyzywa!” (w. 42–44). Nurt rzeki (bieg życia) uniemożliwił ponowne złączenie się gałązek, a ich dalszy los staje się w tej sytuacji projekcją ostatniego etapu egzystencji podmiotu, etapu, który nie wymaga komentarza.

Omówione powyżej tropy interpretacyjne zachęcają do zatrzymania się nad jeszcze jedną kwestią – zdefiniowaniem charakteru relacji, jaka łączy obie gałązki, będące przecież metaforą człowieka. Powierzchnowa lektura wiersza może skłonić do określenia tego związku jako miłość, wszak mowa w utworze o połączeniu się dwóch samotnie żyjących jednostek, którym los dał szansę na znalezienie drugiej, sobie podobnej. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej leksyce wiersza, która kształtuje jego problematykę, to zauważymy, że próżno w niej szukać słów semantycznie bliskich tematyce miłości. Znajdziemy tam natomiast wyrazy, które swym znaczeniem będą odsyłały do pojęcia „przyjaźń”. Zwłaszcza trzy słowa okażą się kluczowe dla potwierdzenia właśnie takiego rozumienia relacji łączącej bohaterów wiersza płynących rzeką. Tymi słowami są: „sierocy” (w. 9), „pomocy” (w. 10) i „towarzysza” (w. 22). Kontekst ich użycia, z jednej strony definiujący status gałązek – są sierotami, szukającymi pomocy w niesprzyjających im okolicznościach, z drugiej – określający w refleksji podmiotu kogoś, kto jest w takiej samej sytuacji, wyraźnie odsyła do relacji opartych wyłącznie na wzajemnym zrozumieniu i wspieraniu się. To przyjaźń jest uczuciem, które buduje więź i pozwala choć na chwilę zapomnieć o własnej samotności.

metafora

semantyka

bohater liryczny

Zaakcentowane w wierszu: samotność egzystencji człowieka, znaczenie przeżycia wewnętrznego i rola przyjaźni (traktowanej jako autentyczna wartość), a także refleksja nad miejscem jednostki w rządzącym się własnymi regułami świecie oraz analogia między procesami zachodzącymi w przyrodzie a przebiegiem ludzkiego istnienia, pozwalają łączyć omawiane dzieło Książnina z prądem literackim XVIII wieku nazywanym sentymentalizmem.

sentymentalizm

U jego założeń estetycznych i poznawczych, kształtujących wypowiedź literacką, legło – najogólniej mówiąc – przekonanie, że człowiek jest częścią natury, a jego zmysły, interpretujące świat emocjonalnie, służą mu do poznawania mechanizmów w nim zachodzących. Postrzegany w tak jednostronny sposób świat jest jednak dla człowieka obcy, nie pozwala mu się zrozumieć i nad sobą zapanować. Bohater sentymentalny był zatem postacią wyobcowaną, ale czułą, czującą i współczującą, która szukała w wydarzeniach kształtujących jego życie wartości autentycznych. Jedną z nich mogła być przyjaźń – relacja niejako naturalnie budowana w sytuacji egzystencjalnego zagubienia. Całą tę sferę własnych doznań czynił sentymentalista przedmiotem refleksji i auto-refleksji. W utworze Książnina odnajdziemy wszystkie z wymienionych tu pokrótce cech sentymentalizmu, a kreacja podmiotu wiersza – jako postaci czulej, empatycznej, nieszczęśliwie doświadczonej przez życie – będzie elementem je spinającym.

bohater liryczny

Z problematyką wiersza oraz jego estetyką koresponduje styl wypowiedzi. Książnina kształtuje go, sięgając po słowa niewyszukane, proste, niemalże potoczne. Warto jednak podkreślić, że wśród nich duże znaczenie odgrywają wyrazy i wyrażenia o nacechowaniu emocjonalnym, których nagromadzenie następuje w części drugiej utworu, a więc wtedy, gdy relacja o płynących rzeką gałązkach staje się zaangażowana. Tymi słowami i wyrażeniami są: „szczęśliwy”, „zła dola”, „ujął mnie związek”, „żał”, „smutek”, „gniew”, „głaskać”, „tchem łagodnym”, „tkliwie”, „dma życzliwa”.

podmiot liryczny

Przeprowadzona analiza prowadzi do konstatacji, że wiersz *Dwie Gałązki* ma charakter refleksyjny – zawiera przemyślenia nad dwoma oddziałującymi wzajemnie na siebie tematami związanymi z egzystencją człowieka. Przedmiotem tego namysłu jest przede wszystkim sytuacja jednostki w świecie, a ponadto rola doświadczeń i afektów w kształtowaniu postaw człowieka i jego sposobów interpretowania świata. Obserwacja przyrody staje się dla Książnina podstawą do przeprowadzenia analogii pomiędzy egzystencją człowieka a światem natury właśnie. Z jednej strony ludzkie życie i procesy, które kształtują jego przebieg, mają odzwierciedlenie w zjawiskach

zachodzących w naturze, z drugiej (co jest konsekwencją myśli poprzedniej) jednostka jest częścią tej przyrody, jej nieodłącznym elementem. Obserwacja natury pozwala więc człowiekowi zrozumieć nie tylko jego miejsce w świecie, lecz również własną kondycję. Równocześnie dla Książnika podstawowym czynnikiem pozwalającym jednostce odnaleźć się w otaczającej go rzeczywistości jest doświadczenie zmysłowe. To ono ułatwia człowiekowi egzystencję, pozwalając mu zachować autentyczność w postępowaniu i budowaniu relacji z drugim człowiekiem.

Agata Seweryn

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0003-3818-8195

„CHWAŁKI” FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO I JULIUSZA SŁOWACKIEGO

FRANCISZEK KARPIŃSKI

Pieśń poranna

Kiedy ranne wstają zorze,
Tobie ziemia, Tobie morze,
Tobie śpiewa żywioł wszelki,
Bądź pochwalon, Boże wielki!

5 A człowiek, który bez miary
Obsypany Twymi dary,
Coś go stworzył i ocalił,
A czemuż by Cię nie chwalił?

Ledwie oczy przetrzeć zdołam,
10 Wnet do mego Pana wołam,

Do mego Boga na niebie,
I szukam Go koło siebie.

Wielu snem śmierci upadli,
Co się wczoraj spać pokładli.
15 My się jeszcze obudzili,
Byśmy Cię, Boże, chwalili.

Pierwodruk: 1792.

Tekst wg: Franciszek Karpiński, *Poezje wybrane*, wyd. 2 zmienione, oprac. Tomasz Chachulski, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 89, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 136–137.

JULIUSZ SŁOWACKI

[Kiedy pierwsze kury Panu spiewają...]

Kiedy pierwsze kury Panu spiewają,
Ja się budzę – i wzrok do gwiazd niosę,
Kiedy kwiatki w rosie czoła maczają,
Ja ożywam, Pańską pijąc rosę.
5 Cherubiny wtenczas rzędem stają
I puklerze z ognia – złotowłose
Przeciw duchom złym mają zwrócone,
Płaszczce, tarcze – jak żelaza czerwone.

Pan mię wtenczas – na rannym świtaniu
10 Za blademi gdzieś słucha niebiosy,
Serce moje się roztapia w śpiewaniu
Sny ostatnie – przechodzą przez włosy.

Pierwodruk: 1883.

Tekst wg: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. Juliusza Kleinera przy współudziale Władysława Floryana, t. XII – cz. 1, Wrocław 1960, s. 279.

I. *Lux in tenebris*. Świtanie

Pierwsze wersy utworów¹ Karpińskiego i Słowackiego eksponują znaczenie czasu, w którym ma miejsce sytuacja liryczna. Jest to pora, „kiedy ranne wstają zorze”, „kiedy pierwsze kury Panu śpiewają”, „kiedy kwiatki w rosie czoła maczają”. Zaimek przysłowny „kiedy” został użyty przez poetów w podobny sposób. W obu przypadkach mamy do czynienia ze zdaniem okolicznikowymi czasu, rozpoczynającymi się od członów podrzędnych. Inwersyjna składnia podkreśla znaczenie chwili, „kiedy...” zaczyna świtać, pieją koguty, a na roślinach jeszcze leży rosa. Przy okazji składnia ta nadaje lirykom, mimo ich pozornej prostoty, ton uroczysty. Nieprzypadkowo szyk przestawny, zaliczany w retoryce do figur *per transmutationem*, jest jednym z wyznaczników stylu biblijnego. Nawiązania do tego stylu w analizowanych wierszach są doskonale widoczne nawet przy pobieżnej lekturze. Bardziej u Karpińskiego, dla którego oczywisty kontekst interpretacyjny tworzą tutaj starotestamentowe psalmy pochwalne oraz brewiarzowe laudy. U Słowackiego być może nieco mniej, chociaż znamiona biblijnej archaizacji nosi już incipit. Odzywają się w nim staropolskie, znane także z Biblii w przekładzie ks. Jakuba Wujka, „kury” (nie nowożytnie „koguty”), a „złotowłose” i ogniste cherubiny, przedstawiane przez poetę w wersach kolejnych, wpisują się w ikonografię apokaliptycznych wojsk anielskich, walczących na niebie z siłami zła. Do wątków tych powrócę w dalszej części interpretacji, teraz skupmy się jeszcze na znaczeniach uruchamianych przez zaimkę „kiedy”.

Nie tylko inwersyjny szyk pierwszych wersów – także nieokreślony charakter tego otwierającego zaimka przyczynia się do wykreowania niezwykłości czasu pomiędzy pojawieniem się brzasku na horyzoncie a wschodem słońca. Przejście nocy w dzień, rozpraszanie mroku przez światło w wielu, nie tylko archaicznym, kulturach traktowane było i jest w sposób szczególny. Jak wiadomo, zjawisko to współtworzy treści różnych mitów kosmogonicznych, co sprawia, że naturalny porządek, jakim jest następstwo dnia i nocy, zostaje nacechowany sakralnie, zwłaszcza w przypadku religii, w których ważne miejsce zajmują kultury solarne. W uproszczeniu można powiedzieć, że mroki

¹ Na bliskość tych liryków, obok innej, podobnej pary – *Pieśni wieczornej* Karpińskiego i [*Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...*] Słowackiego – zwróciła moją uwagę przed laty profesor Danuta Paluchowska.

Porównanie wierszy pod kątem tematycznym, wyodrębnienie obszarów wspólnych

sytuacja liryczna

inwersja

składnia

retoryka

figura *per transmutationem*

styl biblijny

psalm

archaizacja

incipit

inwersja

mit

nocy „przewyciężane” przez słoneczne promienie traktowane są w nich jako rodzaj paraboli – oznaczają pokonanie chaosu, śmierci, zła przez ład, życie, dobro.

parabola

Analiza sfery inwencyjnej tekstów (sposób realizacji tematu, wykorzystanie topiki, motywiki, nawiązania intertekstualne etc.), usytuowanie ich w adekwatnych kontekstach interpretacyjnych

Świt w takim ujęciu to także zwycięskie zmaganie Światła z Mrokiem. W te konteksty wpisuje się topos *lux – tenebrae*, od wieków będący „miejszem wspólnym” świadomości i – zgodnie z myślą Carla Gustava Junga – nieświadomości zbiorowej różnych grup etnicznych. W religii chrześcijańskiej, stanowiącej podstawowy punkt odniesienia dla *Pieśni porannej* i [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*], Słońcem i Światłem świata nazywany jest Chrystus, który pokonał śmierć i szatana. Uruchamiany w obu lirykach topos *lux – tenebrae* ma zatem wyraźny charakter sakralny – światło (*lux*), rozumiane w tym przypadku jako alegoria Boga, zwycięża ciemność (*tenebrae*), oznaczającą zło.

motyw *lux – tenebrae*

alegoria

W *Pieśni porannej* Boga, który „stworzył i ocalił” (w. 7) człowieka, wielbi ziemia, morze, „żywił wszelki” (w. 2–3). Wszyscy niedotknięci jeszcze „snem śmierci” wstają po to, by nieść chwałę Stwórcy i Odkupiciela (w. 13–16). Zauważmy przy okazji, że noc, będąca czasem spowolnienia lub ustania ludzkiej aktywności, traktowana bywa w kulturze śródziemnomorskiej jako odpowiednik śmierci (przywołajmy tylko znaną, homerycką metaforę: „sen – brat śmierci”). Świt, jako moment przebudzenia, jest więc w takim ujęciu także momentem powrotu do życia – i w sensie biologicznym, i symbolicznym. Nieprzypadkowo podmiot liryczny wiersza Słowackiego mówi: „Ja ożywam, Pańską pijąc rosę” (w. 4). Przy tym w [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*] nad rozmodlonym przebudzonym, który kieruje swój wzrok w stronę nieba („i wzrok do gwiazd niosę”, w. 2), co również ma, oczywiście, charakter symboliczny, czuwa zastęp emanujących blaskiem cherubinów – potężnych strażników rajskich, namiestników Boga – które „wtenczas” zwracają „puklerze z ognia” – „Przeciw duchom złym” (w. 6–8). W świecie poetyckim późnego Słowackiego, nazywanego przez niektórych badaczy poetą-mistykiem, coś, co mogłoby się wydawać tylko metaforą oddającą piękny wschód słońca, nabiera sensów głębszych.

metafora

podmiot liryczny

symbol

Zwróćmy jeszcze przy okazji uwagę na dwukrotne powtórzenie przez romantycznego poetę archaizującego zaimka „wtenczas” (w. 5 i 9). Podobnie jak „kiedy” kieruje on uwagę odbiorcy na szczególną semantykę czasu świtania. W teologii chrześcijańskiej funkcjonuje grecki termin *kairos*. Używany jest on w odniesieniu do tych momentów w dziejach ludzkości, w których Bóg dokonuje zbawczego działania. Momentem takim jest na przykład śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa, wspominane codziennie o świecie w modlitwach brewiarzowych.

powtórzenie

archaizacja

odbiorca dzieła literackiego

semantyka

Można zatem stwierdzić, że topos *lux – tenebrae*, przywołany przez obu poetów, nie tylko pozwala odsłonić strukturę głęboką analizowanych liryków, ale także – w czym duża rola zaimków przysłownych – przyczynia się do mityzacji uruchamianego w nich czasu lirycznego. Codziennie, „kiedy ranne wstają zorze”, „o pierwszym świtanu”, reaktualizuje się zwycięstwo sił dobra nad siłami zła.

motyw *lux – tenebrae*

struktura głęboka

czas mityczny

II. *Cantate Deo omnis terra. Śpiew*

Zarówno u Karpińskiego, jak i u Słowackiego świt jest porą modlitwy. W Kościele katolickim taka modlitwa, śpiewana lub recytowana około wschodu Słońca, nazywana jest jutrznią. Przed reformą liturgiczną w drugiej połowie XX wieku nosiła ona nazwę laudesy, w XVIII i XIX wieku, czyli w czasach Karpińskiego i Słowackiego, w Polsce określano ją jako chwałbę lub chwałki, ponieważ jej najważniejsza rola to pochwała Boga u progu rozpoczynającego się nowego dnia oraz wspomnienie zmartwychwstania Chrystusa. Analizowane wiersze można by więc uznać za autorskie wersje „chwałek”.

Zwróćmy przy tym uwagę, że w obu lirykach ważną rolę odgrywa motyw śpiewu. U Karpińskiego natura – ziemia, morze, „żywiol wszelki”, człowiek – śpiewają „Bogu wielkiemu”. U Słowackiego „pierwsze kury” nie pieją – jak to mają w zwyczaju – lecz na prawach katachrezy śpiewają Panu, w śpiewie „roztapia się serce” modlącego. Te rozśpiewane świąty liryczne harmonijnie wpisują się w laudacyjne tradycje judeo-chrześcijańskie: „Venite, exultemus Domino” („Pójdźcie, radośnie śpiewajmy Panu”), nawołuje na przykład psalmista w Psalmie 95. Stary Testament setki razy zachęca do śpiewu na chwałę Boga, także apostoł Paweł zwraca się do pierwszych chrześcijan z wezwaniem, by śpiewali i wysławiali Stwórcę w swoich sercach. Śpiewają prorocy, Maryja, Symeon, Zachariasz... Warto też pamiętać, że cała liturgia chrześcijańska do czasów reformacji była śpiewana albo melodeklamowana, a muzykę, „mowę dźwięków”, której sensy wykraczają poza znaczenia niesione przez komunikację werbalną, traktowano jako szczególny sposób oddawania czci Niewysłowionemu.

motyw śpiewu

katachreza

melodeklamacja

Czy śpiew jest tylko motywem słownym w lirykach Karpińskiego i Słowackiego, czy wiąże się w jakiś sposób również z ich kształtem formalnym?

W przypadku wiersza Karpińskiego, który stylistycznie nawiązuje do starotestamentalnych psalmów oraz hymnów brewiarzowych i który jest śpiewany także

psalm

hymn

genologia
pieśń

współcześnie, nie mamy wątpliwości – informacja zawarta w tytule („Pieśń”) pozostaje w ścisłym związku z ukształtowaniem genologicznym wiersza, a słowu poety, zachowanemu w rodzimej tradycji, często towarzyszy muzyka. Warto przypomnieć choćby Maćka Dobrzyńskiego z *Pana Tadeusza*, który rozpoczynał dzień, nucąc „Kiedy ranne wstają zorze” (*Księga VI*, w. 568).

intertekstualność
sentymentalizm

Pieśń poranna była dla Adama Mickiewicza jednym z wyrazów rodzimej pobożności jako literacko-muzyczna całość. Z dużym prawdopodobieństwem pieśń tę znał także Juliusz Słowacki, chociaż ani w jego piśmiennictwie, ani w świadectwach z epoki nie odnajdziemy na to oczywistych dowodów. Być może to właśnie liryk [*Kiedy pierwsze kury Panu spiewają...*] jest (trudno co prawda stwierdzić na ile świadomym, nie dysponujemy bowiem materiałami źródłowymi, które pozwoliłyby udzielić na nie odpowiedzi innej niż spekulatywna) intertekstualnym nawiązaniem do „chwałki” poety sentymentalnego? Kiedy bowiem czyta się wiersz Słowackiego, można odnieść wrażenie, że odzywają się w nim reminiscencje pieśni Karpińskiego. Niewątpliwie natomiast można stwierdzić, że wiersz [*Kiedy pierwsze kury Panu spiewają...*] jest poetycką, romantyczną „chwałką” tak, jak „chwałką” sentymentalną jest *Pieśń poranna*.

romantyzm

recepja
cykl poetycki
wiersz meliczny
melodeklamacja

Wróćmy jednak w pierwszej kolejności do kształtu genologicznego *Pieśni porannej*. Nawet nie znając okoliczności jej powstania ani pierwotnego przeznaczenia i późniejszej recepcji (utwór ten otwiera cykl *Pieśni nabożnych*, który poeta wydał anonimowo jako część współtworzącą śpiewnik modlitewny dla niższych warstw społecznych; ma zatem charakter użytkowy i tak też – jako pieśń przygodna – funkcjonuje do dzisiaj w kościołach), łatwo stwierdzić, że wiersz Karpińskiego ukształtowany jest w sposób meliczny. W efekcie nawet jego głośne odczytanie może brzmieć melodeklamacyjnie, stosunkowo łatwo też napisać do niego melodię opartą na budowie okresowej, która w zasadzie nie spowoduje transakcentacji w tekście. Dzieje się tak dzięki regularnej strofice i metrum wiersza. Liryk składa się z czterech tetrastychów, pisanych ośmiostopowcem trocheicznym ze średniówką po czwartej sylabie. Taki kształt wersyfikacyjny uznawany był przez dawnych teoretyków, takich jak Józef Franciszek Królikowski i Józef Elsner, za szczególnie predysponowany do umuzycznienia. Także współcześnie taka budowa wiersza jawi się badaczom jako szczególnie „śpiewna”. Kształtuje bowiem nie tylko warstwę tekstową pieśni, piosenek i rozmaitych inkantacji, ale można ją też odnaleźć w tych utworach literackich bądź ich fragmentach, które mają, zgodnie z wolą autorów, jawić się odbiorcy jako „muzyczne” (przypomnijmy na przykład znany chór

transakcentacja

tetrastych
metrum
wersyfikacja
trochej

piosenka
inkantacja
odbiorca dzieła literackiego

z II części *Dziadów*: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie / Co to będzie, co to będzie?”, który także jest ośmiostopowcem trocheicznym ze średniówką po czwartej sylabie).

W *Pieśni porannej* wyjątek od regularności metrycznej stanowi tylko pierwszy wers drugiej strofy, w którym tok trocheiczny został przełamany amfibrachami, co w połączeniu z przesunięciem średniówki oraz przerzutnią w klauzuli zaburza rytm wiersza: „A człowiek, który bez miary / Obsypany Twymi dary” (w. 5–6). Zabieg ten, kojarzący się z synkopą w muzyce, zwraca uwagę odbiorcy na te dwa wersy i kładzie akcent semantyczny na człowieka, szczególnie obdarowanego przez Boga, a więc bardziej niż ziemia, morze, „żywiół wszelki” zobligowanego do Jego opiewania.

„Śpiewność” liryku Karpińskiego współtworzą regularne, parzyste rymy żeńskie, figury *per adiectionem* (np. anafora i epanalepsa „Tobie”, poliptotony: „Tobie” – „Twymi”, „Boże” – „Boga”), które ujednolicają warstwę brzmieniową wiersza, oraz zastosowana przez poetę instrumentacja samogłoskowa. Łatwo zauważyć, że *Pieśń poranna* jest bardzo eufoniczna dzięki głoskom otwartym, zwłaszcza tym, które zaliczane są przez językoznawców do niskich i średnioniskich, czyli „a” i „o”. Te dźwięki, obok dobrze rezonujących, półotwartych głosek sonornych, jak „n” („ranne”) czy „m” („ziemia”, „morze”, „zdołam”, „wołam” etc.), najłatwiej zaśpiewać. Tytuł *Pieśń poranna* pozostaje więc w pełni zgodny z kształtem genologicznym i prozodycznym wiersza Karpińskiego.

W przypadku liryku Słowackiego nie mamy paratekstowej informacji mówiącej, że został on pomyślany przez poetę jako pieśń. Nie dostrzeżemy też w nim regularności charakterystycznej dla utworu sentymentalisty. Jednak czytając głośno [*Kiedy pierwsze kury Panu spiewają...*], łatwo sobie uświadomić, że także i tu mamy do czynienia ze swego rodzaju naddatkiem prozodycznym, czyli taką warstwą brzmieniową, która kieruje uwagę odbiorcy w stronę muzyki.

Również w tym wierszu można bowiem dostrzec „muzyczną” harmonię na poziomie formalnym, chociaż jest ona bardziej skomplikowana niż w dziele sentymentalisty. Czesław Zgorzelski, pisząc przed laty o relacjach poezji i muzyki, wyróżnił, między innymi, lirykę „śpiewną” i lirykę „muzyczną”². Pierwsza z nich, według lubelskiego uczonego, charakteryzuje się przede wszystkim regularnością metryczną i eufonią, dru-

tetrastych
trochej
wersyfikacja
amfibrach
średniówka
przerzutnia klauzulowa

rytm
rymy żeńskie
rymy parzyste
figura *per adiectionem*
anafora
epanalepsa
prozodia
instrumentacja dźwiękowa

tytuł
eufonia
genologia
paratekst

warstwa brzmieniowa

harmonia

² Czesław Zgorzelski, *Elementy «muzyczności» w poezji lirycznej*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. Andrzej Hejmej, Kraków 2002, s. 79–100.

odbiorca dzieła literackiego

„muzyczność” literatury

pieśń

rytm

intonacja

wiersz sylabotoniczny

instrumentacja głoskowa

graficzna postać tekstu

oktawa

rymy

tetrastych

rymy żeńskie

rymy krzyżowe

eufonia

trochej

amfibrach

wersyfikacja

średniówka

ekspresja

metrum

wiersz nieregularny

ga – wykracza poza rytm i melodię, każąc myśleć odbiorcy o pozostałych elementach dzieła muzycznego, takich jak harmonika czy agogika, a nawet o muzycznej fakturze.

Rzecz jasna, tak pojmowanej „muzyczności” dzieła literackiego nie traktujemy w kategoriach ścisłej analogii pomiędzy poezją i muzyką. W praktyce chodzi tutaj o pewną nadwyżkę brzmieniową wiersza, ujawniającą się zwłaszcza przy jego głośnym wykonaniu, wykraczającą poza jednostajny rytm i intonację sylabotnika (ułatwiające skomponowanie regularnej, opartej na budowie okresowej pieśni zwrotkowej) oraz instrumentację głoskową (dogodną dla wokalisty). W takim ujęciu *Pieśń poranna* Karpińskiego niewątpliwie zasługuje na miano śpiewnej, liryk [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*] można by zaś określić jako „muzyczny”.

Wiersz składa się z dwóch wyodrębnionych graficznie części: z oktawy, w której przeplatają się jedenasto- i dziesięciogłoskowiec o tradycyjnym dla tego formatu stroficznego układzie rymowym (A B A B A B C C) oraz z tetrastychu, w którym dominuje dziesięciogłoskowiec, przełamany jedenastogłoskowcem w wersie jedenastym. Rymy także w tej całości są żeńskie, krzyżowe i podobnie jak w oktawie – raczej niewyszukane. Zobaczmy: „śpiewają – maczają – stają”, „niosę – rosę – złotowłose”, „zwrócone – czerwone”, „świtaniu – śpiewaniu”, „niebiosy – włosy”. Można by stwierdzić, wiążąc te proste eufoniczne efekty z dominującym w wierszu metrum trocheicznym, modyfikowanym od czasu do czasu amfibrachami (zob. np. w. 1, 3, 7 i 8), że i tutaj mamy do czynienia z prostym, w zasadzie regularnym, śpiewnym wierszem piosenkowym. Wersyfikacja Słowackiego jest jednak bardziej kunsztowna.

W [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*] stały puls trocheiczny pojawia się bowiem przede wszystkim w przedśredniówkowych czterogłoskowcach, natomiast sześć- i siedmiogłoskowce po średniówce są już bardziej swobodne pod względem rytmicznym i intonacyjnym. Z jednej więc strony mamy do czynienia z sugestią naturalności, piosenkowej, śpiewnej prostoty, z drugiej – z odchodzeniem od jednostajnego, katarynkowego schematu metrycznego na rzecz ekspresji. Jakie znaczenia niosą ze sobą te zmiany wersyfikacyjne? Przede wszystkim, pojawiające się w wierszu nieregularności i zaburzenia rytmiczne ewokują niepokój, potęgują dramatyzm niektórych passusów wiersza:

Cherubiny wtenczas rzędem stają
I puklerze z ognia – złotowłose

Przeciw duchom złym mają zwrócone,
Płaszcz, tarcze – jak żelaza czerwone.

w. 5–8

Uwagę przykuwają tutaj nie tylko przerzutnie, których nie było w pierwszym czterowersie, oddającym idyllę świtania. Regularność metryczna współgra w nich z lirycznym obrazkiem przedstawiającym naturę, która harmonijnie głosi chwałę „Pana” – „kury śpiewają”, człowiek wznosi wzrok ku niebu, a upersonifikowane niczym w sentymentalnej sielance „kwiatki” (zwróćmy uwagę na znamienne użycie *deminutivum*), pochylają w hołdzie swoje czoła. Inaczej rzecz przedstawia się w drugim tetrastychu. W wersie siódmym mamy na przykład do czynienia ze spotkaniem dwóch mocnych akcentów („złym mają”), które w głośnej lekturze podkreślone zostają przez artykulacyjną konieczność wykonania odbitki międzywyrazowej w celu uniknięcia kontrakcji głoski „m”. Te zabiegi, służące pogłębieniu dramatyzmu sceny lirycznej, wspomagane są przez wyliczenia („płaszcz, tarcze”) oraz rytmiczne przyśpieszenia (w porównaniu „jak żelaza czerwone” mamy tylko jeden mocny akcent, który sprawia, że przysłówki „jak” oraz nagłos rzeczownika „żelaza” trzeba wymówić szybciej). Ekspresję tę pogłębia warstwa foniczna wiersza, w której dominują syczące i szumiące głoski szczelinowe oraz zwartoszczelinowe („cz”, „s”, „ż”, „sz”). Ma to w tym przypadku charakter onomatopeiczny – dźwięki te tworzą tło dla sceny mówiącej o gotowości bitewnej zbrojnych cherubinów.

Niepokój i dramatyzm zostają wyciszzone w kończącym liryk tetrastychu, w którym mowa o „Panu”, słuchającym modlitw gdzieś „za bładami niebiosy”. Jednak, gdy czytelnik wiersza Słowackiego, zwiedziony poetycką sugestią naturalności wypowiedzi (symetrycznie zbudowane zdania, regularna średniówka, dominujące uzgodnienia działów wersowych ze składniowymi), wsłuchuje się w eufoniczną prostotę i urodę wersu: „Serce moje się roztopia w śpiewaniu”, napotyka na zaskakującą, zapadającą w pamięć wygłosową, metaforyczną puentę: „Sny ostatnie – przechodzą przez włosy”. Zakończenie to Mieczysław Jastrun określił jako „nadrealistyczne”³. Używając muzycznego porównania, można powiedzieć, że dopełnia ono harmonię tego liryku – harmonię niestroniącą od akordów dysonansowych.

³ Mieczysław Jastrun, *Lud pójdzie za mną*, „Kuźnica” 1949, nr 13 (186), s. 6.

przerzutnia
idylla
personifikacja
sentymentalizm
sielanka
deminutivum
akcent
kontrakcja
wyliczenie
porównanie
warstwa brzmieniowa
onomatopeja
tetrastych
średniówka
eufonia
metafora
puenta
harmonia
dysonans

paralelizm
kompozycja

Wiersz Słowackiego nie jest więc śpiewny tak, jak śpiewna jest *Pieśń poranna*. Można jednak nazwać go „muzycznym” w rozumieniu Czesława Zgorzelskiego. Przy czym badacz ten gdzie indziej szukał wewnętrznej harmonii [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*]. Dostrzegając ją w przede wszystkim w paralelizmach, na których oparta jest kompozycja wiersza. Zauważył Zgorzelski, że w początkowym czterowersie, w dwu odpowiadających sobie dystychach, mamy do czynienia z zestawieniem analogicznych stanów demonstrujących się w świecie przyrody i w świecie człowieka (2+2). Kolejny te-trastych to „dramat świtu” rozgrywający się na niebie (4). Przechodzi on w paraleliczną wizję przedstawiającą „Pana” „na rannym świtaniu” oraz człowieka w czasie porannego „śpiewania” (2+2). Jeśli w taki sposób spojrzymy na konstrukcję wiersza Słowackiego, zauważymy symetrię, którą uczony wyraził we wzorze: (4+4)+4 albo [(2+2)+4]+(2+2), zwracając przy okazji uwagę na „odwrócony porządek” w zarysowanych przez poetę relacjach pomiędzy ziemią i niebem: (ziemia – niebo) + (niebo – ziemia)⁴. Ta równoległość paralelicznych zestawień oraz chiazmove odwrócenie porządku ziemia – niebo, także współtworzą wewnętrzną harmonię romantycznego liryku.

chiazm
romantyzm

III. «Homo» et «ego». Wobec świata i Boga

pieśń

Oba utwory mówią o modlitewnej kontemplacji chwały Boga, która odbywa się w relacji pomiędzy człowiekiem i naturą, światem oraz zaświatem – z zorzami, ziemią, morzem, „wszelkim żywiołem”, z „kurami”, kwiatkami, a także – cherubinami. O ile jednak Karpińskiego pieśń ma charakter raczej egalitarny (pamiętamy o okolicznościach jej powstania i o przeznaczeniu), to liryk Słowackiego słusznie bywa odczytywany jako bardziej skomplikowany, także pod względem komunikacyjnym. To między innymi w odniesieniu do tego wiersza Danuta Zamaćńska napisała, że, czytając późnego Słowackiego, zawsze czuje się parweniuszem, gdyż jego liryki zawierają „nieładzką”

⁴ Zob. Czesław Zgorzelski, [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*], w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, praca zbiorowa pod red. Stanisława Makowskiego, Warszawa 1980, s. 159–162.

wręcz „elitarność doznań i języka”⁵. Efekt ten można wiązać między innymi z faktem, że analizowane dzieła adresowane są do różnych grup odbiorców. Mówiąc inaczej: w każde z nich wprojektowany jest inny odbiorca modelowy.

Karpiński porozumiewa się ze swoim odbiorcą językiem znanym chrześcijanom z biblijnych psalmów i brewiarzowych hymnów, tworząc modlitwę, w której centralne miejsce zajmuje Bóg, postrzegany jako „wielki” (w. 4). W trzech strofach pojawiają się bezpośrednie zwroty do Stwórcy, nie mają one jednak charakteru intymnego. Szereg apostrof utrzymany w stylu wysokim, w tym jedna ujęta w pytanie retoryczne, sugerują raczej dystans między Bogiem i człowiekiem. Strofę trzecią, w której „ja” liryczne mówi o swoich poszukiwaniach Boga „koło siebie”, można uznać w tym kontekście za wyrażenie tęsknoty podmiotu lirycznego za Bogiem bliskim, który jest nie tylko „na niebie”, ale też w ludzkiej codzienności. Niewątpliwie mamy tutaj do czynienia z próbą skrócenia dystansu. To liryczne wyznanie schodzi jednak na dalszy plan w końcowej zwrotce wiersza. Poeta oświeceniowy realizuje przecież także (a może przede wszystkim) cele dydaktyczne i moralizatorskie – jego pieśń ma przekazać katechizmową prawdę: człowiek powinien żyć na chwałę Boga. „My się jeszcze obudzili, / Byśmy Cię, Boże chwalili” (w. 15–16) – powiada więc, pojawiający się nagle w wygłosie wiersza podmiot zbiorowy, wzmacniając siłę perswazji. Okazuje się oto, że podmiot liryczny mówi w imieniu „nas”, mówi przy tym z użyciem regionalizmu, obniżając styl i ułatwiając odbiorcy, który tego typu regionalizmami posługiwał się na co dzień, utożsamienie się z przesłaniem pieśni.

Natomiast w [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*] konsekwentnie opowiada o swoim doznaniu „ja” liryczne, anonsowane w sposób bardzo dobitny, można nawet powiedzieć, że redundantny, bo nie tylko za pomocą końcówki czasownika, lecz także zaimka osobowego: „Ja się budzę” (w. 2), „Ja ożywam” (w. 4); a potem jeszcze pojawiają się zaimki „mię” i „moje” (w. 9 i 11). Nie da się pominąć tej indywidualnej perspektywy, w której nawet „Pan” słuchający gdzieś za „blademi niebiosy”, zdaje się schodzić na plan dalszy. Wszystko skupia się wokół przeżyć „ja” lirycznego, które kontempluje świat w czasie świtu.

⁵ Danuta Zamaćńska, *Historyk poezji wobec «liryki lat ostatnich» Juliusza Słowackiego*, w: *tejsze, Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 51.

sytuacja komunikacyjna
odbiorca modelowy

język biblijny
Interpretacja różnic generujących swoistość
obu wierszy

psalm
hymn
tradycja biblijna
apostrofa
styl wysoki
retoryczne pytanie

podmiot liryczny
oświecenie

perswazja
podmiot zbiorowy

regionalizm
odbiorca dzieła literackiego

liryka bezpośrednia

mimesis

świat przedstawiony

Ta indywidualna perspektywa jest zaś niezwykła, przemienia bowiem coś, co można by uznać za naturalne fenomeny przyrodnicze, w znaki świata nadnaturalnego. Świtanie to nie są już po prostu „ranne zorze”, jak u Karpińskiego, lecz rozgrywające się na niebie misterium z wojskami cherubinów, odpędzającymi „duchy złe”. Wyobraźnia poety nie ma zatem charakteru mimetycznego, lecz kreacyjny, a nawet można by powiedzieć, że wizjonerski. Świat przedstawiony w liryku jest bowiem zarazem naturalny dzięki gwiazdom, „kurom”, kwiatkom, i – nadprzyrodzony, opromieniony blaskiem złotowłosych, ognistych aniołów.

romantyzm

Andrzej Boleski na określenie tego wiersza ukuł określenie: „zachwycenie promienne”⁶, które wydaje się bardzo trafne. O ile zatem o *Pieśni porannej* można powiedzieć, że niekoniecznie odnosi się ona do czyichś własnych, głębokich przeżyć religijnych, a raczej wspiera takie przeżycia u innych, to w [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*] mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Liryk ten prezentuje bowiem przede wszystkim wyjątkowe doświadczenie rzeczywistości, przez którą prześwituje transcendencja – przez świat wyraźnie prześwituje, dostrzegany i kontemplowany przez poetę romantycznego, zaświat.

oświecenie
sentymentalizm

Lektura *Pieśni porannej* i [*Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*] daje odbiorcy – poza niewątpliwą satysfakcją estetyczną – także wyjątkową możliwość przeanalizowania, jak ten sam temat realizowany jest przez poetów reprezentujących różne prądy artystyczne – oświeceniowy sentymentalizm i romantyzm. Bowiem bardziej nawet niż to, co „chwałki” Karpińskiego i Słowackiego łączy, interesujące jest to, co je różni, zwłaszcza z perspektywy rozwoju tradycji literackiej i jej przemian z dokumentującymi je literackimi konwencjami. Różnice te pozwalają odbiorcy, rzecz jasna, nie tylko szlifować swój warsztat literaturoznawczy, ale też kontemplować moment świtu, korzystając z wypowiedzi poetów i smakując poetycką urodę ich słowa.

tradycja literacka
konwencja literacka

⁶ Andrzej Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 20.

Teresa Dobrzyńska

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0002-7078-9209

CZŁOWIEK W WIELKIM MIEŚCIE

CYPRIAN NORWID

XIX. Stolica

1

O! ulico, ulico...

Miast, nad którymi krzyż;

Szyby twoje skrzą się i świecą

Jak źrenice kota, łowiąc mysz.

2

5 Przechodniów tłum, ożałobionych czarno

(W barwie stoików*),

Ale wydąża każdy, że aż parno

Wśród omijań i krzyków.

3

Ruchy dwa, i gesty dwa tylko:

10 Fabrykantów, ścigających coś z rozpaczą,

I pokwitowanych z prac, przed chwilą,
Co – tryumfem się raczą...

4

Konwulsje dwie, i dwa obrazy:
Zakupionego z góry nieba,
15 Lub – fabrycznej ekstazy
O – kęs chleba.

5

Idzie Arab, z kapłańskim ruszeniem głowy,
Wśród chmurnego promieniejąc tłoku;
Biały, jak statua z kości słoniowej:
22 Pojrzę nań... wytchnę oku!

6

Idzie pogrzeb, w ulice spływa boczne
Nie-pogwałconym krokiem;
W ślad mu pójde, gestem wypoczną,
Wypoczną – okiem!...

7

25 Lub – nie patrząc na niedobliżnionych bliźnich lica,
Utonę myślą wzwyż:
– Na lazurze balon się rozświeca;
W obłokach?... – krzyż!

* Czarny kolor odzieży przejęli Chryścijanie od stoików.

Pierwodruk: 1933.

Wiersz ze zbioru *Vade-mecum*; tekst wg: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. II: *Wiersze. Część druga*, Warszawa 1971, s. 38–39.

JULIAN TUWIM

Ruch

Wstali, chodzą. O, jak uroczol!
Oto zdarzenia. Nie wiem po co.

Chodzą, idą. W sprawach idą.
Przyjdą, załatwią i znowu wyjdą.

5 Wstali, iżby. Chodzą, ażeby.
Oto cele. Oto potrzeby.

Idą prędko po mieście Warszawie,
O, jak uroczol! O, jak zabawnie!

10 Kroki po liniach. Myśli w głowie.
Nakręcony, ruchomy człowiek!

Rusza się, żeby. Idzie, aby.
Obywatel miasta Warszawy.

On dla wszystkich. Wszyscy dla niego.
O, jak śmiesznie! Bo nie wiem, dlaczego.

Pierwodruk: 1936.

Wiersz z tomu *Treść gorejca*; tekst wg: Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. Michał Głowiński, wyd. 3 zmienione, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 184, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 168–169.

Czas i okoliczności powstania
wierszy

Podobna perspektywa oglądu rzeczywisto-
ści: „ja” (obserwator) – „oni” (mieszkańcy
wielkiego miasta)

Porównywane utwory dzieli spora odległość w czasie: siedemdziesiąt lat, w których zaszło wiele przełomowych zmian i wydarzeń w Europie oraz na świecie. Inne były więc okoliczności i kontekst powstania tych utworów: wiersz Norwida, włączony do zbioru liryków *Vade-mecum*, którego tworzenie datowane jest na lata 1865–1866, ukazuje sceny z życia miejskiego w Paryżu, gdzie poeta przebywał wówczas na emigracji. Tuwim natomiast pisze o Warszawie połowy lat 30. ubiegłego wieku (opublikował swój wiersz w 1936 roku). Paryż i Warszawa, XIX i XX wiek, burżuazyjna Francja i schyłkowe lata II Rzeczypospolitej – okres, gdy Polska umacniała się dopiero po odzyskaniu niepodległości i była wstrząsana niepokojami społecznymi. Utwory Norwida i Tuwima dotyczą więc różnych miejsc, ukazanych w innych momentach historycznych i w odmiennej sytuacji politycznej, łączy je jednak zasadniczo zbieżny temat i podobny sposób konstruowania poetyckiej refleksji. W obu przypadkach mamy do czynienia z negatywnym przedstawieniem mieszkańców wielkiego miasta, widzianych z perspektywy jednostkowego bohatera. „Ja” liryczne występuje w roli samotnego przechodnia – obserwatora zachowań ludzi, ocenianych z pozycji: „ja” – „oni”.

podmiot liryczny
środki stylistyczne

Ze wszystkich tych powodów oba wiersze zdają się zachęcać do ich równoległej lektury – do szukania podobieństw i różnic w ujęciu podmiotu lirycznego i tematu, w sposobie przedstawiania sytuacji i w użyciu środków stylistycznych służących tworzeniu obrazu rzeczywistości i wyrażaniu ocen. Takie właśnie zestawienia i konfrontacje są celem tej analizy.

*

kompozycja

Zacznijmy od przyjrzenia się budowie tekstów.

rytm

intonacja

strofa saficka
rymy żeńskie

Stolica skomponowana została ze strof czterowersowych, złożonych z wersów o różnej rozpiętości sylabicznej; wersy tej samej długości występują w utworze sporadycznie (najczęściej, sześciokrotnie, pojawia się wers siedmiosylabowy, pięciokrotnie – dziewięciosylabowy z wygósem żeńskim), są rozrzucone w różnych miejscach tekstu i nie tworzą regularnych układów. Można też odnotować – co ma wpływ na odczucie rytmiczności utworu – częste występowanie działu intonacyjnego po czwartej sylabie w wersach długich, zwłaszcza w drugiej połowie wiersza, oraz fakt, że w większości strof najkrótsze wersy pojawiają się na końcu (przypomina to – ale tylko na zasadzie przybliżonego podobieństwa – tradycyjne układy stroficzne, np. strofę saficką). Różnowersowe strofy są rymowane parzyście: A B A B – głównie przy użyciu rymów żeńskich,

przeważnie dokładnych, przy czym wykorzystywane są zarówno rymy gramatyczne, jak i niegramatyczne (te w niewielkiej przewadze). Wyjątek wśród ogólnie stosowanych układów rymowych żeńskich stanowią strofy pierwsza i ostatnia, w których w wersach parzystych użyte zostały rymy męskie. Wyjątkowość tych dwu strof – ważnych dla toku refleksji lirycznej – podkreślają też inne osobliwości ich budowy, o czym będzie mowa później. Użycie rymów nie tylko służy wyodrębnieniu strof, ale uwyrażnia też kompozycję całego tekstu.

Analiza budowy rytmicznej utworu i zestawienie jej z wiadomościami na temat rozwoju form wierszowania w polskiej poezji w wieku XIX prowadzą do wniosku, że *Stolica* była pisana nieregularnym wierszem sylabicznym, zbliżającym się w pewnym stopniu do wiersza wolnego. W Norwidowej realizacji tej formy wierszowania wykorzystywane są takie atrybuty tradycyjnych form wierszy, jak rymowanie i układy stroficzne, nie są zaś eksploatowane rozmiary wierszowe znane z wcześniejszych użyć (regularnego) wiersza sylabicznego. Poeta zastosował tę nowatorską postać liryki niezwykle celnie w utworze o charakterze refleksyjnym: forma tekstu, urozmaicona pod względem długości linijek wierszowych, podkreśla przebieg intonacji, uwytłumaczając retoryczny charakter wypowiedzi. W wierszu Norwida strofy zostały powiązane z segmentacją treści wypowiedzi: wyodrębniają one kolejne obserwacje podmiotu lirycznego. Funkcję ramy kompozycyjnej pełnią strofa pierwsza i ostatnia, w których użyte zostały – wyjątkowe, jak już zaznaczyłam, na tle całego wiersza – rymy męskie. Wyróżnione w ten sposób rymowane słowa wprowadzają motywy istotne dla treści utworu. Są to motywy krzyża i ruchu wzwyż, a także drapieżności (którą ilustruje – wprowadzony na zasadzie porównania – obraz polowania kota na mysz). Kluczowe słowo „krzyż” zostało ponadto wyróżnione rozstrzelonym zapisem (warto przypomnieć, że wykorzystywanie tego typu środków graficznych do sygnalizowania ważnych treści było często stosowane przez Norwida):

1

O! ulico, ulico...
Miast, nad którymi krzyż;
Szyby twoje skrzą się i świecą
Jak źrenice kota, łowiąc mysz.

[...]

rymy dokładne
rymy gramatyczne
rymy niegramatyczne
rymy parzyste
rymy męskie

kompozycja

wiersz nieregularny
wiersz sylabiczny
wiersz wolny

intonacja
retoryka
podmiot liryczny
rama kompozycyjna

motyw krzyża
porównanie

7

Lub – nie patrząc na niedobliżnionych bliźnich lica,
Utonę myślą wzwyz:
– Na lazurze balon się rozświeca;
W obłokach?... – krzyż!

paralelizm
wyliczenie

Oprócz zauważonej kompozycji ramowej można też wskazać inne cechy formalne spajające utwór. Niektóre z kolejnych strof tworzą układy paralelne – tak jest w strofach trzeciej i czwartej, w których występują analogiczne wyliczenia kontrastowych zjawisk:

3

Ruchy dwa, i gesty dwa tylko:
[...]

4

Konwulsje dwie, i dwa obrazy:
[...]

podmiot liryczny

Podobnie jest w strofach piątej i szóstej, które przedstawiają mijane osoby i analogiczne reakcje podmiotu lirycznego:

5

Idzie Arab [...]
[...] wytchnę oku!

6

Idzie pogrzeb [...]
Wypocznę – o k i e m!...

kompozycja
dystych
tytuł

Wszystkie zauważone cechy budowy tekstu uwydatniają spójny tok myślowy i refleksyjny charakter utworu Norwida.

Z kolei wiersz Tuwima można uznać za ilustrację tytułowego *Ruchu*. Utwór skomponowany jest z parzyście rymowanych dystychów (układ: A A B B C C...), a te wyjątkowo krótkie strofy dzielą tekst na odcinki równe członom intonacyjnym, zakończone

pauzą na końcu zdań. Wewnętrzne podziały wersów, narzucane przez granice członów składniowych, dodatkowo udobitniają niezwykle częste rozczłonkowanie prozodyjne i logiczne wypowiedzi. Te osobliwości budowy utworu Tuwima silnie rytmizują tekst.

Jeśli się przyjrzeć dokładniej długości wersów i rozkładowi akcentów, to odkryjemy, że człony o nierównej rozpiętości sylabicznej, dzielone wewnątrz wielu wersów przez pauzy (wykładniki intonacyjne podziału zdaniowego), układają się w rytm czteroakcentowy. Rytmowi temu ulegają nawet te wersy, które w innych okolicznościach byłyby w głośnie wypowiedzi realizowane inaczej:

Kroki po liniach. Myśli w głowie.
Nakręcony, ruchomy człowiek!

Rusza się, żeby. Idzie, aby.
Obywatel miasta Warszawy.

w. 9–12

Tuwim użył wiersza o tak wyrazistym rytmie – wiersza o rzadkiej postaci czteroakcentowej – jako rozbudowanej onomatopei, ilustrującej mechaniczny ruch. Rytm jego utworu współdziała z innymi osobliwymi ukształtowaniami wypowiedzi, podkreślonymi przez budowę wierszową, służąc sparodiowaniu zjawiska ruchu przechodniów, obserwowanych na ulicach miasta. Zwraca uwagę dewiacyjność składniowa wersów i postać gramatyczna rymowanych wyrazów: zdania urywają się na spójnikach. Zdarzają się też rymy wewnętrzne, w tym tautologiczne, co dodatkowo podkreśla monotonię rytmu:

Chodzą, idą. W sprawach idą.
[...]

Wstali, iżby. Chodzą, ażeby.
[...]

Rusza się, żeby. Idzie, aby.
[...]

w. 3, 5, 11

składnia

prozodia

kompozycja

akcent

intonacja

rytm

onomatopeja

parodia

rymy wewnętrzne

rymy tautologiczne

parodia

Jak widać, poeta wykorzystał możliwości formy wierszowej jako jeden z elementów znaczeniowców tekstu. Do kwestii parodyjnego przedstawienia ruchu w wierszu Tuwima powrócę w dalszych rozważaniach.

*

Zajmijmy się z kolei przedstawieniami miast w obu utworach, a przede wszystkim rolą, jaka została w nich przypisana podmiotom lirycznym.

bohater liryczny

apostrofa

ekspresja

Wiersz Norwida został skomponowany z serii oddzielnych obserwacji, składających się na obraz zachowań mieszkańców wielkiego miasta. Bohater liryczny tego utworu jest samotnym przechodniem, który porusza się po ulicach bez wyraźnego celu. Miejsce prowadzenia obserwacji zostało wskazane w tytule *Stolica*, a także w apostrofie otwierającej wiersz: „O! ulico, ulico...”. Forma tej wypowiedzi jest nie tyle zwróceniem się do adresata, co ekspresywnym westchnieniem – wyrazem ubolewania. Nadaje to emocjonalną wymowę całemu utworowi i zawartym w nim refleksjom.

metonimia

tytuł

Użyty w apostrofie wyraz „ulica” oznacza nie tylko: ‘drogę miejską dla ruchu pieszego i pojazdów’, ale też (na prawach metonimii) – ‘ruch uliczny, przechodniów’. Chodzi więc o obraz miasta, na który składają się zachowania jego mieszkańców – obserwowane na ulicach z perspektywy przechodnia. Tytułowa „stolica” to Paryż.

porównanie

Wstępne opinie obserwatora na temat tej metropolii mają charakter generalizujący i są formułowane bezosobowo, a istnienie oceniającego podmiotu można jedynie wnioskować z ukazywanych dalej obrazów Paryża. Charakteryzując atmosferę miasta, poeta porównuje je do drapieżnego zwierzęcia: „Szyby twoje skrzą się i świecą / Jak źrenice kota, łowiąc mysz”).

podmiot liryczny

aktualny czas teraźniejszy

W początkowej części utworu obserwator pozostaje utajony – tak jest w pięciu strofach, w których są przedstawione pewne generalne wrażenia i typowe sceny uliczne. Używany w tych opisach czas teraźniejszy wyraża czynności powtarzalne (np. „[...] wydąga każdy [przechodzień], że aż parno / Wśród omijań i krzyków”). W drugiej części wiersza podmiot liryczny już wyraźnie ujawnia swą obecność i bierze udział w przedstawianych sytuacjach: objawia się w roli przechodnia, wyławiającego wzrokiem wyróżniające się z tłumu osoby, które następnie obserwuje i ocenia. Relacje z wędrówki po mieście są tu ujęte w formie aktualnego czasu teraźniejszego: „Idzie Arab [...]”, „Idzie pogrzeb [...]”. Bohater-obszawator poszukuje też stanów i sytuacji, które

przyniosą mu ukojenie: „Pojrzę nań... wytchnę oku!”; „W ślad mu pójdę, gestem wypocznę, / Wypocznę – okiem!...”; „Utonę myślą wzwyż”.

Upostaciowanie bohatera utworu jako wędrowca-observatora to jeden z często stosowanych sposobów budowania sytuacji lirycznej lub konstruowania narracji w utworach literackich. W opracowaniach literaturoznawczych używane bywa w tym wypadku francuskie określenie *flâneur* (włóczęga). Podmiot z wiersza Norwida jest właśnie takim samotnym przechodniem, snującym się po ulicach miasta.

Analizując zachowania idącego przez miasto samotnego wędrowca, odnotujemy, że choć kierunek jego ruchu nie został wyznaczony przez jakiś ujawniony praktyczny cel, to jednak poruszanie się po mieście nie jest w jego przypadku bezmyślnym błędzeniem. Wizerunek miasta ukazany w wierszu *Stolica* nie przedstawia wspaniałej panoramy Paryża – malowniczej scenerii słynnych placów, budowli czy parków. Refleksja podmiotu mówiącego nie koncentruje się zresztą na zewnętrznej powłoce miasta, lecz na kondycji duchowej jego mieszkańców. Sugeruje to już pierwszy odnotowany w wierszu obraz: widok okien, błyszczących jak źrenice kota, polującego na mysz. Użyte tu porównanie odnosi się co prawda do okien, ale rzutuje na całe miasto, na wyczuwaną w nim atmosferę zagrożenia i wrogości. Równie znamienna jest scena ostatnia, w której przechodzień podnosi oczy ku niebu i zauważa w obłokach krzyż – symbol chrześcijaństwa i jego zasad moralnych. Oba te ujęcia wyraźnie świadczą o tym, jakie nastawienie ma nasz bohater do innych i jakimi kieruje się wartościami, oceniając ich postępowanie.

„Ja” liryczne ukazuje społeczność miejską zaprzątniętą własnymi przyziemnymi sprawami, a więc egoistyczną, pozbawioną empatii. Bohater wyraża dezaprobatę dla takiej postawy znaczącym odwróceniem oczu od ludzi niedojrzałych, ułomnych duchowo, których określa jako „niedobliźnionych”. Użyty tu neologizm poetycki: „niedobliźnieni”, kryje w sobie bogate treści, a jego sens wyłania się dzięki łącznemu oddziaływaniu kilku podobnie brzmiących wyrazów: „bliźni” – „blizna”, „zabliźnić się”, „zabliźniona” (rana). By zarysować ów sens, przeanalizujmy to zespalanie się znaczeń. Zauważmy, że zastosowany przez Norwida neologizm rozwija możliwości derywacyjne leksemu „bliźni”, który traktowany jest jak forma czasownika „bliźnić”, więc otwiera się tu możliwość tworzenia imiesłowów – analogicznie do czasownika „zabliźnić się” i pochodnej od niego formy: „zabliźniony”. Tworzone słowo rozszerza też swe pole słowotwórcze pod wpływem słów zawierających formant słowotwórczy (prefiks) „nie-

sytuacja liryczna
narracja
motyw wędrowca

porównanie

symbol

neologizm

do-”, oznaczających: ‘niedoprowadzenie jakiejś czynności do pożądanego końca’ (np. „nie dopilnować”, „nie dopracować”, „nie dopatrzeć”). A zatem: „niedobliżnieni bliźni” to ludzie, którzy nie osiągnęli jeszcze w pełni ludzkiej natury, nie wypracowali w sobie właściwej postawy bliźniego, która stanowi przeciwieństwo egoizmu.

cykl poetycki

bohater liryczny

podmiot liryczny

Taki obraz wielkiego miasta i jego „niedobliżnionych” mieszkańców ukazuje przechodzień-moralista z wiersza Norwida. Poeta włącza swój utwór do cyklu liryków *Vade-mecum* (nazwa ta, zaczerpnięta z łaciny, znaczy dosłownie: „pójdź za mną”; to popularne określenie drukowanych przewodników turystycznych). Jego wędrujący po mieście bohater spogląda na francuską metropolię, a może też na obraz każdego z „miast, nad którymi krzyż”, oczyma przewodnika na drodze życia – ujmującego świat przede wszystkim pod kątem oceny ludzkich postaw.

Tuwim też wykorzystuje upostaciowanie podmiotu lirycznego jako postronnego przechodnia-observatora, ale jest to obserwator-szyderca, który nie czuje więzi wspólnotowej z tłumem przechodniów i nie uczestniczy w ich działaniach. Jest kimś „spoza” – określającym nieznanym w trzeciej osobie (są to „oni”), dostrzegającym jedynie ich bezsensowną ruchliwość i kontestującym pogardliwie absurdalność ich poczynań.

parodia

Utajona obecność podmiotu lirycznego ujawnia się już poprzez same akty obserwacji mieszkańców miasta. Spostrzeżenia podmiotu zostały ujęte w formę krótkich oznajmień w trzeciej osobie liczby mnogiej. Powtarzalne i niezrozumiałe zachowania przechodniów są przedstawiane w sposób parodiujący: „Wstali, chodzą. [...] // Chodzą, idą. W sprawach idą. / Przyjdą, załatwią i znowu wyjdą”. Obserwator-szyderca w formie bezosobowych wykrzyknień potępia działania przechodniów i parodiuje samozadowolenie tłumu: „O, jak uroczo! O, jak zabawnie!”, a jego obecność staje się w pełni oczywista w przeczących wypowiedziach pierwszoosobowych, gdy neguje on jakikolwiek sens aktywności mijanych ludzi: „Nie wiem po co”; „O, jak śmiesznie! Bo nie wiem, dlaczego”.

*

Przeanalizujemy dokładniej obrazy metropolii w wierszach Norwida i Tuwima – reprezentowane przez zachowania ich mieszkańców.

Obraz życia metropolii w wierszu
Norwida – kontrasty i paradoksy

Norwidowski obserwator-przechodzień mija hałaśliwy tłum, rojący się na ulicach miasta „wśród omijań i krzyków”. Odnotowuje podobne objawy skrajnych emocji

u ludzi, których jednoczy pogoń za zyskiem czy po prostu zarobkiem, niezależnie od tego, do której klasy społecznej należą. Ich działania przedstawione zostały jako mechaniczne gesty i gorączkowe, konwulsyjne ruchy. Owa gra podobieństw i kontrastów została ukazana następująco:

3

Ruchy dwa, i gesty dwa tylko:
Fabrykantów, ścigających coś z rozpaczą,
I pokwitowanych z prac, przed chwilką,
Co – tryumfem się raczą...

4

Konwulsje dwie, i dwa obrazy:
Zakupionego z góry nieba,
Lub – fabrycznej ekstazy
O – kęs chleba.

Z tego jednorodnego tłumu Paryżan wyróżniają się osoby, które obserwator postrzeżga pozytywnie, a które reprezentują powagę i uduchowanie. Jest to przede wszystkim Arab – przypominający w swej białej galabiji kapłana i ukazany w całym dostojństwie posągowej postaci:

5

Idzie Arab, z kapłańskim ruszeniem głowy,
Wśród chmurnego promieniejąc tłoku;
Biały, jak statua z kości słoniowej:
Pojrzę nań... wytchnę oku!

I jest to też przesuwający się powoli kondukt pogrzebowy. Grupa żałobników ukazana na tle hałaśliwego tłumu, goniącego za sprawami materialnymi, wnosi spokój i pierwiastek duchowy:

Idzie pogrzeb, w ulice spływa boczne
 Nie-pogwałconym krokiem;
 W ślad mu pójdę, gestem wypocznę,
 Wypocznę – okiem!...

paradoks Oba te zjawiska tworzą kontrast kolorystyczny (biała sylwetka Araba i czarne stroje żałobników), ale stanowią paradoksalną jedność: wyróżniają się z tłumu swym spokojnym, majestatycznym ruchem i są wśród ulicznego zgiełku jedynymi znakami godności i powagi człowieka, a także przejawem istnienia duchowego wymiaru ludzkiej egzystencji. W ich widoku obserwator znajduje wytchnienie.

Sferę wartości duchowych reprezentuje też w wierszu Norwida krzyż, widoczny nad dachami świątyń:

1

O! ulico, ulico...
 Miast, nad którymi krzyż;
 Szyby twoje skrzą się i świecą
 Jak źrenice kota, łowiąc mysz.

Ów symbol chrześcijaństwa zostaje włączony w układ sprzeczności, objawiających się w pełnym zamętu zmaterializowanym świecie wielkich miast: góruje nad stolicą, nad ulicami chrześcijańskich miast, a tymczasem rządzi tam przemoc i negowana jest zasada miłości bliźniego (bliźni mają „niedobliźnione lica”).

ironia
 bohater liryczny Sumując migawkowe obserwacje poczynione przez przechodnia na ulicach metropolii, zauważmy, w jak ironiczny, wręcz sarkastyczny sposób bohater liryczny przedstawia całościowy wizerunek stolicy. Oparty na kontrastach i paradoksach obraz obejmuje to, co widać obok (tłum mieszkańców), i to, co usytuowane w górze (okna domów, niebo nad miastem); w tłumie śpieszących dokądś przechodniów są i ludzie zamożni, i żyjący z pracy najemnej; i ci, którzy korzystają z dostatku, i oddający się niskim uciechom prostacy. Wszyscy oni stanowią hałaśliwy, mrowiący się tłum, odróżający przez swą konwulsyjną ruchliwość i zakłamanie. Symbolem tego zafałszowania są dla obserwatora-moralisty chociażby czarne stroje zamożnych mieszczan, sugerujące,

że ich właściciele mają poważne podejście do życia, bo naśladują, jak by się zdawało, symbolikę ubioru stoików; tymczasem ich życiowa postawa nie ma w istocie nic wspólnego z założeniami etycznymi tej filozofii.

Kolejny kontrastowy, a zarazem paradoksalny element wizerunku miasta tworzy przeciwstawienie czarnych strojów zgodnych z nakazami mody (wyrazu próżności) i czarnych strojów żałobników (symbolu żałoby, powiązanego z chrześcijańską obrzędowością). Czerni pogrzebu zestrzaja się z kolei – mimo przeciwnej barwy – z białą stroju dostojnie poruszającego się Araba. I choć motywy te mają różne odniesienia religijne i kulturowe, to w wierszu Norwida oba przynależą do sfery powagi, spokoju i duchowości. Arab „z kapłańskim ruszeniem głowy” jest bliski sakralnej aurze chrześcijańskiego pogrzebu. Oba spotkania mają dla bohatera lirycznego podobną wartość – wystarczy porównać jego reakcję na widok Araba: „Pojrzę nań... wytchnę o k u!”, z reakcją na widok konduktu pogrzebowego: „W ślad mu pójdę, gestem wypocznę, / Wypocznę okiem!...”.

paradoks

bohater liryczny

Analogiczną grę podobieństwa i kontrastu wprowadza Norwid na końcu utworu, gdy wzrok przechodnia-moralisty unosi się ku górze i spostrzega on tam dwa różne zjawiska. Najpierw widzi, że ponad mrowiącym się tłumem – pędzącym w pogoni za zyskiem i podzielonym przez sprzeczne interesy; tłumem, który w swej masie utracił zakorzenienie w chrześcijaństwie czy oparcie w wartościach duchowych – unosi się... balon, znak postępu. To postępowanie stał się idolem wielkomiejskiego tłumu, a jego symbolem w czasach Norwida był właśnie unoszący się w powietrzu balon.

Niebo nad Paryżem ma w wierszu Norwida podwójne znaczenie: jest to przestrzeń nad ziemią – miejsce ukazania się balonu – ale też przestrzeń symboliczna, usytuowana w górze, interpretowana w różnych systemach wierzeń jako sfera sakralna. Rozgoryczony przechodzień zwraca wzrok ku niebu, gdzie dostrzega symbol chrześcijaństwa – krzyż:

przeźrenie

przeźrenie symboliczne

7

Lub – nie patrząc na niedobliżnionych bliźnich lica,
Utonę myślą wzwyz:
– Na lazurze balon się rozświeca;
W obłokach?... – krzyż!

motyw krzyża

Motyw krzyża w analizowanym utworze jest nośnikiem bogatych sensów. Jako symbol chrześcijaństwa stanowi powszechnie rozpoznawany znak wyróżniający miejsca kultu, symbolizuje też wartości reprezentowane przez chrześcijaństwo, w tym między innymi etykę chrześcijańską. Wyraża ponadto treści przypisywane mu przez teologów chrześcijańskich, m.in. pełni funkcję zwiastuna nadziei i wyraża wiarę w boże miłosierdzie. Tak też może odczytywać jego znaczenie bohater liryczny wiersza, gdy kieruje oczy ku górze, odrywając wzrok od przykrego widoku tłumu. Ale obraz krzyża nad miastem i rojącym się tam hałaśliwym tłumem stanowi też swego rodzaju ironiczny komentarz do przedstawienia kondycji duchowej mieszkańców metropolii, którzy zachowali symbole chrześcijańskie w przestrzeni miejskiej – na dachach świątyń, ale przesłanie etyczne chrześcijaństwa nie ma żadnego wpływu na ich życie.

bohater liryczny

ironia

przeźren symboliczna

Zbierzmy wnioski z tej części analizy. Obraz XIX-wiecznej metropolii został nakreślony przez Norwida z zastosowaniem szeregu przeciwstawię pojęciowych: dół – góra, zgiełk – cisza, frenetyczny ruch – spokojne poruszanie się, czerń – biel, barwa ubioru stoików (filozofia) – barwa strojów mieszczan (moda), balon (znak postępu) – krzyż (symbol chrześcijaństwa), profanum – sacrum. Te kontrasty uwydatniają ostrość osądu moralnego wyrażanego w utworze.

paradoks

Poeta wskazuje równocześnie na paradoksy ujawniające się w zbieżności rzeczy przeciwstawnych: biel łączy się z sacrum na równi z czernią; czerń bywa wyrazem próżności, ale też uduchowienia; przestrzeń podniebna bywa sferą sakralną, choć może też podlegać desakralizacji.

przeźren

Perspektywa etyczna
w wierszu Norwida

Jak widać, wędrówka po mieście jest dla Norwidowego bohatera wędrówką przez świat pełen zamętu i agresji; świat, w którym przechodzień próbuje rozpoznać ludzkie postawy, szuka wartości etycznych i przejawów głębszej duchowości. Patrzy na zmateralizowany i egoistyczny świat głęboko krytycznie, z sarkazmem, bo doznaje rozczarowania z powodu niedojrzałości moralnej „niedobliżnionych bliźnich”. Z ironią odnosi się też do osiągnięć cywilizacyjnych, które postępowanie w sferze materialnej przeciwstawiają postępowaniu w sferze etyki, to znaczy dążeniu do pełni człowieczeństwa. Wszystkie zarysowane w wierszu napięcia i emocjonalny charakter obserwacji „ja” lirycznego nasuwają skojarzenie, że ukazana przez Norwida wędrówka samotnego przechodnia po ulicach metropolii ma w sobie coś z wędrówki Dantego po piekle.

Karykaturalny obraz zachowań
mieszkańców Warszawy w wierszu
Tuwima

W wierszu Tuwima obraz miasta i jego mieszkańców również jest negatywny, choć motywacje ocen i ukierunkowanie krytyki są odmienne niż u Norwida. Tuwim

z dezaprobatą przedstawia tłum uliczny, traktuje go jednak jako wieloosobowy podmiot zbiorowy zespolony w groteskowym działaniu – tytułowym „ruchu”. Poeta nie ukazuje rozmaitych grup ludzi ani nie przeciwstawia im pozytywnych jednostek wyodrębnionych z tłumu, jak to widzieliśmy w wierszu *Stolica*, lecz w typowy dla satyry – selektywny i przerysowany – sposób pokazuje pośpiech i chaotyczne przemieszczanie się mieszkańców Warszawy, a ich zachowanie zyskuje w tym obrazie rysy karykaturalne.

podmiot zbiorowy

groteska

satyra

karykatura

Ruch przechodniów przedstawiany jest jako niezrozumiała zbiorowa aktywność: powtarzanie czynności pozbawionych głębszego znaczenia: wstawanie, chodzenie, przychodzenie, wychodzenie. Brak dostrzegalnej motywacji tych działań skomentowany został na początku i końcu wiersza słowami wyrażającymi negatywną opinię obserwatora: „Nie wiem po co” (w. 2) – „O, jak śmiesznie! Bo nie wiem, dlaczego” (w. 14). Poprzez samo wyliczanie błahych, trywialnych czynności działaniom tym nadaje się pozór aktów ważnych – zyskały więc status „zdarzeń” („Wstali, chodzą. O, jak uroczy! / Oto zdarzenia [...]”).

wyliczenie

Jednak już sam dobór wyrazów oznaczających podobne czynności („chodzą”, „idą”) i sekwencja słów derywowanych od tej samej podstawy („przyjdą”, „wyjdą”), a przede wszystkim powtórzenia słów implikujące powtarzalność tych samych działań („wstali”, „wstali”) – wszystko to uwydatnia nieracjonalny, wręcz bezsensowny charakter ludzkich zachowań obserwowanych na ulicach miasta. Wypada odnotować, że owe działania zostały przedstawione z perspektywy zewnętrznego obserwatora – bez określenia, na czym polegają i czemu służą. Ów obserwator nie dostrzega celu i sensu działań ludzi należących do tłumu, więc niezrozumiałą ruchliwość przechodniów postrzega jako coś groteskowego: „wstali”, „chodzą”, „idą”, „przyjdą”, „załatwią”, „wyjdą”.

powtórzenie

Do budowania karykaturalnego obrazu wykorzystane też zostały środki składniowe: obraz ruchu przechodniów kreślony jest przy użyciu sekwencji krótkich zdań, wypełnionych jedynie orzeczeniami lub stanowiących dewiacyjne konstrukcje złożone z orzeczeń pozbawionych okoliczników celu – mimo dołączonych wskaźników zespolenia, zapowiadających kolejne (brakujące) człony zdania. Tak zbudowane ułomne twory składniowe uwydatniają brak racjonalnej motywacji działań anonimowych ludzi z tłumu:

składnia

Wstali, iżby. Chodzą, ażeby.
Oto cele. Oto potrzeby.

[...]

Rusza się, żeby. Idzie, aby.
Obywatel miasta Warszawy.

w. 5–6, 11–12

metafora
karykatura

Nie dostrzegając sensu wzmożonej aktywności przechodniów, obserwator widzi w nich poruszające się automaty – zaprogramowane manekiny, wprawione w mechaniczny ruch. Metafora ludzi-manekinów dehumanizuje tłum, nadaje karykaturalny rys jego działaniom:

Kroki po liniach. Myśli w głowie.
Nakręcony, ruchomy człowiek!
Rusza się, żeby. Idzie, aby.

w. 9–11

metrum
wiersz toniczny
podmiot zbiorowy

W celu podkreślenia automatyzmu ruchu ludzi-manekinów Tuwim zastosował, jak to wcześniej ustaliliśmy, specjalną strukturę metryczną: czteroakcentowy wiersz toniczny, który swą wyrazistą budową akcentową uwydatnia regularność ruchu. Tak ukształtowany rytmicznie tekst działa jako metafora obrazująca ruchy mechanizmu i parodiuje zachowania podmiotu zbiorowego przedstawianego w utworze.

sarkazm

Reprezentantem mieszkańców jest w wierszu Tuwima „obywatel miasta Warszawy” – traktowany z wyczuwalnym sarkazmem. Podmiot ten jest pozbawiony autentycznej ludzkiej egzystencji – jest funkcją w życiu społecznym. Osoba taka istnieje jedynie jako obiekt polityczny czy byt publicystyczny: obywatel miasta. Zauważmy, że status tego podmiotu jest zupełnie inny niż status realnych ludzi przedstawianych pozytywnie w wierszu Norwida, takich jak Arab czy uczestnicy pogrzebu.

Oprócz obrazu pośpiechu cechującego życie nowoczesnej metropolii, Tuwim wprowadza do swego wizerunku miasta jeszcze jeden rys znamieny dla czasu, w którym powstał jego utwór. Ulice wypełnione przez bezmyślnie rojący się tłum – tłum

ludzi-manekinów – są przestrzenią działania propagandy. W wierszu przywołany został slogan propagandowy, przedstawiający rzeczywistość polityczną, której beneficjentem miałyby być „obywatel miasta Warszawy”. Slogan ten brzmi: „On dla wszystkich. Wszyscy dla niego”. Hasło to postuluje jedność społeczną – i byłoby pozytywną w zamyśle przeróbką dewizy: „Jeden za wszystkich – wszyscy za jednego” (znanej chociażby z *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumasa), gdyby w zmodyfikowanej wersji nie kryło w sobie zafałszowania cechującego język propagandy.

propaganda

Zwróćmy uwagę na formę przywołanego sloganu. Naśladuje ona typową postać haseł wypisywanych na transparentach czy skandowanych na wiecach. Jak wskazują studia nad językiem propagandy i manipulacją językową, slogany takie cechują się brakiem orzeczeń, to zaś umożliwia dowolne wypełnienie pustego miejsca w strukturze zdania, zwalniając tym samym z odpowiedzialności za prawdziwość komunikatu jego nadawcę. Tego typu przekaz pozostawia znaczące niedomówienia, bo cóż dla wszystkich miałyby robić ów obywatel miasta Warszawy? Nie wiadomo. A co faktycznie robi? Z relacji, jaką znajdujemy w wierszu Tuwima, wynika, że rusza się żwawo po mieście, załatwiając jakieś sprawy... Jednak poruszanie się ludzi po mieście to przecież trywialna aktywność, a w rojąącym się tłumie trudno dostrzec odniesienie do ważnych celów życiowych czy działania na rzecz innych ludzi. Tak więc wyrażona w formie sloganu zasada: „On dla wszystkich. Wszyscy dla niego”, zostaje przez Tuwima ironicznie zakwestionowana.

język propagandy

slogan

Wskazane zabiegi degradujące tworzą groteskowy obraz miasta oraz jego mieszkańców. Obraz ten jest całkowicie negatywny i nie kryje w sobie żadnych jaśniejszych odcieni. Z perspektywy szydery, jaką przyjął Tuwim, miasto jest przestrzenią degradacji człowieka: miejscem jego dehumanizacji i terenem działania propagandy. W nakreślonym obrazie brak odniesień do sfery duchowej, nie widać też wartościowych jednostek wyróżniających się z tłumu. Jedynym podmiotem pozostającym na zewnątrz opisaney rzeczywistości wielkomiejskiej jest jej krytyczny obserwator – „ja” liryczne demaskujące groteskowe rysy obserwowanego przez siebie świata.

ironia

groteska

przestrzeń

*

Analizowane utwory Norwida i Tuwima przedstawiają obraz wielkiego miasta i zachowań jego mieszkańców, widzianych „z perspektywy ulicy” – na przykładzie zachowań przechodniów. Choć wiersze powstały w różnych okolicznościach, oba odnoszą się do

stylu życia ludności zamieszkującej nowoczesne metropolie, a każdy z nich odsłania uciążliwości przebywania w tłumie i zagrożenia egzystencjalne typowe dla rozwoju cywilizacji wielkomiejskiej.

tytuł
podmiot liryczny

Norwid nadaje swym refleksjom ton etyczny, ukazując pogoń ludzi za zyskiem i niskimi uciechami oraz wypominając im widoczne w wielkich miastach odejście od wartości duchowych. Przedmiotem jego krytyki stał się Paryż, ale tytuł utworu (*Stolica*) nadaje generalizującą wymowę obserwacjom podmiotu lirycznego: „stolica” jest tu jednym z wielu miast związanych historycznie z chrześcijaństwem – wielkich skupisk ludzkich, w których narastają konflikty, zanikają więzi międzyludzkie, a mieszkańcy są zaprzątnięci sprawami materialnymi i odchodzą od zasad etyki chrześcijańskiej.

przestrzeń
satyra

Wiersz Tuwima odnosi się do nieco późniejszego okresu rozwoju cywilizacji wielkomiejskiej. W jego czasach (okres międzywojenny) miasto objawiło swe negatywne oblicze jako miejsce naznaczone walką o byt i stwarzające złe warunki egzystencji. Zarysowany przez poetę obraz przedstawia miasto jako przestrzeń zdehumanizowaną. W swej zjadliwej satyrze ukazuje on alienację ludzkich dążeń, przedstawia mieszkańców działających jak bezmyślne manekiny i jako tłum ulegający propagandzie. Obraz ten jest pozbawiony bezpośrednich odniesień do porządku etycznego, ale – poprzez samo ukierunkowanie krytyki – implikuje przeświadczenie o godności ludzkiej jednostki i jej prawie do wolności przekonań – a wszystkie te wartości ulegają erozji w związku ze stylem życia wielkich miast.

sytuacja liryczna

groteska

środki stylistyczne

Jak pokazały szczegółowe analizy obu utworów: *Stolicy* Norwida i *Ruchu* Tuwima, poeci w nieco odmienny sposób zarysowali sytuację liryczną i przedstawili obrazy życia w metropoliach, przede wszystkim zaś inaczej skierowali ostrze krytyki i inaczej modulowali tonację swych wierszy. U Norwida był to pełen gorzycy sarkazm; u Tuwima – groteskowe przerysowanie i szyderstwo. Przy wszystkich tych odrębnościach – paralele między utworami wydają się oczywiste: obaj autorzy podjęli ważny dla współczesnej kultury temat życia i kondycji człowieka w środowisku wielkomiejskim, a także w mistrzowski sposób wykorzystali środki stylistyczne i nowatorskie formy wiersza jako narzędzia artystyczne, służące kreśleniu poetyckich obrazów i wyrażaniu (w tym przypadku – negatywnych) ocen.

Ewangelina Skalińska

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0002-2911-4074

„JAKAŚ SIŁA NIEZGADNIONA...”, CZYLI *IRONIA* CYPRIANA NORWIDA

CYPRIAN NORWID

xxxv. Ironia

1

Żeby to można arcydzieło
Dłutem wyprowadzić z grubych brył –
I żeby dłuto nie zgrzytnęło,
Ni młot je ustawnie bił a bił!...

2

5 Żeby to tchem samym harmonii
Można było kręcić wozów oś,
I bez s-krzypnięcia wstecz ironii
Żeby się udało zrobić coś...

3

Och! jakże spałby sobie człowiek,
10 Wyższy nad skargi ustawiczne,
Lecz cóż? – gdy jeszcze i u powiek
Roz-siędą się sny ironiczne!!...

4

Uczucie zwiedza bez ironii
Szlaki bite cudzym cierpieniem,
15 Lecz kto był pierw tam, wie o niéj,
Że jest – koniecznym bytu cieniem.

5

Ty myślisz może, że wiek złoty
Bez walk, sam, przyjdzie do ludzkości –
A gdzież?... powiodą pierw te cnoty,
20 Od których cofa strach śmieszności!...

Pierwodruk: 1905.

Wiersz ze zbioru *Vade-mecum*; tekst wg: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. II: *Wiersze. Część druga*, Warszawa 1971, s. 54–55¹.

¹ Wszystkie cytaty z dzieł Norwida za tą właśnie edycją – liczba rzymska oznacza tom, liczba arabska – stronę; cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.



Il. 1. Pantaleon Szyndler, *Norwid śpiący*, olej na płótnie (1879)*

W 1879 roku polski malarz-portrecista namalował podobiznę Cypriana Norwida, zatytułowaną: *Norwid śpiący*.

W trzy lata później (1882) spod jego pędzla wyszedł kolejny portret polskiego poety, zatytułowany po prostu: *Cyprian Norwid*. To drugie płótno, ostatnia podobizna poety powstała przed jego śmiercią, przedstawiająca sędziwego Norwida, ustylizowanego nieco na proroka, jest powszechnie znane. Tymczasem o wcześniejszym portrecie wiemy dzisiaj niewiele.

* Źródło reprodukcji: „Chimera. Czasopismo poświęcone sztuce i literaturze”, t. VIII, z. 22/23/24, lipiec–sierpień–wrzesień 1904, s. 295 (Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa, <http://mbc.cyfrowemazow-sze.pl>; dostęp: 10.05.2025).

Najwybitniejszy xx-wieczny wydawca i badacz Norwida, Juliusz Wiktor Gomulicki, wspominał tak:

Wychowałem się, mówiąc nawiasem, pod Szyndlerowskim portretem *Norwida śpiącego*, a kiedy ukończyłem 10 lat, oczarowały mnie dwa wiersze Norwida, które odnalazłem w resztkach powierzonej mi wtedy ojcowskiej teczki norwidianów².

Obydwa płótna znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, dokąd trafiły z prywatnych kolekcji po wybuchu II wojny światowej. Obie podobizny można podziwiać dzisiaj w zdigitalizowanych zbiorach muzealnych. Jednak płótno wcześniejsze – najpewniej uszkodzone podczas wojny – skrywa nałożona na nie nieprzezroczysta biała bibuła, a jedyna jego fotokopia została opublikowana na łamach wydawanej przez Miriamę (Zenona Przesmyckiego) „Chimery”, w numerze poświęconym Norwidowi³.

Autor *Vade-mecum* pieczołowicie dbał o wystudiowane pozy swoich fotografii, pozostawił nam też sporo autoportretów, ale – początkowo – mimo zażytych stosunków z młodszym malarzem, nie chciał ulec jego namowom i zgodzić się na namalowanie swojego portretu. Ostatecznie jednak zastosowany przez Szyndlera podstęp (malarz prawdopodobnie skorzystał z chwilowej drzemki Norwida, podczas której powstał szkic do portretu) zaowocował bodajże najbardziej realistyczną podobizną poety, zachowaną – choć w formie uszkodzonej – do naszych czasów.

cykl poetycki

ironia

Tyle historia sztuki, która jest w tym przypadku doskonałym wprowadzeniem do interpretacji Norwidowej *Ironii*, stanowiącej xxxv ogniwo poetyckiego cyklu *Vade-mecum*. Wiersz ten można uznać za jeden z najbardziej sztandarowych czy programowych w całej poetyckiej spuściznie Norwida. Wszak w zdecydowanej większości prac badawczych poświęconych zagadnieniu Norwidowskiej ironii (czy to jako zjawisku retorycznemu lub filozoficznemu, czy to jako środkowi poetyckiemu, czy po prostu jako wyrazowi poglądu na świat autora) ten utwór jest uwzględniany. Ale warto też od-

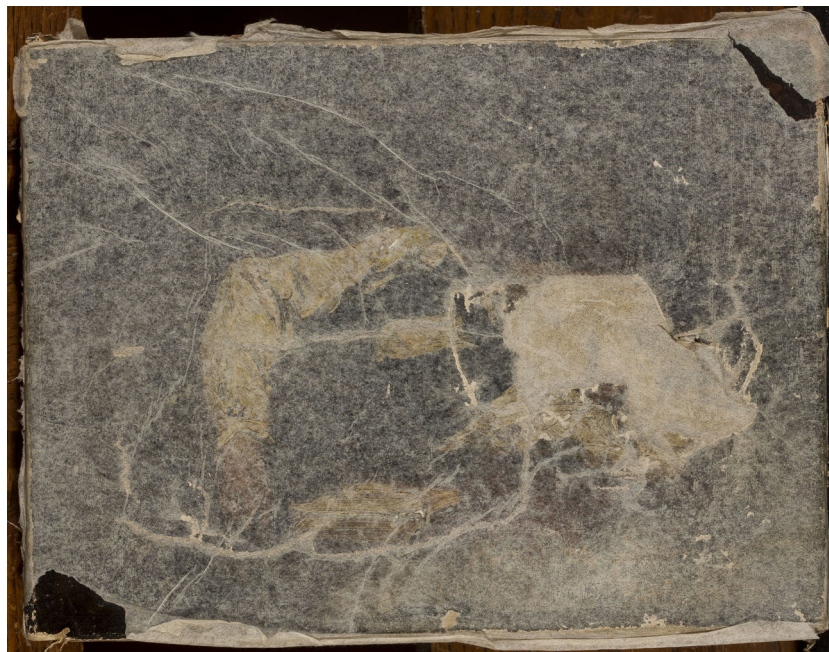
² *Obowiązki i przyjemności. Z Juliuszem Wiktorem Gomulickim rozmawiają Andrzej Bernat i Tomasz Łubieński*, „Nowe Książki” 2001, nr 1, s. 6.

³ Zob. przyp. na s. 167. Cały nr „Chimery” w: Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa, sygn. Cz2398 (<https://wbc.poznan.pl>; dostęp: 10.05.2025).



Il. 2. Pantaleon Szyndler, *Cyprian Norwid*,
olej na płótnie (1882)*

* Źródło reprodukcji: Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 4166 MNW (<https://cyfrowe.mnw.art.pl>; dostęp: 10.05.2025).



Il. 3. Pantaleon Szyndler, *Norwid śpiący* (1879), stan obecny*

deficyjna budowa utworu

metafora

notować, że poza kilkoma wstępnymi przymiarkami, nikt właściwie nie dokonał pełnej interpretacji interesującego nas wiersza. Bo też gnomiczna, deficyjna budowa utworu (inaczej niż w przypadku pozostałych słynnych liryków poety) opiera się zabiegom interpretacyjnym⁴. Utwór ten wygląda bardziej jak zbiór swego rodzaju maksym czy krótkich obrazów metaforycznych o dość jednoznacznym przesłaniu – dostarczających

* Źródło reprodukcji: Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2301 MNW (<https://cyfrowe.mnw.art.pl>; dostęp: 10.05.2025).

⁴ Tomasz Korpysz pisał o Norwidowskich „wierszach-definicjach” jako o: „utwor[ach] będących w całości lub przynajmniej w dużej części swego rodzaju rozważaniami semantycznymi wokół jakiegoś kluczowego słowa [...]. W wierszach tych brak struktur o charakterze ściśle deficyjnym

argumentów w debacie nad Norwidowską ironią, dowodów na to, jak poeta rozumiał to zjawisko – niż utwór domagający się interpretacji jako samodzielna całość.

ironia

Jednak zdaje się ten wiersz zawierać pewną zagadkę, jakiś rodzaj ironicznego, zwielokrotnionego echa, które wydobywa z kolejnych strof coraz to nowe tony. Zresztą już sam jego początek wskazuje na ironiczny koncept, łączący ze sobą dwie – zdawać by się mogło – zgoła odmienne sfery rzeczywistości.

koncept

Ironia i rzeźba. Materialność, ciężar, trwałość rzeźby i migotliwość ironii. Niezmiennosc i ciągły ruch. Jakościowa odmienność tych nieprzylegających do siebie zjawisk sprawia, że ich zestawienie przywołuje na myśl barokowy koncept *concors discordia*.

barok

concors discordia

Pojawiająca się na początku dwóch pierwszych strof anafora: „Żeby”, jest znakiem ciągłego konfliktu między tym, co uchodzi powszechnie za idealne, a tym, co – nie mniej powszechnie – jest traktowane jako rzeczywiste. Spójnik ten ponadto wprowadza do wiersza postać anonimowego adwersarza. Przeciwwstawia tu poeta pogląd (postawę? chęci?) wkomponowanego w wiersz odbiorcy prawdy artystycznej. Tak więc ani „arcydzieła”, ani ruchu wozów nie można uzyskać bez pewnego rodzaju „s-krzypnięcia”. W obu przykładach mamy do czynienia z ruchem fizycznym: raz typowo artystycznym (rzeźbienie), a innym razem – praktycznym (obrot koła wozu). Oba te obszary łączy ich – w pewien sposób – po części użytkowy, po części wysokoartystyczny charakter.

anafora

arcydzieło

Na podobieństwo czy nawet tożsamość obu tych zjawisk zwracał poeta uwagę już we wczesnym traktacie o sztuce *Promethidion* (1851). Materialny aspekt działalności człowieka – wedle tego „poematu w dialogach” – winno łączyć dążenie do piękna, które „Kształtem jest Miłości” (III, 437, w. 109). Choć początkowe fragmenty *Ironii* pozbawione są patosu, to jednak *Promethidion* narzuca się tutaj jeszcze bardziej jako konieczny kontekst interpretacyjny, jeśli pamiętamy o pojawiającej się w nim gloryfikacji renesansowego artysty Michała Anioła, „co kuł sam w marmurze” (III, 440, w. 195), czyli w sposób w pełni angażujący zarówno zmysł estetyczny, jak i siłę fizyczną rzeźbiarza, zmagający się z twardym tworzywem artystycznym, „wyprowadzając” z niego dzieło sztuki. Spotkanie dłuta z kamieniem – nieodłączny element tej odmiany pracy twórczej – musi wywoływać przykry zgrzyt. I już tutaj widać, jak Norwid podwójnie

renesans

bądź też mają one charakter marginalny, kontekstowy w wąskim zakresie i nie dotyczą podstawowego, centralnego słowa” (Tomasz Korpysz, *Definicje poetyckie Norwida*, Lublin 2009, s. 312).

- dysharmonia** i ironicznie używa tego określenia. Zgrzyt jest pozornym (czasem) wyrazem dysharmonii, rozdźwięku między tym, co rzeczywiste – przede wszystkim naturą kamienia – a rzeczywistością artystyczną w ogóle. Ale jest też nieodłącznym elementem świata relacji międzyludzkich. Wykucie arcydzieła czy wypracowanie porozumienia nie może więc – wedle prezentowanej logiki – obyć się bez rozdźwięku. (W innym wierszu z *Vade-mecum, Harmonii*, deklarował poeta, że „bez walki nie łączy sumienie!”; II, 21, w. 4). Podobnie rzecz przedstawia się z tzw. sztuką użytkową. Na myśl przychodzi tu ponownie nawiązanie do *Promethidiona* i zawartego w nim słynnego przekonania o tym: „Że użyteczne nigdy nie jest samo, / Że piękne – wchodzi nie pytając bramą!” (III, 441, w. 235–236). A tymczasem nawet to, co piękne, co nawiązuje wreszcie do mitycznych dokonań Piasta Kołodzieja, także nie jest pozbawione „s-krzypnięcia ironii”. Doskonały kształt, użyty praktycznie w postaci drewnianego koła i wprawiony w ruch, wywołuje dysonans akustyczny, czyli często – skrzypi.
- arcydzieło**
- mit** Co więcej, „zgrzyt” ów nie jest tutaj niczym negatywnym. I to nie on został potraktowany przez podmiot wiersza ironicznie. Podwójność mówienia nie dotyczy więc rzeczywistości fizycznej, ale oczekiwań wirtualnego adwersarza co do tego, że piękne i pożyteczne miałyby powstawać i działać „równie, pięknie i gładko”⁵. Tak sformułowane oczekiwania ignorują naturę rzeczy i równocześnie ilustrują XIX-wieczne fałszywe marzenia o supremacji technicznej. Każde zmaganie twórcze, każde pragnienie osiągnięcia ideału w pewien sposób „potyka się” w świecie Norwida o niedoskonałość.
- dysonans**
- ironia** Ciekawe, że doskonałość rzeźby staje się także metaforą organizującą jeden z zaledwie kilku wierszy miłosnych poety, *Marmur-biały*:
- metafora**

Wdzięczna Grecjo! – a co się i z Fidiase m stało,
 Który cię uczył kibić wyginać dostojnie
 I stąpać jako bogi, duchem czując ciało? –
Marmur-biały, w. 7–9; I, 100

⁵ A to właśnie było przedmiotem podziwu „dzikich”, zafascynowanych nowoczesnym parostatkiem z noweli *Cywilizacja* (VI, 54).

Wiersz ten, o dwie dekady wcześniejszy od *Ironii z Vade-mecum*, już nosi wyraźne ślady migotliwości znaczeniowej i emocjonalnej, budowanej przez Norwida wokół pojęcia rzeźby i białego marmuru. Biel i doskonałość kształtów rzeźby antycznej zostają tu zderzone z jej twardością i statycznością.

Z marmurem i kuciem rzeźby łączy Norwid nie tylko sztukę antyczną, ale także nowożytną. Wspomniany już renesansowy artysta pojawia się u Norwida także jako autor wierszy. I tutaj także zaskakuje. W zachowanym fragmencie tłumaczenia *Z Buonarrociego* czytamy:

antyk
renesans

Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia
Dziś, gdy tak wiele hańb i poplamienia;
Nie czuć, nie widzieć, leżąc jak w mogile –
Cóż z tak uroczą porównałbyś No cą?
– Przeto, zaklinam, ucisz się na chwilę,
Mógłbyś przebudzić mię... na co? i po co?

Z Buonarrociego; II, 225

W tym miejscu wypada powrócić do przywołanych na początku artykułu portretów Norwida. *Norwid śpiący* został opatrzony pierwszym i ostatnim wersem z oryginalnej (włoskiej) wersji tego właśnie ułamka poetyckiego:

Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso,
.....
.....
.....
.....
però non mi destar, deh, parla basso⁶.

Dawniejsi badacze Norwida twierdzą, że fragment ten został wypisany przez poetę na portrecie własnoręcznie, co miało sugerować akceptację dla pracy młodszego malarza.

⁶ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di Ettore Borelli, Milano 2001, s. 261.

motyw snu
romantyczny prorok
romantyzm

ironia
retoryka

Wedle badań późniejszych, inskrypcja ta nie wyszła spod ręki poety⁷. I może drobiazg ten nie zasługiwałby na dłuższą refleksję, gdyby nie fakt, że obydwaj przywołane wcześniej portrety stanowią doskonały komentarz do analizowanego wiersza. Są one jak gdyby awersem i rewersem tej samej rzeczywistości ludzkiej, o której mowa w *Ironii*. Sen i czuwanie, nieświadomość i wystudiowana poza starca, romantycznego proroka. Obydwa te znaczenia odgrywają pierwszoplanową rolę w całej twórczości poety, szczególnie w *Vade-mecum*.

Rzecz znamienna, że na pokrewieństwo problematyki snu, ironii i retorycznej sprawności poety zwracała uwagę przed laty jedna z najwybitniejszych znawczyń Norwida, Danuta Zamącińska. Nie do przecenienia jest jej rozprawa *Poznawanie poezji Norwida*:

Wydaje się, że na ogół najlepsze rezultaty poetyckie osiąga Norwid wówczas, gdy wykorzystuje tradycję retoryczną, tradycję języka sprawnego, zwięzłego, apelującego właśnie do zmysłu porządku, potrzeby celnej dobitności, a równocześnie odkrywającego wartość nowości, niezależności od wspólnych wyobrażeń⁸.

Komentarz ten znakomicie przylega do dwóch pierwszych strof *Ironii*. Natomiast w dalszych fragmentach *Poznawania poezji Norwida* możemy przeczytać jeszcze:

Motywy „snu” i spania na ogół traktowane są przez Norwida bardzo zjadliwie i nieromantycznie. W leksykonie poety „sen” i czynność spania nie mają wymiarów zbyt poetyckich. „Och! jakże spałby sobie człowiek”... Chciałoby się przyjąć to westchnienie w sposób najbardziej naiwny i aprobatywny! Nauczylismy się jednak, że w świecie Norwida nie ma miejsca na pobłażanie leniwym zachciankom i (wbrew sobie) moralistycznie rzecz przyswajamy⁹.

⁷ Zob. Aleksandra Sikorska-Krystek, *Pantaleon Szyndler – odkrywca Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 2023, t. 41, s. 167–200.

⁸ Danuta Zamącińska, *Poznawanie poezji Norwida*, w: tejsze, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 86.

⁹ Tamże, s. 88.

To wszystko prawda. Ale prawdą też jest, że Norwidowski sen i powiązany z nim motyw rzeźby wywołują i bardziej niepokojące konotacje.

Abstrahując od przytoczonego wyżej wyimka *Z Buonarroiego*, sen w poezji Norwida jest przede wszystkim rodzajem nieobecności w świecie, ucieczki przed światem (nieco inaczej rzecz przedstawia się w części wczesnych dramatów, a także w późniejszych nowelach). W komedio-dramie *Aktor*, jednym z najważniejszych dramatów Norwida, zacytowany zostaje tylko jeden nowożytny monolog teatralny – Hamletowskie „być albo nie być”. Choć Norwid w połowie lat 50. XIX wieku tłumaczył różne fragmenty tej tragedii¹⁰, to jednak na szczególną uwagę zasługuje ten właśnie fragment, recytowany przez hrabiego Jerzego. Niewątpliwie walory estetyczne tego monologu, jego szczególna rola w dramacie, uwidaczniają, jak bardzo serio autor go traktował. W tłumaczeniu Norwida czytamy:

Umrzeć? – to zasnąć – skoro więc przez spanie
Można ukrócić cierpień sto tysięcy
Nie rozłączonych od życia i ciała –
Końca takiego – och! – chcieć najgoręcej!...

*

Lecz umrzeć, zasnąć... to śnić! – oto cała
Trudność – – w śnie onym cóż bo dziać się musi?
Gdy wyzwolonym duch z rzeczywistości –

Aktor, akt III, scena 1; IV, 407, w. 81–87

Rozważania Hamleta nad możliwością odebrania sobie życia skupiają się wokół wątpliwości co do tego, co spotka go po „zaśnięciu”, bo wedle logiki Szekspirowskiej (której kontynuatorami stali się romantycy) sen jest bratem śmierci. Tutaj staje się on (sen) także figurą potencjalnego piekła („w śnie owym cóż bo dziać się musi?”). Samowolne porzucenie rzeczywistości ludzkiej, ucieczka w sen wieczny bezpośrednio zagraża nieśmiertelnej duszy.

¹⁰ Zob. *Metryki i objaśnienia: Przekłady z Szekspira*, v, 378–381.

motyw snu
nowela
dramat
komedio-drama
monolog

romantyzm

Sen pojawia się także w jednym z początkowych wierszy *Vade-mecum* [*Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*]. Tutaj staje się on domeną kobiet XIX-wiecznych (przede wszystkim Polek):

Niewiast, zaklętych w umarłe formuły,
Spotkałem tysiąc – i było mi smętno,
Że wdzięków tyle widziałem – nieczuły! –
Żrenicą na nie patrząc bez-namiętą.
Tej, tamtej rękę tknąwszy marmurowę,
Wzruszyłem fałdy ubrania kamienne,
A motyl nocny wleciał jej nad głowę,
Zadrżał i upadł... i odeszły, senne...

[*Klaskaniem...*], w. 27–34; II, 16

motto
cykl poetycki

Omawiana problematyka – w ogóle – jakoś rzutuje na całość cyklu *Vade-mecum*. Mocno wprowadza ją poeta w motcie, będącym jego własnym przekładem fragmentu *Odysei*:

Nie pochlebiaj Cieniowi! o! Ulissie,
szlachetny synu Laerta – wolałbym po-
między wami być pacholkiem ostatniego
wyrobnika, nie posiadającego ziemi, mają-
cego pług za całą własność i zaledwo
zdolnego wyżyć, anizeli panować, jak
Monarcha, nad narodem umarłych!

Odyseon

II, 7

„Naród umarłych” jest tu narodem śpiących, narodem, który decyduje się na pewien rodzaj niebytu, także – choć nie tylko – niebytu politycznego, niebytu będącego rezygnacją z postawy aktywnej, świadomej obecności w świecie. I nie tylko naród ten, ale każdy poszczególny człowiek, jeśli tylko chciałby na to zaszczytne miano zasłużyć, wymaga przebudzenia, swoistej przytomności, aktywizacji podmiotowej. Podobna refleksja pojawia się we wstępie *Do czytelnika*:

Nie idzie za tym, ażeby nie było dobrym dać wyobrażenie, jak? pojmuje pisarz własną swoją przytomność względem czasu swojego i składowych żywiołów w grę wchodzących.

Do czytelnika; II, 9

Pisarz przytomny to nie tylko ten, który sam jest w pełni obecny, ale też ten, który upomina się o podobną „przytomność” swojego czytelnika i pragnie go obudzić, choć wie, że śpiącego nie sposób „przebudzić grzeczni e”¹¹. A jeśli grzeczność odchodzi na plan dalszy, to „pewne brutalstwo nierozłącznym zdawa się być od roboty takowej” (VI, 221).

Owo „brutalstwo” z reguły wiąże się z ironią, wytrącającą ze snu:

3

Och! jakże spałby sobie człowiek,
Wyższy nad skargi ustawiczne,
Lecz cóż? – gdy jeszcze i u powiek
Roz-siędą się sny ironiczne!...

Ironia jest więc tą siłą, która wytrąca człowieka z inercji i zmusza go do przytomności, do porzucenia wygodny nie-bycia, nie-myślenia na rzecz świadomości kondycji ludzkiej. A ta – jak głosi poeta – naznaczona jest cieniem ironicznym; poczuciem ciągłego rozdwojenia „ja” na tego, kto jest podmiotem i przedmiotem ironii:

ironia

4

Uczucie zwiedza bez ironii
Szlaki bite cudzym cierpieniem,

¹¹ Pytanie to rozpoczyna późną rozprawę filozoficzną Norwida zatytułowaną *Milczenie*: „Czy śpiącego można przebudzić grzeczni e?... Podobno, że nie: gdyby albowiem budziło się go upadkiem na twarz najlżejszego listka róży, jeszcze byłoby to tylko bardzo wykwinnie albo poetycko pomyslane, lecz nie byłoby grzeczni e, bo, końcem końców, trzeba śpiącemu przerwać snowania myśli jego – i to przerwać doraźnie, nie powoli, lecz nagle, przenosząc go jednym ruchem w rzeczywistość i w oczywistość inną” (VI, 221).

Lecz kto był p i e r w e j t a m, wie o niéj,
Że jest – koniecznym bytu cieniem.

doświadczenie Innego

koncept

metafora

Zacytowana przed chwilą strofa jest chyba najczęściej przywoływanym fragmentem omawianego wiersza. Porzuca tu poeta sądy ogólnikowe na rzecz konkretnego – bolesnego – doświadczenia Innego. Już nie jest on wirtualnym adwersarzem – jak miało to miejsce w strofach wcześniejszych – ale tym, który cierpi. Element prawdziwego cierpienia wprowadza do wiersza także jakości typowo liryczne. Porzuca poeta koncept ironiczny na rzecz spotkania z „drugą osobą”. I znów nie jest to tkliwy liryzm, ale znak prawdziwej empatii. Warto na moment zatrzymać się przy metaforze organizującej dwa początkowe wersy czwartej strofy. Cierpienie, „cudze cierpienie”, nie jest jedynie abstrakcyjnym uczuciem, ale pewnym procesem, który kształtuje, „wybija” szlak. I może nie jest to cierpienie jednostki, ale całego szeregu osób. „Wybijanie szlaków” zakłada też element temporalny, jest ciągłym, ponawianym kroczeniem tą samą drogą, kroczeniem ludzi cierpiących, wydeptujących ścieżki własnego bólu. Trudno też zapomnieć w tym miejscu o jeszcze jednym fragmencie przywoływanego już wiersza z początku cyklu *Vade-mecum*:

Po-obracanych w przeszłość nie pojętę,
A uwielbionę – spotkałem niemało!
W ostrogi rdzawe utrafiałem piętę
W ścieżkach, gdzie zbitych kul sporo padało.
Nieraz Obyczaj stary zawadziłem,
Z wyszczerzonymi na jutrznię zębami,
Odziewający się na głowę pyłem,
By noc przedłużył, nie zerwał ze snami.

[*Klaskaniem...*], w. 19–26; II, 16

tradycja literacka

Wiadomo, że metaforyczny obraz drogi z przytoczonego wyżej fragmentu jest przetworzonym poetycko obrazem poprzedzającej Norwida tradycji literackiej. Maszkarony zapatrzone w noc czają się – niczym w koszmarze sennym – na obrzeżach ścieżki. Kroczenie nią rani, sprawia ból, ale jest to nie tyle ból podmiotu wiersza, ile jego spotkanie z pozostałościami po bolesnych zmaganiach poprzedników. „Zbite kule”

(czyli te, które nie trafiły celu) i rdzawe ostrogi (pozostałe po tych, którym nie udało się opuścić owej ścieżki) znakomicie dopełniają obraz „szlaków bitych cudzym cierpieniem”. Podmiot *Vade-mecum* spotyka na swojej drodze „Obyczaj stary”. *Ironia* nie rozwija podobnego wątku. Pojawia się tam natomiast egzystencjalne przeświadczenie o nieuchronnej świadomości ironicznej tekstowego „ja”. Bez względu na to, jak bolesne byłoby Norwidowe „ja-w-świecie” czy „ja-dla-świata”, jego świadomość nieustannie tworzy echo ironiczne. Jest to konstatacja tyleż wyzwalająca, ileż bolesna. Bo też wydaje się, że owo „ja” jest – by tak rzec – chore na ironię. Jego spojrzenie na świat, a przede wszystkim na siebie samego jest jakoś naznaczone świadomością ironiczną.

„choroba” ironii

Jednym z najbardziej lirycznych tekstów Norwida jest poemat *Assunta*, będący – między innymi – elegijną opowieścią o utraconej miłości. Ale i ten tekst nie jest pozbawiony ironii, siły, która zmusza podmiot tekstowy do zdystansowania własnego bólu po stracie ukochanej. W końcowym fragmencie poematu czytamy:

elegijność

Czas niech nadchodzi czekany od tłumu,
Ja z mym nie zerwę cyprysowym listkiem:
Niech gardzą jedni wszystkim dla rozumu,
A im przeciwni – dla uczucia wszystkim.
Z przeciw-uczucia do przeciw-rozumu
Też wartość drogi widzę jak przebłyskiem.

Assunta, Pieśń IV, w. 145–150; III, 294

Droga bohatera-narratora po stracie Assunty – naczelny motyw poematu – łączy sprzeczności, i to łączy je wyraźnie na sposób barokowy – wytyczony przez jakże ironiczne *concors discordia*.

bohater
topos drogi
concors discordia
arcydzieło

Wydaje się, że podobny – o ile nie tożsamy – motyw organizuje *Ironię*. Arcydzieło i dłuto, koło i skrzypienie, sen i ironiczne przebudzenie. Norwid ewidentnie sięga w interpretowanym wierszu po stylistykę barokową, ale – co godne uwagi – maskuje ją, posługując się językiem dalekim od siedemnastowiecznej retoryki.

retoryka
barok

Ta „matryca baroku” organizuje też ostatnią strofę *Ironii*:

Ty myślisz może, że wiek złoty
 Bez walk, sam, przyjdzie do ludzkości –
 A gdzie?... powiodą pierw te cnoty,
 Od których cofa strach śmieszności!...

Można by długo zastanawiać się nad tym, o jakich właściwie cnotach mówi poeta w ostatnim wersie. Na myśl przychodzą tu chyba przede wszystkim te „cnoty podstawowe” (nie mylić z „cnotami kardynalnymi”), które na gruncie kultury drugiej połowy wieku XIX, „wieku kupieckiego i przemysłowego”, kojarzą się co najwyżej z burleskową naiwnością, z emocjonalnym nieprzystosowaniem do nowoczesnego społeczeństwa. Ale istnieje też w kulturze europejskiej wywodząca się z baroku postać szlachcica z la Manchy, przekształcona przez młodego Norwida w metaforę całego pokolenia. W *Epos-naszej*, gloryfikującej postać hiszpańskiego hidalga i zarazem traktującej go ironicznie, możemy przeczytać:

burleska

metafora

ironia

VI

To tak!... a śmiechu nie ma w tym, oj! nie ma –
 Dla widzów chyba i dla czytelników,
 Lecz dla nas? – mówię: dla nas, co obiema
 Rękami nikłych walczym rozbójników,
 Oswobodzając księżniczkę zaklętą –
 Ból, spieka, gorycz i marsz drogą krętą.

VII

A śmiech? – to potem w dziejach – to potomni
 Niech się uśmieją, że my tacy mali,
 A oni szczęśni tacy i ogromni,
 I czyści, i tak zewsząd okazali...

Epos-nasza, w. 31–40; I, 159–160

Przywołany wiersz jest jednym z najwyraźniejszych przykładów tzw. ironii lirycznej w twórczości Norwida. Bohater Cervantesa nie budzi wcale u Norwida uśmiechu wyższości. Natomiast sam poeta i całe jego pokolenie, gnane „od anioła do szatana” – już tak. Naiwne zmagania drugiego pokolenia romantyków, pokolenia samego Norwida, z historią bardzo wcześnie (bo już około roku 1848) zawierają w sobie konglomerat znaczeń lirycznych i ironicznych. Te pozornie wykluczające się pierwiastki estetyczne łączą się w poezji Norwida w nową jakość. Pokoleniu wychowanemu w kulcie „zemsty na wrogu” i wizji mesjanistycznych obcy był „strach śmieszności”. Tyle tylko, że owa straceńcza odwaga i – w optyce Norwida – naiwna wiara w posłannictwo narodu polskiego, wreszcie rodzaj donkiszoterii (o który zostało ono posądzane przez pokolenie powstańców listopadowych) nie budzą „strachu śmieszności”. Pokolenie to uznało za swój cel dziejowy właśnie przywrócenie owego „złotego wieku”, walkę o niego mimo „smoków, jądów, kul i grotów”. A ironia? To właśnie ona wedle poematu *Rzecz o wolności słowa*:

ironia

bohater

romantyzm

[...] szła, jak cień za ciałem,
I tarzała się w piasku, gdzie stąpiłem nogą,
Jak padalec, stała się obuwia ostrogą...
Choć ani mogłem myśleć o niej, ni myślałem
Tam, gdzie się stokroć łatwiej spotkać z Ideałem!

Rzecz o wolności słowa, cz. XI, w. 166–170; III, 598–599

<https://rcin.org.pl>

Arent van Nieukerken

Uniwersytet Amsterdamski

ORCID: 0000-0002-4524-4637

PARADOKSY IRONII

CYPRIAN NORWID

Rzecz o wolności słowa

[fragment z części XI]

[...]

151 Nie! znam ja coś gorszego nad uśmiechy krzywe,
Nad Cynizm, nad Ironię...

...znam – Serio-fałszywe!

I gdy byłem w Neptuno, gdzie łaźnie Nerona
Wypłukuje z wiszarów fala zapieniona,
155 Bijąc w takt nieustannie, i z wielkim spokojem
Oblamuje mozaiki, i ciska jak swoim
Różnobarwnymi głazy – i ciągle je ślini
Pianą – i zaokrągła, i równymi czyni...
I jak kulami rzuca... ten, tyle potężny,

160 Żywiół, jak malec jaki lub kto niedołączony:
O! pomyśliłem wtedy... że fałszywe-serio
Ruchem tych fal, że kolor morza – jest lib er i ą,
I że to społeczeństwo jakieś niewolnicze
Bawi się tu – więc czyni, co się jego tycze,
165 I odszedłem od brzegu morskiego...
...Nie chciałem
Ironii!... ale ona szła jak cień za ciałem,
I tarzała się w piasku, gdzie stąpiłem nogą,
Jak padalec – stała się obuwia ostrogą...
Choć ani mogłem myśleć o niej, ni myślałem
170 Tam, gdzie się stokroć łatwiej spotkać z Idealem!

*

Inny? – przekląłby morze...

...jam wielbił te słowa

Psalmu: „Naśmiej się z nich kiedyś Sam Jehowa!”

I poznałem, co to jest? Ironia-zrządzenia,

Które nie wyszło z serca ludzkiego, ni chcenia.

175 – I spomniałem to Serio-fałszywe – okrutne! –
Gdy ludzie, prawdę widząc, czczą kłamstwo wierutne,
Niewolniki tych, którzy dzierżą, i zgnębionych,
Stworzyć nic nie śmiejący, pyły form stworzonych,
Służebni zawsze – zawsze żadni – czy ich słowo
180 Przeczy? lub twierdzi? – równie krągłe jednakowo,
Bo myśl ich jest tym piaskiem brzegu, który psuje
Formę swoją tym kształtem, jakim morze pluje,
Pieniąc się, i popycha stopą fali białą
Ten proch, jak księgę jaką pustą i zbutwiałą:

*

- zazwyczaj używa w innych niż potoczne znaczeniach – często już w jego własnej epoce archaicznych – przy czym owa archaiczność była częściowo wyborem estetycznym poety, a częściowo wiązała się z jego statusem emigranta, nieuchronnie tracącego kontakt z ewolucją krajowej polszczyzny. Nieznajomość tych specyficznych znaczeń i ich genezy prowadzi do wielu nieporozumień interpretacyjnych. Pogłębiony odbiór twórczości Norwida wymaga więc wyszczególnienia tych perspektyw i pojęć, stopniowo wyłaniających się ze sporu, który poeta prowadził z ideologią epoki „przemysłu i kupiectwa”, oraz umieszczenia ich w kontekście rozwoju (a może raczej stagnacji) jego poetyckiego idiolektu.
- W drugiej połowie XIX wieku wiara w postęp była mieszkanką romantycznych schematów ideowych i „felietonowego” odbioru pozytywistycznego przywiązania do wiedzy „eksperymentalnej” nie tylko w przyrodoznawstwie, lecz także w rodzącej się socjologii. U Augusta Comte’a i jego uczniów nieświadomione schematy teleologiczne szły często w parze z odrzucaniem wszystkiego, czego nie można zobaczyć i zmierzyć. Norwid czasem ma skłonność do upraszczania pozytywistycznej epistemologii, której zresztą zawdzięcza więcej, niż sam przyznaje. Światopoglądowe rozszczenia tego splotu zeświecczonego sacrum z wyłączością wiedzy dostarczanej przez zmysły Norwid poddaje krytyce w swojej prozie dyskursywnej, w szczególności zaś w obszernych poematach, które zaczęły powstawać bezpośrednio po Wiośnie Ludów, a których zwieńczeniem była *Rzecz o wolności słowa* (Paryż 1869). W tych tekstach – pod względem gatunkowym hybrydycznych – poeta łączy romantyczną wizyjność (por. kończący *Rzecz o wolności słowa* epizod na syryjskiej pustyni, wśród ruin Palmiry; III, 615–617) z niemal oświeceniową dydaktycznością. Argumentacja poety, nawet gdy powołuje się na sferę sacrum i cudowności, jest zawsze racjonalna. Problem polega jednak na tym, że w trakcie opisu i analizy ducha epoki jego intelektualne narzędzia i pojęcia ulegają nieustannej modyfikacji, a czasem wręcz rekonstrukcji. Nie sposób ich z góry zdefiniować, ponieważ ich głębokie znaczenie dookreśla się w trakcie prób opisu i interpretacji konkretnych zjawisk światopoglądowych. Poezja Norwida jest z istoty hermeneutyczna. Poszczególne utwory nie nadają się do immanentnej analizy. Wszystko w jego twórczości jest wzajemnie powiązane.
- Szczególnie ważnym czynnikiem w poezji Norwida – może najważniejszym – jest ironia. Okazuje się ona kategorią wieloznaczną, nieustannie się przeobrażającą, wzbogacającą nowymi kontekstami intelektualnymi i egzystencjalnymi. Jej energia

archaizm

idiolekt poetycki

romantyzm

pozytywizm

poemat

gatunek literacki

oświecenie

hermeneutyka

zanceniotwórcza unaocznia ewolucję Norwidowskiej poetyki od czasów warszawskich i pierwszego okresu paryskiej emigracji aż po ostatnie lata życia poety w Domu św. Kazimierza. W Norwidowskiej twórczości ironia jest zawsze (często w połączeniu z gnomizacją) antidotum przeciw „romantycznej” wylewności, ale na emigracji staje się dodatkowo doświadczeniem egzystencjalnym. W poemacie („przypowieści”) *Quidam*, napisanym w pierwszych latach pobytu poety w Paryżu, jego starożytne alter ego – syn Aleksandra z Epiru – ujmuje swą tragiczną śmierć z dala od ojczyzny jako ironiczną, choć nie rozumie jej głębszego znaczenia w świetle sacrum: „historii świętej” w sensie pewnego mitu – jak powiedzieliby współcześni Norwidowi teologowie krytyczni tacy jak David Friedrich Strauss i Ernest Renan – albo (bardziej współcześnie) struktury mitycznej, do której włączają się jednostki, uświadamiające sobie znaczenie Ewangelii dla indywidualnych wyborów życiowych. Nie będąc chrześcijaninem, zachował się (z „naszej” perspektywy, na poziomie świata przedstawionego, reprezentowanym przez ogrodnika) jak chrześcijanin i właśnie za to ponosi „przypadkową” śmierć – dokładniej: męczeństwo.

We „włoskiej” noweli *Stygmata* indywidualne i zbiorowe – historyczne – piętna (stygmaty) okazują się apriorycznymi kategoriami organizującymi (dla tych, których „oczy nie zostały zamknięte i uszy nie stępiły”²) żywiołową bezpośredniość życia; decydują one o zachowaniach i losach jednostek, narodów, a nawet całych cywilizacji, na ogół nieświadomych tego zdeterminowania (w twórczości Norwida świadomość jest zawsze przedstawiana procesualnie – jako skutek jakiegoś objawienia, podobnie jak samo słowo jest – jak podkreśla Norwid na początku *Rzeczy o wolności słowa* – „wywoływane” z człowieka, choć proces zbiega się tu z punktu widzenia wieczności z rezultatem: „ale słowo było z człowieka wywołane” (III, 559). Elementy światopoglądu pozytywistycznego wiążą się u poety z ekonomią zbawienia. Stygmat psychologiczny i cywilizacyjny okazuje się odwrotną stroną innego, podstawowego znaczenia Norwidowskiego stygmatu, wskazującego na zbawczą ofiarę Chrystusa. Człowiek, narody i „ludzkość” powinny rozpoznać stygmatyczny charakter własnego

² Por. Mt 13, 15: „Bo stwardniało serce tego ludu, ich uszy stępiły i oczy swe zamknęli, żeby oczami nie widzieli ani uszami nie słyszeli, ani swym sercem nie rozumieli: i nie nawrócili się, abym ich uzdrowił” (cyt. wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 4).

poetyka

ironia

romantyzm

poemat

przypowieść

mit

świat przedstawiony

nowela

pozytywizm

ironia sytuacyjna

tragikomedial

życia, własnych dziejów i „naszego” przeznaczenia. Droga do zbawienia stoi otworem, ale zostaje znów – podobnie jak w przypadku *Quidama* – przeoczona.

Mamy tu do czynienia ze szczególnym rodzajem ironii sytuacyjnej, którą poeta w *Rzeczy o wolności słowa* określa jako „ironię zdarzeń i czasów” („[...] Jest Ironia -zdarzeń / I jest Ironia -czasów – obie się nie rodzą / Z woli serca jednego, ani w jedne godzą”; III, 598). Owa ironia ma często formę tragikomedii. Człowiek staje się niewolnikiem zamieszania spowodowanego przez niezrozumienie swych własnych wysiłków poznawczych. Pada ofiarą zniewalającej siły, którą Norwid nazywa „Seri o-fałszywym” (III, 598). Myśli, że jest wolny, ale w istocie ubiera się dobrowolnie w niewolniczą „liberię”. „Seri o-fałszywe” pozwala na spójne interpretacje rzeczywistości, które okazują się jednak jednowymiarowe, pozbawione głębi. (Norwidowska „prawda” pochodzi – albo raczej rodzi się – z głębi, w jakimś „lonie”, w które wciela się słowo – logos – i pochodne od niego „słowa”). Przyczyną tego samozniewolenia jest zerwanie relacji między „zjawiskami” a transcendentną sferą sacrum. Zjawiska przestają funkcjonować w odniesieniu do „historii świętej”. Poprawność „Seri o-fałszywego” jest skutkiem braku pokory poznawczej. Choć z drugiej strony ów brak pokory wydaje się nieodzownym elementem ludzkiej wolności, otwartości zarówno na zbawienną wolność, jak i na niewolę. Ambiwalencja ta jest sama w sobie ironiczna i wydaje się źródłem stosunku Norwida do ironii. Ironia mu się narzuca. Nie jest do końca dobra i pożądana, ale dzięki niej poeta nie pada ofiarą skłonności do immanentyzacji ideału:

...Nie chciałem

Ironii!... ale ona szła jak cień za ciałem,
I tarzała się w piasku, gdzie stąpiłem nogą,
Jak padalec – stała się obuwia ostrogą...
Choć ani mogłem myśleć o niej, ni myślałem
Tam, gdzie się stokroć łatwiej spotkać z Ideałem!

w. 165–170

Zacytowany fragment jest częścią dłuższego epizodu z części XI *Rzeczy o wolności słowa*, którą można by potraktować jako samodzielny utwór. Równocześnie prawie

wszystkie formalnie samodzielne utwory Norwida poprzez sposób, w jaki kontekstualizują i dookreślają wspomniane już Norwidowskie pojęcia i słowa-klucze (w powyższym fragmencie: „ironia”, „Ideal”), tworzą jeden, wielki, nieskończony, a może raczej nieustannie dokończający się poemat. Nie należy jednak mylić tego wirtualnego utworu z Mallarmeąską „Księgą” (która, gdyby powstała, byłaby samowystarczalną rzeczywistością literacką). Nie są to również „ułamki jednej wielkiej spowiedzi” („Bruchstücke einer großen Konfession”), jak w przypadku twórczości Johanna Wolfganga Goethego.

poemat

Norwid jest zawsze bardzo obecny w swoich wierszach, ale jego liryczna autobiografia podporządkowuje się warstwie ideowej i to właśnie idee rozwijają się i określają w coraz to nowych konfiguracjach, przy czym to naoczność – konkret – daje początek tym aktom (re)kontekstualizacji. Autor jako obserwator i poetycki malarz idei uwydatnia ów konkret wobec całości zmysłowo zróżnicowanego krajobrazu. Uderzające plastycznością szczegóły przekładają się niemal samorzutnie na idee, które z kolei wcielają się w nowe obrazy, często jeszcze bogatsze, stanowiące splot nasyconych treścią intelektualną bytów (w przyrodzie i w kulturze) i uzmysłowionych idei. Całość takiego szeregu zmysłowo-ideowych przeobrażeń podsumowuje uogólniająca puenta. Zamyka się fragment, ale okazuje się, że tematyka nie została jeszcze wyczerpana. Zazwyczaj jeden element – może to być obraz, idea albo też jakiś nastrój – wymyka się spuentowanej całości i daje początek kolejnemu szeregowi przeobrażeń. Michał Głowiński trafnie kiedyś pisał o „ciemnych alegoriach” Norwida³. Analizowany tu fragment jest dobrym przykładem tej metody twórczej. Warstwa obrazowa nie ilustruje ani nie wyjaśnia jakichś uprzednio istniejących idei, lecz ma charakter odrębnej, do pewnego stopnia samodzielnej rzeczywistości poetyckiej, która pomaga poecie „skomplikować” na pierwszy rzut oka „proste” koncepcje, przy czym owa prostota okazuje się w istocie tworem redukującej mocy martwych lub obumierających konwencji. Norwidowskie poddawanie się „logicznej” obrazów jest skutecznym sposobem zakwestionowania upraszczających mechanizmów interpretacyjnych. Z drugiej jednak strony sfera „ideowa” jakby „materializuje się”, uzyskuje właściwości świata zmysłowego. Po konfrontacji ze sferą obrazowania idea nie może już wrócić do stanu „czystości”.

autobiografizm

rekontekstualizacja

puenta

alegoria

Czasem odnosi się wrażenie, że podmiot mówiący *Rzeczy o wolności słowa* jest starogrecką Pytią. Nie siedzi na trójnogu, lecz czołga się po świątyni, która ma kształt

podmiot mówiący

³ Michał Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 103–114.

reinterpretacja

labiryntu. Zamieszkują go sprzeczne idee. Kapłanka odurza się intensywnie zmysłowymi wspomnieniami, które wznoszą się ze szczeliny jej dawnego życia. Odnoszą się one do różnych okresów. Nagle okazuje się, że poprzez mgłę tych wspomnień jakiś „nasz” konwencjonalny sąd o rzeczywistości społecznej ulega reinterpretacji. Czujemy obecność słońca prawdy, którego promienie przebijają się przez wonne dymy przeszłości...

II

Słowo jako bohater

bohater

Bohaterem *Rzeczy o wolności słowa* jest samo słowo, które w dość luźno z sobą związanych fragmentach ujawnia różne aspekty swojego życia – wewnętrznego i zewnętrznego. W tych fragmentach perspektywa linearna „krzyżuje się” z cudownymi interwencjami Słowa jako siły – wysłannika transcendencji. Każdy fragment poematu jest częścią, w której „[...] słowo się czyta / W sobie samym... [...]” (III, 565, w. 50–51). Albo jeszcze inaczej: całość poematu ujmuje – rozwija – słowo jako „Całość”, której jako takiej nie można wypowiedzieć:

„Całość” – rzekłem we wnętrzu ducha i, struchlały,
Dodałem: „Taka!... że jej nie wypowiem całej...” –
III, 616, w. 47–48

paradoks

Z punktu widzenia wymowy ideologicznej poematu (czy może raczej jego wymowy teologicznej, gdyż Norwidowska idea jest zawsze zakorzeniona w sacrum) centralnym epizodem okazuje się część IX, poświęcona narodzinom Chrystusa („Stało się – między ludzi wszedł MISTRZ-WIEKUISTY”; III, 586, w. 18). W tej części dzieje słowa z transcendentnego „punktu widzenia” spełniają się, choć – jak się okazuje – „świecka” historia jeszcze się nie skończyła – toczy się dalej. Poeta usiłuje unieszkodliwić ten (pozorny?) paradoks poprzez sformułowania podsumowujące sprzeczności składające się na życie słowa. Zostają one podporządkowane podstawowej sprzeczności („Boskość – Ludzkość”), która jednak nie dzieli, lecz łączy:

Nie sama Boskość – Ludzkość ludziom objawiona.
Ogół stał się... a Słowo? – co? ma począć dalej...

[...]

Stał się Ogół! – Jest wyjścia - punkt! – dwa kresy nowe,
Słowo każdego jest już po części zbiorowe.

III, 587, w. 36–37, 41–42

Ten akapit stanowi ideowe centrum poematu, choć rzuca się w oczy, że napięcie między zmysłowym konkretem a językiem idei nie odgrywa tu większej roli. Norwid posługuje się wrodzoną, dość abstrakcyjną paradoksalnością idiomu teologii chrześcijańskiej. Objawienie jako takie może być przedmiotem paradoksu, ale ironia nie ma do leżącej u jego podstaw prawdy (z zasady niepodważalnej) dostępu.

ironia

Jeśli rzeczywiście najistotniejsze są te części poematu, w których napięcie między zintelektualizowanym konkretem a uzmysłowioną ideowością dochodzi do szczytu, wówczas z całości *Rzeczy o wolności słowa* trzeba wyróżnić dwa epizody, które niejako usamodzielniają się i „domykają” jako osobiste przeżycia narratora: słynne zakończenie poematu usytuowane na pustyni syryjskiej, wśród ruin Palmiry (Norwid pisze z francuska: „Palmyra”), oraz fragment części XI o ironii i „Serio-fałszywym”, w którym rozważania o paradoksach ludzkiego obcowania z rzeczywistością splatają się ze wspa-
niałą ewokacją zatopionych ruin łaźni Nerona w podneapolitańskim miasteczku Baję („Neptuno”). Odnotujmy: pustynia z ruinami Palmiry jest przestrzenią objawienia „ostatecznej” prawdy o niejednoznacznej relacji między częścią a całością. Okolice Bajów, zwłaszcza morze – Zatoka Neapolitańska – okazują się żywiołem zacierania prawdy przez fałsz, który się pod nią podszywa. Stopniowa degradacja mozaik w łaźniach Nerona jest efektem siły porównywalnej do „Serio-fałszywego”:

przestrzeń

Nie! znam ja coś gorszego nad uśmiechy krzywe,
Nad Cynizm, nad Ironię...

...znam – Serio-fałszywe!

I gdy byłem w Neptuno, gdzie łaźnie Nerona
Wypłukuje z wiszarów fala zapieniona,
Bijąc w takt nieustannie, i z wielkim spokojem
Obłamuje mozaiki, i ciska jak swoim
Różnobarwnymi głazy – i ciągle je ślini

Pianą – i zaokrągła, i równymi czyni...
I jak kulami rzuca... ten, tyle potężny,
Żywioł, jak malec jaki lub kto niedołęzny:
O! pomyśliłem wtedy... że fałszywe-serio
Ruchem tych fal, że kolor morza – jest lib er i ą,
I że to społeczeństwo jakieś niewolnicze
Bawi się tu – więc czyni, co się jego tycze,
I odszedłem od brzegu morskiego...

w. 151–165

metafora

Trochę unowocześniając perspektywę, moglibyśmy powiedzieć, że przerośnięta opisuje tu proces „zglajchsztowania” społecznego, którego siłą sprawczą (a także wynikiem) jest „S e r i o - f a ł s z y w e”. Takie uogólniające streszczenie intencji poety w tym fragmencie nie oddaje jednak sprawiedliwości wewnętrznej złożoności i zagęszczeniu obrazów.

autobiografizm

Podmiot mówiący mocno podkreśla autobiograficzny charakter opisu mozaik w zatopionych łaźniach Nerona („I gdy byłem w N e p t u n o”). Pod tym względem fragment ten różni się od zakończenia *Rzeczy o wolności słowa*. Podróż podmiotu mówiącego do wioski Tadmur, miejsca ruin starożytnej Palmiry, ma tam charakter wizyjny:

podmiot mówiący

Gwiazdy przede mną, za mną gwiazdy dżdżą, złotemi
Kresy, gdy lecę, niebu odrębny i ziemi,
Jakbym sam trzecią rzeczą był między obiema.

III, 615, w. 7–9

Zofia Stefanowska przywołała w tym kontekście Mickiewiczowskiego Farysa⁴. (Przypomina się też sposób poruszania się przez czasy i przestrzenie w *Królu-Duchu*). Wiadomo, że Norwid nigdy nie zwiedził Palmiry. Ruiny opuszczonego miasta na pustyni syryjskiej znał tylko z licznych relacji rzeczywistych podróżnych, może przede wszystkim ze słynnej książki hrabiego de Volneya (Constantin-François Chasseboeuf

⁴ Zob. Zofia Stefanowska, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993; rozdz. „Norwidowski Farys”, s. 119–143.

de La Giraudais) *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* (1791)⁵. Początek tej relacji (podobnie jak u Norwida) ma charakter wizyjny (francuski arystokrata wprawdzie nigdy nie był w Palmirze, ale zwiedził ruiny Baalbeku), po czym Volney poświęca dużo uwagi dziejom religii i moralności. Interesuje się zwłaszcza ich genezą, lecz stosuje w tych rozważaniach zupełnie inny dyskurs niż Norwid w *Rzeczy o wolności słowa*. Kolejne rozdziały jego książki mają formę długich wykładów, wygłaszanych przez jakiegoś reprezentanta jednego ze światopoglądów w obecności innych. Sytuacja ta jest w istocie monologiczna: nie dochodzi nigdy do dialogu między jej uczestnikami, nawet w postaci sporu. Co najwyżej słuchacze wyrażają swą aprobatę lub sprzeciw wobec wywodów mówcy poprzez oklaski bądź szemranie. Kontekst Volneya wydaje się o tyle ważny, że jak zauważył Gomulicki⁶, Norwid odziedziczył po swoim ojcu polski przekład tego dzieła. Jest mało prawdopodobne, by poeta, opuszczając Polskę w roku 1842, zabrał tę książkę z sobą do Włoch. Widać jednak, że jej treść zapuściła w jego umyśle głębokie korzenie. Nie ma wątpliwości, że realia wizyjnego zakończenia *Rzeczy o wolności słowa* pochodzą właśnie z początku dzieła Volneya, ale jego wpływ nie ogranicza się do poematu o dziejach słowa. Alegoryczna postać „Kształtu” w drugiej części *Stygmatu* przypomina „Widmo” (*Fantôme*) z drugiego rozdziału *Les Ruines*... Można przypuszczać, że wspomnienia z młodszej lektury wróciły do Norwida w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy pracował nad *Rzecz o wolności słowa*. Ukazało się wtedy francuskie wznowienie tej książki⁷.

dialog
monolog

alegoria

⁵ Zob. tamże, s. 123. W istocie rzeczy Volney również nie trafił osobiście do ruin miasta królowej Zenobii. Francuski podróżnik skopiował swój opis z książki Anglika Wooda *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor, in the Desert* (zob. Zofia Stefanowska, dz.cyt., s. 126–127).

⁶ Chodzi o broszurę Juliusza Gomulickiego *Osobliwa przygoda ze starą książką. O Norwidowym egzemplarzu «Rozwalin» Volneya*, podał do druku Roman Nowoszewski, Warszawa 2001 (zob. Zofia Trojanowiczowa, Zofia Dambek, przy współudziale Joanny Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: 1821–1860, Poznań 2007, s. 54).

⁷ Wznowienie książki Volneya ze wstępem pióra krytyka, autora komedii i kronikarza życia paryskiego Jules’a Claretie ukazało się w Paryżu w 1868 roku. Claretie przez pewien czas współpracował z przyjacielem Norwida, Ludwikiem Chojeckim (publikującym po francusku jako Charles Edmond). Obaj literaci byli związani ze środowiskiem gazety „Le Temps” (Emmanuel Desurvire, *Charles Edmond Chojecki. Patriote polonais, explorateur, soldat, poète, dramaturge, romancier, journaliste, bibliothécaire...*, seconde édition, Saint-Escobille 2013, vol. 3, s. 105–106). Zob. także Zofia Stefanowska, dz.cyt.,

O ile elementy składające się na wizyjne zakończenie poematu wydają się wynikać z lektur (przede wszystkim Volneya), o tyle opis łaźni Nerona zakorzeniony jest w bezpośredniej obserwacji poety. Pojawia się tu jednak pewien problem. Norwid wiąże te ruiny, które obecnie częściowo znajdują się pod wodą, z pobytem w miasteczku nadmorskim Nettuno w Lacjum, gdzie spędził kilka miesięcy na jesieni 1847 roku („«[...] wyjeżdżałem wreszcie do Neptuno, aby zmienić powietrze, co mię zwykle odtrzęźwia». Norwid do J.B. Zaleskiego”⁸). Natomiast zatopione łaźnie Nerona znajdują się na terenie antycznych Bajów, w okolicach Zatoki Neapolitańskiej, które poeta odwiedzał przynajmniej dwukrotnie: w roku 1844 („wycieczka [...] do Pompei oraz Herkulanum”⁹) i w drugiej połowie roku 1848 (w czasie Wiosny Ludów), kiedy wyruszył w dłuższą, po części morską podróż po południowym wybrzeżu Włoch i dalej, trafiając nawet na Sycylię, Maltę i Kretę¹⁰. Pierwsza podróż zawiodła poetę do ruin Herkulanum i Pompei (o swoich wrażeniach napisał kilka lat później poemat *Pompeja*). Czy w czasie pierwszej czy też drugiej wyprawy zwiedził Baję? Nie sposób tego ustalić. Nie ulega jednak wątpliwości, że zwłaszcza mozaiki w tych łaźniach, nieustannie narażonych na „grę” morskiego żywiołu, zrobiły na nim ogromne wrażenie, skoro przypomniał sobie ten nietypowy spektakl jeszcze ponad dwadzieścia lat później.

autobiografizm

ironia

W autobiograficznym rodowodzie tej epifanii tkwi jednak pewien anachronizm. Trudno sobie wyobrazić, by młody Norwid, zwiedzając wybrzeże Zatoki Neapolitańskiej i położone na południowy zachód od Puteoli (Pozzuoli) ruiny Bajów, wymyślił wieloogniowy wykład o relacji między „Serio-fałszywym” a ironią. Zmysłowo przeżywane elementy krajobrazu w opisie odsyłają do podróży odbytej w przeszłości – treści ideowe, krytyczne wobec własnego narodu, należą zaś do teraźniejszości, to znaczy do momentu układania fragmentu poematu w Paryżu pod koniec lat sześćdziesiątych XIX wieku. Układał go wieloletni emigrant, mieszkaniec kulturalnej stolicy ówczesnej Europy, kilka lat po zdławieniu powstania styczniowego, do którego wybuchu miał stosunek raczej krytyczny (nie wierzył w skuteczność ślepych wybuchów

s. 123. Badaczka zwraca ponadto uwagę na wypisy w *Notatkach z mitologii ze „swobodnej polskiej parafrazy”* tego dzieła.

⁸ Zofia Trojanowiczowa, Zofia Dambek, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1: 1821–1860, dz.cyt., s. 276.

⁹ Tamże, s. 155–156.

¹⁰ Tamże, s. 321–322.

energii narodowej lub społecznej), choć stuprocentowo solidaryzował się z walczącymi w lasach powstańcami.

Tym bardziej dziwi – przynajmniej na pierwszy rzut oka – wymowa tego fragmentu, sugerująca, że polskie społeczeństwo samo się zniewala (podobny obraz poeta zarysował w jednym z fragmentów składających się na niedokończony poemat *A Dorio ad Phrygium*¹¹). W wizji znad Zatoki Neapolitańskiej brakuje aluzji do nieudanego zrywu narodowego, który wstrząsnął społecznością emigracyjną, ale poczucie przygnębienia jest obecne na poziomie obrazowania, w opisie procesu stopniowej, ale nie dającej się zatrzymać erozji dawnej świetności. Z drugiej strony złożoność obrazów wywołuje u czytelnika silną reakcję estetycznej fascynacji. Norwidowska wizja znad Zatoki Neapolitańskiej jako odrębna, zmysłowo przeżywana całość nie pozwala na jednoznaczne determinacje. Odnosi się wrażenie, że obrazy i pojęcia usamodzielniają się, wymykają spod kontroli autorskich racji – osobistych i ideologicznych. Stwarzają jakąś nową jakość zmysłowo-ideową, która nie jest estetycznym (w sensie „parnastowskim”) artefaktem ani pretekstem do perswazyjnego wykładania jakichś koncepcji historiozoficznych lub „politycznych”. Współgrające z sobą (czasami poprzez przeczenie) obrazy i pojęcia wyzwala tu ze słów (ze Słowa – nieprzypadkowo poemat traktuje o wolności słowa) jakąś paradoksalną energię, która przeobraża skonwencjonalizowane wzorce umysłowe w labirynt znaczeń pozbawiony jasnej hierarchii. Obraz zniewolonego (dobrowolnie zniewalającego się) społeczeństwa tak się metaforyzuje, że czytelnik mimowolnie ulega fascynacji tym poetyckim przedstawieniem stanu umysłu, który Norwid nazywa „Serio-fałszywym” („[...] jak malec jaki lub kto niedołążny”; III 598, w. 160). Podobnej fascynacji doświadczał prawdopodobnie sam poeta, kiedy w trakcie pisania ten niezwykły splot obrazów i pojęć nieoczekiwanie zaczął się wyłaniać z konwencjonalnych pęt późnoromantycznego języka poetyckiego. Idiom dyskursywny poetyzuje się, a język konwencjonalnie poetycki nabiera cech dyskursywnych. Na tym splocie stylów polega specyfika Norwidowskiej poetyki, poczynając od poematów „ideologicznych” z czasów Wiosny Ludów (np. *Niewola*).

W latach sześćdziesiątych ta poetyka obrazowo-dyskursywna jeszcze bardziej się u Norwida komplikuje. Status podmiotu mówiącego – emigranta, który po pobycie we Włoszech, owej przestrzeni wkomponowanych w krajobraz ruin starożytnych,

[aluzja historyczna](#)

[metafora](#)

[język poetycki](#)

[konwencja literacka](#)

[poetyka](#)

[podmiot mówiący](#)

[przeźrenie](#)

¹¹ Akcja w tym fragmencie dzieje się w „Serionicach” (III, 320).

autobiografizm

trafił do Paryża, kulturalnej stolicy nowoczesności, w dodatku nosząc w sobie przednowoczesną polską wieś – coraz bardziej osadzony jest w konkretności. Wprawdzie ów emigrant nadal często przemawia jako „wykładowca”, z uogólnionego punktu widzenia (np. powołując się na odkrycia mitologii porównawczej), ale po takich fragmentach jednoznacznie dyskursywnych, które w *Rzeczy o wolności słowa* stanowią „logiczny” kościec poematu, następują – może raczej „zdarzają się” – chwile „epifaniczno”-autobiograficzne. Właśnie w nich podmiot, sytuujący się w krajobrazowym konkretności, uwydatnia czasowe rozwarstwienie swojego „ja”, jakby „w poszukiwaniu straconego czasu”. Strategia ta decyduje o kompozycji jednego z ostatnich utworów Norwida – listu poetyckiego *Do Bronisława Z.* (II, 237–240), ale jej ślady można również znaleźć w *Rzeczy o wolności słowa*.

kompozycja

W interesującym nas fragmencie idee podporządkowują się obrazom, ale również sfera obrazów (uprzywilejowana przez konkretyzujący się podmiot) traci w takich splotach swą samodzielność, choć obrazowanie nigdy nie staje się prostą (alegoryczną) ilustracją tez światopoglądowych. Obrazy, przez które przenikają idee, zachowują swą pierwotną obrazowość, ale konfrontacja z bytami ideologicznymi jeszcze bardziej je wzbogaca. Kiedy poeta porównuje „S e r i o - f a ł s z y w e” z ruchem fal w Zatoce Neapolitańskiej, a kolor morza z „liberią” – jako symbolem bycia służącym, niewolnikiem własnych konwencji i przesądów – widzimy przede wszystkim różne atrybuty morza, przy czym elementy ideologiczne wydają się odcieniami i blaskami intensyfikującymi bogatą różnorodność samego obrazu. Rozszyfrowanie i zrozumienie tego złożonego obrazu wymaga takiego wysiłku, że czytelnik nie przekłada go na „abstrakcyjne” idee (gdyby był nastawiony krytycznie, powiedziałby: „Czy nie można by tego wyrazić prościej?”). Jeżeli w ogóle chodzi tu o alegorię, to w tym sensie, że obraz wskazuje na sam proces poetyzowania rzeczywistości jako splotu zmysłowych i pojęciowych bodźców w umyśle poety.

porównanie

symbol

alegoria

koncept

przestrzeń

Jak wobec tego określić status występujących w tym fragmencie „wielkich” konceptów, takich jak „S e r i o - f a ł s z y w e”, a przede wszystkim „I r o n i a”? Wydaje mi się, że nie są one prostymi ideami ani alegoryzowanymi obrazami, lecz raczej postaciami w jakimś dramacie, aktorami wszechobecnymi, choć często dla nas – „ludzi” – ukrytymi. Postacie te działają, poruszają się w szczegółowo opisanej przestrzeni: „...Nie chciałem / Ironii!... ale ona szła jak cień za ciałem, / I tarzała się w piasku [...]” (III, 598, w. 165–167). Dlaczego ironia „tarzała się w piasku”? Owo „tarzanie” nie daje się

alegoryzować, choć natychmiast powołuje do życia nowy obraz – żywego stworzenia, stwora – padalca. Ten mógłby się co prawda kojarzyć z negatywną, złośliwą, podstępną, w pewnym sensie autystyczną, może nawet jadowitą¹² naturą ironii (choć w tej samej części poematu Norwid podkreślił, że „Ci błędzą, co mają Ironię / Za zło ludzkiego-serca [...]” (III, 598, w. 140–141). Skonkretyzowanie pojęcia przez ruch prowadzi do przedstawienia bytu cielesnego. Inaczej niż w tradycyjnych porównaniach (np. homeryckich) ów obraz nie ulega dalszemu uszczegółowieniu. Następuje po nim, na zasadzie metonimii, kolejny obraz: ironia – czołgający się po ziemi padalec – nagle „stała się obuwia ostrogą...” (III, 598, w. 168). „Obuwie” należy do sfery życia codziennego. „Ostroga” mogłaby się kojarzyć z rycerskością. Nielatwo te „różnorodne” – wewnętrznie zróżnicowane – obrazy łączyć z sobą. I jaka jest tu rola ironii? Czy podmiot mówiący spostrzegł obecność tej aktorki, której ruch nadaje sens całości analizowanego tu fragmentu, już w czasie zwiedzania Bajów, czy jest to raczej wniosek *ex post*? Ostatnie dwie linijki sugerują odpowiedź na to pytanie:

Choć ani mogłem myśleć o niej, ni myślałem
Tam, gdzie się stokroć łatwiej spotkać z Idealem!
w. 169–170

Morze, ruch fal, jest tradycyjnie (nie tylko w poezji romantycznej) miejscem, gdzie człowiek staje twarzą w twarz z nieskończonością Bożego stworzenia. Takie-
mu spotkaniu towarzyszyło zazwyczaj poczucie wzniosłości, często w połączeniu
ze świadomością kruchości cywilizacji – szeregu wielkich kultur, które prędkiej czy
później upadają. Kontrast między nieskończonością i wiecznością oceanu z jednej
strony a efemerycznością człowieka i jego tworów z drugiej stanowi o wysokim pato-
sie w zakończeniu ostatniej pieśni poematu *Wędrówki Childe Harolda* Byrona, poety,
którego twórczość Norwid dobrze znał i bardzo cenił. We fragmencie o zatopionych
łaźniach Nerona w starożytnym miasteczku Baję obraz morza i motyw przemijalności
tworów kultury nie mają jednak nic wspólnego z tradycyjną wzniosłością romantycz-
ną. Brakuje tu nuty tragicznej, zamiast tego dominuje dotkliwe poczucie bylejakości.

¹² Słownik Wileński jako drugie znaczenie hasła „padalec” podaje: „bierze się niek[iedy] w ogólnym znaczeniu za gad jadowity” (*Słownik języka polskiego...*, wypracowany przez Aleksandra Zdanowskiego i in., cz. II, P–Ż., Wilno 1861, s. 955).

porównanie homeryckie

metonimia

ironia

romantyzm

patos

motyw przemijania

podmiot mówiący

Podmiot mówiący raczej nie uświadomił sobie tego, zwiedzając pozostałości łaźni, ale – chyba – dopiero „teraz”, pisząc poemat i kojarząc scenerię zatopionych mozaik z polskimi wadami narodowymi.

ironia

To, co powinno być wzniosłe (morze, a także szczątki kultury starożytnej, kojarzące się z tradycyjnym pięknem „idealnym”), okazuje się obrazem niedojrzałej „tandety” (w zupełnie innym sensie niż niedojrzałość w twórczości Gombrowicza, która otwiera szczelinę, by wydostać się z błędnego koła formy i antyformy). Jesteśmy tu na przeciwnym biegunie możliwości zmartwychwstania, którego obietnica wraca dopiero w zakończeniu poematu, na pustyni, wśród ruin Palmiry. Ta konkluzja, już sama w sobie ironiczna, staje się taką jeszcze bardziej, kiedy zaprojektowany w tekście czytelnik zdaje sobie sprawę, że „społeczeństwo jakieś niewolnicze”, które tu się bawi, to społeczeństwo polskie, choć podmiot mówiący tego nie precyzuje. Za sprawą ironii doświadczenie wyobcowanego emigranta mimowolnie się uniwersalizuje. „Serio-fałszywe” jest może specyficznym doświadczeniem Polski – Polaków jako przedstawicieli zniewolonego społeczeństwa, którzy uwewnętrzznili ten stan umysłu, ale we fragmencie o zatopionych łaźniach Nerona owa narodowa specyfika jest przede wszystkim jednym z kilku czynników w paradoksalnym procesie estetycznym, demaskującym mechanizmy wzniosłości romantycznej, a zarazem wprzęgającym je w służbę krytycznej interpretacji rzeczywistości zniewolonego narodu w drugiej połowie XIX wieku (w odróżnieniu jednak od zwolenników sztuki dla sztuki nie należy tu estetyki przeciwstawiać etyce). Poetyckie przedstawienie zatopionych ruin w Bajach przywołuje polską rzeczywistość, ale nie są jej „prostym” obrazem. Jest raczej tak, że odsyłają ją do jakiegoś bardziej ogólnego źródła decydującego o powstawaniu i upadku cywilizacji, którego obecność jednak zawsze pozostaje poza naszym zasięgiem. Podstawą tego procesu estetycznego, który odbywa się na dwóch poziomach – z jednej strony poprzez wspominające obcowanie z fragmentem autorskiej przeszłości, z drugiej zaś za pośrednictwem alegorezy: z perspektywy emigracji i w obliczu starożytnych ruin w Bajach – „obecnej”, popowstaniowej sytuacji społeczeństwa polskiego, jest ukryte rozwarstwienie czasowe tego epizodu. Właśnie złożona struktura czasowa w tym fragmencie wydaje się szczególnie nowatorska.

alegoreza

Widzieliśmy, w jaki sposób w tej poetyckiej wizji znad Zatoki Neapolitańskiej idee wcieliły się w namacalne kształty, a obrazy wskutek swej wewnętrznej ambiwalencji (napięcia między fascynacją estetyczną a poczuciem „moralnego” przygnębienia) wy-

tworząc nowe idee. W zakończeniu fragmentu obie sfery tak się przenikają, że powstaje coś, co nie daje się zredukować do żadnej z nich. W dodatku ów proces przenikania się jest wyraźnie uosabiany, przedstawiany z perspektywy konkretnego podmiotu, który integruje swą osobowość poprzez rozróżnianie składających się na nią wymiarów czasowych. Przeszłość staje się obecna „tu i teraz”, jakby równocześnie z autorskim czasem „pojęciotwórczym”. Trzeba jednak podkreślić, że w kolejnych fragmentach owa czasowo zróżnicowana jedność zmysłowo-ideologiczna zaczyna się znów upraszczać, przy czym się *explicite* „unaradawia”... Podmiot zaś „abstrahuje”, to znaczy wycofuje się z czasu jako strumienia przeżywanego przez konkretną jednostkę. We fragmencie bezpośrednio następującym po wizji znad Zatoki Neapolitańskiej zmysłowe elementy stają się dość jednoznacznie przenośnią ilustrującą tezę o miałości umysłów zniewolonych przez „S e r i o - f a ł s z y w e”. „Abstrahując się”, perspektywa również się zawęża. Elementy włoskiego krajobrazu morskiego zostają wyrwane z pierwotnego kontekstu „autobiograficznego”. Czas się uogólnia:

metafora

autobiografizm

Bo myśl ich jest tym piaskiem brzegu, który psuje
Formę swoją tym kształtem, jakim morze pluje,
Pieniąc się, i popycha stopą fali białą
Ten proch, jak księżę jaką pustą i zbutwiałą:

w. 181–184

Wprawdzie nawet w tym fragmencie przenośnia znów się usamodzielnia i komplikuje, podporządkowując się raczej logice obrazowej niż intencji ideologicznej, ale w odróżnieniu od fragmentu poprzedniego nie przedstawia już wizji usytuowanej w realnym krajobrazie podmiotu (choć w postaci wspomnienia przeszłości). W tym wszystkim jest ona przede wszystkim narzędziem retorycznym, służącym podmiotowi mówiącemu do krytycznej alegorezy współczesnej mu rzeczywistości społecznej (zarówno emigracyjnej, jak i krajowej). Wracają wszystkie zmysłowe szczegóły wizji nad Zatoką Neapolitańską, ale w postaci uogólnionej:

podmiot mówiący

retoryka

alegoreza

– I spomniałem to S e r i o - f a ł s z y w e – okrutne! –
Gdy ludzie, prawdę widząc, czczą kłamstwo wierutne,
Niewolniki tych, którzy dzierżą, i zgnębionych,

Stworzyć nic nie śmiejący, pyły form stworzonych,
Służebni zawsze – zawsze żadni – czy ich słowo
Przeczy? lub twierdzi? – równie krągłe jednakowo,
Bo myśl ich jest tym piaskiem brzegu [...]
[...]

– – Czy? serio takowe,
Gdy jak wąż najedzony oślini ci mowę,
[...]

[...] czy? takowe serio,
Które by niebo swoją okryło liberią
I zapięło na guzik cynowy księżycy,
Lepsze jest od Ironii i pewniej oświeca?

w. 175–181, 185–186, 193–196

Głównym przeciwnikiem podmiotu mówiącego, niewątpliwie wyrażającego opinie samego Norwida, okazuje się obojętna – jego zdaniem – większość Polaków, czasem ulegająca entuzjazmowi „powstańczemu”, lecz po porażce łatwo poddająca się nowej rzeczywistości. Koło się zamyka. Zakończenie rozważań o „S e r i o - f a ł s z y w y m” nawiązuje do wiersza, który Norwid napisał znacznie wcześniej, w 1848 roku, po krachu nadziei związanych z Wiosną Ludów – *Epos-nasza* (I, 158–162). W tym wierszu Dulcynea, wyidealizowana przez błędnego rycerza, którego uwiecznił Cervantes, pozostaje poza zasięgiem podmiotu mówiącego:

podmiot mówiący

A Dulcynea moja – o! prze-chrobry
Rycerzu – wiedz, że w swojej ona
Osobie nigdy mi nie odsłoniła;
I, 161, w. 65–67

W zakończeniu części XI *Rzeczy o wolności słowa* umiłowana Dulcynea wreszcie odsłania swą twarz, ale jej wyraz rozczarowuje:

A społeczeństwo jemu [„S e r i o - f a ł s z y w e m u” – A.N.] więcej niż przykłaśnie,
Bo przemilczy... lub w słońce poglądając zaśnie,

Jak Dulcynea silna, leniwa i czerstwa...

w. 187–189

O tym, czym się odruchowo kierujemy w naszej rzeczywistości codziennej, nie ma potrzeby mówić. Tego rodzaju „zapomnienie o byciu” – w sensie zatopienia się w „czerstwej” sferze bytu materialnego, zrzeczenia się dawnych, nierealnych, zbyt wzniosłych i skądinąd „śmiesznych” ideałów – okazuje się warunkiem naszego dobrego samopoczucia po porażkach, choć skądinąd fałszuje głęboki sens bycia człowiekiem, jak je sobie wyobrazili romantycy.

III

W widzeniu znad Zatoki Neapolitańskiej podmiot mówiący konstruuje się jako modernistyczny *avant la lettre*, wie o swojej niestabilności, a jego próby opisanie rzeczywistości oraz ustosunkowania się do zagadnień społeczno-narodowych są nierozdzielnie związane z brakiem jednoznacznego miejsca zakorzenienia egzystencjalnego „ja” lirycznego. Ich problematyczność wiąże się ściśle z jego poczuciem własnej problematyczności. Wyznacznikami tej problematyczności są ironia i sacrum. W dalszym ciągu interesującej nas części *Rzeczy o wolności słowa* dochodzi do zmiany rejestru poetyckiego w kierunku poezji „dydaktyczno-perswazyjnej”, choć w porównaniu z poetyckimi konwencjami epoki obrazowanie nadal pozostaje idiosynkratyczne. Właśnie ta ambiwalencja na poziomie obrazów i języka poetyckiego pozwala zrozumieć skrajnie różne głosy krytyków i badaczy o poezji Norwida i jej znaczeniu dla rozwoju poezji polskiej. W dojrzałej poezji Norwida elementy dydaktyczne (czasem w sensie prawie oświeceniowym) sprzymierzają się z obrazowaniem typowym dla późnego romantyzmu, sięgającym zarówno po wzorce Danteskie, jak też idącym w stronę rodzącego się współcześnie we Francji – kraju emigracji Norwida – symbolizmu.

W Norwidowskiej formie poetyckiej zbiegają się czynniki, które na ogół zwykły się unikać, może wręcz wykluczać. Dzięki temu Norwid mógł stać się prekursorem nurtów i prądów poetyckich o bardzo różnych obliczach. Gęstość języka poetyckiego podobała się reprezentantom różnych odmian polskiego modernizmu, od Młodej Polski po tendencje bardziej awangardowe, choć sposób, w jaki poeta spleta słowa

[podmiot mówiący](#)
[modernizm](#)

[ironia](#)

[perswazja](#)
[konwencja literacka](#)
[język poetycki](#)

[romantyzm](#)
[oświecenie](#)

[symbolizm](#)
[Stylistyka Norwida](#)

[Młoda Polska](#)
[awangarda](#)

poetyka

i pojęcia charakterystyczne dla dyskursów mniej lub bardziej naukowych (filozoficznych, teologicznych), a także publicystycznych, z odziedziczonym po romantyzmie idiomem poetyckim, stwarzał zupełnie nową jakość stylistyczną, która nie została podjęta przez innych poetów drugiego pokolenia polskiego romantyzmu. Propagatorzy Norwidowskiej poetyki (owego za jego życia „nienawiązanego ogniwa”¹³) jako ożywczego impulsu dla rozwoju poezji polskiej na ogół wyodrębniali jakiś jej element: ironię, antypleśniowość, fragmentaryczność, skłonność do prozaizmów – albo, wręcz przeciwnie, wzniosłość obrazów na tle sacrum (zauważano przy tym, że Norwid stronił od tendencji mesjanistycznych). Taki element ulega następnie absolutyzacji (na zasadzie *pars pro toto*). Pewną rolę odgrywała tu również legenda Norwida jako *poète maudit* i konfrontowanie go z Baudelaire’em. Analizowany tu fragment *Rzeczy o wolności słowa* skutecznie opiera się takim – mniej lub bardziej – ujednoznaczniającym odczytaniem. Pokazuje podmiot mówiący jako twórcę osamotnionego wśród własnych ziomków, zarówno ze względów światopoglądowych, jak i wybranego przez języka poetyckiego, ale jednak żywo interesującego się losem swojej wspólnoty, troszczącego się o jej przyszłość.

podmiot mówiący

język mówiony

Można odnieść wrażenie, że taka właśnie musiała być rola poety na danym etapie rozwoju – albo raczej zastoju – stagnacji – społeczeństwa polskiego, po krachu nadziei związanych z powstaniem styczniowym. Przemawia tu wyraźnie emigrant, nie tylko wyzuty z zasobów nieustannie rozwijającego się języka mówionego kraju rodzinnego, lecz w pewnym sensie także wykluczony ze środowiska emigracyjnego (albo może raczej przez nadmiar zasadniczości izolujący się od niego). Doświadczenie emigracji ma bowiem dwa oblicza. Z jednej strony może w konfrontacji z nową, niejako wbrew woli narzuconą rzeczywistością społeczną obcego kraju, odświeżyć stereotypy narodowe. Z drugiej jednak często zdarza się coś wręcz przeciwnego – wiele społeczności emigracyjnych wykazuje skłonność do utrwalenia idealizowanego, mniej lub bardziej „nostalgicznego” obrazu własnego kraju lub narodu. Poeta był świadom tego niebezpieczeństwa. „Norwid”, podmiot mówiący w tym fragmencie, jest nie tylko prostym emigrantem na obczyźnie, ale również samotnikiem, który próbuje się przeciwstawić tej negatywnie nostalgicznej tendencji. Właściwości stylistyczne tego fragmentu –

¹³ Maria Grzędzińska, *Nie nawiązane ogniwo poezji*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*, red. Maria Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 124–150.

napięcie między wzniosłością a ironią, dyskursywnością a wizyjnością – skutecznie przeciwdziałają wszelkim próbom nostalgicznego unieszkodliwienia dotkliwego losu samokrytycznego emigranta – człowieka, który mało że stracił ojczyznę, to jeszcze chce pozbawić swych rodaków znajdujących się w podobnej sytuacji pociechy nostalgii: możliwości powrotu do wiejskiej ojczyzny dzięki sile wyobraźni poetyckiej. Pod tym względem twórczości Norwida, głęboko wierzącego autora traktatu, którego korzenie sięgają teologicznych spekulacji o Słowie-Logosie, bliżej do bluźnierczo-autoironicznych tekstów Gombrowicza niż do Mickiewiczowskiej mieszanki mesjanizmu z sielankową nostalgią.

wzniosłość

ironia

autoironia

<https://rcin.org.pl>

Marek Stanisz

Uniwersytet Rzeszowski

ORCID: 0000-0002-1059-2893

BLASK U KRESU

STANISŁAW EGBERT KOŹMIAN

Z mego okienka w jesieni

Rząd drzew w cudną gałęzi skojarzonych zgodę,
Pod nimi cień i światło drżące na przemiany,
Zielony trawnik, liściem jesiennym zasiany,
Jako zwiędłą nadzieją serce jeszcze młode;

5 Dalej przechodnia struga – za nią długie łany,
W końcu wiejski kościółek z krzyżem, co w pogodę
Przez coraz bezlistniejszych konarów przegrodę
Błyszczą z dala, zachodnim słońcem ozłacany;

Oto wszystko, co z mego dziś widzę okienka,
10 Na które do mej izby po ciepło się wspina
Z spóźnionym kwiatem bluszczu gałązeczka cienka.

Życia to mego obraz. Różnica jedyna,
Że nad coraz widniejszym krzyżem się przegina
Nie zachód, ale życia lepszego jutrzeńka.

Pierwodruk: 1870.

Tekst wg: Stanisław [Egbert] Koźmian, *Pisma wierszem i prozą*, t. I, Poznań 1870, s. 233. Pisownię i interpunkcję zmodernizowano zgodnie z obowiązującymi współcześnie zasadami.

Sylwetka pisarza

Przytoczony wyżej utwór został opublikowany w 1870 roku w jednym z licznych zbiorów poetyckich wydawanych w XIX stuleciu. Napisał go Stanisław Egbert Koźmian (1811–1885), powstaniec listopadowy i emigrant, po powrocie z wychodźstwa zamieszkały w Wielkopolsce, pisarz pochodzący ze świetnej rodziny literackiej, autor popularnych niegdyś utworów lirycznych, esejów, tekstów publicystycznych i podróżniczych, znakomity tłumacz literatury angielskiej (m.in. dramatów Williama Shakespeare’a), dziś jednak niemal całkiem zapomniany jako poeta.

kontekst historycznoliteracki

Podobnie jak odeszła w niepamięć oryginalna twórczość Stanisława Egberta Koźmiana, tak też i jego wiersz *Z mego okienka w jesieni* nie należy już do utworów funkcjonujących w powszechnym obiegu czytelniczym. Mimo to jego kształt artystyczny nasuwa skojarzenia, które pozwalają go osadzić w dość konkretnym kontekście historycznoliterackim. W XIX-wiecznej poezji rozpowszechniony był bowiem gatunek sonetu, którego ten utwór jest przykładem, zwłaszcza jego odmiana opisowo-refleksyjna, prezentująca człowieka snującego rozważania o życiu na tle rozległego pejzażu. Takie właśnie wiersze pisał Adam Mickiewicz, arcymistrz tego gatunku, autor dwóch cyklów sonetowych – odeskiego oraz krymskiego. Śladem Mickiewicza podążyło wielu innych ówczesnych twórców (m.in. Stefan Garczyński, Konstanty Gaszyński, Juliusz Słowacki, Władysław Syrokomla, a w drugiej połowie stulecia Maria Konopnicka, Adam Asnyk czy Kazimierz Przerwa Tetmajer), przyczyniając się do ogromnej popularności sonetu w tamtym okresie.

sonet

gatunek literacki

wersyfikacja

tetrastych

Podobnie jak Mickiewicz, Koźmian wykorzystuje tradycyjny układ wersyfikacyjny sonetu włoskiego (4 + 4 + 3 + 3), złożonego z dwóch strof czterowersowych (tzw. kwar-

tyn) oraz dwóch trzywierszowych (tzw. tercyn), powiązanych ze sobą dwiema parami rymów żeńskich dokładnych, według wzoru: A B B A, B A A B, C D C, D D C. I tak jak Mickiewicz nadaje swej wypowiedzi poetyckiej spokojny, epicki tok wersów trzynastozgłoskowych z regularną średniówką (7 + 6), wzmacniając ów efekt łagodną intonacją zdań oznajmujących, zwykle złożonych, z kadencjami w pozycjach rymowych. Na wzór wielu Mickiewiczowskich sonetów dzieli też swój wiersz na dwie części: pierwsza (obejmująca dwie kwartyny oraz pierwszą tercynę) prezentuje widok rozpościerający się z okna, druga (finałowa tercyna) zawiera refleksję przez ów widok wywołaną.

Pierwsze trzy strofy sonetu Koźmiana wypełnia opis pejzażu, który „ja” liryczne widzi z okna własnego domu. Tworzy go najpierw rząd drzew o splecionych gałęziach i przysypana listowiem trawa, rosnąca pod nimi, nieco dalej widać strumień, następnie łąny zbóż, wreszcie ukazujący się w oddali wiejski kościółek, którego zwieńczona krzyżem wieżyczka, rozświetlona zachodzącym słońcem, staje się coraz bardziej widoczna przez pozbawione liści gałęzie drzew. Emanujący z pejzażu spokój jest ożywiany jedynie przez opalizujące światło, kreślące na trawie rozedrgane wzory i wydobywające z cienia motyw kościelnej budowli. Jesienna aura stwarza atmosferę zadumy i melancholii, która skłania do namysłu nad tym, co roztacza się przed oczyma obserwującego podmiotu.

Widok to jakich wiele: rustykalny krajobraz sprawia wrażenie swojskiego, niemal pospolitego, przywołując na myśl dobrze znane pejzaże ojczyste. Chociaż wydaje się zwyczajny i codzienny, sprawia też wrażenie idyllicznego. Tyle tylko, że ukazane w wierszu motywy (dom, szpaler drzew parkowych, strumień, pola uprawne, kościół, zachodzące słońce) nie przywołują na myśl konwencjonalnych obrazów mitologicznej arkadii, ale raczej idyllę ziemiańską, znaną z poezji staropolskiej czy choćby z Mickiewiczowskiego poematu *Pan Tadeusz*.

Znamienny jest sposób, w jaki ukazany został pejzaż w wierszu *Z mego okienka w jesieni*. Opiswane obiekty znajdują się w rozległej przestrzeni, pieczołowicie zagospodarowanej ręką człowieka i uporządkowanej wedle jego zamysłu, ale jakby pozbawionej jego fizycznej obecności – w całym opisie nie pojawiają się postacie ludzkie, podmiot liryczny również wydaje się ukryty za światem przedstawionym (tylko dwukrotnie użyty w wierszu zaimek dzierżawczy „mój” przypomina o jego istnieniu). Poszczególne elementy pejzażu prezentowane są systematycznie, rzecz by można – w sposób zhierarchizowany, wedle reguły wyliczenia: od tych, które znajdują się najbliżej patrzącego, do tych najbardziej oddalonych. Sprawiają też wrażenie

tercyna
rymy żeńskie
rymy dokładne
średniówka
intonacja

świata przedstawiony
podmiot liryczny

mit
idylla

poetyka
przestrzeń

wyliczenie

epitet

pograżonych nieomal w bezruchu: jedyny w pierwszych dwóch strofach czasownik („blyszczy”) pojawia się dopiero w ósmym wersie, a rozsiane tu i ówdzie imiesłowcy („skojarzonych”, „drżące”, „zasiany”, „ozłacany”) odnoszą się głównie do optycznych jakości opisywanych przedmiotów, bądź sugerują, że ukazana w wierszu pejzażowa kompozycja jest rezultatem ingerencji człowieka lub działania sił przyrody. Ważne jest jeszcze to, że obiekty, z których składa się pejzaż, nie zostały przedstawione w sposób szczegółowy – „wiejski kościółek” czy „przechodnia struga” mogą być skonkretyzowane rozmaicie, nie mówiąc już o trawniku „zasianym” jesiennym „liściem” (nie liśćmi!). Wprawdzie niemal wszystkie rzeczowniki zostały tu opatrzone epitetami („cudna” zgoda gałęzi, „drżące” światło, „przechodnia struga”, „długie łany”, „wiejski kościółek”, „coraz bezlistniejsza” przegroda, „zachodnie słońce”, „trawnik liściem jesiennym zasiany”), ale określenia te zwykle nie konkretyzują ich wyglądu, lecz dookreślają ich funkcje bądź jakości estetyczne.

Za sprawą wymienionych zabiegów poetyckich wykreowany pejzaż wydaje się spójny, niezmienny i trwały, cały opis sprawia zaś wrażenie uogólnionego, stypizowanego, pasującego do wielu miejsc, a także – istniejącego obiektywnie, niezależnie od człowieka. Jakże to wszystko odmienne od romantycznej liryki konfesyjnej!

liryka konfesyjna
ukształtowanie stylistyczne
metafora
inwersja

Już od pierwszych słów wiersza przykuwają uwagę rozmaite metody estetyzacji wykreowanego w wierszu opisu. Ozdobnego charakteru nadają mu wyszukane metafory (najpierw w sugestywnej frazie inicjalnej, wspartej kunsztowną inwersją: „Rząd drzew w cudną gałęzi skojarzonych zgodę”, potem jeszcze dwukrotnie w określeniach: „trawnik liściem jesiennym zasiany” i „coraz bezlistniejszych konarów przegroda”), wrażenie elegancji zostaje podtrzymane przez bogaty dobór epitetów (wymienionych w poprzednim akapicie), efektu zaś dopełnia rozbudowane porównanie („jako zwiędłą nadzieją serce jeszcze młode”), którego pełny sens ujawni się dopiero w finałowych partiach utworu. Podstawą wskazanych operacji stylistycznych jest staranna, jakby wystudiowana leksyka i frazeologia, łącząca wyrazy codziennego użytku (jak „drzewo”, „cień”, „światło”, „trawnik”, „liść”, „serce”, „krzyż”) z określeniami rzadszymi (jak „przechodnia struga”, „na przemiany”, „cudny” czy „coraz bezlistniejszy”) w sformułowania niebanalne, wyrafinowane i nieoczywiste.

porównanie

frazeologia

wyliczenie
składnia
wersyfikacja

Finezyjność Koźmianowskiego opisu podkreślają też podporządkowane regule wyliczeń składnia i wersyfikacja, równomiernie dzielące wypowiedź poetycką na symetryczne części (cały opis z pierwszych trzech strof zawiera się w jednym, roz-

budowanym zdaniu złożonym, a każda cząstka syntaktyczna wypełnia osobną liniijkę). Regularny układ wersyfikacyjno-syntaktyczny urozmaica jedynie przerzutnia między siódmym a ósmym wersem (wyrażenie: „Przez [...] konarów przegrodę / Błyszczą z dala”), która dodatkowo podkreśla szczególną rolę semantyczną jednego z kluczowych motywów utworu – mianowicie motywu krzyża. Do tej kwestii wypadnie jeszcze powrócić.

Łagodna intonacja wiersza, staranna wersyfikacja, bogactwo środków stylistycznych, przejrzysta składnia, zwarta kompozycja, wykwintna, literacka polszczyzna – te cechy nadają wypowiedzi poetyckiej Koźmiana znamion uporządkowania, klarowności i harmonii. Stanowią realizację wartości estetycznych, które bliskie są nieco innej tradycji poetyckiej niż liryka Mickiewiczowska – czyli oświeceniowemu klasycyzmowi. W ten sposób dodają do mapy intertekstualnej tego wiersza jeszcze jeden istotny element.

Aby lepiej uwyraźnić kształt artystyczny Koźmianowskiego opisu, warto go zatem ujrzyć w zarysowanych wyżej kontekstach i porównać choćby z pejzażem ukazanym w słynnych *Stepach akermanskich*. W sonecie Mickiewicza podmiot liryczny wydaje się wkomponowany w otaczającą go, dziką, nieokiełznaną naturę. Snuje swą refleksję na pustym, niekończącym się, przypominającym ocean stepie. Chłonie każdym zmysłem jego bogactwo i egzotyczne piękno. Wydaje się jednak nieco zagubiony pośród bezdroży, falujących łąk, „powodzi kwiatów” i „koralowych ostrowów burzanu”, nie do końca zorientowany w otaczającym go bezkresnym pejzażu, oszołomiony jego ogromem i tajemniczością, niepewny tego, co zdaje się dostrzegać.

U Koźmiana inaczej. Wprawdzie wzrok „ja” lirycznego także utkwiony jest w oddali i zatrzymuje się dopiero na granicy odległego horyzontu, ale penetruje przestrzeń dobrze znaną, oglądaną co dzień z tego samego punktu obserwacyjnego, w dodatku uporządkowaną i zagospodarowaną za sprawą ludzkiej zapobiegliwości. Jest to zresztą pejzaż znacznie mniej urozmaicony niż u Mickiewicza, możliwy do ogarnięcia jednym spojrzeniem, składający się zaledwie z kilku elementów, chciałoby się rzec – bardziej ascetyczny (nie przypadkiem poeta podsumuje: „Oto wszystko, co z mego dziś widzę okienka”). Inaczej niż w *Stepach akermanskich*, przestrzeń ta dzieli się wyraźnie na dwie części: usytuowaną w centrum izbę mieszkalną oraz to, co roztacza się poza nią, a więc – na dom i świat. Za sprawą tego podziału zatopiony we własnych myślach człowiek wydaje się odcięty od obserwowanej przestrzeni okienną framugą, spoglą-

[przerzutnia](#)

[semantyka](#)

[motyw krzyża](#)

[Wobec prądów literackich](#)

[intonacja](#)

[kompozycja](#)

[tradycja literacka](#)

[oświecenie](#)

[klasycyzm](#)

[harmonia](#)

[intertekstualność](#)

[Analiza porównawcza](#)

[podmiot liryczny](#)

[przestrzeń](#)

bohater liryczny

da na rozpościerający się przed jego oczyma pejzaż z bezpiecznego oddalenia, jakby zamieszkiwał w jakimś innym wymiarze.

To nie koniec różnic. Bohaterem wiersza Mickiewicza jest człowiek młody, podróżujący porą letnią lub wiosenną, otoczony barwną, kwitnącą przyrodą. To ktoś, kto właśnie opuścił bezpieczny dom i własną ojczyznę, ktoś, przed kim otwiera się nowy, nieznany etap egzystencji, kto u progu życiowej wędrówki dopiero poznaje samego siebie, własne reakcje i emocje. Dlatego nie boi się eksponować własnego punktu widzenia, nie ukrywa własnego „ja”, nawet więcej – demonstruje swoje stany emocjonalne, odkrywa przed innymi intymne zakamarki własnej świadomości. A sytuacja, w której się znalazł, powoduje, że jego doznania są ambiwalentne: z jednej strony przeżywa stan ekscytacji, bez mała euforii, wywołany pięknem krajobrazu, a z drugiej – towarzyszy mu uczucie melancholii, tęsknoty i smutku za tym, z czym musiał się pożegnać. Z kolei bohaterem wiersza Koźmiana jest człowiek w wieku dojrzałym, mający świadomość nieodległego kresu, kontemplujący ze spokojem jesienny krajobraz. Jego sytuację egzystencjalną dobrze oddaje filozoficzna kategoria „zadomowienia”. Jest to bowiem człowiek trwale osadzony w oswojonej przestrzeni, znający swoje miejsce na ziemi, określony miejscem zamieszkania, osiadły. To też ktoś, kto dobrze zna samego siebie, kto w trakcie długiego życia nauczył się rozpoznawać własne myśli i emocje, ale umie je opanować i zachować dla siebie. Jak widać, inne to pejzaże i odmienne osobowości!

motyw kwitnącego bluszczu

W trzeciej strofie wiersza Koźmiana pojawia się jeszcze jeden obraz, który zasługuje na uwagę: to kwitnąca „gałązeczka” bluszczu, oplatająca framugę okienną. Motyw ten wnosi do ukazanego widoku nieco inne akcenty. Najpierw – przydaje mu cechę bliskości, a zarazem konkretności, pojedynczości, indywidualizmu, wyraźnie kontrastując z bardziej odległymi i uogólnionymi motywami zaokiennego pejzażu. Następnie – wprowadza element dynamizmu, aktywności. O ile bowiem w poprzednich strofach wszystko wydawało się prawie zastygłe w bezruchu, o tyle teraz pojawia się działanie: skromna gałązeczka „wspina się”, walcząc o życiodajne ciepło, kwitnąc jakby na przekór jesiennej aurze, łamiąc w ten sposób ustanowiony porządek praw natury. Warto jeszcze zwrócić uwagę, że motyw kwitnącego bluszczu w osobliwy sposób komponuje się z dygresyjną refleksją z pierwszej strofy, poświęconą młodemu sercu, przedwcześnie przenikniętemu „zwiądłą nadzieją”. Obydwa motywy kierują przeciw uwagę na to, co przeczy rzekomo niezmiennym prawom rządzącym światem – wskazują, że rytm życia i pragnienia człowieka mają w sobie coś nieprzewidywalnego, nieoczekiwanego.

Przywołany w wierszu widok można nazwać pejzażem mentalnym – ma on bowiem nie tylko wymiar estetyczny, ale w równym stopniu symboliczny, gdyż jego ukształtowanie stanowi odpowiednik stanu świadomości „ja” lirycznego. Wprost deklaruje to poeta w ostatniej strofie, pisząc: „Życia to mego obraz”.

Znaczy to, że jesień z wiersza nie jest wyłącznie porą roku, rząd drzew, dom, pola uprawne i kościół nie stanowią jedynie elementów pejzażu, prześwitujące przez gałęzie światło nie pochodzi tylko od słońca, a kwitnąca gałązka bluszczu ma moc reprezentowania czegoś jeszcze. Wszystkie te motywy, razem wzięte, odsyłają do jakiegoś ukrytego znaczenia. Ukrytego, ale wymagającego rozpoznania.

W różnych tekstach kultury można bowiem spotkać się z topiką odpowiedniości pór roku i okresów życia człowieka. Dobrze znane i dostępne na wyciągnięcie ręki, bo zakorzenione w potocznym języku, jest popularne powiedzenie o „wiosnie” czy „jesieni” życia. Podobne wyobrażenia spotkać można w wielu utworach literackich XVIII i XIX wieku, na przykład w poematach: *The seasons* [*Pory roku*] Jamesa Thomsona, *Opisanie czterech części roku* Elżbiety Drużbackiej i *Cztery pory życia ludzkiego* Juliana Ursyna Niemcewicza, w wierszach: *Cztery doby roku* Wincentego Reklewskiego czy *Do Justyny. Tęskność na wiosnę* Franciszka Karpińskiego, a w późniejszym okresie – choćby w wierszu *Za wstęp. Ogólniki* Cypriana Norwida. Bogatą skarbnicą podobnych motywów jest również europejskie malarstwo: dość wspomnieć o takich dziełach, jak renesansowa *Alegoria życia ludzkiego* Tycjana, romantyczne *Etapy życia* Caspara Davida Friedricha czy modernistyczny *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera. W wymienionych tekstach kultury los człowieka wkomponowany został w rytm zmieniającej się przyrody: wiosna kojarzy się z młodością, lato z dojrzałością, jesień i zima oznaczają zaś porę odchodzenia, przemijania, starości i śmierci. Należy jednak pamiętać, że wskazana analogia pór roku i etapów życia ludzkiego stanowi jedynie ogólną matrycę obrazowo-symboliczną, którą różni twórcy konkretyzowali rozmaicie, wydobywając z niej odmienne akcenty ideowe oraz estetyczne.

Nie inaczej rzecz się przedstawia w sonecie Koźmiana – jego „życia obraz” posiada dokładnie takie właściwości jak pejzaż ukazany w wierszu. Poeta przedstawia, po pierwsze, dojrzały etap egzystencji człowieka, proces godzenia się z przemijaniem, starością i odchodzeniem, wypełniony refleksją nad tym, co najważniejsze, ponadczasowe i trwałe. Po wtóre, prezentuje uładzony, sprawdzony wielością doświadczeń, stabilny i przewidywalny obraz rzeczywistości. Po trzecie, wyraża przekonanie, że ludzki los

pejzaż mentalny

„ja” liryczne

kontekst kulturowy

motyw pór roku

symbolika pór roku

język potoczny

romantyzm

modernizm

renesans

motyw krzyża
semantyka
paradoks
idylla

podporządkowany jest takim właśnie, ustanowionym od wieków regułom, człowiek zaś za sprawą swego rozumu i woli potrafi podporządkować sobie rzeczywistość – uczynić ją przyjazną, użyteczną, nawet piękną. Niezwykle istotny sens tego obrazu wiąże się ponadto z motywami kościoła oraz krzyża (ten ostatni pojawia się w wierszu po raz drugi, potwierdzając tym samym swoją semantyczną wagę). Obecność krzyża można potraktować jako odwołanie do paradoksalnego wyobrażenia zawartego w łacińskiej maksymie: *Et in Arcadia ego* („I ja jestem / byłem w Arkadii”), które łączy idylliczne obrazy szczęścia z nieuchronnością cierpienia i śmierci. Nie sposób jednak zapomnieć, że krzyż stanowi w pierwszym rzędzie chrześcijański emblemat cierpienia, poświęcenia, wysiłku i trudu, a zarazem znak Bożej opieki i wiary w nowe życie.

sonet

Jak w każdym udanym sonecie, w finałowych partiach utworu Koźmiana pojawia się jeszcze jeden zaskakujący element. Mowa tam nie tylko o podobieństwach między pejzażem a losem „ja” lirycznego, ale również o istotnej między nimi różnicy. Oto bowiem w wyobraźni podmiotu lirycznego zachodzące słońce przekształca się w gwiazdę poranną, „życia lepszego jutrzeńkę”, a więc zapowiada nowe istnienie w jakiejś innej, doskonalszej, nadprzyrodzonej rzeczywistości. Motyw jutrzeńki oświetlającej krzyż staje się również dowodem tego, że pomimo satysfakcji ze zbudowania wygodnego azylu doczesnego szczęścia, w życiu człowieka liczy się nie tylko zgoda na ustanowiony porządek, gotowość do odejścia czy akceptacja cierpienia. Jeszcze większe znaczenie ma chęć przewyciężenia ograniczeń egzystencji, pragnienie przekroczenia praw natury, tęsknota za wiecznością.

motyw jutrzeńki

podmiot liryczny

W ten sposób myśli poety nie zatrzymują się ani na melancholii odchodzenia, ani nawet na pełnej nadziei aprobacie dla ustanowionego porządku rzeczy. Owszem, wynikają ze świadomości tego, co nieuniknione, ale błędą dalej, szukając pewniejszego oparcia gdzieś poza granicą realnego horyzontu, w sferze nadprzyrodzonej, w Bogu. Ta niezachwiana wiara w rzeczywistość transcendentną przenika myśli podmiotu lirycznego niejako wbrew świadomości upływu czasu, pomimo życiowych konieczności i temporalnych ograniczeń.

Podsumowanie

Rozważania poświęcone sonetowi Stanisława Egberta Koźmiana *Z mego okienka w jesieni* można by podsumować jeszcze inaczej – wnioskiem odnoszącym się do usytuowania tego poety na mapie historii literatury polskiej. Analiza wiersza wykazuje, że Koźmian terminował w różnych szkołach literackich. Nie byłoby tego sonetu bez lekcji Mickiewicza – bez jego romantycznych pejzaży naznaczonych indywidualnym

romantyzm

punktem widzenia i emocjonalną autoanalizą. Nie byłoby go jednak również bez wyraźnego wpływu klasycystycznych reguł poezjowania, eksponujących fundamentalny dla człowieka rozumny ład świata, wtapiających jednostkę ludzką w powtarzający się od wieków rytm zdarzeń.

klasycyzm

Widać jednak wyraźnie, że Koźmian nie poprzestał na biernym wysłuchaniu swoich literackich mistrzów, lecz wyciągnął z ich lekcji naukę dla siebie, śmiało podążając własną ścieżką artystyczną. Jego poetycka odpowiedź na odwieczne pytania może zastanawiać i wzruszać aż po dziś dzień.

<https://rcin.org.pl>

Aleksander Wójtowicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID: 0000-0003-0436-1965

METEOR

JÓZEF CZECHOWICZ

Przemiany

Żyjesz i jesteś meteorem
lata całe tętni ciepła krew
rytmy wystukuje maleńki w piersiach motorek
od mózgu biegnie do ręki drucik nie nerw

5 Jak na mechanizm przystało
myśli masz ryte w metalu
krążą po dziwnych kółkach (nigdy nie wyjdą z tych kółek)
jesteś system mechanicznie doskonały
i nagle się coś zepsuło

10 Oto płaczesz
po kątach trudno znaleźć przeszły tydzień
linie proste falują — zamiast kwadratów romby

w każdym głosie słyhać w całym bezwstydzie
Ostatecznego Dnia trąby

- 15 Otworzyły się oczy niebieskie
widzą razem witrynę sklepową i Sąd
przenika się nawzajem tłum — archanioły i ludzie
chmurne morze faluje przez ląd
ulicami skroś tramwaje w poprzek
20 suną mgliste rydwany
pod mostami różowe błyskawice choć grudzień

- Otworzyły się oczy niebieskie
widzisz siebie-marynarza w Azji
a zarazem 3-letniego 5-letniego chłopca
25 na warszawskim podwórku
i siebie przed maturą w gimnazjum
namnożyło się tych postaci stoją ogromnym tłumem
a wszystko to ty
nie możesz tego objąć szlifowanym w żelazie rozumem

- 30 Myśli proste falują światy zaćmiewa wichura
gdzie wiatr dmie — gasną latarnie
trąba w ciemności ponura
i wołasz
WŁADYKO PRZYGARNIJ

- 35 Otóż i jesteś umarły
w mechanizmie poruszają się kółka ale nie te
przez zepsucie się małej sprężynki
spadłeś piękny meteorze
na zupełnie inną planetę

Pierwodruk: 1925.

Tekst wg: Józef Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 1: *Wiersze i poematy*, oprac. Józef Franciszek Fert, Lublin 2012, s. 33–34.

Dwudziestolecie międzywojenne było czasem intensywnych przemian. Transformacje społeczne, cywilizacyjne oraz technologiczne wpłynęły na samoświadomość epoki, która wyraźnie dochodziła do głosu w ówczesnej sztuce. Artyści poszukiwali form, które miały umożliwić adekwatną reprezentację doświadczenia nowoczesności. Patronowało im przekonanie, że zmianie uległy nie tylko realia życia człowieka, ale także on sam, w związku z czym o kondycji ludzkiej niepodobna już mówić przy pomocy tradycyjnych pojęć oraz formuł. Do przyjęcia takiej perspektywy skłaniały odkrycia na gruncie nauk ścisłych, jak również koncepcje filozoficzne, psychologiczne oraz antropologiczne, zawierające nowe wizje tożsamości.

Ówczesna literatura podejmowała próby ich przedstawienia. W tym kierunku zmierzały zakrojone na szeroką skalę eksperymenty prozaików, którzy na różny sposób modyfikowali struktury narracyjne oraz schematy gatunkowe, aby przy ich pomocy opisać skomplikowaną sytuację współczesnego człowieka oraz czasów, w jakich przyszło mu żyć. Analogiczne próby podejmowano na gruncie ówczesnej poezji, a najwyraźniej dochodziły one do głosu w poszukiwaniach prowadzonych przez awangardę. Dążyła ona do stworzenia nowego języka artystycznego, który miał być ściśle sprzęgnięty z dynamicznie rozwijającą się epoką. W praktyce przekładało się to często na pochwałę nowoczesnej cywilizacji, która opiewana była przez futurystów oraz autorów związanych z Awangardą Krakowską. Podkreślali oni geniusz nowoczesnych budowniczych, którzy w swoich ambitnych projektach nie tylko rzucali wyzwanie naturze, ale również przewyższali ją, o czym najdobitniej pisał Julian Przyboś w opublikowanym w krakowskiej „Zwrotnicy” programowym artykule *Człowiek nad przyrodą*. To na łamach tego czasopisma została przedstawiona najbardziej wpływowa koncepcja awangardowej poezji, której przyświecało hasło „uścisku z terażniejszością”. Zostało ono sformułowane przez Tadeusza Peipera w manifestie *Miasto. Masa. Maszyna*, w którym właśnie te trzy tytułowe atrybuty poeta wskazał jako kluczowe dla współczesnej cywilizacji. Miasto miało stać się areną dla spektaklu postępu, masa – przekształcić w demokratyczne i uporządkowane społeczeństwo, maszyna zaś dać ludzkości potężne narzędzia do przekształcania rzeczywistości.

Ale uwaga awangardzistów nie skupiała się wyłącznie na kwestiach związanych ze zmianami cywilizacyjnymi. Ich zainteresowanie przykuwały również procesy rozgrywane się w świadomości człowieka. Ekspresjonści poszukiwali tajemniczych (i nierzadko demonicznych) sił, które determinowały wewnętrzne życie jednostek.

[dwudziestolecie międzywojenne](#)

[narracja](#)
[gatunek literacki](#)

[awangarda](#)

[futuryzm](#)

[Awangarda Krakowska](#)

[manifest literacki](#)
[Umieszczenie interpretowanego tekstu w kontekście historycznoliterackim](#)

[ekspresjonizm](#)

dadaizm
surrealizm
psychoanaliza
futuryzm
metafizyka

Dadaści opisywali rozkład kartezjańskiego „ja”, przeciwstawiając mu procesualną wizję tożsamości. W podobnym kierunku zmierzali surrealiści, którzy odrzucali *cogito* i poszukiwali prawdy o człowieku w ówczesnych odkryciach psychoanalizy. Natomiast futuryści podkreślali materialny wymiar egzystencji, a jednocześnie w zdecydowany sposób odrzucali problematykę metafizyczną, która ich zdaniem nie licowała z sekularnym charakterem epoki. Niezależnie od różnic światopoglądowych poszczególnych poetów wszystkie te próby miały podobny cel – stworzenie modelu poezji, który miał umożliwić opisanie tożsamości współczesnego człowieka.

Związek utworu z problematyką podejmowaną przez innych twórców w tym okresie

tytuł
bohater liryczny
mit
tradycja literacka

W tym kontekście sytuuje się wiersz Józefa Czechowicza pochodzący z tomu *Kamień* (1927). Podejmowana tutaj problematyka jest zbieżna ze wspomnianymi poszukiwaniami. Tytuł – *Przemiany* – można przy tym pojmować na różne sposoby. Pobrzmiwa w nim niewątpliwie charakterystyczny dla nowatorskiej poezji dynamizm, który przejawia się w zmienności planów czasowych oraz wcieleń bohatera lirycznego. Ale warto odnieść go także do tradycji literackiej i zestawić ze znanym dziełem Owidiusza pod tym samym tytułem. Rzymski poeta opisał mitologiczne historie, których głównym tematem były metamorfozy ludzi, bóstw oraz dzieje całych społeczności. Jały się one jako ciąg transformacji, jakim nieustannie podlegała rzeczywistość. Wiersz Czechowicza podejmuje ten motyw, a jednocześnie przeformułowuje go w zgodzie z artystyczną wrażliwością epoki.

Próba interpretacji tytułu wiersza

Zerwanie z tradycją
strofoida

paralelizm
analogia
kompozycja

Robi to w sposób charakterystyczny dla ówczesnej poezji awangardowej, która programowo odrzucała klasyczne formy poetyckie. W *Przemianach* to zerwanie z tradycją przejawia się w odejściu od regularnego układu stroficznego w stronę budowy opartej na strofoidach o bardzo zróżnicowanej długości wersów (od trzech do siedemnastu sylab). Ich kształt, rozmiar oraz układ zostały pomyślane tak, aby tematyka poszczególnych części korespondowała z kolejnymi fazami przedstawionej w tekście sytuacji. Wiersz opisujący destabilizację świata, w jakim żyje bohater liryczny, został zatem napisany w sposób, który odzwierciedlał ową destabilizację na poziomie kompozycji. Istotną rolę w jej ramach odgrywają paralelizmy, analogie oraz opozycje. Organizują strukturę utworu oraz wiążą jego poszczególne części w spójną całość, która zawiera wizję tytułowych „przemian”. Obejmują one różne plany rzeczywistości, które zostały połączone serią korespondujących z sobą elementów.

Podkreślenie związku pomiędzy kompozycją utworu a jego problematyką

Wiersz zaczyna się od następujących bezpośrednio po sobie czasowników: „Żyjesz i jesteś meteorem”. Zestawienie dwóch pierwszych wyrazów tworzy efekt tyłen-

sywny, co ocierający się o tautologię, natomiast pojawiający się po nich rzeczownik wprowadza element kontrastu. Ów kontrast polega na zestawieniu stanu egzystencji z „meteorom”, a więc czymś z natury „przelotnym” i chwilowym. Już pierwszy wers zapowiada zatem, że tematem wiersza będzie kondycja ludzka oraz wpisana w nią idea zmienności. Koncepcja ta została wyartykułowana przy pomocy metafor o różnych zakresach znaczeniowych, wprowadzonych w początkowej części tekstu. W pierwszym wersie pojawia się kod astronomiczny („meteor”), w kolejnym – somatyczny („krew”), natomiast w trzecim – mechaniczny („motorek”). Dwa ostatnie zostały przy tym zestawione w sposób, który wykracza poza tradycyjną opozycję między „ciałem” a „maszyną”. Mowa tutaj nie o przeciwieństwie, ale o podobieństwie, co prowadzi do reifikacji oraz dehumanizacji bohatera, który żyje, „jak na mechanizm przystało”. Analogiczne figury pojawiały się w ówczesnej poezji futurystycznej, ich celem zaś było przedstawienie ludzkiego życia w kategoriach materialistycznych. Wyobrażeniem takim posłużył się na przykład Tytus Czyżewski w wierszu *Hymn do maszyny mojego ciała*, gdzie przedstawił ludzki organizm jako doskonale funkcjonującą maszynę.

kontrast

metafora

opozycja

futuryzm

hymn

Podobny obraz pojawia się w *Przemianach*. Bohater już na samym początku został określony jako „system mechanicznie doskonały”. Mowa tutaj także o myślach „rytych w metalu” oraz „krążących po dziwnych kółkach”. Metaforyka związana z mechanizacją ciała ludzkiego pełni jednak funkcję inną niż we wspomnianym wierszu Czyżewskiego. Futurysta podkreślał za jej pomocą materialny wymiar egzystencji, natomiast Czechowicza interesuje moment, w którym „nagle coś się zepsuło”, czyli – mówiąc inaczej – pozornie tylko „doskonała” maszyna uległa niespodziewanej awarii, której efektem stała się destabilizacja rzeczywistości. Doświadczenie to zostało opisane – znów przy pomocy opozycji – jako zaburzenie w prostym, „geometrycznym” (a więc racjonalnym) systemie odniesień: „linie proste falują – zamiast kwadratów romby”.

„Falowanie” jest symptomem zachwiania dotychczasowych wyobrażeń o świecie. Spoza „tu i teraz” zaczyna prześwitywać realność o zupełnie innym charakterze. Zwykła scena uliczna nabiera niesamowitych kształtów, dynamika tego procesu została opisana przy pomocy paralel. Tłum ludzi na ulicy zamienia się w archanioły, tramwaje – w „mgliste” rydwany, sklepowa witryna – w „Sąd”, a „w każdym głosie słycać w całym bezwstydzie / Ostatecznego Dnia trąby”. W kilku następujących po sobie wersach zwykła miejska sceneria przeistacza się w apokaliptyczną wizję, w której następuje zmieszanie żywiołów („chmurnego morza” i „lądu”) oraz pór roku („pod

Wyróżnienie kluczowych metafor oraz wskazanie na ich związek z tematem utworu

paralelizm

katastrofizm
druga awangarda

interpunkcja

motyw
futuryzm

metafizyka
apostrofa

Wyjaśnienie powodu użycia
wielkich liter

awangarda

kontekst biblijny
bohater liryczny

paradoks

strofoida
anafora
paralelizm

mostami różowe błyskawice choć grudzień”). Za sprawą sekwencji nakładających się na siebie obrazów do wiersza wprowadzono tematykę eschatologiczną. W wymiarze indywidualnym wiązała się ona z „zepsuciem się małej sprężynki”, czyli ze śmiercią bohatera. Natomiast w perspektywie szerszej oznaczała wprowadzenie wątków katastroficznych oraz apokaliptycznych, charakterystycznych dla całej twórczości Czechowicza i – w szerszym wymiarze – dla światopoglądu Drugiej Awangardy.

Autor *Przemian* podkreślił to za pomocą zapisu. Integralną cechą jego twórczości poetyckiej było odrzucenie znaków interpunkcyjnych oraz wielkich liter. Tymczasem te ostatnie pojawiają się w tekście, kiedy mowa o „Sądzie” oraz „Dniu Ostatecznym”. Utrzymanie tradycyjnego zapisu jest tutaj równoznaczne z podkreśleniem aktualności tych mocno osadzonych w tradycji kulturowej motywów. Rozwiązanie takie sytuuje wiersz w wyraźnej opozycji względem przywołanych wcześniej koncepcji futurystów, którzy kładli nacisk na materialny aspekt egzystencji. Czechowicz akcentuje bowiem metafizyczny horyzont istnienia, co zostało podkreślone (również przy pomocy graficznego zapisu) w wersie: „WŁADYKO PRZYGARNI”. Apostrofa ta jest wyrazem lęku bohatera, który próbuje w ten sposób odsunąć od siebie widmo transcendentalnej bezdomności. Konstrukcja całego utworu opiera się na przeciwstawieniu materialnego wymiaru istnienia wymiarowi duchowemu, które reprezentują tutaj odpowiednio „system mechanicznie doskonały” oraz skierowane do Stwórcy „wołanie”. W *Przemianach* Czechowicz łączy zatem awangardową formę z problematyką metafizyczną.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt konstrukcji wiersza. Topika biblijna oraz nawiązania do Apokalipsy sytuują go w obrębie problematyki eschatologicznej. Jednak sposób, w jaki opisane zostały doznania bohatera lirycznego, częściowo wykracza poza ramy osadzonych w tradycji wyobrażeń religijnych. Centralną część zajmują dwie rozbudowane strofoidy, które rozpoczynają się od tego samego wersu: „Otworzyły się oczy niebieskie”. Czechowicz wprowadza tutaj oparty na paradoksie (i w gruncie rzeczy konwencjonalny) koncept, w myśl którego śmierć jest momentem, kiedy oczy – w metaforycznym sensie – jednocześnie zamykają się oraz „otwierają”. Choć konstrukcja anaforyczna sugeruje korespondencję między obiema strofoidami, to w każdej z nich użyte zostały inne środki poetyckie. Układ pierwszej został zorganizowany przez paralelę, która prowadzi do kontrastowego zestawienia dwóch odmiennych, lecz jednocześnie mocno związanych ze sobą wymiarów rzeczywistości. Zza obrazu życia ulicznego prześwitują kontury innego porządku, który został opisany

przy pomocy topiki apokaliptycznej oraz sprzęgniętego z nią stylu wysokiego. W ten sposób poeta umieścił egzystencję doczesną w planie metafizycznym, budując tym samym obraz bliski tradycji kulturowej i religijnej.

Druga wizja wprowadza odmienną perspektywę. Czechowicz zbudował ją za pomocą jukstapozycji, którą często posługiwali się awangardowi poeci. Stworzony za jej pomocą ciąg następujących po sobie obrazów przedstawia różne wcielenia bohatera lirycznego. Nie jest to jednak seria retrospekcji, która ukazuje poszczególne epizody z jego życia, mowa tutaj bowiem o wielu osobach: „namnożyło się tych postaci stoją ogromnym tłumem / a wszystko to ty”. Takie ujęcie wyraźnie wykracza poza dualistyczny horyzont, który został nakreślony we wcześniejszym fragmencie za pomocą paraleli. Zderzenie bohatera z różnymi wariantami „ja” prowadzi do rozmycia jego tożsamości, która rozszczepia się na wiele wcieleń z różnych wymiarów czasowych i przestrzennych. Seria tych zestawionych w jednym obrazie „przemian” wytrąciła go z pozornie stabilnego świata i postawiła w sytuacji, której „nie może [...] objąć szlifowanym w żelazie rozumem”. Przy pomocy paraleli oraz jukstapozycji Czechowicz opisuje zatem skomplikowaną sytuację nowoczesnego człowieka, który został wytrącony z dotychczasowych ram egzystencji i zrozumiał, jak kruche było wyznawane przez niego wyobrażenie porządku. Z tego względu bohater wiersza zostaje nazwany „meteorem”, który – co znamienne – nie ulega unicestwieniu, lecz trafia „na zupełnie inną planetę”. Astronomiczna metafora przenosi problematykę eschatologiczną poza krąg wyobrażeń religijnych, a jednocześnie pozwala na nakreślenie wizji uniwersum, w którym jedyną stałą i pewną rzeczą są tytułowe „przemiany”.

[topika apokaliptyczna](#)

[styl wysoki](#)

[Wskazanie związku między użytymi środkami a tematyką wiersza](#)

[metafizyka](#)

[awangarda](#)

[bohater liryczny](#)

[jukstapozycja](#)

[metafora](#)

<https://rcin.org.pl>

Kinga Białek

Szkoła Edukacji Polsko-Amerykańskiej Fundacji Wolności i Uniwersytetu Warszawskiego
ORCID: 0000-0001-5164-9502

PIŁKA NOŻNA JAKO POEZJA ŻYCIA

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

Match footballowy

Oto tu jest największe Colosseum świata,
Tu serce żądz i życia bije najwymowniej,
Tu tajemny sens wiąże i entuzjazm brata
Milion ludzi na wielkiej rozsiadłych widowni.

5 Zamorra wsparty w bramce o szczyt Pirenejów,
Piękniejszy niż Don Juan, obciśnięty w swetrze,
Jak dumny król, w chaosie center i wolejów,
Śledzi kulę świetlistą, prującą powietrze.

10 Z Uralu w bój posłaną, jak z lufy mózdzierza,
Trzyma w oczach i więzi, a gdy kula spada,
Jak pająk się nad dziuplą bramki rozczapierza,
Jak krzak wystrzela w niebo, człowiek-barykada.

Pocisk skacze kozłami od miasta do miasta,
Z jednej strony jest Moskwa, z drugiej Barcelona,
15 Już steruje ku siatce, już spod stóp wyrasta,
Trybuny tracą oddech, cały stadion kona.

I pokażcie mi teraz – gdzie, w jakich teatrach
Milion widzów wystrzeli takim wielkim głosem:
Zamorra, lecąc w górę, jak żagiel na wiatrach,
20 Za Atlantyk wybija piłkę jednym ciosem!

Widownia oszalała, krzyczy, bije brawo,
Półkole trybun płonie niczym aureola,
I jak wielka tęsknota za zwycięską sławą
Tętni okrzyk stadionu: gola, gola, gola!

Objaśnienie:

w. 5, 19 | We wszystkich dotychczasowych wydaniach wiersza *Match footballowy* (również w cytowanym powyżej) błędnie zapisuje się nazwisko hiszpańskiego bramkarza Ricardo Zamory.

Pierwodruk: 1927.

Tekst wg: Kazimierz Wierzyński, *Wybór poezji*, wybór, oprac. tekstu, wstęp Krzysztof Dybciak, komentarze Katarzyna Dybciak i Krzysztof Dybciak, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 275, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 81–82.

Wiersze Kazimierza Wierzyńskiego w praktyce szkolnej pojawiają się coraz częściej. W szkole podstawowej nawiązuje się zwłaszcza do jego poezji powojennej, nauczyciele z chęcią sięgają na przykład po wiersz *Zapach* (1950), pozwalający pokazać tematy patriotyczne od strony osobistych przeżyć stęsknionego za ojczyzną emigranta. Uczniowie szkół średnich poznają twórczość Wierzyńskiego w kontekście jego przynależności do

grupy poetyckiej Skamander. Warto na tego niezwykłego poetę spojrzeć także przez pryzmat jego związków ze sportem, jako na autora, który wzorem poetów starożytnych przywrócił kulturze fizycznej miejsce w poezji.

Igrzyska olimpijskie to przede wszystkim święto sportowej rywalizacji, antyczna tradycja, pozwalająca docenić siłę ciała i hart ducha człowieka, ale także ucieleśnienie greckiego ideału życia (gr. *kalos kagathos* – piękny i dobry). Kiedy w 1896 roku w Atenach król Grecji Jerzy I uroczyście otworzył pierwsze po 1503 latach przerwy nowożytne igrzyska olimpijskie, wszyscy uczestnicy i obserwatorzy tego widowiska rozumieli jego doniosłość i znaczenie symboliczne. Współcześni czytelnicy, być może dalecy od głębokiego rozumienia idei sportu, mogą poczuć tę dawną atmosferę, czytając wiersze Kazimierza Wierzyńskiego z tomu *Laur olimpijski*, wydanego w 1927 roku. Ten cykl kilkunastu utworów to niezwykła na gruncie literatury polskiej pochwała sportu w jego najpiękniejszej odsłonie, doceniona także przez publiczność międzynarodową. W 1928 roku, podczas igrzysk w Amsterdamie, Kazimierz Wierzyński otrzymał złoty medal na Olimpijskim Konkursie Sztuki i Literatury. Jednym z najciekawszych wierszy zawartych w tomiku jest *Match footballowy*, w którym tradycja spotyka się z nowoczesnością, a rozrywka nabiera głębszego znaczenia.

Oto na oczach czytelników rozgrywa się niezwykle spektakl: trwa mecz piłki nożnej pomiędzy drużynami z Moskwy i Barcelony. Centralną postacią, wokół której poeta zbudował sytuację liryczną, jest stojący w bramce Hiszpanów niezwykle piłkarz: Ricardo Zamora Martínez (zawodnik m.in. Espanyolu Barcelona, FC Barcelony i Realu Madryt). Osoba mówiąca w wierszu z zachwytem opisuje gracza: „Jak dumny król, w chaosie center i wolejów, / Śledzi kulę świetlistą, prującą powietrze” (w. 7–8).

Zamora ucieleśnia dumę – jego postać wyraźnie wznosi się ponad boisko i ponad zawieruchę gry. Jest skupiony na piłce, śledzi jej lot, stojąc w jednym punkcie. Wyraźnie odróżnia się od zawodników z pola: podczas gdy oni są w centrum intensywnej gry, on ze spokojem przygotowuje się do obrony. Wierzyński w sposób niezwykle poetycki opisuje wyjątkową rolę bramkarza podczas meczu. Zazwyczaj podczas rozgrywki futbolowej to pomocnicy i napastnicy montują koronkowe akcje – przekazując sobie piłkę, próbując ominąć przeciwników. Najlepsi biorą na siebie ciężar gry. Obrońcy drużyny przeciwnej stawiają im opór na swojej połowie boiska, blokując dostęp do własnego pola karnego. Gra jest dynamiczna i szybka, Wierzyński tak metaforycznie opisuje tę sytuację: gracze są „w chaosie center i wolejów”, trwa intensywna wymiana

Skamander
antyck

Wprowadzenie, w którym opisuję okoliczności powstania utworu, a także wyznaczam kierunki mojego postępowania analitycznego

cykl poetycki

sytuacja liryczna

metafora

W tej części szkicu omawiam opisaną w utworze sytuację liryczną, a także nawiązanie do elementów gry w piłkę nożną, wyjaśniające poszczególne obrazy poetyckie

porównanie

podań. Tymczasem bramkarz nie uczestniczy w tych akcjach. Jego rolą jest trwać na stanowisku i w odpowiednim momencie zareagować na strzał. Musi mieć stalowe nerwy i ogromną cierpliwość, a także przewidywać zamiary przeciwnika. Zamora jest skupiony na piłce („trzyma [ją] w oczach i więzi”) i czeka na jej lot w kierunku bramki. Jest „człowiekiem-barykadą”, nie pozwoli na gola. Postać nieruchomego bramkarza wyraźnie kontrastuje z tym, co dzieje się w polu. Wierzyński umiejętnie oddaje te momenty meczu przez opis emocji widzów – oni także wstrzymują oddech i czekają, aż piłka znajdzie się w zasięgu ramion goalkeepera. Statyczny Zamora i pełne napięcia oczekiwanie publiczności, opisane w czterech pierwszych strofach wiersza, mogą we współczesnym czytelniku wywołać wrażenie, jakby w zwolnionym tempie oglądał telewizyjną relację z meczu. I nagle piłka „spada”, a Zamora udaje się obronić bramkę.

Niezwykłe umiejętności bramkarza podkreślone są przez ciekawe porównania: do pająka i do krzewu, tak jakby nagle, w chwili obrony, wyrastały mu dodatkowe kończyny lub gęste gałęzie zasłaniające światło bramki. Interwencje Zamory były jednak nie tylko skuteczne, ale i widowiskowe: „Zamora, lecąc w górę, jak żagiel na wiatrach, / Za Atlantyk wybija piłkę jednym ciosem!” (w. 19–20). Piastkujący Zamora wybija piłkę aż do nieba, przekraczając granice nie tylko geograficzne, ale także, jak się zdaje, granice ludzkich możliwości.

Zapewne jest w tym opisie umiejętności hiszpańskiego futbolisty niemało artystycznej przesady, wiemy też, że drużyny z Moskwy i Barcelony raczej nie miały okazji, by spotkać się w tamtych czasach na boisku, przynajmniej nie na oczach Wierzyńskiego, jednak z całą pewnością Zamora do dziś uznawany jest za jednego z najlepszych piłkarzy w historii. Od 1958 roku bramkarze grający w klubach hiszpańskiej ligi Primera División, którzy w danym sezonie przepuścili najmniej goli, otrzymują puchar jego imienia (Trofeo Zamora).

Zamora był nie tylko doskonałym atletą, lecz także ikoną popkultury, idolem setek tysięcy mężczyzn i obiektem westchnień kobiet. Jego znakiem rozpoznawczym był kaszkiet i wełniany sweter włożony na białą koszulę („Piękniejszy niż Don Juan, obciśnięty w swetrze”). W tym sensie jest bohaterem nowoczesnym, którego czyny rozślawiono nie w mitach, ale w gazetach i w radiu. Wiele osób z zapartym tchem śledziło życiowe perypetie celebryty: kilkakrotne zmiany barw klubowych, niezbyt chwalebne wybryki (np. próbę przemytu cygar przy okazji powrotu z igrzysk olimpijskich w Antwerpii) czy kolejne romanse. Szaleństwo popularności Zamory sprzed

stu lat przypomina znane nam dzisiaj ikoniczne postaci Lionela Messiego, Cristiano Ronaldo czy Kyliana Mbappé.

Sam Wierzyński z całą pewnością mógł śledzić rozwój kariery Hiszpana nie tylko jako miłośnik piłki, widz i amatorski gracz, lecz także jako redaktor „Przeglądu Sportowego”, w którym pracował w latach 1923–1931 (warto wspomnieć, że poeta przyczynił się do sukcesu i rozwoju zarówno tej gazety, jak i dziennikarstwa sportowego w Polsce w ogóle).

A jednak świadomie zdecydował się na wybór zupełnie innego gatunku wypowiedzi niż notatka prasowa. Ricardo Zamora Martínez został bohaterem ody. Wydaje się, że i inni współcześni widzieli w bramkarzu kogoś o zupełnie nadludzkich zdolnościach, bo nadali mu przydomek *El Divino* – Boski. Ktoś, kto sprawia, że piłka przelatuje na drugi brzeg oceanu, może być współczesnym herosem, na wzór starożytnych bohaterów. Skojarzenia z tradycją antyczną są widoczne w opisie niemal boskich umiejętności Zamory oraz w samej sytuacji lirycznej: stadionie porównanym do Koloseum czy tęsknocie publiki za olimpijską sławą.

Należy przypomnieć, że piłka nożna jest oficjalną dyscypliną olimpijską od 1900 roku. Jednak to nie tylko kontekst tematyczny kieruje naszą uwagę na tropy antyczne, ale także sama forma regularnego wiersza sylabotonicznego, w którym zachowuje się powtarzalność liczby oraz układu sylab akcentowanych i nieakcentowanych w odpowiadających sobie wersach.

W epoce igrzysk starożytnych na cześć zwycięzców układano ody. Do czasów współczesnych zachowały się ody Pindara, tzw. epinicja, sławiące zwycięzców zawodów sportowych i wykonywane przy wtórze muzyki przez chór na zakończenie rywalizacji. Utwory te zwyczajowo składały się z czterech elementów: opisu zwycięstwa, pochwały zawodnika (a także jego rodu i miejsca pochodzenia), po nich następowało pouczenie, zakończeniem utworu była zaś jakaś ogólniejsza sentencja na temat cnót. Ody Pindara często odzwierciedlały postawę etyczną Greków: chwaliły dzielność (gr. *areté*), ganiły pychę (gr. *hybris*), przestrzegały przed rywalizacją z bogami, wreszcie mówiły wiele o moralnym rozwoju sportowca jako jednostki. Wierzyński w całym tomiku *Laur olimpijski* wyraźnie nawiązuje do epinicjów Pindarowskich, nawiązania te dostrzegalne są także w wierszu *Match footballowy*. Mimo że piłka nożna jest sportem drużynowym, to jednak boski Zamora wyrasta w nim na głównego bohatera. Wiersz jest pochwałą jego zwinności, siły i niezwykłego opanowania.

[oda](#)

[antyk](#)

[heros](#)

[tradycja literacka](#)

[sytuacja liryczna](#)

[porównanie](#)

[wiersz sylabotoniczny](#)

[epinicjum](#)

Wprowadzenie kontekstu poezji starożytnej pozwala na analizę samego gatunku utworu i jego formy. Krótkie omówienie budowy wersyfikacyjnej w odniesieniu do wzorców antycznych sprawia, że analiza ta jest bardziej sfunkcjonalizowana, łączy opis zjawisk z dziedziny poetyki z ich znaczeniem dla interpretacji

Wierzyński jednak nie powtarza za starożytnymi ich wizji sportu i jego roli w życiu człowieka; wizja polskiego poety jest na wskroś dwudziestowieczna. Sport to dla niego najdoskonalsza forma afirmacji życia i ucieleśnienie koncepcji jedności ducha i ciała. Podczas widowiska sportowego przekroczona zostaje granica między świętem a codziennością, pozornie zwyczajna rozrywka zostaje wprowadzona w sferę sacrum. Zgromadzeni na trybunach ludzie przeżywają te same emocje: radość, nadzieję, czasem także smutek i rozczarowanie. Wspólnie uczestniczą w misterium, czas gry jest wyciętym ze zwykłej codzienności czasem święta. Tak postrzegał to i Wierzyński, wprowadzając czytelników w atmosferę meczu, wielkiej, braterskiej wspólnoty widzów:

Oto tu jest największe Colosseum świata,
Tu serce żądz i życia bije najwymowniej,
Tu tajemny sens wiąże i entuzjazm brata
Milion ludzi na wielkiej rozsiadłych widowni.

w. 1–4

To uświęcanie dnia codziennego, nadawanie niezwykłego znaczenia temu, co „tu i teraz” zgodne jest z ideą grupy poetyckiej Skamander, do której Wierzyński należał. Kiedy młodzi artyści w styczniu 1920 roku zaczęli wydawać własne pismo, ogłosili w nim manifest, którego fragment warto tu przywołać:

[...] nie możemy nienawidzić świata, droga nam jest ziemia, i nie chcemy się jej zapierać, bo musielibyśmy zaprzeć się siebie. Nazbyt silnie związaniśmy z jej okrwawionym globem, aby móc odeń ulecieć w kraj „pięknej ułudy”, i nazbyt silnie wierzymy, iż królestwo ducha jest królestwem z tego świata, że niem będzie, być musi¹.

W wielkim wydarzeniu sportowym łączą się ziemska potrzeba radości i rozrywki, bliska każdemu człowiekowi, i nadzieja na przeżycie duchowe. Jak pisze Anna Nasiłowska:

W tej części opracowania pokazuję przejście od koncepcji starożytnych, z których czerpał autor wiersza, do idei wyrażonych w manifeście Skamandrytów. Pokazuję, w jaki sposób te ogólne postulaty znajdują odzwierciedlenie w realizacji poetyckiej

¹ [Słowo wstępne], „Skamander. Miesięcznik poetycki”, z. 1, styczeń 1920, s. 3–4.

Laur olimpijski to rozwinięcie afirmacji życia: Wierzyński tworzy wizję człowieka aktywnego, sport jest dla niego dążeniem do harmonii, która najpełniej wyraża się w ruchu; publiczność na stadionie to przykład wspólnoty tworzącej się w przeżywaniu emocji, a cała idea olimpijska staje się szansą dla cywilizacji².

Na czym owa „szansa dla cywilizacji” miałyby polegać? Odpowiedzi na to pytanie dostarcza sam wskrzesiciel idei olimpijskiej, Pierre de Coubertin, historyk i pedagog. Upatrywał w niej bowiem szansy na rozwój całych społeczeństw:

Olimpizm jest prądem umysłowym, zrodzonym z sojuszu mięśni i myśli, przekraczającym swobodnie granice dzielące między sobą narody i państwa, warstwy i klasy społeczne. Jest ruchem społecznym kształtującym poczucie zdrowej demokracji i szeroko rozumianego internacjonalizmu. Humanistyczną wizją wolnego, odpowiedzialnego za swe czyny człowieka – obywatela świata³.

Takie podejście do sportu: jako ruchu społecznego, wspólnoty ludzi odpowiedzialnych za siebie i świat, zgodne jest ze sposobem postrzegania idei sportowych przez działaczy społecznych w odrodzonej Polsce. Jeszcze przed 1918 rokiem we wszystkich trzech zaborach organizowano regionalne ogniska Towarzystwa Gimnastycznego Sokół, którego założenia wprost odwoływały się do założeń olimpizmu. Zgodnie z hasłem: „W zdrowym ciele zdrowy duch”, towarzystwo zachęcało nie tylko do pielęgnowania tężyzny fizycznej, siły i wytrwałości, ale także podejmowało zadanie kształtowania charakterów i postaw patriotycznych. Współcześni komentatorzy historii ruchu sportowego podkreślają jego doniosłą rolę w kultywowaniu tożsamości narodowej:

Gdy nastał XX wiek, coraz liczniejsza grupa Polaków zarażonych bakcylem sportu zaczęła dostrzegać fakt, że wspólna gra, uprawianie ćwiczeń, wycieczki rowerowe czy wiosłar-

W kolejnym kroku pokazuję szerszy kontekst filozoficzno-kulturowy i łączę omówione wcześniej idee z koncepcją olimpizmu. Jest to pomost pomiędzy wskazanymi wcześniej okolicznościami powstania utworu a ich głębszym osadzeniem ideowym. Ten zabieg pozwala powrócić do ogólnie zarysowanych we wstępie tez i pogłębić je, pokazując kolejne warstwy interpretacji

² Anna Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 2002, s. 58.

³ Cyt. za: Krzysztof Zuchora, *Powinności trenera-wychowawcy wobec olimpizmu*, „Kultura Fizyczna” 1988, 1–2, s. 2.

skie spełniają wychowawczą rolę. Kultura fizyczna potrafiła jednoczyć, a to dla Polaków żyjących pod zaborami było ważnym czynnikiem⁴.

Świadomość doniosłej roli sportu w budowaniu ducha odrodzonej ojczyzny miał też Wierzyński, który sam uprawiał amatorsko piłkę nożną w rodzinnym Stryju, ale przede wszystkim należał do Towarzystwa Strzeleckiego, kultywującego tradycje patriotyczne. W wierszu *Match footballowy* wielokrotnie podkreśla ów patriotyczny aspekt sportu jako sposobu na budowanie narodowej dumy, pokazując Zamorę nie tylko jako strażnika bramki na boisku, ale także strażnika Pirenejów, a sam mecz jako zbrojną potyczkę między dwoma narodami.

Jako ostatni kontekst wprowadzam tło historyczne, pozwalające umiejscowić utwór wśród zjawisk charakterystycznych dla kultury polskiej oraz pokazujące elementy biografii Wierzyńskiego

Sport jest sposobem doskonalenia człowieka, kształci charakter, uczy pokonywania trudności, rozwija cnoty. Staje się narzędziem budowania tożsamości indywidualnej, narodowej czy ogólnoludzkiej, wreszcie – pozwala harmonijnie łączyć ciało i ducha. Tak właśnie sport pokazuje Kazimierz Wierzyński w swoim słynnym tomiku poezji olimpijskiej. Podsumowaniem naszej interpretacji mogą się stać słowa Krzysztofa Zuchory:

Laur olimpijski w zamyśle Wierzyńskiego miał być czymś więcej niż samym przeglądem różnych konkurencji sportowych. Bohaterem tych wierszy nie jest sport jako zjawisko kultury, dawne z ducha, lecz nowe w formie, ale człowiek porzucający mieliznę życia na rzecz gry i spotkania z innymi równie silnie jak on przejawiającymi wolę mocy⁵.

W podsumowaniu powtarzam i pogłębiam tezy z początku pracy, wzbogacam je także o cytaty z jednego z opracowań. Na zakończenie wprowadzam kontekst współczesny, sprzyjający ewentualnemu dalszemu rozwijaniu interpretacji

Od roku 1948 konkursy sztuki i literatury nie towarzyszą już rozgrywkom podczas igrzysk olimpijskich. Zapewne ze szkodą dla polskiej kultury – zdobywcami medali w konkursach byli słynni polscy artyści, tacy jak Jan Parandowski (brąz w 1936 roku za powieść *Dysk olimpijski*) czy Władysław Skoczyła (również brąz, za cykl akwael, w tym samym roku, kiedy Wierzyński otrzymał złoto za *Laur olimpijski*). Oczywiście sport do dziś bywa tematem sztuki, jednak coraz rzadziej spotykamy dzieła chwa-

⁴ Robert Gawkowski, *Jak sport zmieniał Polaków*, <https://niepodlegla.men.gov.pl/o-niepodleglej-jak-sport-zmienial-polakow>; dostęp: 10.07.2024.

⁵ Krzysztof Zuchora, *Champion of poetry*, w: Kazimierz Wierzyński, *Laur olimpijski*, Warszawa 2018, s. 32.

łące idee olimpijskie. Współcześnie częściej spotkamy się z krytyczną refleksją niż z afirmacją. Być może powrót do idei wyrażanych przed stu laty choćby w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego pozwoli nam zobaczyć w stadionowych rozgrywkach coś więcej niż tylko przedsięwzięcie komercyjne.

<https://rcin.org.pl>

Piotr Mitzner

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-4636-7062

ŻAL PO INDZE BARTSCH

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI

Inge Bartsch

Inge Bartsch, aktorka, po przewrocie zaginiona wśród tajemniczych okoliczności...

Oto słowo o Inge Bartsch,
w całej prostocie,
dla potomności.

- 5 Ona była ruda, ale niezupełnie – pewien połysk na włosach grasował –
żyła z Finkiem. Fink był reżyser. Przez snobizm komunizował
(są tacy też – na Mazowieckiej).
A Inge? Inge miała w sobie jakiś smak niemiecki,
ten akcent w słowie „Mond” – księżyc... der Mond, im Monde...
- 10 A Fink był dureń i blondyn.

Historia prosta: właśnie przyjechałem z Polski...
Berlin... Berliin... deszcz...
Fryderyk z żelaza jak niestrawność serce mi gniół...
Nuda – i nagle cud!

- 15 Teatrzyk! Małeńkie serce w podziemiach!
Idzie piosenka: autor: Kurt Tucholsky.

Widzę: Inge siedzi przy fortepianie,
śpiewa i gra; ach, jakaż musi być śliczna, gdy wstanie!
Wstała. Piersi miała małe, doskonałe

- 20 i – wybaczcie mi państwo – brzuch
tak się cudownie pod suknią rysował,
że zacząłem bić brawo i wrzeszczeć: – Niech żyje brzuch!
aż pewien Anglik mruknął: – He's gone mad. – On zwariował.

- Przeszło lato, jesień i zima,
25 i jeszcze wiosna, i jeszcze jakieś lato,
i znowu jesień w mgłach jak w dymach.
(Jesieni jestem amator.)
Aż tu nagle pewnego dnia
zamach stanu. Coup d'état.
30 Zamach stanu nb. miał w sobie coś z gwiazdy betlejemskiej,
za którą ciągnęło 3 000 000 magików.

- I wszystko stało się jak na scenie:
siedziałem z Ingą w Tiergartenie,
a jesień w Berlinie, w Tiergartenie,
35 to są, proszę państwa, takie struny...
Z drzew mgłą kurzyło,
wiatr niski jak bas –

i nagle Inge: – Wiffen Sie waf?
(Ona miała coś takiego w głosie czy w zębach.)
40 Wissen Sie was? Życie
mi się znudziło.

– Hm...
Spojrzałem na nią, papierosa ćmiąc –
nie jestem Wyspiański, ale bądź co bądź
45 to powiedzenie mnie wzruszyło.

Za późno: Rewolwer nie był większy od róży:
Pik! i Inge rozpoczęła podróż
w Au-delà, w metafizykę niemiecką.
Jakiś grubas, co siedział przy piwie,
50 nawet nie drgnął ani się nie zdziwił,
bo takie pik! to się mogło zabić najwyżej dziecko.

A potem miała jeszcze dłuższą rzęsę;
trup pachniał jesienią, czarną kawą, grzybami i nonsensem.

Bartsch Ingo!
55 Szkoda!
Twój talent to mogło być dużo szterlingów.
Inge Bartsch!!!

Wróciłem do hotelu.
40 fajek w jedną noc – pokój aż szcerniał od dymu...
60 Nie, to nie można tak: to jest zbyt proste: nuda,
tu trzeba, że się tak wyrażę,
przyszpilić jakieś komentarze –
że, czy ja wiem, że krwawa zbrodnia reżimu,
że podejrzana o semityzm,

65 że... marchew... w obozie... zgniłą...
Będzie na 300 wierszy artykuł znakomity.
(W Polsce zwany „kobyłą”.)

Powiedzmy, że to było na jesieni,
dajmy na to trzy lata temu.
70 No, i jeśli redaktor nie zmieni,
pójdzie tak:
„Nie wytrzymała w dusznych kłamrach systemu
Inge Bartsch, aktorka, po przewrocie zaginiona wśród tajemniczych okoliczności...”

A na końcu może z Rilkego coś
75 o miłości,
o samotności,
a tytuł prosty: Inge Bartsch.

Szkoda.
Ładna.
80 Młoda.
Plecy jak perski aksamit.

I było w niej coś...
kobiece,
nieuchwytnie,
85 dalekie,
coś, co trzeba chwytać pazurami.

Pierwodruk: 1934.

Tekst wg: Konstanty Ildefons Gałczyński, *Poezje*, t. 1, w: tegoż, *Dzieła*, Warszawa 1979, s. 227–229.

*Moim Studentkom i Studentom,
z którymi czytaliśmy «Inge Bartsch»*

Przed pogłębioną lekturą wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego doradzałbym obejrzenie filmu Boba Fosse'a *Kabaret* (1972). Dotyka on tego samego czasu i miejsca. Berlin, dojście do władzy nazistów, kabaret, splot erotyki z historią.

Ballada *Inge Bartsch* ukazała się w druku pod koniec grudnia 1934 roku w czasopiśmie „Na Szerokim Świecie” (nr 50), którego nakład był znaczny (ok. 50 tys. egzemplarzy), ale prestiż literacki raczej niski. Publikowano tam przede wszystkim reportaże i relacje z podróży dla mało wymagającej publiczności. Skąd tu ballada? Otóż Gałczyński chętnie posługiwał się tym gatunkiem, często podkreślając balladowość w tytule – takich w jego dorobku jest piętnaście. *Inge Bartsch* to osobliwe połączenie ballady z poetyką reportażu, który w latach trzydziestych dynamicznie się rozwijał i przenikał do liryki.

ballada

poetyka reportażu

Czy przypadek sprawił, a może po prostu chęć uzyskania wyższego honorarium, że poeta zdecydował się wysłać wiersz z Wilna, gdzie wtedy mieszkał, do krakowskiego tygodnika? Można podejrzewać, że to nie przypadek i że w tym kontekście znajduje się jeden z kluczy do interpretacji *Inge Bartsch*, pozwalający traktować wiersz jako poetycki reportaż.

reportaż poetycki

wiersz funeralny

Można też usytuować go w nurcie „funeralnym” poezji Gałczyńskiego, w którym kilkanaście utworów ma w tytule słowo „śmierć” lub „grób”. Wszystkie one służą oswojeniu rzeczy ostatecznych i, tak czy inaczej, próbują mu ocierać łzy, pocieszać żartem albo wskazywać perspektywę wiecznego trwania.

Teraz kilka wyjaśnień biograficznych. W czerwcu 1930 roku poeta wziął ślub z Natalią Awałow, a w lipcu 1931 oboje wyjechali na półtora roku do Berlina, gdzie Gałczyński miał pracować jako referent kulturalny polskiego konsulatu. W gruncie rzeczy była to długa podróż poślubna, podczas której młodzi małżonkowie zwiedzali muzea, błądzili po Europie. Poeta, jak mógł, wykręcał się od pracy. Studiował język niemiecki i łacinę, próbował pisać powieści. Wierszy napisał wtedy niewiele, ale pod koniec pobytu wena eksplodowała i powstał surrealistyczny poemat *Bal u Salomona*. Autor traktował go podejrzliwie, jak inne swoje podobne utwory, przychodzące z podświadomości. Zniszczył je. Bał się twórczego szaleństwa, nad którym nie mógł zapanować. Rękopis tego poematu ocalała Natalia.

kontekst biograficzny

surrealizm
poetyka absurdu
socrealizm

Gdy czytamy *Inge Bartsch*, musimy pamiętać o tych surrealistycznych skłonnościach Gałczyńskiego, choć nie powinno się mylić ich z poczuciem absurdu – to odmienne poetyki, czasami przeplatające się w jego twórczości. W końcu to on jako pierwszy przeschepił na polski grunt termin: socrealizm.

Niewątpliwie surrealistyczny jest w wierszu obraz zamachu stanu, a chodzi oczywiście o ciąg zdarzeń torujących Hitlerowi drogę do władzy. Partia narodowo-socjalistyczna liczyła wówczas dwa i pół miliona członków i może stąd w *Inge Bartsch* owe trzy miliony magików. Trzeba przyznać, że fragment ten był uważany za nietaktowny, podobnie jak ten:

przyspilić jakieś komentarze –
że, czy ja wiem, że krwawa zbrodnia reżimu,
że podejrzana o semityzm,
że... marchew... w obozie... zgniłą...

w. 62–65

Zwłaszcza, że był to już czas pierwszych obozów koncentracyjnych, a niebawem do jednego z nich trafił założyciel kabaretu Die Katakombe, Werner Finck. Sam teatrzyk zamknięto w 1935 roku na polecenie Goebbelsa.

O brak poważnego podejścia do tematu oskarżał Gałczyńskiego z pozycji marksistowskich, skądinąd życzliwy mu, Andrzej Stawar. Uważał, że pod ręką poety „sprawa rozplynęła się w niezdecydowaniu”, a „wiersz – niepozbawiony swoistego uroku – pozostawia drażniący niedosyt treściowy. Rozdwojona symbolika odbiera mu prosty ludzki sens – migotliwa chwiejność ujęcia dała utwór dwuznaczny w ostatecznym wyrazie”¹. Jeszcze ostrzej niefrasobliwość poety potępiał Andrzej Drawicz: „Rozłożony na czynniki wiersz odsłania – po historycznych doświadczeniach – fałszywy krok”².

podmiot liryczny

W tym momencie powinniśmy się zastanowić, kim jest podmiot wiersza. Czy to sam Gałczyński, wspominający wizytę w berlińskim kabarecie, czy może ktoś inny? Ależ to nie poeta, to korespondent, który zastanawia się, jak opisać tragiczne zdarzenia

¹ Andrzej Stawar, *O Gałczyńskim*, Warszawa 1959, s. 113.

² Andrzej Drawicz, *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa 1968, s. 68.

w artykule, którego szkic wplata w narrację. Oczywiście zapisuje też swoje zachwyty („Niech żyje brzuch!”) i smutki („Szkoda”).

narracja

Taka dwoistość paradoksalnie okazuje się koherentna.

Jakim był ten wiersz w zamiarze autora? Sprawa nie jest prosta. Utwór szybko stał się popularny, a jego wykonanie przez debiutującą wtedy Irenę Kwiatkowską przeszło do legendy. Gałczyński twierdził nawet, że dopiero młoda aktorka uzmysłowiła mu sens *Inge Bartsch*³. On sam recytował wiersz w kawiarni Sztuka i Moda, co precyzyjnie opisał krytyk muzyczny Jerzy Waldorff:

Niewysoki, szczupły, wspierał się łokciem o fortepian i stał nieruchomo: ciało, ramiona, dłonie. Cała ekspresja w głosie i głowie, którą na wybranych akcentach podrzucał, a wtedy lekko też poruszały się jego włosy dość długie i takie czarne, o jakich się powiada, że są koloru kruczonych skrzydeł. Oczy miał trochę przymrużone i zapatrzone przed siebie, ponad słuchającą publiką. Rysy twarzy, na pozór grube i prostackie, oddawały siłę razem i smutek. Duże mięsiste wargi podczas deklamowania w intensywnym ruchu, a przecie wyrazista nadzwyczaj dykcja poety raczej polegała na spółgłoskach podpieranych silnie wydechem – czasem aż do zgrzytania, warkotu, kiedy zaś chciał, żeby tekst osunął się na równą linię refleksji czy liryki, wysuwał lekko dolną szczękę i wargę, kładąc na nich głos niski i aksamitny, brzmiący na podobieństwo wiolonczeli⁴.

Wydawać by się mogło, że Waldorff dał tylko opis środków aktorskich wykorzystanych przez Gałczyńskiego, a jednak to coś więcej. To, że tak powiem, podstawy harmoniczne jego wiersza.

harmonia

polifonia

W kompozycji jest to utwór polifoniczny. Można więc wcielić się w korespondenta polskiej gazety, zapewne jakiegoś brukowca (tak nazywano wtedy prasę popularną), cynicznie dobierającego leksykę pisanego artykułu zgodnie z wymaganiami pracodawcy, a także poszukującego mocnych dziennikarskich efektów i jednocześnie chcącego

³ Lidia Ignaczak, «*Na przyczepkę*», czyli *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego przygody z kabaretem*, „Prace Polonistyczne”, seria LXVII, 2012, s. 172.

⁴ Jerzy Waldorff, *Czarne owce dla Apolla*, Kraków–Wrocław 1984, s. 61. Ciekawą uwagę uzupełniającą możemy znaleźć we wspomnieniu Flory Bienkowskiej, która pisze, że poeta zwykle „z powagą czytał zarówno groteskę, jak wiersz liryczny” (Flora Bienkowska, *Głos trąbki pożegnalny*, w: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. Anny Kamieńskiej i Jana Śpiewaka, Warszawa 1961, s. 523).

autotematyzm

rytm

oddać głębię osobistego przeżycia. To chętnie stosowana przez Gałczyńskiego strategia autotematyczna, dająca (prawdziwy lub pozorny) wgląd w proces pisania.

Napięcie między poziomami wiersza, wzmocnione zróżnicowaniem rytmicznym, nadaje mu siłę, tak samo jak przejścia między rejestrem wysokim: „Bartsch Ingo!”, i wyciszonym: „– Hm... / Spojrzałem na nią, papierosa ćmiąc –”. Między zmysłowym zachwytem nad ciałem Ingi i plotkarstwem („żyła z Finkiem”).

elegijność

Napięcia te rozładowuje strzał samobójczy, skomentowany słowem: „Szkoda”. Dalej jest już tylko elegijne zamknięcie. Elegijne, ale też katastroficzne – i nie chodzi tu tylko o katastrofizm jako prąd literacki lat trzydziestych, stanowiony głównie przez wileńskich żagarystów, przez Miłosza, Zagórskiego i innych. Gałczyński – mimo nieustannych poszukiwań konstruktywnych rad dla siebie samego i ludzkości – był z natury, nie z przynależności grupowej, katastrofistą, o czym świadczy już poemat *Koniec świata* z 1928 roku.

katastrofizm

Kolejny wiersz, napisany po *Inge Bartsch*, zaczął tak:

Wszystko się chwieje, proszę pań,
i myśl to niezbożna,
że świat ten to jest stary drań,
któremu ufać nie można⁵.

w. 1–4

Mając przed sobą tekst literacki odwołujący się do konkretnego czasu i miejsca, siłą rzeczy próbujemy zbadać obecność i sposób obecności w nim tych realiów. Czy w tym przypadku jest to przydatne? Sprawdźmy, mając na uwadze, że Gałczyński był notorycznym mistyfikatorem i niesłychanie trudno ustalić dziś fakty z jego biografii⁶.

Przede wszystkim: Inge Bartsch się nie zabiła, choć przewrót hitlerowski złamał karierę tej zdolnej, popularnej aktorce, uczennicy słynnego Maxa Reinhardta. Ocalała, bo nie była ani Żydówką, ani komunistką, ale wydaje się, że po zamknięciu Katakumb, tego „małego serca w podziemiach”, już nie wróciła na scenę, po wojnie wyjechała

⁵ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wszystko się chwieje*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, dz.cyt., s. 230.

⁶ Najpełniejsza jego biografia: Anna Arno, *Konstanty Ildefons Gałczyński. Niebezpieczny poeta*, Kraków 2025.

do Holandii, tam wyszła za mąż, przyjęła nazwisko Jongepier. Dopiero po czterdziestu latach dowiedziała się, że jest bohaterką szeroko znanej w Polsce ballady.

To, co jest tutaj napisane, to nieprawda – mówiła polskiemu dziennikarzowi z warszawskiej „Kultury”. – Że Finck i ja. Ale za to prawda z tym brzuchem. Byłam piekielnie szczupła. Gałczyńskiego pamiętam. Rozmawiałam z nim raz po przedstawieniu. Siedział w restauracji teatralnej. Powiedział, że pracuje w dyplomacji, ale nie wyglądał. Już raczej na poetę, ale że jest poetą – tego właśnie nie mówił. Był ubrany dość... ekstrawagancko⁷.

W chronologii zdarzeń w *Inge Bartsch* panuje chaos: „[...] to było na jesieni, / dajmy na to trzy lata temu”. Jesienne tło jest bardzo istotne w budowaniu klimatu tego wiersza. Na jesieni? Przecież Hitler doszedł do władzy na początku 1933 roku, a Gałczyńscy wyjechali z Berlina w kwietniu lub w maju, już po prowokacyjnym podpaleniu Reichstagu i akcji palenia nieprawomyślnych książek. Nie chronologia jest jednak najważniejsza, musimy darować autorowi brak konsekwencji. Przecież nie o fakty historyczne tu chodzi, ale o poetyckie, a do historii zbliżone emocjonalnie, jak śmierć Ingi Bartsch i płonące stopy literatury. Warto dodać, że w wersji wiersza opublikowanej w zbiorze *Utwory poetyckie* (1937) Gałczyński dodał nazwiska dwóch rosyjskich poetów-samobójców, Jesienina i Majakowskiego, którzy także, można powiedzieć, rozszerzając formułę z naszego wiersza: „nie wytrzymali w dusznych kłamrach systemu”. Tak jak nie wytrzymał wspomniany w wierszu autor śpiewanej przez Inge piosenki, Kurt Tucholsky, który wprawdzie mieszkał w Szwecji, ale hitlerowcy spalili jego książki i pozbawili go niemieckiego obywatelstwa; odebrał sobie życie w grudniu 1935 roku.

Samobójstwo aktorki jest faktem literackim, ale powód naszego smutku to śmierć jej zmysłowego piękna – brzucha, włosów („ona była ruda, ale niezupełnie – pewien połysk na włosach grasował”) i piersi – kontekst polityczny nie jest tu najważniejszy.

Ostatnia zwrotka *Inge Bartsch*:

⁷ Cyt. za: Witold Filler, *Zmartwychwstanie w Dongen*, „Kultura” 1973, nr 51–52, s. 6.

kontekst biograficzny

I było w niej coś...
kobiece,
nieuchwytnie,
dalekie,
coś, co trzeba chwytać pazurami.

w. 82–86

Według Natalii Gałczyńskiej tego wieczora, gdy oboje odwiedzili Die Katakombe, aktorka śpiewała piosenkę do słów Kurta Tucholsky'ego:

Tak dumny, obcy jesteś dziś,
Ale mnie chętnie schrupałbyś⁸.

Jak pamiętamy, ostatnie słowa wiersza (jego *coda*) przychodzą po dziwnie użytym, jakby nieadekwatnym do sytuacji stwierdzeniu: „Szkoda”. Tylko że właśnie ta nieadekwatność ma zasadnicze znaczenie, bo służy wyrażeniu niezgody i na to co się stało (śmierć Ingi), i na to, że poeta nie potrafi znaleźć odpowiednich słów, miota się między rozmaitymi dyskursami. Właśnie ta szarpanina nadaje dynamikę balladzie o Indze Bartsch.

Śmierć aktorki, której autor rzekomo był świadkiem, spełniła się „jak na scenie”. Ostatnie słowa w wierszu: „chwytać pazurami”, to nie tylko wyraz erotycznego pożądania, to sposób na doznawanie życia, na jego ulotność, przelotną teatralność.

⁸ Natalia Gałczyńska, *Nie wiedziałam o nim nic*, w: Kira Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Warszawa 2006, s. 102. *Nota bene* dawny kolega Gałczyńskiego z konsulatu twierdził, że Natalii nie było w kabarecie, że poszli tam obaj. Sugeruje też, że poeta nieszczęśliwie kochał się w Indze Bartsch i z tego powodu znów zaczął się upijać. (Wojciech Krzyżanowski, *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego lata berlińskie*, „Wiadomości” [Londyn] 1976, nr 27, s. 1).

Teresa Dobrzyńska

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0002-7078-9209

ROLA JĘZYKA I ŚRODKÓW STYLISTYCZNYCH W KREOWANIU OBRAZU ŚWIATA

BOLESŁAW LEŚMIAN

Pszczoły

W zakamarku podziemnym, w mieszkalnym pomroku,
Gdzie zmarły, zamiast dachu, ma nicość nad głową,
W pewną noc Wiekuistą, a dla nas – Lipcową
Coś zabrzękło... Śmierć słyszy i przynagła kroku...

5 A to – pszczoły, zmyliwszy istnienia ścieżynę,
Zboczyły do tych pustek, jak do złego ula!
Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula,
Że strach w mroku tę jurną ujrzyć pozłocinę!...

A zmarli w zachwyceniu, źrenicę rozwiewną
10 Przesłaniając od blasku skruszałych rąk wiórem,
Tłoczą się cień do cienia i wołają chórem:
„To – pszczoły! Pamiętajcie? To – pszczoły na pewno!”

Przytłumione snem bóle na nowo ich trawią!
Wdzięczni drobnym owadom za zbudzoną ranę,
15 Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbląkane,
Co wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawią...

Znali niegdyś te cuda złotego pomiotu,
A dzisiaj, zaniedbani w swych mgieł niedobrzysku,
Podziwiają skrzydlatą szaradę rozbłysku
20 I chyżą łamigłówkę brzęczącego lotu!

Ale drogę powrotną zwęszywszy w odmęcie,
Pszczoly lśnią się gromadą już co chwila rzadszą,
Już – w świat się przedostając, gasną na zakręcie –
Już ich – nie ma! – A oni wciąż patrzą i patrzą...

Pierwodruk: 1936.

Tekst wg: Bolesław Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. Jacek Trznadel, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 217, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1991, s. 160–161.

Wstępne informacje o utworze: autor, gatunek, temat wiersza. Forma podawcza wypowiedzi: opowiadanie. Analiza kompozycji utworu. Wskazanie miejsca i czasu zdarzenia w opowiadaniu

Wiersz Bolesława Leśmiana *Pszczoly*, który będzie tu poddany szczegółowej analizie, został skomponowany w formie opowiadania. Jest to opowieść o niezwykłym zdarzeniu, jakie miało miejsce nocą na cmentarzu w krypcie grobowej. Opowiadanie zaczyna się – jak to bywa w tekstach narracyjnych – wskazaniem miejsca i czasu akcji:

W zakamarku podziemnym, w mieszkalnym pomroku,
[...]

W pewną noc Wiekiustą, a dla nas – Lipcową

w. 1, 3

Po tym wprowadzeniu następuje ciąg niezwykle zdarzeń z udziałem bohaterów opowiadania: Śmierci, zmarłych i pszczoł. Przedstawienie całej historii o nieoczekiwanym przylocie pszczoł do krypty kończy się obrazem ich odlotu, a zdarzenie jest ukazywane z punktu widzenia obserwatorów, jakimi są zmarli. Kiedy pszczoły odlatują z krypty, to umarli „wciąż patrzą i patrzą...” (w. 24).

Zwraca uwagę językowe ujęcie tego końcowego zdarzenia. Wielokropek po ostatnim zdaniu wiersza i powtórzenie czasownika użytego w czasie teraźniejszym, dookreślone przysłówkiem „wciąż”, oznaczającym nieustanne trwanie, sugerują wydłużenie czynności patrzenia i nadają jej nieprzerwaną ciągłość. Taki obraz kreowany w języku ukazuje umarłych zatrzymanych w swym zapatrzeniu w beczasie „nocy Wiekuistej” – na wieczność. Owa finałowa scena zapatrzenia wprowadza sygnał finalny do utworu skomponowanego w formie opowiadania. „Patrzą i patrzą” – to nie dwie następujące po sobie czynności, ale jeden wydłużony akt patrzenia, następujący po ciągu zdarzeń. Ten zabieg stylistyczny sygnalizuje zawieszenie akcji – jak w filmie z zatrzymanym ostatnim kadrem. Forma podawcza opowiadania jest tu skontrastowana z formą opisu, a utwór staje się w ten sposób zamkniętą całością.

Opowiadanie Leśmiana o tym, co się zdarzyło nocą w krypcie grobowej, można zestawić z innymi opowieściami o niezwykle zdarzeniach rozgrywających się w podobnej scenerii – reprezentującymi odmianę gatunkową „opowiadań z dreszczykiem” czy „historii cmentarnych”. Teksty o takiej tematyce pojawiają się między innymi w twórczości Bolesława Prusa (*Powiastrki cmentarne*) czy pisarza rosyjskiego używającego pseudonimu Boris Akunin (*Historie cmentarne*). Podobne narracje znane są też z gadek ludowych czy opowieści „z dreszczykiem” opowiadanych dla rozrywki. Historia przedstawiona w analizowanym wierszu odbiega jednak od stereotypowych rysów tego typu opowieści i nie spełnia typowej funkcji horrorów, jaką jest budzenie grozy.

Zdarzenie ukazane w wierszu intryguje ze względu na sam temat opowieści, ale uwagę przyciąga przede wszystkim – osiągnięty dzięki użyciu szczególnych środków językowych i zabiegów stylistycznych – sposób wykreowania obrazu tej niezwyklej sytuacji. Celem podejmowanej tu analizy będzie rozpoznanie osobliwości świata przedstawianego przez poetę w wierszu *Pszczoły* oraz zbadanie, jakie środki językowe i stylistyczne służą stworzeniu tego niezwyklego obrazu. Ogólniejsze wnioski z interpretacji utworu Leśmiana będą dotyczyć roli doświadczenia zmysłowego w postrzeganiu zjawisk i funkcji języka w kreowaniu obrazu świata.

bohater liryczny

Koniec opowiadania: narracja zatrzymana w czasie

powtórzenie

kompozycja

horror

gatunek literacki

Funkcja opowiadania Leśmiana

Rola języka i sposobu kształtowania wypowiedzi w kreowaniu niezwyklego obrazu zdarzenia i jego uczestników

świat przedstawiony

Analiza wiersza *Pszczoły* jako opowiadania:
bohater – czas – miejsce zdarzenia

Analiza środków stylistycznych
i językowych

język potoczny

językowy obraz miejsca

przestrzeń

neologizm

metafora

paradoks

kontekst biblijny

Tytułowymi bohaterkami utworu Leśmiana są pszczoły. Miejsce i czas wydarzeń przedstawianych w wierszu wydają się rozpoznawalne, a epizod, jaki się zdarzył na cmentarzu, można by trywialnie ująć następująco: oto pewnej nocy lipcowej rój pszczół wlatuje nagle do krypty grobowej itd. Sytuacja przedstawiona w wierszu – choć powiązana z codziennym ludzkim doświadczeniem – jest jednak niezwykła i nie daje się adekwatnie nakreślić przy użyciu potocznego języka. Wszystkie jej komponenty: uczestnicy, czas i miejsce akcji, odbiegają od powszechnie przyjętych wyobrażeń, a przetworzenie stereotypowego obrazu miejsca, czasu i uczestników zdarzenia zachodzi dzięki specjalnemu doborowi słownictwa i zastosowaniu różnych zabiegów stylistycznych.

W Leśmianowskiej opowieści pojawiają się niecodzienne sposoby nazywania i opisywania zjawisk, co wpływa na uniezwyklenie obrazu sytuacji. Miejscem zdarzenia jest krypta, ale w wierszu nazwano ją „zakamarkiem”. Dzięki temu wewnątrz grobowca przedstawione zostało jako przestrzeń wąska i trudno dostępna, usytuowana gdzieś na uboczu, na peryferiach. W takim właśnie miejscu, nazwanym następnie: „mieszkalnym pomrokiem”, przebywają umarli. Panująca tam ciemność, określona poetyckim neologizmem „pomrok” (wywiedzionym od rzadkiego książkowego słowa „pomroka”, które oznacza ‘niemal całkowitą ciemność’ i jest bliskie znaczeniowo potocznie używanemu wyrazowi „mrok” – ‘stan słabej widoczności; zmierzch’), przestaje już być określeniem stanu słabej widoczności i dzięki metaforyzacji nabiera cech materialnych. Staje się rodzajem przestrzeni: mrocznym pomieszczeniem, w którym mieszkają umarli.

W owym niezwykłym mieszkaniu – zamiast dachu czy sufitu – umarli ma nad głową „nicość”. Spełniająca funkcję stropu nicość nabiera w paradoksalny sposób cech bytu: zyskuje materialne istnienie, choć istnienie nicości jest sprzeczne ze znaczeniem tego abstrakcyjnego słowa. Biorąc pod uwagę usytuowanie „nicości” ponad mroczną przestrzenią grobową, można w tym sposobie ujęcia rozpoznać układ przestrzenny, w którym istniejąca w górze nicość staje się substytutem nieba – także w jego znaczeniu religijnym: jako miejsca obecności Boga. A zatem słowo „nicość”, użyte w analizowanym kontekście, sugeruje równoczesne potwierdzenie i zaprzeczenie istnienia rzeczywistości transcendentnej – Boga, którego istotą jest właśnie istnienie. (Przypomnijmy, że w Biblii Bóg został nazwany imieniem „JESTEM, KTÓRY JESTEM”¹).

¹ Wj 3, 14; cyt. wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 4.

Jeśli uwzględnić nieco szerszy fragment wiersza, to wspomniana tam ponownie nicość (w. 15) zyskuje jeszcze jedną – paradoksalną – cechę: jest stanem bycia niczym (tak określona została kondycja zmarłych); stanem, z którego (choć jest to stan nieistnienia) zmarli mogą czerpać pewną energię, umożliwiającą im między innymi oglądanie przylotu pszczół:

Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbłąkane,

w. 15

Jak widać, status poszczególnych bytów jest w analizowanym wierszu inny, niż się powszechnie przyjmuje, gdy używa się języka, którego znaczenia utrwalają pewne stereotypowe wyobrażenia o rzeczywistości. Status ten bywa rozchwiany i zawiera elementy sprzeczne. Możliwe są sytuacje paradoksalne: istnieć i oddziaływać mogą nawet byty nieistniejące.

paradoks

W Leśmianowskiej historii o pszczołach także czas okazuje się przeobrażony i ma jednocześnie dwojaką naturę. Z punktu widzenia obserwatorów kierujących się potocznymi wyobrażeniami i odwołujących się do powszechnie przyjętych określeń pór roku – noc, o której mowa w wierszu, jest zwykłą nocą letnią („Lipcową”), ale dla zmarłych (którzy egzystują w wieczności) jest to „noc Wiekuista”: „W pewną noc Wiekuistą, a dla nas – Lipcową” (w. 3). W tym fragmencie opowiadania wprowadzona została podwojona perspektywa. Scena cmentarna, w której uczestniczą zmarli i pszczoły, rozgrywa się równolegle wobec bohaterów zdarzenia i „nas”, odbiorców utworu. Ten zabieg uwydatnia rolę obserwatorów w rozpoznawaniu obrazu świata, w nadawaniu kształtu rzeczom i zjawiskom. Dzięki podwojeniu podmiotów rozpoznających i klasyfikujących obserwowane zdarzenia kwestionowany jest jednoznaczny i bezdyskusyjny status zjawisk.

językowy obraz czasu

bohater liryczny

odbiorca dzieła literackiego

W tak pojęciowo przekształconej i niejednoznacznej czasoprzestrzeni objawia się Śmierć – przedstawiona tu w antropomorficznej postaci. Zachowuje się ona jak człowiek zaniepokojony czymś niespodziewanym. Obdarzona jest zdolnością słyszenia, więc na dźwięk wydawany przez pszczoły reaguje jak ktoś, kto chce rozpoznać źródło niezwykłych odgłosów rozlegających się w ciszy cmentarza:

językowy obraz uczestników zdarzenia

antropomorfizacja

Coś zabrzękło... Śmierć słyszy i przynagła kroku...

w. 4

metafora
przestrzeń

Jak można wywnioskować z kolejnego fragmentu utworu – także śmierć jest w wierszu Leśmiana zjawiskiem bytowo niejednorodnym: jest osobą (pośpiesznie nadchodzi i nasłuchuje), ale (dzięki zastosowanej metaforze) okazuje się też przestrzenią, którą można przemierzać w różnych kierunkach – „wzdłuż i w poprzek”:

[Umarli] Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbląkane,
Co wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawią...

w. 15–16

personifikacja

Owo rozwidlenie sensów można powiązać z wieloznacznością słowa „śmierć” już w obrębie samego języka, gdzie oznacza ono: ‘przejście do stanu utraty życia, stanie się martwym’, ale jest też nazwą demonicznej istoty odbierającej życie. Personifikacje Śmierci znane są z baśni i mitów, z folkloru. Przedstawienia tej postaci pojawiają się w utworach staropolskich (np. w *Rozmowie Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*), w malowidłach ukazujących taniec Śmierci (*danse macabre*), a także w jasełkach.

motyw *danse macabre*

język potoczny

Nawet jeśli w wierszu Leśmiana oba wymienione znaczenia „śmierci” mają odniesienie do języka potocznego, to jednak w historii o pszczołach na cmentarzu znaczenia te zostały zespolone i bytowo zmodyfikowane dzięki wskazanemu wyżej metaforycznemu przekształceniu śmierci w zjawisko przestrzenne.

językowy obraz pszczoł

Najbardziej intrygująca jest w opisanej sytuacji obecność pszczoł. Wleciały one do krypty grobowej niejako przez pomyłkę: „zmyliwszy istnienia ścieżynę” (w. 5), bo przecież należą do realnego świata żywych. Przedostając się do miejsca przebywania zmarłych, pomyliły nie tylko drogę, ale i sam tryb istnienia. Metafora „istnienia ścieżyna” materializuje abstrakcyjne pojęcie istnienia: przedstawia je jako przestrzeń, w której można się poruszać po drogach czy ścieżkach (warto zauważyć, że podobną konstrukcją pojęciową reprezentuje skonwencjonalizowana metafora „droga życia”, która dostarczyła wzorca dla innowacji zastosowanej przez Leśmiana). Dostając się do krypty, rój trafił w niewłaściwe miejsce – nie do tego „ula”. Pszczoły potraktowały kryptę jako odpowiednie schronienie, jednak okazało się, że to pomyłka: że grobowiec to nie ul.

Ale sama metoda klasyfikacji: ul właściwy (a więc dobry) – ul niewłaściwy (a więc zły) wydaje się odtwarzać sposób postrzegania świata przez pszczoły, które każde miejsce ukrycia traktują jako możliwy ul. Wlatując do krypty, rozpoznały ją „po swojemu”, zgodnie ze swoim doświadczeniem i nawykami. Pszczoły są więc w wierszu Leśmiana kolejnym podmiotem (podmiotem zbiorowym) nie tylko uczestniczącym w zdarzeniu, ale również wprowadzającym osobną perspektywę oglądu. Przyłot roju do krypty cmentarnej objawia się poprzez żywiołowy ruch, wirowanie, iskrzenie się w mroku i brzęczenie – jest to kwintesencja życia i witalności. Antropomorfizowany rój „hula” jak ludzie żywiołowo wyrażający swą radość w tańcu. Jest „jurną pozłociną” (w. 8); użyty tu epitet „jurną” wyraża jego wigor i frenetyczną witalność. Wszystkie przejawy obecności pszczół w krypcie: motoryczne, wizualne i dźwiękowe, cechują się gwałtownością i energią. Stanowi to kontrast wobec przestrzeni grobowej, w której panują bezruch, cisza i ciemność.

podmiot zbiorowy

antropomorfizacja

epitet

przestrzeń

Splot bodźców dźwiękowych i wzrokowych, charakteryzujących się gwałtowną zmiennością, został w tym fragmencie wiersza zilustrowany szczególnym doбором wyrazów, w których wystąpiła sekwencja zbitek spółgłoskowych z udziałem spółgłosek szczelinowych: „skrz”, „brz”, „jrz”. Dźwiękonaśladowcza funkcja tej aliteracji znajduje potwierdzenie w znaczeniu wyrazów onomatopeicznych zakodowanych w języku: „brzęk”, „brzęczeć”, „brzęczący”, a przede wszystkim – w użytych przez Leśmiana słowach: „zabrzękło” i „brzęcząco”. Powiązanie dźwięku z migotliwymi efektami świetlnymi i zjawiskami kinetycznymi – wirującym, rozedrganym ruchem (zob. ciąg wyrazistych dźwiękowo wyrazów: „strach” – „mrok” – „jurny”, w których w zbitki spółgłoskowe wbudowana jest wibrująca półotwarta spółgłoska „r”), obrazuje skumulowane zjawisko zmysłowe. Powstaje wieloaspektowy obraz lecącego roju:

aliteracja

onomatopeja

Wieloaspektowy obraz zjawiska

Coś zabrzękło... [...]

[...]

Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula,
Że strach w mroku tę jurną ujrzeć pozłocinę!...

w. 4, 7–8

neologizm

Warto odnotować i przeanalizować dokładniej także i inne sposoby kumulacji znaczeń, zastosowane w wierszu – na przykład szczególne użycie epitetów w opisie wyglądu i zachowania pszczoł: rój „brzęcząco hula” i objawia się w mroku jako „jurna pozłocina”. „Pozłocina” to neologizm poetycki – formacja słowotwórcza utworzona od dominującej cechy obiektu: bycia efektem pozłocenia (analogiczna konstrukcja to np. „popłuczyna”). W opisanej scenie cmentarnej nazwa ta oznacza mieniący się złociście rój pszczeli, a ściślej rzecz ujmując – coś pozłoczonego. Tak osobliwie przedstawiony rój (bo tylko ze względu na efekty świetlne czy barwne, a nie poprzez cechy definicyjne) został z kolei dookreślony przymiotnikiem „jurny”, przy czym epitet ten odnosi się nie do złocistości obiektu, a do niego samego – do żywych stworzeń, którym można przypisać cechę witalności. Widać w tym zabiegu stylistycznym próbę zespolenia znaczeń, czemu towarzyszy różny sposób uobecniania poszczególnych „pszczelich” cech: wykorzystanie cechy jako podstawy nazwy obiektu, derywowanej od przymiotnikowego imiesłowu biernego („pozłocony” → „pozłocina”) i jako treści epitetu („jurna”).

epitet

język potoczny
hypallage

Kumulacja cech występuje też w wyrażeniu „brzęcząco hula”. „Hulanie” i „brzęczenie” potraktowane tu zostały jako zjawiska sprzężone ze sobą w nierozzerwalny sposób. W tym nietypowym ujęciu oznaczają one wieloaspektową formę zespolonego pojęciowo zachowania: rój hula, a czyni to „brzęcząco”. Taka kumulacja nie ma odpowiednika w potocznym języku, ale jest osiągalna w poezji dzięki zastosowaniu konstrukcji określanej przez badaczy figur stylistycznych jako *hypallage*. Ten zabieg artystyczny wprowadza jeszcze głębsze przekształcenie pojęciowe, niż miało to miejsce w poprzednim przypadku, ponieważ zastosowane tu ujęcie figuralne: „brzęcząco hulać”, wyróżnia nową odmianę hulania, dokonując odstępstwa od sposobów klasyfikacji czynności utrwalonych w systemie języka.

językowy obraz umarłych

Zobaczymy z kolei, jak przebiega rozpoznawanie nadlatującego roju. Wlatujące do krypty owady identyfikowane są w wierszu kilkakrotnie. Najpierw ich obecność manifestuje się brzęczeniem, a właściwie brzęknięciem („Coś zabrząknęło”) – zauważa to Śmierć („Śmierć słyszy i przynagła kroku...”, s. 4), a następnie obserwatorami oraz interpretatorami zdarzenia stają się zmarli. Sposób określenia dźwięku, odmienny od zwykłego „brzęczenia” (które bardziej jednoznacznie wskazywałoby na pojawienie się owadów), uwydatnia niemożność natychmiastowej identyfikacji zjawiska będącego źródłem tego dźwięku. Zostanie ono rozpoznane za chwilę: „A to – pszczoły”. Forma tej identyfikacji (z myślnikiem dzielącym niedookreślony treściowo zaimek wskazu-

jący „to” od rzeczownika „pszczoły”) odzwierciedla dwufazowość aktu poznania: od ogólnikowego zwrócenia uwagi na coś, co się spostrzega – do pełnego rozpoznania obiektu i nazwania go odpowiednim słowem.

Podobne etapy postrzegania bodźców zmysłowych i utożsamiania zauważanego obiektu ze znanym zjawiskiem i jego nazwą występują w kolejnych sytuacjach. Zmarli początkowo postrzegają pszczoły jako nieokreśloną złocistą masę – „pozłocinę”; dopiero później owe złocące się, brzęczące i żywiołowo poruszające się istoty zostają zidentyfikowane jako pszczoły:

Coś zabrzękło... [...]

[...]

Rój się iskrzy tak obco, tak brzęcząco hula,
Że strach w mroku tę jurną ujrzeć pozłocinę!...

[...]

„To – pszczoły! Pamiętacie? To – pszczoły na pewno!”

w. 4, 7–8, 12

Zestawmy zabiegi semantyczne zastosowane przez poetę w budowaniu obrazu pszczoł. Pszczoły – nazwane „pozłociną” – to wyodrębniony byt, postrzegany jako coś złocistego, pokrytego złotem. Ten wyłaniający się w akcie percepcji złotawy obiekt błyszczący, rozsiewa złocisty blask. Użyty tu neologizm poetycki „pozłocina” występuje w wierszu Leśmiana obok metaforycznego określenia pszczoł: „skry zbłąkane” (w. 15), i innych figur stylistycznych dookreślających cechy nazywanego zjawiska: epitetów lub ewokujących jego obraz onomatopei. Poeta stosuje też środki desygnowania zjawiska przy użyciu swego rodzaju definicji poetyckiej – peryfrazy: pszczoły to „skrzydlata szarada rozbłysku” (w. 19).

W utworze Leśmiana obraz pszczoł skonstrastowany jest z obrazem umarłych, którzy – jako cienie rozplywające się w powietrzu (patrzące „żrenicą rozwiewną”, w. 9) i szczątki ludzkie podległe rozpadowi (ich ręce zmieniają się w „skruszały wiór”, w. 10) – są przeciwieństwem frenetycznej żywiołowości i witalności, reprezentowanej przez pszczoły:

Wieloetapowe rozpoznawanie zjawisk –
różni obserwatorzy

semantyka

neologizm

metafora

figura stylistyczna

onomatopeja

epitet

peryfraza

Próby nazywania zjawiska: językowe
obrazy pszczoł

A zmarli [...]

[...]

Z wszystkich sił swej nicości patrzą w skry zbląkane,
Co wzdłuż śmierci i w poprzek żywcem się złotawią...

w. 9, 15–16

Umarli z krypty cmentarnej zachowują się jednak w taki sposób, jakby byli obdarzeni jakąś formą „życia po życiu” (co zresztą nie jest sprzeczne z rozpowszechnionymi wyobrażeniami na temat jakiejś formy egzystencji zmarłych w zaświatach). Przyjmują oni niespodziewane przybycie pszczoł z radością, podziwem i wdzięcznością, mimo że towarzyszące temu wskrzeszenie wspomnień o znanych niegdyś przedmiotach i sytuacjach przywraca im też pamięć rzeczy bolesnych, a powrót do życia oznacza dla nich ponowne skazanie się na cierpienie:

Przytłumione snem bóle na nowo ich trawią!
Wdzięczni drobnym owadom za zbudzoną ranę,

w. 13–14

przestrzeń

Starają się ze wszystkich sił dojrzeć pszczoły, które wdarły się w przestrzeń śmierci, ale te nieoczekiwane przejawy życia nie anulują faktu, że umarli należą do świata umarłych (patrzą na rój pszczoł „z wszystkich sił swej nicości”). Spotkanie z pszczołami odnawia u nich pamięć dawnych ran i uzmysławia kontrast między dwoma stanami: „kiedyś” (za życia) i „teraz” (po śmierci). Obecna kondycja umarłych jest żałosna i pełna sprzeczności: są cieniami wśród mgieł, ich oczy ulegają dematerializacji (patrzą, nie patrząc: „żrenicę rozwiewną / przesłaniając”, w. 9–10), istnieją, nie istniejąc, bo zatracając resztki materialności, tracą też zdolność percepcji (co jest w istocie równoznaczne z przejściem w stan nieistnienia). Egzystują „w swej nicości”, a nad nimi również rozciąga się „nicość” – substytut nieistniejącej transcendencji („Gdzie zmarły, zamiast dachu, ma nicość nad głową”, w. 2).

Określenie zaświatów „niedobrzyskiem” („A dzisiaj, zaniedbani w swych mgieł niedobrzysku”, w. 18) to neologizm poetycki, który niesie niejasną treść, stanowiąc próbę wysłowienia czegoś, na co nie ma odpowiednich słów. Możliwe do odtworze-

językowy obraz miejsca przebywania
umarłych
neologizm

nia relacje tego wyrazu z istniejącymi jednostkami leksykalnymi wskazywałyby na podstawę „niedobrze”, natomiast na sens derywatu powołanego do życia w wierszu naprowadzić może zbliżona formacja słowotwórcza „urwisko”. Inna analogiczna formacja to: „przytulisko” – synonim „przytulku”; słowo to oznacza ‘miejsce, gdzie można się schronić, mieć dach nad głową, znaleźć schronienie’. „Niedobrzysko” to jednak nie tylko miejsce, ale i stan, w którym jest niedobrze – w którym komuś dzieje się coś niedobrego. Dodatkowy walor ekspresywny nadają temu neologizmowi analogie strukturalne z augmentatywami tworzonymi przy użyciu sufiksów „-isko”/„-ysko” – typu: „psisko”, „konisko”. Pszczoły jednak odlatują, znalazłszy drogę powrotną z grobowej jamy – miejsca usytuowanego poza światem, znajdującego się w jakimś rodzaju otchłani, określonej tu jako „odmęt” (słowo to w swym znaczeniu dosłownym oznacza głęboką, nieprzejrzystą wodę). Ich odlot przedstawiany jest z punktu widzenia umarłych, którzy wpatrują się w znikający obraz – w lśnienie, którego intensywność zmniejsza się wraz z oddalaniem się roju, by wreszcie zniknąć na dobre: „Już ich – nie ma!” (w. 24).

*

Jak można się było przekonać z powyższej analizy, utwór Leśmiana kreuje niezwykle sytuację, jest pełen zaskakujących sformułowań i opisów tworzących unikalny świat, a równocześnie – co zaskakujące – nie wyróżnia się żadną wyszukaną budową rytmiczną. *Pszczoły* napisane zostały popularnym trzynastozgłoskowcem sylabicznym (7 + 6) o budowie stroficznej i układzie rymów: A B B A, okalających (we wszystkich strofach z wyjątkiem ostatniej), oraz rymów: A B A B, krzyżowych (w strofie ostatniej). Rymy żeńskie zastosowane w wierszu należą do najpopularniejszego arsenału środków stylistycznych polskiej poezji, a mała liczba przerzutni też nie odbiega od przeciętnych sposobów wierszowania. Uwagę przyciągają jedynie pary rymowe budowane przy udziale neologizmów („ścieżynę”/„pożłocinę”, „trawia”/„złotawia”, „niedobrzysku”/„rozbłysku”).

Wszystkie powyższe obserwacje na temat formy wierszowej *Pszczoł* Leśmiana potwierdzają przeświadczenie, że to tworzywo leksykalne i obficie stosowane środki stylistyczne stanowią najistotniejsze elementy przesadzające o oryginalności i poetyckiej wartości analizowanego utworu, a jego niewyszukana forma wierszowa jest jedynie neutralnym tłem, dogodnym dla przeprowadzenia zabiegów językowych służących przedstawieniu niezwyklego obrazu zdarzeń.

ekspresja
augmentativum

Budowa wierszowa utworu: popularny
sposób wierszowania

rytm
wiersz sylabiczny
rymy okalające

rymy żeńskie

rymy krzyżowe

Niewyszukana budowa wiersza a niezwykle ukształtowanie językowe wypowiedzi

środki stylistyczne

Przedstawienie rzeczywistości; perspektywa oglądu – punkt widzenia obserwatora; nazywanie zjawisk

Analizując sposoby opisywania zdarzeń w wierszu Leśmiana, a więc to, co przesądza o oryginalności utworu, odnotujemy, że ważną rolę odgrywają w nim podmioty interpretujące sytuację – identyfikujące dostrzegane zjawiska i szukające odpowiednich środków językowych do ich nazwania. Była już o tym mowa wcześniej, ale teraz zwróćmy uwagę na głębsze implikacje związane z samym ujęciem aktów percepcji i rolę, jaką poeta przypisuje językowi w tworzeniu obrazu rzeczywistości. Zagadnienie to można przedstawić na przykładzie ujęcia motywu pszczół w interpretowanym utworze.

Pszczół ukazane z perspektywy obserwatorów

Obraz tych owadów został zapośredniczony przez reakcje obserwatorów, którzy w nagłym pojawieniu się błyszczącego i brzęczącego zjawiska dostrzegają coś, co intryguje i wymaga rozpoznania. Identyfikacja zjawiska nadlatującego roju ukazana została w utworze Leśmiana jako działanie kilkietapowe. Obejmuje ono w pierwszym rzędzie wnioskowanie na podstawie obserwowanych przejawów (bodźców zmysłowych), a wyłaniający się obraz zjawiska tworzony jest ze skumulowanych cech i nie pokrywa się automatycznie ze stereotypowymi obrazami rzeczy i zjawisk utrwalonymi i sklasyfikowanymi w języku. Jak widać, zjawiska nie są czymś istniejącym niezależnie od obserwatora; są stopniowo wyodrębniane, scalane i porządkowane w toku obserwacji.

Kolejnym etapem, a właściwie sposobem tworzenia zobiiektywizowanego obrazu świata, jest konfrontowanie tych indywidualnych wieloaspektowych spostrzeżeń (konglomeratów zauważanych cech) z zasobami wcześniej przyswojonej wiedzy. Obserwator korzysta wtedy z utartych środków identyfikacji zakodowanych w języku i utrwalonych w pamięci zbiorowej jego użytkowników. Taki akt przypominania towarzyszy właśnie rozpoznawaniu pszczół przez umarłych: „To – pszczoły! Pamiętacie? To – pszczoły na pewno!” (w. 12). Ukazany tu został proces odtwarzania wiedzy o przedmiotach i proces odzyskiwania mowy – zdolności nazywania. Nazwa „pszczoły”, która ostatecznie wybrzmiewa („To – pszczoły na pewno!”), należy do zasobu środków językowych, którymi zmarli posługiwali się, gdy należeli do wspólnoty ludzi żyjących.

Percepcja zmysłowa jako źródło poznania

A więc proces interpretacji rzeczywistości przebiega od zauważania oznak (symptomów) i rozważenia ich możliwego lub koniecznego związku z danym zjawiskiem – do znalezienia odpowiedniej nazwy: użycia elementu kodu językowego, będącego w powszechnym obiegu. Biorąc pod uwagę ten pierwszy etap rozpoznawania rzeczywistości, podczas którego wszystko jest jeszcze tajemnicą, potraktujmy wiersz Leśmiana jako manifestację postawy poety-odkrywcę, odrzucającego stereotypowy obraz świata i tworzącego – wciąż prowizoryczne! – przedstawienia świata, możliwych światów.

Obrazy zjawisk, utrwalone w analizowanym utworze, wyłaniają się za pośrednictwem języka, a ich wyobrażenia zależą nie tylko od środków utwalonych w kodzie, ale są też projekcją jego kreatywnych możliwości. Rzeczywistość postrzegana przez różnych obserwatorów poddawana jest stałym reinterpretacjom. Nie jest też czymś trwałym i niekwestionowanym, bo podlega ustawicznemu rozpoznawaniu, pojęciowemu przetwarzaniu i kształtowaniu przy użyciu znaków oraz ich nowatorskich użyciach.

*

Przeanalizowane opisy zjawisk i stylistycznych środków wyrazu stanowią ilustrację charakterystycznych rysów poetyki Leśmiana, umożliwiają też wgląd w założenia filozoficzne, leżące u podstaw jego twórczości. Poeta uwydatnia rolę doświadczenia zmysłowego w kontaktach człowieka ze światem i w tworzeniu obrazu rzeczywistości. Odrzuca jej stereotypowe pojmowanie, wskazując na wielość możliwych punktów widzenia (perspektyw oglądu). Zwraca uwagę na pośredniczącą rolę języka w wyodrębnianiu i porządkowaniu (klasyfikowaniu) bodźców zmysłowych. Świat wyobrażany jest projekcją języka, którego potencjał semantyczny umożliwia odkrywanie zjawisk wciąż na nowo.

Jak to ukazały przeprowadzone analizy, poeta mistrzowsko wykorzystuje zasoby leksykalne i potencjał kategorii gramatycznych języka, ale wzbogaca też środki wyrazu, wprowadzając nietypowe sposoby identyfikacji, określania i łączenia zjawisk. Sięga przy tym po rozmaite środki stylistyczne: neologizmy i modyfikacje semantyczne, wyrażenia dźwiękonaśladowcze i zaskakujące epitety, metafory, personifikacje i symbole.

Wykorzystując możliwości kreatywne języka, Leśmian uwydatnia zagadkowość świata, wskazuje na niekończący się proces poznawania rzeczywistości, której obraz kształtowany jest za pośrednictwem mowy. Obszarem dokonywania eksperymentów poznawczych, objawiania nowatorskich sposobów oglądu zjawisk jest poezja. Poetycki świat Leśmiana – stwarzany i przekształcany słowem – odsłania nieoczekiwane możliwości przemian i zachowuje zdolność do nieustannego formowania się – bez ograniczeń narzucanych przez stereotypy poznawcze, a także przez logikę (dopuszcza paradoksy współistnienia stanów sprzecznych). Poszczególne byty wyzwala się z typowych powiązań i zależności, wyposażone są w niezwykle cechy, zyskują nieoczekiwane możliwości istnienia i działania.

Język jako narzędzie przedstawiania i kreowania obrazu rzeczywistości; językowy obraz zjawisk

Wielość możliwych obrazów świata

Wnioski; interpretacja wiersza *Pszczółki* jako ilustracji kreatywnych możliwości języka i funkcji poezji; założenia filozoficzne poetyki Leśmiana

semantyka

środki stylistyczne

Zagadkowość świata poznawanego za pośrednictwem języka

Odkrywczą funkcję poezji

<https://rcin.org.pl>

Bogusław Dopart

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0002-0263-9057

NAD „TRUMNĄ PRÓŻNĄ” NA CMENTARZU MONTMARTRE

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

Na grobie Słowackiego

Jeśli zajdziesz tu kiedy i zmierzchem na próżno
Śród kolumn, z których każda los ludzki powtarza,
Błądzić będziesz przydługo ulicą cmentarza,
Zanim trafisz do grobu z jego trumną próżną

- 5 Pomyśl, tutaj się zniżył do prochu nędzarza
Purpurat, co pogardzał od bogów jałmużną
I po śmierci flotyllą odpłynął podróżną,
By lec jak równy królom, śpiącym u ołtarza.

- 10 Tak gromadzi się wielkość. Nic jej nie pomniejszy
I nawet w próżnej trumnie jeszcze się rozrasta,
Pod tem drzewem bezlistnem, śród obcego miasta.

Na pomniku, co kruszy się coraz ciemniejszy,
Śpią insygnia, trzy książki z kamienia i lira...
Jeśli zajdziesz tu, pomyśl: nie wszystko umiera.

Pierwodruk: 1942.

Tekst wg: Kazimierz Wierzyński, *Poezja i proza*, t. 1: *Poezja*, wybór i postowie Michał Sprusiński, Kraków 1981, s. 314.

I

Trzynasty zbiór wierszy Kazimierza Wierzyńskiego, *Róża wiatrów*, ukazał się w Nowym Jorku w roku 1942 i miał swą reedycję w Jerozolimie trzy lata później. Był to już trzeci komunikat poetycki czasów wojny, który wyszedł spod pióra tułającego się skamandryty. *Barbakan warszawski*, poemat dedykowany pamięci bohaterskiego prezydenta Warszawy, Stefana Starzyńskiego, ukazał się w Nicei w roku 1940, a rok następny dopisał do biografii artystycznej Wierzyńskiego przejmującą *Ziemię-Wilczycę*. Było w tym tomie między innymi katastroficzne prorocstwo *Wstążka z «Warszawianki»*, datowane 27 sierpnia 1939, modlitwy patriotyczne z polskiego Września, a także wyraz emigranckich lęków i nadziei, które znalazły najpełniejszą formułę w liryku *Wróć nas do kraju* – utworze o dostrzegalnej z łatwością inspiracji *Moją piosnką (II)* Cypriana Norwida.

Róża wiatrów to zbiór łączący wiersze z czasów przedwojennych z liryką o tematyce wojennej¹. Emigracyjne tułactwo prowadziło Wierzyńskiego i jego małżonkę (w ciągu niemal trzydziestu lat: 1939–1967) ze Lwowa przez Rumunię, Jugosławię i Włochy do Paryża, a następnie z Francji przez Portugalię, Brazylię, Stany Zjednoczone

¹ Zob. Kazimierz Wierzyński, *Wybór poezji*, wybór, oprac. tekstu, wstęp Krzysztof Dybciak, komentarze Katarzyna Dybciak i Krzysztof Dybciak, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 275, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 176–194 i 211–218.

i – ponownie – Francję do Londynu². Przedtem ochoczy podróżnik i reportażysta³, poeta zaczyna coraz boleśniej odbierać życie nomadyczne, bytowanie pozbawione zadomowienia i celu, zasadniczego punktu odniesienia. W jego wierszach nakładają się obrazy z pamięci i aktualności, reminiscencje przestrzenne z kraju przenikają się z widokami miejsc, w których stały pobyt nie wchodzi w rachubę. To w tym zbiorze mieści się jeden z najbardziej pamiętnych liryków Wierzyńskiego *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny*:

przezeń

Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny,
Wstąp tu, gdzie czekam po kryjomu:
W ugornej pustce jałowizny
Będziemy razem nie mieć domu.

[...]

Bo nie ma ziemi wybieranej,
Jest tylko ziemia przeznaczona,
Ze wszystkich bogactw – cztery ściany,
Z całego świata – tamta strona⁴.

w. 1–4, 17–20

Wiersz *Na grobie Słowackiego* kieruje czytelnika ku jednemu z dwóch miejsc, które kolejno przygotowywano poecie na pośmiertny spoczynek. Ku miejscu pierwszego, emigranckiego pochówku wieszczą na cmentarzu Montmartre w Paryżu. Nekropolia ta leży u stóp wzgórza i dzielnicy o długiej historii, od połowy XIX wieku rozślawianej

² Zob. *Kalendarz życia i twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, w pracy zbiorowej: *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, zebrał i oprac. Paweł Kądziała, Warszawa 2001, s. 392–404. Zob. także: Jolanta Dudek, «Jeśli mi słowo bić przestanie, co mi po sercu». *O twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków 2023, s. 20–26.

³ W „Gazecie Polskiej” Wierzyński publikował, oprócz recenzji teatralnych, reportaże z podróży po Hiszpanii (1933), Niemczech (1934), po Szwecji i Norwegii (1935), wreszcie po Korsyce (1938).

⁴ Kazimierz Wierzyński, *Wybór poezji*, dz.cyt., s. 240.



Nagrobek Juliusza Słowackiego
na cmentarzu Montmartre*

* Fotografia współczesna; źródło reprodukcji: <https://pl.wikipedia.org/>.

<https://rcin.org.pl>

przez cyganerię artystyczną z Place du Tertre. Cmentarz został otwarty w roku 1825, ówczesnie poza granicami miasta, by niedługo później stać się miejscem spoczynku znakomitych twórców literatury i sztuki – takich jak: Stendhal, Heinrich Heine, Hector Berlioz, Horace Vernet – a także „polską nekropolią Wielkiej Emigracji w Paryżu”⁵. Piątego kwietnia 1849 roku został tam pochowany Juliusz Słowacki. W niewielkim kondukcie, liczącym około trzydziestu żałobników, szedł Cyprian Norwid, który w początkach swej twórczości budował samodzielną sztukę poetycką w intensywnym dialogu ze Słowackim. Przyszły autor *Promethidiona* przyjechał do Paryża w pierwszym tygodniu lutego i zdołał nawiązać kontakt ze schorowanym poetą, co upamiętnił w *Czarnych kwiatach*. Zygmunt Krasiński przebywał na kuracji w Baden, w bardzo złym stanie zdrowia; hołd Słowackiemu, jako poecie, złożył on w swojej korespondencji. Pożegnał twórcę *Beniowskiego* nekrologiem także redagowany przez Adama Mickiewicza międzynarodowy periodyk „Tribune des Peuples”⁶. Pożegnanie wielkiego poety, tak nieadekwatne do jego dorobku, mogło nasunąć komuś z żałobników na myśl modlitewne, dramatyczne zakończenie jego wiersza funeralnego pt. *Pogrzeb kapitana Meyznera*, który w druku ukazał się kilka lat wcześniej:

wiersz funeralny

Błagamy Ciebie, przez tę garstkę kości!
Zapał przynajmniej na śmierć naszą – słońce!
Niechaj dzień wyjdzie z jasnej niebios bramy! –
Niechaj nas przecie widzą – gdy konamy! –⁷

w. 51–54

⁵ *Na obcej ziemi. Groby polskie na cmentarzach paryskich i w Montmorency. En terre d'exil – Tombeaux polonais dans les cimetières de Paris et de Montmorency*, fot. Hanna Zaworonko-Olejniczak, oprac. tekstów Barbara Kłosowicz-Krzywicka, Andrzej Biernat, H. Zaworonko-Olejniczak, Paryż 2011.

⁶ Jak pisze Zbigniew Sudolski: „Nie wiadomo, kiedy ta wiadomość [o zgonie Słowackiego – B.D.] dotarła do Mickiewicza, zapewne z opóźnieniem, gdyż nie wziął udziału w pogrzebie” (Zbigniew Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1991, s. 731).

⁷ Pierwodruk: „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” z 21 listopada 1845; tekst wg: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. Juliusza Kleiner, t. VII, Wrocław 1956, s. 122.

sytuacja liryczna

tytuł

alegoria

W biografii Kazimierza Wierzyńskiego Paryż jest obecny od początku lat dwudziestych. Od października 1937 poeta przebywał we Francji pełny rok. Jako emigrant pojawił się nad Sekwaną dokładnie 28 października 1939 i pozostał tam do maja następnego roku, biorąc czynny udział w życiu polskiego środowiska kulturalnego. Sytuacja liryczna w wierszu *Na grobie Słowackiego* kształtuje się w klimacie już bezlistnej, więc późnej, paryskiej jesieni; nie tyle w eschatologicznej atmosferze Dnia Zadusznego, ile w nostalgicznej aurze samotnej przechadzki w obcym mieście. Tytuł utworu prowadzi czytelnika do konkretnego miejsca, a narracja opisowa w wersach dwunastym i trzynastym skupia naszą uwagę na szczegółach pomnika, znajdującego się na grobie Słowackiego. Nie sposób nie przypomnieć, że pomnik ten postawiono staraniem matki poety, Salomei Słowackiej *secundo voto* Bécu, która podczas dwu kolejnych pobytów w Paryżu (w latach 1850 i 1851) nie szczędziła kosztów na nagrobek oraz starała o zabezpieczenie wszelkich rękopisów i pamiątek po swym wielkim synu⁸. Pomnik z jasnego piaskowca (tworzywa mocno narażonego na erozję, czego nie omieszkął odnotować Wierzyński w wersie dwunastym) wykonał jeden z najbliższych przyjaciół Słowackiego, francuski artysta Charles Pétinaud-Dubos. Wieńczy go krzyż, a na płycie i kolumnie pomnikowej piętrzą się alegoryczne przedstawienia, odpowiadające inskrypcji „Grand Poète Polonais” (Wielki Polski Poeta): kamienne księgi pod wieńcem laurowym, lira (stąd u Wierzyńskiego: „[...] insygnia, trzy książki z kamienia i lira...”, w. 13) i płaskorzeźba portretowa dłuta Władysława Oleszczyńskiego, wkomponowana w zespół plastycznych alegorii.

Istota sprawy zawiera się jednak w informacji, że grób jest pusty, trumna – „próżna”. Dotyczy ona faktu, że w czerwcu 1927 roku dokonano ekshumacji na cmentarzu Montmartre i prochy wieszczą złożono w krypcie wawelskiej. Obok sarkofagu z jasnego dolomitu, który zawiera doczesne szczątki Adama Mickiewicza (przeniesiono je na Wawel podczas monumentalnej uroczystości narodowej w roku 1890), pojawiła się trumna Juliusza Słowackiego z czarnego marmuru.

⁸ Pani Salomea ufundowała też tablicę pamiątkową w krakowskim kościele akademickim św. Anny, z medalionem autorstwa Władysława Oleszczyńskiego, takim samym jak ten, który znajduje się na pomniku na cmentarzu Montmartre (co nie znalazło odzwierciedlenia w wierszu Wierzyńskiego).

Projekt sprowadzenia do kraju prochów autora *Lilii Wenedy* wyszedł w roku 1885 ze środowiska studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego, a jedenaście lat później powrócił do tej idei, obradujący w Antwerpii, zjazd Zjednoczenia Towarzystw Młodzieży Polskiej Zagranicą. W setną rocznicę urodzin Słowackiego, w roku 1909, w sprawę sprowadzenia prochów wieszczą zaangażowały się największe autorytety literatury polskiej: Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka, Henryk Sienkiewicz, Jan Kasprówic, Stefan Żeromski... Ciekawym wątkiem ówczesnej debaty było poszukiwanie najgodniejszego miejsca pochówku Słowackiego. Katedra św. Jana w Warszawie była wskazaniem utopijnym ze względu na łatwą do przewidzenia postawę rosyjskich władz zaborczych. Pochówkowi w krypcie wawelskiej nie sprzyjały władze kościelne, które chciały zachować charakter katedry jako ekskluzywnej nekropolii królewskiej, w dodatku nie były nieświadome faktu, że ówczesne komentarze naukowe odkrywają w fascynującej późnej twórczości autora *Genezis z Ducha* idee nieprawowierne, a wręcz godzące w ortodoksję. Niezwykły pomysł zgłosił Stanisław Witkiewicz (ojciec). Postulował on, aby pogrzebać Słowackiego „w granicach limb i kosodrzewiny w górnym końcu której z hal tatrzańskich, np. pod Ornakiem”⁹. Co ciekawe, Sienkiewicz z pełną aprobatą przyjął wizję grobowca Słowackiego na tatrzańskiej hali.

Admiratorzy Słowackiego nie ustawiali w wysiłkach (tworzyli kolejne komitety, zbierali fundusze), lecz sprzyjające warunki pojawiły się dopiero w II Rzeczypospolitej, po zamachu majowym Józefa Piłsudskiego. Naczelnik Państwa, wychowany przez matkę w kulcie Słowackiego¹⁰, poparł te starania i przyczynił się do przełamania wszelkich trudności¹¹. Niezwykle uroczysty przebieg miały wszystkie fazy powrotnej wieszczą do ojczyzny: okazały kondukt po ekshumacji w samym Paryżu, załadunek trumny w Cherbourg, transport statkiem Wilia i powitanie w Gdyni (21 czerwca

⁹ Zob. *Pochód na Wawel. Pamiątka z pogrzebu Juliusza Słowackiego (14–28 czerwca 1927 r.)*, oprac. Józef Wiśniowski, Kraków [1927], s. 8. Dodajmy, że byli też znaczący pisarze różnych pokoleń (Teodor Tomasz Jeż, Jan August Kisielewski), którzy sprzeciwiali się sprowadzeniu prochów do kraju, dopóki Polska pozostawała w niewoli.

¹⁰ Jest rzeczą powszechnie znaną, że na grobie matki Piłsudskiego na wileńskiej Rossie (mauzoleum Matka i Serce Syna), widnieje inskrypcja z *Beniowskiego*.

¹¹ Także ówczesny gospodarz katedry wawelskiej, abp metropolita krakowski Adam Sapieha, wyraził zgodę na uroczysty pogrzeb, zastrzegając, że to ostatni taki pochówek na Wawelu. W roku 1936 spoczął tam marszałek Piłsudski.

1927), podróż statkiem parowym Mickiewicz w górę Wisły (kolejne miejscowości na tym starym rzeczonym szlaku oddały hołd poecie), ceremonia w katedrze warszawskiej, a następnie przejazd w wagonie-katafalku do Krakowa, gdzie prochy Słowackiego docierają po tygodniowej podróży przez ojczyznę (27 czerwca). Następnego dnia z Barbakanu przez Rynek Główny i Sukiennice, kościół św. Anny i ulice pod uniwersytetem potężny kondukt dociera na Wawel. Swe przemówienie na wawelskim placu arkadowym Józef Piłsudski kończy rozkazem: „W imieniu Rządu Rzeczypospolitej polecam Panom odnieść trumnę Juljusza Słowackiego do krypty królewskiej, by królom był równy¹².

III

sonet
aluzja literacka

O dwutygodniowych uroczystościach pogrzebowych Wierzyński wspomni bardzo zwięźle (w. 7–8), uwydatniając morską peregrynację prochów wieszczą i przywołując nobilitujące poetę słowa marszałka Piłsudskiego. Druga zwrotka (ściśle mówiąc: druga kwartyna sonetowa) mieści w sobie cały splot aluzji literackich¹³. Prowadzą one w pierwszej kolejności ku wierszom samego Słowackiego. „Purpurat, co pogardzał od bogów jałmużną” (w. 6) to oczywiste nawiązanie do autokreacji wieszczą z *Testamentu mojego*: „[...] płaszcz na moim duchu był nie wyżebrany, / Lecz świetnościami dawnych moich przodków świetny” (w. 15–16)¹⁴. Ten wiersz, *nota bene* (wraz z *Pieśnią v Beniowskiego*) stale dostarczał inspiracji apologetom Słowackiego, którzy chcieli w nim widzieć tego najświetniejszego z trójcy wieszczów¹⁵. Słowacki w liryku Wierzyńskiego

¹² Zob. *Pochód na Wawel...*, dz.cyt., s. 113. Zob. także: *Król-Duch w drodze do krypty. Jak Płock Słowackiemu ostatni hołd składał...*, [wydawnictwo katalogowe], Płock 2009. Krakowski Teatr Miejski, któremu od roku 1909 patronował twórca *Balladyny*, wydał okolicznościową broszurę pt. *Królowi Duchowi na dniu powrotu. Teatr im. J. Słowackiego*, [red. Tadeusz Świątek, ilustr. Zofia Stryjeńska], Kraków 1927.

¹³ Przypomnijmy, że Słowacki był wirtuozem praktyk intertekstualnych. Wystarczy tu przywołać klasyczne studium Konrada Górskiego *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 361–375.

¹⁴ Tekst wg: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, dz.cyt., t. VIII, Wrocław 1958, s. 429.

¹⁵ Zob. na przykład: Wiktor Hahn, «Przyszłość moja! – I moje będzie za grobem zwycięstwo!»... *Szkice*

„[...] po śmierci flotyllą odpłynął podróżną” (w. 7) – podobnie jak bohater wiersza *Na sprowadzenie prochów Napoleona*, którym polski twórca uczcił powrót doczesnych szczątków cesarza Francuzów z Wyspy Świętej Heleny w roku 1840¹⁶. Aluzje te wprowadzają czytelnika także w kontekst poezji okolicznościowej, która pojawiła się wraz z przeniesieniem popiołów Słowackiego do krypty wawelskiej. Wiktor Hahn, autor antologii *Juliusz Słowacki w poezji polskiej*, zgromadził blisko czterdzieści artystycznie wartościowych tekstów, które przy tej okazji powstały¹⁷. Można się tylko domyślać, w jakiej skali objawiły się wtedy efekty niedołączonej amatorszczyzny i czystej grafomanii.

bohater liryczny

poezja okolicznościowa

aluzja literacka

Postawa skamandrytów (a wśród nich Wierzyńskiego¹⁸) wobec tradycji romantycznej była niejednoznaczna i zmieniała się z czasem, jest jednak faktem, że sprowadzenie prochów Słowackiego wywołało w tym gronie wielkie poruszenie. Jarosław Iwaszkiewicz pisał po wielu latach:

tradycja literacka

romantyzm

literackie o Juliuszu Słowackim, Poznań–Warszawa 1920 (wyd. 1 – Brody 1909); zob. także: Ferdynand Hoesick, *«Siła fatalna» poezji Słowackiego. Przyczynek do sławy pośmiertnej poety*, Kraków 1921.

¹⁶ Por. w. 29–30: „Tam! – na morzach! – mew gromadka szara, / To jest flota z popiołami Cezara”. Temu znakomitemu wierszowi poświęcili swe teksty wybitni interpretatorzy poezji Słowackiego: zob. Czesław Zgorzelski, *«Na sprowadzenie prochów Napoleona»*, w: tegoż, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 89–113; zob. także: Ireneusz Opacki, *Odwrócona elegia («Na sprowadzenie prochów Napoleona» Juliusza Słowackiego)*, w: tegoż, *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 161–190.

¹⁷ Zob. *Juliusz Słowacki w poezji polskiej. (Antologia poetycka)*, ułożył Wiktor Hahn, Wrocław 1955.

¹⁸ Zob. Anna Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1991, s. 42–43; zob. także: Marian Tatara, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1986*, wyd. 2, Kraków 2021, s. 78: „Ideowe oddziaływanie dorobku Słowackiego w poezji dwudziestolecia międzywojennego zmierzało w trzech kierunkach. U Lechonia było ono zamknięciem poezji wieszczkiej wyrosłej na gruncie polskiego romantyzmu, w późniejszej zaś fazie próbą dostosowania osiągnięć autora *Lilli Wenedy* do współczesnych teorii poetyckich oraz pomocą w utworzeniu nowych mitów historycznych na wzór dawnych. W przypadku Broniewskiego mamy wpisywanie w nurt tradycji romantycznej aktualnych wydarzeń politycznych, a zwłaszcza ruchu rewolucyjnego ukazywanego jako kontynuatora tego właśnie dziedzictwa [...]. Natomiast Wierzyński wykorzystuje dorobek poetycki Słowackiego jako rekwizyt w retorycznej poezji politycznej i patriotycznej wywodzącej się z retoryki romantycznej”.

[...] ten jedyny i osobliwy moment w moim życiu, kiedy brałem udział w ostatniej posłudze oddawanej Słowackiemu, został tak głęboko w sercu i w pamięci i tylekroć odtwarzany w mowie i w piśmie, wciąż pozostaje żywy i pamiętny¹⁹.

Na tle całej poezji upamiętniającej sprowadzenie prochów wieszczka (a była to twórczość autorów różnych pokoleń i różnych orientacji estetycznych²⁰) autentyzmem i subtelnością wyrazu oraz doskonałością artystyczną wyróżniały się liryki Juliana Tuwima *Pogrzeb Słowackiego* i Jana Lechońa *Włosy Słowackiego*. Lechoń, podobnie jak Artur Oppman, został delegowany przez polski PEN Club do Paryża i był świadkiem ekshumacji oraz uczestnikiem eksportacji prochów wieszczka. W surowych i przejmujących słowach określił stan szczątków i ukazał proces ich badania przez profesora antropologii. Otwarta trumna odsłoniła czaszkę z nienaruszonymi włosami i szczątki kości. Lechoń tak pisał o puklu włosów umarłego:

Patrzmy nań w milczeniu, bo żadna cię tkliwość
Jak za życia i teraz po włosach nie gładzi,
Lecz gdzie chciałeś, tam wracasz. Bierzemy cię bladzi
I wiemy. Nie ma śmierci i jest sprawiedliwość²¹.

w. 9–12

Wydaje się mało prawdopodobne, aby ten utwór, ten wiersz-świadek, nie zapisał się na trwałe w pamięci Wierzyńskiego i aby nie przychodził mu na myśl nad pustym grobem na cmentarzu Montmartre.

¹⁹ Cyt. za: *Król-Duch w drodze do krypty...* dz.cyt., s. 7.

²⁰ Wpisali się w ten nurt między innymi: Artur Oppman (Or-Ot), Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Karol Hubert Rostworowski, Emil Zegadłowicz, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Liebert, Teodor Bujnicki, Mieczysław Jastrun. Oppman pod wpływem osobistego udziału w paryskiej ekshumacji i przewiezieniu trumny do Polski stworzył cały cykl *Na sprowadzenie prochów Słowackiego*.

²¹ Jan Lechoń, *Włosy Słowackiego*, w: tegoż, *Poezje*, oprac. Roman Loth, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 256, Wrocław 1990, s. 55.

IV

Liryk *Na grobie Słowackiego* nie powstał pod bezpośrednim wrażeniem wydarzeń, które w roku 1927 zaświadczyły o wielkiej skali entuzjastycznego patriotyzmu Polaków i o „sile fatalnej” poezji. Zastosowana przez Wierzyńskiego kunsztowna forma sonetu z góry projektowała artystyczny dystans. Wprowadzała zarazem tonację solennej medytacji, aurę doświadczania spraw wzniosłych. Strofa sonetowa została zbudowana z dwu odmiennych stref syntaktycznych. Kwartynty tworzą spójną, rozbudowaną strukturę składniową, opartą na konstrukcji warunkowej („Jeśli zajdziesz... // Pomyśl...”), wzmocnioną jeszcze przez układ rymów: A B B A, B A A B. Ich treść prowadzi od prezentacji (potencjalnego) bohatera lirycznego błąkającego się po drodze w kierunku wyznaczonego celu do apelu o uruchomienie w (czyjejs) pamięci narracji, opowiadającej o przemianie pośmiertnego losu poety, którego imię ujawnia już sam tytuł utworu. Odprowadzony kiedyś do skromnego grobu przez nielicznych żałobników, pogrzebany bez należytej oprawy i należnych honorów, Słowacki po latach powraca do ojczyzny, aby spocząć z towarzyszeniem monarszego ceremoniału w krypcie królewskiej nekropolii.

Tercyny, przeciwnie, pozostają w syntaktycznej odrębności wobec siebie. Składnia, w swych bardziej zwartych wypowiedzeniach, służy tu uwydatnieniu energii i stanowczości w formułowaniu przesłania wiersza. Ulegająca erozji materialność paryskiego nagrobka umacnia, prawem kontrastu, podmiot mówiący w przeświadczeniu o tym, że nieśmiertelność jest czymś rzeczywistym.

I jeśli w kwartynach ekspresja zbliżała się do granicy patosu – poprzez zastosowanie hiperbolizacji (cała druga kwartyna), obrazowania uniwersalizującego (emblematyczne kolumny w wersie drugim) i wzniosłego paradoksu (przemiana nędzarza w monarchę w kwartynie drugiej), poprzez dialog z frazeologią bądź topiką wysokiej poezji Słowackiego (wspomnianych wierszy: *Testament mój, Na sprowadzenie prochów Napoleona*) – to w tercynach styl zmierza do zwięzłości epigramatu bądź lakoniczności aforystycznej czy puentowej. Ostatni wers realizuje standardowe cechy puenty: streszcza cały wywód i wyprowadza wniosek, a poprzez paralelizm z wersem pierwszym (i powtórzenie inicjalnego wyrazu kwartyny drugiej: „Pomyśl”) ujmuje małą formę sonetu w konstrukcję ramową.

Zastosowanie formy sonetu do tematyki funeralnej nie wydaje się, w świetle tradycji literackiej, zupełnie oczywiste. Miłość, doświadczenie modlitewne i mistyczne,

sonet

tetrastych

składnia

rymy

bohater liryczny

tytuł

podmiot liryczny

ekspresja

patos

hiperbola

paradoks

frazeologia

puenta

tercyna

paralelizm

tradycja literacka

metapoezja

motyw

metafizyczne przeżycie lub estetyzacja natury (pejzażu), poezja o poezji (metapoezja), pochwała dzieł sztuki i refleksja nad kulturą – to motywy, które zdają się być bardziej charakterystyczne dla pisarstwa sonetowego. Trzeba jednak przypomnieć, że część druga *Canzoniere* Petrarcki (popularnie zwanych *Sonetami do Laury*) dotyczy Laury umarłej (*In morte di madonna Laura*). Jak stwierdził polski italianista, Mieczysław Brahmer:

W *Canzoniere* na długie lata stworzył Petrarca wzór liryki miłosnej; równocześnie nie zapomniano jednak o nim jako o poecie, który wyrazić umiał przejmująco ból, zadany mu przez śmierć najdroższej osoby²².

Żałobę po stracie córki ubierał w formę sonetową już w roku 1427 Domizio Broccardo; z kolei reminiscencje słowne z poezji Petrarcki są odnajdywane w *Trenach* Jana Kochanowskiego²³.

sonet

Wierzyński nie był nadmiernym entuzjastą formy sonetowej – to inni skaman-dryci: Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski, należą do czołowych artystów sonetu w poezji polskiej XX wieku. Wypada przy tym odnotować, że w tomie *Róża wiatrów*, wśród wierszy z tułaczki wojennej, znalazł się sonet, którego charakter potwierdza konstatację, że ten gatunek liryczny jest dla Wierzyńskiego okazją do napisania tekstu homagialnego lub do medytacji nad sprawami ostatecznymi. *Wspomnienie z Madery* to utwór, którego geneza związana jest z pobytem wypoczynkowym na tej wyspie Józefa Piłsudskiego w roku 1931. I tutaj pojawia się temat śmierci wyzwalającej: śmierci, która uchroniła Marszałka (nienazwanego wprost) od koszmaru wojny i załamania się polskiej niepodległości:

Choć stąd do śmierci tak bardzo daleko,
On jeszcze zdążył, miecz z ręki odłożył.
Usnął i odszedł, szczęścia swego dożył.

²² Mieczysław Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Kraków 1927, s. 79.

²³ Tamże, s. 79–86.

Bo płynął w wieczność i niósł pod powieką
Wolność, co nigdy nie dozna rozbicia...
Bóg wiedział wszystko, odmówił mu życia²⁴.

w. 9–14

V

Przesłanie sonetu *Na grobie Słowackiego* brzmi: „pomyśl, nie wszystko umiera”. W ostatnim wersie utworu spotykają się różne epoki, dwie tradycje literackie, dwa gatunki. Pieśń, która już w antyku osiągnęła rangę wybitnie „pojemnej”, obfitującej w możliwości formy literackiej – i sonet, gatunek o rodowodzie średniowiecznym i ludowym. Klasyckość i romantyczność; tradycja rygorów i powtórzeń w wypowiedzi literackiej – i tradycja oryginalności, kreatywności, nowatorstwa. Czy to zderzenie, do którego Wierzyński, poeta znakomity, nie powinien był dopuścić? Jest inaczej. Historyczne przemiany literackich form, tematów, toposów prowadzą (gdy pisarz ma odpowiednie kompetencje artystyczne) do efektów nieraz tym bardziej znakomitych, im mniej oczekiwanych. Sonet Kazimierza Wierzyńskiego scala środki z repertuarów romantycznej elegii i liryki wysokiej oraz klasycystycznej opisowości i dyskursywności (co starałem się wykazać w różnych miejscach niniejszego tekstu²⁵). Także odwołanie się do pieśni Horacego *Exegi monumentum aere perennius* (*Carmina*, III, 30) nie jest zwykłą repetycją frazy i jej sensu, lecz użyciem skrzydlatego słowa, które w ciągu wieków zdążyło roziskrzyć się licznymi znaczeniami. Wystarczy w tym kontekście przywołać *pars pro toto* jedynie poetów z najściślejszego polskiego kanonu. Oto Jan Kochanowski w *Pieśni XXIV* (z *Ksiąg wtórych*) podtrzymuje z entuzjazmem ufność antyku w trwanie mistrzowskiego słowa poezji. Tymczasem Adam Mickiewicz w wierszu *Exegi munimentum aere perennius...* rozważa nieśmiertelność autorską w autoironiczny,

[gatunek literacki](#)

[pieśń](#)

[sonet](#)

[antyk](#)

[średniowiecze](#)

[klasycyzm](#)

[romantyzm](#)

[tradycja literacka](#)

[topos](#)

[elegijność](#)

[motyw exegi monumentum](#)

[autoironia](#)

²⁴ Kazimierz Wierzyński, *Wybór poezji*, dz.cyt., s. 213.

²⁵ Tak więc elegijność występuje w prezentacji błędzącego i zamyślonego wędrowca (kwartyny); stylizacja na romantyczną lirykę wysoką kształtuje się w dialogu ze wspomnianymi wierszami Słowackiego; w tercynach elementy opisu nagrobka jako obiektu sztuki sepulkralnej są wpisane w formuły dyskursu zmierzającego ku formułom typu epigramatycznego czy aforystycznego.

żartobliwy sposób. W liryku *Testament mój* Słowackiego prognoza nieśmiertelnego trwania („siła fatalna” poezji) jawi się jako pochodna podjętej (ale czy obiecującej?) walki z inercją duchową „zjadaczy chleba”...

motyw *non omnis moriar*

W polskiej poezji XX wieku motyw „nie wszystek umrę” jest zastanawiająco popularny. W tonacji melancholijnej pojawia się w wierszu Leopolda Staffa *Ostatni z mego pokolenia*. Pełen niepokoju i ambiwalencji wobec samej sławy pośmiertnej jest liryk Juliana Tuwima *Do losu*. „O tak, nie cały zginę, zostanie po mnie / Wzmianka w czternastym tomie encyklopedii / W pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse” (w. 13–15)²⁶ – powie sarkastycznie Czesław Miłosz w wierszu *Oskarżyciel*. Wisława Szymborska (*Nagrobek*, *Wieczór autorski*) podejmuje tę problematykę z żartobliwym dystansem i sceptyczną refleksyjnością. W roku 1942, tym samym, w którym Wierzyński opublikował *Różę wiatrów*, swoją wstrząsającą interpretację zapisze ofiara Holocaustu, Zuzanna Ginczanka. Ona także, jak autor sonetu *Na grobie Słowackiego*, odwoła się do *Testamentu mojego*, by w konwencji absurdałnego aktu ostatniej woli oraz w estetyce czarnej groteski przedstawić przyszłe losy swego (tym razem) materialnego stanu posiadania, traktowanego jako zbrodniczy łup, dzielony tak przez oprawców, jak delatorów.

groteska

Aspekt czasu historycznego jest w odczytywanym tu wierszu Wierzyńskiego mocny i wyrazisty. Przesłanie sonetu *Na grobie Słowackiego*, choć tak energicznie wypowiedziane w puentowej linijce, rodzi się z emigranckiego błędzenia w labiryncie obcego świata i w mroku przestrzeni wewnętrznej. Zapis takiego błędzenia to nie tylko zawartość obrazowa i elegijna tonacja pierwszej kwartyny; ten sam stan wewnętrzny jest podłożem dla tej pracy pamięci, do której skłania czytelnika kwartyna druga. Co ważne, apostroficzna organizacja utworu, uwydatniona gramatycznie w wersach ramowych (w. 1: „Jeśli zajdziesz tu kiedy...”; w. 5: „Pomyśl...”; w. 14: „Jeśli zajdziesz tu, pomyśl...”), wydaje się, by tak rzec, dwuwymiarowa. Wiersz stanowi swego rodzaju *soliloquium*, wewnętrzny dialog woli i pamięci, rozmowę między bohaterem wiersza takim, jakim jest obecnie, a sobą samym z przeszłości. Pomyśl, przypomnij sobie – adresatem tych zaleceń jest w pierwszej kolejności sam podmiot mówiący. Przesłanie wiersza to zatem nie kateryczne wezwanie abstrakcyjnego czytelnika czy słuchacza,

puenta

przeźrenie

elegijność

apostrofa

soliloquium

podmiot mówiący

²⁶ Wiersz z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*; tekst wg: Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 671.

w trybie retorycznej perswazji, do etyki męstwa, afirmacji, optymizmu, lecz dzielenie się, ze świadomością ograniczającego charakteru własnej sytuacji losowej, dobrem egzystencjalnym, które przedtem należało w sobie wypracować.

retoryka

perswazja

Bo ostatecznie to nie sława, cicha czy rozgłośna, jest synonimem nieśmiertelności poezji, lecz pełniona poprzez słowo „twarda boża służba”, na którą w swym *Testamencie...* powołał się kiedyś romantyczny wieszcz.

<https://rcin.org.pl>

Małgorzata Mikołajczak

Uniwersytet Zielonogórski

ORCID: 0000-0002-7570-581X

„MÓJ TY POMNIKU NIEZUPEŁNY”. WSPÓŁCZESNY POETA WOBEC TRADYCJI HORACJAŃSKIEJ

ZBIGNIEW HERBERT

Do moich kości

We śnie przedziera
chudą skórę
zrzuca czerwony bandaż mięśni
i po pokoju się przechadza
5 mój pomnik trochę niezupełny

można szafować
krwią i łzami
to co najdłużej tu zostanie
należy mądrze zabezpieczyć
10 lepiej niż suchym palcem księży
deszczom co z chmury piasku cieką
oddać swój pomnik akademii

postawią w jasnej szklanej szafie
i modlić będą się łaciną
15 przed ołtarzykiem z *os frontalis*

policzą kości i płaszczyzny
i nie zapomną nie pominą
szczęśliwy oddam kolor oczu
paznokci kształt i wykrój powiek
20 ja doskonale obiektywny
z białych kryształów anatomii
puszka na myśli
klatka serca
kościany stos
25 i dwie golenie

mój ty pomniku niezupełny

Pierwodruk: 1958.

Wiersz z tomu: *Studium przedmiotu*; tekst wg: Zbigniew Herbert, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Małgorzata Mikołajczak, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 331, Wrocław 2018, s. 276–277.

Osadzenie wiersza w tradycji poetyckiej.
Przywołanie utworów pełniących funkcję
tła interpretacyjnego

antyk

tradycja literacka
reinterpretacja

Zbigniew Herbert nie bez powodu jest nazywany poetą kultury i zaliczany do grona klasyków. Jego twórczość, osadzona w tradycji śródziemnomorskiej, obficie czerpie z dziedzictwa kulturowego, zwłaszcza z antyku greckiego i rzymskiego. Poeta często przywołuje antyczne postaci i wydarzenia, sięga po wypracowane w starożytności wzorce etyczne i estetyczne, wykorzystuje też ukształtowane przed wiekami formy poetyckie. Te nawiązania nie sprowadzają się bynajmniej do naśladownictwa – mają charakter twórczy, „aktywnie interpretujący”, jak to określił Janusz Sławiński:

Herbert dokonuje rewaloryzacji tradycyjnych motywów, rozwija tkwiące w nich znaczenia [...], tak by zdolne były uczestniczyć w porządku określonym przez współczesne doświadczenia społeczno-kulturalne¹.

Rozwijając tę myśl, dodajmy, że poeta nie tylko włącza wątki antyczne w nowy społeczno-kulturowy kontekst, ale też odnosi je do sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka i konfrontuje z doświadczeniem podmiotu. Tak dzieje się również w utworze będącym przedmiotem tej interpretacji.

Już tytuł *Do moich kości* zawiera ważną wskazówkę interpretacyjną. Zapowiada, że w wierszu będziemy mieli do czynienia z liryką zwrotu do adresata oraz że adresatem będzie tu poniekąd sam podmiot, gdyż „moje kości” to część osoby mówiącej, a także – jak się dalej okaże – jej metonimiczny odpowiednik. Uwagę zwraca to, że tytułowy zaimek („moich”) pojawił się dopiero w drugiej edycji utworu, zamieszczonej w tomie *Studium przedmiotu* z roku 1961. Pierwotnie, to znaczy w wersji, która została opublikowana trzy lata wcześniej w czasopiśmie „Życie Literackie” (nr 11/1958), wiersz nazywał się krócej: *Do kości*. Modyfikacja dokonana przez Herberta pozwala przypuszczać, że poecie zależało na podkreśleniu samozwrotnej relacji (podmiot zwraca się sam do siebie) i wydobyciu znaczeń, które będą mogły być czytane w odniesieniu do „ja” lirycznego. Ten zamysł znajduje potwierdzenie w tekście – trzykrotnie występuje tu zaimek dzierżawczy (w wersji piątym – „mój pomnik”, w wersji dwunastym – „swoj pomnik”, i w wersji dwudziestym szóstym – „mój ty pomniku”); za każdym razem, zauważmy, dookreślając ten sam desygnat. Powtórzenie sygnalizuje, że to właśnie pomnik będzie głównym tematem, a także – taką hipotezę można postawić już na wstępie – lirycznym bohaterem i adresatem utworu.

Pomnik może budzić rozmaite skojarzenia. Jeżeli jednak mówimy o „moim pomniku” w poezji, to na plan pierwszy wysuwa się ten utrwalaony w twórczości najslawniejszego rzymskiego poety. W odzie 30: *Exegi monumentum aere perennius*, pochodzącej z *Księgi III*, Horacy powiada:

Stawiłem sobie pomnik trwalszy niż ze spiży,
Od królewskich piramid sięgający wyżej;

¹ Janusz Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 95.

kontekst kulturowy
antykw

Tytuł i zawarte w nim wskazówki interpretacyjne. Data wydania: utworu i tomu, w którym został opublikowany (uwzględnienie pierwodruku i pierwotnej wersji tytułu). Postawienie tezy i hipotezy dotyczącej tematu wiersza

tytuł
liryka zwrotu do adresata
metonimia

podmiot liryczny
bohater liryczny
powtórzenie

Wprowadzenie. Zarysowanie kontekstu interpretacyjnego: określenie roli tradycji w twórczości Zbigniewa Herberta, wskazanie charakteru nawiązań poety do antyku. Utwór napisany wierszem wolnym

Ani go deszcz trawiący, ani Akwilony
Nie pożyją bezsilne, ni lat niezliczony

Szereg, ni czas lecący w wieczności otchłanie.
Nie wszystkim umrę, wiele ze mnie tu zostanie
Poza grobem. [...]²

w. 1–7

motyw *exegi monumentum*

motyw *non omnis moriar*

topos

parafraza

Horacjański koncept wiecznotrwałego pomnika, funkcjonujący pod nazwą *exegi monumentum* (postawiłem pomnik), wziętą z pierwszych słów cytowanego utworu, stał się jednym z ważniejszych poetyckich toposów i zarazem jedną ze słynnych figur metapoetyckich. Wraz z towarzyszącym mu hasłem *non omnis moriar* (nie wszystkim umrę) i wywiedzioną stąd myślą o nieśmiertelności, jaką zapewnia poecie jego twórczość, koncept ów przeniknął do tekstów autorów późniejszych; pozwalał im słać niezniszczalną pamięć oraz potęgę poezji. Jednym z najbardziej znanych utworów, podejmujących ten wątek, jest *Exegi munimentum aere perennius...* Adama Mickiewicza – żartobliwa parafraza pieśni Horacego, w której czytamy:

Świeci się pomnik mój nad szklany Puław dach,
Przetrwa Kościuszki grób i Paców w Wilnie gmach,
Ni go łotr Wirtemberg bombami mocen zbić,
Ni świnia Austryjak niemiecką sztuką zryć,

Bo od ponarskich gór i bliźnich Kowna wód
Szerzę się sławą mą aż za Prypeci bród³.

w. 1–6

² Horacy, *Exegi monumentum aere perennius*, przeł. Lucjan Rydel, w: tegoż, *Wybór poezji*, wyd. 5, oprac. Jerzy Krókowski, w serii: „Biblioteka Narodowa”, II 25, Wrocław 1973, s. 137.

³ Adam Mickiewicz, *Exegi munimentum aere perennius...*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Czesław Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 374.

Późniejsi poeci, którzy podejmowali motyw horacjański, z większą rezerwą odnosili się do idei pomnika. Kwestionowali nie tylko jego komemoratywną funkcję, ale też wiarę w samą moc poezji, która wysławia, utrwała i rzekomo unieśmiertelnia. Działo się tak zwłaszcza w twórczości autorów, którzy pod wpływem wydarzeń wojennych doświadczyli upadku dotychczasowych wartości. Krzysztof Kamil Baczyński pisał o „infantylnym piaskowym pomniku” (*Prolog do Elegii dziecięcej*), Tadeusz Różewicz o pomnikach dwuznacznych, mających kształt dołu i łyż (Pomniki). Ten drugi, głosząc śmierć poezji, programowo deklarował antypomnikowe nastawienie. W wierszu «*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*», trawestując formułę *non omnis moriar*, oznajmiał:

[...]
Wiem że umrę cały
i stąd płynie
ta słaba pociecha

która daje siłę
trwania poza poezją⁴
w. 55–59

Podobną świadomość ma podmiot omawianego wiersza, który – mimo że słowo „poezja” tu nie pada – poszukuje dla siebie „trwania poza poezją”. Jego poszukiwania idą jednak w dość nieoczekiwanym kierunku, a „dwuznaczność” Herbertowego pomnika niewątpliwie różni się od tej, o której pisał Różewicz. Dostrzegamy to już przy pierwszym spotkaniu z pomnikiem, który zjawia się we śnie i niczym fantasmagoryczny twór uczestniczy w osobliwej transformacji: przedziera skórę, pozbywa się mięśni i wyłania się przed oczami czytelnika jako ludzki szkielet czy – jeśli ująć to nieco dosadniej – kościotrup.

Zwróćmy uwagę, że Herbert nie nazywa go w ten sposób, wybiera określenie „kości”, które budzi rozmaite skojarzenia. W tym przypadku na plan pierwszy wysu-

⁴ Tadeusz Różewicz, «*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*», w: tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Andrzej Skrendo, w serii: „Biblioteka Narodowa”, 1 328, Wrocław 2016, s. 612.

motyw *exegi monumentum*

trawestacja

motyw *non omnis moriar*

Określenie miejsca utworu Herberta na tle wyżej przywołanej tradycji. Określenie, na czym polega oryginalność prezentowanego w wierszu ujęcia. Wskazanie przesłanki świadczącej o polemicznym potraktowaniu przez autora poetyckiego toposu

język potoczny
frazeologia

wają się konotacje towarzyszące frazie „moje kości” – w języku potocznym ma ona nacechowanie emocjonalne, czego przykładem są frazeologizmy: „moje biedne kości”, „moje stare kości”. Zarazem, patrząc z perspektywy procesu niszczenia śmiertelnego ciała, kości stanowią najtrwalszy materialny komponent człowieka i to właśnie one stają się po latach świadectwem czyjegoś istnienia. Nieprzypadkowo, mówiąc o kościach, Herbert użył peryfrazy: „to co najdłużej tu zostanie”. W tym kontekście „nie wszystkim umrę” nabiera innego znaczenia. Idei trwania w sferze duchowej poeta polemicznie przeciwstawia koncepcję „wiecznotrwałej” materii, a gwarantem i zarazem znakiem nieśmiertelności czyni ożywiony ludzki szkielet.

Omówienie kompozycji: wyodrębnienie trzech części, z których składa się utwór, i ich ogólna charakterystyka

kompozycja
monolog liryczny
bohater liryczny
sytuacja liryczna

Ten konstrukt jest centralnym obrazem wiersza, organizującym całą wypowiedź treściowo i kompozycyjnie. To wokół niego rozwija się monolog liryczny, a trzy spojrzenia na tak rozumiany pomnik wyznaczają trzy części utworu. Pierwsza z nich (w. 1–5) pełni funkcję wprowadzenia. W tej pięciowersowej całości poznajemy głównego bohatera, który zjawia się przed nami jak na teatralnej scenie i „po pokoju się przechadza” niczym odgrywający swoją rolę aktor. Część druga (w. 6–17) ukazuje, co można zrobić z tak zaprezentowanym pomnikiem, aby go „mądrze zabezpieczyć”. Podmiot wybiera tu jedną z możliwości i zapowiada, jaki będzie los jego szkieletu. Część trzecia, ostatnia (w. 18–26) odnosi znalezione rozwiązanie do „ja” mówiącego w wierszu. W tym fragmencie zmienia się sytuacja liryczna – o ile wcześniejsze partie tekstu reprezentowały lirykę pośrednią (sytuacyjną i opisową), teraz mamy do czynienia z liryką bezpośrednią: podmiot wypowiada się w pierwszej osobie, a w wer-sie finalnym zwraca się do adresata. Tę końcową apostrofę, która kłamrowo spina zakończenie części pierwszej i ostatniej, można potraktować jako osobną całośćkę. Dodajmy, że w planie kompozycyjnym pomnik (trzykrotnie przywołany) pełni funkcję leitmotiwu, spajającego trójdzielną strukturę wiersza. Przyjrzymy się wyodrębnionym całościom.

liryka pośrednia
liryka bezpośrednia

apostrofa
leitmotiv

Interpretacja szczegółowa: zwrócenie uwagi na jedną z metafor pojawiających się w części pierwszej i na korespondującą z nią metaforykę przywołaną na początku części drugiej. Zadanie pytania mającego charakter hipotezy interpretacyjnej

Część wprowadzająca została już pokrótce omówiona. Warto jednak zwrócić uwagę na niewspomnianą wcześniej metaforę, która pojawia się w trzecim wersie: „czerywony bandaż mięśni”. Bandaż chroni rany, urazy, złamania, powstrzymuje krwawienie. Nazwanie mięśni bandażem sugeruje, że ludzki szkielet jest elementem wymagającym opatrunku i że najbardziej trwała, jak mogłoby się wydawać, cząstka ludzkiego istnienia jest krucha – podatna na zranienia, uszkodzenia. Tym bardziej należy ją osłonić, czyli

„mądrze zabezpieczyć”. Zastanawiające wydać się może, że takiego zabezpieczenia nie wymagają „krew” i „łzy”, którymi – jak stwierdza podmiot – „można szafować”. Szafowanie krwią i łzami przywodzi na myśl zbędną ofiarę, nieuzasadnione cierpienie – w tym sąsiedztwie czerwień „bandaży mięśni” ewokuje kolor krwi; krew to zresztą naturalne skojarzenie, które pojawia się, gdy myślimy o bandażu. Czy oznaczałoby to, że szkielet krwawi? Dlaczego, pisząc o pomniku-szkielecie, Herbert wprowadza taki nieoczekiwany kontekst, skąd pomysł, by zestawiać pomnik z krwią i łzami? Zanim spróbujemy odpowiedzieć na te pytania, prześledźmy wskazane w części drugiej sposoby „zabezpieczenia” pomnika.

metafora

Pierwszy z nich odsyła do chrześcijańskiej eschatologii, nauczającej o życiu wiecznym jako nagrodzie dla tych, którzy dostąpią zbawienia. Tę perspektywę sugeruje synekdocha „suchy palec księży”. Można ją interpretować jako obraz mentorskiej (palcem można grozić, ale też wskazywać drogę), pozbawionej życia (takie skojarzenia uruchamia epitet „suchy”) nauki. Niewątpliwie nie jest to atrakcyjna propozycja. Alternatywą dla teologicznej wykładni jest świecka myśl, że wszystko, co istnieje, podlega zniszczeniu i śmierci. Drugi sposób – oddać pomnik „deszczom co z chmury piasku cieką” – to pozwolić, by unicestwiły go siły natury, rozmył deszcz, zasypał piasek. Horacjański koncept wiecznotrwałego pomnika, którego „ani [...] deszcz trawiący, ani Akwilony / Nie pożyją bezsilne”, pojawił się właśnie jako remedium na nieuchronną przemijalność. Czy deszcze, o których mowa w wierszu Herberta, są aluzją do „deszczu trawiącego” z wiersza rzymskiego poety? Jeśli tak, a nie ma powodów, by taką możliwość wykluczyć, byłby to intertekstualny sygnał dialogu z Horacym i zarazem polemika z jego wizją (autor wiersza *Do moich kości*, odwrotnie niż Horacy, wydaje się dopuszczać możliwość, że deszcze zniszczą pomnik).

Interpretacja szczegółowa obejmująca część drugą. Analiza i interpretacja metaforyki. Wskazanie funkcji zabiegów poetyckich: stylizacji, parodii i ironii

synekdocha

epitet

motyw *exegi monumentum*

aluzja literacka

intertekstualność

Odrzuciwszy obie przedstawione wyżej możliwości, podmiot wybiera inne rozwiązanie: „oddać swój pomnik akademii”. Jeśli po śmierci można przekazać zwłoki do celów naukowych, to podobnie postąpić można ze swoim szkieletem, powierzając go badaczom zajmującym się anatomią człowieka. W pierwotnym znaczeniu akademii to właśnie zgromadzenie uczonych, którzy kształcą się pod kierunkiem wybitnego autorytetu. Tu jednak akademii funkcjonuje raczej jako określenie miejsca, w którym prowadzone są badania i eksperymenty. Zarazem sposób, w jaki jej członkowie postępują z pomnikiem, pokazuje, że nie chodzi tylko o praktyki badawcze.

postawią w jasnej szklanej szafie
i modlić będą się łaciną
przed ołtarzykiem z *os frontalis*

policzą kości i płaszczyzny
i nie zapomną nie pominą

w. 13–17

Przedstawiona sytuacja unaocznia, że „zabezpieczenie” cennego dla badań naukowych obiektu nie będzie się ograniczać do czynności naukowych, które symbolizuje „policzenie kości i płaszczyzn”. „Mój pomnik”, umieszczony „w jasnej szklanej szafie”, stanie się przedmiotem czci podobnej do tej, jaką darzone jest bóstwo.

parodia

Ukazując uczonych, którzy zachowują się niczym wierni podczas adoracji Najświętszego Sakramentu, Herbert prześmiewczo nawiązuje do kościelnych praktyk. Aluzją do chrześcijańskiego obrządku jest modlitwa łaciną, ołtarzyk i szafa z *os frontalis*, przypominająca tabernakulum. Parodia, z którą mamy do czynienia w tym fragmencie, polega na naśladowczym zniekształceniu religijnych znaczeń. Odpowiednikiem modlitwy, wypowiedzanej w języku łacińskim, są łacińskie nazwy obowiązujące w podręczniku anatomii. Przekręcenie medycznego terminu *os frontale*, który oznacza kość czołową, i zmiana końcówki na *frontalis* pełni tu podobną funkcję jak makaronizmy – stylizuje wypowiedź na mowę uczoną. Z kolei zdrobnienie „ołtarzyk” deprecjonuje celebrację i umniejsza znaczenie ofiary, dokonującej się na ołtarzu.

makaronizm

deminutivum

ironia

W tym świetle ironicznie brzmią słowa o członkach akademii, którzy „nie zapomną nie pominą”. Ironia – „programowa metoda poetycka”⁵ Herberta, jak określił ją Stanisław Barańczak, stosowana głównie w celu zdezaktywowania pewnych zachowań i postaw, w omawianym fragmencie została przywołana po to, by skompromitować ideę pamiętania, rozumianą jako trwanie w pamięci potomnych. Zamiast upamiętnienia mamy tu zinstrumentalizowane, podporządkowane celom badawczym „niezapominanie”.

⁵ Stanisław Barańczak, *Ironie*, w: tegoż, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 152.

Podmiot wyraźnie dystansuje się zarówno wobec nabożnej czci dla eksponatu, jak i towarzyszących jej mechanicznych czynności („policzą kości i płaszczyzny”), co potwierdza część trzecia, ostatnia. Końcowy fragment odbiega od wypowiedzi wcześniejszej. Formalnym wyróżnikiem jest zmiana sytuacji lirycznej – podmiot mówi tu w pierwszej osobie, lirykę pośrednią zastępuje liryka bezpośrednia, w miejsce ironii zjawia się autoironia. Autoironiczny charakter ma deklaracja: „szczęśliwy oddam kolor oczu”. I choć składnia wersu otwierającego część trzecią nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, że wyraz „szczęśliwy” występuje tu w funkcji podmiotu (równie dobrze można założyć, że mamy do czynienia z inwersją i potraktować słowo „szczęśliwy” jako epitet metaforyczny, pełniący funkcję przydawki), to wydobyta w ten sposób dwuznaczność podważa ochoczy wydźwięk tego zapewnienia. Czy można być szczęśliwym, wyrzekając się koloru oczu, a także kształtu paznokci i wykroju powiek, czyli tego, co nas indywidualizuje i wyróżnia? Ludzka istota, pozbawiona wymienionych elementów, drobnych i pozornie nieznaczących, traci jednostkową poszczególną, staje się bytem zuniwersalizowanym. Wybrzmiewa to w wersach podsumowujących proces dezindywidualizacji: „ja doskonale obiektywny / z białych kryształów anatomii” – powiada o sobie podmiot. Oto ta sama sytuacja, z którą mieliśmy do czynienia wcześniej, zmienił się tylko punkt widzenia. *Os frontalis*, umieszczone w jasnej szklanej szafie, oglądane jest teraz z perspektywy „ja” lirycznego, które patrzy na siebie z zewnątrz, a równocześnie utożsamia się z zabezpieczonym eksponatem. Z jednej strony mamy podmiot mówiący, z drugiej – jego pomnikową hipostazę. Ta gra dystansu i utożsamienia pozwala na nawiązanie dialogu z pomnikiem, to jest podjęcie rozmowy z samym sobą.

W cytowanej wyżej autocharakterystyce zwraca uwagę metafora „białe kryształy anatomii”. „Biel” i „kryształ” to wyrazy, które w poezji Herberta mają negatywne nacechowanie, symbolizują bowiem czystość i nieskazitelność – przymioty obce naturze człowieka. Herbert zawsze stał po stronie tego, co po ludzku niedoskonałe, i posługiwał się tymi wyrazami między innymi po to, by zdyskredytować idealistyczne wyobrażenia, także te dotyczące pozaziemskiego istnienia. „Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczyłą doskonałością”⁶ – pisał w prozie poetyckiej *Żeby tylko nie anioł*, zamieszczonej w tym samym tomie, co wiersz *Do moich kości*.

⁶ Zbigniew Herbert, *Żeby tylko nie anioł*, w: tegoż, *Wybór poezji*, dz.cyt., s. 283.

Interpretacja szczegółowa części trzeciej: zwrócenie uwagi na wieloznaczność, wynikającą z budowy składniowej i zastosowanej metaforyki; osadzenie analizowanych treści w kontekście kulturowym i w kontekście twórczości Herberta, potraktowanie dostrzeżonych analogii jako tropów interpretacyjnych

składnia
sytuacja liryczna
inwersja
autoironia
epitet metaforyczny

„ja” liryczne

dialog
gra dystansu i utożsamienia

metafora

W tym przypadku „doskonałość” nie jest jednak „przeraźliwie przeźroczyta”, składają się nań następujące elementy:

puszka na myśli
klatka serca
kościany stos
i dwie golenie

w. 22–25

wyliczenie
peryfraza

Każdy składnik tej enumeracji reprezentuje tytułowe „moje kości” – mamy tu bowiem ciąg pomysłowych peryfraz, odnoszących się do poszczególnych fragmentów szkieletu: „puszka na myśli” oznacza czaszkę, „klatką serca” nazwane zostają żebra, „kościwym stosem” kręgosłup, „dwie golenie” to piszczele. Dwa pierwsze określenia są skonstruowane na tej samej zasadzie – obejmują zewnątrz (puszka i klatka) i zawartość (myśli, serce). Dwa kolejne mają inny charakter. Stos z dookreśleniem „pacierzowy” to dawna nazwa kręgosłupa (ten termin spotykamy dwukrotnie w poezji Herberta i zapewne nie przypadkiem w wierszach pochodzących ze *Studium przedmiotu: Apollo i Marsjasz* oraz *Objawienie*). Można jednak założyć, że autor uruchamia też inne znaczenie „stosu”, wśród nich to, które znajdziemy w *Słowniku języka polskiego*: „«śmierć przez spalenie na stosie»: Skazać kogoś na stos”⁷. Taką śmiercią ginęli heretycy, z którymi chętnie utożsamiał się Herbert. Ofiarowując Jerzemu Turowiczowi, redaktorowi naczelnemu katolickiego czasopisma „Tygodnik Powszechny”, tom *Studium przedmiotu*, opatrzył go następującą dedykacją:

dedykacja

Kochanemu
Jerzemu Turowiczowi
redaktorowi mojej heretyckiej duszyczki
oddany
aż po stos
Herbert⁸.

⁷ „Stos”, hasło w: *Słownik języka polskiego*, t. III, red. nauk. Mieczysław Szymczak, Warszawa 1981, s. 340.

⁸ Zbigniew Herbert, Jerzy Turowicz, *Korespondencja*, z autografów odczytał, oprac., przypisami i posłowiem opatrzył Tomasz Fiałkowski, Kraków 2005, s. 158.

Warto zatrzymać się również na ostatnim elemencie wyliczenia, który jest uderzająco dosłowny. „Dwie golenie” – wyrażenie niebędące ani peryfrazą, ani metaforą, także treściowo wydaje się przynależeć do innego porządku niż pozostałe określenia. Goleń, inaczej podudzie, jest częścią zarówno układu kostnego, jak i mięśniowego, i jako element kończyny dolnej składa się nie tylko z kości (piszczelowej i strzałkowej), ale też z całego zespołu mięśni. Poeta równie dobrze mógł napisać o dwóch piszczelach, wybrał jednak golenie, które są semantycznie nacechowane i w kręgu kultury judeochrześcijańskiej odsyłają do Pasji. W jednym z najbardziej znanych fragmentów Nowego Testamentu, znajdującym się w Ewangelii św. Jana, czytamy: „Przyszli więc żołnierze i połamali golenie tak pierwszemu, jak i drugiemu, którzy z Nim byli ukrzyżowani. Lecz gdy podeszli do Jezusa i zobaczyli, że już umarł, nie łamali Mu goleni”⁹.

Metaforyka, którą posłużył się autor wiersza, pozwala na wielostronną interpretację, wydobywającą sensy bynajmniej nieoczywiste w pierwszym odczytaniu. Tak dzieje się ze słowami „stos” i „golenie”, które łączy nie tylko przynależność do słownika anatomii. Semy peryferyjne metafor, utworzonych przy udziale tych wyrazów, obejmują inny jeszcze wspólny zakres znaczeniowy – uruchamiają skojarzenia należące do pola semantycznego cierpienia i śmierci. Przypomnijmy, że podobne konotacje miały pojawiające się na początku wiersza: czerwony bandaż, krew i łzy. Może nie bez powodu Herbert tak aranżuje sytuację liryczną, by korespondowała z wyobrażeniem ofiary? Może nieprzypadkowo pisze o „ołtarzyku”, przed którym modlą się uczeni, uruchamiając znaczenia czytelne w nawiązaniu do frazeologizmu „poświęcić coś/kogoś na ołtarzu nauki”?

Wiersz *Do moich kości* można oczywiście traktować w kategoriach żartu, doceniając pomysłowy koncept oraz sposób, w jaki autor gra znaczeniami narosłymi wokół znanego toposu. Trzeba jednak dopuścić również inną możliwość, uznając, że za humorystycznie ukazaną sytuacją kryje się przesłanie wypowiedziane jak najbardziej serio, czytelne w odniesieniu do tradycyjnych wyobrażeń na temat poezji. Herberta od samego początku, to jest od momentu wydania debiutanckiej książki w roku 1956, interesowały zagadnienia metapoetyckie, przy czym w *Studium przedmiotu* poświęcił im znacznie więcej uwagi niż wcześniej. W zamieszczonych w tym tomie utworach, takich jak: *Pudełko zwane wyobraźnią*, *Szuflada*, *Próba opisu*, *Objawienie*, *Głos wewnętrzny* czy tytułowe *Studium przedmiotu*, wchodził w dialog z poetycką

metafora

semy peryferyjne

pole semantyczne

sytuacja liryczna

frazeologia

topos

Metapoetycka funkcja wypowiedzi

⁹ J 19, 32–33; cyt. wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 4.

tradycja literacka

ironia

tradycją, za pomocą ironii rozprawiał się ze stereotypowymi wyobrażeniami na temat twórczości – określając swoje rozumienie wyobraźni poetyckiej (*Pudełko zwane wyobraźnią*) i kwestionując wiarę w głos wewnętrzny (*Głos wewnętrzny*), w możliwości poetyckiego zgłębiania tajemnicy istnienia (*Objawienie*) i poetyckiej ekspresji (*Próba opisu*). Z taką postawą mamy do czynienia także w omawianym wierszu, w którym Herbert zachowuje rezerwę w stosunku do pomnikowych aspiracji twórców. Zarazem przywoływane przez niego atrybuty ofiary i cierpienia (stos, ołtarz, krew, łzy, golenie) wskazywałyby, że chodzi tutaj o coś więcej – o zderzenie „nie ludzkiej” doskonałości z ludzką nędzą, o konfrontację pomnikowości z kruchą człowieczą kondycją i o moje – „biedne”, chciałoby się powiedzieć w tym momencie – kości.

epitet

Taki kierunek interpretacyjny wskazuje epitet „niezupelny”, którym poeta posłużył się dwukrotnie: w wersie zamykającym wprowadzenie („mój pomnik trochę niezupelny”) i w wersie finalnym („mój ty pomniku niezupelny”). Oba, zauważmy, zajmują eksponowane miejsca w utworze. „Niezupelny”, czyli cząstkowy, fragmentaryczny, niekompletny, niecałkowity, nie wszystek... „Nie wszystek umrę” – brzmi najbardziej znana wersja polskiego tłumaczenia słów *non omnis moriar*. Czy współczesny poeta gra znaczeniem, jakie zrosło się z tym słynnym hasłem? Trudno jednoznacznie orzec, nawet jednak, jeśli semantyczne podobieństwo jest niewystarczającą poszlaką, by mówić o intertekstualnej relacji, zestawienie „nie wszystek umrę” Horacego z „niezupelnym pomnikiem” Herberta prowadzi do ważnego wniosku: główny bohater wiersza, „pomnik niezupelny”, to twór nie całkiem pomnikowy i z pewnością daleki od pierwowzoru. Właśnie dzięki temu pozwala ocalić to, co dla podmiotu ważne – człowieczą niedoskonałość. Oto mamy odpowiedź na pytanie, które postawiliśmy wcześniej. Tak, pomnik Herberta krwawi, jest bowiem po ludzku kruchy – żaden z niego monument, posąg, cokół. Jako taki domaga się nie podziwu, lecz empatii i współczucia – dlatego poeta zwraca się do niego czule, jak do kogoś bliskiego: „mój ty pomniku niezupelny”.

motyw *non omnis moriar*

semantyka

bohater liryczny

topos

reinterpretacja

antyk

Reinterpretując antyczny topos, Herbert osadza go w doświadczeniu egzystencjalnym człowieka, dla którego kruche istnienie jest cenniejsze niżeli trwanie w pamięci potomnych, a przy tym odwraca znaczenia: podczas gdy starożytny twórca „odczłowieczał” pomnik, przeciwstawiając twór duchowy, doskonały przemijającej i nietrwałej ludzkiej kondycji, autor wiersza *Do moich kości* dystansuje się wobec bytu „obiektywnie doskonałego” i „uczłowiecza” go, nadając abstrakcyjnej idei cechy ludzkie.

Odwróceniu podlega również dykcja poetycka: w antypomnikowej estetyce Herberta miejsce wzniosłości i powagi zajmuje humor, ironia, autoironia i... czułość. Można powiedzieć, że oferując żartobliwe spojrzenie na samego siebie, xx-wieczny poeta odbrażawia pomnik i bierze w nawias (martwą) ideę nieśmiertelnej sławy. Ujmując to inaczej: sprowadza górnolotne metapoetyckie pragnienie na ziemię.

motyw non omnis moriar

<https://rcin.org.pl>

Dorota Michułka

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-7237-2618

POETKI I *PAIDEIA*

WISŁAWA SZYMBORSKA

Wywiad z dzieckiem

Mistrz od niedawna jest wśród nas.
Dlatego czai się ze wszystkich kątów.
Zasłania twarz rękami i patrzy przez szparkę.
Staje czołem do ściany, potem odwraca się nagle.

- 5 Mistrz odrzuca z niesmakiem absurdalną myśl,
że stół spuszczonej z oka musi być stołem bez przerwy,
że krzesło za plecami tkwi w granicach krzesła
i nawet nie próbuje skorzystać z okazji.

- To prawda, trudno świat przyłapać na inności.
10 Jabłoń wraca pod okno tuż przed okamgnieniem.
Tęczowe wróble zawsze pociemniają w porę.

- Ucho dzbanuszka złowi każdy szmer.
Szafa nocna udaje bierność szafy daytimej.
Szufłada stara się przekonać Mistrza,
15 że jest w niej tylko to, co do niej wcześniej włożono.
Nawet w książce z bajkami otwartej zniemacka,
królewna zawsze zdąży usiąść na obrazku.
Czują we mnie przybysza – wzdycha Mistrz –
nie chcą obcego przyjąć do wspólnej zabawy.
- 20 Bo żeby wszystko, cokolwiek istnieje,
musiało istnieć tylko w jeden sposób,
w sytuacji okropnej, bo bez wyjścia z siebie,
bez pauzy i odmiany? W pokornym stąd – dotąd?
Mucha w pułapce muchy? Mysz w potrzasku myszy?
25 Pies nigdy nie spuszcza z utajonego łańcucha?
Ogień, który nie może zdobyć się na nic innego,
jak sparzyć po raz drugi ufny palec Mistrza?
Czy to jest ten właściwy ostateczny świat:
rozsypane bogactwo nie do pozbierania,
30 bezużyteczny przepych, wzbroniona możliwość?

Nie – krzyczy Mistrz i tupie tyłoma nogami
iloma rozporządza – w tak wielkiej rozpaczce,
że mało by tu było i sześciu nóg chrząszcza.

Pierwodruk: 1972.

Wiersz z tomu *Wszelki wypadek*; tekst wg: Wisława Szymborska, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Wojciech Ligęza, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 327, Wrocław 2016, s. 209–210.

JOANNA KULMOWA

Dorośli

Dorośli drepczą po świecie
niezręczni
jak małe dzieci.

Zadeptują biedronkę w trawie.

- 5 Potykają się o piórko pawie.
Potrącają skrzydła świerszczy świerszczących.
Duzi.
Niewidzący.
Niesłyszący.
- 10 Byle szybciej.
Byle dojść raz dwa
i zaklepać sobie ile się da.

A świat skrzeczy sójką
pachnie żywicą.

- 15 Świat zapala światło dla tych co je widzą.
Świat jest cudem os kamyków zarośli
z którego
dorośli
wyrośli.

Pierwodruk: 1990.

Tekst wg: Joanna Kulmowa, *Zgubione światelko*, Warszawa 1990, s. 38.

Wprowadzenie¹

„Dzieciństwo jest rajem wpisanym w każdą indywidualną egzystencję człowieczą”² – twierdzi Jerzy Cieślikowski. Świadomości „przeżycia” tego dzieciństwa – a także powrotu do okolicy dzieciństwa (czasoprzestrzeni) może doświadczyć w różny sposób również człowiek dorosły. W powyższą formułę „wpisują się” wiersze Joanny Kulmowej *Dorośli* i Wisławy Szymborskiej *Wywiad z dzieckiem*, zakładające – jak się zdaje – podwójnego adresata: dziecko i dorosłego. Oba teksty należałyby zatem do kategorii „wierszy dziecięcych” (nie: „wierszy dla dzieci”), rozumianych jako „strukturalizacja uwarunkowana typem wyobraźni dziecięcej”³. Zgodnie z sugestiami Cieślikowskiego w obrębie takiego modelu poetyckiego da się wyodrębnić określony rodzaj wyobrażeń, wspomnień czy emocji, charakterystyczny zarówno dla dziecka,

¹ Adrian Gleń, omawiając poetyckie języki rzeczywistości w kontekście czytania empatycznego i przedstawiania dziecka jako bohatera i jako tematu, podkreśla, że: „Celem empatycznego obrazowania jest nie tylko próba wnikięcia w rzeczywistość dziecięcej świadomości i wyobraźni, ale także zbudowanie perspektywy, z jakiej możliwe będzie dyskretne napomnienie skierowane w stronę «dorosłej rzeczywistości» [...] Empatyczne akty służą także eksperymentem konstruowania podmiotu sytuującego się na granicy świata dziecięcego i dojrzałego, którego sposób patrzenia na rzeczywistość i przydany język pozwalają oswoić zjawisko ulotności, znikomości świata, pogodzić się z przemijalnością, znaleźć schronienie w najprostszych rzeczach, które z czułością oglądane, zachowane we wspomnieniu, dają odpór, pomimo własnego materialnego zniszczenia, potędze Czasu [...]” (Adrian Gleń, „Julian Kornhauser”, hasło w: *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/julian-kornhauser>; dostęp: 20.06.2025). Ponadto badacz dostrzega „fenomen dziecięcego postrzegania i nazywania świata, dziecięcej wrażliwości i zdolności do nieustannego z(a)dziwienia, otwartości pozwalającej dziecku na nieustanne modyfikacje raz ustalonego porządku rzeczy, dziecięcej gotowości do przemiany zarówno samego siebie, jak i widzianej przez nie rzeczywistości” (Adrian Gleń, *Języki rzeczywistości. O twórczości Juliana Kornhausera*, Kraków 2018, s. 22–23). Podobnie można interpretować opisanie dziecięcego świata z perspektywy dorosłego w wierszach Kulmowej i Szymborskiej.

² Jerzy Cieślikowski, *Okolica dzieciństwa*, w: tegoż, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 158.

³ Jerzy Cieślikowski, *Wiersz dziecięcy*, w: Stanisław Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. II, Warszawa 1982, s. 360. Zob. także: Jerzy Cieślikowski, *Wiersz dziecięcy*, „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 5.

jak i dorosłego⁴. Warto dodać, że „tak rozumiany wiersz dziecięcy [może stanowić] zupełnie nową jakość estetyczną, niezależną od konkretnego adresata i wolną od tradycyjnych funkcji kształcąco-wychowawczych”⁵.

Idąc tu tropem badań Ryszarda Waksunda, Jolanty Ługowskiej, Bogusława Żurakowskiego, Alicji Baluchowej, Katarzyny Wądołny-Tatar czy Alicji Ungeheuer-Gołąb, warto podkreślić, że rozumienie liryki dziecięcej (wierszy dziecięcych) wskazywałoby na dwie odmiany poezji: „lirykę pośrednią z ukrytym «dorosłym» podmiotem mówiącym [...] oraz bezpośrednią, której ośrodek konstrukcyjny stanowi wyraźnie ujawnione «ja» dziecięce”⁶. W przypadku interpretowanych tu utworów Szymborskiej i Kulmowej byłaby to także poezja „dziecięcego punktu widzenia” bez precyzyjnie określonego genologicznego zakorzenienia, poezja bezprzymiotnikowa, eksponująca sferę tematyki, odnoszącą się do przestrzeni, miejsc, zjawisk i postaci oswojonych⁷. Pozostając w sferze rozważań na temat wyobraźni, warto odnotować, że obie poetki poruszają w swoich tekstach zarówno kwestię dojrzałości i niedojrzałości, jak i dorosłości i wieku dziecięcego, jednocześnie formułując pytania natury filozoficznej: egzystencjalno-etycznej⁸.

Dla dziecięcego adresata istotnym (być może nawet dominującym) aspektem poetyckiego świata Szymborskiej i Kulmowej jest jego zakorzenienie w tym, co oswojone i bliskie dziecku: w codzienności, zwyczajności i prywatności – zestawianymi

genologia

⁴ Jerzy Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, dz.cyt., s. 158 i nn.

⁵ Józef Duk, «Wiersze dziecięce» Juliana Przybosa. Kontekst – geneza – recepcja, „Prace Polonistyczne” 1985, z. 41, s. 438–439.

⁶ Jolanta Ługowska, *Ratajczak. Od wiersza dla dzieci do liryki dziecięcej*, „Poezja” 1979, nr 6, s. 96–97.

⁷ Zob. *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, oprac. Ryszard Waksund, Wrocław [1987], s. 36–37; Bogusław Żurkowski, *W świecie poezji dla dzieci*, Warszawa 1981, s. 96; Alicja Baluch, *Poezja współczesna w szkole podstawowej*, Warszawa 1984; *Miejsce dziecka w komunikacji literackiej*, praca zbiorowa pod red. Bogusława Żurakowskiego, Warszawa–Poznań 1989, s. 224–234; Alicja Ungeheuer-Gołąb, *Poezja dzieciństwa czyli Droga ku wrażliwości*, Rzeszów 1999.

⁸ Zob. Edward Balcerzan, *Odbiorca w poezji dla dzieci*, w: *Poezja i dziecko. Materiały sesji literacko-naukowej*, Poznań – styczeń 1973, Poznań 1973; Stanisław Barańczak, *Język dziecięcy a poezja dla dzieci*, w: *Poezja i dziecko...*, dz.cyt.; Francesco M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, tłum. Stanisław Kasprzysiak, Kraków 2006; *Childhood and Children's Culture*, ed. by Flemming Mouritsen and Jens Qvortrup, Odense 2002; *Childhood Studies. A Reader in Perspectives of Childhood*, ed. by Jean Mills and Richard Mills, London 2000.

dialog

z niezwykłością, przedstawianymi w sposób budzący zadziwienie i zdumienie. Starsi czytelnicy dostrzegą w nim również próbę opisu relacji dzieci i dorosłych, a szerzej – próbę podjęcia różnych kwestii związanych z dialogiem międzypokoleniowym. W wierszach Szymborskiej i Kulmowej wyraźnie bowiem akcentuje się rolę dialogu, jaki toczą ze sobą dzieci i dorośli, specyficzną rolę i miejsce dorosłego w dziecięcym postrzeganiu świata oraz wspólne dla dzieci i dorosłych doświadczenia i przeżycia.

podmiot liryczny

język dziecięcy

Zainteresowanie Szymborskiej i Kulmowej dzieckiem, dziecięcością, dziecięcym spojrzeniem na świat sytuuje podmiot liryczny w obu wierszach na linii sprzężenia dziecięco-dorosłej rzeczywistości. W przypadku tekstów Kulmowej obraz dziecka i dzieciństwa utrzymany jest w konwencji baśniowej, natomiast w twórczości Szymborskiej ma charakter egzystencjalno-etyczny, jest pełen aksjologicznych wątpliwości i dylematów.

baśniowość

aksjologia

Wywiad z dzieckiem

bohater liryczny

Wiersz Szymborskiej przywołuje postać młodego człowieka, pełnego otwartości, pasji i zaangażowania, który nie akceptuje zastanej rzeczywistości, jest wobec niej krytyczny, stawia opór, sprzeciwia się jej i wobec niej buntuje. Bohater liryczny wiersza Szymborskiej, Mistrz-dziecko, zawiedziony i rozgniewany zwyczajnością świata, jego stałym uformowaniem w określony kształt, z wyraźną linią, która wyznacza jasne granice egzystencji „bez pauzy i odmiany” i w „pokornym stąd – dotąd”, poszukuje wolności i niezwykłości. Rozczarowany schematycznością istnienia, uświadamia sobie jednak, że wszystko istnieje „tylko w jeden sposób”, każde zwierzę, roślina, przedmiot, pojęcie mają w rzeczywistej przestrzeni swoje określone miejsce, ich wolność jest ograniczona, pełnią stałą funkcję w rzeczywistości, wypełniają wyznaczoną rolę w otaczającym człowieka świecie:

przeźreń

[...] stół spuszczone z oka musi być stołem bez przerwy,

[...] krzesło za plecami tkwi w granicach krzesła.

[...]

Jabłoń wraca pod okno tuż przed okamgnieniem.

Tęczowe wróble zawsze pociemniają w porę.

Ucho dzbanuszka złowi każdy szmer.
Szafa nocna udaje bierność szafy daytimej.
[...]
Nawet w książce z bajkami otwartej zniecka,
królewna zawsze zdąży usiąść na obrazku.
[...]
[...] wszystko, cokolwiek istnieje,
musiało istnieć tylko w jeden sposób,
w sytuacji okropnej, bo bez wyjścia z siebie
w. 6–7, 10–13, 16–17, 20–22

Wojciech Ligęza słusznie konstatuje, że w wierszach poetki:

Pytania zadaje człowiek, który widzi świat po raz pierwszy (nie nabrał on rutyny, nie znudził się powtarzalnością doświadczeń), a takim człowiekiem jest dziecko. U Szymborskiej to nie przypadek, że w utworach o sporym ładunku refleksji filozoficznej dziecko rozmyśla bądź prowadzi eksperymenty ze światem (*Wywiad z dzieckiem, Mała dziewczynka ściąga obrus*)⁹.

Perspektywę Mistrza-dziecka – obserwatora myślącego, stawiającego pytania i komentującego rzeczywistość – wzmacnia także jego indywidualny ogląd sytuacji, „istnienie «zanadto w jednej osobie», niemożność wyjścia poza własną subiektywność, forma, która oddziela nas od pozostałych istnień, choć jednocześnie – przez wspólnotę losu – jakoś nas z nimi łączy”¹⁰. Głębszy, filozoficzny poziom znaczenia utworu odsłania „zdumienie wielością rzeczy stworzonych, zdziwienie fenomenem istnienia, które, jeśli wgłębić się w metafizyczny sekret, otoczone jest przez wszechpanującą nicość”¹¹, ale paradoksalnie w tekście ujawniona zostaje także „afirmacja istnienia –

paradoks

⁹ Wojciech Ligęza, wstęp do: Wisława Szymborska, *Wybór poezji*, dz.cyt., s. CLXI.

¹⁰ Wojciech Bonowicz, *Niewidzialny łańcuch. O kilku wierszach Wisławy Szymborskiej*, „Znak” 2012, nr 684; tekst za: <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6842012wojciech-bonowiczniewidzialny-lancuch-o-kilku-wierszach-wislawy-szymborskiej>; dostęp: 1.07.2025.

¹¹ Wojciech Ligęza, dz.cyt. s. LXXX–LXXXI.

spontanicznego, cudownego w każdym swym przejawie, niezwykle w upartym trwaniu i zachwycającej chwili¹². Przystępność, zrozumiałość i czytelność utworu *Wywiad z dzieckiem* – nawet na płaszczyźnie odbioru filozoficznego – wzmocnione zostają wyraźnie wykorzystaną przez poetkę „praktyką wirtuozowskiego przekształcania polszczyzny potocznej”¹³. Jak zauważa Wojciech Ligęza:

Dwie poetyki Szymborskiej nakładają się na siebie. Nazwijmy je rzeczowością i konceptyzmem. Poezja słowa codziennego i potocznego pozwala uchwycić konkrety wielorakiego świata w wielu zróżnicowanych kształtach, udowodnić, że byt społeczny i przyrodniczy „ma rację”, ale też – za pośrednictwem słowa potocznego – tak przedstawić „dramat antropologiczny”, by brzmiał współcześnie i zrozumiale. Na przeciwnym biegunie umieścimy literackość wypowiedzi Szymborskiej, w których biegłość posługiwania się różnymi stylami łączy się ze swobodą i wdziękiem ekspresji¹⁴.

baśniowość
realizm

Poetycki przekaz *Wywiadu z dzieckiem* wzmocniony jest w tym kontekście także dzięki wykorzystaniu kontrastu: zestawieniu zwyczajności i niezwykłości, baśniowości i realizmu, powszedniości i niezwykłości. W wierszu Szymborskiej zwyczajność i powszedniość dominują i przytłaczają Mistrza. Choć poetka dyskretnie próbuje wprowadzać do tekstu niezwykłość, a Mistrz nawet się jej domaga, próbuje dostrzec ją z oddali, uchwycić znienacka („Dlatego czai się ze wszystkich kątów. / Zasłania twarz rękami i patrzy przez szparkę. / Staje czołem do ściany, potem odwraca się nagle”, w. 2–4), to jednak „trudno świat przyłapać na inności”, bo wszystko – jak dostrzeża Mistrz – ma swoje określone miejsce i swoją funkcję („Mucha w pułapce muchy? Mysz w potrzasku myszy? / Pies nigdy nie spuszcza z utajonego łańcucha? / Ogień, który nie może zdobyć się na nic innego, / jak sparzyć po raz drugi ufny palec Mistrza?”, w. 24–27). Do ujawnienia takich kontradycyjnych sytuacji (np. zwyczajność – niezwykłość, perspektywa dziecka – perspektywa dorosłego) służy paradoks, środek stylistyczny, który w sposób czytelny w wierszu Szymborskiej wskazuje na ich

kontradycja
paradoks

¹² Tamże, s. LXXX.

¹³ Tamże, s. LXXXIII–LXXXIV.

¹⁴ Tamże, s. LXXIV. Ponadto warto zauważyć, że: „Horyzont myślowy w [całym – D.M.] zbiorze *Wszelki wypadek* (1972) wzbogaca się o refleksję filozoficzną na temat «bytu i nicości», tajemnic poszczególnego istnienia w wielkim łańcuchu bytów oraz niepojętej gry zdarzeń – w kosmicznej makroskali i kameralnym teatrze pojedynczego życia” (tamże, s. LXXX).

„nieoczekiwany i niezwykły charakter [...] uderzający i zaskakujący [...] odkrywający w rezultacie rzeczywistość zakrytą, stłumioną, przeoczoną”¹⁵. Sytuacje kontradycyjne, przeciwstawne, sprzeczne, ambiwalentne (także w wierszu *Wywiad z dzieckiem*) prowokowały do dyskusji i „ujawniały ambarasującą dwuznaczność czy wręcz śliskość norm etycznych, antynomie poznania, żenujące defekty panujących ideologii, umowność chępiącego się «naturalnością» ładu społecznego. Prześwietlały krytycznie oczywiste na pozór pojęcia, związki pomiędzy nimi, budowane na ich podstawie twierdzenia”¹⁶.

Idąc tu tropem rozważań Wojciecha Ligęzy, należy podkreślić, że poetka, perfekcyjnie wykorzystując poetykę paradoksu, pokazuje dwie sfery oglądu rzeczywistości (powszedniość i niezwykłość), odsłaniając trzy istotne kwestie:

[...] rzeczy nierozstrzygalne (w wielkiej i małej skali), określa różnicę pomiędzy wejrzeniem w siebie a obrazem odbitym w oczach innych, wreszcie ukazuje przejścia „między bytem a niebytem”¹⁷.

W ową liryczną sytuację konfrontacji wejrzenia w siebie z obrazem zarysowanym przez innych wpisana jest przeciwieństwo scena rozpaczliwie buntującego się wobec schematyzmu świata Mistrza. Analizując obraz furii Mistrza oraz rolę obserwatora, który oceniając rzeczywistość z oddalenia, widzi wyraźniej, inaczej, więcej, Wojciech Bonowicz stwierdza:

Mały mistrz złości się, bo przeczuwa, że poza formami ukazującymi mu swoje niezmiennie oblicze ukrywa się coś jeszcze, „bezużyteczny przepych, wzbroniona możliwość”. Wzbroniona jemu, no bo komu? A wraz z tym przecuciem zjawia się też myśl o własnej ograniczoności. Mistrz krzyczy „i tupie tyloma nogami / iloma rozporządza – w tak wielkiej rozpaczy, / że mało by tu było i sześciu nóg chrabąszcza” [...]”¹⁸.

¹⁵ Edward Kasperski, *W stronę poetyki paradoksu i absurdu*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 3” 2004, s. 15.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Wojciech Ligęza, dz.cyt., s. LXXV.

¹⁸ Wojciech Bonowicz, dz.cyt.

Czujny obserwator, patrzący z dystansu, dostrzega zatem bezradność i bezsilność Mistrza oraz beznadziejność sytuacji, w której się znalazł. Wiersz kończy się sceną rozpaczliwym bohaterem.

Zadania do lektury

1. Scharakteryzuj bohatera lirycznego utworu – Mistrza. Opisz jego postawę wobec świata, określ jego przeżycia i odnieś je do własnych doświadczeń.
2. Jaką rolę odgrywają wyobrażenia i doświadczenie w dziecięcym, a jaką w dorosłym postrzeganiu świata?
3. Wskaż w tekście przykłady sytuacji, w których świat obserwowany jest z perspektywy dziecka, oraz skomentuj, jaką postawę wobec zastanej rzeczywistości prezentuje młody człowiek. Czy są to: pasja, zaangażowanie, krytyczna refleksja, opór, niezgoda, bunt, pragnienie doświadczenia niezwykłości, ucieczka od schematyzmu i zwyczajności? Która z tych postaw jest Ci bliska?
4. Omów „wywiad” jako gatunek publicystyczny. Przygotuj wypowiedź pisemną – wywiad ze znaną osobą, wyjątkową postacią żyjącą współcześnie. Kim jest dla Ciebie Mistrz? Jak rozumiesz pojęcia: wzór osobowy, osobowy ideał?
5. Jak rozumiesz pojęcie indywidualizm? Scharakteryzuj pojęcie myślenia niekonwencjonalnego, oryginalnego, nietuzinkowego, niepospolitego? W jaki sposób widzi rzeczywistość indywidualista? Dlaczego myślenie nieschematyczne, nowatorskie i przewrotne wzbudza dyskusje otoczenia i prowokuje odrzucenie przez grupę?
6. Zinterpretuj (uwzględniając kontekst wiersza Szymborskiej) określenie Wojciecha Bonowicza: „Każde istnienie jest uwięzione w swojej formie”.
7. Czym jest dla Ciebie wolność i wyobrażenia? Poddaj krytycznej refleksji poniższe uwagi na temat utworu Szymborskiej:

[...] poetka sięga po przykłady najbardziej pospolitych zwierząt, których los kojarzony bywa z ograniczeniem wolności. Lep na muchy, pułapka na myszy, łańcuch przykuwający psa do jego budy – stają się tu jednak symbolami czegoś, co jest ograniczeniem znacznie bardziej dramatycznym, bo nieuniknionym: istnienia, które znalazło się „w sytuacji okropnej, bo bez wyjścia z siebie”. Mały mistrz nie wie, czy tak jest naprawdę. Być może

świat nieruchomieje tylko wtedy, kiedy patrzy nań ludzkie oko. Nieuchwycony w pułapkę spojrzenia, żyje sobie inaczej, własnym życiem, nie chcąc „przyjąć do wspólnej zabawy” obcego – człowieka. Być może to sam człowiek nosi w sobie tę unieruchamiającą skłonność, a świat broni się przed uprzedmiotowieniem, demonstrując tylko to, co człowiek chce zobaczyć¹⁹.

8. Szymborska wprowadza do swojego utworu figurę dziecka-obszawatora. Czy zgadzasz się z określeniem, że z dystansu, z oddali widzimy wyraźniej, więcej, inaczej i możemy ocenić rzeczywistość bardziej obiektywnie? Odnies się do własnych doświadczeń i podaj przykład takich sytuacji.

9. Jak rozumiesz pojęcia: opór, niezgoda, bunt? Scharakteryzuj zachowanie Mistrza w ostatniej części wiersza i zinterpretuj poniższy fragment tekstu: „Nie – krzyczy Mistrz i tupie tyłoma nogami / iloma rozporządza – w tak wielkiej rozpacz, / że mało by tu było i sześciu nóg chrząszcza” (w. 31–33).

10. Wyjaśnij, na czym polega paradoks wykorzystany przez poetkę w wierszu.

Dorośli

Tematem wiersza Joanny Kulmowej jest dziecięce i dorosłe postrzeganie rzeczywistości. Obrazowanie poetyckie pełne bodźców sensualnych i odniesień do przeżyć estetycznych zmierza w tym utworze ku wydobyciu niezdarności, niezręczności i nieuważności „dużych” dorosłych, „niewidzących” i „niesłyszących”, którzy w pędzie życia, w egzystencjalnym biegu nie są w stanie dostrzec piękna świata natury – składających się nań detali i szczegółów, jego kształtów, zapachów i kolorów, małych rzeczy i niewielkich istot: biedronki w trawie, pawiego pióra czy skrzydeł świerszczy.

Podmiot mówiący w wierszu wymaga od czytelnika przyjrzenia się światu z bliska, „z nosem w trawie”²⁰, prowokuje do czytania empatycznego, empatii kognitywnej („świat zapala światło dla tych co je widzą”) i emocjonalnej, inspiruje odbiorcę do współodczuwania świata, uwrażliwia na przeżycia estetyczne i zachęca do pochylenia

podmiot liryczny

odbiorca dzieła literackiego

¹⁹ Tamże.

²⁰ Jerzy Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, dz.cyt., s. 158.

onomatopeja	się nad pięknem przyrody w ujęciu polisensorycznym, np. onomatopeicznym („świat skrzeczy sójką”) czy sensualnym („świat pachnie żywicą”). Wiersz Kulmowej jest także
metafora	wielką metaforą życia i ludzkiej egzystencji („Świat zapala światło dla tych co je widzą. / Świat jest cudem os kamyków zarośli”, w. 15–16). Dominantą artystyczną staje się
ironia	w wierszu poetycki obraz chłodnych emocjonalnie i zagubionych w rzeczywistości
język dziecięcy	dorosłych, którzy zachowują się nieuważnie, niefrasobliwie (jak dzieci) – zdeptując biedronkę, potykając się o pawie pióro. Jest to także poetycki obraz dorosłych, którzy „wyrośli” już z fantazji, pozbawieni zostali wyobraźni i wrażliwości na przeżycia estetyczne, nie dostrzegają piękna otaczającego świata. Wyzbyli się uczuć i emocji.
graficzna postać tekstu	Ciepły liryzm (choć miejscami „podszyty” ironią) łączy się w utworze Kulmowej
składnia	z humorem. Eksperymenty słowne, odnoszące się do dziecięcych przeżyć i dziecięcej
poezja konkretna	wyobraźni, nakładają się na refleksyjną zadumę nad światem. „Świeżość wyobraźni,
interpunkcja	dowcip o odcieniu groteskowym, sprawnie opanowane rzemiosło, różnorodność
epitet	tonacji lirycznych” ²¹ – wszystkie te elementy pisarskiego stylu Kulmowej, które moż-
bohater liryczny	na odnaleźć także w wierszu <i>Dorośli</i> , świadczą o oryginalności zastosowanej przez
	poetkę konwencji poetyckiej oraz o jej pisarskim talencie. Wyobraźnia poetycka
	(w ujęciu Gastona Bachelarda) uobecnia się w przypadku twórczości Kulmowej także
	w budowie i kompozycji wierszy. Utwór <i>Dorośli</i> ma konstrukcję bezrymową, jednak
	graficznie przemyślane rozplanowanie tekstu (sugerujące przestrzenne postrzeganie
	tekstu poetyckiego), operowanie składnią pozbawioną interpunkcji (wiersz ma miej-
	scami cechy poezji konkretnej), będzie kierowało naszą myśl ku głębszym sensom
	utworu (np. wyróżnione w osobnych wersach epitety określające dorosłych: „nie-
	widzący”, „niesłyszący”, „duzi”, wskazują na kontekst interpretacyjny odnoszący się
	do obrazu dorosłego, który żyje szybko i bezrefleksyjnie). Poetka ukazuje dorosłego
	bohatera „w pędzie życia”, osobę uwikłaną w „cywilizacyjny pejzaż współczesności”
	(„byłe szybciej”), dorosłego, który nie potrafi się wzruszać, nie ma czasu na uczucia
	i emocje, na głębsze przeżycie estetyczne, na zadumę i zachwyt – w ogóle nie ma czasu
	na optymistyczne doświadczanie piękna świata ²² .

²¹ *Mały słownik pisarzy polskich. Cz. 2*, [red. nauk. Włodzimierz Maciąg], Warszawa 1981, s. 129.

²² Warto przywołać w tym kontekście powiastkę filozoficzną Olgi Tokarczuk *Zgubiona dusza* (Wrocław 2017), w której autorka przedstawia obraz bohatera zagubionego aksjologicznie, niepotrafiącego przeciwstawić się zagrożeniom cywilizacyjnym i dynamice współczesnego życia.

Zadania do lektury

1. W jaki sposób Joanna Kulmowa charakteryzuje dorosłych? Wskaż różnice w postrzeganiu świata przez dzieci i dorosłych. Jaką rolę odgrywają w tym kontekście: fantazja i zwyczajność oraz uczucia i emocje?

2. Jakich środków stylistycznych używa poetka w wierszu? Jak rozumiesz pojęcie sensualność i polisensoryczność? Jaką funkcję pełnią w wierszu kolory, zapachy i dźwięki? Wskaż miejsca, w których ten sposób obrazowania poetyckiego jest najbardziej widoczny i przekonujący; następnie omów ich rolę w wierszu.

3. Jaka jest budowa i kompozycja utworu? Wskaż w tekście przykłady konstrukcji bezrymowej. Jaką rolę pełni w utworze graficznie przemyślane rozplanowanie tekstu.

4. Czy uważasz, że wiersz *Dorośli* prowokuje do czytania empatycznego oraz uwrażliwia na przeżycia estetyczne? Uzasadnij swoją opinię.

5. Przy okazji interpretacji utworu *Dorośli* – i przy okazji rozważań na temat dziecięcości i dorosłości w ogóle – warto przyjrzeć się szerzej celom dydaktycznym i estetycznym, pragmatycznym i empatycznym, jakie powinna stawiać sobie poezja. Czy zgadzasz się ze spostrzeżeniami Urszuli Chęcińskiej, badaczki twórczości Kulmowej, która twierdzi, że:

Wychowywanie dla świata wymaga rezygnacji z dydaktycznych schematów, które mają być kwintesencją celów poznawczych i kształcących, stawianych zwykle wyżej od celów estetycznych. Wychowanie dla świata to nabywanie umiejętności smakowania życia, doświadczania wolności osobistej, optymistycznego przeżywania urody świata. Świat postrzegany przez dziecko jako przedmiot skutecznego zdziwienia i działania pozwala mu być bliżej źródeł życia, a tym samym bliżej naturalnego, bezpośredniego szczęścia i poetyckiego ceremoniału [...] Z dziecięcą, naiwną wiarą w świat najwyższych wartości Kulmowa konfrontuje nieustannie pragmatyzm dorosłości, według której egzystencja jest rutyną i ograniczeniem²³.

²³ Urszula Chęcińska, *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Szczecin 2006, s. 184–185.

6. Interpretując utwór Kulmowej, uwzględnij czytelnika dorosłego i dziecięcego. Jakie dostrzegasz różnice w potencjalnym odczytaniu tekstu w przypadku tych dwóch grup odbiorców?

7. Jak rozumiesz następujące określenia: „dziecięca wyobraźnia”, „dojrzewanie do dzieciństwa”, „poetycki powrót do pierwotnej wrażliwości i niewinności”, „dziecięce, czyste widzenie świata”? Uzasadnij swoją wypowiedź, odwołując się do wybranych fragmentów wiersza Kulmowej oraz do komentarza Urszuli Chęcińskiej:

Jej twórczość jest specyficzną intertekstualną grą, prowadzoną umiejętnie z czytelnikiem dorosłym i dziecięcym, zwłaszcza z tym dziecięcym, którego pragnie nauczyć żyć wśród paradoksów kultury [...] Literaturę dziecięcą, w swej „dziecięcej” otwartości na świat, w stopniu szczególnym charakteryzuje wymiar filozoficzny. Wyróżnikiem literatury dziecięcej, tak skutecznie uprawianej przez Kulmową, jest tak zwana dziecięcość wyobraźni, postawa świadomie infantylizowana, z którą wiąże się z aktem mitotwórczego „dojrzenia do dzieciństwa”, poetyckiego powrotu do pierwotnej wrażliwości i niewinności, dziecięcego, czystego widzenia świata. Literatura dziecięca to literatura wielowarstwowa, otwarta, pełna, głęboko filozoficzna, w której wzruszeń i poruszeń szuka i dziecko, i dorosły. Dziecko, które ma naturalną umiejętność estetycznego czynienia, i dorosły, któremu idea paidialności pozwala wejść w rytm dzieciństwa, bliski sztuce poetyckiej wyobraźni, intensyfikującej myśli i uczucia²⁴.

8. Wyjaśnij (w formie wypowiedzi pisemnej) pojęcie *paideia* w kontekście utworów Kulmowej i Szymborskiej, wykorzystując między innymi definicję Marka Węcowskiego: „*Paideia* [gr. *pais* ‘dziecko’, dosłownie ‘wychowanie, wykształcenie dziecka’] w starożytności jedno z najważniejszych pojęć greckiej kultury, oznaczające całościowe kształtowanie człowieka zgodnie z ideałem wypracowanym w kręgach greckiej arystokracji epoki archaicznej”²⁵. Przygotowując pracę pisemną, zwróć uwagę na zagadnienie wszechstronnego wychowania humanistycznego, które – w przypadku rozważań na temat *paidei* – miało uwzględniać najwyższe ideały moralne i najdoskonalsze wzorce etyczne. Jaką rolę odegrają w tym kontekście: przeżycie estetyczne i emocje?

²⁴ Tamże, s. 180, 185.

²⁵ Marek Węcowski, „*Paideia*”, hasło w: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 20, Warszawa 2004, s. 166–167.

Konkluzja

Oba zestawione w niniejszej interpretacji wiersze, wychodzące zdecydowanie poza kontekst moralno-dydaktyczny i kształcząco-wychowawczy, należałyby zatem nie tylko do grupy utworów o charakterze lirycznym i filozoficzno-egzystencjalnym, ale również do kategorii utworów o dużym ładunku indywidualizmu. W obu tekstach dostrzec można uwrażliwienie na codzienność oraz – jak przystało na teksty skierowane do dziecięcego adresata – ciekawość świata, która kieruje uwagę czytelnika na fascynację dniem codziennym, pięknem świata natury i wolność wyobraźni. W obu tekstach wyeksponowane zostały figury dorosłego i dziecka, jednak to postać niedorosłego obserwatora świata zdominowała liryczny przekaz – to właśnie dziecięcy bohater liryczny stawia intrygujące i zaskakujące pytania o sposób postrzegania rzeczywistości i prowokuje sytuacje sprzeczne z oczekiwaniami czytelnika (paradoks), a tym samym – skłania do refleksji.

<https://rcin.org.pl>

Andrzej Tyszczyk

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0002-9574-9078

W KRĘGU CZYTELNICZYCH DOMYSŁÓW

ZBIGNIEW HERBERT

Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu

Nie powinien przysyłać syna

zbyt wielu widziało
przebite dłonie syna
jego zwykłą skórę

5 zapisane to było
aby nas pojednać
najgorszym pojednaniem

zbyt wiele nozdrzy
chłonęło z lubością
10 zapach jego strachu

nie wolno schodzić
nisko
bratać się krwią

nie powinien przysyłać syna
15 lepiej było królować
w barokowym pałacu z marmurowych chmur
na tronie przerażenia
z berłem śmierci

Pierwodruk: 1974.

Wiersz z tomu *Pan Cogito*; tekst wg: Zbigniew Herbert, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Małgorzata Mikołajczak, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 1331, Wrocław 2018, s. 397–398.

Poniższa interpretacja została przygotowana specjalnie dla potrzeb dydaktycznych niniejszej książki. Wcześniej w nieco innym kształcie ukazała się jako część studium z zakresu antropologii literatury. Zob. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2025, nr 3.

I. Apologia władzy

Utwór Herberta w zwykłej lekturze wydaje się klarownie jasny i jednoznaczny w swej konstrukcji, choć być może dziwny w niezwyklej ocenie „boskich zamiarów”. Trzeba jednak od razu dodać, że jasność i jednoznaczność idą w parze z budzącymi się oporami – przynajmniej u niektórych czytelników – oporami dotyczącymi głównie akceptacji konkluzji utworu, która wszak jest jakimś rodzajem pochwały boskiej przemocy. W analizach tego utworu, jakie prowadziłem ze studentami lub doktorantami polonistyki, opory te manifestowały się dość często, zwłaszcza jeśli chodzi o przypisanie tej konkluzji autorowi, a więc Herbertowi¹. Takie utożsamienie wypowiedzi

¹ Wiersz ten należy do sporej grupy utworów Herberta, wokół których toczyła się dyskusja na temat religijnego bądź pozareligijnego statusu jego twórczości. Stan dyskusji referuje Józef Maria Ruszar: „Kwestia religijności autora wewnętrznego i jego eschatologicznych przekonań należy do arcytrudnych, i łatwo tu o jednostronność, czego dowodem wydaje się ogromny rozrzew opinii na ten temat.

Pana Cogito z poglądami autora znajduje uzasadnienie w dość powszechnej praktyce czytelniczej traktowania Pana Cogito jako *porte-parole* Herberta. Inni uczestnicy zajęć, którzy takich oporów nie mieli, uważali, że konkluzja jest logiczna i zgodna ze zdrowym rozsądkiem. Jedni czytali więc utwór wprost z nastawieniem na znaczenia dosłowne, drudzy poszukiwali sposobów na lekturę ironiczną, a więc taką, która zmieniałaby znaczenie całości. Jedni i drudzy, jak się okazywało, mieli swoje racje i potrafili swe nastawienie uzasadnić. Ambiwalencję semantyczną tak zarysowanej sytuacji lekturowej chciałbym uczynić zasadniczym tematem przeprowadzonej niżej interpretacji. W częściach I i II, w których rozważymy ową lekturową ambiwalencję, będzie ona miała charakter interpretacji immanentnej, przebiegającej blisko zwykłej konkretyzacji czytelniczej z ewentualnym odwołaniem do kontekstu twórczości poetyckiej Herberta². W części trzeciej wyjdziemy poza granice analizy immanentnej,

Pan Cogito jako *porte-parole* autora

lektura ironiczna

ironia

interpretacja immanentna

Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński i Andrzej Franaszek negują wagę istnienia lub znaczenia Boga w tej twórczości; natomiast Bogdan Burdziej, Tomasz Garbol, Jadwiga Puzynina, Władysław Panas, Paweł Panas i autor tego szkicu uważają, że Herbert jest poetą, dla którego kwestia wiary była sprawą kluczową. Jeszcze inną perspektywę, nawiązującą do chrześcijańskiego egzystencjalizmu i personalizmu, proponują Krzysztof Dybciak i Radosław Sioma” (Józef Maria Ruszar, *Opuszczone niebo, bo Bóg zszedł na ziemię. Obraz Boga i człowieka w poezji Zbigniewa Herberta*, w: *Nie powinien przysyłać syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*, pod red. Józefa Marii Ruszara, Kraków 2018, s. 142–143). Tytuł artykułu Ruszara jest polemiczny wobec tytułu tekstu Pawła Lisickiego, *Puste niebo Pana Cogito*, w: *Poznawanie Herberta [cz. I]*, wybór i wstęp Andrzej Franaszek, Kraków 1998.

- ² Interpretacja immanentna jest ściśle powiązana z analizą immanentną. Tak tu nazywam rodzaj badawczego ujęcia budowy utworu: sposobu działania jego elementów (mechaniki), ich powiązania w całość, spełnianych przez nie funkcji – ujęcia dokonywanego wyłącznie w oparciu o dane samego utworu. Pojawiające się w trakcie tak rozumianej analizy hipotezy interpretacyjne, wykraczające poza granice czynności analitycznych, nazywam właśnie interpretacją immanentną. Hipotezy interpretacyjne mają swe uzasadnienie co do trafności w podstawach analitycznych. Oczywiście mogą mieć także podstawy w różnego typu odniesieniach (kontekstach), ale wtedy mamy już do czynienia z interpretacją kontekstową, np. historycznoliteracką (wpisującą utwór w proces historycznoliteracki) lub krytycznoliteracką (zmierzającą do oceny utworu). Interpretacja immanentna wychodzi od i jest blisko powiązana z estetyczną konkretyzacją utworu, a więc ze zwykłą czytelniczą lekturą nastawioną na estetyczne przeżycie (termin Romana Ingardena), i często się z nią przeplata. Różni się od konkretyzacji nastawieniem badawczym na sam utwór (a nie na jego estetyczną lekturę), a więc na właściwości, które determinują lub mogą determinować różne sposoby indywidualnego odbioru. Status hipotez interpretacyjnych jest stały, to znaczy, że hipotetyczność interpretacji nie

zapropnuję tu bowiem pewnego rodzaju uspojnienie przeciwstawnych sposobów odczytania wiersza i wpasowanie ich w ramy pewnej kategorii fenomenologicznej, która być może pozwoli także bardziej zrozumieć charakter problemu. Oczywiście w tle będą także odwoływał się do wspomnianych wyżej analiz studenckich i doktoranckich.

semantyka

Na czym polega semantyczna ambiwalencja, jakie jest jej źródło, czy jest strukturalna, a więc wpisana w semantyczną budowę utworu, czy też wymaga od czytelnika jakiegoś rozstrzygnięcia co do ostatecznego znaczenia – tymi kwestiami się obecnie zajmujemy.

podmiot liryczny

monolog liryczny

narracja liryczna

Konstrukcje kategorii osobowych (podmiotowych) w wierszach z tomu *Pan Cogito* są różnicowane. W niektórych utworach Pan Cogito jest wyłącznie postacią opisywaną przez podmiot liryczny, a jego myśli przytaczane są w formie zależnej (*Pan Cogito a myśl czysta, Przepaść Pana Cogito*). W innych monologi liryczne bohatera, wyrażające jego sądy, oceny czy przeżycia, bywają ujęte w ramy narracji lirycznej podmiotu różnego od Pana Cogito – mamy wtedy do czynienia z jakąś formą zapośredniczenia wypowiedzi Pana Cogito w wypowiedzi nadrzędnej: czy to w postaci dramaturgicznego przytoczenia lub dialogów (*Pan Cogito szuka rady*), czy też w postaci mowy pozornie zależnej (*Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy*). Są też liczne utwory realizujące model monologu bezpośredniego, w którym Pan Cogito nie tylko jest bohaterem utworu, ale również wyłącznym jego podmiotem – do takich utworów należą analizowane tu *Rozmyślenia...* oraz wiele innych. W kilku przypadkach taki bezpośredni monolog bywa poprzedzony wyodrębnionym kursywą komentarzem autorskim, bądź to odkrywającym sytuację liryczną, w której umieszczona zostaje wypowiedź Pan Cogito (*Domy przedmieścia*), bądź też tylko ustalającym jakąś relację między Panem Cogito a podmiotem monologu bezpośredniego, którym jest inna osoba (*Kaligula*). Istnieją też nieliczne utwory, w których Pan Cogito odgrywa rolę narratora

dialog

monolog bezpośredni

sytuacja liryczna

ulega zmianie, nawet wtedy, gdy wydaje się ona ze wszech miar trafna. Taki status należy przypisać także interpretacjom naukowym. Ma to swe uzasadnienie w schematycznej budowie samego utworu literackiego, w którym występują „miejsca niedookreślenia” wypełniane przez czytelnika w konkretyzacji, a liczba sposobów takiego dookreślenia – bardziej lub mniej trafnych, a nawet nietrafnych – jest ograniczona jedynie liczbą czytelników. Podobnie jak nieprzewidywalna jest liczba możliwych odniesień kontekstowych, które na drodze reinterpretacji zawsze mogą postawić utwór w całkiem nowym świetle. Interpretacja naukowa powinna się kierować racjonalną zasadą maksymalnej adekwatności i trafności w rekonstrukcji semantycznej warstwy utworu.

opowiadającego jakąś historię, w którą wplecione zostają dialogi opisywanych osób (*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*).

dialog

Niezwykle ważną funkcję w utworach z Panem Cogito spełniają tytuły, często utrzymane w poetyce określania intelektualnych czynności Pana Cogito, a więc: Pan Cogito „myśli”, „opowiada”, „obserwuje”, „rozważa”, „czyta” itp., a jednocześnie wyznaczające dość precyzyjnie przedmiot tych czynności: „myśli o powrocie do rodzinnego miasta”, „obserwuje zmarłego poetę”, „czyta gazetę”, „rozmyśla o cierpieniu”, „opowiada o kuszeniu Spinozy” itd. Bez tak precyzyjnych tytułów wiele wierszy z Panem Cogito byłoby nieczytelnych w warstwie tematycznej.

Funkcja tytułów

tytuł

Wiersz *Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu* realizuje wariant monologu bezpośredniego, z nieujawnioną sytuacją liryczną – nie wiemy kiedy i z jakich powodów Pan Cogito rozwija swe rozmyślania, choć pewne sugestie zawarte są w tytule, o którym za chwilę. Temat tych rozmyślań trzeba określić jako chrystologiczny, mimo że nie pada w tekście ani imię syna, ani żadne imię identyfikujące ojca (choć nie ma wątpliwości, że chodzi o Boga Ojca). Odniesienie do podstawowego wydarzenia Nowego Testamentu jest tak wyraźne, że nie ma potrzeby – myślę – jego dookreślenia. Pan Cogito rozważa oto celowość centralnego dla chrześcijaństwa wydarzenia, jakim jest „przysłanie syna”, oraz przemoc, której „przysłany syn” staje się ofiarą. Ocenia negatywnie celowość całego wydarzenia i wyciąga wnioski.

sytuacja liryczna

Co podpowiada nam tytuł, jedyny fragment tego utworu, który nie pochodzi od Pana Cogito, lecz od autora? Zwróćmy uwagę, że jest semantycznie ambiwalentny. Wszak „rozmyślania” w kontekście męki Chrystusa sugerują skojarzenie ze średnio-wiecznymi i późniejszymi utworami literatury pasyjnej, „wielkopiątkowej”, takimi jak *Passio Christi* Jakuba de Vitry’ego, *Rozmyślania przemyskie* czy *Rozmyślania dominikańskie*, w których dominuje współodczuwanie cierpienia z jednoczesną kontemplacją jego zbawczego sensu. Typ literatury, dodajmy, aktualny do dziś. Równocześnie narzuca się inny trop, wręcz genetycznie związany z postacią Pana Cogito, a więc skojarzenia z Kartezjańskimi *Meditationes de prima philosophia*³. W przekładach polskich *meditationes* tłumaczone są na jako „medytacje” lub „rozmyślania”; tłumaczenie Ignacego Karola Dworzaczka z 1885 roku nosi tytuł: *Rozmyślania nad zasadami filozofii*⁴.

kontekst literacki

średniowiecze

³ Renati Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, Parisiis MDCXLI [Paryż 1641].

⁴ Kartezysz, *Rozmyślania nad zasadami filozofii, dowodzące istnienia Boga i różnicy pomiędzy duszą*

Jest to więc trop, który przywołuje ojca nowożytnego racjonalizmu wraz z jego metodą racjonalnego myślenia, polegającą na poddawaniu twierdzeń metodycznemu wątpieniu. Prawdą jest tylko to, co potrafi się oprzeć argumentom sceptycznym⁵. Mamy więc w tytule dokładnie sprecyzowany temat (odkupienie), ale dwa różne sposoby „rozmyślań” na ten temat: „przemyski” i kartezjański. Logiczno-retoryczna kompozycja monologu sugeruje trop kartezjański. I raczej bez trudu odnajdujemy go w utworze. Trop „przemyski” przynajmniej na razie trzeba wziąć więc w nawias.

kompozycja

retoryka

Jak więc wygląda logiczno-retoryczna kompozycja utworu? Na całość składa się sześć strofek: pierwsza jednowersowa, cztery kolejne trzywersowe i ostatnia – sześciowersowa. Wyraźny jest prosty sylogistyczno-retoryczny podział wypowiedzi wedle wzoru: teza – argumentacja – wniosek, dzieli on utwór na dwie części: argumentacyjną (strofy 1–5) i konkluzywną (strofa 6), rozdzielone ramową tezą wywodu. Rozpoczęcie monologu od apodyktycznie postawionej tezy zdaje się świadczyć, że przemyślenie całej sprawy przez Pana Cogito już się uprzednio dokonało, wystarczy tylko wyliczyć uzasadnienia, sprawdzić ich siłę argumentacyjną, która w kompozycji wywodu potwierdzona zostanie powtórzeniem tezy wyjściowej, i na tej podstawie wyprowadzić wniosek wieńczący cały wywód. Zwróćmy uwagę, że poddając wątpieniu „boski zamiar”, leżący u podstaw odkupieńczego wydarzenia, Pan Cogito nie kwestionuje samego wydarzenia, lecz jego – jak się dalej okaże – odkupieńczy cel. Tym samym wywód zostaje usytuowany nie tyle w obszarze rozważań religijnych lub metafizycznych, ile pragmatycznych (skuteczność boskiego zamiaru) i w jakiejś mierze etycznych, związanych z naruszeniem normy moralnej, przywołanej w części argumentacyjnej. W istocie apodyktyczność wyjściowej tezy i stojące za nią argumenty brzmią nieco tak, jakby były głoszoną *ex cathedra* sentencją procesu sądowego z sugestią obarczenia sprawcy winą – i to pomimo że formalnie mamy do czynienia nie z wypowiedzią oratorską, lecz uwewnętrznionym procesem myślenia, czy (ujmując to w kategorię poetyki) poetyckim monologiem wewnętrznym, niezakładającym żadnej publiczności – a przynajmniej tak możemy sobie te „rozmyślenia” skonkretyzować.

monolog wewnętrzny

ludzką i ciałem, przeł. z łacińskiego Ignacy Karol Dworzaczek, pod red. Henryka Struvego, Warszawa 1885.

⁵ Główne metodologiczne dzieło Kartezjusza to *Rozprawa o metodzie* (pierwsze wyd. francuskie: *Discours de la méthode*, Leyde MDCXXXVII [Lejda 1637]).

Wspomniane uporządkowanie retoryczne, pewna podniosłość myślowego wywo-
du i usytuowanie się nadawcy w roli sędziego, rozsądzającego sprawy między Bogiem
a ludźmi, sprawia, że ten oratorski ton jest wyraźnie obecny w całym „wewnętrznym”
monologu Pana Cogito i niewykluczone, że sugeruje on jakiś rodzaj publiczności, być
może zgromadzonej pod krzyżem.

W czterech kolejnych strofkach Pan Cogito rozwija argumentację uzasadniającą
inicjalną tezę, a więc odpowiada na pytanie, dlaczego „nie powinien”. I tak w strofie
drugiej przedstawiona zostaje sytuacja, w której syn jako ofiara prześladowania doznaje
ludzkich cierpień. Nie zapominajmy, że wiara chrześcijan obdarza syna tożsamością nie
tylko mesjańską, ale i boską, Bóg poddający się ludzkiej przemocy zdaje się odkrywać
swą słabość, a tym samym anulować lub w najlepszym wypadku osłabić respekt wobec
boskiego majestatu, w którym ma podstawy „bojaźń boża”. Argument, który można
z tej sytuacji wyprowadzić, nazwijmy argumentem „słabego Boga”.

W strofie trzeciej Pan Cogito odkrywa powód, dla którego syn został „przysłany”:
„zapisane to było / aby nas pojednać”. A więc źródło leży w piśmie, Piśmie Świętym,
oczywiście w Starym Testamencie, ponieważ Nowy jest „wypełnieniem” Starego. Fraza:
„pojednać nas”, rodzi pytanie: kogo z kim? Prymarnie – ludzi z Bogiem. Bóg bowiem
zawarł Przymierze z Izraelem, wielokrotnie zrywane i ponawiane, a jak wierzą chrze-
ścijanie, ofiara syna jest właśnie ostatecznym odnowieniem Przymierza ludzi z Bogiem.
Ale zdanie: „aby nas pojednać”, znaczyć też może pojednanie między ludźmi przez
wyzbycie się przemocy we wzajemnych relacjach lub – jakby to ujął René Girard,
analizujący Nowy Testament – przez zdemistyfikowanie prześladowczych podstaw
kultury. Oba możliwe odczytania tego fragmentu nie są przeciwstawne, lecz uzupeł-
niają się w chrześcijańskim przesłaniu pokoju. Motyw „zapisane to było” odnosi się
zapewne do mesjańskich prefiguracji ofiary syna w Starym Testamencie, zwłaszcza
do Księgi Izajasza i zawartym w niej wątku Sługi Pańskiego („Spodobało się Panu
zmiażdżyć Go cierpieniem”⁶). Pan Cogito ocenia tak zapowiedziane pojednanie jako
„najgorsze”. Dlaczego?

Wyjaśnienie znajdujemy w strofie drugiej, czwartej oraz w formie normatywnej
w strofie piątej. Formuła: „zbyt wielu widziało”, oznacza wspomnianą epifanię słabo-
ści syna i jego poddanie się ludzkiej przemocy, prześladowaniu i śmierci na krzyżu.
Ale jest też coś jeszcze, co wydaje się koronnym argumentem uzasadniającym sąd

⁶ Iz 53, 10; wszystkie cytaty biblijne wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 4.

o „najgorszym pojednaniu”, a co odczytujemy jako nieskuteczność boskiego planu. To ludzka natura, która w wywodzie Pana Cogito jawi się jako krwiożercza i drapieżna. „Przebite dłonie”, „zwykła skóra”, pękająca pod razami bata, „zapach strachu” wywołują agresywne podniecenie tłumu; „chłonna nozdrza” nasuwają skojarzenia z drapieżnym zwierzęciem, które w strachu ofiary znajduje podniecie do ataku, a nie litości czy współczucia. Człowiek w swej naturze jest krwiożerczą bestią, można by podsumować ten argument. Dlatego też strofa piąta zawiera ogólną kategoryczną normę, obowiązującą zarówno człowieka, jak i Boga: „nie wolno schodzić / nisko / bratać się krwią” (w. 11–13). „Przysłanie syna” tę właśnie normę naruszyło: Bóg zszedł nisko, zbyt nisko. Dlatego też Pan Cogito może powtórzyć swą wyjściową tezę w nagłosie strofy szóstej: „nie powinien przysyłać syna”, bowiem – by tak to ująć – akt ten może stać się wyłącznie katalizatorem najgorszych stron ludzkiej natury.

Teraz Pan Cogito może swe rozumowanie zamknąć logicznie implikowaną konkluzją: „lepiej było królować”, a więc, zachowując dystans, panować nad światem. Bóg Ojciec zatem popełnił błąd. Mając wszystkie atrybuty niezbędne dla poskromienia drapieżności ludzkiej natury: „tron przerażenia”, „berło śmierci” i królewski majestat, wyzbył się ich, posyłając syna z przesłaniem całkowitego wyrzeczenia się przemocy, przez Boga i ludzi, aż do poddania się hańbiącemu prześladowaniu i śmierci na krzyżu włącznie. Dokonane zmartwychwstanie wytrąciło z jego rąk „berło śmierci”. Przesłanie to w oczach Pan Cogito okazało się nieskuteczne, bo nawet jeśli Bóg przez wydanie syna na mękę potwierdza wyrzeczenie się przemocy, to w świecie ludzkim nic podobnego nie zachodzi. W oczach ludzi – zdaje się sądzić Pan Cogito – Bóg ujawnił jedynie swą słabość i zwiększył, a nie zmniejszył współczynnik przemocy w świecie. Racjonalną konkluzją wyводу Pan Cogito staje się zatem apologia (pochwała) boskiego panowania, a więc władzy opartej na majestacie, która jednak w bardziej dalekosiężnych konsekwencjach może przeobrazić się we władzę despotyczną czy – jakbyśmy dziś powiedzieli – autorytarną lub dyktatorską.

To, co dla Konrada było powodem buntu wobec Boga (*Improwizacja w Działów* części III), a więc przypisany Mu despotyzm („Bóg carem”), dla Pana Cogito okazuje się racjonalną i najbardziej adekwatną relacją, jaka powinna łączyć Boga z człowiekiem.

Tu właśnie natrafiamy na zasadniczy problem interpretacyjny. Pytanie brzmi: czy faktycznie utwór Herberta zawiera pochwałę boskiej przemocy? Jeśli iść tokiem

zaprezentowanej wyżej rekonstrukcji, to tak, zawiera. Jeśli argumenty Pana Cogito są trafne, to konkluzja wyводу jest logicznie uzasadniona. Wydaje się czymś całkowicie oczywistym, że nad drapieżnikiem zapanować można tylko przewagą siły i przemocą. A to właśnie głosi konkluzja, którą wygłasza Pan Cogito. Można ją odczytać jako sardoniczną i gorzką, uderzającą bardziej w drapieżny charakter ludzkiej natury niż w boski zamiar.

II. *Reductio ad absurdum*

Jednak wielu czytelników utworu – o czym wspominałem wyżej – nie jest w stanie przyjąć takiej konkluzji. Na ich postawę wpływa zapewne fakt, że współcześnie pochwała przemocy jest obarczona, przynajmniej w świecie Zachodu, negatywnym nacechowaniem, jest – by tak to ująć – niepoprawna i teologicznie, i kulturowo, i politycznie. Wydaje się, że przewaga moralna ofiar stanowi we współczesnej kulturze niepodważalny składnik wszelkich sytuacji prześladowczych, a przynajmniej chcielibyśmy w to wierzyć.

Opór wobec apologii boskiej przemocy wzmocniony zostaje dość powszechnym w przypadku poezji Herberta mechanizmem lekturowym polegającym na utożsamianiu wypowiedzi Pan Cogito z wypowiedziami autora. Dalsze, dodatkowe pytanie brzmi więc: czy możemy bohatera *Rozmyślań...* uznać za *porte-parole* Herberta, a tym samym zapisać na jego rachunek pochwałę przemocy, skoro powszechnie uznaje się taką zależność w analogicznym strukturalnie *Przesłaniu Pana Cogito*? Wydaje się, że nie byłoby w tym względzie przeszkód, gdybyśmy mieli pewność, że po pierwsze, jest to jedyny trafny sposób skonkretyzowania semantycznej warstwy utworu, a po drugie, że jest on spójny z kontekstem aksjologiczno-estetycznym całej twórczości Herberta. W obu przypadkach – jak zobaczymy dalej – można mieć wątpliwości. Ani warstwa semantyczna nie jest dookreślona, ani kontekst aksjologiczno-estetyczny nie uzasadnia bezproblemowego przypisania „apologii boskiej przemocy” autorowi, więcej – być może nie uzasadnia przypisania jej nawet Panu Cogito.

Herbert jest mistrzem struktur ironicznych, zwłaszcza dyskretnych, nienarzucających się czytelnikowi, wymagających uważnej lektury, zwracania uwagi często na drobne sygnały, na – jakby powiedział Władysław Panas – „znaki ostrzegawcze”. Odkrycie przez tego badacza właściwego znaczenia imienia siódmego anioła w wier-

bohater liryczny

aksjologia

semantyka

ironia

ironia
podmiot liryczny

szu Herberta pod tym właśnie tytułem (*Siódmy anioł* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) zmieniło całkowicie sens utworu, który z angelologicznego staje się teologicznym⁷. W innym utworze angelologicznym, *Przesłuchanie anioła* (z tomu *Napis*), estetyczny zachwyty nad skutecznością tortur, coś w rodzaju apologii piękna ofiary poddawanej torturom, zmuszanej do obarczenia się winą – apologii przebranej w kostiumu genezyjskich przemian – jest ironicznym przedstawieniem punktu widzenia prześladowców⁸. I w żadnej mierze nie można jej przypisać ani podmiotowi lirycznemu utworu, ani tym bardziej autorowi. Czy w *Rozmyślaniach...* odnajdziemy takie sygnały, które pozwoliłyby w oparciu o zasadę lektury ironicznej odwrócić sens budzącej opór konkluzji?

kompozycja

interpunkcja

W tym wierszu sprawa przedstawia się inaczej niż w pozostałych wspomnianych utworach. Nie ma tu żadnej nadrzędnej wobec Pan Cogito instancji podmiotowej, od której można by oczekiwać sygnalizacji ironicznej – oczywiście oprócz podmiotu czynności twórczych, a więc kategorii najbliższej autorowi. Nie mamy więc innego wyjścia, jak uważnie przepatrzyć obszary, za które podmiot ten odpowiada, a więc: organizację budowy intonacyjno-brzmieniowej, podział na strofy i wersy, tytuł utworu. O dwuznaczności tytułu już wspominaliśmy, choć tu raczej nie odnajdziemy poszukiwanych sygnałów. Jest jednak coś, co nie rzuca się w oczy, a może zawierać przydatne z naszego punktu widzenia informacje. To brak interpunkcji. Nie rzuca się w oczy, bo wszystkie teksty poetyckie Herberta pozbawione są interpunkcji – z wyjątkiem myślnika. Przeciwnieństwem jest proza poetycka z zasady opatrzone znakami interpunkcyjnymi. Czy i w jaki sposób ta systematyczna właściwość poezji Herberta mogłaby uzasadnić lekturę ironiczną *Rozmyślań...*? Myślę, że mogłaby i to w sposób wystarczająco przekonujący, by uznać zasadność takiej interpretacji.

intonacja
semantyka

Brak interpunkcji to wszak całkowita niejasność co do struktury intonacyjnej monologu, a ta może mieć duże znaczenie semantyczne, moduluje tryby, w jakim wygłaszane są zdania, dookreśla ich status retoryczny, może także ewokować – jak w muzyce – ton i tonację, a przecież ironia działa właśnie poprzez ton, i to on jest władny zmienić sens całej wypowiedzi. Monolog Pana Cogito czytamy z przyzwyczajenia

⁷ Władysław Panas, *Tajemnica siódmego anioła*, w: tegoż, *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*, Lublin 2005.

⁸ *Przesłuchanie anioła*, w. 23–26: „jakże piękna jest chwila / gdy pada na kolana / wcielony w winę / nasycony treścią” (tekst wg: Zbigniew Herbert, *Wybór poezji*, dz.cyt., s. 306).

w trybie oznajmującym. Przywykliśmy do takiej interpretacji stylu sylogistycznego wywodu, jaki odnajdujemy w tym i w innych utworach, w których słuchamy głosu Pana Cogito, ale w istocie nie wiemy, w jakim trybie i w jakiej ramie modalnej rozmyśla Pan Cogito o odkupieniu. Wystarczy, żebyśmy ostatnią strofę opatrzyli na końcu znakiem zapytania, a więc odczytali ją w trybie pytającym – a nie orzekającym – a zobaczymy, że całość zmienia się radykalnie. Wyglądałoby to mniej więcej tak:

nie powinien przysyłać syna
[a więc co?] lepiej było królować
w barokowym pałacu z marmurowych chmur
na tronie przerażenia
z berłem śmierci [?]

Sprawdźmy więc, jak brzmi ów tekst w zmienionej wersji. Widzimy, a raczej słyszymy, że pochwała przemocy, która wydaje się logicznie wynikać z przedstawionych przez Pana Cogito argumentów, w trybie pytającym zostaje poddana wątpieniu lub nawet zakwestionowana. Możemy się tylko domyślać, że brak akceptacji ze strony Pana Cogito dla takiej konkluzji płynie z negatywnej oceny przemocy, obejmującej zarówno boskie panowanie na „tronie przerażenia”, jak i ludzkie okrucieństwo. Jeśli „odkupienie” miałyby znieść przemoc (pomimo że „przysłanie syna” faktycznie – jak argumentuje Pan Cogito – jej nie zniosło), to konkluzja wywodu w postaci pochwały boskiej przemocy, która miałaby poskramiać przemoc ludzką, staje się absurdalna, jest bowiem sprzeczna z tak rozumianym odkupieniem. W tym sensie całość wywodu Pan Cogito w takiej interpretacji brzmieniowej upodabnia się do znanego w logice i retoryce sposobu argumentacji zwanego *reductio ad absurdum*, polegającego na pokazaniu, że jeśli jakieś twierdzenie prowadzi do absurdalnego wniosku, to stanowi to podstawę do jego zakwestionowania. Stajemy więc wobec zmiany obiektu wątpienia. Jeśli w pierwszej interpretacji (w tonie orzekającym) przedmiotem wątpienia jest samo „przysłanie syna” i negacja sensowności tego aktu, to w drugiej (w tonie pytającym) staje się nim konsekwencja logiczna wynikająca z przyjętych argumentów. Trafność samych argumentów się nie zmienia, a jedynie status wyprowadzonego na ich podstawie wniosku, który wprowadza do rozumowania sprzeczność. *Reductio ad absurdum* czyni problematyczną i podważa tym samym wyjściową tezę: „Nie powinien przysyłać syna”.

retoryka

reductio ad absurdum

interpunkcja
intonacja
semantyka

interpretacja intonacyjno-brzmieniowa

Brak interpunkcji i – co za tym idzie – brak wyraźnych sygnałów co do charakteru intonacji brzmieniowej utworu, pozostawienie jej do rozstrzygnięć w czytelniczych konkretyzacjach, staje się – jak widzimy – źródłem ambiwalencji semantycznej całego utworu. Ton pytajny bowiem radykalnie odwraca znaczenie, które przypisujemy utworowi czytanyemu w intonacji twierdzącej – można więc zasadnie przyjąć, że jest owym poszukiwanym przez nas sygnałem konstrukcji ironicznej, odwracającej znaczenie całości monologu. Skoro jednak nie wiemy, jak faktycznie brzmi intonacja rozmyślań Pana Cogito, nie możemy tej interpretacji przyjąć za wyłączną. Wniosek, jaki się wobec tego nasuwa, jest taki, że istnieją co najmniej dwie równorzędne interpretacje intonacyjno-brzmieniowe utworu Herberta: pierwsza nieironiczna, choć być może sardoniczna, z apologetyczną wobec przemocy boskiej konkluzją, i druga, w pełni ironiczna, podważająca wyjściową tezę Pana Cogito przez sprowadzenie jej do absurdalnych konsekwencji.

Doszliśmy do takiego punktu, w którym, używając terminu Janusza Sławińskiego⁹, można stwierdzić, że mamy oto dwie przeciwstawne „hipotezy całości”, które wprowadziliśmy bezpośrednio z tekstu, a więc nie opuszczając granic analizy immanentnej. Pytanie, które teraz zadamy, brzmi: czy są podstawy, żeby którąś z nich wyróżnić?

aksjologia

Nie możemy, niestety, rozwinąć tych kwestii w należytej proporcji. U podstaw twórczości Herberta leży cały układ opozycji i nacechowań aksjologicznych zarówno ze sfery estetycznej, jak i moralnej. Herbert jest wybitnym i wiernym uczniem Henryka Elzenberga, filozofa i estetyka, rygorystycznego aksjologa, u którego się kształcił¹⁰. Jako jedyny spośród wielkich estetyków polskich XX wieku Elzenberg utożsamiał piękno z dobrem moralnym. Ten pogląd narzuca sztuce poetyckiej Herberta pewnego

⁹ Zob. Janusz Sławiński, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006. Przywołuję tu książkę Sławińskiego gromadzącą jego prace z zakresu teorii interpretacji powstałe na przestrzeni wielu lat. Trudno wskazać teorię o większej sile oddziaływania na kształt sztuki interpretacji rozwijającej się w polskim literaturoznawstwie, zwłaszcza polonistycznym, zarówno badawczym, jak i dydaktycznym (z dydaktyką uniwersytecką włącznie). Ma ona tę właściwość przynależną niektórym tylko z wybitnych teorii, że uniezależniła się od upływu czasu. Nawet ci, którzy ją porzucają dla innych, nowszych teorii, w praktyce badawczej nierzadko kierują się normami ustalonymi przez Sławińskiego; jeśli zaś porzucają je radykalnie, to często ze szkodą dla jakości tej praktyki.

¹⁰ Por. wiersz *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* z tomu Rovigo; tekst wg: Zbigniew Herbert, *Wybór poezji*, dz.cyt., s. 577–578.

rodzaju powinności aksjologiczne. Katalog tych powinności odnajdujemy w znanym wszystkim *Przesłaniu Pana Cogito*, traktowanym zazwyczaj, bez sprzeciwu autora, jako wypowiedź samego Herberta. Jeślibyśmy teraz, ograniczając się tylko do tego wiersza-dekalogu Herbertowskiego heroizmu, zapytali o miejsce w aksjologicznych podstawach jego twórczości takich motywów jak przemoc, okrucieństwo, opresja systemów władzy, uzyskalibyśmy zapewne przynajmniej częściową odpowiedź na nasze pytanie. Fraza z tego wiersza: „a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze / ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych” (w. 9–10)¹¹, nie pozostawia wątpliwości, po której stronie opowiada się twórczość poety.

W naszym utworze przekłada się ten imperatyw na współczucie dla syna – ludzkiej ofiary boskiego planu. Ale przemoc jest relacją dwustronną, choć nie symetryczną: są poniżani i bici oraz są ci, którzy poniżają i biją; istnieje świat ustanawiający zło i świat tego zła doznający. Nie ma u Herberta miejsca na jakiegokolwiek dialektyczne rozszczelnienie granic między tymi światami. Świat protagonistów systemu zbrodni i przemocy oraz ich pomocników skrywa się w jego poezji najczęściej pod zaimkiem „oni”, odmienianym na różne sposoby: bezosobowo (jak w *Przesłuchaniu anioła*: „Kiedy staje przed nimi”, w. 1; czy jak w naszym wierszu: „zbyt wielu widziało”, w. 2), albo przeciwnie, pod imieniem własnym geniuszy przemocy i prześladowań, jak Kaligula czy Apollo obdzierający ze skóry Marsjasza. W *Przesłaniu...* odnajdujemy dla nich Pogardę:

niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda
dla szpiclów katów tchórzy – oni wygrają

[...]

a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku¹²

w. 11–12, 31–32

¹¹ Wiersz z tomu *Pan Cogito*; tekst wg: Zbigniew Herbert, *Wybór poezji*, dz.cyt., s. 413.

¹² Tamże, s. 413, 414.

Poezja Herberta wytrwale tropi ludzką przemoc i okrucieństwo we wszystkich regionach ludzkiej kultury, poeta – jak sam powiada – „opukuje” historię, sztukę, filozofię, teologię, mity, religie i wszędzie tam, gdzie odnajduje ofiary, bezwzględnie demistyfikuje ludzką przemoc, okrucieństwo, opresję systemów władzy. Niech takie utwory jak *Apollo i Marsjasz* czy *Przesłuchanie anioła* będą tylko przykładami, których tu niestety nie możemy dokładniej zanalizować.

aksjologia

Herbertowa sfera transcendentalna, zawierająca utwory teologiczne, chrystologiczne lub angelologiczne, jest w istocie maską moralnej problematyki ludzkiej. Odnajduje się albo w świecie ustanawiającym przemoc, albo w świecie ofiar – i to właśnie decyduje o jej statusie w systemie Herbertowskiej aksjologii. Szemkel z wiersza *Siódmy anioł* różni się od pozostałych aniołów – reprezentujących na sposób nieco teatralny boską doskonałość – ułomnością, wyglądem, wadami charakteru, zajęciami, które nie licują z doskonałością, jest nieco podobny do cadyka z utworu *Pan Cogito szuka rady* („czarny”). Jeśli, idąc za interpretacją Władysława Panasza, weźmiemy pod uwagę, że ciepły, bo ludzki portret siódmego anioła, szykanowanego przez reprezentantów doskonałości boskiej, jest portretem nie kogo innego, jak samego Boga, to widzimy, że transcendencja nacechowana pozytywnie i życzliwie ma u Herberta wymiar ludzki, chciałoby się dopowiedzieć: chrystologiczny, w przeciwieństwie do transcendencji majestatycznej, steatralizowanej, transcendencji opartej na kategoriach doskonałości i wyniosłej, niegardzącej przemocą.

interpretacja ironiczna

reductio ad absurdum

intonacja

Czy takie ujęcie kwestii aksjologicznych podstaw twórczości Herberta może być argumentem za którąś z proponowanych powyżej interpretacji? Wydaje się, że w pewnej mierze tak, że w aksjologię postawy sprzeciwu wobec przemocy wpisuje się interpretacja ironiczna, oparta na figurze *reductio ad absurdum*. Ale tylko w pewnej mierze. Nie można bowiem całkowicie wykluczyć sardonicznej konkluzji *Rozmyślań...*, być może w intonacji nie tylko sardonicznej, ale i „pogardliwej”, zwłaszcza w obliczu „gniewu bezsilnego”, jaki budzi „głos poniżonych i bitych” (z wiersza *Przesłanie Pana Cogito*) – gniewu, który w naszym utworze skupia się na owych „zbyt wiel[u] [...] / chłon[ących] z lubością / zapach jego strachu” (w. 8–10).

III. Figura TT

U podstaw naszej dotychczasowej interpretacji leżą dwa ważne dla semantycznej konstrukcji utworu obrazy Boga – czy inaczej to ujmując – dwie różne figury Boga¹³. Pierwszy to obraz władcy panującego „na tronie przerażenia / z berłem śmierci”, drugi – obraz „syna bożego”, przysłanego przez ojca, „aby nas pojednać”, i poddanego przemocy, aż do śmierci włącznie. Oba wydają się mieć charakter antytetyczny i niełączliwy. W swojej interpretacji starałem się uzasadnić, że wiersz Herberta skłania do wyboru jednej z dwóch dróg lektury. Można albo pójść drogą współczucia dla „syna” z jednoczesnym odrzuceniem (w oparciu o zasadę lektury ironicznej) obrazu Boga panującego w „pałacu z marmurowych chmur”, obarczonego winą („nie powinien przysyłać syna”). Albo też można pójść tokiem lektury nieironicznej i uznać Boga panującego w „barokowym pałacu” za jedyną rozsądną figurę boskości wobec drapieżnej i „niskiej” natury człowieka. Innymi słowy, tekst Herberta wydaje się wymuszać wybór między dwoma przeciwstawnymi figurami semantycznymi.

Moglibyśmy na tym posumowaniu zakończyć naszą interpretację, zostawiając Pana Cogito w obliczu nierozstrzygniętego konfliktu między dwiema sprzecznymi możliwościami lektury, z jakim musi się zmierzyć czytelnik. Takie zamknięcie sprawy, jak mi się wydaje, rodziłoby jednak pewien niedosyt, wynikający z poczucia niedoczytania tego tajemniczego utworu, jeśli nie do końca, to przynajmniej do granicy

semantyka

Figura TT jako uspojnienie przeciwstawnych sposobów odczytania

¹³ Mówiąc o obrazach Boga, rozumiem pod tym pojęciem intencjonalny układ cech, jaki wyłania się nie tylko z wiary religijnej, rozumianej jako objawienie, lecz również z rozwinięcia go w wykładniach teologicznych, a także niekiedy filozoficznych i literackich. Nie chodzi tu o zmysłowy obraz będący przedstawieniem Boga – w judaizmie, jak wiemy, obwarowany zakazem – ale o pewien pojęciowo-wyobrażeniowy model Boga osobowego, powstały poprzez rzutowanie przypisanych Mu przez objawienie cech na osobowe cechy ludzkie. Powstały w wyniku takiego rzutowania obraz pozwala ustanowić między człowiekiem i Bogiem komunikacyjną relację osobową. Obraz czy obrazy tak rozumiane podlegają w dziejach religii różnym korektom i przemianom, choć nigdy nie są to korekty dowolne czy łatwo przeprowadzone. Bywają sytuacje, w których obraz Boga wiary niejako nie wytrzymuje doświadczenia wiary. Przykładem niech będzie doświadczenie opisane w Księdze Hioba (zob. niżej). Innym przykładem takiej sytuacji dla Żydów był Holocaust, w obliczu którego obraz Boga Mocy i Majestatu nie wytrzymał sytuacji bezwzględnej zbrodni popełnionej na całym narodzie. Cierpiący Bóg rabiego Kalmana Szapiry wydawał się przywracać gasnącą w tej sytuacji wiarygodność Boga Izraela (zob. niżej).

możliwych rozjaśnień. Wydaje się bowiem, że poza dwoma przedstawionymi, istnieje jeszcze trzeci sposób odczytania utworu, choć nie jest on oczywisty, a jego uzasadnienie wymaga pogłębionej analizy.

Niezależnie od tego, którą z dwóch możliwych dróg lektury wybierzemy, w tle zawsze pojawia się ta przeciwstawna, kontrując pierwszą. Można by powiedzieć, że każdemu z tych dwóch sposobów lektury towarzyszy cień lektury przeciwstawnej, tak jakby oba te – przeciwstawne wszak – konstrukcyjne obrazy stanowiły niesamodzielne elementy jakiejś bardziej złożonej figury, w której przeciwstawienie elementów jest zasadą konstrukcyjną tej nowej całości. Szukamy więc takiej figury, która byłaby rozszczepieniem i przekształceniem jednego obrazu w obraz przeciwstawny, oraz schematu, w ramach którego oba obrazy zostają złączone jako elementy jednej figury. Mowa oczywiście o obrazach Boga.

Jeśli sobie uświadomimy, że ojca i syna z wiersza Herberta łączy nie tylko relacja pokrewieństwa, ale coś znacznie bardziej złożonego, a jednocześnie bardziej niepojętego, mianowicie, że ojciec i syn stanowią jedność – a więc że łączy ich relacja tożsamości, stanowiąca wszak centralną tajemnicę wiary chrześcijańskiej, a o takiej rozmyśla Pan Cogito – to widzimy, że mamy tu do czynienia z jakimś rozszczepieniem obrazu Boga na dwa różne obrazy: ojca panującego „na tronie przerażenia” i „przysła[nego] syna” poddanego ludzkiej przemocy. Zarazem mamy tu do czynienia z połączeniem tych dwóch obrazów w jednej tożsamościowej relacji, jaka wyłania się z opowieści o „schodzeniu nisko”. Relacji dziwnej i trudnej do wyobrażenia, łączącej bowiem podmioty z dwóch niewspółmiernych poziomów: boskiego i ludzkiego – Boga, który jest całkowicie transcendentny wobec doświadczeń ludzkich, z na wskroś ludzkim, tragicznym doświadczeniem syna.

Relację tę lub raczej schemat, w którym relacja taka się ustanawia, nazwę schematem tragiczności transcendentalnej (w skrócie „schemat TT”)¹⁴ i spróbuję ją poniżej w największym skrócie przedstawić, a następnie zastosować do lektury naszego utworu. Przy czym nie jest moim zamiarem zestawianie monologu Pan Cogito z komentarzami teologicznymi, jest nim natomiast fenomenologiczna analiza transformacji i następstwa obrazów Boga wyłaniających się z tekstów literackich, tragedii greckich i ksiąg

¹⁴ Szersze rozwinięcie tej teorii znajdzie czytelnik w mojej książce *W kręgu tragiczności. Studia*, Kielce 2018 (rozdz. „Prefiguracje: Ifigenia i Hiob. Fragment większego fragmentu”).

biblijnych oraz kwestia ich scalania w ramach zakreślonych przez granice monoteizmu chrześcijańskiego. Jeśli udałoby nam się skonstruować taki schemat i wskazać na jego źródła – zarówno źródła przekształceń, jak i obrazów podlegających przekształceniu – to być może uzyskalibyśmy jeśli nie trzecią możliwość interpretacyjną, to przynajmniej pewnego rodzaju ramę semantyczną, pogłębiającą rozumienie przeciwstawnych odczytań monologu Pana Cogito, nakreślonych powyżej.

Tragicznością transcendentalną nazywam zatem złożoną figurę interpretacyjną opartą na rozszczepieniu, a następnie połączeniu relacją tożsamości dwóch antyteycznych obrazów Boga: Boga doświadczającego człowieka tragicznym nieszczęściem i cierpieniem (Boga tragedii¹⁵) i Boga stojącego po stronie ludzkiego nieszczęścia i cierpienia, którego sam doznaje (Boga tragicznego¹⁶). Oczywiście taka relacja jest pojęciowo niezwykle skomplikowana, mówimy wszak o obrazie Boga w religii monoteistycznej. Siłą rzeczy pełna figura TT ustanawia się na dwóch poziomach: na poziomie doświadczenia ludzkiego, który ewokuje obraz ludzkiej tragedii, oraz na poziomie „transcendentalnym”, w którym tragiczna ofiara przez włączenie w „plan Boga” wchodzi z nim w relację tożsamości. (Można też mówić o niepełnej figurze TT – wtedy, gdy rozszczepienie na dwa obrazy antyteczne dokonuje się wyłącznie na poziomie „boskim”).

Pierwszym źródłem strukturalnym dla tak rozumianej figury jest schemat zdarzeniowy greckiej tragedii przeznaczenia¹⁷, opartej na autotelicznym przemieszczeniu bohatera z pozycji podmiotu działającego – rodzącego zło tragiczne i winę tragiczną – na pozycję podmiotu doznającego skutków tego działania. Przemieszczenie takie – dokonujące się zazwyczaj pod jakimś rodzajem przymusu religijnego, etycznego, aksjologicznego lub pragmatycznego – neutralizuje przez to winę moralną działań bohatera tragicznego, nadając jej postać winy tragicznej, wyrażającej się w ambiwalencji

bohater

¹⁵ Bóg tragedii – „nieprzenikniony Bóg zgrozy” – formuła Paula Ricoeura, użyta na określenie doświadczenia Hioba. W schemacie TT umieszczam tę kategorię po stronie protagonisty.

¹⁶ Bóg tragiczny – w schemacie TT występuje po stronie tragicznej ofiary.

¹⁷ Nurt w tragedii greckiej, w którym tragiczność oparta jest na „fatalizmie bezwarunkowym” (Tadeusz Zieliński). Bohater, wiedząc o ciężącym na nim przeznaczeniu, robi wszystko, by go uniknąć, ale jego zabiegi paradoksalnie nie oddalają zapowiedzianego nieszczęścia, lecz sprowadzają je. Najwybitniejszą tragedią tego typu jest Sofoklesowy *Król Edyp*. Zob. Tadeusz Zieliński, *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków 1928, s. 115–175.

antyk

bohater

winy i niewinności, jak widać to wyraźnie na przykładzie tragizmu Edypa. Element sprawczy tragicznego zła w schemacie zdarzeniowym tragedii przeznaczenia jest ściśle powiązany z elementem doznawania zła. Grecka tragedia nadała temu powiązaniu charakter uniwersalny, łącząc oba elementy w osobie tego samego bohatera. Historia rodzenia się zła i historia jego doznawania zostały tym samym splecione w jednym, obejmującym oba te elementy, doświadczeniu jednego i tego samego podmiotu – bohatera tragicznego. W schemacie TT wykorzystujemy właśnie ten element jedno-podmiotowego przemieszczenia, aktualizując tym samym relację tożsamości między podmiotem działającym i doznającym działania.

kontekst biblijny

Drugim i zasadniczym źródłem tragiczności transcendentalnej są księgi biblijne Starego Testamentu, szczególnie dwie: Hioba i Izajasza. W pierwszej odnajdujemy w skargach męża sprawiedliwego motyw rozszczępienia obrazu Boga sprawiedliwego na dwa obrazy: Boga doświadczającego Hioba niezawinionym cierpieniem, który Hiobowi jawi się jako „Bóg zgrozy” (ani niebaczący na zasadę sprawiedliwej odpłaty, ani nieujawniający swych intencji¹⁸), oraz Boga *go'el*, „obrońcy w niebie”¹⁹, którego Hiob przyzywa jako świadka swej niewinności. We współczesnych interpretacjach teologicznych motyw *go'el* wyraża się w formule: „To Boga przyzywa Job przeciwko Bogu” (Paul Ricoeur²⁰) – formule o niezwykle silnym potencjale transformacyjnym. Klęska etycznej wizji Boga, o której opowiada Księga Hioba, stanowiąca motywację rozszczępienia obrazu, otwiera możliwość transformacji tej wizji, pod warunkiem, że w podstawie uwzględniony zostanie czynnik, który klęskę tę spowodował, a jest nim

interpretacja teologiczna

¹⁸ „Bóg mnie zaprzedał złoczyńcom, / oddał mnie w ręce zbrodniarzy, / zburzył już moją beztroskę, / chwycił za grzbiet i roztrzaskał, obrał mnie sobie za cel. / Łucznikami mnie zewsząd otoczył, / nerki mi przeszył nieludzko, żółć moją wylał na ziemię. / Wyłom czynił po wyłomie, / jak wojownik natarł na mnie” (Hi 16, 11–14).

¹⁹ *Go'el* – „najbliższy powinowaty, na którym obowiązek pomszczenia skrzywdzonego krewniaka i obronienia go ciążył” (objaśnienie za: *Księga Hioba*, tłum. Izaak Cylkow, Kraków 2008, s. 84).

²⁰ Paul Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. Stanisław Cichowicz, Maria Ochab, Warszawa 1986, s. 302. Por. także Roland E. Murphy, *Księga Hioba*, tłum. Henryk Bednarek, w: *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, red. nauk. wyd. oryg. William R. Farmer, red. nauk. wyd. pol. Waldemar Chrostowski, Warszawa 2001, s. 664. Na temat tej interpretacji *go'el* zob. także: Andrzej Tyszczyk, *W kręgu tragiczności. Studia*, dz.cyt., s. 100 i nn.

właśnie doświadczenie niezawinionego cierpienia zawarte w figurze Hioba. I to ono staje się zasadniczym czynnikiem transformacji boskiego obrazu, o której tu mówimy.

Podstawy ukształtowania się pełnej transformacji TT odnajdujemy w drugiej z wymienionych ksiąg. Mianowicie w wątku doświadczonego przez Boga niezawinionym cierpieniem Sługi Pańskiego: „Spodobało się Panu zmiażdżyć go cierpieniem” (Iz 53, 10). Interpretacja chrześcijańska widzi w tym obrazie prefigurację męki Chrystusa, otwierając tym samym możliwość połączenia poziomu boskiego i poziomu doświadczenia ludzkiego relacją tożsamości, analogiczną do tej, jaka zachodzi między Bogiem a Chrystusem w chrześcijańskiej interpretacji Nowego Testamentu.

Dodajmy tytułem wyjaśnienia, że w przestrzeni judaizmu jako wiary taka interpretacja – w postaci pełnej transformacji schematu TT – jest niemożliwa. Możliwa jest natomiast niepełna interpretacja TT, oparta jedynie na rozszczepieniu obrazu Boga, wyłaniającym obok całkowicie transcendentnego Boga Mocy i Dostojeństwa autonomiczny obraz Boga Płaczącego, współcierpiącego z niewinnie prześladowanym Izraelem, choć, dodajmy, samo cierpienie Boga dokonuje się tu na sposób boski, niewspółmierny co do jakości z cierpieniem ludzkim. Taki obraz odnajdujemy w konsolacyjnych kazaniach rabiego Kalmana Szapiry głoszonych w getcie warszawskim dla społeczności chasydzkiej²¹.

Pełny schemat TT, powstały na gruncie doświadczeń Holocaustu, odnajdziemy w poemacie Icchaka Kacnelsona *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, w którym poeta, zrywając Przymierze, przeciwstawia Bogu Przymierza obraz boskości utożsamiającej się z najstraszniejszymi doświadczeniami ofiar, i znajduje go w obrazie zamęczonych żydowskich dzieci: „Kaźde z mych dzieci zgładzonych mogłoby stać się

²¹ Rabbi Kalman Szapira zginął w niemieckim obozie pracy przymusowej w Trawnikach w 1943 roku. Teksty jego sobotnich kazań głoszonych po hebrajsku między wrześniem 1939 a lipcem 1942 roku zostały odnalezione w ruinach getta warszawskiego w 1950, a opublikowane w Izraelu w 1960 roku: [Kalonymos Kalmisz Szapira], *Sefer Aish Kodesh*, Piaseczno–Jerusalem 1960; przekł. angielski: Kalonymus Kalmish Shapira, *Sacred fire. Torah from the Years of Fury 1939–1942*, transl. by Hershey J. Worch, ed. by Deborah Miller, New Jersey – Jerusalem, 2000; przekł. polski: Rabbi Kalonymos Kalmisz Szapira, *Święty ogień. Tora z lat 1939–1942, lat szatu*, [wybór i wstęp Witold Mędykowski, tłum. Ireneusz Kania], „Znak” 2006, nr 4 (611), s. 58–110. Por. także Paweł Śpiwak, *Kaznodzieja getta warszawskiego*, „Znak” 1996, nr 3 (490), s. 120–130.

metafora

Bogiem”²². Jednak obraz ten rozwija się (jako „wniebowstąpienie”) nie w przestrzeni wiary i religii, lecz metafory poetyckiej.

Kierunek przekształceń obrazu Boga w schemacie tragiczności transcendentalnej jest wyraźny. Są to przekształcenia idące „w dół”, schodzące „nisko” – jakby powiedział Herbertowski Pan Cogito – od obrazu Boga radykalnie transcendentnego wobec świata, doskonałego i niedostępnego władcy, do obrazu Boga osłabionego, poddanego przewadze świata, miażdżonego cierpieniem, popadającego w tragiczne nieszczęście. I dalej: od mistycznych obrazów Boga cierpiącego na sposób boski – niedostępny ludzkiej wrażliwości – do obrazów cierpienia tożsamego z cierpieniem ludzkim. Innymi słowy, jest to przejście od nieludzkiego do ludzkiego, od „Boga zgrozy” do Boga niewinnie cierpiącego (czy to na sposób boski, czy ludzki). Jednocześnie trzeba podkreślić, że pełna figura tragiczności transcendentalnej łączy te antytetyczne obrazy w jedną całość, w której napięcie tożsamościowe między członem pierwszym a ostatnim jest nieusuwalne. Można powiedzieć, że pełna figura TT w jakimś stopniu definiuje wewnętrzny konflikt rozwiniętej postaci monoteistycznej wiary (*credo quia absurdum* Tertuliana).

podmiot liryczny

Wracając do *Rozmyślań...*, założmy, że oba konstrukcyjne obrazy w wierszu Herberta stanowią niesamodzielne elementy jednej złożonej figury, właśnie figury transcendentalnej tragiczności w rozważanym tu znaczeniu. Dwukrotnie powtarzana przez podmiot liryczny norma: „Nie powinien przysłać syna”, staje się wtedy analogonem niepojętego w swej boskiej genezie doświadczenia Hioba lub też niepojętości cierpienia izajaszowego Sługi („Spodobało się Panu zmiażdżyć Go cierpieniem”). Towarzyszy temu owo niejasne domniemanie boskiego zawinienia, które można wyrazić normą moralną potępiającą przemoc: „Nie powinien doświadczać Hioba”, „Nie powinien zmiażdżyć Go cierpieniem”. W tym właśnie szeregu mieści się także formuła Pana Cogito: „Nie powinien przysłać syna”, z przywołaniem naruszonej normy: „nie wolno [...] bratać się krwią”. Transformacyjna autoteliczność tej formuły – a więc to, że boskie działanie, zakładające przemoc wobec syna, dotyka samego ojca – i wzbudzone przez nią napięcie tożsamościowe, łączące jak w greckiej tragedii sprawcę z ofiarą, rozciągają tragiczność ludzką, wyrażoną w niezawinionym doświadczeniu przemocy, jakiej doznaje „syn”, na źródło tej tragiczności, Boga Ojca panującego „na tronie przerażenia”

²² Icchak Kacnelson, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, tłum., wstęp i przypisy Jerzy Ficowski, cz. IX: *Do niebios*, Warszawa 1986, s. 55.

(Boga tragedii), a zarazem „schodz[ącego] [zbyt] nisko”, ustanawiając tym sposobem pełną figurę TT (Boga tragicznego).

Zwróćmy uwagę, że obraz Boga panującego „na tronie przerażenia” jest w wierszu Herberta przeszłością, a więc można sądzić, że uległ jakiejś transformacji i został zastąpiony lub tylko uzupełniony przez inny obraz. Zarazem nie jest przecież wymazany – ujęty w ramach schematu TT, ujawnia historię transformacji tego obrazu w procesie „schodzenia nisko”. W schemacie TT wpływają na siebie dwa modele Boga²³: model monarchiczny z jednej strony i – tak to nazwijmy – model Boga jako Chrystusa z drugiej, oba o względnej autonomiczności i samodzielnej funkcji w obrębie doświadczenia wiary, a także w obrębie dogmatyki religijnej. Przekształcenie idzie od pierwszego do drugiego, ale drugi – chrystologiczny – wpływa wszak na pierwszy, koryguje go odpowiednio do własnych jakości strukturalnych. W tym znaczeniu schemat TT ma charakter interakcyjny, i tak na przykład niewinność ofiary syna koryguje obraz „Boga zgrozy” („tron przerażenia”), który w swych skargach i gwałtownych oskarżeniach rysuje Hiob; przesłanie pokoju i wyzbycie się przemocy natomiast korygują Hiobowe domniemanie boskiego okrucieństwa („berł[o] śmierci”). Wszak relacja tożsamości, jakkolwiek całkowicie wymykająca się zdrowemu rozsądkowi i logice sylogizmu, przypomina tę prawdę w *Rozmyślaniach Pan Cogito*, że to Bóg sam „schodzi / nisko” i poddaje się ludzkiemu doświadczeniu przemocy, nie przestając wszak być tym, kim jest: ojcem „panującym na tronie przerażenia” i synem z „przebit[y]mi dło[ńmi]”.

Wiara chrześcijan oczywiście wychodzi poza schemat TT, dopisując do historii o „przysłaniu syna” epilog w postaci jego zmartwychwstania, które stanowi dla chrześcijan najważniejsze eschatologiczne przesłanie tego wydarzenia, przywracając jednocześnie boski majestat ukrzyżowanemu synowi. W monologu Pana Cogito ten wątek skrywa się pod motywem „berła śmierci”, który, jak już wiemy, może być odczytany na dwa sposoby. Nie ma jednak potrzeby dalszego rozwijania tego ściśle już religijnego wątku. Czytelnik – myślę – bez trudu poradzi sobie z jego interpretacją.

Taki sposób odczytania utworu, jaki przedstawiłem w ostatniej części artykułu, pozostawia monolog Pana Cogito w napięciu pomiędzy dwoma obrazami Boga, które za-

²³ Na temat pojęcia chrześcijańskich „modeli Boga” zob. Ian G. Barbour, *Mity, modele, paradygmaty. Studium porównawcze nauk przyrodniczych i religii*, tłum. Marek Krośniak, Kraków 1984 (zwłaszcza rozdz. VIII: „Paradygmat chrześcijański”, s. 192–215).

chowując swą rozłączność semantyczną, zarazem współtworzą jedność konstrukcyjną obrazu w ramach schematu TT, zdolną unieść największą aporię wiary chrześcijańskiej. W tym sensie utwór Herberta w takiej interakcyjnej interpretacji wydaje się przesuwac w kierunku pierwszego ze znaczeń tytułowych „rozmyślań”, a dokładniej: uruchamia oscylację między znaczeniami kartezjańskimi oraz – tak to nazwijmy – „przemyskimi”.

* * *

W tym miejscu może rodzić się pytanie czy nasze dwie przeciwstawne interpretacje nie są zarazem sprzeczne w znaczeniu. logicznym, a z takimi mamy do czynienia, kiedy daje się uzasadnić prawdziwość dwóch zdań sprzecznych: „p” i „nie-p”. Wydaje się, że – przynajmniej w pewnej mierze – tak. Jeśli weźmiemy pod uwagę sens nagłosowego „nie powinien przysyłać syna”, to trafne wydają się oba sprzeczne odczytania: „nie przysyłać” – w pierwszej interpretacji, jak i „nie prawda, że nie przysyłać” – w drugiej. Choć, gdy weźmiemy pod uwagę przyczyny takiego stanu rzeczy, sprawa wydaje się mniej oczywista. Mają one podstawę, jak pamiętamy, w niedookreśleniu warstwy brzmieniowej, które umożliwia skonkretyzowanie ich na dwa różne sposoby, wyznaczające w istocie dwie różne warstwy semantyczne utworu. Dochodzi do tego brak wystarczających informacji, by móc zweryfikować tak różne konkretyzacje, odnosząc je do intencji autora. Czy taki stan rzeczy, kiedy stwierdzamy w utworze sprzeczność, jest groźny dla samej interpretacji, w takim znaczeniu, że generowane przez utwór jego wykładnie, a więc interpretacje, same zawierają cechę sprzeczności. Byłaby to dość niebezpieczna konsekwencja ze względu na poznawczy i racjonalny charakter, jaki przypisujemy badawczej czynności interpretowania. Wchodzimy tu w samo centrum współczesnej teorii interpretacji i sporów, jakie się wokół jej poznawczego statusu toczą (np. spór Umberta Eco z Richardem Rortym). Istnieją dwie szkoły myślenia na ten temat. Niektórzy z faktu występujących w utworach semantycznych antynomii, skutkującymi rozbieżnymi lub nawet sprzecznymi wykładniami, wyprowadzają wniosek, że sprzecznością obarczona jest także cała dziedzina interpretacji, a nawet szerzej: poznania literatury. Oznacza to, że działa w niej prawo Dunsza Szkota, które powiada, że jeśli można udowodnić prawdziwość dwóch zdań sprzecznych, to na tej podstawie można udowodnić prawdziwość dowolnego twierdzenia. W rachunku zdań zapiszemy to prawo tak: $p \rightarrow (\sim p \rightarrow q)$. W takim ujęciu interpretacja byłaby strukturalnie zależna od utworu, dziedzicząc jego cechę antynomiczności. Przekreślona

semantyka

zostaje tym samym możliwość weryfikacji czy falsyfikacji wyników poznawczych interpretacji, konsekwencją tego poglądu jest bowiem brak podstaw do wyróżniania lepszych lub gorszych hipotez interpretacyjnych, bo jak wynika z powyższego prawa, każda da się równie dobrze lub równie źle uzasadnić. Czasami określa się tę cechę interpretacji – niezbyt fortunnie – jej „poznawczą nierozstrzygalnością”. Nasza interpretacja zmierza w innym kierunku, kieruje się zasadą, że sprzeczności semantyczne występujące w dziedzinie sztuki literackiej (celowe lub przypadkowe, często kluczowe dla semantycznego i artystycznego konceptualizmu) nie przenoszą się na dziedzinę poznania literatury. Utwór może być dwu lub nawet wielo-wykładalny, ale nie oznacza to, że właściwość analogicznej wielo-wykładalności powinna posiadać także jego interpretacja. Przeciwnie, interpretacja poznawcza nie jest częścią utworu. Jeśli akty interpretacyjne mają posiadać charakter poznania racjonalnego (a takie tylko może być poznanie pretendujące do naukowego) same powinny być wolne od antynomicznej sprzeczności i niejednoznaczności, w innym wypadku przemieszczają się w dziedzinę myślenia irracjonalnego, a w najlepszym wypadku upodobniają się do dyskursu literackiego. Jeśli stwierdzamy w utworze Herberta możliwość uzasadnienia dwóch przeciwstawnych „hipotez całości” pozostających wobec siebie w relacji sprzeczności, to nie znaczy, że samo to twierdzenie zawiera sprzeczność, albo jest antynomiczne, czyli prowadzi do sprzeczności. Może być prawdziwe lub fałszywe, może być błędne lub nieuzasadnione, ale nie sprzeczne lub – co na jedno wychodzi – „nierozstrzygalne” w znaczeniu logicznym. Pierwszy pogląd można nazwać pluralizmem interpretacyjnym nieograniczonym, zakłada on bowiem, że każda interpretacja jest równie trafna, jak każda inna (np. Richard Rorty). Drugi, zakładając możliwość wielości trafnych interpretacji, zakłada zarazem możliwość istnienia interpretacji błędnych, dających się jako takie sfalsyfikować (np. Umberto Eco)²⁴.

²⁴ Więcej na ten temat zob. w: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995; Umberto Eco [oraz] Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, tłum. Tomasz Bieroń, Kraków 2008; Henryk Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 1, s. 59–74; Andrzej Tyszczyk, *Interpretacja, sens i wartość. O aksjologicznych konsekwencjach problemu nierozstrzygalności interpretacji literackiej*, w: tegoż, *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin 2007).

<https://rcin.org.pl>

Elżbieta Błachowicz

viii LO im. Władysława IV w Warszawie

ALBO – ALBO, CZYLI BATALIA O PRZYSZŁOŚĆ

JANUSZ STANISŁAW PASIERB

Szukanie Adama

jesteś
gdzie jesteś Adamie
uciekasz
chcesz się skryć przede mną
5 to nie przynosi ulgi

ze swojej kryjówki
możesz mnie nie widzieć
ja widzę ciebie bezustannie
to nie przynosi ulgi
10 synu

świat który ci dałem
kobieta jaką ci dałem
wszystkie znaki mojej miłości
ponieważ była prawdziwa
15 musiały być słabe

czujesz się zdradzony
byłeś po prostu wolny

pozwoliłem ci
dokonać odkrycia
20 samego siebie

synu

czyja jest ta klęska

Pierwodruk: 1978.

Wiersz z tomu *Kategoria przestrzeni*; tekst wg: Janusz Stanisław Pasierb, *Wiersze zebrane*, t. I, Pelplin 2021, s. 31.

*Jeżeli miłość nigdy nie jest równa
To niech ja będę tym, kto bardziej kocha*

Wystan Hugh Auden¹

Tak właśnie mówi Pan Bóg o swojej miłości do człowieka

Janusz Stanisław Pasierb²

Wstępne rozpoznania

Wiersz ks. Janusza Stanisława Pasierba *Szukanie Adama* należy do tego typu utworów, wobec których trudno przejść obojętnie. Dotyka bowiem najgłębszych warstw osobowości czytelnika – wirtualnego odbiorcy, oczywiście pod warunkiem, że zdecyduje się on, by spojrzeć prawdzie w oczy tam, gdzie skończoność styka się z nieskończonością, jak pisał Søren Kierkegaard: „Człowiek jest syntezą nieskończoności i skończoności, doczesności i wieczności, wolności i konieczności, jednym słowem syntezą”³. Poeta porusza zagadnienia i problematykę zobowiązujące do dokonania wyboru postawy wartościującej oraz nawiązania żywego dialogu z tekstem, będącym efektem jego wysiłku jako twórcy. Tym, którzy podejmą wyzwanie, pozwala za pomocą jasnego i prostego języka zobaczyć człowieka w samym środku sytuacji egzystencjalnego kryzysu i odkryć największą tajemnicę Boga, który zawsze pragnie jego powrotu do godziwego życia, a więc wejścia na właściwą drogę. *Szukanie Adama* napisał poeta prawie pięćdziesięcioletni, człowiek o bogatym życiu wewnętrznym, ogromnej wiedzy i doświadczeniu, wnikliwy obserwator świata. Jego „biografia intelektualna” jest imponująca, mamy do czynienia nie tylko z poetą, eseistą, kapłanem, teologiem, ale po

[odbiorca dzieła literackiego](#)

[Zakreślenie pola rozważań w kontekście zagadnień aksjologicznych](#)

[aksjologia](#)

[kontekst biograficzny](#)

¹ Cyt. za: Janusz Stanisław Pasierb, *Obrót rzeczy. Rok 1991*, Pelplin 2002, s. 46.

² Tamże.

³ Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 146.

prostu ważnym myślicielem, cenionym historykiem sztuki, chrześcijańskim humanistą i artystą, czułym na wartość i znaczenie języka.

kontekst biblijny

W *Szukaniu Adama* można dostrzec treści wyraźnie korespondujące z zagadnieniami natury etycznej. Poeta sięga do Biblii jako klasycznego źródła kultury europejskiej, konkretnie do fragmentów Księgi Rodzaju (Rdz 1–3), przedstawia archetypiczny obraz pejzażu duchowego pierwszego człowieka po przekroczeniu przez niego granicy między dobrem i złem (Rdz 3, 17–22). Prezentuje wizerunek Boga jako kochającego, troskliwego i czułego Ojca, pozostający w opozycji do powszechnie funkcjonującego stereotypu i starotestamentowej tradycji. Pasierb wymaga od odbiorcy swojego tekstu zaangażowania się, podjęcia wspólnych rozważań. Podobnie postępował wobec wpisanych w swoje utwory odbiorców Cyprian Norwid, artysta ważny dla autora *Kategorii przestrzeni*. Tak samo jak autor zbioru poetyckiego *Vade-mecum*, Pasierb zachęca do podążania szlakiem jego własnych, głębokich rozmyślań wokół rozważanego problemu: tajemnicy zbawczej inicjatywy Boga i możliwości odpowiedzi na nią człowieka, zwłaszcza podczas największych kryzysów egzystencjalnych. Dla Norwida i Pasierba Biblia była nie tylko źródłem inspiracji, ale przede wszystkim księgą życia, którą należy nieśpiesznie i uważnie po wielokroć czytać, mając na względzie jej spójne, całościowe przesłanie. Obaj twórcy dobrze wiedzieli, że jej medytacyjny tok od wieków pozwala ludziom odnaleźć zapisany tam sens każdego istnienia. Jedynym warunkiem zawsze pozostaje otwartość serca. Sądzę, że właśnie takiej postawy intelektualnej oczekuje od czytelników również dwudziestowieczny poeta.

odbiorca dzieła literackiego

Twórczość Norwida jako kontekst

kontekst literacki

Kim jest poszukiwany Adam – powtórka kulturowego abecadła

byłeś po prostu wolny

w. 17

Sportretowanie tytułowego bohatera

bohater liryczny

Historię bohatera lirycznego swojego wiersza Pasierb zaczerpnął ze Starego Testamentu. Kiedy Bóg powołuje Adama do istnienia, dowiadujemy się, że został on uczyniony na obraz i podobieństwo Boże, co sam Stwórca powtarza trzykrotnie (autor biblijny posłużył się tu mową niezależną oraz tzw. *pluralis maiestatis*) w celu podkreślenia

jego godności. Formą uhonorowania człowieka jest także obdarowanie go błogosławieństwem przekazywania życia i oddanie mu w zarząd, jak byśmy dziś powiedzieli, dzieła stworzenia, o które ma się od tej pory troszczyć.

Zdaniem Pasierba, darowany świat stanowi również pierwszy ze znaków Bożej miłości do człowieka. Pamiętamy, że w takich kategoriach postrzegał go także renesansowy poeta – Jan Kochanowski – autor pieśni *Czego chcesz od nas, Panie*, który nadał swojemu tekstowi formę hymnu na cześć dobrego i szczodrego Boga, doskonałego artysty, twórcy harmonijnego, pięknego świata, zapewniającego człowiekowi szczęście. Zabierający w nim głos podmiot mówiący zdaje sobie sprawę z wielkiej miłości Stwórcy, podziwia Jego dary, za które nie tylko wyraża wdzięczność w imieniu zbiorowości, ale przede wszystkim z pełnym zaufaniem dobrowolnie oddaje się w Jego ręce. Wierzy, że Bóg pragnie szczęścia dla każdego człowieka, a takie przekonania trzeba rozumieć jako równoznaczne z wyznaniem Mu prawdziwej, nieznaną strachu czy lęku miłości.

Pasierb zdaje się mówić, że takich cnót i takiej postawy zdecydowanie zabrakło Adamowi podczas próby w raju, dlatego nie był w stanie dostrzec w otaczającym go świecie wystarczająco wyraźne znaków obecności kochającego Boga, w tym darowanej mu kobiety. Podobnie o Ewie w relacji z pierwszym mężczyzną pisał w *Tryptyku rzymskim* Jan Paweł II, gdzie przypomniał zakorzenienie ich obojga w odwiecznej Miłości⁴. Co znamienne, na etapie życia w raju mężczyzna nie potrzebował podpowiedzi, kim jest dla niego kobieta i jak powinien ją w związku z tym traktować. W naturalny sposób odpowiedział wtedy miłością na dar Boga i okazaną dobroć. Odnalazł w sobie właściwy język, żeby odpowiednio wyrazić, co czuło jego niczym jeszcze nieskażone serce. Za pomocą słów potrafił wyrazić swoje człowieczeństwo, a w Ewie odkryć doskonałą odpowiedź Boga na jego pragnienie głębokiej relacji z drugim człowiekiem.

Z utworu współczesnego poety wynika, że „wszystkie znaki Bożej miłości” okazały się zbyt słabe, by uchronić Adama przed upadkiem moralnym. Odtąd ludzie wciąż przekonują się, że prawdziwa miłość i wszystkie jej znaki muszą ze swej natury być „słabe” (taka jest rola użytego w trzeciej strofie wtrącenia). Na pewno nigdy nie powinny być dokonywane przy użyciu jakiegokolwiek przemocy, muszą być zawsze

renesans
kontekst literacki
hymn
podmiot liryczny

⁴ Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*, Kraków 2003. „Prasakrament — samo bycie widzialnym znakiem / odwiecznej Miłości”.

wolnym, bezinteresownym aktem wyboru i wzajemnym darem, na wzór cierpiącego Boga, którego słowa słycać w wierszu.

Adam i Ewa ulegli manipulacji w Edenie, ponieważ diabeł zaciemnił im umysł, swoją logiką podejrzeń i oskarżeń wprowadził taki zamęt, iż oboje dali sobie wmówić, że po przekroczeniu zakazu będą niezależni i że nie potrzebują Boga, który ogranicza ich wolność. Zaślepieni kłamstwem (wymieszanym z prawdą) nie zauważyli, że w chwili rozpoczęcia rozmowy z wężem rozpadła się także ich wspólnota małżeńska, do której od początku byli powołani jako istoty relacyjne, żyjące „dla” siebie nawzajem. Ich konfrontacja ze złem musiała zakończyć się klęską. Zerwali bowiem relację, dzięki której byli autentycznie sobą i mieli niezafałszowany obraz Boga. Żadne z małżonków nie wykazało się wtedy wystarczającą dojrzałością.

dialog Uderzający w biblijnym opowiadaniu o Adamie pozostaje jeszcze fakt, że podczas dialogu z wężem mężczyzna był przez cały czas jakby nieobecny, można powiedzieć, że w ogóle nie reagował na realne zagrożenie ze strony najinteligentniejszego ze stworzeń. Nie chronił ukochanej, wygląda na to, że w ogóle się o nią nie zatroszczył, pozostał bierny. Można powiedzieć, że nie wypełnił wyznaczonej mu roli, zaprzeczył powołaniu do miłości i odpowiedzialności za Ewę. Czyżby już podczas pierwszej życiowej próby Adam zapomniał o danej mu przez Boga władzy?

kontekst literacki Mamy nieodparte wrażenie, jakby pierwsi ludzie w ogóle nie pamiętali, że są obrazem Boga, a więc mają dostęp do prawdziwego życia, to znaczy życia w pełni. Za późno zrozumieli, że żadne z nich nie powinno w ogóle wchodzić w dialog ze złem. Nie zdali pierwszego egzaminu z wolności (porównanie Kierkegarda) i w rezultacie dokonania niewłaściwego wyboru sprowadzili dotkliwe skutki na cały rodzaj ludzki. Jak zaznacza Czesław Miłosz w pierwszym dystychu swojego późnego wiersza *Ogrodnik*: „Adam i Ewa nie na to zostali stworzeni, / Żeby kłaniać się księciu i władcy tej ziemi”⁵, dlatego od momentu dokonania nieszczęsnego wyboru ludzie nie potrafią już ufnie obcować ze swoim Stwórcą, w zamian za to boją się Go i ukrywają się przed Nim.

kontekst biblijny Właśnie do tej tragicznej historii wraca poeta w wierszu *Szukanie Adama*. Zatrzymuje się w takim momencie biblijnego opowiadania, w którym napięcie emocjonalne urasta do niebywałych rozmiarów, ponieważ nie wiemy, czy (i ewentualnie jak) pierwszy człowiek odpowie na wołanie Boga. I to jest właśnie sedno poruszanej

⁵ Wiersz z tomu *To*; tekst wg: Czesław Miłosz, *Wiersze zebrane*, Kraków 2018, s. 1197.

w wierszu Pasierba sprawy, aktualizującej się za każdym razem, gdy źle posłużymy się wolnością i nadużyjemy jej dla zaspokojenia miłości własnej (*amor sui*), która jest przecież czymś zupełnie innym niż miłość siebie. Pisał o tym Jan Paweł II w książce *Pamięć i tożsamość*, mając na względzie zwłaszcza znaczenie darowanej przez Stwórcę każdemu człowiekowi wolności i związane z tym ryzyko niewłaściwego wyboru – aż po odrzucenie Boga⁶.

Poszukiwanie człowieka – poetyckie wołanie o powrót syna

jesteś
gdzie jesteś Adamie

w. 1–2

Pasierb prezentuje w utworze *Szukanie Adama* szczególnie dramatyczną sytuację zagubienia się pierwszego człowieka po popełnieniu grzechu pierworodnego, kiedy Bóg go szuka, w chwili wielkiej próby pragnie z nim być i rozmawiać. Woła go po imieniu, podobnie jak później zawołani zostali Abraham czy Mojżesz w Starym Testamencie, a w XX wieku – Józef K. z *Procesu* Franza Kafki.

kontekst literacki

Ojciec trzech monoteistycznych religii uwierzył w Bożą obietnicę, mimo braku do tego rozumowych podstaw. Jego losy udowadniają, że ludzie zachowywaliby się inaczej, gdyby zawsze pamiętali o swojej nadprzyrodzonej genealogii. Nie baliby się samotności, wręcz przeciwnie – odczuwaliby obecność kochającego i troskliwego Boga, który od razu rozpoczyna poszukiwania, kiedy się od niego oddalamy.

Drugi patriarcha – Mojżesz, mimo wielokrotnego sprzeniewierzenia się Bogu oraz nieustannego borykania się z trudnościami, podjął się wyznaczonej misji wyprowadzenia Izraelitów z niewoli egipskiej, ponieważ czuł się odpowiedzialny za cały naród. Podobnie jak Abraham, swoim życiem i posłuszeństwem odpowiedział Bogu: „Oto jestem”.

⁶ Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Kraków 2005; zwłaszcza s. 41–51.

kontekst literacki

Natomiast Józef K., bohater parabolicznej powieści z XX wieku, do końca nie mógł zrozumieć sensu swojego życia. Tak daleko odszedł już od źródła swojej tożsamości i siły, że nie potrafił odczytać znaków zesłanych mu przez Opatrzność. Wszystko postrzegał w kategoriach przypadku. Na skutek własnych wyborów pozostał człowiekiem w sferze możliwości, nie był zdolny do podjęcia dojrzałej i odpowiedzialnej decyzji. Wprawdzie poczuł metafizyczną trwogę, ale nie zdołał nigdy pojąć, że Bogu nie wystarczy uznanie Swego własnego stworzenia za dobre, lecz zależy Mu na tym, aby przyznał to sam człowiek.

kontekst biblijny

Każdego z nich Bóg woła po imieniu jak kogoś bardzo bliskiego. Wychodzi mu naprzeciw. Nieustannie go szuka, podobnie jak Dobry Pasterz z Nowego Testamentu próbuje odnaleźć każdą zagubioną, odłączoną od stada owcę. Pragnie spotkania, które nie tylko dla bohatera wiersza Pasierba okazuje się niezmiernie trudne, wymaga bowiem wyzbycia się egoizmu oraz oczyszczenia spojrzenia, by móc przestać uciekać i ukrywać się przed Kimś, kto naprawdę kocha.

bohater liryczny

Bóg Ojciec, którego obraz wykreowany został w wierszu, daje przykład udzielania autentycznego wsparcia potrzebującemu synowi po to, aby miał on siłę i motywację do zmiany życia na lepsze. Wypowiada się w pierwszej osobie i choć ujawnia się w formie zaimków („ja”, „moja”, „mnie”), cały skupiony jest na drugim człowieku (nieskończenie cennym w oczach Nadawcy zbawczego komunikatu), czemu odpowiada stosowna forma gramatyczna: „jesteś”, „uciekasz”, „chcesz się skryć przede mną”, „możesz mnie nie widzieć”, „czujesz się zdradzony”, „byłeś po prostu wolny”, „pozwoliłem ci / dokonać odkrycia / samego siebie”. Tak przedstawiony Bóg przypomina przede wszystkim nauczyciela. Pomaga Adamowi uporać się z pierwszą porażką, dwukrotnie nazwaną w utworze „klęską”. Językiem miłości cierpliwie uczy strategii radzenia sobie z trudnymi sytuacjami. Na początku zaprasza Adama do swoistego „przeglądu” relacji z Nim, ponieważ nie pragnie powierzchownej wymiany zdań, lecz oczekuje otwarcia się na Niego. Zadaje najważniejsze w tej sytuacji pytanie: „gdzie jesteś, Adamie” (w. 2), które staje się językowym narzędziem, zdolnym pokonać samotność oraz izolację tego konkretnego człowieka. Nie jest na pewno instrumentem przymusu czy nakazu, ale wyrazem absolutnej, bezwarunkowej akceptacji („jesteś”) oraz uznania jego podmiotowości (Adam może odpowiedzieć lub nie odpowiadać, może też zdecydować, jak odpowie). Jak twierdzą teologowie, pytanie: „Gdzie jesteś?”, należy do tak zwanych kluczowych pytań natury religijnej. W tradycji jahwistycznej określa moment budzenia

się wiary. Bywa też interpretowane jako wołanie Boga o powrót człowieka do relacji z Nim. Niewątpliwie pytanie to niesie z sobą nadzieję na spotkanie ze Stwórcą, które może nadać sens życiu i pozwolić otworzyć mu się na nową perspektywę.

Adam z wiersza współczesnego poety nie może udawać, że to nie o niego chodzi. Adresat wypowiedzi określony został bowiem bardzo jednoznacznie. Dla podkreślenia wielkiej z nim bliskości, oprócz wołacza: „Adamie” (w. 2), artysta włożył w usta Boga znamienne określenie: „synu” – i żeby nie było wątpliwości, że w ten sposób Ojciec zwraca się do swojego wybranego dziecka, to czułe słowo zostało przez autora wiersza powtórzone raz jeszcze (w. 21). Te sformułowania automatycznie budzą skojarzenia z przypowieścią o synu, który – jak pamiętamy – zbyt szybko zapragnął stać się niezależny i chociaż, owszem, utwierdził się w przekonaniu, że jest wolny i sam może decydować o własnym życiu, to nie uwzględnił faktu, że jeszcze nie zdążył się nauczyć korzystać z tego daru i przywileju – że nie dojrzał do samodzielności. Syn marnotrawny mógł się dobitnie przekonać o istnieniu wielkiej miłości, gdy roztrwoniał otrzymany majątek i w hierarchii społecznej spadł na dno, nie umiał bowiem przewidzieć konsekwencji swoich działań. Dopiero wtedy otworzyły mu się oczy, ujrzał swoje upodlenie i był już gotów wrócić do domu, w pokorze przyznać się do błędów, prosząc Ojca o przebaczenie. Nie spodziewał się jednak, że po tym wszystkim, co zrobił, zostanie przez niego przyjęty i obdarowany jak ukochane, wyczekiwane dziecko.

Bóg w wierszu Pasierba, podobnie jak ojciec w przypowieści, nie zaczyna rozmowy od rozrachunków i wypominania zdrady, co byłoby zrozumiałe i zapewne typowe w takiej sytuacji. Dobry Ojciec zaskakuje wszystkich swoim wyznaniem – potwierdzeniem głębokiej, bezwarunkowej miłości. Świadczy o tym stanowiące pierwszy wers utworu znamienne słowo: „jesteś”. Dzięki niemu Adam może doświadczyć uwalniającego spojrzenia Stwórcy. Tytułowy bohater wiersza został przedstawiony w chwili, gdy próbuje ukryć swoją nagość, gdy uświadamia sobie swoją omyłność i bezradność wobec zła. Jego udziałem stało się też doświadczenie wstydu przed sobą samym, Ewą i Bogiem. Jak wyjaśnia podmiot mówiący, Stwórca na to wszystko pozwolił (w. 18–20) po to, aby człowiek przypomniał sobie, kim naprawdę jest i jakie jest jego powołanie. Czytelnik jest świadkiem, jak Ojciec inicjuje proces przemiany i nawrócenia bohatera wiersza, nie dowie się jednak od poety, czy proces ów zakończy się pomyślnie. Tytułowe „szukanie” wciąż się odbywa, zastosowana forma językowa oznacza trwającą, niezakończoną, niedokonaną czynność.

powtórzenie
przypowieść

kontekst biblijny

bohater liryczny

podmiot liryczny

kontekst biblijny

symbol

Przejmująca do głębi scena utrwalona w wierszu *Szukanie Adama* w Biblii została jedynie nakreślona, ale to przecież zabieg artystyczny typowy dla stylu tego niezwykle złożonego w interpretacji źródła kultury. Współczesny poeta w kongenialny sposób dopełnił biblijną scenę treścią, zamkniętą zaledwie w siedmiu symbolicznych strofach (liczba siedem w Biblii to pełnia, doskonałość). Dzięki temu udało mu się (jak przypuszczam) połączyć wymiar nadprzyrodzony człowieka (trójka oznacza w Piśmie Świętym pełnię, kompletność) z jego wymiarem ziemskim (liczba cztery oznacza w Biblii doczesność). Potwierdzenie takiej koncepcji może stanowić jeszcze użyty w tytule wyraz „Adam”, przypomnijmy: nie tylko będący imieniem – nazwą własną, ale również rzeczownikiem oznaczającym w ogóle ludzi. Pasierb wymownie przypomina, że dramatyczne szukanie każdego zagubionego Adama-człowieka trwa aż do znanych tylko Bogu granic.

Wokół zagadki milczenia Adama

*pozwoliłem ci
dokonać odkrycia
samego siebie*

synu

w. 18–21

Milczenie i słuchanie jako
forma spotkania

monolog
podmiot liryczny

W jednym z zapisków Pasierba ze zbioru *Obrót rzeczy. Rok 1991* znajdujemy pytanie dotyczące tego, czy milczenie sprawia, że człowiek wraca do swoich początków. Koreponduje ono wyraźnie z sytuacją przedstawioną w wierszu *Szukanie Adama*, w której tytułowy bohater milczy, a to Bóg ma głos. Szybko zdajemy sobie sprawę, że zachowanie obu postaci jest znaczące. Cały wiersz ma kształt monologu Ojca. To on jest podmiotem mówiącym i źródłem naszej wiedzy o charakterze relacji łączących Go z człowiekiem. Stajemy się uczestnikami silnych, ale dyskretnie wyrażonych przeżyć, możemy też rozpoznać kondycję psychiczną Adama. Jesteśmy świadkami, jak w oczekiwaniu na jego odpowiedź Ojciec bierze winę na siebie i przyznaje się do klęski. Okazuje się, że

Boża pedagogia jest naprawdę zdumiewająca! Zaczynamy dzięki niej rozumieć, co to znaczy, że życie w pełni jest realizowane dopiero w darze z siebie. W wierszu nie odnajdziemy śladów wzajemności ze strony człowieka.

Choć z Biblii dowiadujemy się, że Adam nie potrafił dobrze odpowiedzieć na dar Boga (zrzucił odpowiedzialność za upadek nawet nie tyle na Ewę, co w rezultacie na samego Darczyńcę), w wierszu można dostrzec nadzieję w jego znaczącym, całkowitym milczeniu. Oczywiście może być ono różnie odczytywane: jako wyraz wolności człowieka, chęci ukrycia się czy ucieczki przed trudnym spotkaniem i równie trudną relacją. U Pasierba milczenie w kontakcie z Bogiem może być także świadectwem przeżywania walki wewnętrznej, następstwem wstydu oraz zagubienia człowieka pozostającego w sytuacji granicznej (termin Karla Jaspersa, reprezentanta xx-wiecznego egzystencjalizmu). Milczenie Adama w tak klarownie nakreślonej przez poetę sytuacji jest niewątpliwie mądrym posunięciem, ponieważ słuchanie Boga (biblijne: „Szema”, o znaczeniu którego pisał Pasierb w eseju *Obsculta* z tomu *Skrzyżowanie dróg*) już jest rodzajem powrotu do Niego, powstrzymaniem się od mówienia (definicja „milczenia” według Izydory Dąbmskiej) wtedy, kiedy jest czas właśnie na milczenie, jak zaznacza Kohelet. Może być też sposobem wyrażania gotowości do słuchania i słyszenia (funkcję bierną i czynną rozróżniał Pasierb-eseista). Milczenie Adama ma dla niego wartość życia, ponieważ wsłuchując się w głos Boga skierowany do niego osobiście, ma on szansę poznać i odkryć autentycznie siebie, swoją wyjątkowość wśród stworzeń, nie tylko uświadomić sobie własną słabość i skłonność do grzechu.

W żadnym miejscu wiersza poeta nie posłużył się frazesem czy sloganem. Prostota, jednoznaczność i jasność semantyczna użytych słów są tu niepodważalne. To, co najważniejsze, zostało przez Boga Ojca powiedziane od razu. Słowo Jego miłości ma moc przywrócenia Adamowi życia i odrodzenia go, ale odpowiedź zależy od człowieka. Tak dzieje się zawsze. Paradoxem wiary pozostanie również fakt, że chociaż to Stwórca doświadczył zdrady, dostrzega, iż człowiek ma poczucie krzywdy („czujesz się zdradzony”, w. 16). Bóg wciąż daje dobry przykład, że niezachwiana miłość jest zawsze, niezależnie od okoliczności, najlepszym antidotum.

Bóg, pełniący w utworze rolę podmiotu lirycznego, nie mówi w wierszu Pasierba o sobie per „my” (jak wcześniej w *Księdze Rodzaju*), nie podkreśla w żaden sposób swojego dostojenia. Teraz przemawia językiem bliskości, z wrażliwością, czułością i empatią. Dobry Ojciec nie może postąpić inaczej, szuka przecież umiłowanego

egzystencjalizm
sytuacja graniczna

semantyka

podmiot liryczny

dziecka, człowieka, który znalazł się w głębokim kryzysie i ukryty milczy. W strachu i ogólnym zamęciu Adam już nie potrafi wzywać Stworzyciela na ratunek. Być może zaczyna powoli rozumieć, że sprawiedliwość nakazywałaby po prostu go ukarać, dlatego tak istotna, a zarazem paradoksalna okazuje się inicjatywa Boga w sytuacji, gdy człowiek dał się sprowadzić na manowce, nie przeszedł pozytywnie próby i nie zdał egzaminu z człowieczeństwa (por. Kierkegaard).

Cały interpretowany utwór poetycki okazuje się formą uobecnienia Stwórcy. Związek Boga Ojca z wypowiedzią liryczną jest prosty i bezpośredni. Nikt tu nie zakłada masek, rozmówcy nie muszą nikogo udawać. Widzimy też, że monolog został zainicjowany przez Boga w warunkach sprzyjających dobremu porozumieniu. Udzielając w utworze głosu Bogu Ojcu, poeta chciał przypomnieć pełną, wiarygodną wizję człowieka i pokazać, że każdego dnia toczy się batalia o kogoś ważnego, kto przez swoje błędy może przyczynić się do sprowadzenia na świat cierpienia, kto zapomina, kim jest, gdzie jest właściwe mu miejsce i do czego został powołany. Stwórca chce, żeby ludzie odzyskali wzrok („widzenie”) i byli prawdziwie wolni, tym samym: zdolni do tworzenia lepszego świata. Temu procesowi sprzyja czas, umożliwiający dojrzewanie (poznawanie siebie – również dzięki relacjom z innymi) do zrozumienia roli nie tylko tego, co w nas i świecie ma wymiar horyzontalny, ale i wertykalny.

Od mroku do światła – wiersz *Szukanie Adama* jako przykład medytacji

Wiersz *Szukanie Adama* należy zaliczyć do liryków najwyższej próby. Autorowi chodziło nie tylko o zwykłe pobudzenie czytelników do refleksji, o namysł nad kształtem relacji Boga i człowieka, lecz także o taki rodzaj myślenia, który stanowi medytację, czyli: ‘głębokie rozważanie problemu’.

Według Teresy Dobrzyńskiej w przypadku tego rodzaju gatunku mowy zawsze w grę wchodzi egzystencjalne i duchowe problemy człowieka, takie jak na przykład miłość czy śmierć, a więc wymagające odniesienia do sfery transcendencji oraz wartości. Celem medytacji jest skoncentrowanie się nad czymś wielkim i ważnym oraz rozważanie danego problemu z różnych punktów widzenia.

Wiemy, że gatunek medytacji szczególną rolę pełnił w czasach średniowiecza. Przynależały do niego utwory służące kontemplacji życia i męki Chrystusa. Miały

pobudzać ludzi do świętości. Rodzajem filozoficznych medytacji z XVII wieku są z kolei *Mysli* Pascala, nie tylko wybitnego humanisty, ale też genialnego fizyka i matematyka, według którego wiedza racjonalna jest bezsilna wobec najważniejszych dla człowieka dylematów etycznych i religijnych. Do nurtu medytacyjnego można zaliczyć również utwory poetyckie różnych okresów. Taki charakter mają niewątpliwie głęboko refleksyjne *Liryki lozańskie* Adama Mickiewicza, wybrane wiersze Juliusza Słowackiego, Cypriana Norwida, Adama Asnyka, Leopolda Staffa czy wspomniany wcześniej *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II, dla którego inspiracją stały się freski w Kaplicy Sykstyńskiej.

kontekst literacki

Sądzę, że analizowany tu wiersz Pasierba można zaliczyć do poetyckich medytacji, zarówno ze względu na widoczne już na wstępie bogactwo istotnych zagadnień, jak i nadanie utworowi specyficznej formy, w ramach której Bóg zwraca się bezpośrednio do pierwszego człowieka. Narzędziami tego monologu stają się wyznanie oraz refleksja.

Bóg przychodzi do Adama, nie opuszcza go w chwili największej klęski, którą z miłości przypisuje sobie. Bierze (metaforycznie) w ten sposób na swoje barki odpowiedzialność za popełnione zło. Świadczy o tym pojawiające się w ostatniej, wyodrębnionej graficznie, bo zaledwie jednowersowej, strofie dramatyczne pytanie: „czyja jest ta klęska” (w. 22), zestawione dla większego uwydatnienia treści z pełną czułości apostrofą Ojca do syna (w. 21).

metafora

graficzna postać tekstu

apostrofa

Biblijny obraz upadku Adama już w pierwszym wersie wiersza kontrastuje z wyznaniem Boga: „jesteś” (tzn. jesteś ‘kochany’, jesteś ‘powołany do szczęścia i miłości’). Nie da się zaprzeczyć, że to sam Stwórca podjął ryzykowną decyzję, obdarowując Adama wolnością, która przyniosła Mu cierpienie. Autor liryku *Szukanie Adama* zdaje się dopowiadać, że zło istnieje, ponieważ Boża miłość jest odrzucana, zwalczana, a często po prostu pozostaje nieznana.

Zarówno Biblia, jak i wiersz Pasierba są pełne kontrastów (np. obraz Boga szukającego człowieka i ukrywający się przed Nim Adam; wołanie Stwórcy i milczenie człowieka) i paradoksów (np. zdradzony Bóg bierze na siebie winę za grzech Adama, lecz szuka go). Różnica między świętością Boga a grzesznością człowieka, o której pisał Kierkegaard, jest kolosalna. Nie o to jednak chodzi, by z tego powodu doświadczać strachu lub egzystencjalnego lęku, czego Duńczyk pozostawił filozoficzne i literackie świadectwo w *Bojaźni i drżeniu*. Wtedy człowiek jest w pełni uzdolniony do dopełnienia w sobie dzieła stworzenia. Dokonuje samodzielnych wyborów, decyduje o swoich czynach, jest więc również dziełem samego siebie, a przede wszystkim może się nazywać

paradoks

egzystencjalizm

ukochanym i upragnionym dzieckiem Boga.

kontekst literacki

Twórczość Czesława Miłosza
jako kontekst

Tak zdobyta i potwierdzona wiedza o tym, że miłością Stwórcy do nas nic nie zachwieje, ma każdemu wątpiącemu (i odkrywającemu na nowo swoje wyjątkowe miejsce w świecie) dawać nadzieję, że Boże wybranie i powołanie sprzed upadku zawsze najlepiej odpowiadają na jego potrzeby; pisał o tym pod koniec XX wieku w jednym z esejów Czesław Miłosz⁷. Determinacja Stwórcy w szukaniu człowieka i sprowadzeniu go na właściwą drogę nie podlega dyskusji. Może natomiast, dzięki poecie, stać się przedmiotem medytacji.

Refleksje końcowe

tradycja biblijna

Twórczość Janusza Stanisława Pasierba zdecydowanie zasługuje na znacznie szersze upowszechnienie, zwłaszcza jego niezwykle dojrzała i skłaniająca do myślenia poezja oraz eseistyka o wymiarze uniwersalnym. Cechuje ją, podobnie jak utwory przywołanego wcześniej Miłosza, głęboki związek nie tylko z kulturą Europy XIX i XX wieku, ale przede wszystkim wyraźna łączność z tradycją judeochrześcijańską, stojącą u podstaw dobrego życia. Razem z poetą przyglądamy się korzeniom wiedzy o człowieku i Bogu oraz ich dramatycznym wzajemnym relacjom. Utwierdzamy się też w przekonaniu, że Księga Rodzaju rzeczywiście odgrywa wyjątkową rolę w historii człowieka jako istoty dysponującej wolną wolą. Dobra znajomość Pisma Świętego jest zresztą bardzo potrzebna w kontekście właściwego odczytania niejednego utworu Pasierba, który za pomocą starannie dobranej, poetyckiego słowa cierpliwie tłumaczy podstawowe prawdy – podobnie jak Mistrz uczy czytelników wszystkiego od początku.

Funkcja milczenia

symbol

Wiersz *Szukanie Adama* przynosi nie tylko obraz człowieka milczącego, słuchającego i odkrywającego na nowo siebie i Boga. Przede wszystkim jest poetyckim portretem kochającego Stwórcy, którego miłosierna miłość na zawsze pozostanie dla nas największą tajemnicą. Współczesny poeta, posługując się symbolicznymi obrazami, zdaje się pośrednio przypominać, że taki jest również sekret każdej prawdziwej, ludzkiej miłości, zdolnej do (niejednokrotnie) niezrozumiałej ofiary (służby) i przebaczenia. Dzięki utworowi Pasierba możemy przyjrzeć się przebiegowi poetyckiej interwencji

⁷ Czesław Miłosz, *O erozji*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 51–52.

kryzysowej: od nawiązania przez Boga wspierającej relacji, której celem jest wzbudzenie zaufania u zagubionego Adama i zapewnienie mu tym samym bezpieczeństwa (bez ryzyka odrzucenia), przez dokonanie swoistej diagnozy sytuacji (rozpoznania zasadniczego problemu wolności), aż po uświadomienie człowiekowi, że w dalszym życiu może polegać na stałej obecności miłującego bezwarunkowo Stwórcy.

<https://rcin.org.pl>

Bernadetta Kuczera-Chachulska

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0002-1817-9083

TO JEDNO

CZESŁAW MIŁOSZ

To jedno

- Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.
Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła,
A może pamięć. Raz, dawno, w słońcu,
Kiedy spadł pierwszy śnieg, jadąc tędy
- 5 Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,
Radości oczu. Wszystko było rytmem
Przesuwających się drzew, ptaka w locie,
Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.
Wraca po latach, niczego nie żąda.
- 10 Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja.

Pierwodruk: 1987.

Wiersz z tomu *Kroniki*; tekst wg: Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 914.

przestrzeń
czas

„To jedno” – deklaracja poety. Wskazanie: to jedno; tylko, wyłącznie, jedynie; nic innego. Również w przestrzeni; gdzie indziej; nic więcej, zatem nic w przyszłości; a skoro teraz: to nic w tym, co minęło (choć odniesienie do przeszłości jest tu obecne, nie narusza jednak nic z intensywnego „teraz”). Przestrzeń i czas, w których odsłania się jeden punkt. Jaki? Dlaczego?

Interpretator ulega pokusie: znając nieco poezję Miłosza, przypomina sobie, i jest to konieczne przypomnienie, inny wiersz tego samego poety. Przypomnienie nie znaczy, że *To jedno* można zrozumieć przez inny wiersz Miłosza, ten inny (wiersz) mógłby tu być nieobecny. Jednak przypomina się – jak zostało powiedziane – w sposób niemal konieczny, zatem potraktuję go jako „narzędzie”, usprawniające zrozumienie jedyności utworu wyjściowego.

Dar

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.
Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.
Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
Nie wstydzilem się myśleć, że byłem, kim jestem.
Nie czułem w ciele żadnego bólu.
Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle¹.

Berkeley, 1971

¹ Wiersz z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*; tekst wg: Czesław Miłosz, *Antologia osobista. Wiersze, poematy, przekłady*, Kraków 1998, s. 60.

Co w tych obu wierszach jest wspólnego? Znieruchomienie w jednym punkcie czasu, a także pierwszy sens końcowych wersów obu lirycznych wypowiedzi: „być samym czystym patrzeniem bez nazwy” (*To jedno*, wers trzeci od końca) i „widziałem niebieskie morze i żagle” (*Dar*, wers ostatni). Jednak podkreślając wspólną dla obu wierszy ekspozycję patrzenia / widzenia, na tym musimy skończyć, ponieważ motyw zrealizowany został w obu lirykach inaczej, umieszczony w odmiennych poetyckich kontekstach. W pierwszym przypadku mamy na przykład do czynienia z bezokolicznikiem („Być samym czystym patrzeniem”), który z natury swojej gramatycznej formy unieruchamia, uogólnia, uniwersalizuje. Poeta używając formuły bezokolicznikowej wzmacnia sens eksponowanego przez siebie sądu. W wierszu *Dar* obserwujemy jakby większy konkret: pierwszoosobową (podmiotową) wypowiedź kogoś, kto wykonuje pewien ruch: „Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle”. Zestawiając te dwa wiersze Miłosza, dostrzegamy wspólną „skłonność” ich podmiotu do zatrzymań, znieruchomień, wyzwalania się z gwaru otaczającego świata. Jak pisze sam poeta w komentarzu do drugiego, w rzeczywistości wcześniej napisanego utworu (*Dar*):

kontekst literacki

Funkcje bezokolicznika

Z pozoru jest to wiersz najzupełniej pogodny, pogodzenia się z życiem, jakiegoś oderwania od wszelkich trosk. Ale jak zauważyli niektórzy krytycy amerykańscy, tu jest całe zło XX wieku, tylko nie powiedziane, jakby ukryte za liniami².

Wbrew Miłoszowej (nieobowiązującej czytelnika) samointerpretacji, patrzę na to, co w wierszu jest „przed liniami”. Sięgam po samookreślające frazy poety: „wiersz pogodny”, „pogodzenia się z życiem”, „oderwania [się] od wszelkich trosk”. Ale w jednym i drugim przypadku jest to „punkt”, wyzwolenie się z przeszłości i nieoczekiwanie przyszłości. Zatem (jest tu) i moment, chwila (punkt), ale jednocześnie nie-moment, nie-chwila; przecież ten kto patrzy/widzi, jak powiedziałam wcześniej – „trwa”. Trwanie jest szczególnym (niedającym się ściśle dookreślić) przeciwieństwem chwili, której cechą znamioną jest ulotność, krótkotrwałość, efemeryczność, przemijalność, tymczasowość. Ale w wierszu *Dar*

autointerpretacja

² Komentarz Czesława Miłosza do wiersza *Dar*, w: Czesław Miłosz, *Antologia osobista...*, dz.cyt.

(1971), wcześniejszym niż *To jedno* (1985), przekaz dotyczący „trwania” wydaje się słabszy, istnieje zdecydowanie bardziej pośrednio. Jest może „kroplą” trwania, która przydarzyła się w jakiejś chwili. Ale nawet jeśli by tak było, liryczna sugestia tego trwania ma charakter rozlewający się, siłę tego, co może przytłoczyć, a nawet unicestwić doznanie przemijania. Być może jest ono odczuciem w pewien sposób zmysłowym (zob. wyżej autokomentarz Miłosza, związany również z doświadczeniami społecznymi i historycznymi), staje się inicjacją ścieżki wewnętrznej mówiącego, która ma szansę „umocować się” w kolejnych doświadczeniach. Wygląda to trochę tak, jakby wiersz *To jedno* rejestrował następny, bardziej doniosły etap „wycofania się”, redukcji wartości świata ziemskiego, z którego w *Darze* pozostało jedynie „widzenie niebieskiego morza i żagli”. Niewybierane, nieposzukiwane, beznamiętne; całkowite niemal wygaszenie uczuć, pragnień, zatem i niepokojów, które wiązałyby ze światem („Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć. / Co przydarzyło się złego, zapomniałem. / Nie wstydzilem się myśleć, że byłem kim jestem. / Nie czułem w ciele żadnego bólu”). Wyzwolenie do trwania, ale trwania w widzeniu; uwolnienie do czegoś, co w nim zostaje zatrzymane. Opozycja trwania i ulotności, poetycki zapis rezultatu ich mocowania się (czy możliwości mocowania się) są najważniejszym wspólnym polem obu liryków. Dynamika opozycji zdaje się prowadzić ścieżkę postępowania bohatera (podmiotu) wierszy, drogi prowadzącej przez czas. Tyle, że ulotność w *To jedno* jest zdecydowanie słabsza i stopniowo, być może, zanika. Tymczasem traktuję to zdanie jako hipotezę wstępną.

opozycja

*

Wydaje się jednak, że ścieżka „pozostawania w trwaniu”, jego charakteru i jakości w liryku *To jedno* prowadzi zdecydowanie dalej. Wprowadzenie do myślenia o wierszu narzucającej się innej Miłoszowej miniatury poetyckiej (*Dar*) odsłoniło znaczenie formy bezokolicznikowej w *To jedno*, nadzwyczajny i kluczowy (jakby ważniejszy niż najczęściej w poezji) sens tytułu wiersza i przede wszystkim ciągle niepotwierdzonej w bliższym oglądzie intuicję, że redukcja tego, co „czasowe”, jest w nim szczególnie daleko posunięta. Po pierwszej lekturze tekstu wychytujemy mglistą potrzebę uruchomienia uczonych kontekstów (problemy z psychologicznym i filozoficznym rozumieniem czasu np. Heraklita, św. Augustyna, filozofów późniejszych i dwudziestowiecznych, psychologii wspomnienia...), zwłaszcza tych, które dotyczą tożsamości człowieka

tytuł
konteksty

w wibrującej nieustannie zmienności. Wydaje się jednak, że one, przyczyniając się do bogatej, erudycyjnej i „kolorowej” inkrustacji w zapisywanym toku prób zrozumienia wiersza, niekoniecznie pomogłyby w zrozumieniu tego utworu. Że skazani jesteśmy, jako czytelnicy tej miniatury, na samodzielne, w intensywnym, skupionym odbiorze, dotarcie do jego głębokiej, nierozdzielnej jedyności.

„Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni” – wers mało zaskakujący jak na stan poezji polskiej w 1985 roku. Wers powtarzający w swoich cząstkach zarówno słowa, jak i perspektywy widzenia obecne we wcześniejszej polskojęzycznej poezji. Jego znaczenie i liryczną wartość zmienia wszystko to, co pojawi się w wierszu później. Jest pierwszym fragmentem ramy utworu, która w sobie właściwej linii nie zostanie zamknięta (ostatni wers); wersem-tłem, w nim pojawi się za moment wędrowiec – bohater – mówiący. *W i o d ł a g o p a m i ę ć* („A może pamięć”). Autor-podmiot niby dystansuje się od tej przyczyny; wiodła go, jak zdaje się mówić, przede wszystkim mapa. Natomiast sygnał wagi pamięci zostaje zdecydowanie i **j e d n o z n a c z n i e w z m o c n i o n y** przez **p r z e r z u t n i ę**. Ona wyznacza wierszowi rytm, stoi u początku bardzo charakterystycznej dla liryku intonacji, związanej z opowieścią wędrowca. Warstwa brzmieniowa (formuła Ingardenowska) jest ważnym, jakby świadomie ukształtowanym w wierszu tłem, na którym dochodzi do ważnych artystycznych i estetycznych wydarzeń. Do pierwszej przerzutni, tworząc ostatecznie dwa regularne punkty rytmiczne, dołącza druga, relacjonująca powrotną podróż wędrowca:

[...] Raz, dawno, w słońcu,
Kiedy spadł pierwszy śnieg, jadąc tędy
Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,
Radości oczu. [...]

w. 3–6

Wcześniej zostało powiedziane: „A może pamięć”; po trzech kolejnych wersach znów przerzutnia naznaczyła formułę: „Radości oczu”. Obie przerzutnie tworzą regularny kształt intonacyjny utworu, wyodrębniają w ten sposób niemal połowę wiersza, będącą lirycznym przedstawieniem swoistego „punktu wyjścia”, relacją z niezwykłości przeżycia, które łączy, scala to, co w przyrodzie (przedmiot widzenia, rzeczywistość świata widzialnego), z tym, co wewnątrz bohatera: „radość bez przyczyny”. Impuls

[odbiorca dzieła literackiego](#)

[bohater liryczny](#)

[Rola utworu](#)

[Rola pamięci](#)

[przerzutnia](#)

[intonacja](#)

[warstwa brzmieniowa](#)

[rytm](#)

świata (przyrody) wywołuje całą treść życia wewnętrznego, która właśnie się „wydarza”, trudno byłoby ją nazwać np. podziwem wobec świata, zachwytem jego urodą; trudno byłoby w tych określeniach zamknąć to, co najważniejsze w doznaniu wędrowca.

Intensywność przywołania niezwykłego przeżycia każe odbiorcy wiersza na moment zapomnieć („nie zauważyć”), że tuż po pierwszej przerzutni powiedziano: „dawno”, że sytuacja, o której mówi bohater liryczny, wydarzyła się w przeszłości. Dopiero druga część wersu po drugiej przerzutni uświadamia, że wszystko „było”, że wydarzenie wyjęte zostało z przeszłości, a siła pamięci powoduje mocną ekspozycję wydarzenia zewnętrznego i wewnętrznego, które tak naprawdę należą właśnie do przeszłości. Impuls przeżyciowy niweluje ostrzejsze przedziały między tym, co kiedyś i teraz. Wypowiedziane wprost „było”, nazywające doznanie z przeszłości, wprowadza w swoiste liryczne epicentrum wiersza:

[...] Wszystko było rytmem
Przesuwających się drzew, ptaka w locie,
Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.

w. 6–8

odbiorca dzieła literackiego

Między poetą a czytelnikiem (słuchaczem) jego poezji, stopniowo, podczas poznawania wiersza, odsłania się wspólne pole doświadczeniowe – ono pozwala czytającemu stać się współuczestnikiem świata zawartego w utworze, a także zrozumieć miejsca, które nie zostały przez autora dopowiedziane. Otóż we fragmencie poprzedzającym przywołany trójwers pojawiło się dookreślenie sytuacji: „Kiedy spadł pierwszy śnieg”, a zaraz po nim autor mówi o „radości oczu”. Banalnie łatwa jest identyfikacja z podmiotowym doświadczeniem. Ono, wzmocnione naszym czytelniczym, najbardziej prywatnym, każe uwierzyć, czy wspomaga iluzję, że zachwyt „pierwszym śniegiem”, który zmienił pejzaż, jest najważniejszym doznaniem bohatera-wędrowca. Przywołane ponownie trzy kolejne wersy mówią jednak, że niekoniecznie, albo po prostu – nie. Być może pierwszy śnieg, zmieniając pejzaż, „uświatniając” go, pozwolił dostrzec coś, czego najczęściej nie widzi się tak wyraźnie i przede wszystkim – mocno. Otóż wszystkie elementy poprzedzające przywołany trójwers (zamknięta, „osobna” regularność, np. przerzutnie „określające” cały początkowy fragment, w ten sposób rysujące

bohater liryczny

przerzutnia

się wyglądy³ i sensory...) przekonują, że fraza: „Wszystko było rytmem [...]”, jest wypowiedzeniem przez poetę najważniejszego lirycznego sensu, którego apogeum urzeczywistniło się (zostało rozpisane) w późniejszych pięciu wersach (już ostatnich). „Przesuwające się drzewa”, „ptak w locie”, „pociąg na wiadukcie” są obrazem ukonkretnionego, odsłaniającego się rytmu, organizującego jakąś wielką (największą?) całość, w której mówiący jest zanurzony i nagle tę „organizację” wielkiej Całości zauważa.

rytm

I znów: można by sięgnąć do uczonych rozpraw, od estetyk średniowiecznych poczynając (np. do myśli o pięknie i rytmie jako jego komponencie u św. Augustyna), żeby rozjaśnić punkt centralny utworu. Nie jest to bezwzględnie konieczne, ponieważ rytm, kategoria niby muzyczna, realnie odnosi do tego, co bardziej uniwersalne, dostępne każdemu; powtarzalność, miara, formuła powielanego dystansu, wpisuje się – znów – w doświadczenie każdego. Spróbujmy je dopełnić (zwerbalizować), posiłkując się historią myśli z zakresu estetyki:

Rytm a estetyka

Rytm był istotnym pojęciem starożytnej estetyki i był w niej pojmowany matematycznie; u Rzymian miał nawet tę samą nazwę *numerus*, co liczba. Ale był pojęciem stosowanym prawie wyłącznie w muzyce. Inaczej u Augustyna: uczynił on rytm podstawowym pojęciem całej estetyki, dojrzał w nim źródło wszelkiego piękna. Aby móc to uczynić, rozszerzył pojęcie tak, aby objęło nie tylko rytm słyszany, ale i widziany, nie tylko rytm ciała, ale i duszy, zarówno w człowieku, jak w przyrodzie, zarówno rytm doznań, jak i czynności, postrzeżeń, jak pamięci, zarówno rytm przemijający zjawisk, jak wieczny rytm świata. Wysunął pojęcie rytmu na czoło estetyki, ale również tak je rozszerzył, że czynnik ilościowy, matematyczny, przestał być niezbędnym czynnikiem rytmu⁴.

Po uważnej lekturze przywołanej rekonstrukcji myśli św. Augustyna widzimy, że wiersz Miłosza tak naprawdę nie potrzebuje tego odniesienia, że niemal to samo daje się wyczytać z samej Miłoszowskiej miniatury. Ale oprócz rytmu doznań i postrzeżeń, rytmu ciała i rytmu duszy, rytmu przemijających zjawisk, wiecznego rytmu świata

³ Chodzi o warstwę wyglądnów – termin wprowadzony przez Romana Ingardena.

⁴ Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Warszawa 2009, s. 58; wyróżnienia – B.K.-Ch.

jest w tym wierszu jeszcze zachwyty – zachwyty początku i zachwyty trwania – a jego źródłem staje się pamięć (o niej też mówi św. Augustyn).

podmiot liryczny
bohater liryczny
odbiorca dzieła literackiego

Wiersz liryczny, zawierając w sobie jakby zsumowane doświadczenia jakiejś epoki (św. Augustyn, kwestie rytmu), wnosi do tych obserwacji coś nieporównywalnie większego niż one same; doświadczenie pojedynczego człowieka (podmiot i bohater wiersza), jadącego – po latach – przez świat, który był kiedyś jego światem, w dzieciństwie, w młodości. Konkret przeżycia dojmująco porusza odbiorcę (czytelnika), znacznie mocniej niż estetyczne traktaty, chociaż nic z nich nie gubi.

przestrzeń

Tematem wiersza *To jedno* jest zachwyty, jego wspomnienie – ale czy tylko wspomnienie? Nie ma w liryku wyraźnego sygnału, że to, co było kiedyś, dzieje się w wierszowym teraz, ale jednocześnie siła przypomnienia połączonego z pragnieniem (o którym za chwilę), powoduje sugestię/iluzję jakby to, co minione, działo się właśnie teraz, w chwili, gdy bohater-wędrowiec przemierza przestrzeń. Iluzję tę powoduje intensywność przypominanego sobie doznania. „Wszystko było”, ale aktualizacja dokonana przez pamięć jest tak mocna, jakby to „kiedyś” wydarzyło się właśnie teraz... i trwa, mimo że jednocześnie pozostaje w jakimś ogromnym ruchu. Jakby doszło do kumulacji tego, co niegdyś, i tego, co teraz. Siła przypomnienia zamieniająca się w siłę doznania przylega ściśle do czasu teraźniejszego. Tak mocne zwanie przeszłości i teraźniejszości (choć na nieco innych zasadach) właściwe jest dla elegii i elegijności Mickiewiczowskiej (np. dla *Dziadów* część IV albo pierwszej zwrotki *Do ***. Na Alpach w Splügen 1829*). Miłosz, zdecydowanie przyznający się do tradycji Mickiewiczowskiej, wchodzi w nią na najgłębszym poziomie i czyni z niej własne narzędzie liryczne.

elegijność

tradycja literacka

Pamięć i rytm

Wersy, o których była mowa wcześniej (pierwszy śnieg, radość oczu, przesuwanie się drzewa, ptak w locie, pociąg na wiadukcie, święto ruchu) są ewokacją pamięci, która zachowała zachwyty (ekstazę?); najważniejsze jego powody i to, co udało się dzięki niemu zatrzymać, co jest współczesnością i znowu „rozpoczęło” swoje trwanie, co jest jednocześnie trwaniem i ruchem – Rytmem. Pamięć dosięgła impulsu (pierwszy śnieg), zewnętrzność poprowadziła w przestrzeń jakiejś dokonującej się, spełnionej wewnętrzności. Tam czytelnik wiersza odkrywa wspomnianą Całość, o której była już mowa, całość św. Augustyna-filozofa, Całość wychwyconą przez „rytm” („źródło wszelkiego piękna; rytm słyszany, ale i widziany; rytm ciała, ale i duszy, zarówno w człowieku, jak w przyrodzie; rytm doznań, jak i czyn-

ności, postrzeżeń, jak pamięci; rytm przemijający zjawisk i wieczny rytm świata”), ale też Całość, w którą czytelnik wchodzi i jest jej w stanie doznać, obdarzyć sygnaturą, bez żadnych kontekstowych pomocy estetyki sprzed wielu wieków; Całość, którą obejmuje Rytm; obejmujący życie – doświadczany i „zobaczony”, ale również rytm będący podstawowym atrybutem piękna, w wierszu z nim poniekąd utożsamiony. Przecież to, co piękne („Kiedy spadł pierwszy śnieg”), stało się punktem wyjścia doznań mówiącego.

Bohdan Pociąg napisał kiedyś, że:

Rytm i przepływ muzyki wywodzi się z naszych wewnętrznych rytmów, z naszego poczucia i przeżywania czasu: jej wewnętrzne napięcia są jakby odbiciem napięć egzystencjalnych samego życia⁵.

Jest w myśli Pocięga zawarta odpowiedniość zewnętrznego świata do tego, co wewnątrz doznającego / przeżywającego człowieka (w wierszu Miłosza mówi się o „impulsie” – wywołanym przez pierwszy śnieg – i tym, co poruszone, uruchomione zostało wewnątrz bohatera). Zewnątrz i wewnątrz pozostają w znaczącym uścisku; jedności, Jedni. W pewien sposób krzyżują się z nią? Nakładają się na nią? Przeżycie dawne zaistniało teraz w całej okazałości. Przecież doznanie bohatera powracającego „tu” jest możliwe ze względu na przypomnienie, stające się pełną aktualizacją minionego. Swoista jedność świata zewnętrznego z wewnętrznym towarzyszy jedności tego, co było kiedyś; jedności, która w jakiś sposób zaistniała w przestrzeni obecnej w wierszu, towarzyszy jedność czasu minionego i współczesności. Na marginesie: ten drugi atrybut sytuacji wierszowej jest kumulacją elegijności, jak pisałam wcześniej.

Kiedy czytelnik uświadomi sobie „punktowe” połączenie tego, co przestrzenne w wierszu, z tym, co czasowe, wówczas wyjaśnia się sens tytułu: to jedno. To, co wydarzyło się właśnie i przeniosło ponad wszystkie inne doświadczenia życia.

bohater liryczny

elegijność

przestrzeń

tytuł

czas

⁵ Bohdan Pociąg, *Miłość co dźwięki porusza*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2, s. 87.

Czy nie pobrzmiewa tutaj jakieś przekroczenie materii i czasu? Słowo „jednia” podsuwa myślenie o Plotynie. Dawny filozof poruszał się jednak w świecie wysublimowanego idealizmu. Doświadczenie, poetycko opowiedziane przez Miłosza, z idealizmem nie ma nic wspólnego, jest osadzone w fascynującej materii świata i doznawaniu czasu, bez nich nie byłoby możliwe. Skądinąd znane jest Miłoszowskie zakochanie w rzeczywistości ziemskiej, rzeczywistości zmysłów, dzięki którym ta rzeczywistość staje się dla człowieka obecna. Można zatem mówić o przekroczeniu wymiaru świata, zdobyciu czegoś więcej – ale do „czegoś więcej” bez obecności tego świata nie mogłoby dojść.

*

Charakterystyczna jest dla środkowej części wiersza – o czym była już mowa – radość (dwukrotne powtórzenie tego słowa, w drugim przypadku wzmocnienie go przez przerwutnię), zachwyty, ekstatyczne „wchodzenie” w Rytm. Poeta nie mówi wprost, że w czasie terazniejszym powtórzyło się wcześniejsze doświadczenie; ono jednak musiało zaistnieć, żeby pragnienie wyrażone w ostatnich czterech wersach zyskało liryczną jakość (siłę sugestii), przymglony patos właściwy końcówce utworu, w której bohater / podmiot:

Wraca po latach, niczego nie żąda.
Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja.
w. 9–13; wyróżnienia – B.K.-Ch.

Tonacja emocjonalna ostatnich pięciu wersów utworu zdaje się szczególnie podkreślać trzy zaznaczone wyżej wiersze. Poprzedzone one zostają – i zamknięte (pierwszy i ostatni z przywołanego fragmentu) – formułami „oznajmienia”, suchej relacji, chociaż przekazują ważne komunikaty, są poetycką syntezą i jednocześnie powściągliwym przedstawieniem stanu wewnętrznego bohatera, jego myśli rozpoznającej sytuację. Pierwszy z przywołanych wersów („Wraca po latach, niczego nie żąda”) jest nawiązaniem do początkowego: „Wędrowiec przybywa”, swoistym „ustabilizowaniem” podłoża

wierszowych wydarzeń; przybycie, powrót do miejsca, w którym pamięć ożywia niezwykle doznanie, budzące kategorie ruchu, rytmu, ale też – piękna, sprzęgniętego z nadzwyczajnym przeżyciem, o którym była mowa wcześniej. Następująca później informacja: „niczego nie żąda”, będąca wyrazem osiągniętej samowiedzy, ujawnia pewien stopień dojrzałości wewnętrznej podmiotu / bohatera, a może obojętność, biorącą się z jego „wypalenia”, znużenia światem? Istnieje tu pewna korespondencja ze stanem osoby mówiącej we wcześniej przywoływanym *Darze*. Tyle, że bohater wiersza *To jedno* idzie jednak dalej – bo co prawda „niczego nie żąda”, ale tak naprawdę tylko dlatego, żeby tym mocniej stwierdzić: „Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy”. I ta formuła rozpoczyna trójwersowe wyznanie: „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy”. Czego „chce” – tak bardzo „chce” – bohater, tożsamy z podmiotem autorskim, choć w całym wierszu wypowiada się w trzeciej osobie? Słowo „drogocenna” wywołuje m.in. klejnot, coś absolutnie jedyne; w 1977 roku Miłosz tłumaczy apokryficzny *Hymn o perle*, narzucający również dość zdecydowane konotacje. Może pojawił się tu ślad minionego doświadczenia twórczego, a może jest tu tylko pamięć języka i desygnatu? „Drogocenna perła” nie tworzy stałego związku frazeologicznego, natomiast wprowadza określoną wyobraźniową i znaczeniową perspektywę czytania wersu, zwłaszcza wówczas, gdy przypomnimy sobie kontekst perły ewangelicznej („Gdy znalazł jedną drogocenną perłę, poszedł, sprzedał wszystko, co miał, i kupił ją”⁶). W wierszu Miłosza klejnot, perła, to, co jedyne i przewyższa wszystko inne, nazwane zostało w zdaniu: „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy”. Na konieczną uwagę zasługują implikowane: intensywność patrzenia, przyłgnięcie do tego, na co się patrzy – wtopienie się w to tak, jak we wszystko, co wyzwała w człowieku krańcowe pragnienie. Niepokoi jednak pytanie: patrzenie na co? Czy przywołany wcześniej ewangeliczny fragment nic tu nie znaczy, czy może gdzieś prowadzi?

Poeta akcentuje samo „czyste” patrzenie, „patrzenie bez nazwy”; jednak pamiętamy z wersów wcześniejszych: „przesuwające się drzewa”, „ptaka w locie”, widzenie „pierwszego śniegu”, które wprowadzają człowieka patrzącego we wszechobjmujący Rytm, o którym była mowa wcześniej. Nie mamy podstaw, by mówić w tej sytuacji na przykład o mistyce patrzenia czy innych zbliżonych do niej kontekstach. Można by mówić o widzeniu, ale autor używa formy czasownikowej – „być patrzeniem”, formuła

⁶ Mt 13, 46; cyt. wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 4.

rytm

frazeologia

kontekst biblijny

tradycja literacka

romantyzm

„być widzeniem” nie spełniłaby precyzyjnie funkcji słów użytych przez autora, przede wszystkim nie do końca zrekonstruowałaby sens poetycki właściwy wierszowi. Bezokolicznik „być” wprowadza walor uogólniający, podkreśla bezczas czy może pragnienie (znów!) wyjścia poza czas, „bez oczekiwań, lęków i nadziei”; wyzwolenie. Można by powiedzieć: wyzwolenie do patrzenia, które trwa, intensyfikuje się.

Budzi się w tym momencie pokusa odniesienia tej wierszowej sytuacji do Mickiewiczowskich liryków lozańskich. Dostrzegamy uderzające zbieżności (np. wyzwolenie z wszelkich ograniczeń – poza jednym, wyjściowym odniesieniem do przeszłości, na której sporo w wierszu zostało zbudowane – charakterystyczny spokój i „wgląd pod podszewkę świata, funkcja bezokolicznika). Jest jednak przynajmniej jedna, ale zasadnicza różnica: Miłosz, bohater jego wiersza, patrzy na świat, w którym żyjemy, Mickiewicz „zagląda” gdzie indziej, patrzy z „drugiego brzegu”. Wprowadzenie Mickiewicza na zasadzie dygresji uzasadnia wiele innych podobieństw w twórczości obu poetów, wskazuje również na zdecydowane odwoływanie się Miłosza do patronatu romantyka. Decyzję o odniesieniu Miłosza do Mickiewicza uzasadnia również fakt, że dzięki takiemu zestawieniu można wyraźniej zobaczyć, jak bardzo Miłosz zanurzony jest w ziemskiej rzeczywistości, mimo że się z niej wyzwala (zarówno wiersz *Dar*, jak i *To jedno*). To ona jest dla niego drogą do „znalezienia się” „na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja”. Poeta dwudziestowieczny ciągle pozostaje na „jednym brzegu”. Stąd widzi urodę świata i poprzez jego impulsy odnajduje coś, co ten świat przerasta.

Co do próby zrozumienia całości wiersza *To jedno* wnosi przywołany powyżej fragment: „Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja”? W jaki sposób pozostaje w związku z „patrzeniem”? Jak odnaleźć granicę „ja” i tego, co bez „ja” – i wyłącznie – należy do świata zewnętrznego? Ostatnie wersy wiersza pozwalają odnaleźć znak równości między „tym jednym” i „rzeczą drogocenną”. Jest nim „patrzenie”. Ono podsuwa myśl, że właśnie dzięki niemu, przez nie, wędrowiec odnajduje siebie na przecięciu „ja” i „nie-ja”. Patrzenie wyprowadza człowieka z jego wnętrza, ale jednocześnie nie pozwala mu tego wnętrza opuścić. Idąc dalej (jak mówi ktoś inny, chociaż w odmiennych kontekstach): „Istnieć i patrzeć to akty wzajemnie od siebie zależne”⁷.

⁷ Simon Tugwell op, *Osiem błogosławieństw. Rozważania nad Tradycją chrześcijańską*, [tłum. Wojciech Unolt], Poznań 1986, s. 101.

Podmiot wiersza pragnie zamienić się w samo patrzenie, to pragnienie jakby eliminuje go z codzienności świata, już stawia na granicy, o której poeta mówi w ostatnim wersie. Ów wers zatem potwierdza, akcentuje, wzmacnia coś, co w wierszu zostało już wcześniej, inaczej powiedziane. Łącząc przywołane wyżej zdanie (o istnieniu i patrzeniu) z wcześniejszymi obserwacjami, postrzegamy sens końcówki wiersza tak, jakby patrzenie przechodziło w istnienie. Może – w jakiś (wyższy?) rodzaj istnienia. Jakby patrzenie stwarzało sugestię jego (istnienia) lirycznej esencjalizacji – co jest „głębokim” oksymoronem, paradoksem.

oksymoron

paradoks

Ale też Miłosz nie mówi o patrzeniu na cokolwiek. Mówi o patrzeniu, którego konsekwencją jest zachwyt, ekstatyczne zatrzymanie wobec „wydarzającego się Rytmu”, głębi istnienia. Czy paradoks w historii poezji nie był rezultatem postawy wobec niepojętego? *To jedno* wychwytyje jakiś krańcowy, graniczny model istnienia i jednocześnie model „wglądu w istnienie”. Jest to wiersz, który, jak każdy wiersz liryczny, rządzi się swoimi prawami; nawet wówczas, kiedy interpretator odruchowo chciałby sięgać po słowniki i kompendia filozoficzne. Każdy prawdziwy wiersz liryczny ma swój własny słownik, trudny do zrekonstruowania. I nie powinno się dopełniać tego słownika na siłę, pozostawiając milczeniu niektóre hasła.

<https://rcin.org.pl>

Krzysztof Biedrzycki

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0002-5110-6986

KOSZYKÓWKA I POEZJA

STANISŁAW BARAŃCZAK

Pierwsza piątka

W oceanicznym ryku nabitej głowami hali
Boston Garden, w ekstazie od górnych galerii po parter,
wbiegają truchtem, luźni, zblazowani, cali
w niby-leniwej glorii, pięć piętrowych panter:
5 długoręki Kevin McHale, sześć stóp i dziesięć cali

ofensywnego geniuszu; chmurny i uparty
wielkolud Robert Parish; piegowaty Dennis
Johnson, mistrz błyskotliwych podań; jego partner
Danny Ainge, cwany gówniarz z wyglądu, bezcenny
10 artysta strzałów z dystansu; aż wreszcie wstępuje na parkiet

Larry Bird (z trybun: „LA-RREE!!!”), kluchowaty, senny
blondas, w którym nikt by się nie domyślił żywej,
jedynej, wszystko dotąd zaćmiewającej legendy.
Fale wrzawy wzbierają, aż burzliwe grzywy
15 walą się, nagła cisza święci ewidentny

fakt: w dziejach koszykówki nie było drużyny
tak zgranej, niezrównanej. Gwizdek, pierwszy wyskok
do piłki. Parish; Johnson; McHale czterema dużymi
krokami dopada kosza, dwa punkty, ryk: znów im wyszło.
20 „Socjotechnika: bez meczów, lig, tabel zbyt by się dłużyły

tygodnie”, mruczę zawistnie. (Bird rzuca się w kłębowisko
ciał, zwód, łuk strzału: znowu!). Nie: tylko trochę mniej niedoskonali
niż każdy, są doskonale kochani, nienawidzeni, są wyspą
wyrosłą nad obojętność. Na mgnienie. Tak, ale na mgnienie ocali
25 ich to, że wystają o głowę ponad tę resztę, to wszystko.

Pierwodruk: 1988.

Tekst wg: Stanisław Barańczak, *Wiersze*, wstęp i oprac. Dariusz Pawelec, w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 346,
Wrocław 2025, s. 397–398.

„[...] w dziejach koszykówki nie było drużyny / tak zgranej, niezrównanej [...]” (w. 16–17). Koszykówka może budzić duże emocje, jak każdy sport – to wiadomo. W Stanach Zjednoczonych rozgrywki koszykarskiej ligi NBA cieszą się takim zainteresowaniem, jak w Europie i Ameryce Południowej rozgrywki w piłce nożnej. To nieodłączny element życia społecznego, kultury popularnej, budowanej wokół drużyn wspólnoty kibiców. Czy to jest jednak temat na wiersz? Gdzie sport, a gdzie poezja?

Sport bywa jednak tematem poetyckim. Mało kto dziś pamięta, ale w latach 1912–1948 podczas igrzysk olimpijskich przyznawano medale w ramach Olimpijskiego

Konkursu Sztuki i Literatury. W 1928 roku w Amsterdamie złotym medalistą został Kazimierz Wierzyński za tom wierszy *Laur olimpijski*, z kolei w 1936 w Berlinie brązowy medal przyznano Janowi Parandowskiemu za powieść *Dysk olimpijski*.

Sport, piękno wysiłku ludzkiego, emocje z nim związane budziły zainteresowanie poetów i artystów z innych dziedzin twórczości już w czasach starożytnych (przypomnijmy posągi doskonale zbudowanych atletów). W XX wieku, gdy sport zyskał szczególną rangę w kanalizowaniu, ale też rozbudzaniu emocji społecznych, gdy skutek profesjonalizacji stał się dziedziną osiągnięcia niewyobrażalnych wcześniej rezultatów, gdy wreszcie – sam stał się pięknym niczym twórczość artystyczna, nie mógł być ignorowany przez literaturę i sztukę. Inna sprawa, że pisanie o sporcie jest na tyle dużym wyzwaniem, iż wybitnych utworów, na miarę wierszy Wierzyńskiego, nie ma wiele. Bo trudno wyjść poza szablonowe myślenie o sporcie. Niewielu się to udaje.

Wiersz Stanisława Barańczaka opowiada o jednej z najbardziej utytułowanych drużyn w lidze NBA: Boston Celtics (do 2024 roku osiemnaście razy zdobywali tytuł mistrzowski, najwięcej spośród wszystkich drużyn). Odnosi się do momentu jej szczególnych tryumfów w latach osiemdziesiątych, określanym jako era Larry'ego Birda. Pojawiający się w wierszu zawodnicy to gwiazdy zespołu z tamtego czasu. Utwór także powstał w tamtej epoce (został zamieszczony w tomie *Widokówka z tego świata* w 1988 roku).

Sytuacja liryczna jest tu jasna: mecz w „nabitej głowami hali / Boston Garden”. Zobaczmy, jak ona jest przedstawiona. W opisie mamy do czynienia z serią przenośni i wyolbrzymień. Już określenie „nabita głowami” jest przecież metaforą, której sens sprowadza się do tego, że hala jest całkowicie wypełniona, nie ma w niej wolnego miejsca. Następuje wizualne przedstawienie: widzimy jedną głowę obok drugiej. To jednak tylko część opisu. Bo zaczyna się on od innej metafory: „W oceanicznym ryku”, która znajduje swoje rozwinięcie w dalszym ciągu wiersza: „Fale wrzawy wzbierają, aż burzliwe grzywy / wałą się, nagła cisza [...]” (w. 14–15). „Oceaniczny ryk widowni” jest potrójną metaforą, dzięki czemu następuje hiperbolizacja, czyli wyolbrzymienie obrazu. Słyszymy ryk widowni, owszem – ryk możemy zrozumieć jako gwałtowny, przeraźliwy odgłos, jednak przypisywany jest zazwyczaj zwierzętom. Tutaj ryczy widownia. Nie jest to jednak zwykły ryk, ten jest zwielokrotniony przez swoją „oceaniczność”, a więc przez skojarzenie z czymś wielkim i nieogarnionym, a przy tym groźnym. To drugi poziom przenośni. Ale jest też trzeci, bo przecież sam ryk oceanu to też metafora, jego

sytuacja liryczna

hiperbola

metafora

animizacja

animizacja. W ten sposób za pomocą kilku słów zostaje oddana atmosfera widowni w Boston Garden. I ten dalszy ciąg – gdy nadal widzimy i słyszymy ocean, „fale wrzawy wzbierają” – można sobie wyobrazić jako gwałtowne falowanie widowni, ale zarazem da się usłyszeć falowanie krzyku, przy czym falowanie dźwięku (choć w fizyce mówi się o falach w akustyce) też jest przecież metaforą. Nagle jednak zapada cisza, oceaniczne grzywy się wałają, wszystko zamiera. Ten zmetaforyzowany opis widowni, a raczej sposobu jej reagowania na mecz, unaocznia atmosferę panującą w miejscu, gdzie jest on rozgrywany. Zarazem osiągnięte zostają dzięki niemu dwa inne efekty. Jeden dotyczy pokazywania wydarzenia, gdy dwukrotnie, na początku i w trakcie meczu, kamera zostaje skierowana w stronę widowni (trochę jak w transmisji telewizyjnej). Drugi ma charakter poetycki – dzięki tej metaforze mecz zyskuje znamię zdarzenia niezwykłego, epickiego, wzniosłego.

metafora

peryfrazja

Zasadnicza część wiersza poświęcona jest jednak zawodnikom. Kamera, a wraz z nią komentarz, skupiają się już tylko na nich: „wbiegają truchtem, luźni, zblazowani, cali / w niby-leniwej glorii, pięć piętrowych panter” (w. 3–4). Peryfrazja, za pomocą której zostają ukazani, też oparta jest na wyolbrzymieniu, swoistej poetyckiej przesadzie. Pantery, najpierw leniwe, powolne, gdy tylko ruszą do biegu, są nie do powstrzymania i nie do pokonania. Tutaj są jednak piętrowe pantery – to oczywiście odniesienie do ich wzrostu. Metafora jest jednak zaskakująca, wydawałoby się, że oba jej człony są z zupełnie innych sfer rzeczywistości, w skrócie zostaje tu ukazana istota obserwowanego zjawiska: mowa o ludziach, ale jest w nich coś nie-ludzkiego czy poza-ludzkiego. Koszykarze są niby herosi, ale ich obraz zbudowany jest na zasadzie równocześnie zwierzęcej (pantery) i technologicznej (piętrowe) analogii. Z zakresu znaczeń obu słów wydobyte zostają te aspekty, które łączą się w nowy, nieoczywisty sens.

epitet

Ich wbiegnięcie na parkiet opisane jest innym językiem. Owszem, pojawia się wzniosła „gloria”, ale dopełniona jest ona epitetem „niby-leniwa”, co koresponduje z prozaicznymi „truchtem” i „zblazowaniem”. „Trucht” jest oczywiście zwykłym określeniem ich ruchu. Jeśli jednak są „zblazowani”, to mamy już do czynienia z rodzajem oceny. Słowniki opatrują to słowo kwalifikacją: pejoratywną. W jakiś sposób słowo „leniwa” też ma odcień negatywny. Tutaj jednak oba słowa odgrywają inną rolę. Koszykarze wyglądają na zblazowanych, jakby byli znudzeni, obojętni, jakby wbiegali na parkiet od niechcenia, a czekający ich mecz był rutynową rozrywką. Na pewno nie okazują emocji, a zwłaszcza zdenerwowania. Wiedzą, na co ich stać. Są gwiazdami

i mistrzami. Dlatego ich „gloria”, czyli chwała, jest „niby-leniwa”, została już osiągnięta, na niczym nie musi im zależeć. To jednak pozór. Gdy ruszą do skoku jak pantery, ich lenistwo i zblazowanie znikną.

Tymczasem każdy z nich zostaje scharakteryzowany. „Długoręki Kevin McHale, sześć stóp i dziesięć cali // ofensywnego geniuszu” (w. 5–6). Najpierw rzeczowe informacje – długie ręce i ponad dwa metry osiem centymetrów wzrostu (podane w jednostkach amerykańskich, w końcu mowa o drużynie z Bostonu; skądinąd w tak sformułowanej informacji zawarte jest coś jeszcze: otóż wprowadza ona pewnego rodzaju tajemniczość, zawodnik staje się w naszej wyobraźni jeszcze wyższy – wrażenie dodatkowo wzmocnione przez fakt, że liczby wyrażone są pełnymi słowami). Szybko przechodzą one jednak w przerośnięcie, to nie są tylko liczby i miary dotyczące wymiarów ciała człowieka, „sześć stóp i dziesięć cali” określa jego geniusz. Oczywiście można tę informację odczytać dwojako: zarówno sam McHale jest wielkim (w sensie i dosłownym, i przerośniętym) geniuszem, jak i przejawiający się przez niego „ofensywny geniusz” jest trudny do wyobrażenia. Po nim występuje „chmurny i uparty / wielkolud Robert Parish” (w. 6–7), opisany przez cechy charakteru, ale i wygląd – co ciekawe i ważne, za pomocą potocznego, z lekka dziecięcego języka, jakby dla zniwelowania dystansu. Nie wiemy, jaki jest wzrost Parisha, wystarczy, że jest „wielkoludem”. Następny jest „piegowaty Dennis / Johnson, mistrz błyskotliwych podań” (w. 7–8). Dowiadujemy się głównie, jak wygląda, ale i o tym, co jest jego największą zaletą. Zauważmy – jeden określony został jako geniusz, drugi jako mistrz, trzeci jako artysta (w dodatku bezcenny): „jego partner / Danny Ainge, cwany gówniarz z wyglądu, bezcenny / artysta strzałów z dystansu” (w. 8–10). I tu przedstawienie wyglądu łączy się ze wskazaniem roli, jaką Ainge odgrywa na parkiecie. Ów wygląd opisany jest za pomocą kolokwializmu graniczącego z wulgaryzmem, sugerującego familiarność, bliskość, jednak równocześnie wprowadzającego w błąd, bo to tylko pozór: Ainge, choć można w nim widzieć dziecko, gra w sposób dojrzały, profesjonalny i bezbłędny.

Po zapoznaniu się z czterema członkami zespołu czytamy: „aż wreszcie wstępuje na parkiet / Larry Bird (z trybun: «LA-RREE!!!»), kluchowaty, senny / blondas, w którym nikt by się nie domyślił żywej, / jedynej, wszystko dotąd zaćmiewającej legendy” (w. 10–13). I tu mamy do czynienia z pozorem, wygląd – przedstawiony za pomocą słów wartościujących – sugeruje kogoś innego, niż ten, z kim mamy do czynienia. To „legenda”, w dodatku „wszystko dotąd zaćmiewająca”! A zarazem kluchowaty (w in-

metafora

język dziecięcy

kolokwializm

słowa wartościujące

nym kontekście byłoby to określenie złośliwe), czyli jakby z lekka otyły i nieruchawy, w dodatku robiący wrażenie sennego. Może protekcjonalnie, choć w istocie familiarnie, po kumpelsku określony jako „blondas”.

język potoczny
kolokwializm

język komentarza sportowego

Jak zauważyliśmy, koszykarze Boston Celtics opisywani są na trzy sposoby: momentami rzeczowy, częściej wartościujący, niekiedy wprost pełen podziwu. Czasem przedstawia się ich językiem potocznym, kolokwialnym, nawet zabawnym. Jakby z jednej strony chciano pokazać ich niezwykłość, a z drugiej – mówić o nich jak o kimś bliskim. Język tej prezentacji trochę przypomina język komentatora sportowego, który zwykle charakteryzuje się mieszaniami porządków – od wzniosłości, a nawet przesady w wartościowaniu, po kolokwialne obniżenie tonacji, by nawiązać z odbiorcą więź wspólnoty kibiców (między którymi nie ma przecież dystansu i posługują się językiem bezpośrednim, emocjonalnym, podszytym humorem i swego rodzaju dosadnością).

puenta

Cały ten fragment, prezentujący publiczność i zawodników, był tylko wstępem do meczu. Zanim jednak gra się rozpocznie, pada zdanie podsumowujące dotychczasowe rozważania: „w dziejach koszykówki nie było drużyny / tak zgranej, niezrównanej” (w. 16–17). To nie tylko puenta pierwszej części wiersza, to jego centralne stwierdzenie. Zdanie oznajmujące, na pozór informacyjne, choć w istocie będące opinią, w dodatku być może przesadną – co prawda Boston Celtics najczęściej zdobywali mistrzostwo, ale inne drużyny (zwłaszcza Los Angeles Lakers) też wielokrotnie sięgały po najwyższe zaszczyty w lidze. Nie o obiektywną informację tu jednak chodzi. Zawarta w tym zdaniu przesada służy podkreśleniu niezwykłości obserwowanego przez nas wydarzenia, drużyna Larry’ego Birda zostaje ukazana jako mityczni herosi, niezwycześni, doskonali. Inna sprawa, że znów zastosowano tu chwyt retoryczny komentatorów sportowych, mających skłonność do wyrażania sądów emocjonalnych, przesadnych, apodyktycznych, jednoznacznych, nie zawsze w pełni prawdziwych.

aluzja mitologiczna
retoryka

Komentarz sportowy dominuje w kolejnym fragmencie, zawierającym opis samego meczu. Skądinąd warto zauważyć, że przebieg meczu zawarty jest raptem w kilku niepełnych wersach. „Gwizdek, pierwszy wyskok / do piłki. Parish; Johnson; McHale czterema dużymi / krokami dopada kosza, dwa punkty, ryk” (w. 17–19). I dalej: „Bird rzuca się w kłębowisko / ciał, zwód, łuk strzału: znowu!” (w. 21–22). Tyle. Tu język jest rzeczowy, sprawozdawczy, czasowniki pojawiają się sporadycznie. Jak podczas transmisji meczu, trzeba komentować szybko. Dodajmy, że fragment z opisem meczu jest w gruncie rzeczy tylko wtrąceniem do ogólniejszych refleksji poświęconych

zawodnikom i fenomenowi koszykówki. To oczywiście nie znaczy, że mecz nie jest tu ważny. Został on przedstawiony w takim stopniu, w jakim jest to w wierszu niezbędną. Zauważmy, że najwięcej dzieje się w głowie mówiącego lub też w jego rozmowie z kimś oglądającym ten sam mecz – wydarzenia na parkiecie w pewien sposób odrywają od myśli zasadniczych.

W tym momencie trzeba zadać sobie pytanie, kim jest podmiot liryczny. Najprostszą odpowiedź: to jeden z kibiców – i tak go dalej będziemy nazywali. Inna sprawa, że można go utożsamić z samym poetą, który z pasją śledził zmagania ligi NBA, a szczególne emocje wywoływały w nim rozgrywki, w których brali udział Boston Celtics – po części ze względu na patriotyzm lokalny (poeta mieszkał na przedmieściach Bostonu), ale w głównej mierze z powodu zachwytu, jaki budziła doskonała gra drużyny. To dopowiedzenie stanowi jednak tylko ciekawostkę, gdyż kontekst biograficzny nie jest najważniejszy w lekturze tego wiersza. Jedno wszakże jest ważne – ów kibic, podobnie jak sam Barańczak, jest intelektualistą.

Mecz się toczy, nasza bohaterska drużyna zdobywa kolejne punkty, a kibic puentuje to bez mała filozoficznym stwierdzeniem: „znów im wyszło”. Filozoficznym, bo zdystansowanym i traktującym zwycięstwo jak coś, co po prostu się zdarza, może wręcz musiało się zdarzyć. Tak to już się dzieje, że Boston zawsze wygrywa. Ów dystans znajduje rozwinięcie, gdy czytamy: „Socjotechnika: bez meczów, lig, tabel zbyt by się dłużyły // tygodnie», mruczę zawistnie” (w. 20–21). Skąd ta dygresja? Czy wypowiedziana została serio, czy z sarkazmem? Raczej to drugie, bo mówiący jest sceptycznym kibicem-intelektualistą. W swoim komentarzu ironizuje na temat sportu i osiągnięć obserwowanej drużyny. Tylko „im wyszło”, to tylko „socjotechnika”. Zauważmy jednak, że i sam ten komentarz umieszczony został jakby w autoironicznym nawiasie, bo w takim samym stopniu dotyczy społecznej funkcji sportu, jak dwuznacznej pozycji kibica-intelektualisty, równocześnie pełnego zachwytu, poddającego się socjotechnice, ale i niepozabawionego dystansu do niej (nieobojętne jest tu słowo „zawistnie”). Przede wszystkim zostaje on skontrowany wyrażonym serio komentarzem w ostatnich wersach. Tam znajduje się odpowiedź na formułowane wcześniej wątpliwości. Poza tym jednak w kontekście całego wiersza, z którego przebija jawny zachwyty nad piątką mistrzów z Bostonu, ta ostatnia opinia brzmi jak dysonans (przecież zaraz po jej wygłoszeniu – zresztą wygłoszeniu niemal szeptem: „mruczę” – następuje kolejne mistrzowskie zagranie Birda). Oczywiście można by na nią spojrzeć jak na będące

podmiot liryczny

kontekst biograficzny

ironia

autoironia

dysonans

rezultatem intelektualnej nieufności zdemaskowanie istoty związanych ze sportem emocji, gdyby nie refleksja wieńcząca utwór.

Nie ma w niej gorącej obrony sportu. Sport broni się sam, swoją doskonałością, estetyką, właściwością powodującą rozbudzenie emocji. W ostatnich wersach następuje przejście od bezinteresownego kibicowania do ogólnej myśli o ludziach: „tylko trochę mniej niedoskonali / niż każdy, są doskonale kochani, nienawidzeni, są wyspą / wyrosłą nad obojętność” (w. 22–24). Koszykarze Boston Celtics nie są doskonali, są „trochę mniej niedoskonali”. Jak gdyby niedoskonałość była nieodłącznym atrybutem człowieka. Może tak w istocie jest, a jednak zdarzają się ci „doskonale kochani, nienawidzeni”. Zwróćmy uwagę na grę słowami wywodzącymi się od przymiotnika „doskonały”. Wedle podstawowego znaczenia coś, co jest doskonałe, nie może być już lepsze, osiągnęło stan pełni, nie może przekroczyć dalszych granic. Niedoskonałość jest zatem stanem, w którym występuje jakiś brak, i równocześnie stanem – co tu dużo mówić – normalnym, bo każdy jest niedoskonały. Ale koszykarze są „trochę mniej niedoskonali”. Niby nie różnią się od zwykłych ludzi, lecz jednak „trochę” się różnią. Brakuje im czegoś do doskonałości, ale mniej niż innym. Natomiast są „doskonale kochani, nienawidzeni”. Emocje, które budzą, nie mają żadnego braku, są pełne, niewątpliwe, władają kibicami. Co wynika z tego zderzenia mniejszej niedoskonałości z doskonałymi emocjami? To, że gwiazdy z Bostonu są „wyspą / wyrosłą nad obojętność”. Ta metafora obrazowo pokazuje status pierwszej piątki, która wyrasta nad obojętność szarego życia, pospolitości, zwyczajności. Jeśli ową obojętność wyobrażamy sobie jako lustro wody, to oni są wydobywającą się z odmętów wyspą. Ją widać, reszta jest nudną płaszczyną.

metafora

Puenta wiersza kieruje uwagę w inną jeszcze stronę – w stronę czasu. „Na mgnienie”. Tylko na krótką chwilę, nawet jeśli trwa ona kilka lat, koszykarze stają się gwiazdami, idolami, herosami. Ich sława przemienie – dziś, po bez mała czterdziestu latach, poza dawnymi kibicami, którzy minione czasy wspominają z nostalgią, i amatorami historii sportu, nikt nie pamięta o bohaterach parkietu z lat 80. i 90. XX wieku, a wtedy pół Ameryki ich uwielbiało. A jednak owo „na mgnienie” wystarczy: „na mgnienie ocali / ich to, że wystają o głowę ponad tę resztę, to wszystko” (w. 24–25). Wykorzystane jest tu podwójne znaczenie określenia „wystają o głowę”, bo oni naprawdę, fizycznie są od przeciętnych ludzi wyżsi, ale są też wyżsi w sposób przenośny – przewyższają wszystkich swoimi umiejętnościami.

puenta

Te zamieszczone w zakończeniu wiersza refleksje wydają się polemiczne wobec wcześniejszych wątpliwości. Czy to podmiot-kibic rozmawia sam z sobą? A może to dialog dwóch oglądających i komentujących mecz? Może też być inaczej – ukazane są dwie strony tego samego fenomenu: owszem, mecze, ligi, osiągnięcie mistrzostwa jest to rodzaj socjotechniki, a na pewno jest to rodzaj zjawiska socjologicznego, psychologicznego czy nawet ekonomicznego, bo stoi za nim wielki biznes, zarazem jednak przecież to coś znacznie więcej, to dawanie zwykłym, przeciętnym, szarym ludziom poczucia obcowania z jakimś rodzajem wielkości, heroizmu, ocierania się o doskonałość.

[dialog](#)

Kibic-intelektualista szuka odpowiedzi na pytania o sens tego, co ogląda, ale przecież cały czas przeżywa podstawową, wspólną wszystkim kibicom fascynację. Koszykówka ma swoją estetykę, piękno. Jest też polem zmagania na miarę antycznych bohaterów.

[antyk](#)

Wierszowi epicki wymiar nadaje poetycka forma. Podzielony na pięć pięciowersowych strof, zyskuje wyraźną regularność. Dodajmy, że wszystkie wersy mają szeroką miarę, jakkolwiek nie są równej długości: od dwunastu po dwadzieścia sylab; najczęściej jednak występuje klasyczne trzynaście sylab, co jest typowe dla polskiego wiersza epickiego lub hymnicznego. Mecz koszykówki po części zyskuje w ten sposób podniosły charakter, w każdym razie charakter wyrastający ponad banał zwykłego doświadczenia kibica. Tyle że owa podniosłość jest co i rusz przełamywana. W wierszu dominuje zwykły, kolokwialny, potoczny język, nawet pojawiające się metafory czy słowa z wyższego rejestru języka osób wykształconych nie zmieniają tonacji całej wypowiedzi. Przerzutnie sprawiają, że zamazaniu ulega regularność (i tak przecież względna) wersów. Można by powiedzieć, że wiersz oscyluje między potrzebą ładu poetyckiego i epickim uporządkowaniem a natłokiem myśli, emocji czy szybkimi zwrotami akcji przed meczem i w jego trakcie.

[pentastych](#)

[wiersz epicki](#)

[wiersz hymniczny](#)

[język potoczny](#)

[metafora](#)

[przerzutnia](#)

O grze pomiędzy tym, co poddaje się rygorowi formy, i tym, co jej się wymyka, świadczy sposób rymowania. Rozkład rymów jest drugim obok podziału na strofy elementem regularności. Rymy tak są ułożone: A B A B A, B C B C B, C D C D C, D E D E D, E A E A E. Nadawałoby to utworowi wyraźny ład, gdyby nie jedno utrudnienie – otóż rymy są tak różnorodne i często niedokładne, że w szybkiej mowie i wobec zmienności zdarzeń w wierszu, kolokwialności języka czy wobec obecności przerzutni można ich po prostu nie zauważyć. Tymczasem są i odgrywają istotną rolę, dość powiedzieć, że

[rymy](#)

[rymy niedokładne](#)

[język kolokwialny](#)

to one powodują, iż w konstrukcji mamy tu do czynienia z domknięciem pewnego koła: całość zaczyna się od rymu A i niemal kończy się rymem A.

rymy dokładne
homonim
Przyjrzyjmy się jednak dokładniej rymom. Rymy A brzmią następująco: hali, cali, cali, niedoskonali, ocali. Są to klasyczne rymy dokładne, zbudowane wedle reguł obowiązujących w polskim wierszu co najmniej od czasów Jana Kochanowskiego. Sprawa jednak wcale nie jest taka prosta. Najpierw pojawia się rym wyjątkowo dokładny, to znaczy powtórzone zostaje całe słowo „cali”, tyle że jako homonim – w dwóch różnych znaczeniach. Potem dochodzi do tego końcowe „ocali”, wchłaniające dwa poprzednie rymy. Ponadto w tych szczególnych miejscach w wierszu, czyli w zwieńczeniach wersów, wyeksponowane zostają słowa o kluczowych dla wymowy utworu sensach: „hali” – czyli tam, gdzie się to wszystko dzieje, „cali” – postrzegani od razu jako integralni, „ocali” – ważna w tym kontekście miara wysokości, „niedoskonali” – jak inni ludzie, „ocali” – temu służy ich wyjątkowość.

rymy niedokładne
Rymy B to: parter, panter, uparty, partner, parkiet. Tutaj z kolei mamy do czynienia z rymami niedokładnymi, opartymi na powtarzalności dwóch samogłosek („a”, „e”) oraz trzech spółgłosek („p”, „r”, „t”); pojawiają się też dwie spółgłoski niewystępujące we wszystkich słowach („n”, „k”). Głoski układają się w różne słowa, które są dosyć odległe znaczeniowo, jednak z sobą współgrają. Najściślejszy jest związek słów „parter” i „parkiet”, wskazują one na części hali, w których toczy się akcja. „Panter” – „partner” odnoszą się do graczy. Podobnie jak „uparty”, choć w tym ostatnim przypadku chodzi o jednego z nich.

Co do rymów C: najpierw wydaje się, że elementem powtarzającym się w nich jest podwójne „n”, jednak po chwili okazuje się, że chodzi tylko o „n” pojedyncze. I może jeszcze o „y”, jeśli głoskę „i” w słowie Dennis potraktujemy jako wariant tego fonemu (skądinąd artykulacyjnie bliski polskiemu „y”). W przypadku rymów C nie ma bliskich związków znaczeniowych pomiędzy rymującymi się słowami. Imię Dennis spotyka się ze słowami charakteryzującymi pozostałych graczy, kierującymi naszą uwagę w stronę zupełnie innych cech (bezcenny, senny).

W rymach D, jeszcze odleglejszych od siebie w swoim brzmieniu, powtarza się głoska „ż/rz”: żywej, grzywy, drużyny, dużymi, dłużyły. W dwóch pierwszych słowach powtarza się również głoska „w”, w trzech pozostałych samogłoska „y” (z wariantem „i”).

rymy
I ostatni szereg rymów – rymy E: wyskok, wyszło, kłębowisko, wyspą, wszystko. Tutaj brzmienia są bardzo odległe. Powtarzają się tylko bliskie artykulacyjnie „s” oraz

„sz”, a także „w”, które w czterech słowach znajduje się na początku i w jednym w środku (skądinąd tutaj też pojawia się nieregularność artykulacyjna, bo „w” w słowie „wszystko” wymawiane jest jako bliskie co prawda brzmieniowo, ale bezdźwięczne „f”).

Analiza rymów jest tu bardzo ważna, gdyż w ich układzie i grze kryje się istota konstrukcji poetyckiej tego wiersza: budowanie regularności i jej burzenie. Podobny charakter ma doświadczenie kibica, opisane w utworze. Od zachwyty, fascynacji, włączenia się w zbiorowe emocje, zaangażowania w oglądanie meczu, od przeżyć z pogranicza estetyki i nieomal mistyki – towarzyszących podziwianiu wspaniałości pięciu koszykarzy – po sceptycyzm, dostrzeżenie ich niedoskonałości, aż wreszcie refleksję nad ich wyższością (w dwojakim znaczeniu) nad resztą ludzkości. Można powiedzieć, że w jakimś sensie jest to wiersz o potrzebie istnienia tych „mniej niedoskonałych”, o pozycji kibica, który w swoich idolach znajduje uosobienie własnych pragnień. Równocześnie jest to po prostu utwór o sporcie, o podziwie dla artystów koszykówki, o tym, jak towarzyszenie ukochanej drużynie może kibica angażować.

Kibic-intelektualista szuka uzasadnienia dla swojej fascynacji. Kibic jako kibic po prostu kibicuje. I w tym też zawiera się wartość. Dlatego powstaje o tym wiersz.

<https://rcin.org.pl>

Anna Janus-Sitarz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0003-2730-7048

ODKRYCIA LEKTUROWE CZYTELNIKA

Z B I G N I E W H E R B E R T

Domysły na temat Barabaszka

Co stało się z Barabaszem? Pytałem nikt nie wie
Spuszczony z łańcucha wyszedł na białą ulicę
mógł skrócić w prawo iść naprzód skrócić w lewo
zakręcić się w kółko zapać radośnie jak kogut

5 On Imperator własnych rąk i głowy
On Wielkorządca własnego oddechu

Pytam bo w pewien sposób brałem udział w sprawie
Zwabiony tłumem przed pałacem Piłata krzychałem
tak jak inni uwolnij Barabaszka Barabaszka

10 Wołali wszyscy gdybym ja jeden milczał
stałoby się dokładnie tak jak się stać miało

A Barabasz być może wrócił do swojej bandy
W górach zabija szybko rabuje rzetelnie
Albo założył warsztat garncarski
15 I ręce skalane zbrodnią
czyści w glinie stworzenia
Jest nosiwodą poganiaczem mułów lichwiarzem
właścicielem statków – na jednym z nich żeglował Paweł do Koryntian
lub – czego nie można wykluczyć –
20 stał się cenionym szpiclem na żołądź Rzymian

Patrzcie i podziwiajcie zawrotną grę losu
o możliwości potencje o uśmiechy fortuny

A Nazareńczyk
został sam
25 bez alternatywy
ze stromą
ścieżką
krwi

Pierwodruk: 1989.

Wiersz z tomu *Elegia na odejście*; tekst wg: Zbigniew Herbert, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. Małgorzata Mikołajczak,
w serii: „Biblioteka Narodowa”, t. 331, Wrocław 2018, s. 564–565.

Prawo czytelnika do wyboru różnych dróg interpretacji

Żaden poeta nie pisze wiersza z myślą, że będzie go czytał uczony badacz literatury czy doświadczony krytyk literacki. A przecież bardzo często mamy do czynienia z sytuacją, że czytelnik, szczególnie młody czytelnik, nigdy nie sięga samodzielnie po poezję, przyjmując z góry, że jej nie zrozumie bez pośrednictwa czy to nauczyciela, który wie, o czym jest wiersz i jak należy go interpretować, czy też bez opublikowanej eksperckiej analizy, przedstawiającej jednoznaczną wykładnię zaszyfrowanego w tekście sensu. Tymczasem literatura, przede wszystkim ta dobra, ma moc generowania różnych znaczeń i odmiennego oddziaływania na odbiorcę w zależności od perspektywy przyjętej przez czytelnika, od jego doświadczeń życiowych i lekturowych, od okoliczności odbioru czy obranej strategii interpretacji¹.

odbiorca dzieła literackiego

Oznacza to, że nie tylko odczytania różnych odbiorców mogą być odmienne, ale że nawet ten sam czytelnik, czytając wiersz w różnych okolicznościach, może dokonywać zupełnie innych czytelniczych odkryć. Takie indywidualne uwarunkowania aktu lektury, nadające jej moc wytwarzania znaczeń coraz to innych, bogatszych, zależnych od aktywności podmiotu czytającego, od jego gotowości do współtworzenia tych znaczeń, określa się mianem „zdarzenia lektury”.

„Zdarzenie lektury”

Brytyjski literaturoznawca Derek Attridge, rozpatrując koncepcję dzieła sztuki, pisał, że w niepowtarzalnym „zdarzeniu lektury” ważna jest jednostkowość, bowiem spotkanie w lekturze jest twórczą odpowiedzią jednostki na jednostkowość tekstu w określonym czasie i konkretnej przestrzeni. Zdarzenie to może zaistnieć, gdy dzieło sztuki zachowuje lub odnawia swoją inność i odkrywczność mimo upływu czasu, co więcej, właśnie ten wpływ czasu, poprzez stawianie pewnych barier w odbiorze, czyni dalszą artystyczną inwencję możliwą, bowiem jak dowodzi Attridge: „W przypadku dzieła sztuki całkowite kulturowe przyswojenie oznaczałoby koniec istnienia dzieła jako dzieła sztuki”², ponieważ nie otwierałoby czytelnika na inne możliwości interpretacji.

przestrzeń

¹ O różnych strategiach interpretacji poezji można przeczytać np. w książce: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury xx wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, a przykłady ich wykorzystania znaleźć m.in. w opracowaniach: Anna Pilch, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Kraków 2003; *Sztuka interpretacji. Poezja polska xx i xxi wieku*, pod red. Dariusza Szczukowskiego i Grażyny B. Tomaszewskiej, Gdańsk 2014.

² Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, przekł. Paweł Mościcki, Kraków 2007, s. 78.

kontekst kulturowy

Czytelnicza intuicja

A zatem każdy czytelnik ze swoim indywidualnym podejściem do wiersza przedłuża jego życie. Gdyby uczona analiza dzieła nie pozwalała na jego kolejne, odmienne, osobiste odczytania, to po co czytalibyśmy poezję? Oczywiście, w rozumieniu dzieła pomaga „zakorzenie w kulturze”, czyli szerokie odczytanie. Attridge zastrzega jednak, że czytelnik niedysponujący tego rodzaju wiedzą także jest w stanie intuicyjnie wyczuć i zrozumieć znaczące elementy tekstu. Wiedza na temat dzieła i możliwych procedur jego interpretowania stanowi jedynie podstawę do jednostkowego i niepowtarzalnego spotkania.

Takie niepowtarzalne spotkania z wierszem mogą odbywać się dzięki obraniu różnorodnych strategii czytania. Jedna z nich może prowadzić nas od przeczucia do zrozumienia, a zatem od pierwszych intuicyjnych rozpoznań sensu po coraz pełniejsze rozumienie dzięki wielokrotnemu spotkaniu z tekstem. Inną polegać na przyjęciu roli badacza, który poprzez poszukiwanie informacji na temat biografii autora i okoliczności powstania dzieła, stara się dotrzeć do jego pierwotnego sensu, czyli takiego, który był prawdopodobnie intencją autora. Kolejna strategia może zakładać, że wiedza o czasie napisania wiersza nie jest niezbędna, że jest on niejako czystą kartą, a każdy czytelnik współtworzy jego znaczenie poprzez bardzo uważną lekturę, zanurzanie się w tekst, odkrywanie zawartych w nim tropów, zatrzymywanie się szczególnie przy niejasnościach i podejmowanie osobistego dialogu z dziełem. Jeszcze inna droga czytania pozwala nam skupić się jedynie na wybranym, najciekawszym dla nas – a wpisanym w wiersz – temacie czy problemie, i rozwijać go, stawiając hipotezy interpretacyjne, formułując pytania odnoszące się do tekstu.

Spróbujmy się przyjrzeć, jakich odmiennych poetyckich odkryć możemy dokonać, przyjmując różne perspektywy czytelnicze.

Zaproszenie do czytelniczej przygody z wierszem Zbigniewa Herberta

odbiorca dzieła literackiego

Zapraszam zatem na przygodę czytającego podmiotu, czyli jednostkowy odbiór wiersza Zbigniewa Herberta, zakładający wolność interpretacyjną. *Domysły na temat Barabasza* to wiersz znany, ale nawet dobrze znane dzieło, jeśli zachowuje swoją odkrywczność, która jest miarą jego wartości, może przy kolejnej lekturze zaskoczyć nowością,

otwierać na potencjalne wyzwania interpretacyjne. Odkrywczość dzieła literackiego, a zatem i jego „arcydzielność”, mierzona jest właśnie między innymi tym, że przy powtórnym spotkaniu otwiera się ono na nowe odczytania, a nie tylko utwierdza nas w naszych co do niego oczekiwaniach i potwierdza dotychczasowe ustalenia.

arcydzieło

Od przeczucia do rozumienia

Pierwsze spojrzenie na wiersz – jego tytuł czy graficzne ukształtowanie tekstu – już wywołuje w czytelniku pewne skojarzenia, mające wpływ na dalszą interpretację. Najistotniejsze w początkowym odbiorze wiersza Herberta wydaje się tytułowe odwołanie do biblijnej postaci Barabasa, złoczyńcy, któremu darowano życie, jednocześnie skazując Jezusa na śmierć przez ukrzyżowanie. Czytelnik może zatem przypuszczać, że to jego losy będą zasadniczą treścią poetyckiego przekazu. W relacjach ewangelicznych, na przykład św. Marka (Mk 15, 6–15) i św. Łukasza (Łk 23, 17–25) odnajdziemy opis sytuacji, gdy – zgodnie z tradycją – Poncjusz Piłat, rzymski prefekt Judei, mający w święto Paschy prawo uwolnienia jednego z więźniów, zwraca się do tłumu z pytaniem, czy chcą, by darował życie Jezusowi, Królowi Żydowskiemu. Sam nie znajduje w Nim winy, wie bowiem, że arcykapłani wydali Go na śmierć jedynie przez zawiść. Liczy na to, że zgromadzeni przed pałacem ludzie będą się domagali Jego uwolnienia. Tymczasem oni – podburzeni przez arcykapłanów – żądają, by uwolnił Barabasa, a Jezusa ukrzyżował. Namiestnik Judei dopytuje jeszcze, co złego im uczynił Nazareńczyk, ale oni jeszcze głośniej krzyczą: „Ukrzyżuj go!”, więc Piłat, chcąc zadowolić tłum, decyduje się uwolnić Barabasa, a Jezusa każe ubiczować i wydaje na ukrzyżowanie.

graficzna postać tekstu

tytuł

kontekst biblijny

W tej biblijnej powieści jest szereg bohaterów, którzy zasługują na oddzielną uwagę: Chrystus, który nikomu nie zawinił, a zostaje skazany na okrutną śmierć. Poncjusz Piłat, świadomy, że skazuje niewinnego człowieka, ale podejmujący taką oportunistyczną decyzję (ze strachu, lenistwa, obojętności?), by następnie – zgodnie z rytuałem – oczyścić ręce. (To z nim wiąże się powiedzenie „umywać ręce”, oznaczające próbę zrzucenia z siebie odpowiedzialności za własne złe uczynki). Historycy śledzący jego dalsze losy przekazują, że spotkało go w dalszym życiu dużo nieszczęść,

a nawet – że zakończył życie samobójstwem³. Niewiele wiemy o dalszych losach zbiorowych bohaterów tamtych wydarzeń: arcykapłanów czy tłumu, który przyczynił się do śmierci Jezusa. O późniejszych dziejach Barabasa Biblia zaś milczy zupełnie.

tytuł

Wobec tego milczenia i naszej niewiedzy kluczowy dla interpretacji wiersza staje się pierwszy człon tytułu: „domysły”, bowiem tylko na nich możemy opierać swoje wyobrażenie o dalszych losach uwolnionego Barabasa. Domysły w tym przypadku są równoznaczne z ogromnym potencjałem możliwości, jakie stają przed człowiekiem, któremu darowano życie. Zanim czytelnik pozna Herbertowską wizję kierunków, jakie ma sposobność obrać Barabas (prawości lub nieprawości), sam może wyobrazić sobie prawdopodobne kroki, jakie podejmie on jako wolny człowiek.

podmiot liryczny

Poszukanie w tekście odpowiedzi na najbardziej podstawowe pytania: kto (mówi, działa), gdzie, kiedy i w jakich okolicznościach, a także co opisuje czy relacjonuje podmiot mówiący w wierszu, do kogo kieruje swój przekaz – ułatwiają zrozumienie jego sensu. Odpowiedź na pytanie: „kto mówi?”, nie jest trudna: nadawcą tego przekazu łatwo zidentyfikować jako mieszkańca Jerozolimy, bezpośredniego uczestnika zdarzeń („brałem udział”, w. 7), w czasie których dokonał się sąd tłumu nad Jezusem i Barabaszem. To on – człowiek z tłumu – jest jednym z tych anonimowych ludzi, których wola zadecydowała o czyimś życiu. Nie znamy jego imienia ani pozycji, jednak nieliczne (ale przez to tym bardziej znaczące) wskazówki dotyczące postaci mówiącej, a także niektóre cechy jej języka, pozwalają nam wyobrazić sobie tego człowieka, a przynajmniej stan, w jakim się znajduje. Dwukrotnie pojawiający się w pierwszej osobie czasownik: „pytać” („pytałem”, „pytam”, w. 1, 7) nasuwa obraz człowieka pełnego wątpliwości i rozterek. On nie tylko zadawał sobie pytania (o dalsze losy Barabasa, o własny udział w sprawie, o wpływ na życie innych ludzi), ale – wciąż je zadaje, zatem nie znalazł odpowiedzi, a te wciąż ponawiane pytania (wyrzuty sumienia?) go dręczą, nadal poszukuje na nie odpowiedzi.

Kolejne bezpośrednie ujawnienie się podmiotu mówiącego („krzyczałem / tak jak inni”) wskazuje, że chciałby on znaleźć usprawiedliwienie dla swojego czynu. Krzyczał, by uwolniono Barabasa, tym samym – skazując na śmierć Nazareńczyka. To, że doma-

³ Ciekawą informację o losach prefekta Judei podaje ks. Mariusz Rosik. Mianowicie, w Kościele koptyjskim Poncjusz Piłat uznany został za świętego; według tradycji potajemnie przyjął chrześcijaństwo pewien czas po śmierci Chrystusa (ks. Mariusz Rosik, *Oto nieludzki wyrok*, „Tygodnik Powszechny” 2018, nr 14, s. 1).

gał się tego „tak jak inni” (w. 9), ma w pewien sposób zdjęć z niego odpowiedzialność za skazanie niewinnego człowieka, umniejszyć jego winę („Wołali wszyscy gdybym ja jeden milczał / stałoby się dokładnie tak jak się stać miało”, w. 10–11).

Znajomość kontekstu biblijnego pozwala czytelnikowi umiejscowić sytuację przedstawioną w wierszu w konkretnej przestrzeni (przed pałacem Poncjusza Piłata w Jerozolimie) i czasie historycznym (33 rok n.e. – rok śmierci Jezusa). Jednak koncentracja poetyckich treści nie tyle na realiach czy okolicznościach związanych z wyrokiem prefekta Judei, ile na rozterkach podmiotu lirycznego, na jego domysłach związanych z dalszymi losami uwolnionego Barabasza, sprawia, że opisana sytuacja nabiera bardziej uniwersalnego charakteru, stając się przypowieścią o człowieku (każdym) w sytuacji moralnego wyboru, o jego reakcji na zło i jednostkowej odpowiedzialności za własne działania, słowa i czyny.

Lustrzanym odbiciem sytuacji, w jakiej znalazł się podmiot mówiący, którego wybory znaczone są wolnością i odpowiedzialnością, są „domysły na temat [sytuacji] Barabasza”, czyli wyobrażenie o potencjalnych drogach („mógł skrócić w prawo iść naprzód skrócić w lewo”, w. 3), z których może on skorzystać jako wolny człowiek („On Imperator własnych rąk i głowy / On Wielkorządca własnego oddechu”, w. 5–6). Może wybrać drogę zła: wrócić do swojej bandy („W górach zabija szybko rabuje rzetelnie”, w. 13) lub podjąć inne niegodne działania („stał się cenionym szpiclem na żołdzie Rzymian”, w. 20). Może też jednak starać się zadośćuczynić swoim wcześniejszym uczynom, wybierając drogę uczciwości, podejmując pożyteczne prace („Albo założył warsztat garncarski / I ręce skalane zbrodnią / czyści w glinie stworzenia / Jest nosiwodą poganiaczem mułów [...] / właścicielem statków – na jednym z nich żeglował Paweł do Koryntian”, w. 14–18). Domysły na temat tak diametralnie różnych potencjalnych dalszych losów Barabasza odzwierciedlają rozterki postaci mówiącej, która – przytaczając obrazy dalszej demoralizacji złooczyńcy – pogrąża się w wyrzutach sumienia, natomiast w wizji poprawy Barabasza próbuje znaleźć pewne usprawiedliwienie dla własnego oportunistycznego, ujawnionego przed pałacem Piłata. To pierwsze wyobrażenie prawdopodobnie ostatecznie przeważa, skoro w jedynej skierowanej bezpośrednio do odbiorcy słowach („Patrzcie i podziwiajcie zawrotną grę losu / o możliwości potencji o uśmiechy fortuny”, w. 21–22) słychać sarkazm, gorzkość i ironię.

Przekaz wartościujący rozterki postaci mówiącej można zaobserwować w graficznym ukształtowaniu wiersza. Jego ostatnia część, zasadniczo odmienna od poprzedniej,

kontekst biblijny
przestrzeń

podmiot liryczny

ironia

obszernej relacji, wyróżniająca się lapidarnością słów i zapisem, który swoim układem może budzić różne skojarzenia (łza, kropla krwi, zanikanie), nie pozostawia wątpliwości, że to w niej znajdziemy przekaz najważniejszy.

Gadatliwości targanego rozterkami „człowieka z tłumy”, szukającego usprawiedliwienia dla swojego wyboru, przeciwstawiony zostaje niepozostawiający wątpliwości głos: Nazareńczykowi nie dano żadnej alternatywy. Na tym tle jednoznaczna jest odpowiedzialność wszystkich, którzy w przeciwieństwie do Jezusa mieli alternatywę, mieli czy mają szansę dokonać moralnego wyboru. Uwolniony Barabasza mógł ze swą wolnością zrobić, co chciał. Człowiek krzyczący w tłumie: „uwolnij Barabasza”, i żądający ukrzyżowania Jezusa też korzystał ze swej wolności i żadne wymówki go nie usprawiedliwiają. Każdy z nas jest odpowiedzialny za własne wybory w obliczu zła.

W roli badacza pierwotnego sensu

Spróbujmy popatrzeć na wiersz z innej perspektywy. Wybierzmy tym razem tradycyjną strategię historyczno-psychologiczną, zakładającą próbę odczytania intencji autora oraz dążenie czytelnika do odkrycia pierwotnego znaczenia, jakie tekst mógł mieć dla współczesnych mu odbiorców. W tym celu staramy się zrekonstruować pierwotną sytuację komunikacyjną, kontekst społeczno-historyczny. Sięgamy zatem do biografii twórcy⁴, jego przeżyć i doświadczeń z czasu powstania wiersza.

Zbigniew Herbert napisał *Domysły na temat Barabasza* w drugiej połowie lat 80. poprzedniego wieku. Przebywał wówczas na emigracji, a jego twórczość – objęta w Polsce cenzurą i publikowana nielegalnie w tzw. drugim obiegu, stała się w kraju symbolem oporu wobec komunistycznej władzy. Poeta znalazł się w garstce pisarzy niepokornych wobec ówczesnej władzy, więc – pomimo ogromnej wartości jego wierszy i wielokrotnych zabiegów o przyznanie mu Literackiej Nagrody Nobla – w kraju jego twórczość była w dużej mierze przemilczana przez oficjalną krytykę. W Polsce *Domysły na temat Barabasza* ukazały się w „Tygodniku Powszechnym” w 1989 roku, czyli w momencie wyzwolenia się Polski z komunizmu, po dłuższym okresie nieobecności poety w cenzurowanej prasie. Ówczesnemu czytelnikowi trudno było oddzielić sposób czytania tego utworu od poglądów i etycznej postawy „księcia niezłomnego”

⁴ Zob. np. Andrzej Franaszek, *Herbert. Biografia*, t. 1–2, Kraków 2018.

polskich poetów, od politycznej sytuacji Polski końca lat 80. Wśród licznych komentarzy Herberta do zachowań jego rodaków w czasach PRL szczególnie krytycznie brzmią te pod adresem polskich pisarzy. Udzielając w 1985 roku Jackowi Trznadłowi wywiadu, opublikowanego poza krajem, tak mówił o twórcach, którzy – jego zdaniem – ulegli całkowitemu zniewoleniu i destrukcji moralnej:

A w Polsce jest coś około dwu tysięcy statystycznych pisarzy. Nic dziwnego, że ta dywizja szukała oparcia w polityce, która dawała nagrody, medale, papier, stołki poselskie [...]. Sytuacja materialna większości członków związku literatów w okresie, o którym mówimy, była znakomita, a ich kariery błyskotliwe i szybkie⁵.

Herbert wręcz z obrzydzeniem opisuje pisarzy przychodzących na spotkania w Związku Literatów Polskich, który według niego był „zakładem wychowawczym, szkołą upokarzającego drylu”⁶. Prowadzący rozmowę Trznadel dopowiada: „Pan chyba będzie zawsze bronił tego aksjomatu, że człowiek jest wolny w swoich wyborach, bo inaczej to, co mówimy, nie miałoby sensu. Czyli że był możliwy inny wariant”⁷. Odpowiedź Herberta może być odebrana jako swoista wykładnia do odczytania przesłania *Domysłów na temat Barabasa*:

Trzeba było zdobyć się na gest. Każdy gest moralny w czasach terroru jest połączony z ryzykiem, to jasne, ale także, o dziwo, wydaje się nieskończenie śmieszny. Na scenę współczesnego dramatu wylaży facet w pełnej zbroi. Gwarantowany huragan śmiechu. Nawet teraz, kiedy zgodzimy się, że należało wówczas opowiedzieć się po stronie prawdy i wolności, brzmi to jakoś żenująco. Ale innej rady nie było i nie ma. Wolność jest zawsze tragiczna, człowiek wolny jest człowiekiem samotnym, człowiekiem marginesu, jak ciężko chory, obłąkaniec, anachoreta. Alternatywą tej postawy było życie w kupie, po „dobrej” stronie historii. A było to życie pozorne, na niby, zakłamate, pełne intryg, podjazdów, chwyjnych układów personalnych⁸.

⁵ *Wypluć z siebie wszystko. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, w: Jacek Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1990, s. 215 (pierwsze wyd. Paryż 1986).

⁶ Tamże, s. 202.

⁷ Tamże, s. 203.

⁸ Tamże.

W 1989 roku czytelnicy *Domysłów na temat Barabasza*, w dużej mierze kierując się znajomością antykomunistycznych poglądów Herberta, odczytywali wiersz jako rozliczenie się poety-emigranta z pisarzami publikującymi w oficjalnej prasie; jako krytykę bierności intelektualistów, godzących się na ustrój, zniewolenie, zaangażowanych w komunizm ze zwykłego oportunistów: dla kariery, dla honorariów za duże nakłady książek, dla intratnych stanowisk.

Nasze poszukiwania w celu rozszyfrowania genezy wiersza i intencji autora moglibyśmy znacznie poszerzać, na przykład o listę dzieł, w których już wcześniej podjęto temat dalszych losów Barabasza i które mogły inspirować Herberta – przede wszystkim powieść *Barabasz* Pära Lagerkvista i jej ekranizacje. Mała, ale niezwykła powieść szwedzkiego pisarza o Barabaszu, który wciąż zadaje sobie pytanie, dlaczego to on został uniewinniony, i usiłuje bez sukcesu odnaleźć sens swojego życia, została wydana w 1950 roku i od razu uznano ją za arcydzieło. Z pewnością miała wpływ na przyznanie Lagerkvistowi Nagrody Nobla w 1951 roku. Herbert – ogromny erudyta – miał zapewne możliwość przeczytania książki (wydanej w Polsce w 1956). Miał też pewnie okazję oglądać jej głośną ekranizację z 1961 roku w reżyserii Richarda Fleischera z Anthonyem Quinnem w roli głównej (u nas niemal corocznie emitowaną w telewizji w okresie Wielkanocy)⁹. Można przypuszczać, że temat wewnętrznego rozdarcia Barabasza wywarł na Herbercie wrażenie i poeta twórczo go wykorzystał, przenosząc ciężar etycznych dylematów na innych uczestników wydarzenia, które wpłynęło na losy pojedynczych ludzi, ale i całych społeczeństw na tysiąclecia.

Czysta karta – uważne czytanie – współtworzenie

Podjmijmy jeszcze inną próbę spotkania z wierszem. Załóżmy (co bardzo prawdopodobne), że czytelnik nie posiada wiedzy o poecie i okolicznościach towarzyszących powstaniu dzieła. Jest jednak gotowy na wnikliwą lekturę i podjęcie z tekstem prawdziwego, osobistego dialogu. Napotyka w wierszu wiele miejsc niezrozumiałych, ale to

⁹ Oprócz wspomnianej ekranizacji na podstawie powieści *Barabasz* Pära Lagerkvista powstały jeszcze dwa inne filmy o tym tytule: w 1953 (reż. Alf Sjöberg) i 2012 (reż. Roger Young).

właśnie one prowokują go do myślenia, do domysłów, odkryć potencjalnych znaczeń, a nawet – współtworzenia tekstu.

O takiej właśnie lekturze pisał Ryszard Handke, podkreślając znaczenie często niedocenianego „dystansu obcości”, jaki wywołuje tekst, tego odczucia niepokojącego niezrozumienia, które winno stymulować procesy poznawcze¹⁰. W oparciu o te właśnie momenty niezrozumienia, dzięki którym możemy traktować utwór jako pewnego rodzaju wyzwanie i zadanie dla czytelnika, również jest możliwe zbudowanie interpretacji wiersza Herberta.

Taka analiza może przypominać zapis strumienia świadomości osoby, która uważnie czytając tekst, słowo po słowie, linijka po linijce, zatrzymuje się przy miejscach niezrozumiałych, przywołuje znane sobie skojarzenia, odwołuje się do swej kompetencji czytelniczej, czyli do wcześniej poznanych utworów, szuka podobieństw, ale i otwiera się na znaczenia nieprzeczuwane, wynikające z kontekstu słów. W takiej sytuacji interpretator zadaje sobie kilkakrotnie pytanie: „Co to znaczy?”, podaje kilka możliwych odpowiedzi, rozważa, który sens jest lepszy.

Przy lekturze *Domysłów na temat Barabasz* na pierwszy moment niezrozumienia czytelnik natrafia już w początkowych wersach utworu: „Co stało się z Barabaszem? Pytałem nikt nie wie / Spuszczony z łańcucha wyszedł na białą ulicę” (w. 1–2). Spuszczony z łańcucha? Dlaczego nie: uwolniony, oswobodzony? „Spuszczony z łańcucha” to zwrot, który nieodparcie kojarzy się z psem. Dlaczego Barabasz porównany jest do psa, co bez wątpienia negatywnie wpływa na odbiór postaci, umniejsza ją, wywołuje w nas odczucie pogardy wobec złoczyńcy? „Spuszczenie z łańcucha” to również pejoratywnie kojarzący się frazeologizm, oznaczający rozbestwienie, rozpasanie, rozkiełznanie, a zatem uwolnienie swego rodzaju złych mocy czy instynktów. W jakiej mierze skojarzenie tego zwrotu z Barabaszem wpływa na stosunek czytelnika do niego? Czy czytelnik uwierzy w szansę jego poprawy i odkupienia przez niego win?

„Spuszczony z łańcucha wyszedł na białą ulicę”...? Białą ulicę? Dlaczego białą? To dość nieoczywiste określenie ulicy. Nie: szeroką, pełną słońca czy pustą, ale białą. Czytelnik musi się tutaj zatrzymać. Biel kojarzy się niewinnością, czystością, odnową życia duchowego, jest symbolem początku lub nowych możliwości. W wykładni

strumień świadomości

porównanie

frazeologia

symbol

¹⁰ Przykład takiej analizy – poświęconej wierszowi Herberta *Do pięści* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* – podaje Ryszard Handke w artykule *Hermeneutyka*, „Polonistyka” 1992, nr 5, s. 287–289.

chrześcijańskiej stoi w opozycji do ciemnych, diabelskich sił. Czy Barabasz „spuszczony z łańcucha” skorzysta z potencjału „białej ulicy”? Czy to, że skręci w prawo lub w lewo, albo że pójdzie naprzód, będzie dziełem przypadku („zakręci się w kółko”, w. 4), czy też rezultatem przemyślanych decyzji życiowych? Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania nie jest łatwe, bo jeszcze w tym samym wersie po raz kolejny doświadczamy poczucia „dystansu obcości”, gdy rozważamy różne możliwe znaczenia frazy: „zapiać radośnie jak kogut”.

porównanie

Dlaczego Barabasz nie miałby po prostu krzyknąć z radości z powodu uwolnienia, ale musi zapiać jak kogut? Czy porównanie go z reprezentantem niezbyt poważanego gatunku nie sprawia, że niekoniecznie podzielamy jego radość? Czy kogut nie kojarzy się z bezmyślnością, nieuzasadnioną pychą albo przynajmniej – zachowaniem niepoważnym, nieodpowiedzialnym?

Kolejna niejasność może nas zatrzymać w dwóch kolejnych wersach: „On Imperator własnych rąk i głowy / On Wielkorządca własnego oddechu” (w. 5–6). Czy użycie słów określających osobę wszechwładną służy tu jedynie po to, by podkreślić odzyskanie przez Barabasza wolności osobistej? Czy jednoznaczne kojarzenie ich z władzą absolutną sprawowaną nad innymi nie ma podtrzymać w czytelnikach dystansu wobec postaci, z którą niekoniecznie powinni się solidaryzować?

Interpretacja wywiedziona z tych początkowych pytań i wątpliwości może koncentrować się wokół kwestii zasłużonej lub niezasłużonej „drugiej szansy”, jaką otrzymuje człowiek, lub wokół poetyckich sposobów skłaniania czytelnika do przyjęcia określonych postaw wobec tytułowej postaci.

Przypuszczalnie nasze spotkanie z wierszem będzie przebiegać jeszcze inaczej. Mogą pojawiać się odczytania niezależne od jakichkolwiek kontekstów zasygnalizowanych w tekście, na przykład akcentujące uniwersalizm przeżyć, wspólnotę ludzkich doświadczeń. Wówczas znika z nich biblijny „Barabasz”, pojawia się po prostu „człowiek”.

Odczytanie wiersza może się też skupiać wokół najistotniejszych dla nas osobiście problemów, ewokowanych lekturą, na przykład wokół kwestii psychologii tłumu i bierności ludzi, którzy z wygodnictwa, obojętności lub strachu nie potrafią bądź nie chcą przeciwstawić się powszechnym opiniom i działaniom, choćby niesprawiedliwym i krzywdzącym innych.

Ewentualnie pojawią się analizy skupione na „człowieku z tłumu”, nie tylko potępiające jego oportunizm, ale dostrzegające jego bezsilność i bezradność, wyrzuty

sumienia, dręczące go z powodu tego, że nie miał odwagi stanąć po stronie prawdy. W przeciwieństwie do wykładni sprzed lat zdecydowanie potępiającej tego, który wołał „jak wszyscy” – bo gdyby on „[...] jeden milczał / stałoby się dokładnie tak jak się stać miało” (w. 10–11) – może czytelnik współczesny dostrzeże w nim również ofiarę: złych czasów, własnej słabości, strachu. O jeszcze innej perspektywie, wynikającej z analizy historycznych uwarunkowań zachowania mieszkańców Jerozolimy, domagających się uwolnienia Barabasa, którego prawdopodobnie uważali za jednego z powstańców walczących o ich prawa, pisze Szymon Hołownia:

Przyglądając się relacjonowanej w Wielki Piątek scenie, popełniamy najczęściej błąd ahistoryzmu: sądzimy postaci dramatu według naszego stanu wiedzy, a nie tego, jaki był im dostępny. Zazdroszczę tym, co słuchając zapisu Pasji, mają pewność, że krzyczeliby, iż chcą, by uwolniono Jezusa. Stoisz w podnieconym religijną, przedświąteczną atmosferą tłumie. Twoi kapłani mówią ci, że usunięcie z tego świata bluźniercy jest wolą samego Boga. Ten cały Jezus jest ponadto z pogardzanej Galilei, a ci, co krzyczą, to w większości pewnie mieszkańcy Jerozolimy. Skoro Barabas brał udział w stołecznych rozruchach, może jest ich ziomkiem? Może jest narodowym albo ekonomicznym bohaterem, upominającym się o wolność dla narodu, chleb dla dzieci? Nie wiem, co wtedy bym krzyczał. Wiem jednak, że jeśli wyjdę ze spotkania z Barabaszem wyłącznie z żywioną doń odrazą za to, że stał się walutą, na którą wymieniono mojego Jezusa, przegapię lekcję, której może mi udzielić¹¹.

Bez względu na to, jaka była historyczna prawda i motywacja ludzi dokonujących wyboru pod pałacem Piłata, poetycka lekcja i refleksje wynikające z lektury wiersza są w stanie przyczynić się do pogłębienia naszej zdolności do rozumienia zdarzeń i drugiego człowieka, a także wytrącić nas z chęci wygłaszania jednoznacznych sądów.

A może jednak centralną postacią refleksji interpretacyjnej stanie się Nazareńczyk i wywołane obrazem Jego ukrzyżowania myśli o poszukiwaniu sensu w życiu, o samotności człowieka, o cierpieniu i krzywdzie bez winy? A może punktem wyjścia analizy stanie się natura człowieka, odpowiedzialność jednostki i kwestia odwagi osobistej?

¹¹ Szymon Hołownia, *Zagadka Barabasa*, „Tygodnik Powszechny” 2017, nr 16, <https://www.tygodnikpowszechny.pl>; dostęp: 13.07.2024.

Może – uniwersalizm przekazów biblijnych? Możliwości odczytania wiersza Herberta jest wiele. Warto na przykład sięgnąć po opracowania literaturoznawców i w ich podejściu do twórczości Herberta¹² znaleźć inspirację do kolejnego spotkania z *Domysłami na temat Barabasz*. Najważniejsze jednak, by na to spotkanie się otworzyć, pamiętając, że bez nas – czytelników gotowych do dialogu – ono się nie odbędzie.

¹² Zob. np. *Czytanie Herberta*, pod red. Przemysława Czaplńskiego, Piotra Śliwińskiego, Ewy Wiegandt, Poznań 1995; Jacek Łukasiewicz, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995; Danuta Opaska-Walasek, *Czytając Herberta*, Katowice 2001; Małgorzata Mikołajczak, «*W cieniu heksametru*». *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004; *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, [red. nauk. Józef Maria Ruszar], Kraków 2015.

Małgorzata Grzebień

Liceum Ogólnokształcące Sióstr Nazaretanek w Warszawie

LAMENTACJA

JANUSZ SZUBER

Mur

Coraz częstsze rozstania,
Coraz krótsze spotkania,
Czas nędzny lamentowania.

Coraz więcej boleści,
5 Pocięgą nikt ucha nie pieści,
Liść tylko uschnięty szeleści.

Ciało – duszy schronienie –
Już w żadnej dla innych cenie,
W wąpiach żarzące zwątpienie.

10 Minione głosy na taśmie
– A niech w to piorun trzaśnie –
Dla pustej głowy nim zaśnie.

Podparty psalmu kosturem,
Samotny stoję pod murem,
15 Pokutnym spętany sznurem.

I na nic mi moje wołanie,
I na kolana padanie
W słów gorzkich wirowanie

Na wieczne nieświętowanie.
20 Chyba że... Zmartwychwstanie –
Za łaską Twoją, Panie –
Amen.

Pierwodruk: 2000.

Tekst wg: Janusz Szuber, *Z żółtego metalu*, Kraków 2000, s. 40.

rytm
powtórzenie
wyliczenie
tercyna

przerzutnia
kompozycja

Przy pierwszej lekturze tego tekstu szczególną uwagę zwraca jego wyrazisty rytm. Mamy wrażenie, że poeta chce przykuć naszą uwagę powtórzeniami, wyliczeniami i wreszcie rymem. Krótkie trzywersowe zwrotki nie powtarzają znanego schematu tercyny. Pierwsze pięć strof, kończących się wyraźną kadencją, można określić mianem zamkniętych. Inaczej rzecz ma się ze strofami szóstą i siódmą. Mają one antykadencyjne zawieszenie w ostatniej klauzuli. Między ostatnimi dwiema zwrotkami pojawia się również przerzutnia, a cały tekst zamyka modlitewne: „Amen”. Te ustalenia mogą być pewną wskazówką przy określaniu zasady kompozycyjnej wiersza. Pierwszych pięć strof to skarga – lament nad sobą, własnym losem, samotnością, przemijaniem. Zwrotka szosta stanowi pełne dramatyzmu i rozpaczy zamknięcie owej skargi, wyraz

zwątpienia w sens modlitwy, a „wieczne nieświętowanie” może oznaczać brak nadziei na zbawienie. Ten nastrój zostaje przełamany dopiero w ostatnim zdaniu wiersza: „Chyba że... Zmartwychwstanie – / Za łaską Twoją, Panie”. Poeta wprowadził tu wielokropek, który buduje napięcie; jest też sygnałem jakiegoś niezwykle skupienia, momentu ciszy, gdy w niemal mistyczny sposób podmiot odnajduje nadzieję w Bogu. Końcowa apostrofa jest wyrazem jego ufności w Boże miłosierdzie. Ostatecznym potwierdzeniem stanie się modlitewna formuła „Amen” – ‘niech się stanie’, ‘niech tak będzie’. Zatem wielokropek – pauza – stanowi swoisty punkt zwrotny dla całej wypowiedzi lirycznej. Paradoksalnie to, co „niewypowiedziane”, staje się momentem kulminacyjnym wiersza, a jednocześnie zmienia zupełnie perspektywę interpretacji.

Czemu służyć ma tak rozbudowana warstwa foniczna utworu? Składają się na nią przede wszystkim różnego rodzaju rymy. W każdej ze zwrotek pojawiają się rymy zewnętrzne, żeńskie, dokładne. Poeta zastosował monorym, czyli tym samym rymem powiązał wszystkie wersowe klauzule w kolejnych strofach, przy czym w dwóch ostatnich mamy te same rymowe końcówki. Ponadto rytm został dodatkowo wzmocniony układem zestrojów akcentowych, wskazujących na nieregularny wiersz toniczny – trójzestrojowiec. W pierwszych pięciu zwrotkach mamy też uzgodnienia składni i budowy wersyfikacyjnej. Koniec wersu to jednocześnie zakończenie grupy składniowej – równoważnika zdania. Poeta wykorzystuje tu również paralelizm składniowy. Nadaje to rytmice wiersza dużą wyrazistość, ale jest też źródłem pewnej monotonii, wpisującej się w nastrój lamentu. Pojawiające się w pierwszej i szóstej zwrotce anafory jeszcze wzmacniają ten ton. Atmosferę smutku podkreślają także: użyta w drugiej zwrotce instrumentacja głoskowa („liść uschnięty”) i onomatopeja („szeleści”).

Dwie pierwsze zwrotki to niemal wiersz-płacz. Ten ton zostaje przełamany w zwrotce trzeciej – przez użycie subtelnej ironii. Otóż powodem zwątpienia w istnienie rzeczywistości nadprzyrodzonej staje się – paradoksalnie – ciało, będące schronieniem dla duszy:

Ciało – duszy schronienie –
Już w żadnej dla innych cenie,
W wąpiach żarzące zwątpienie.

w. 7–9

apostrofa

rymy zewnętrzne

rymy żeńskie

rymy dokładne

monorym

rytm

wiersz nieregularny

wiersz toniczny

składnia

akcent

wersyfikacja

paralelizm

anafora

instrumentacja

onomatopeja

ironia

przerzutnia
składnia
monolog-wyznanie
apostrofa
rytm
podmiot liryczny

Gra słów („W wąpiach żarzące zwątpienie”) zestawiona z gorzką uwagą na temat znikomej atrakcyjności ciała („Już w żadnej dla innych cenie”) jest sygnałem dystansu podmiotu do formuły lamentacyjnej. W trzeciej i czwartej zwrotce, dzięki wtrąceniom i zmianie szyku w zdaniu, zmienia się także rytm w wierszu. Następnie, mimo że w zwrotce piątej wraca poeta do schematu ze zwrotki pierwszej, wypowiedź nabiera bardziej osobistego charakteru. Wyliczenie różnych przejawów samotności, fizycznych i psychicznych udręk ustępuje miejsca bezpośredniemu wyznaniu. Pomiedzy kolejnymi dwiema zwrotkami (szóstą i siódmą) pojawia się podwójna przerzutnia: nie tylko wewnątrz strofy, ale właśnie między strofami – jedyny w tekście przykład rozerwania toku składniowego. Ostatnie zdanie wiersza, w odróżnieniu od stosowanej do tej pory składni współrzędnej, rozpoczyna się od spójnika: „chyba że”, który wprowadza relacje warunkowe. Wielokropek jest znakiem pauzy, zawieszenia, napięcia uwagi. Zdanie zamyka się apostrofą, zwrotem do Boga – monolog-wyznanie staje się modlitwą. Zmiana rytmu sygnalizuje stopniowe „odsłanianie się” osoby mówiącej w wierszu.

Podmiot liryczny w wierszu Szubera to człowiek doświadczony cierpieniem. Jego skarga-lament wypowiedziana jest „tu i teraz”, ale dopiero w piątej zwrotce przy użyciu pierwszej osoby liczby pojedynczej. Początkowe wyliczenie tych sytuacji, które stanowią o samotności, cierpieniu, goryczy, nie ma jeszcze osobistego, zindywidualizowanego charakteru. Można za to wyczytać z tych słów, jak często ludzie doświadczeni chorobą, kalectwem mają poczucie izolacji, otaczającej ich pustki, zwłaszcza, gdy odeszli już bliscy (zostały tylko ich głosy na taśmie). Dwa pierwsze wersy przywołują niemal potoczne „narzekania” – określają też powód smutku, wyrażanego żalu. Epitet „nędzny”, którym określony został czas, świadczy o tym, że zdaniem autora, w płaczu nad sobą jest coś upokarzającego. W następnych zwrotkach pojawiają się kolejne sygnały cierpienia, między innymi słowo „boleści”, które może być zarówno formą słowa „boleść” – oznaczającego uczucie wielkiego smutku wywołane czymś złym, jak i „boleści” – czyli cierpienie w znaczeniu dolegliwości fizycznych. Znikomość, ulotność ludzkiego życia zostaje podkreślona obrazem „uschniętego liścia”. Mamy tu również opozycję: milczenie – cisza („Pociechą nikt ucha nie pieści”) i szelest uschniętych liści – znak jesieni w naturze, ale też upływu czasu. Aliteracja („pociechą [...] pieści”) w zestawieniu ze słowem „boleść” jeszcze mocniej akcentuje tęsknotę za utraconą „obecnością” innych, ciepłem i czułością. Podobnie jest z zapisanymi na taśmie głosami. Odgłosy przeszłości budzą jeszcze większe cierpienie i bunt, potęgują poczucie

epitet

opozycja
aliteracja

samotności, są też powodem udręki. Stąd wykrzyknienie wzięte z potocznego języka: „– A niech w to piorun trzaśnie”. Cztery pierwsze zwrotki są więc zapisem rosnącego zwątpienia w obliczu samotności, starości, fizycznego i psychicznego cierpienia. Na myśl przychodzą lamentacje biblijnego Hioba:

Płacz stał mi się pożywieniem,
jęki moje płyną jak woda,
bo spotkało mnie, czegom się lękał,
bałem się, a jednak to przyszło¹.

Tradycja biblijna zostaje przywołana w kolejnych strofach. Psalm jest modlitwą, która daje oparcie niczym pielgrzymia laska czy żebraczy kostur. Z kolei pokutny sznur wiąże się ze świadomością grzechu, jednak słowo „spętany” przeczy dobrowolności przyjmowania umartwień. Te sprzeczności mogą być oznaką duchowych zmagania, wewnętrznego rozdarcia, zwątpienia i poszukiwania nadziei, które są udziałem podmiotu lirycznego. Tytułowy „mur” oglądany z tej perspektywy nabiera różnych znaczeń. Z jednej strony kojarzy się z zasłoną, tajemnicą, której nie można przeniknąć, z drugiej przedstawia trudności nie do przezwyciężenia, wobec których jest się bezradnym (być przypartym do muru, bić głową w mur). Stąd daremność modlitwy, która staje się „wirowaniem”, powtarzaniem tych samych słów, bez nadziei na ich wysłuchanie. Wołanie pokutne i lamentacyjne przypomina słowa Psalmu 130: „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie”. Jeżeli modlitwa pozostanie bez odpowiedzi – wieczność oznaczać będzie „nieświętowanie”, a więc potępienie albo nicość. Jedno i drugie przeraża i prowadzi do ostatecznej rozpaczy. Przeciwwagą dla „nieświętowania” staje się „Zmartwychwstanie” jako jedyne źródło nadziei. Niebo nie jest puste. Modlitwa płynie do Adresata, który darzy łaską i niesie ukojenie.

Wiersz Janusza Szubera mieści się w obszarze dwóch tradycji. Pierwsza to biblijne lamentacje, świadectwa zmagania się człowieka z własnym losem, cierpieniem, bezradnością, słabością – dramatyczny zapis wołania o pomoc. Druga to tradycja literacka. Mocno zaznaczony rym, gry słowne, paradoksy – w połączeniu z tematyką wanitatywną odwołują do poezji barokowej. Konwencja pozwala na nieco ironiczny dystans,

¹ Hi 3, 24-25; cyt. wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 4.

[język potoczny](#)

[tradycja biblijna](#)
[psalm](#)

[podmiot liryczny](#)
[tytuł](#)

[paradoks](#)
[tradycja literacka](#)
[motyw vanitas](#)
[ironia](#)
[barok](#)

zwłaszcza do własnych słabości. Szczerość wydaje się być pozorna, tym bardziej, że lamentowanie – utyskiwanie – użalanie się nad sobą może tak budzić współczucie, jak męczyć i irytować innych. Łatwiej więc „założyć maskę”, nabrać dystansu do swojego dramatycznego losu i w ten sposób próbować zachować godność. Ostatecznie jednak „użalenie się” nad sobą i własnym nieszczęściem, samotnością przechodzi w modlitewny zwrot do Chrystusa. Z tej perspektywy ludzkie sprawy nabierają innego sensu. Zmartwychwstanie – słowo wyraźnie wyodrębnione – przywołuje nie tylko „dobrą nowinę” – pokonanie śmierci przez Chrystusa, ale jest także źródłem nadziei na nowe życie dla udręczonego doczesnością człowieka. Wiersz Szubera można zaliczyć także do liryki religijnej. Przytłoczony cierpieniem, samotnością, doświadczający przemijania i wątpienia w sens życia człowiek jedyną pociechę znajduje w perspektywie zjednoczenia ze Zmartwychwstałym Chrystusem.

Grażyna Borkowska

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0002-6281-4566

MAŁY SZKIC MICHAŁA GŁOWIŃSKIEGO. ANALITYCZNY I INTERPRETACYJNY PRZEWODNIK PO *FIKCJI DOBREGO* *DZIECIŃSTWA*

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

Fikcja dobrego dzieciństwa

Dzieciństwo Gerwazego przypadło na czas straszny, istnym cudem uszedł z życiem. Zamordowano całą rodzinę, nie ocalał nikt z jego bliskich, a on sam musiał się ukrywać, przetrzucany z sierocińca do sierocińca. Jako dorosły człowiek nigdy jednak o przeżyciach z tamtych lat nie wspominał, nie mówił o swojej wyniszczonej rodzinie, choć był w tym wieku, że nie mógł jej nie pamiętać. Zachowywał się tak, jakby uznał, że ta część jego biografii nie istnieje, nigdy jej nie było, została raz na zawsze wymazana ze świadomości i z pamięci. Lubił zaś opowiadać o dobrych kolegach, o figlach, jakie z nimi w swych wczesnych latach (także powojennych) wyczyniał, o wędrówkach po okolicy, w której przebywał, i związanych z nimi przygodach, czyli o tym wszystkim, co mogło się składać na dzieciństwo zwykłe, wręcz banalne w swej normalności, nie zakłócone wojną, rasizmem, zbrodniami. Biorąc realność w nawias, tworzył fikcję dobrego dzieciństwa, tego, które nie było mu dane. Niektórzy znajomi widzieli w uporczywych wysiłkach

Gerwazego aberrację, dostrzegali nieprzyjemne zapieranie się siebie, a byli też tacy, co oskarżali go o tchórzostwo, wyrażające się w nieumiejętności dźwignia swojego losu w jego autentycznej postaci. Ale na tę fikcję dobrego dzieciństwa, którą wznosił on ze zdumiewającą konsekwencją, spojrzeć można inaczej i zapytać, czy nie wyraża się w niej życiowa mądrość. W ten sposób, za pomocą osobliwego wzmówienia, wyrzucał ze swojego świata makabrę. Nie musiało to jednak jednoznacznie prowadzić do zakłamania i fałszu.

Pierwodruk: 2002.

Tekst wg: Michał Głowiński, *Fabuły przerwane. Małe szkice 1998–2007*, Kraków 2008, s. 151–152.

elementy pozatekstowe
proces lektury

strukturalizm

Celem lektury, a także edukacji humanistycznej w ogóle, jest (z)rozumienie świata, poznawanego dzięki umiejętności odczytywania znaków i sensów zapisanych w tekstach różnego rodzaju. Lektura stanowi, oczywiście, tylko jedno ze źródeł wiedzy, uzupełnianej obserwacją, przekazem rodzinnym, uczestnictwem w życiu społecznym, doświadczeniem. Elementy pozatekstowe są świadomie lub mimowolnie włączane do procesu lektury, tworząc ważne przesłanki interpretacyjne.

1. Naszym zadaniem na „teraz” jest analiza i interpretacja jednego z „małych szkiców” Michała Głowińskiego. Założenia klasycznej analizy strukturalnej, a więc wzorcowego sposobu rozbierania utworu „na czynniki pierwsze”, w zasadzie wyłączają osobę autora z przebiegu postępowania analitycznego. Strukturaliści, do których nb. należał Michał Głowiński, coraz bardziej luzowali jednak założenia wstępne, dopuszczając do procesu interpretacyjnego istotną dla jego rozumienia wiedzę biograficzną dotyczącą autora. W tym przypadku jest to wyjątkowo ważne. Zaczniemy więc od instancji sprawczej.

nowomowa

narracja aksjologiczna
narracja estetyczna

Michał Głowiński (1934–2023) był wybitnym teoretykiem i historykiem literatury, badaczem nowomowy, to znaczy manipulacyjnych chwytów podporządkowujących język celom politycznym. Współtworzył razem z Januszem Sławińskim i Aleksandrą Okopień-Sławińską podstawy nowoczesnej wiedzy teoretycznej z zakresu literatury, dążąc do oparcia literaturoznawczej narracji aksjologicznej (podkreślającej patriotyczne lub duchowe walory dzieła) i literaturoznawczej narracji estetycznej (skupionej

na ideałach piękna lub wybitności) na usystematyzowanej analizie języka utworu, wydobywającej również jego konteksty.

W czasach pierwszej „Solidarności” (dlaczego wtedy – oto jest pytanie) Profesor Głowiński opowiedział publicznie o przeżyciach własnych i rodzinnych z okresu wojny i okupacji. Tak jak cała ludność polska pochodzenia żydowskiego trafił do getta, skąd w ostatniej chwili udało mu się wydostać wraz z rodzicami. Cała trójka ocalała, ale okupacyjna groza została w nich na zawsze. Dopiero jednak po przewrocie roku 1989 Głowiński zdecydował się wydać zarówno swoje opowiadania o Zagładzie, jak i obszerne dzieło autobiograficzne, dopełnione narracjami fikcyjnymi, które kryły w sobie niejedno ziarno prawdy.

fikcyjność

2. Od ponad trzydziestu lat Głowiński występował w dwu ważnych rolach – wybitnego badacza literatury (także publicystyki) oraz szeroko czytanego, tłumaczonego na różne języki pisarza. Obie go cieszyły, ta druga była dla niego samego pewnego rodzaju zaskoczeniem; nie liczył bowiem, że jego skromna, ascetyczna proza gettowa znajdzie tak wielu empatycznych czytelników. Obie te role wnoszą istotny wkład do interpretacji „małego szkicu”.

Piszę bardzo ogólnie: „mały szkic”, bo określenie gatunku czy (precyzyjniej mówiąc) podgatunku *Fikcji dobrego dzieciństwa* to zadanie, które jest dopiero przed nami. Analizowany utwór umieścił autor w części *Figury i charaktery*. Traktuję ten tytuł jako wykładnik wskazówek pozwalających na identyfikację gatunkową. Słowo „figura” użyte w analizie literaturoznawczej implikuje dopełnienie leksemem „retoryczna”. Figura retoryczna – zabieg językowy pozwalający na wydobywanie z tekstu dodatkowych znaczeń, nie zawsze podanych wprost. Charakter – gatunek literacki uprawiany już w starożytności przez Teofrasta (ok. 370–287 p.n.e.)¹, a w czasach nowożytnych między innymi przez siedemnasto- i osiemnastowiecznych pisarzy francuskich: François de Rochefoucauld (1613–1680), Jeana de La Bruyère’a (1645–1696) i Luca de Clapiers de Vauvenargues’a (1715–1747).

gatunek literacki

retoryka

figura retoryczna

charakter

Teofrast kreślił scenki obyczajowe, wskazując na negatywne ludzkie cechy, takie jak skłonność do ironii, pochlebstw, łakomstwa, motywujące opisane zachowania. Jego tłumacz na język francuski, de La Bruyère, ograniczał elementy opisowe, poprzestając

¹ [Teofrast z Eresos], *Teofrasta Charaktery obyczajowe, Epikteta rękopisąg i Cebesza obraz życia ludzkiego*, przeł. z greckiego na jęz. polski C.C. Mrongowius, Gdańsk 1845.

na zarysowaniu sytuacji kontrastowych (np. dawniej – dzisiaj), podsuwając czytelnikowi lub formułując konkluzję etyczną². Nie zrezygnował jednak zupełnie z opisów ludzkich zachowań, prowadzących do aforystycznego podsumowania. Temu bruyère'owskiemu wzorowi pozostawała wierna na przykład Zofia Nałkowska, autorka *Charakterów dawnych* (1922) i *Charakterów ostatnich* (1948).

I ten wzór wydaje się najbliższy koncepcji zastosowanej w książce Michała Głowińskiego. Tak jak w przypadku wielu innych wyborów autorskich nie potrafimy powiedzieć, czy była to świadomie podjęta decyzja czy intuicyjne obranie punktu patrzenia i umieszczenie soczewki narracyjnej w określonej pozycji. Ponieważ naszym zadaniem jest próba wyjaśnienia wszystkiego, co poddaje się wyjaśnieniu w ramach spójnej interpretacji, na razie hipotetycznej, intuicyjnej, w przyszłości – miejmy nadzieję – dopełnionej wiarygodnymi analizami, wchodzimy śmiało na tę ścieżkę. Spróbujmy na początek odpowiedzieć na pytanie: dlaczego autor wybrał dla swoich rozważań tak archaiczny gatunek literacki i dlaczego oparł się o wzór bruyère'owski, podtrzymany między innymi przez Nałkowską. Z czego to wynikało?

gatunek literacki

3. Praca analityczno-interpretacyjna na ogół nie przebiega linearnie. Działanie „krok po kroku” nie oznacza posuwania się ściśle wytyczoną trasą. Czasami trzeba przejść na inny tor, zadać tekstowi inne pytania. I właśnie przyszedł taki moment. Kim jest Gerwazy? Nie ulega wątpliwości, że ten „czas straszny”, o którym wspomina narrator szkicu, to Zagłada. Gerwazy, podobnie jak Michał Głowiński, jest dzieckiem Holokaustu. Stracił całą rodzinę, sam cudem się uratował, przechodząc przez sierocińce, które stały się miejscem schronienia także dla autora „małego szkicu” (rodzina Głowińskiego po wyjściu z getta rozdzieliła się, zwiększając w ten sposób szanse na przeżycie). Może w jednym z takich miejsc, najpewniej prowadzonym przez siostry zakonne, chłopcy się poznali? A może było inaczej? Może opowiedzieli sobie własne biografie dopiero w dorosłości?

tytuł

charakter

figura

figura retoryczna

Wróćmy na chwilę do tytułu części, w której przypadek Gerwazego został opowiedziany: *Figury i charaktery*. O gatunkowym wymiarze charakterów mówiliśmy. Co oznaczają figury? Wnoszą podwójne konotacje: bliskie słowom ‘osoba’, ‘człowiek’, ‘persona’, zabarwione jednak pewnym dystansem wobec tak określonych postaci, a po rozwinięciu do formuły: „figury retoryczne”, potęgują wrażenie ich (postaci) fikcyj-

² Jean de La Bruyère, *Charaktery czyli Obyczaje tego wieku*, przeł. Antoni Potocki, Lwów 1911.

ności, umowności. Może więc Gerwazy nie jest osobą z krwi i kości, a konstruktem autorskim, prezentującym określony typ przeżywania przeszłości, własnej biografii i pamięci oraz reakcje otoczenia na taki sposób radzenia sobie z traumą pohołokaustową? Może trzeba mówić, choć z dużą ostrożnością, o pewnym pokrewieństwie między autorem a jego bohaterem?

Wypada powrócić teraz do pytania o powody odwołania się autora do wzoru bruyère'owskiego; wydaje się, że spośród wielu typów gatunku „charaktery” wzór ten jest najmniej moralistyczny, normatywny. Autor nie prawi swemu bohaterowi morałów; broni go przed okrutnymi sądami opinii publicznej, która zawsze wie najlepiej, co powinni byli zrobić inni. Być może więc szkicowość, paraboliczność sylwetki bohatera ma również wartość osłonową.

4. Pojawiło się tutaj słowo, termin, pojęcie t r a u m y. Jak twierdzi wielu badaczy, nie zostało ono precyzyjnie zdefiniowane, za to weszło do obiegu popularnego, do języka młodzieżowego na oznaczenie trudnych, czasami banalnych i odwracalnych przypadków życiowych. W języku psychoanalizy, psychologii, antropologii słowem trauma określa się trwałą uraz, jakiego doznaje psychika ludzka po przebyciu stanu zagrożenia życia; pojęcie to odegrało istotną rolę w interpretowaniu świata po Zagładzie. Ważniejsze od precyzyjnej definicji traumy jest pytanie, jak sobie z traumą radzić, czy można jej się pozbyć, odzyskać jasność widzenia i radość życia. O czym świadczy przypadek Gerwazego – milczenie na temat doświadczeń traumatycznych, prezentacja innego stanu umysłu niż zanurzenie się we wstrząsających wspomnieniach, śmiech zamiast depresyjnego smutku? Przedstawione w *Fikcji dobrego dzieciństwa* reakcje otoczenia były raczej nieprzychylnie bohaterowi szkicu; zarzucano mu lub może tylko posądzano go o tchórzostwo, zapieranie się siebie. Czy w ten sposób domagano się, aby ofiara Holokaustu nie rozstawiała się ze swoim nieszczęściem, aby tkwiła w nim, jak wielki wyrzut sumienia, przypominający światu o jego zbrodniach? Okazuje się, że takie oczekiwanie, pozornie zbyt nieludzkie, by mogło być prawdziwe, pojawia się jednak w dyskusjach pohołokaustowych. Jak dowodzi Agata Bielik-Robson, to nie opowiedzenie traumy, być może sprzyjające działaniom terapeutycznym, ale zachowanie jej w pamięci, staje się w rozumieniu wielu badaczy, np. Jacques'a Lacana, imperatywem moralnym:

fikcyjność

gatunek literacki

charakter

bohater

parabola

trauma

język młodzieżowy

W istocie, lacanowski nakaz, wyrażony wprost w *Etyce psychoanalizy*, by ocalić doświadczenie tego, co rzeczywiste pomimo jego czysto traumatycznego charakteru; by wytrwać przy cierpieniu i bólu wbrew naturalnej inklinacji psyche do przyjemności, ma w sobie coś bezpodstawnie heroicznego [...]³.

trauma

Choć nie wiemy, co tak naprawdę oznacza postawa Gerwazego: czy jest ucieczką od rzeczywistego, „biorącą realność w nawias”, jak pisze Głowiński, czy zacierającym tropy zagłębieniem się w przeżywanie traumy, to w miarę jednoznacznie prezentuje się stosunek autora szkicu do opisanego przypadku. Głowiński nie nakłada na Gerwazego żadnych zobowiązań etycznych. Uznałby je, tak jak Bielik-Robson, za bezpodstawne. Ma to swoje konsekwencje, wykraczające poza refleksje wprost ujawnione w „małym szkicu”: skoro ocalały z Zagłady w odniesieniu do swojej historii nie musi niczego, ale może wszystko, jego sposób nie tylko zachowania, ale także mówienie lub milczenie o doświadczeniach zagładowych, jest niezdefiniowany, nieograniczony jakimikolwiek konwencjami.

Sprawa sposobu opowiadania o „czasie strasznym” zajmowała Michała Głowińskiego przez dekady. Angażował się w nią jako artysta, pisarz, także jako historyk literatury, prowadzący seminarium na ten temat. Plonem współpracy z uczestnikami tego forum była wydana w 2005 roku książka zbiorowa pt. *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, poprzedzona wprowadzeniem Głowińskiego⁴. W tym tekście Profesor wymienia zaledwie kilka ujęć narracyjnych, które wydają się mu niestosowne w opowiadaniu o Holokauście: neutralizacja Wydarzenia, nadanie mu kiczowatej, zbanalizowanej formy. Warto jednak zauważyć, że w *Fikcji dobrego dzieciństwa* Głowiński sam ich używa (czy ściślej mówiąc, postrzega je w sposób pełen zrozumienia, może nawet aprobaty). Gerwazemu udaje się zepchnąć doświadczenie Zagłady do głębokiego schowka i zastąpić je zwyczajną, banalną opowieścią o psotach i radościach czasów dzieciństwa. A zatem te konwencje również mogą okazać się użyteczne w myśleniu o doświadczeniu Zagłady. Jedyłą granicę wyznacza takt, wrażliwość piszącego, może

³ Agata Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 31; wyróżnienie – G.B.

⁴ *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Michał Głowiński [et al.], Kraków 2005.

również pewna powściągliwość. Ale są to wnioski moje, dodane na moją odpowiedzialność.

5. Dobrze, jeśli interpretacja kończy się wyraźnym akordem, rodzajem podsumowania, konkluzją. Nie trzeba jednak tej wskazówki praktycznej traktować jako obowiązującej zasady. Po pierwsze dlatego, żeby nie popadać w rutynę, której często przypina się łątkę: „szkolna”. Po drugie, nie każdy utwór poddaje się bez sprzeciwu takiej procedurze; nie należy spłaszczać skomplikowanej konstrukcji znaczeniowej, by osiągnąć – w takim przypadku pozorną – spójność interpretacji.

„Mały szkic” Michała Głowińskiego nie piętrzy aż takich trudności. Zauważmy, że opowieść o Zagładzie, nie mając – inaczej niż opowieść o wojnie, rodzinie czy miłości – gotowych wzorców narracyjnych, może korzystać z wielu z nich. Podobnie refleksja na temat zachowań werbalnych Ocalałych, ich sposobu życia może wykorzystywać dawne, wydawałoby się spetryfikowane, gatunki literackie, takie choćby, jak charakter. Zderzenie mniej lub bardziej eleganckiej staroświeckości, sygnalizowanej także archaicznym imieniem bohatera, z treścią dotyczącą Zagłady ma swoją siłę rażenia. Znaczenie ma także, a nie mówiliśmy jeszcze o tym detalu, minimalny rozmiar szkicu, stroniczka niewielkiego formatu, pobieżnie nakreślona, zamarkowana historia Gerwazego. Nałkowska w narracji z tomu *Medaliony* utrzymywała, że rzeczywistość traumatyczna, doświadczana i analizowana w większych dawkach, przerasta nasze możliwości percepcyjne; można ją przyswoić tylko we fragmentach zapamiętanych obrazów i przeżytych lub zasłyszanych historii. To dawkowanie realnego ma szczególne znaczenie, gdy chodzi o Zagładę:

Rzeczywistość jest do zniesienia, gdyż jest nie cała wiadoma. Dociera do nas w ułamkach zdarzeń, w strzępach relacji. Wiemy o spokojnych pochodach ludzi idących bez sprzeciwu na śmierć. O skokach w płomienie, o skokach w przepaść. Ale jesteśmy po tej stronie muru⁵.

Michał i Gerwazy byli po obu stronach. Gerwazy chciał odsunąć się od przeszłości jak najdalej, co mu się udało tylko częściowo. Postrzegano go bowiem jako Ocalałego, który jest coś winien światu i nie wypełnia zobowiązania. Michał Głowiński pozostawał

⁵ Zofia Nałkowska, *Kobieta cmentarna*, w: tejże, *Charaktery; Medaliony*, Warszawa 1995, s. 93.

narracyjne wzorce

charakter
bohater

fabuła przerwana

bliżej rzeczywistości gettovej, opowiadał o niej, ale na ściśle określonych zasadach: kiedy złożył do wydawnictwa swoją pierwszą książkę o getcie, *Czarne sezony* (1998), a redaktorzy poddali ją nieuzgodnionej obróbce, rozbudowując obrazy i „upiększając” styl, wyraził gwałtowny sprzeciw i zażądał przywrócenia stanu wyjściowego. Do tych zasad należały też: doraźność i fragmentaryczność – wspomnień, opisów, refleksji, fabuł przerwanych. Fragmentaryczność potwierdzała spostrzeżenie Nałkowskiej, doraźność – stałą obecność Zagłady w umyśle i psychice piszącego.

Teresa Kostkiewiczowa

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0001-5838-253X

ŁAWKA I LUDZIE

PAWEŁ MARCINKIEWICZ

Ławka

Proszę, jaka się nam dziś zjawia,
bezwstydnie rzeczywista, z oparciem
bez jednej całej klepki, na czterech
koślawych nóżkach. O ślepym brzasku,
5 gdy ogromnieje niebo, wschodzi nad nią
wielki wózek mleczarza. A później
wypadają z bloku wszystkie numery
wczorajszych kołnierzy i steranych pończoch.
Brygada waciaków strzela po secie
10 na daremny rozruch. Służbowa rogatywka
pucuje żyrafań szyję swoich wigier 3.
Po hejnale śmieciarka przyprawia o zawrót

tapirowane głowy. W oknach przybywa
cienia, aż nastaje bajońskie popołudnie
15 i trampki rozbiegają się po jasnych rabatkach.
O nagłym zmierzchu, gdy wiatr przepędza
chmury naftalenu, ryczą na jej cześć
fanfary „Dziennika”. Bolesna drzazga w oku
podwórka, strażniczka złupionego czasu,
20 proszę, jak o nas pamięta, jak się nam garnie
do wiersza.

Pierwodruk: 2004.

Tekst wg: Paweł Marcinkiewicz, *real*-, Krosno 2004, s. 7.

tytuł

Wiersz Pawła Marcinkiewicza – zgodnie z tytułem – przedstawia ławkę, usytuowaną gdzieś przed blokiem mieszkalnym, w czasie (dość odległym), kiedy mleczarze wczesnym rankiem dostarczali do mieszkań butelki z mlekiem, milicjanci jeździli na rowach w igry 3, w telewizji nadawano „Dziennik”. Ławka jest przedmiotem wykonanym rękami ludzkimi. Takie artefakty często bywały przedstawiane w poezji dawnej (np. *Na sklenicę malowaną* Kaspra Miaskowskiego) i współczesnej (łyżka durszlakowa z wiersza *Szare eminencje zachwyty* Mirona Białoszewskiego czy *Szuflada* Zbigniewa Herberta). Obraz ławki u Marcinkiewicza jest jednak skonstruowany w swoisty, przyciągający uwagę sposób, a sam przedmiot obdarzony szczególnymi przymiotami.

podmiot liryczny

Wypowiedź rozpoczyna się jako zwrot „ja” mówiącego do bliżej nieokreślonego audytorium. Otwiera ją słowo: „Proszę”, które powtarza się w przedostatnim wersie, tworząc w wierszu klamrę. Sam podmiot nie ujawnia się w sposób bezpośredni, zaznacza się jedynie poprzez to pierwsze słowo, a także dzięki kilkakrotnie pojawiającemu się zaimkowi „nam”. W pozostałej części monologu jego obecność przejawia się tylko pośrednio: poprzez sposób mówienia i postrzegania przedmiotu, będącego tematem wypowiedzi.

pierścień

monolog

liryka pośrednia

Prezentacja tytułowej ławki ma zastanawiającą formę: przedmiot ten nie jest prosto widziany czy obserwowany, ale „zjawia się” – jak człowiek, który wyłania się spośród otaczających go rzeczy – przyciąga uwagę, zastanawia. Jest to pierwszy sygnał ważnego w wierszu zabiegu antropomorfizacji ławki. Jawi się ona jako przedmiot szczególnie: jest „bezwstydnie rzeczywista”, narzuca swoją obecność postrzegającemu ją, utajonemu podmiotowi.

antropomorfizacja

Prezentacja kolejnych cech ławki także przybiera zaskakującą, nieoczekiwaną postać: „z oparciem / bez jednej całej klepki, na czterech / koślawych nóżkach”. Wyrażenie „bez jednej całej klepki”, wskazujące pewną właściwość przedstawianego przedmiotu, jest modyfikacją stosowanego w odniesieniu do ludzi frazeologizmu: komuś „brakuje piątej klepki”, co stanowi kolejny sygnał antropomorfizacji ławki. Uszkodzone oparcie, krzywe nóżki – to cechy, które mogłyby sprawić, że ławka widziana jest jako nieużyteczna i brzydka. Tymczasem budowa wersyfikacyjna wypowiedzi sugeruje zupełnie inne jej postrzeganie. Wersy o nieregularnej (choć na ogół przybliżonej: 9, 10, 11, 12, 13, 14, 3) liczbie sylab, bezrymowe, w większości przypadków kończą się ostrymi przerzutniami: „oparciem / bez jednej całej klepki” (rozdzielenie rzeczownika i określającej go przydawki przymiotkowej); „na czterech / koślawych nóżkach” (rozdzielenie dwóch przydawek przymiotnych); „wschodzi nad nią / wielki wózek mleczarza” (rozdzielenie orzeczenia i podmiotu); „numery / wczorajszych kołnierzy” (rozdzielenie rzeczownika i określającej go złożonej przydawki dopełniaczowej); „Służbowa rogatywka / pucuje” (rozdzielenie podmiotu i orzeczenia); „przepędza / chmury naftalenu” (rozdzielenie orzeczenia i dopełnienia). Ten powtarzający się zabieg można odbierać jako wyraz zaskoczenia, a nawet podziwu, powodującego nagłe, nieoczekiwane zatrzymanie monologu, jakby utratę tchu mówiącego, utrudniającą swobodne wypowiedzenie kolejnych słów. Zwykła, nieco zdezelowana ławka podniesiona zostaje do rangi przedmiotu niezwyklego, godnego uwagi, domagającego się uważnego spojrzenia, które sprzyja odkrywaniu szczególnych przymiotów obserwowanej rzeczy. Sugestię taką pogłębia zawartość kolejnych wersów.

frazeologia

wersyfikacja

wiersz wolny

wiersz biały

przerzutnia

monolog

Dotychczas oglądaliśmy ławkę postrzeganą w bliżej nieokreślonej przestrzeni i w pozaczasowej, choć zindywidualizowanej perspektywie osoby mówiącej. W dalszych wersach zostaje ona wpisana również w wymiar czasowy. Kolejne segmenty doby (wczesny ranek, południe, popołudnie, wieczór) i to, co się dzieje wtedy wokół, widziane jest jakby „oczami” upersonifikowanej ławki, z jej perspektywy. Ławka jest

przestrzeń

czas

personifikacja

obiektem niewysokim, zauważa więc przede wszystkim to, co znajduje się w niższych „rejonach” obserwowanych postaci (nie twarze, ale „wczorajsze kołnierze”, nie kobiety, ale „sterane pończochy”) i co dzieje się na jej poziomie i blisko niej. Co więcej, wymieniane przez nią osoby zastąpione zostają przez ich atrybuty: „brygada waciaków strzela po siecie”, „Służbowa rogatywka / pucuje żyrafą szyję swoich wigier 3”, południowy hejnał radiowy „przyprawia o zawrót / tapirowane głowy”. Sposób obrazowania tego, co „postrzega” ławka, opiera się na zabiegu metonimii. Przedstawienia metonimiczne odnoszą się do takich cech obserwowanych osób, które uznane zostały za istotne, a jednocześnie ozywają te cechy poprzez konsekwentnie stosowany przez poetę zabieg personifikacji.

metonimia

personifikacja

Świat, który postrzega ławka, jest – podobnie jak ona sama – jakoś kaleki i zdegradowany, nieprzychylny dla ludzi: noszą oni ciągle te same („wczorajsze”) ubrania, zniszczone („sterane”) pończochy, robocze „waciaki”, rano piją alkohol na „daremny rozruch”.

Językowe zabiegi służące przedstawieniu spraw dziejących się „przed oczami” ławki są rozbudowane i różnicowane. Poeta – z jednej strony – posługuje się elementami mowy potocznej: „strzela po siecie”, z drugiej zaś – wprowadza słowa z innego, wyższego rejestru słownikowego: „ogromnieje niebo”, „bajońskie”, „hejnał”, „fanfary”. W zestawieniach słów dominuje kontrast semantyczny: wzniosłość „ogromniejącego nieba” kontrastuje ze zwykłością i powszedniością uszkodzonej ławki; w wyrażeniu „O ślepym brzasku” słowo „brzask”, które odnosi się do jaśniejącego firmamentu, kontrastuje z epitetem „ślepy”. Pojawiają się również zaskakujące połączenia słów: chmury – opisywane zazwyczaj przez ich kolory lub kształty – tu, dzięki zastosowaniu epitetu dopełniaczowego w wyrażeniu: „chmury / naftalenu”, nieoczekiwanie ilustrują niebezpieczne dla ludzi zjawisko zanieczyszczenia powietrza.

środki stylistyczne

epitet

Jeszcze innym zabiegiem konsekwentnie stosowanym przez autora wiersza w przedstawianiu ławki i świata wokół niej są przekształcenia utartych związków frazeologicznych. Ławka z oparciem „bez jednej całej klepki” to przeformułowany potoczny zwrot: komuś brakuje „piątej klepki”. Zabieg obrazuje stan realnej dewastacji ławki, a zarazem pogłębia jej personifikację, przyciągając również uwagę do samego języka jako narzędzia obrazowania świata. „Żyrafia szyja” to z kolei przekształcenie frazeologizmu „łabędzia szyja”, którego poetyckość zostaje „rozbrojona” przez dopełnienie: „wigier 3”, odnoszące się do nazwy popularnego roweru. Wyrażenie: „nastaje

frazeologia

bajońskie popołudnie”, to modyfikacja, występującego w rozważaniach historycznych, frazeologizmu „bajońskie sumy” (czyli sumy zawrotne, ogromne, niewyobrażalne). Jest to kontrastowo-metaforyczne określenie czasu spędzanego wśród „jasnych rabatek” przez dzieci noszące niewyszukane obuwie – trampki. Podobnie fragment: „śmiecniarka przyprawia o zawrót / tapirowane głowy”, to przekształcenie frazeologizmu „zawrót głowy”, poszerzające go o słowo „tapirowane”, które charakteryzuje zamieszkujące blok kobiety. Z tego punktu widzenia znamieny jest też obraz poranka: „gdy ogromnie niebo, wschodzi nad nią / wielki wózek mleczarza [...]”. Zmodyfikowana nazwa obiektu astronomicznego: „Wielki Wóz” – „wielki wózek mleczarza”, łączy to, co wysokie, oglądane i podziwiane na niebie, z tym, co zwykle, codzienne czy wręcz trywialne. Włączenie „wózka mleczarza” w pole znaczeniowe Wielkiego Wozu jakby nobilituje zwykłą, powtarzalną czynność rozwożenia mleka, a zarazem przyciąga uwagę zarówno do niej samej, jak i do wybranych słów, użytych do jej zobrazowania.

frazeologia

W ostatnich wersach utworu przedmiotem wypowiedzi znów staje się sama ławka, nazwana: „Bolesną drzazgą w oku / podwórka”. To kolejne przekształcenie związku frazeologicznego: „drzazga w oku”, ale nie człowieka, tylko podwórka. Widok ławki może przeszkadzać tak jak przeszkadza obcy przedmiot tkwiący w oku – jest ona bowiem stałą, niemą obserwatką życia mieszkańców bloku, dostrzegającą i odsłaniającą jego rutynowość, powtarzalność, przewidywalność. Jest „strażniczką złupionego czasu”. Czas od świtu do godzin wieczornych dopełniony został epitetem „złupiony” – to czas zabrany, niejako skradziony mieszkańcom bloku, żyjącym według narzuconego, stałego rytmu, schematu, ograniczonego codziennymi, powtarzalnymi czynnościami, które nie wykraczają poza rudymenarne, podstawowe potrzeby i nawyki. Ławka – obserwatorka życia tych ludzi – „pamięta” jednak o nich, nie opuszcza, wiernie patrzy na nich od wczesnego ranka do wieczora, od łoskotu wózka mleczarza, przez południowy hejnał radiowy, do fanfar „Dziennika”. Dlatego staje się godna wierszowanego upamiętnienia, zasługuje na prezentację w wierszu.

epitet

Tuż przed końcem wiersza podmiot mówiący zmienia swoje położenie względem świata przedstawionego i odbiorcy. Ujawnia swą obecność nie tylko jako utajonego obserwatora, ale też jako twórcy wypowiedzi, panującego zarówno nad opisywaną rzeczywistością, jak i nad sposobem jej prezentacji – wierszem. Przedstawienie przezeń wybranego fragmentu świata, „widzianego” i „słyszanego” z perspektywy ławki, odsłania istotne cechy egzystencji ludzi zamieszkujących typowy blok miejski w PRL-u.

podmiot mówiący
świat przedstawiony

Ludzie ci, sprowadzeni do ich materialnych atrybutów, zostali jakby pozbawieni możliwości wyjścia poza rutynowy porządek dni, dostrzegania piękna i tajemniczości: olbrzymiejącego nieba, światła gwiazd, płynącego czasu i wielości dookolnego świata. Jednocześnie – używając zaimka „nam” – poeta akcentuje wspólnotę z tymi „widzianymi” przez ławkę ludźmi, sygnalizuje swoje zrozumienie dla ich życia i losu.

Igor Piotrowski

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-6130-652X

MANIFEST MIMO WOLI? WIERSZ O KULTUROWYM KONCEPTUALIZOWANIU PRZESTRZENI

JULIA FIEDORCZUK

W domu powinno być także miejsce dla zmarłych

Przestrzeń, rzecz trójwymiarowa, niechybnie powołuje pytania o kres.

Przychodzą na myśl długie przeciągi próżni w niebie, nad chmurami.

Tam jest przestrzeń kosmiczna, przedmiot odkryć,

które zrewolucjonizowały wiele spraw.

- 5 Są także przestrzenie stepów, mórz i oceanów, oraz międzykomórkowa,
wypełniona powietrzem lub wodą.

Przestrzeń się oswaja jak drapieżne zwierzę. Dobrze, żeby nie było śladów
nieokreśloności. Na podorędziu mamy wielki arsenał kształtów. Planety,
na przykład, są okrągłe jak mandale.

- 10 Rzucik terenu świadczy o wielkiej wytrwałości zmian.

Podobnie kiedy na wycieraczce znajduje się kompost (z łac. *compositum*), mieszaninę różnego rodzaju odpadków. Kiedy do domu wchodzi ogród, albo las.

Pierwodruk: 2006.

Tekst wg: Julia Fiedorczyk, *Astrostrada z girlandami. Wiersze zebrane*, Wrocław 2023, s. 78.

tytuł

topika opłakiwania

poezja funeralna

gatunek literacki

epitafium

tren

elegia

podmiot liryczny

Refleksje po pierwszym czytaniu obejmują próbę wstępnego uchwycenia tematu wiersza w kontekście jego tytułu

przestrzeń

strofoida

kompozycja

puenta

Tytuł pochodzącego z tomu *Planeta rzeczy zagubionych* (2006) wiersza Julii Fiedorczyk *W domu powinno być także miejsce dla zmarłych* bezpośrednio zapowiada tematykę żałoby, spodziewać się możemy ewokacji topiki opłakiwania, przywołania charakterystycznych dla liryki funeralnej motywów, nawiązań do gatunków, które starają się w mniej lub bardziej rozpaczliwy sposób stawić czoła utracie: do epitafium, trenu czy elegii. W pierwszym wersie utworu mowa jest zresztą o „kresie”, ale rozumianym – przynajmniej na pierwszy rzut oka – w nieco innym sensie: przestrzennym. Jednak od tego miejsca aż do trzeciej, ostatniej wyodrębnionej części wywód podmiotu lirycznego zdaje się koncentrować na czymś innym niż opłakiwanie kogokolwiek, to jest na rozważaniach o przestrzeni właśnie. Dopiero w zakończeniu wraca tematyka końca istot żywych, wtedy również pojawia się tytułowy dom, ale trudno styl czy słownictwo podmiotu lirycznego uznać za żałobne.

Wiersz składa się z trzech strofoid – w pierwszej, sześciowersowej, refleksja dotyczy rozmiarów i struktury przestrzeni; w drugiej, czterowersowej, przedmiotem staje się jej poznawanie; w trzywersowej trzeciej temat przestrzeni (a raczej jego punkt wyjścia – „wielka wytrwałość zmian”) zostaje skonfrontowany z sytuacją konkretną, która może być traktowana jako *exemplum* wcześniejszych sądów (nieco problematyczna jest w tym kontekście formuła porównawcza „podobnie kiedy”). Mimo że prawie wszystkie te wersy są maksymalnie długie, to poprzez zmniejszanie się rozmiarów strofoid (od sześciu do trzech wersów) mamy wrażenie układu kompozycyjnego, który dąży do coraz bardziej szczegółowego spojrzenia i coraz bardziej lapidarnego ujmowania rzeczywistości, co dodatkowo zostaje osiągnięte poprzez krótkie: „albo las”, stanowiące puentę i finalny wers, bardzo kontrastujący swoimi rozmiarami z poprzednimi.

Graficzna forma wiersza wywołać może w czytającym jakąś postać efektu *horror vacui* – wersy są bardzo długie, dochodzą do dwudziestu i przeszło dwudziestu sylab (w. 1, 2, 5, 7, 8, 11, 12), co upodobnia tekst do zapisu prozą. Ta tendencja zostaje pozornie przełamana w pierwszej strofoidzie, a w istocie wzmocniona przez przerzucenie końca trzeciego zdania do czwartego wersu, dzięki czemu trzeci wers ma jedenaście sylab, a czwarty trzynaście. Łącznie jednak daje to sylab dwadzieścia cztery, czyli mniej więcej odpowiada długości standardowego wersu w tym utworze. Można więc odnieść wrażenie, że rozbicie to było podyktowane ograniczoną szerokością kartki (zwróćmy uwagę na położenie początku czwartego wersu bezpośrednio pod ostatnim słowem trzeciego), a zatem również wcięcie – oddech (jeśli odnieść się do porządku lektury na głos) został wymuszony jedynie przez ograniczenia techniczne. Z kolei końcówka zdania w następnym (piątym) wersie zostaje przerzucona do wersu szóstego (mającego dziesięć sylab), co również wydłuża go w lekturze (łącznie trzydzieści dwie sylaby). Mamy więc w pierwszej strofoidzie taką sytuację: pierwsze zdanie = w. 1, drugie zdanie = w. 2, trzecie zdanie = w. 3 i 4, czwarte zdanie = w. 5 i 6.

Ten sposób zapisu kojarzyć się może na przykład z drukowanymi zapisami tłumaczeń poetyckich partii Biblii, zwłaszcza że podobieństwa w długości zdań oznaczają także względnie podobną liczbę akcentów w każdym z nich, co nadaje im określony rytm (dodatkowo wsparty pauzami wyznaczanymi przez obecne w każdym zdania wtrącone). Ta harmonia tekstu zostaje osiągnięta również na poziomie harmonii głoskowej: słowa dobrane są pod tym względem różnorodnie, w pierwszej strofoidzie wyraźnie wzmacnia rytmikę dominująca w nagłosach głoska „p”, przede wszystkim w ramach grupy spółgłoskowej „prz” (powtarzalność „przestrzeni”, „przychodzą”, „przedmiot”, aliteracje: „powołuje pytania”, „przeciągi próżni”). Będzie to wykorzystywane do rytmizacji i kreowania efektów w późniejszych partiach wiersza. Choć dominacja głoski „p” i grupy „prz” nie jest tam już tak wyraźna, w drugiej strofoidzie nadal całkiem wyraźnie słyszalne są jednak głoski [š], [ž] (w wariantach zapisywanych „rz”, „ż” i „sz”), wzmacniające dynamizm tej strofoidy („drapieżne zwierzę”, „dobrze, żeby”, „kształtów”, „przykład”, „rzucik”; poza tym tamże choćby zbitka spółgłoskowa „śl” – „śladów nieokreśloności”).

Jednocześnie jednak dłuższe zdania, brak wyrazistych czy szczególnie zaskakujących środków stylistycznych są charakterystyczne dla wywodu uporządkowanego, na przykład dyskursu naukowego. Spotkamy tu zatem epitety bezpośrednie, utarte,

graficzna postać tekstu

Po drugim czytaniu wiersza zwracam uwagę na kompozycję – poszczególne części utworu wraz z ich wstępnym rozpoznaniem metrycznym oraz zawartością treściową

metrum

Kolejne czynności obejmują policzenie sylab, sprawdzenie akcentów i analizę składniową całości, po której przechodzę do szczegółowego przyjrzenia się budowie pierwszej strofoidy

strofoida

akcent

rytm

werset

harmonia

aliteracja

instrumentacja głoskowa

Uwagi odnośnie do poziomu fonetycznego i jego możliwego znaczenia

epitet

przeźreń	w rozumieniu językoznawczym oparte na kolokacjach rzeczownika „przeźreń”, np. „przeźreń kosmiczna”, „przeźreń międzykomórkowa”, wypowiedzi ogólne, nawet na granicy banalności w orzekaniu o świecie – zdefiniowanie „przeźreń” jako „rzeczy trójwymiarowej”. Jest to charakterystyczny i obecny w wierszu sposób precyzowania elementów rzeczywistości przy pomocy definiującego wtrętu (ze względów stylistycznych należałoby może mówić nawet o peryfrazie objaśnionej), typowego dla toku dyskursywnego (por. „kompost [...], mieszaninę różnego rodzaju odpadków”, w. 14), stosowanego w prozie naukowej czy publicystycznej, niezawierającego szczególnego ładunku estetycznego, a raczej uwypuklającego cechy tejże prozy. Chyba najbardziej metaforyczny charakter mają w pierwszej strofoidzie „długie przeciągi próżni w niebie, nad chmurami”, przede wszystkim z uwagi na zbitkę: „przeciągi próżni” (skojarzenie słowa odczuwanego – chyba jeszcze bardziej w liczbie mnogiej – jako potoczne w zestawieniu ze słowem należącym w tym kontekście do świata nauki), ale „przeciągi próżni” znajdują się „w niebie, nad chmurami”, co ujmuje nieco powagi i precyzji temu sformułowaniu (nie dam głowy za to, czy próżnia ulega przeciągom, ale w odczuciu laika ma ten epitet odcień oksymoronu). Kojarzenie elementów sprawiających wrażenie, że pochodzą z różnych zasobów, dotyczy nie tylko powyższej przenośni, ale w niej rzuca się w oczy najmocniej.
peryfraza	
metafora	
epitet metaforyczny	
oksymoron	
podmiot liryczny	Podmiot liryczny porządkuje rzeczywistość i w uporządkowany, quasi-dyskursywny sposób o niej mówi, używając języka, do którego jesteśmy przyzwyczajeni przy takich okazjach – konwencjonalnych połączeń wyrazowych (np. „odkryć, które zrewolucjonizowały”). Ponieważ mówi na temat tak ogólny jak przeźreń, gotowi jesteśmy mu wybaczyć nieokreśloność („wiele spraw”) oraz wyliczenia rodzajów przeźreń, które robią wrażenie niewyczerpujących, przypadkowych, formułowanych <i>ad hoc</i> . Możliwe, że wiązałybyśmy ich użycie z wywodem popularyzatorskim albo że służą one zdystansowaniu się wobec języka dyskursywnego, pokazują jego sztuczność czy zwracają uwagę na jego konstrukcyjny charakter.
Początek analizy składniowej i stylistycznej pierwszej strofoidy	
wyliczenie	
język dyskursywny	
paronim	Jest jednak w tej strofoidzie słowo, którego użycie, by nadać całemu wywodowi nowy sens (i to już w pierwszym wersie, na początku), pomimo że chodzi tu o przenośnię na tyle subtelną, że może zostać niezauważona, pominięta w lekturze, albo nawet uznana za opartą na paronimie. „Przeźreń [...] niechybnie powołuje pytania o kres” – dlaczego „powołuje”, a nie „przywołuje”, które wydawałoby się oczywiste w tym miejscu? Powołanie pytania właściwie nie ma sensu – powołuje się przede

wszystkim kogoś do czegoś (obywatela do wojska, zawodnika do kadry), ewentualnie coś powołuje się do życia – organizację, instytucję. Dzieje się to zwykle na mocy aktu. Bardzo wyczuwalny jest performatywny charakter tego czasownika (w rozumieniu tego terminu zaproponowanym przez Johna L. Austina) – ktoś ustanowiony prawnie dokonuje poprzez fortunny akt realnego powołania, zmieniając rzeczywistość. Sam rzeczownik „powołanie” ma także nieco podobne znaczenie – używa się go w obrębie chrześcijaństwa na określenie wybranego sposobu życia, ale również – wtórnie – na określenie niektórych profesji, o których mówi się, że są „powołaniem”, że wymagają nie tylko posiadania jakichś nadzwyczajnych cech, ale także szczególnego zaangażowania sił zewnętrznych, boskich (pierwotnie słowo to dotyczyło duchowieństwa, ale już w koncepcjach teologicznych protestantyzmu widać przesuwanie się jego znaczenia w stronę określenia także innych ról zawodowych) oraz głębokiej autoanalizy, wnikliwego procesu rozpoznawania predyspozycji do ich wykonywania. „To nie zawód, a powołanie” – mówimy nie tylko o duchownych, ale o lekarzach czy nauczycielach.

Jeśli dodamy do tej konotacji czasownika „powołać”¹ słowa „niechybnie” i „kres”, to łącznie stanowią one o nieodwracalności sytuacji, w jakiej znaleźliśmy się w rozważaniach o przestrzeni. Żadną miarą pytania tego nie możemy cofnąć, ani refleksji zawiesić, skoro pochodzi ona – jak gdyby – z zewnątrz, trzeba się z nią zmierzyć, co stara się zresztą czynić podmiot w wierszu. W kontekście tytułu sens tego powołania nie jest jednak aż tak bardzo nieoczekiwany, skoro „w domu powinno być także miejsce dla zmarłych”. „Niechybne powołanie pytania o kres” przełamuje możliwość trzymania się zwyczajnej refleksji o przestrzeni, zarówno pod względem jej formy, jak i treści, stanowi sygnał wychylenia myśli, jej niecodziennego, wszechogarniającego charakteru, staje się usprawiedliwieniem dla zajmowania się jednocześnie przestrzenią kosmiczną i międzykomórkową, stępem i oceanem.

Ten propedeutyczny, wykładowy charakter wyводу, ze znamienymi sygnałami pastiszu takich wypowiedzi, zostaje doprowadzony do ostateczności w drugiej

¹ Zastanawiałem się jeszcze, czy słowo „powołać” nie ma w tym przypadku wymiaru archaicznego (dla mnie jest on tu słabo wyczuwalny), ale zgodnie z założeniami tekstu nie sięgnąłem do słowników – dopiero po wszystkim sprawdziłem, że teoretycznie ta interpretacja byłaby możliwa (*Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego z roku 1964 opatruje „powołać” kwalifikatorem „przestarzałe” w znaczeniach: ‘wywołać, zawołać, zwołać’.

Skupiam się na znaczeniach słowa, które wydaje mi się kluczowe i które ustawia główne pytanie wiersza, o czym pisze się wprost w pierwszym wersie

Próba określenia konsekwencji wynikających z użycia słowa „powołać” w wierszu

przestrzeń

pastisz

porównanie

Analiza drugiej strofoidy, rozpoczęta od warstwy leksykalno-stylistycznej i ustaleń, które wyznaczyła analiza strofoidy pierwszej

deminutivum

przestrzeń
podmiot zbiorowy

Próba odniesienia sensu wyłaniającego się z drugiej strofoidy do spostrzeżeń poczynionych po analizie pierwszej

składnia
werset

strofoida

strofoidzie. Tu już nie powinniśmy mieć żadnych wątpliwości – zaczyna się ona od porównania („Przestrzeń się oswaja jak drapieżne zwierzę”), które zrywa z zasadami odpowiedniości stylistycznej dla dyskursu naukowego (nawet w wariacie popularyzatorskim). Znajdziemy tu także wypowiedź jak gdyby wyjętą z repertuaru akwizytora czy marketingowca, zachwalającego towar: „Na podporządkowaniu mamy wielki arsenał kształtów”. Mamy tu wreszcie zdrobniały, niemal poufały „rzucik terenu”. Stylistycznie ta część jest jeszcze bardziej rozchwiana niż poprzednia, nadal jednak znajdują się w niej słowa kojarzące się z uporządkowanym dyskursem (wtętu z „na przykład”, czasownik „świadczy”), ale również z odmianą mówioną języka (zdrobnienie, przywołany akwizytorski ton).

To, co mówi podmiot, nie przestaje być sensowną wypowiedzią na temat przestrzeni – przede wszystkim na temat jej poznawania poprzez przyswojenie gotowych, kulturowo zinternalizowanych kształtów, obrazów i konwencjonalnych narzędzi („mandale”, „rzucik terenu”). Oswajanie przestrzeni w tym rozumieniu jest złożonym procesem dotyczącym różnych podmiotów: indywidualnych i zbiorowych. Nie unieważnia on chyba przy tym również problemu kresu przestrzeni z pierwszej strofoidy, może jedynie przenosi go w inną sferę. Zdanie: „Żeby nie było śladów nieokreśloności”, jest nie tylko maksymą rządzącą ludzkim spojrzeniem w skali makro („Planety [...] są okrągłe jak mandale”) i mikro („rzucik terenu”), ale prawdopodobną odpowiedzią na powołane w pierwszym wersie pytanie o kres, które ma również wymiar kulturowo-semantyczny. Drugą możliwą odpowiedzią na nie jest końcowa „wielka wytrwałość zmian”, przekonanie o dynamicznym charakterze przestrzeni, które – być może – sprawia, że taki kres nie może być nigdy ostatecznie osiągnięty. Wyczerpywanie nieskończonej w swoich przemianach przestrzeni nie dotyczyłoby tylko rozmiarów i granic, ale także wewnętrznych podziałów, przekształcających się form i struktur, nieodłącznych od czynności nazywania i konceptualizacji.

Wersetowy charakter wiersza zmienia się w drugiej strofoidzie – końce wersów przestają się pokrywać z końcami całości składniowych, które ulegają skróceniu i są przerzucane, a całość składa się w sumie z pięciu zdań zmieszanych w trzech wersach – przy jednoczesnym utrzymaniu ich długości. Sprawia to, że zapis staje się jeszcze gęstszy, choć komunikat zostaje wyraźnie zdynamizowany. W analogicznej sytuacji do tej z poprzedniej strofoidy (w. 3 i 4) zdanie z wersu dziesiątego sprawia wrażenie, jakby nie zmieściło się technicznie na kartce w wersie dziewiątym i to jedynie było

przyczyną jego przeniesienia. Forma tekstu, jego zapis, brak większego światła zdają się realizować zasadę „żeby nie było śladów / nieokreśloności” (podczas gdy o „wytrwałości zmian” świadczyłaby zmiana rytmu składniowo-metrycznego w tej strofoidzie).

Na podobnej zasadzie zbudowano następną strofoidę, ale ze znamienymi wobec poprzedniej przesunięciami – działy składniowe nadal nie pokrywają się z końcami wersów, ale zdania są dłuższe (tylko dwa w trzech wersach). Całość ulega uspokojeniu i bardziej przypomina strofoidę wyjściową. Elementem bardzo kojarzącym się z naukowym charakterem wypowiedzi jest wtrącenie tekstu zapisane w nawiasie wraz z kursywą dla zaznaczenia obcojęzycznej formy: „kompost (z łac. *compositum*)”, a całe pierwsze zdanie brzmi jakby było zaczerpnięte z poważnego tekstu dyskursywnego (nie tylko z powodu terminologii łacińskiej, ale również wtrąconego zdania definiującego kompost: „mieszanina różnego rodzaju odpadków”). Jeśli coś przełamuje styl czy go nadwyręża, to powszednia „wycieraczka”, będąca sygnałem zbliżenia z życiem, odniesienia teorii do codziennej praktyki; jednak po wcześniejszych sformułowaniach nie jest ona już tak zaskakująca.

Drugie zdanie strofoidy jest znacznie bardziej poetyckie, choć oparte na raczej konwencjonalnej personifikacji – „Kiedy do domu wchodzi ogród, / albo las” – sprawia ona, że konsekwentne kształtowanie wiersza według zasady pastiszu i mieszania stylów zostaje zachowane do samego końca.

Mimo konwencjonalności i niewyszukania ta finalna personifikacja z pewnością nie jest jednoznaczna, podobnie jak i cała strofoida-puenta wiersza. Spróbujmy popatrzeć na niejasności, z jakimi mamy do czynienia w tych przypadkach. Nieco łatwiejsza wydaje się kwestia pierwsza: czy oparte na powtórzeniu wprowadzającego zaimka „kiedy” zdanie o ogrodzie albo lesie jest zwykłym synonimem sytuacji, gdy na wycieraczce znajduje się kompost? A może jakimś rodzajem hiperbolizującej amplifikacji? Kompost, jak wiadomo, jest czymś użyźniającym glebę, na czym lepiej rosną rośliny; chodziłoby więc raczej o następstwo – najpierw pojawia się nawóz, a potem przeskakujemy do efektu jego działania. Coś kojarzonego z pozytywnymi doznaniem estetycznymi ma swoją drugą stronę, niekoniecznie zmysłowo przyjemną, ale niezbędną, by tamta się zmaterializowała. Dzięki temu tworzy się pewne napięcie metaforyczne (czy może ściślej: metonimiczne), a ruch przyrody rozgrywa się między tymi dwoma obrazami skutku i przyczyny, podłoża i alternatywnych ekosystemów na nim wyrosłych („ogród, / albo las”). Dodatkowo, kompost jest na wycieraczce, a ogród albo las wchodzi do

rytm

metrum

Uzupełnienie analizy drugiej strofoidy o warstwę rytmiczno-składniową i graficzną tekstu

strofoida

Analiza ostatniej strofoidy w kontekście ustaleń poczynionych dotychczas

personifikacja

pastisz

Analiza i interpretacja finalnej personifikacji w wierszu

puenta

powtórzenie

hiperbola

amplifikacja

metafora

metonimia

domu, zatem są to być może kolejne fazy całego procesu – chronologia zdarzeń zdaje się uwzględniać podbijanie czy też odbijanie przestrzeni przez przyrodę.

przezeń

Próba interpretacji ostatniej strofoidy
w kontekście poprzedniej

strofoida

tertium comparationis

Najbardziej nieoczywistym miejscem w ostatniej strofoidzie jest dla mnie jej początek: „Podobnie kiedy”. Sytuacja, którą powyżej próbowałem zrekonstruować, może być porównana albo do samej konkluzji poprzedniego wersu („wielka wytrwałość zmian”), albo – światło pomiędzy częściami wiersza daje i tę możliwość – do całości jej wymowy (wtedy poznawanie przestrzeni byłoby kluczowym działaniem, które staje się *tertium comparationis* między przykładami z drugiej i trzeciej strofoidy). Między tymi możliwościami nie tkwi jednak żadna wielka sprzeczność – w pierwszym wariancie, nazwałbym go ontologicznym, podmiot kładłby nacisk na dynamiczny charakter procesów, mobilność jako główną cechę przyrody, w drugim, epistemologicznym, opisana sytuacja byłaby formą osvajania przestrzeni, jej rozumienia. Wspólne dla tych przykładów byłoby wypełnianie śladów nieokreśloności, również w sensie semantycznym.

Powrót do tytułu w kontekście puenty
wiersza i jego całości

tytuł

Finał wiersza wyjaśnia jego tytuł: *W domu powinno być także miejsce dla zmarłych*. To resztki przede wszystkim roślinne oraz nieprzeliczone miriady różnych mikroorganizmów tworzących kompost są tytułowymi zmarłymi, ale skoro „mieszana różnego rodzaju odpadków” znajduje się na wycieraczce, to czeka dopiero na wejście do środka, pozostawiono ją w widocznej formie na zewnątrz, sama prawdopodobnie jednak nie wejdzie. „Powinno być” wskazuje na postulatywny charakter tekstu, zaproszenie dla kogoś do czegoś. Z kolei partykuła „także” oznacza zapewne, że kompost jest komponentem wzmacniającym bioróżnorodność, tworzącym ekologiczną *varietas*. Rzecz w puencie dzieje się w domu i dotyczy domu, być może zaszyfrowana jest tu aluzja do słowa „ekologia”, którego pierwszy człon (*oikos*) znaczy z greckiego „dom”. Tytuł opierałby się więc na wieloznaczności słowa „dom”, które może być symbolem wszechświata jako całości, ale również może znaczyć poszczególne wspólne przestrzenie (planeta, teren) aż do przykładu jakiegoś realnego domu. Oswajanie dowolnego typu czy rodzaju przestrzeni jest formą jego udomowienia, czyli również rozpoznania jego ekologii.

aluzja

symbol

manifest

ekopoetyka

pastisz

Wiersz okazuje się rodzajem manifestu ekologicznego i swoistym warsztatem ekopoetyckiego pisania. Rozważania o kulturowych konceptualizacjach przestrzeni, mające wiele cech pastiszu wypowiedzi propedeutyczno-popularyzatorskiej, podkreślają jedność przyrody nieożywionej i żywej. Pomostem między nimi są resztki organiczne, przy czym podmiot nie wykonuje żadnego odtworzenia drogi, jaką szczątki

różnorodnych organizmów żywych przechodzą, by stać się na przykład kopalinami. To znajdowanie się w przestrzeni, wypełnianie świata jest dla tej pośredniej pozycji resztek wystarczające, by się nimi zająć. Puenta i tytuł są wezwaniem do uświadomienia sobie ich wagi w panoramie możliwości, ale może także do znalezienia miejsca dla zmarłych w domowej przestrzeni, rozumianej fizycznie. Jednocześnie w wierszu obecna jest bowiem odświeżająca sugestia powrotu do źródeł i bogactwa znaczenia leksykalnego słowa „dom”, a język wypowiedzi o przestrzeni i przyrodzie jest równoważnym tematem utworu.

Podsumowanie

przestrzeń

puenta

tytuł

<https://rcin.org.pl>

Wojciech Kudyba

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0001-5868-3850

INNY JEST ŚLADEM

ADAM ZAGAJEWSKI

Nienapisana elegia dla Żydów krakowskich

«Moja rodzina żyła tu 500 lat» – dr M.S.

Ale najsmutniejsza jest ulica Józefa, wąska jak księżyc w nowiu,
bez jednego drzewa, a jednak niepozbawiona pewnego uroku,
ciemnego uroku prowincji, pożegnania, cichego pogrzebu;
tutaj wieczorem zbierają się cienie przybyłe ze wszystkich dzielnic,
5 a nawet zwiezione pociągami z pobliskich miejscowości.
Józef był ulubieńcem Boga, lecz jego ulica nie zaznała szczęścia,
żaden faraon jej nie wyróżnił, sny były melancholijne, lata chude.

W kościele Bożego Ciała zapalam świece dla moich umarłych,
którzy mieszkają daleko stąd – nie wiem gdzie

- 10 – i czuję, że w czerwonym płomyku ogrzewają się też oni,
jak bezdomni przy ognisku, gdy pada pierwszy śnieg.
Chodzę ścieżkami Kazimierza i myślę o nieobecnych.
Wiem, że oczy nieobecnych są jak woda i że nie można
ich zobaczyć – można w nich tylko utonąć.
- 15 Wieczorem słyszeć czyjeś kroki – ale nikogo nie widać.
Idą długo, chociaż nikogo tu nie ma, kroki kobiety w butach
podkutych żelazem, obok miękkie, prawie czułe stąpanie kata.
Co to jest? Wydaje się, że to czarna pamięć przesuwająca się
nad miastem, jak kometa wolno oddalająca się od stratosfery.

Pierwodruk: 2009.

Wiersz z tomu *Niewidzialna ręka*; tekst wg: Adam Zagajewski, *Wiersze wybrane*, nowe wyd., rozszerzone, Kraków 2017, s. 290.

W momencie publikacji *Nienapisanej elegii dla Żydów krakowskich* Adam Zagajewski ponownie mieszkał w Krakowie, w mieście swoich studiów i pierwszej pracy – z którego wyemigrował w 1981 roku i do którego wrócił w roku 2002. Warto to podkreślić, bo przestrzeń tego miasta stanowi istotne tło monologu wypełniającego liryk.

*

Przedstawiana w utworze przestrzeń
geograficzna. Analiza tytułu.
Analiza toponimów

tytuł

przeźren

Trudno nie zacząć analizy tego wiersza od refleksji nad opisywaną w nim przestrzenią. Utwór Adama Zagajewskiego odnosi się przecież do konkretnego geograficznego miejsca. Tytuł liryku wskazuje na Kraków, ale w trakcie lektury stopniowo nabieramy pewności, że autorowi chodzi jedynie o pewien niewielki wycinek tego miasta. O jedną dzielnicę? Tak, właśnie tak. Mniej więcej w połowie wiersza pada stwierdzenie: „Chodzę ścieżkami Kazimierza”. Kazimierz – uprzejmie poinformuje nas o tym każdy większy przewodnik turystyczny po Małopolsce – to jedna z dzielnic Krakowa. Ciśnie się na usta sformułowanie: „jedna z wielu”, ale tak nie jest, bo od zawsze wyróżniała się

ona spośród innych tym, że zamieszkiwała ją społeczność żydowska. W tym samym przewodniku wyczytamy, że z czasem Kazimierz stał się niemal osobnym miastem (podległym jedynie królowi) a w wieku XIX i pierwszej połowie XX był dynamicznym ośrodkiem żydowskiej kultury i gospodarki. Łatwo też sprawdzić (wciąż w tym samym przewodniku), że jedną z granic tej dzielnicy stanowiły ulice Józefa i Bożego Ciała. Ta pierwsza – warto to podkreślić – staje się bohaterką kilku różnych wierszy Zagajewskiego. Jej opis pojawia się nie tylko na początku analizowanego liryku. W tym samym zbiorze natrafimy na wiersz *Ulica Józefa*. A ulica Bożego Ciała? Jej nazwa nie pada w *Nienapisanej elegii dla Żydów krakowskich*, za to pojawia się w niej nazwa kościoła pod wezwaniem Bożego Ciała, znajdującego się przy tej właśnie ulicy – zresztą nieopodal skrzyżowania z ulicą Józefa.

Czy jednak fragment krakowskiego Kazimierza, przedstawiony w liryku, jest wyłącznie przestrzenią geograficzną i niczym więcej? Trzeba zadać to pytanie, bo we współczesnej geografii humanistycznej funkcjonuje wyraźna opozycja pomiędzy takimi terminami jak „przestrzeń” i „miejsce”. Choć w języku potocznym są one synonimami, to w języku nauki funkcjonują zupełnie inaczej – jako antonimy. Mianem „przestrzeni” określa się tam bowiem wyłącznie obszar, którego nie da się odnieść ani do ludzkiej historii, ani do ludzkich biografii, ani też do procesów społecznych. „Miejscem” natomiast nazywa się takie terytorium, które zostało wyposażone przez ludzi w różnego rodzaju znaczenia, jest związane z ich indywidualną biografią lub zbiorową historią. Czytelnik wiersza *Nienapisana elegia...* stopniowo przekonuje się, że mamy w nim do czynienia nie tyle z przestrzenią, ile właśnie z miejscem. Ulice Józefa i Bożego Ciała są przecież w liryku czymś o wiele więcej niż obiektami na planie miasta – niezwiązanymi z ludźmi i ich losami. Stanowią miejsce zakorzenienia konkretnych ludzi, teren pojawiający się w ich pamięci, a zatem odsyłający do ich dziejów indywidualnych i zbiorowych. Jeśli mielibyśmy nadal mówić w odniesieniu do tych miejsc o przestrzeni, to koniecznie trzeba by dodać, że chodzi o przestrzeń społeczną i kulturową konkretnej wspólnoty – w tym przypadku żydowskiej. Obie te ulice są przecież przestrzenią rodzinną, wręcz domową, służącą autoidentyfikacji. Wyraźnie wskazuje na to motto utworu. Jest ono cytatem z wypowiedzi konkretnej osoby. Choć jej pełną tożsamość poeta ukrył za inicjałami, to jednak część owej tożsamości została ujawniona w cytowanym zdaniu aż nadto wyraźnie. Zdanie: „Moja rodzina żyła tu 500 lat”, oznacza przecież mniej więcej tyle, co: „Jestem stąd, moja żydowska tożsamość

Obszar Kazimierza nie jest w wierszu wyłącznie tłem. Jest miejscem, to znaczy terenem, z którym są związani pewni ludzie. Ta przestrzeń wiąże się z wyraźnie określoną rzeczywistością społeczną, kulturową i rodzinną; ze wspomnieniami ludzi, którzy są do niej przywiązani, są w niej zakorzenieni

[język potoczny](#)

[język nauki](#)

[geografia humanistyczna](#)

[synonim](#)

[antonim](#)

[przestrzeń](#)

[miejsce](#)

[motto](#)

Osoba mówiąca w wierszu nie jest ani turystą zwiedzającym krakowski Kazimierz, ani reporterem opisującym tę dzielnicę, lecz ma w sobie wiele cech romantycznego wędrowca. Charakterystyka podmiotu

podmiot liryczny

jest silnie związana z tym miejscem, czuję się jego częścią poprzez historię mojego rodu”. Ten, kto wypowiada przywołane tu zdanie, schodzi w głąb historii własnej rodziny, ujawnia swe zakorzenienie w konkretnym obszarze społecznym i kulturowym, manifestuje swą tożsamość, mówi o swej przynależności do społeczności krakowskich Żydów, zamieszkujących niegdyś dzielnicę Kazimierz.

Wymieniony w motcie dr M.S. nie jest jednak bohaterem utworu. Nie jest także osobą, która wypowiada się w liryku. Niepodobna zaprzeczyć: podmiot liryczny *Nienapisanej elegii...* to ktoś inny niż dr M.S., to ktoś spoza jego rodziny, ktoś, kto nie pochodzi z krakowskiego Kazimierza, nie wiąże z nim swej tożsamości. Kim więc jest? Turystą? Od wielu lat nie brakuje ich w tej części Krakowa, wydaje się jednak, że ten, kto mówi w wierszu, nie jest poszukiwaczem turystycznych wrażeń. Skąd to wiemy? Najpierw chyba stąd, że spaceruje po ulicy Józefa inaczej niż przeciętny turysta. A zatem: nie śpieszy się, nie poszukuje atrakcji opisanych w przewodnikach, nie robi zdjęć. Celem jego spaceru wydaje się sam spacer, a ściślej rzecz ujmując – obserwacje i refleksje, które wymagają skupienia i czasu. Gdyby było inaczej, w liryku nie mógłby pojawić się tak sugestywny opis wspomnianej ulicy – dobrze informujący nie tylko o jej obecnym wyglądzie, ale i o jej przedwojennej przeszłości.

strofoida

gatunek literacki

reportaż

metafora

aluzja biblijna

Owego spacerowicza nie można jednak nazwać reporterem i to nie tylko dlatego, że w drugiej strofoidzie porzuca on opisowość na rzecz informacji o sobie – o stanie swej świadomości, o swym nastroju i swych zachowaniach – co w klasycznym reportażu byłoby naruszeniem reguł gatunku. Problem tkwi w samym rodzaju opisowości. Cała pierwsza strofoida to przecież antypody reporterskiej rzeczowości i dążności do obiektywizmu. Czytając początek wiersza, nie mamy wątpliwości, że obcujemy z opisem poetyckim – nastrojowym, lirycznym, naznaczonym subiektywnymi emocjami. Nie bez znaczenia jest oczywiście język tego opisu – zmetaforyzowany, pełen śmiałych skojarzeń. Ulica została porównana do księżycy w nowiu, estetyczne walory zaułka oddaje metafora „ciemny urok prowincji”, pojawiają się aluzje biblijne związane z nazwą ulicy oraz wizyjny obraz cieni zmarłych.

romantyzm

Mamy więc do czynienia ze spacerowiczem nieśpiesznym, obdarzonym dużą wrażliwością i bogatą wyobraźnią. Moglibyśmy zaryzykować hipotezę, że ma on wiele cech romantycznego wędrowca – nieco skupionego na sobie i własnych emocjach, skłonного do zadumy, a może nawet do melancholii, łatwo ulegającego nastrojowi chwili, może nawet świadomie poszukującego miejsc i chwil nastrojowych – nieprzy-

padkowo jego wędrówka odbywa się wieczorem i nie prowadzi przez gwarne centrum dzielnicy, lecz ulicą najbardziej opuszczoną i smutną.

Z romantycznymi wzorami kreowania postaci wędrowca łączy też analizowany podmiot liryczny empatia wobec rodzimych mieszkańców odwiedzanego miejsca. Ujawnia się ona od razu w motcie, które prezentuje nie tylko wypowiedź doktora M.S., ale i jego sposób patrzenia na dzielnicę. Wiemy już, że dla autora słów z motta Kazimierz jest w pewnym sensie domem rodzinnym, z którym M.S. czuje się związany pamięcią i emocjami. Kiedy jednak poznajemy kolejne wersy liryku, odkrywamy, że także podmiot liryczny stara się patrzeć na Kazimierz w podobny sposób. Jego spojrzenie jest tak troskliwe wobec dawnych mieszkańców dzielnicy, jakby był z nimi w głębokiej zażyłości. Gdyby było inaczej, czyż wyrażałby głębokie współczucie wobec biedy i nieszczęścia – wobec „chudych lat” żydowskiej społeczności?

Wróćmy jednak na chwilę do tytułu. Pojawia się w nim określenie, które jest kwalifikatorem gatunkowym. Zagajewski daje nam do zrozumienia, że jego liryk jest elegią. Historia literatury mieści oczywiście w swych przepastnych archiwach wiele wierszy, w których autor używa w tytule nazwy gatunkowej w sposób nieadekwatny wobec rzeczywistej struktury utworu. Tym bardziej więc warto podkreślić, że w przypadku *Nienapisanej elegii...* analiza genologiczna w pełni potwierdza jego elegijność. Odnajdziemy tu bowiem wszystkie podstawowe – wymieniane w słownikach – cechy elegii. Liryk jest refleksyjny, poważny, zabarwiony atmosferą smutku, nasycony motywami przemijania i śmierci. Podmiot dokonuje następującej autoprezentacji: „Chodzę ścieżkami Kazimierza i myślę o nieobecnych”. Z wolna zaczynamy zdawać sobie sprawę z tego, że motywy nieobecności, braku, utraty stanowią semantyczną dominantę utworu, decydują o jego atmosferze i o jego przesłaniu. Semantyczne pole „utrąty” obejmuje dość długi szereg wyrazów. W polu tym mieszczą się przeciw przymiotniki: „najsmutniejsza”, „ciemny”, „melancholijny”, „czarna”, oraz rzeczowniki: „pożegnanie”, „pogrzeb”, „cienie”, „umarli”. Mówi się tu o osobliwym uroku ciemności i pustki, o takim rodzaju estetycznych doznań, który określono niegdyś mianem *delectatio mortis*. Przestrzeń opisana w liryku jest dla podmiotu przestrzenią obcowania z umarłymi – Żydami i chrześcijanami. Spacer z wolna zaczyna zamieniać się w tajemniczy rytuał przywoływania duchów, które – jeśli są Żydami – zbierają się gromadnie na ulicy Józefa, jeśli zaś należą do tych, o których podmiot-chrześcijanin mówi „moi umarli”, to ogrzewają się przy świecy w kościele Bożego Ciała. Zaczynamy się domyślać, że osoba mówiąca

romantyzm

podmiot liryczny

motto

tytuł

Wiersz ma wyraźny profil gatunkowy. Użyty w tytule termin „elegia” nie jest przypadkowy. Analiza genologiczna potwierdza jego adekwatność

gatunek literacki

genologia

elegia

motyw przemijania

pole semantyczne

przestrzeń

motyw *delectatio mortis*

elegia

Co oznacza uobecniony w wierszu rytuał obcowania z duchami? Dlaczego podmiot liryczny poszukuje ich towarzystwa? Co znaczy kluczowy dla wiersza metaforyczny obraz: „Wiem, że oczy nieobecnych są jak woda i że nie można / ich zobaczyć – można w nich tylko utonąć”? Analiza i interpretacja metaforycznych obrazów spotkania podmiotu z Innymi

symbol

przeżycie estetyczne

metafora

pomiot liryczny

filozofia dialogu

bohater liryczny

znak / ślad

lubi pogrążyć się w pejzażu ascetycznym, tajemniczym, naznaczonym pustką („bez jednego drzewa”), że podoba jej się aura „cichego pogrzebu”, że – jednym słowem – ma ona skłonność do tęsknoty za tym, czego nie ma, i za tymi, których nie ma, a więc do pogrążania się w nostalgii. Jej spojrzenie na Kazimierz – była już o tym mowa – jest skrajnie subiektywne. Nakreślony przez nią pejzaż dzielnicy – jak na elegię przystało – jest projekcją jej osobistych emocji, odzwierciedleniem jej melancholijnego nastroju.

A jednak utwór Zagajewskiego jest czymś o wiele więcej niż nastrojowym, zabarwionym melancholią pejzażem krakowskiego Kazimierza. Celem wędrówki podmiotu lirycznego nie jest wyłącznie przeżycie estetyczne, czyli smakowanie osobliwej „słodyczy smutku”. Motyw jego obcowania z duchami – pojawiający się w pierwszej i drugiej strofoidzie – jest zbyt wyraźny i zawiera zbyt wiele znaczeń symbolicznych, byśmy nie nabrali podejrzeń, że to właśnie spotkanie z nieobecnymi jest najważniejszym powodem, dla którego odwiedził on ulice Józefa i Bożego Ciała. Co więcej, uważna lektura każe w nim widzieć kogoś, kto podejmuje problem sposobu istnienia tych, którzy odeszli – ważny we współczesnej filozofii dialogu. Co bowiem oznacza uobecniony w wierszu rytuał obcowania z duchami? Dlaczego podmiot liryczny poszukuje ich towarzystwa i „czuje” ich bliskość? Co znaczy kluczowy dla wiersza, metaforyczny obraz: „Wiem, że oczy nieobecnych są jak woda i że nie można / ich zobaczyć – można w nich tylko utonąć”? – Wydaje się, że bez uwzględniania współczesnej filozofii dialogu, nie da się wystarczająco głęboko odpowiedzieć na tak postawione pytania.

Przywołuję ten kontekst interpretacyjny, bo mam wrażenie, że właśnie filozofia dialogu pozwala najlepiej ustalić osobliwy bytowy status tytułowych bohaterów wiersza – jednocześnie obecnych i nieobecnych. Kim są dziś dla nas krakowscy Żydzi? Czym jest ich obecna nieobecność? W jaki sposób doświadczamy ich nieobecnej obecności? Jak przekonują filozofowie dialogu, na żadne z tak postawionych pytań nie da się odpowiedzieć bez odwołania do pojęcia śladu. Inaczej niż znak, ślad zawsze związany jest z przeszłością. O ile znak może (lecz nie musi) na nią wskazywać, o tyle ślad sprawia, że mamy do czynienia z jej uobecnieniem. Można by rzec, że ślad jest formą pozostałości, która uruchamia wspomnienia, burzy porządek czasu. Jego rola jest jednak jeszcze inna. Ślad pozwala dotknąć tego, czego dotknąć się nie da, przyzywa to, co bezpowrotnie odeszło, uobecnia to, co nieobecne. Ślad konfrontuje nas z czymś, co jest zupełnie gdzie indziej, co pozostaje nieznanne i nienazwane, co sytuuje

nas wobec Innego. Bywa, że Inny istnieje w taki właśnie sposób: jako ślad¹. Wiersz Zagajewskiego mówi właśnie o tym: o spotkaniu z duchami zmarłych, o spotkaniu z Innym, który jest śladem.

Trzeba bowiem mocno to podkreślić: smutny, melancholijny pasaż ulicy Józefa to wielowymiarowa przestrzeń śladu, przestrzeń spotkania z cieniami i „myślenia o nieobecnych”. To, co wydawało się na początku nostalgicznym nokturnem, okazuje się scenografią spotkania z kimś, kogo „nie widać”, kto mieszka „nie wiadomo gdzie”, kto prowokuje do pytania: „co to jest?” – z kimś Innym. Znaki miejskiej architektury, jej specyficzny, melancholijny klimat stają się w *Nienapisanej elegii*... czymś, co przywołuje umarłych, co pozwala im uobecnić się wśród nas, co sprawia, że przybywają. Znajdujemy się w samym środku misteryjnej przestrzeni obcowania z tymi, którzy odeszli, ale w przedziwny sposób wciąż trwają. Być może właśnie dlatego część „akcji” swego utworu poeta umieszcza w katolickiej świątyni, być może dlatego uważnie odmalowuje scenę uczestnictwa swego bohatera w chrześcijańskim rytuale, wyrażającym wiarę w dynamiczną wspólnotę żywych i umarłych. Autentyczne zatroskanie, plastyczna wyobraźnia, przecucie obecności nieżyjących – te i inne gesty wewnętrznego otwarcia na tajemnicę – wszystko to sprawia, że nasz romantyczny wędrowiec bierze udział w tajemniczym wydarzeniu, które filozofowie dialogu nazwaliby epifanią twarzy. Inni odsłaniają przed nim swoje oczy – to znaczy swoją osobę, swoją wewnętrzną tajemnicę, a także – swoją słabość, domagającą się troski i współczucia. Zdaniem filozofów spotkania doświadczenie podobnej epifanii zmienia naszą świadomość. Tak właśnie dzieje się w wierszu. Podmiot doznaje czegoś w rodzaju olśnienia. Do tej pory czegoś nie wiedział, a teraz już wie. „Wiem”, jakie wypowiada, oznacza odkrycie czegoś, co dotyczy Innych. Metaforyczne porównanie: „Wiem, że oczy nieobecnych są jak woda”, sugeruje, że Inni przekraczają wszystko, co jest w stanie uchwycić i zatrzymać nasz rozum. Dalsza część tej samej metafory: „nie można / ich zobaczyć – można w nich tylko utonąć”, mówi o tym samym – o tym, że Innych nie da się w żaden sposób rozumowo zawłaszczyć; że oni należą do sfery Tajemnicy, w której możemy się tylko zanurzyć, ale nigdy nie zdołamy jej objąć. Bohater wie, że nad Innymi nie można panować, że można

przestrzeń

akcja liryczna

filozofia dialogu

porównanie

metafora

¹ Por. Emmanuel Lévinas, *Ślad innego*, w: *Filozofia dialogu*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył Bogdan Baran, Kraków 1991, s. 214–229.

Monolog podmiotu lirycznego, choć osadzony w teraźniejszości, w ogromnej części jest podróżą w przeszłość, oznacza pracę pamięci podmiotu lirycznego, który próbuje przypomnieć sobie nie tylko ludzi, którzy odeszli, ale również świat, jaki ich otaczał. Analiza i interpretacja obrazów związanych z Holocaustem

aluzja historyczna

metonimia

ironia

leitmotiv

podmiot liryczny
monolog liryczny

metafora

trauma

się im jedynie poświęcić. To właśnie zrozumiał dzięki epifanii twarzy. Zrozumiał, że ślad skłania do na-śladowania, do wspólnoty-z-Innym, do pogrążenia się, a nawet do „utonięcia” w jego sprawach.

Zapytajmy zatem, jakie to sprawy. Lévinas przekonywał, iż epifania twarzy polega na tym, że Inny staje przed nami w swej biedzie. Owszem – była już o tym mowa – wędrując w głąb przeszłości krakowskich Żydów, Zagajewski pisze o ich ubóstwie materialnym, o „chudych latach” biedy ekonomicznej. W wierszu pojawiają się jednak również obrazy biedy innej – o wiele straszniejszej. Zawarty w pierwszej strofoidzie tajemniczy obraz cieni, które przybyły „ze wszystkich dzielnic” Krakowa, a nawet zostały „zwiezione pociągami z pobliskich miejscowości”, to czytelna aluzja do rzeczywistości historycznej. W czasie II wojny światowej w sąsiadującej z Kazimierzem dzielnicy Podgórze znajdowało się przecież przez pewien czas getto, do którego deportowano Żydów z całej okolicy. Natomiast sugestywny, synestezyjny obraz: „kobiety w butach / podkutych żelazem, obok miękkie, prawie czułe stąpanie kata”, wydaje się zawierać samą esencję tego, jak wyglądało ich życie w czasach Holocaustu. Jest poruszającą metonimią *shoah*. Odwołując się do wrażeń wzrokowych i słuchowych, autor prowadzi nasze skojarzenia w stronę sceny polowania. Kat śledzi swoją ofiarę niczym drapieżnik. Skrada się cicho, by zabić. Z jaką gorzką ironią mówi poeta o jego czułości! Ten motyw ukazuje przerażające okrucieństwo morderców. Właśnie tak – tak jak polowanie wyglądał każdy wieczór czasu zagłady i nie wolno nam o tym zapomnieć – zdaje się mówić autor liryku.

Leitmotiwem, który przewija się przez cały utwór, okazuje się zatem pamięć. Zdanie, wypowiedziane przez doktora M.S., zwrócone jest w stronę przeszłości. Także monolog podmiotu lirycznego – choć mieści w sobie teraźniejszość przechadzki ulicami Kazimierza – jest w swej istocie podróżą w głąb czasu. Wędrowka bohatera odsłania teraz nowy wymiar: jawi się jako rodzaj pracy nad czymś, co nazywa on „czarną pamięcią”, a co można interpretować jako metaforę pamięci posttraumatycznej. Nie będzie chyba nadużyciem, gdy potraktujemy jego spacer jako specyficzną formę „pracy nad traumą”. Czym jest ta praca? Przyjęty w wierszu model przepracowywania tego, co poeta celnie nazywa „czarną pamięcią”, dobrze odsłania swe cechy w kontekście fundamentalnych dla dyskursu współczesnej humanistyki – zresztą skrajnie różnych – propozycji Fryderyka Nietzschego i Emmanuela Lévinasa. Przypomnijmy: autor *Tako*

rzecze Zaratustra sprowadza pracę z niedobłą pamięcią do pracy nad zapomnieniem. Jak pisze Gilles Deleuze, w egzystencjalnym projekcie Nietzschego nie ma miejsca na „czarną pamięć”. Podejmowane przez filozofa próby radykalnego uwolnienia się od jej ciężaru oznaczały konieczność eliminacji wszystkiego, co mogłoby o nim przypominać. Stąd właśnie imperatyw „zacierania śladów”, wymazywania wszystkiego, co mogłoby obciążać, zatrzymywać, kierować wzrok ku przeszłości². Inaczej u Lévinasa. Ślad nie ma u niego charakteru przedmiotowego, lecz podmiotowy. Jest śladem osoby. Przeszłość ma charakter zobowiązujący – jest mieszkaniem Innego. Próba zapomnienia, wymazania śladów musiałaby być próbą zabicia tego, który przeszedł. Ślad okazuje się wezwaniem do wspólnoty, do etyki solidarności z tym, który je zostawił, do uczestnictwa w jego bólu i biedzie³.

egzystencjalizm

A Zagajewski? Choć w *Nienapisanej elegii...* pamięć jest przypomnieniem bólu, jej nosiciele – a więc liryczne „ja” oraz anonimowy dr M.S. – stronią od nietzscheańskiej pokusy wymazania śladu i radykalnego uwolnienia się od przeszłości. Ich postawa wydaje się bliska tej, którą zarysowuje Lévinas. Na pytanie: „Czy można zdeptać ślady?”, odpowiedzieliby prawdopodobnie: „Można, ale czy wolno?”. Nie towarzyszy im bowiem resentyment, mogący spowodować przemianę bólu w nienawiść do tych, którzy byli jego źródłem. Starają się o empatię. Była o tym mowa: liryczne „ja” przejmuje w wierszu wrażliwość M.S. Czy kryje się za tym intuicja autora, przypuszczającego, że zmaganie z „czarną pamięcią” musi się dokonać w rozmowie, w zderzeniu różnych perspektyw odczuwania przeszłości? A może chodzi mu też o to, by jeszcze raz postawić pytanie o samą pamięć Holocaustu, o to czym ona jest – dziś, dla nas? Tytuł podkreśla przecież niedokonany charakter utworu, jego niegotowość. Czy oznacza to, że tak naprawdę elegia dla Żydów krakowskich jeszcze nie powstała? Że wciąż musi być pisana, bo tylko tak można podtrzymać pamięć o nich? Adam Zagajewski nie daje w swym wierszu odpowiedzi na tak postawione pytanie. Daje coś więcej: niepokój.

tytuł

² Por. Gilles Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. Bogdan Banasiak, Warszawa 1993, s. 159.

³ Por. Emmanuel Lévinas, dz.cyt., s. 228.

<https://rcin.org.pl>

Magdalena Rudkowska

Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie

ORCID: 0000-0003-2857-1369

KAMIENIE, SŁOWA, ŁZY

URSZULA KOZIOŁ

Lament

Pod popiołem pod wulkanem
serce żywcem pogrzebane
czarny popiół nalot biały
już i wargi skamieniały
5 pod popiołem pod wulkanem
słowa się zmieniają w kamień

była wielka miłość była
lecz się w kamień obróciła
leży żywcem pogrzebana
10 skamieniała w sercu rana
czego tknę się
na co spojrzę

już mi niczym kamień ciąży
i mówienie i milczenie
15 w zimny kamień się przemienia
krater tufy popiół lawa
skamieniała u stóp trawa
i nade mną nieba skrawek
już się w kamień zmienił prawie
20 co ci uczyniłam świecie
że mnie zimnym głazem gnieciesz

z jakże trwożnym serca drżeniem
ukochany mój kochany
rozglądam się za twym cieniem
25 stań się sennym przywidzeniem
gdy nie zdołam swym ramieniem
niechże dotknę cię oczami
niech przygarnę cię patrzeniem

Świecie świecie
30 Tego cienia
ty mi w kamień nie przemieniaj
raczej zabierz łyż i pamięć
lecz nie zmieniaj cienia w kamień

ten kto samotnie gdzieś płacze
35 niech przyjdzie zapłakać ze mną
ten który kogoś utracił
niech płacze także nade mną

Pierwodruk: 2014.

Tekst wg: Urszula Koziół, *Klangor*, Kraków 2014, s. 57–58.

Już sam tytuł wiersza Urszuli Koziół jednoznacznie wskazuje na jego zakorzenie w tradycji literackiej. Lament, nazywany też planktem, jako wyraz żalu, bólu i żałoby, nieszczęścia, rozpacz wobec przeciwności losu, był obecny w literaturze od czasów starożytnych. „Lamenty i skargi Symonidowe” wspomina Jan Kochanowski w *Trenie 1* – Simonides z Keos, autor *Lamentu Danai*, przedstawiającego rozpacz matki nad losem własnym i malutkiego syna, jest właśnie patronem liryki lamentacyjnej. W literaturze średniowiecznej anonimowy *Lament świętokrzyski* (autorstwo przypisywane Andrzejowi ze Słupi), funkcjonujący również pod tytułem *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*, opowiada o wewnętrznym zdruzgotaniu Maryi, patrzącej na mękę swojego Syna. Tematyka staropolskich żalów bywała nie tylko pasyjna, ale także świecka, dość wspomnieć *Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta* Franciszka Karpińskiego. Można zatem stwierdzić, że lament, jako gatunek bliski w swojej ekspresyjności trenowi i elegii, nie tylko wyraża cierpienie, lecz także służy refleksji nad śmiercią, przemijaniem oraz wartością ludzkiego istnienia.

Nic więc dziwnego, że Koziół, poetka współczesna znana z erudycyjnych, intertekstualnych odniesień swojej twórczości, nawiązując w *Lamencie* do bogatej tradycji genologicznej, kieruje naszą uwagę na powiązania tego utworu z dziedzictwem kultury. Czytając wiersz, stawiamy sobie niejako automatycznie pytania o podobieństwa i różnice w sposobie ekspresji, kreacji podmiotu lirycznego wobec znanych realizacji gatunkowych dawnych i współczesnych, zastanawiamy się, na czym w tym przypadku polega twórczy i innowacyjny stosunek poetki do tradycji.

Warto zwrócić uwagę, że wiersz został opublikowany w tomiku pod tytułem *Klangor*. Słowo to oznacza charakterystyczny, jednostajny, donośny dźwięk, wydawany przez lecące żurawie, przypominający pełen bólu okrzyk skargi. Ten dźwięk ma w sobie coś z lamentu. Zresztą w języku niemieckim „lament” to *Klagelied* – pieśń żalu. Ludzki lament, któremu gdzieś z góry towarzyszy skarga ptaków, staje się elementem wizji świata ocienionego przez śmierć i rozpacz. Skłania to do oczywistego wniosku, że wiersz Koziół nie jest prostym naśladownictwem dawnych lamentów, lecz twórczym dialogiem z tą tradycją.

Urszula Koziół łamie konwencje gatunkowe. Podmiot liryczny nie został tu bowiem wyraźnie określony – nie mamy do czynienia z sytuacją, w której (jak w *Lamencie świętokrzyskim*) nie ulega wątpliwości, że podmiotem wiersza jest Matka Boska czy (jak w przypadku *Trenów* Kochanowskiego) – strapiiony ojciec, poeta, filozof. Mimo

[tytuł](#)

[Próba interpretacji tytułu wiersza poprzez odwołanie do tradycji gatunku](#)

[gatunek literacki](#)

[tradycja literacka](#)

[lament](#)

[liryka lamentacyjna](#)

[średniowiecze](#)

[żał](#)

[tren](#)

[elegia](#)

[Pytanie o sens nawiązania do tradycji gatunkowej lamentu; zarysowanie perspektywy porównawczej](#)

[intertekstualność](#)

[genologia](#)

[podmiot liryczny](#)

[ekspresja](#)

[Próba określenia wymowy wiersza poprzez odwołanie do tytułu tomu, z którego pochodzi](#)

[Określenie zakresu zmian wobec tradycji gatunku; określenie sytuacji nadawczo-odbiorczej; wprowadzenie kontekstu z biografii poetki](#)

[konwencja literacka](#)

kontekst biograficzny
dedykacja
apostrofa

zastosowania pierwszej osoby liczby pojedynczej („czego tknę się / na co spojrzę”, w. 11–12), tekst nie ujawnia jednoznacznie tożsamości osoby mówiącej. Nie wiemy też, kogo oplakuje podmiot, otrzymujemy tylko informację o utraconej „wielkiej miłości”. Zainteresowani twórczością poetki wiedzą, ale nie z wiersza, że Koziół kilka lat przed wydaniem tomiku *Klangor* straciła męża, wybitnego poetę i tłumacza z języka niemieckiego – Feliksa Przybyłaka. Lecz to nie on jest adresatem utworu, choć jemu Koziół zadedykowała tomik. Wypowiedź podmiotu zawiera apostrofę do świata („Świecie świecie”, w. 29), nabierając tym samym charakteru uniwersalnego. Wiersz staje się nie tylko skargą poetki, która wyraża ból związany ze świadomością przemijania, ale też zaproszeniem do współuczestnictwa w tej skardze („ten kto samotnie gdzieś płacze / niech przyjdzie zapłakać ze mną”, w. 34–35), a w ten sposób – ekspresją przekonań o kondycji egzystencjalnej współczesnego człowieka.

manifest

Odwołanie się do kontekstów poetyckich z xx wieku (Różewicz, Kamieńska), które pozwalają zrozumieć znaczenie tradycji lamentacyjnej w literaturze współczesnej i określić zakres osobowości Urszuli Koziół

kontekst literacki
podmiot liryczny
figura ojca

Lament współczesny ma w sobie coś z manifestu światopoglądowego. Wiersz Koziół staje się zaproszeniem do utworzenia wspólnoty ludzi cierpiących, samotnych, zmagających się ze stratą, choćby tę wspólnotę miały budować tylko dwie osoby. Nie każdy poeta współczesny wierzył jednak w możliwość przełamania przyrodzonej xx wiekowi samotności. W słynnym tomie *Niepokój* z 1947 roku Tadeusz Różewicz także zamieścił wiersz *Lament*, będący rozliczeniem z okresem wojny, wyznaniem bankructwa moralnego powojennej rzeczywistości. Podmiot liryczny w *Lamencie* Różewicza zwraca się do symbolicznych strażników dawnych wartości, w tym do figury ojca, z samooskarżeniem, że ma lat dwadzieścia i jest mordercą. Z kolei Anna Kamieńska pisała, że człowiek xx wieku powinien „stać w sobie pod ścianą płaczu”¹, co jest wymownym komentarzem do często przewijającego się w literaturze współczesnej motywu lamentu nad ruinami zburzonego świata w poczuciu współwiny, trwogi, rozpacz. Na tym tle warto podkreślić, że dzięki intymnemu charakterowi *Lamentu*, Koziół wraca poniekąd do początków tradycji lamentacyjnej, gdy wiersz był wyznaniem prywatnego dramatu, wyznaniem, w którym podmiot nie stronił od kontaktu ze wspólnotą ludzką. Warto dodać, w swoim dawnym utworze *Larum*, w którym pojawia się postać Antygony, poetka deklaruje: „Ja płaczu strzec będę po nie oplakanych”². Poezja staje się więc płaczem.

liryka lamentacyjna

¹ Anna Kamieńska, *Notatnik*, pod red. Wojciecha Kruszewskiego, Lublin 2020, s. 419.

² Urszula Koziół, *Larum*, w: tejże, *Stany nieoczywistości*, Warszawa 1999, s. 60.

Koziół, sięgając po gatunek lamentu, wpisuje się w długą tradycję wypowiedzi artystycznych podejmujących temat żałoby, lecz czyni to z perspektywy kobiecej i współczesnej, co nadaje jej tekstowi nowe znaczenia. Znajdujemy w jej wierszu aluzję do *Trenów* Jana Kochanowskiego: „ukochany mój kochany / rozglądam się za twym cieniem / stań się sennym przywidzeniem” (w. 23–25). Jest to z pewnością pogłos słów z *Trenu* x: „Pociesz mię, jako możesz, a staw się przede mną / Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną” (w. 17–18)³. Sen i cień – symbolizujące obecność duszy ludzkiej w zaświatach – to toposy liryki poruszającej tony ludzkiego bólu spowodowanego utratą. (Przypomnijmy, że sięgnął po nie także Władysław Broniewski w swoim inspirowanym *Trenami* i poświęconym zmarłej córce cyklu *Anka*).

Wiersz Koziół aktualizuje te toposy, zderzając je z motywem kamienia: „Tego cienia / ty mi w kamień nie przemieniaj” (w. 30–31) – zwraca się podmiot liryczny do świata. A kamień w tym wierszu, kojarzący się w sposób automatyczny z kamieniem nagrobnym, symbolizuje milczenie i śmierć (choć wiemy z Ewangelii św. Łukasza, że „kamienie wołać będą”⁴). Warto zwrócić w tym kontekście uwagę także na ostatnie wersy utworu, które brzmią jak epitafium:

ten kto samotnie gdzieś płacze
niech przyjdzie zapłakać ze mną
ten który kogoś utracił
niech płacze także nade mną

w. 34–37

Te zwarte formuły nawołujące do współodczuwania żalu kojarzą się z antyczną tradycją napisów nagrobnych. Kochanowski zaktualizował ją w wygłosie *Trenu XIII*. Koziół poprzez gest nawiązania do niej sprawia, że słowa ożywiają martwą materię. Samo wypowiedzenie skargi, słów żałoby wyrytej w kamieniu oznaczają zatem, że jest się po stronie życia.

³ Tekst wg: Jan Kochanowski, *Treny*, oprac. Janusz Pelc, wyd. 15 zmienione, w serii: „Biblioteka Narodowa”, I 1, Wrocław 1986, s. 21.

⁴ Łk 19, 40; cyt. wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 4.

lament

Treny Jana Kochanowskiego
jako kontekst

aluzja literacka

motyw snu

motyw cienia

cykl poetycki

motyw kamienia

podmiot liryczny

symbol

epitafium

antyk

Struktura wiersza i związane z nią
znaczenia

fragmentaryzm
kompozycja
puenta

poezja kobieca

Próba określenia sensów wiersza
w związku z zauważoną wcześniej
specyfiką wypowiedzi podmiotu

egzystencjalizm
podmiot liryczny

Znaczenie nawiązań formalnych do
tradycji

tradycja literacka
średniowiecze
rytm
rymy
intertekstualność

Gdy porównamy *Lament* Koziół z innymi realizacjami gatunku, dostrzeżemy, że struktura wiersza charakteryzuje się fragmentaryzmem i brakiem klasycznej kompozycji (z wprowadzeniem, rozwinięciem, puentą). I choć poetka nie epatuje prywatnością swojej straty, to właśnie taka forma odpowiada nowoczesnemu pojmowaniu żalu jako uczucia trudnego do wyrażenia. *Lament* staje zatem na granicy (nie)wyrażalności – tok urwanych zdań, pozornie chaotycznych, odzwierciedla stan zdruzgotania klęską. W wierszu pojawia się również perspektywa cielesności („gdy nie zdołam swym ramieniem / niechże dotknę cię oczami / niech przygarnę cię patrzaniem”, w. 24–26), tak charakterystyczna dla poezji kobiecej. Ból związany z głodem dotyku, uczucie fizycznego wręcz zamierania własnego ciała („czego tknę się / na co spojrzę / już mi niczym kamień ciąży”, w. 11–13) mówią o specyficznym kobiecym odczuwaniu żalu jako doświadczenia somatycznego, czego wyraz odnajdujemy także w poruszanych żalobnymi tonami wierszach Sylvii Plath i Adrienne Rich.

Najważniejszym tematem *Lamentu* jest więc doświadczenie śmierci i nieuchronności przemijania. Poetka wpisuje się w nurt refleksji owocującej przekonaniem o kruchości i absurdalności ludzkiego losu, której nie powstydziliby się francuscy egzystencjaliści. Podmiot liryczny wiersza konfrontuje się z pustką, nonsensem rzeczywistości – dlatego też *Lament* skierowany jest do świata. Nie ma tu perspektywy transcendentalnej, prośby o pociechę, ukojenie. Wybrzmiewa tylko życzenie, by „ktoś” mający podobne doświadczenie współtowarzyszył poetce, ale przede wszystkim jest to wyznanie samotności, która mimo wszystko nie chce skamienieć. Ten zwrot do adresata – jak w *Lamencie świętokrzyskim*, w którym Matka Boska szuka u ludzi wysłuchania i współczucia – jest próbą nawiązania kontaktu ze światem ludzkim, może bardziej człowiekowi przychylnym niż świat jako miejsce do życia. „Świecie świecie” – przypomnijmy – woła poetka niczym w jakiejś piosence, bo może zbyt patetycznie byłoby odwołać się do losu czy Boga. Tak urządzony jest świat: człowiek rodzi się i umiera. Znamy to od wieków. I od wieków buntujemy się przeciw temu (dość przypomnieć słynny esej Alberta Camusa *Człowiek zbuntowany*).

W całej tej rozpacz i bólu w sukurs przychodzi jednak tradycja. Rytm wiersza, przypominający średniowieczną *Skargę umierającego* („Dusza z ciała wyleciała, / Na zielonej łące stała”), może wydawać się zbyt prosty, a rymy – naiwne. Z pewnością nie tylko średniowieczny wiersz tu słyhać; być może pole intertekstualne wiersza Koziół buduje też Leśmianowski liryk [*Mrok na schodach...*], również ośmiozgłoskowy i z do-

kładnymi rymami. Nie ma w nim patosu, ornamentacji, retoryki – jak u Kochanowskiego. Jest właśnie prosty ośmioletniok: „Pod popiołem pod wulkanem / serce żywcem pogrzebane” (w. 1–2). Tradycja średniowiecznego planktu być może pomaga wypowiedzieć skargę zanim słowa skamienieją w ustach: „i mówienie i milczenie / w zimny kamień się przemienia” (w. 14–15). Opisywanie ludzkiego doświadczenia przez alegorie: serca, kamienia, cienia, jest powrotem do uniwersalnych form ekspresji, w których można wyrazić to, co niewyraźne.

Lament Urszuli Koziół jest przykładem współczesnej reinterpretacji lamentu jako gatunku. Poetyka wiersza opiera się na odwołaniach do tradycji, które pozwalają odnaleźć autentyczny głos do wyrażenia kobiecego przeżycia egzystencjalnego. Poetka nie tylko twórczo przekształca tradycję lamentu, ale przede wszystkim nadaje mu formę dialogu z własnym doświadczeniem samotności i świadomości przemijania. We współczesnym świecie, w którym często rozpacz i ból nie przeżywa się, tylko zagłusza farmakologią, jest to próba skłaniająca także nas do refleksji i pytania o możliwość współudziału w wyrażonym w wierszu doświadczeniu – a nade wszystko potwierdzenie niezwykłej mocy poezji, która potrafi płakać słowami, gdy nie ma już łez.

[rymy dokładne](#)
[ornamentacja](#)
[retoryka](#)

[alegoria](#)
[ekspresja](#)
[gatunek literacki](#)
[Próba podsumowania rozważań](#)
[reinterpretacja](#)
[lament](#)
[tradycja literacka](#)
[poetyka](#)
[dialog](#)

<https://rcin.org.pl>

Anna Czabanowska-Wróbel

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0002-4382-366X

NOTATKI DO INTERPRETACJI *METAMORFOZ* TOMASZA RÓŻYCKIEGO

TOMASZ RÓŻYCKI

Metamorfozy

Barbarze

Jakże lekko żyjemy! Ponad horyzontem
znów dymił stary wulkan, podobno uśpiony.
Mówią, że czas wybuchnie, tak jak było wcześniej,
sąsiedzi się pakują, rząd zamyka przejścia,

- 5 na naszych drzwiach namalowano nocą znaki,
lecz my żyjemy lekko. Już nas tyle razy
miał pochwyć i nie mógł, zmienialiśmy postać.
Kiedy przyszedł jak wybuch, staliśmy się cieniem,

kiedy przyszedł jak podmuch, weszliśmy do ziemi,
10 kiedy był jako pociąg, my byliśmy dymem,
kiedy przyszedł jak strzelec, byliśmy oddechem,
piórkiem nad gruzowiskiem, głosem wołającym

dzieci, chodźcie do domu. Skreśloną literą
w podpisanym wyroku. Tańcem drobin kurzu
15 gdy wyniesiono meble, ich bardzo powolnym,
szczęśliwym opadaniem, gwiazdą ich podróży.

Pierwodruk: 2016.

Wiersz z tomu *Litery*; tekst wg: Tomasz Różycki, *Wiersze wybrane*, Kraków 2018, s. 178.

cykl poetycki

1. Jako źródło cytowania utworu Tomasza Różyckiego zatytułowanego *Metamorfozy* wskazuję jego *Wiersze wybrane* z roku 2018, a nie, co zdawałoby się bardziej naturalne, pierwodruk w tomie *Litery* z 2016. Jedyna różnica pomiędzy tymi edycjami, które dzielą dwa lata, polega na opatrzeniu wiersza numerem (w pierwodruku) i na braku numeracji (w wyborze). W *Literach*, stanowiących jako całość cykl poetycki złożony z trzech części oznaczonych cyframi rzymskimi, w których poszczególne wiersze zostały ponumerowane cyframi arabskimi, *Metamorfozy* to wiersz trzydziesty drugi spośród wszystkich dziewięćdziesięciu dziewięciu utworów. W tomie *Wierszy wybranych*, co istotne przygotowanym przez samego poetę, tekst *Metamorfoz* sąsiaduje z innymi nieponumerowanymi lirykami wybranymi z *Liter*. Ten autorski zabieg sprawia, że *Metamorfozy* nie mają już tak ścisłego związku z cyklem, z którego pochodzą, i z tego powodu mogą zostać potraktowane jako samodzielny utwór, oczekujący na odrębną interpretację.

2. Odtworzenie przeze mnie sytuacji, w której nie można korzystać z opracowań i kompendiów, jest niemożliwe. Brak presji czasu sprawia też, że mogę wielokrotnie powracać do wybranego wiersza, a zapamiętane frazy, jak ta, która otwiera utwór: „Jakże lekko żyjemy!”, pracują w moim umyśle nawet wtedy, kiedy nie piszę. Co waż-

ne, wybrałam wiersz sama, kierując się moimi zainteresowaniami, znajomością całej twórczości Różyckiego i wielu opracowań na jej temat, wreszcie – przekonaniem, że *Metamorfozy* to ważny wiersz, zajmujący w dorobku poety podobne miejsce jak jego przejmujące *Spalone mapy*, ewokujące sugestywną atmosferę. Impulsem do wybrania tego właśnie liryku było także wysłuchanie zamieszczonego w internecie nagrania: autor czyta *Metamorfozy* po polsku, a amerykańska tłumaczka, Mira Rosenthal – swój angielski przekład. W jej wersji utwór brzmi równie przejmująco. Ostatni, praktyczny powód mojej decyzji wiąże się z tym, że tekst nie zawiera żadnych elementów, które wymagałyby poszukiwania informacji poza nim samym; nie ma tu nazw i pojęć powodujących konieczność sięgania do encyklopedii czy słowników. Można założyć, że tytułowe „metamorfozy” w podstawowym znaczeniu „przemian” są dobrze znaną każdemu licealiście kategorią, która może sprawić, że w pracy olimpijskiej, jeżeli tylko interpretatorzy uznają to za potrzebne, pojawią się nawiązania do mitów, baśni, utworów literackich i innych tekstów kultury zawierających ten motyw.

baśń
mit

3. Tytułową kategorię metamorfoz proponuję uczynić centralnym tematem interpretacji; właśnie na nią wskazałabym, gdybym miała skonstruować wskazówkę dla olimpijczyków, unikając przy tym szczegółowych dyspozycji, jak te zawarte w jednym z wcześniejszych olimpijskich tematów dotyczących wiersza Różyckiego: „Zinterpretuj wiersz Tomasza Różyckiego *Piąta Rzeczpospolita* jako utwór realizujący poetykę pamięci, łączący drastyczne konkrety z uwzniośleniem. Zwróć uwagę na ujęcie podmiotu realizowane w tym tekście i na postulaty tam wyrażone”.

poetyka pamięci

4. Najważniejsze, a przy tym niezawodne konteksty interpretacyjne w postaci innych pojedynczych liryków Różyckiego nie mogą zostać uwzględnione w tym miejscu. Przypominam, że chodzi o macierzysty kontekst twórczości wybranego poety, a także o sensory, dające się wyprowadzić z lektury utworów znajdujących się w najbliższym sąsiedztwie danego wiersza, zazwyczaj umieszczonego w konkretnym, datowanym tomiku. W sytuacji „konkursowej” nie mamy możliwości odczytywania wybranego tekstu w otoczeniu pozostałych utworów z tomu *Litery*, który, jak często bywa u Różyckiego, stanowi spójny cykl numerowanych liryków z powtórzeniami fraz i motywów, a nawet z powracającymi bohaterami. Większość utworów w *Literach* to krótkie liryki zbudowane tak jak *Metamorfozy* – z czterech czterowersowych strof. Od tych możliwości badawczych olimpijczyk jest odcięty; nawet jeśli zna inne wiersze Różyckiego, nie ma do nich dostępu. Dodam jeszcze, że wyobraźnią spod znaku meta-

cykl poetycki
bohater liryczny
tetrastych

morfoz naznaczony jest szczególnie ostatni tom Różyckiego – *Ręka pszczelarza* (2022), w którym także znajduje się wiersz zatytułowany *Przemiany*, świadczący o upodobaniu autora do metamorficznych obrazów poetyckich.

tytuł
incipit

gatunek literacki

5. Nie uchylam się od wyjawienia, jakimi drogami podążało moje myślenie o wierszu, jednak nie potrafię odtworzyć etapów powstawania tekstu; moja praca, odkąd korzystam z komputera, ma nieliniowy charakter. Wielokrotnie powracam do lektury utworu, a we własnym szkicu do końca wprowadzam zmiany wpływające na sens odczytania. Przystępując do interpretacji, zwracam najpierw uwagę na tytuł (lub jego brak, wtedy na incipit) i elementy zewnętrzne wobec samego tekstu: epigrafy, motta, dedykacje nad wierszem i oznaczenie miejsca oraz daty wydania, a także ewentualne autorskie noty pod nim. Następnie przyglądam się budowie utworu i zastanawiam nad jego przynależnością gatunkową. Odczytuję tekst na głos albo słucham jego nagrania.

Utwór poetycki, podobnie jak muzyczny, istnieje w sposób temporalny, czemu odpowiada (jak partytura) linearny zapis tekstu. Od pierwszych do ostatnich słów wiersz rozwija się i wybrzmiewa. Jednak, inaczej niż w przypadku wykonania dzieła muzycznego, które ożywa w czasie od pierwszego do ostatniego dźwięku, podczas czytania wiersza, zwłaszcza krótkiego utworu lirycznego, możemy ogarnąć spojrzeniem tekst także w sposób nieliniowy, odnajdując – i tak jest w tym przypadku – powtórzenia i znaczące słowa. Podczas wielokrotnej lektury poszukuję dominant artystycznych utworu i zadaję mu pytania pozwalające zbudować całościowe odczytanie. W odniesieniu do wiersza *Metamorfozy* oprócz tytułu szczególnie ważna była dla mnie zagadka lirycznego „my”.

katastrofizm

6. Utwór Tomasza Różyckiego składający się z czterech czterowersowych strof nie jest opatrzony datą wskazującą bardziej precyzyjnie czas jego powstania niż informuje o tym data publikacji w autorskim tomie *Litery* – 2016. Dzięki tej pochodzącej spoza wiersza wiedzy czytelnik ma szansę odrzucić pokusę bezpośredniego powiązania znaczeń utworu z obecną sytuacją polityczną w świecie, może natomiast dostrzec katastroficzny i wręcz profetyczny wymiar wyobraźni Różyckiego, w tym: wskazać na powtarzalność i podobieństwo zarówno katastrof naturalnych, jak i konfliktów zbrojnych, wojen, przesiedleń, masowych mordów, które zauważamy wyraźnie dopiero, gdy nam zagrażają.

Piszący mogą również nie uwzględniać wymiaru historycznego i widzieć w porównaniach z wiersza uniwersalne znaki ludzkiej śmiertelności, tego, że „lekkie” i prowizoryczne życie zawsze jest budowane na gruzach i – wobec kolejnych katastrof – zawsze w obliczu śmierci.

porównanie

7. Tytuł – *Metamorfozy* – stanowi jeden z najważniejszych kluczy interpretacyjnych. Właśnie to tytułowe pojęcie warto rozpatrywać na różnych poziomach. Samo słowo „metamorfozy” nie pojawia się już więcej w utworze; ta prosta, niepodważalna konstatacja pomaga zrozumieć, że stanowiące ogólną kategorię słowo jest nadrzędne i zewnętrzne wobec tekstu, opisuje go i diagnozuje, odnosząc się równocześnie do tego, co wydarza się w obrębie gry metafor, jak i w ramach pozbawionej realistycznego wymiaru, wieloznacznej, zbudowanej z porównań sytuacji lirycznej, i ściślej: w ramach nieciągłej akcji lirycznej, o której jest mowa w wierszu.

tytuł

metafora
sytuacja liryczna

8. Oprócz tytułu nad tekstem widnieje dedykacja: „Barbarze” – to imię nieznaney nam osoby, z którą nadawcę łączy dodatnio nacechowana więź. Popularne zwłaszcza w XX wieku imię żeńskie może budzić chęć konkretyzacji, odniesionej do kogoś z otoczenia samego autora, albo do postaci z przeszłości (na przykład żony Krzysztofa Kamila Baczyńskiego). Dla takiego myślenia nie znajdziemy w tekście argumentów. Pojawienie się kobiecego imienia w dedykacji może natomiast sprawić, że „my” mówiące z wiersza czytelnik odniesie intuicyjnie nie do szerszej zbiorowości, ale do podstawowej diady – ludzkiej pary. „My” to nas dwoje, „my” to dwie bliskie sobie osoby. Jednak pierwsza osoba liczby mnogiej może reprezentować także szerszą grupę, wspólnotę ludzką, do której należy podmiot, żyjącą „pod wulkanem”, w zagrożeniu.

akcja liryczna
dedykacja

9. Zwraca uwagę inicjalna fraza wiersza, okrzyk: „Jakże lekko żyjemy!”. Słowa te, powtórzone w innym wariacie w drugiej strofie: „lecz my żyjemy lekko”, tworzą swego rodzaju chiasmiczną ramę dla obrazów poetyckich, zamykając pięć początkowych wersów w pierwszą spośród trzech znaczących całości, jakie wyróżniłabym w utworze i dalej zaprezentuję. Chiasm to nie tylko figura retoryczna, ma on związki z refleksją filozoficzną, ze znaczeniami związanymi z czasem, z przemianą, motywem przechodzenia, z symboliką odbicia. W pierwszym okrzyku akcent pada na to, że żyjemy „lekko”, jakby nie myśląc o zagrożeniach. W drugim wypowiedzeniu „lekko żyjemy” oznaczać może też: istniejemy, mając szczególny i niejasny ontologicznie status. Część pierwsza zakreślona w ten sposób w utworze nie nakłada się na podział wiersza na strofy. Inicjalna fraza od samego początku każe się również zastanowić nad sposo-

fraza inicjalna

chiasm

bem, w jaki możemy rozumieć owo „my” przemawiające w wierszu. W interpretacji, w której autorka czy autor zaproponują swoją hipotezę dotyczącą „my”, możliwe jest także dokonanie wyboru między możliwymi wariantami statusu bytowego kogoś, kto się w imieniu owego „my” wypowiada.

rytm Krótkie, dynamiczne wykrzyknienie jest skontrastowane z długimi, rozbudowanymi frazami z dalszej części utworu. Kontrast ten sprawia, że hipnotyczny rytm wiersza nie staje się monotony.

opozycja 10. Tu otwiera się przestrzeń do rozważań mających zarówno wymiar estetyczny, jak i egzystencjalny. Co to znaczy żyć lekko? Warto uruchomić potoczną, ale także filozoficzną, opozycję: lekkość – ciężar. Można, chociaż nie jest to konieczne, zastanawiać się nad „nieznośną lekkością bytu”, jak z tytułu powieści Milana Kundery. Co to znaczy: żyć lekko? Łatwo, bezrefleksyjnie, życiem bez znaczenia? A może: poetycko, bez trosk o to, co materialne, pozbawiające wyobraźni?

antyk Tradycja antyczna знаła rozróżnienie: *persona levis* – *persona gravis* – ta druga jest ważna, poważna, a zarazem „ciężka” i trzeba ją opiewać w podniosłych utworach. Może pamiętamy, że dzieci i ich dusze były tradycyjnie uważane za „lekkie”, jak w *Trenach* czy II części *Dziadów*. Pominięcie wiedzy historycznoliterackiej nie odbierze w tym przypadku głębi naszej refleksji; rozważając ludzką śmiertelność, możemy przyjąć, że wobec nadciągającej grozy „lekki” sposób życia jest jedynym możliwym.

11. Warto w toku interpretacji ponawiać pytanie, jak rozumieć owo „my”, mówiące w wierszu, ponieważ jego odniesienia mogą się zmieniać. Nadawca przemawia w imieniu „my”, które może oznaczać „nas dwoje” (ty i ja), ale może też mieć znaczenie uniwersalne: my wszyscy, ludzie – śmiertelni, wydani czasowi na pożarcie. Między biegunami kryją się inne możliwości. Wolno powiedzieć, że „my” to mieszkańcy miasta położonego pod wulkanem, i państwa, którego granice są zamykane. Albo zupełnie inaczej: „my” to zmarli, przedstawiciele minionych pokoleń, którzy doświadczyli wielu zagrożeń i umierali w różnych okolicznościach, zmarli, którzy wciąż towarzyszą żywym i na pewien sposób się nimi opiekują. To, że da się tak pomyśleć, oznacza, że wiersz pozostawia odbiorcom swobodę. Obserwacja dotycząca wieloznaczności utworu jest dla mnie istotniejsza niż chęć znalezienia jednej wykładni. Na uwagę zasługuje właśnie potencjał wiersza grającego sensami, jakich nie da się wyrazić bez sprzeczności w języku dyskursywnym.

odbiorca dzieła literackiego

język dyskursywny

12. W tym miejscu chcę wypowiedzieć ważne dla mnie przekonanie: Za sprawą szczególnych właściwości poezji, za sprawą gęstości i wieloznaczności języka poetyckiego, każda parafraza może być wprawdzie bardziej konkretna, ale równocześnie znacznie uboższa niż słowa wiersza. Próba wyczerpania znaczeń utworu poetyckiego w interpretacyjnych parafrazach nie może się w pełni powieść. Już w latach 30. XX wieku przedstawiciel Nowej Krytyki, Cleanth Brooks pisał o „herezji parafrazy”¹, warto pamiętać te ostrzeżenia.

parafraza

Nowa Krytyka

13. Motyw metamorfoz jest kulturowo nośny; można liczyć na znajomość przez odbiorcę wielu przykładów motywu przemian znanych z mitologii greckiej, a także z dzieła Owidiusza zatytułowanego *Metamorfozy*. W tradycji mitologicznej bogowie są zdolni do przybierania rozmaitych postaci; pojawia się w niej także osobne bóstwo stanowiące synonim nieustannych przemian – Proteusz, wspomniany choćby we fraszce Kochanowskiego *Do gór i lasów*. Są bohaterowie mityczni przemieniani w postaci zwierzęce, rośliny, gwiazdy. Jeżeli w interpretacji pojawiają się interesujące przykłady zaczerpnięte z mitologii, nie tylko klasycznej, może to wzbogacić odczytanie. Ja sama, kierując się wiedzą o właściwościach języka poetyckiego Różyckiego, który wielokrotnie korzystał ze znanej w dawnej poezji ludowej magicznej funkcji języka, aby wzbogacić i wzmocnić zasadniczą w liryce funkcję poetycką, szukałabym wzoru przemian z wiersza raczej w folklorze europejskim, w tym także słowiańskim, co nie musi być sprzeczne z „wulkaniczną” scenerią utworu. Zwracam też uwagę, że w wierszu Różyckiego to „my” zmienialiśmy postać, a nie, jak w wielu mitach greckich, ktoś potężniejszy, najczęściej jeden z bogów, przemieniał ludzkich bohaterów w inne formy – czasem z zemsty, czasami po to, aby ich ratować.

mit

język poetycki
poezja ludowa

14. Przykład, który wskażę, nie jest konieczny do interpretacji utworu Różyckiego. Przywołuję go tylko jako argument potwierdzający słuszność mojego myślenia: w baśni Józefa Ignacego Kraszewskiego *O królewnie czarodziejce* (publikowanej jako samodzielny tekst, ale pochodzącej z powieści *Stara baśń*), bohaterka, uciekając przed czarownikiem, siedmiokrotnie przybiera różne postaci. Być może z innych baśni albo powieści fantasy znamy takie pojedynki na przemiany. *Metamorfozy* z wiersza

baśń

¹ Zob. Cleanth Brooks, *Herezja parafrazy*, tłum. Jacek Gutorow, w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2006, s. 155–170.

porównanie

dokonują się inaczej – za sprawą poetyckich analogii, które mają charakter rozbudowanych porównań.

15. Czas jest ważnym bohaterem utworu, uczestniczącym w metamorfozach. Przebudzenie starego wulkanu może być jedną z zapowiedzi katastrof, ich prefiguracją albo obrazowym odpowiednikiem porównania: czas jest jak wulkan. Czas, pożerający, niszczący jest prawdziwym przeciwnikiem, którego nie sposób pokonać.

metafora
język dyskursywny
parafraza

16. Gdy autor doskonałego studium o metaforach Różyckiego, Marek Stanisław, interpretuje *Metamorfozy*, naraża się na trudności związane z językiem dyskursywnym i parafrazą:

[...] utwór jest relacją uciekinierów chroniących się przed wybuchem starego wulkanu. Dzięki od razu zapowiedzianej podwójności znaczeniowej (wulkan jest tu równocześnie czasem), a także za sprawą bardzo pojemnego, pierwszoosobowego zaimka „my” wątek liryczny tego wiersza rozwija się równolegle na dwóch planach. Pierwszy plan powstaje jako efekt literalnego znaczenia użytych tu określeń: mowa tu najpierw o wieściach na temat spodziewanej erupcji wulkanu [...]².

Mimo że w moim odczytaniu zabójcą jest czas, a nie wulkan, który stanowi tylko jedno z zagrożeń, doceniam interpretację Stanisława, zaproponowaną przez niego parafrazę gęstych i sprzecznych obrazów poetyckich.

akcja liryczna

17. Warto zapytać, jak został zarysowany wymiar czasowy utworu. Jego czas teraźniejszy to chwila, gdy (wciąż jeszcze) „lekką żyjemy” – mimo niebezpieczeństw, a także w perspektywie nadciągającej katastrofy i nieuchronnej śmierci. Przeszłość opowieści pojawia się w wyliczeniu wcześniejszych przemian dotyczących paralelnie: zmetaforyzowanego czasu i śmiertelników. Jednak akcja liryczna rozgrywa się niejako poza czasem i kategorie temporalne, które możemy wyczytać z form czasownikowych, nie muszą być ostateczną wskazówką dla interpretatora – poetycka akcja liryczna odnosi się w tym samym stopniu do tego, co już się wydarzyło, i do tego, co jeszcze nastąpi. To kolejny dowód ogromnego potencjału znaczeniowego krótkiego utworu

² Marek Stanisław, *Ciemne metafory Różyckiego*, w: *Obroty liter. Szkice o twórczości Tomasza Różyckiego*, pod red. Anny Czabanowskiej-Wróbel i Magdaleny Rabizo-Birek, Kraków 2019, s. 150.

poetyckiego: czas jest tu skompresowany i zarazem wieczny, co sprawia, że można go porównać do czasu mitycznego.

czas mityczny

18. Składnia poetycka i repetycje. „Zmienialiśmy postać” – po tych słowach następuje druga wyróżniona przeze mnie część wiersza, w której pojawiają się cztery paralelne przykłady przemian; kolejne wersy rozpoczynają się od anafory z czterokrotnie powtórzonym zaimkiem przysłówkowym „kiedy”. Obecność poczwornie wydobytego na początek wersów słowa wyznacza swego rodzaju równania między działaniami czasu a ludzką odpowiedzią:

paralelizm

anafora

[...] zmienialiśmy postać.

Kiedy przyszedł jak wybuch, staliśmy się cieniem,

kiedy przyszedł jak podmuch, weszliśmy do ziemi,

kiedy był jako pociąg, my byliśmy dymem,

kiedy przyszedł jak strzelec, byliśmy oddechem,

w. 7–11

Cztery analogicznie zbudowane zdania zawierają trzykrotne powtórzenie: „przyszedł jak”, i jedną odmianę: „był jako” (sugestia archaizacji czy stylizacji biblijnej zestawiona jest z elementem cywilizacji technicznej – niepokojącym obrazem pociągu).

powtórzenie

archaizacja

stylizacja biblijna

19. Zdania okolicznikowe czasu budują – co paradoksalne – pozaczasową strukturę. Odpowiedniość przemian może być przy tym traktowana jak prosty wynik, konsekwencja działania potęgi czasu albo jako próba ratowania się i ucieczki (podobna do działań postaci z bajki magicznej). W tym miejscu rozejdą się drogi tych interpretatorów, którzy nie zważając na to, że mamy do czynienia z ciągiem porównań (jak / jako), pokuszą się o sparafrazowanie poetyckich „wydarzeń” – hipotetyczne parafrazy można podzielić na „optymistyczne”, obiecujące aż czterokrotnie szansę ucieczki, i „pesymistyczne”, ukazujące nieuchronność zniszczenia i śmierci. Mogą pojawić się tu chociażby odniesienia do ofiar Wezuwiusza z antycznych Pompei i zachowanych śladów ich życia, albo też znane z dokumentów i z filmów wizerunki ofiar, przede wszystkim Żydów wiezionych pociągami do obozów zagłady, stających się dymem, ale także niedających się zapomnieć cieni ludzi i przedmiotów utrwalonych na gruzach japońskich miast po wybuchach atomowych w Hiroszynie i Nagasaki; wreszcie – wspomnienia wywózek i przesiedleń z lat 40. XX wieku, a także tych współczesnych.

porównanie

parafraza

analogia
składnia

Gdy wróg-czas pojawiał się w kolejnej formie, ludzie określani zbiorowym „my”, członkowie wspólnoty, do której należy mówiący, analogicznie ulegali przemianom. To właśnie analogie i zaakcentowana przez paralelizm składniowy swego rodzaju zasada odpowiedniości, którą próbuję tu odsłonić, rządzą w utworze rytmem przemian. Za sprawą języka poetyckiego rodzi się swoista magia.

język poetycki

20. Paradoksem nawet najbardziej pesymistycznej rekonstrukcji „wydarzeń” z wiersza będzie to, że po zabitych coś jednak pozostaje – nie są unicestwieni bezpowrotnie, to, co trwa, jest niematerialne, ulotne, „lekkie” – zostaje pamięć, wpisana w zbiorową opowieść, ale także – na prawach wątej nadziei – jakaś forma trwania i pośmiertnego istnienia.

retoryka
powtórzenie

21. Po czterech repetycjach moc anaforycznego „kiedy” się wyczerpuje, jego retoryczna produktywność wygasa. Na to miejsce pojawia się, w ostatniej wyróżnionej tu części utworu, szereg metaforycznych obrazów przemian. Wyliczenie naznaczone katastroficzną wyobraźnią zawiera ukrytą figurę gradacji: kolejne metafory są coraz bardziej rozbudowane i autonomiczne.

anafora
metafory
katastrofizm
gradacja

[...] byliśmy oddechem,
piórkiem nad gruzowiskiem, głosem wołającym

dzieci chodźcie do domu. Skreśloną literą
w podpisanym wyroku. Tańcem drobin kurzu
gdy wyniesiono meble, ich bardzo powolnym
szczęśliwym opadaniem, gwiazdą ich podróży.

w. 11–16

symbol

Trzy pierwsze spośród podkreślonych form układają się w następujący ciąg: oddech, piórko, głos. Co je łączy? Właśnie kluczowa tutaj lekkość i związek z powietrzem. Żywioł powietrza, dominujący w utworze, to symbol tego, co niematerialne, niewidzialne, a zarazem istniejące: wyobraźni, życia, ducha i duszy (pojmowanej także jako „tchnienie”).

bohater liryczny
porównanie
podmiot liryczny

22. Obrazy przemian bohaterów wiersza zostały przywołane, gdy „metamorfozy czasu” nie wymagają już nowych porównań akcentujących jego niszczącą moc. Element różnicy, nie powtórzenia, jest teraz poetycko ciekawszy – podmiot mówiący koncentru-

je się tylko na tym, jak śmiertelni ludzie próbowali uciec przed swoim przeznaczeniem. Sensy ewokowane przez sygnały z utworu mogą naprowadzać czytających na konkretne wątki z przeszłości Polski i świata: dzieje wojen (z II wojną światową i obecną w niej Zagładą), deportacji i przesiedleń. Każdorazowe uruchomienie tych znaczeń w procesie lektury może mieć różne źródła, ale wspólna pamięć kulturowa pomaga je odnaleźć. Domyślamy się, że to nie jest wyłącznie wiersz o II wojnie światowej znanej z lekcji historii, książek i filmów, to nie jest wiersz o Zagładzie Żydów ani o przesiedleniach Polaków z roku 1945 – utwór Różyckiego jest tekstem posttraumatycznym, zawierającym reminiscencje, a nie wspomnienie rzeczywistych doświadczeń. Swego rodzaju „powidoki” z XX wieku służą ewokowaniu aury zagrożenia i niepokoju, a następnie katastroficznemu rzutowaniu ich w przyszłość.

23. Wyobraźnia katastroficzna i logika metafor. Pojawiający się na początku wiersza obraz wulkanu przywołuje niewypowiedziane słowo „wybuch”; dalej czytamy: „Mówią, że czas wybuchnie”. Język podpowiada wyobrażenie erupcji wulkanu i – w tym samym momencie frazę: „wybuch wojny” – to wojna może wybuchnąć; kataklizm przyjdzie jak wybuch – zagęszczają się metafory i rośnie niepokój.

metafora

Zamykanie granic przez władze jest całkowicie niepowiązane z wizją katastrofy żywiołowej – to kolejna ważna wskazówka z wiersza – w wyliczeniu pojawiają się zagrożenia pochodzące z różnych płaszczyzn czasowych i historycznych. Znaki na drzwiach to odpowiedniki niebezpieczeństw związanych z eksterminacją (od biblijnych prześladowań po współczesne listy proskrypcyjne) – narastanie obrazów tworzy atmosferę zagrożenia – nie wszystko spełni się w tym samym czasie, w tej samej epoce.

wyliczenie

Akcja liryczna rozgrywa się równocześnie na wielu planach i w wielu wymiarach czasowych. Nie omawiam wszystkich katastroficznych metafor, pomijam ważny obraz „skreślonej litery” w „podpisanym wyroku”, ponieważ nie mogę jej tu analizować w świetle symboliki liter z tomu zatytułowanego właśnie *Litery*.

akcja liryczna

24. W tym miejscu chcę zasygnalizować kwestie postpamięci i dziedziczenia traumy przez kolejne generacje. Współcześnie żyjący mieszkańcy Polski są spadkobiercami wielu traumatycznych przekazów międzypokoleniowych. Wiele rodzin przechowało pamięć prześladowań i przesiedleń – w pokoleniu Różyckiego jest to już postpamięć, w pokoleniu licealistów dystans czasowy jeszcze się powiększa, ale do dawnych lęków dochodzą nowe.

symbol

postpamięć

Nie do końca rozpakowane walizki i skrzynie na strychach domów zajmowanych przez przesiedleńców zawierały nie tylko pamiątki przeszłości, ale przypominały o kolejnej możliwej podróży; niezwerbalizowane obawy przekazano następcom. Z książek i zwłaszcza z filmów poświęconych II wojnie światowej znamy obrazy wybuchających bomb, pociągów wywożących ofiary Zagłady do obozów. Klisze tego rodzaju wywołują niepokój niezależnie od tego, do jakiej generacji należymy.

bohater
baśniowość

25. Dwa możliwe kierunki dopowiadania znaczeń wiersza dotyczą w istocie tego samego: w jednej wersji bohaterowie chronią się przed zagrożeniem i unikają go w magiczny sposób, sięgając po zdolność baśniowej metamorfozy, w innej – giną i rodzą się na nowo, zostają pogrzebani, spaleni, a następnie odradzają się w nowych pokoleniach.

26. Czym jest czas? Czym są ludzie wobec potęg, które ich przerastają? Co mogą przeciwstawić złu, przemocy i siłom potężniejszym od nich? Krążenie wokół sensów i aury wiersza ma doprowadzić do wskazania jednej hipotezy interpretacyjnej. Próbuje się od tego uchylić, ukazując wpisane w tekst bogactwo potencjalnych możliwości.

27. Zapisana, a zwłaszcza przeznaczona do druku interpretacja ma w sobie zawsze element agonu, walki o retoryczne zwycięstwo – niezależnie od tego, czy jest to tekst pisany w warunkach rywalizacji olimpijskiej, czy też opublikowany szkic krytycznoliteracki. Chcę pozbawić moją wypowiedź ambicji jednoznacznego nazywania sensów wiersza. Zamiast tego proponuję dostrzeżenie potencjalności utworu poetyckiego. Rezygnując z silnej wypowiedzi i ciężaru argumentów, chcę ocalić lekkość i wieloznaczność poezji.

składnia

28. Uskok i niedoczytanie. Paradoksy składni poetyckiej sprawiają, że słowa o większej sile oddziaływania na wyobraźnię kierują interpretatora w stronę (niekiedy błędnych) odczytań, które rozmijają się z poprawnie przeprowadzoną analizą składniową. Tak właśnie dzieje się w wierszu Różyckiego, gdy niepozorny zaimek „ich” w zamykającej utwór frazie brzmiącej: „gwiazdą ich podróży”, odnosi się dosłownie do „drobin kurzu”, tak samo zresztą jak w poprzedniej frazie, gdzie mowa jest o tych drobinach i „ich [...] opadaniu”. Jednak to inne słowa przykuwają uwagę i silniej działają na emocje odbiorcy. Są tutaj „dzieci”; to one, zawołane przez dorosłych, wyruszą w „podróż” z „domu”, z którego „wyniesiono meble”, co jest skutkiem wydane-go gdzie indziej „wyroku”. Mówiący – mogą to być rodzice, krewni, a nawet zmarli

odbiorca dzieła literackiego

przodkowie – pragną być „gwiazdą ich podróży”, wskazującą im drogę ratunku. Tu docieramy do kolejnego paradoksu metafor z wiersza. Wprawdzie wszystkie odnoszą się do pola semantycznego zniszczenia, podróży (która jest po trosze umieraniem...), wreszcie samej śmierci, jednak jest w nich ukryty niedający się stłumić ani pokonać blask nadziei – światło metafizycznej obietnicy albo zapowiedź trwania i odradzania się pomimo śmierci.

metafora
pole semantyczne

metafizyka

W tym miejscu rozejdą się drogi interpretatorów. Jedni wybiorą obietnicę metafizyczną (lub ściśle religijną, związaną z nieśmiertelnością duszy), drudzy – ziemską obietnicę trwania; jeszcze inni odrzucą wszelką nadzieję i wskażą jedynie tragiczne piękno obrazów przemijania i unicestwienia – najlepiej widoczne w metaforycznym „tańcu drobów kurzu” w pokoju, z którego wyniesiono meble. Wszystkie dające się pomyśleć warianty spaja jednak moc języka poetyckiego i języka w ogóle. Gwiazda wskazująca drogę – taki obraz daje nadzieję nawet wbrew nadziei.

język poetycki

29. Swego rodzaju trasę emocjonalnego odbioru uruchamiają, wbrew logice składni, słowa przytoczonego w wierszu wołania: „dzieci chodźcie do domu”, sięgające do wyobraźni i mitu dzieciństwa. Różycki tworzy aurę kruchej, zagrożonej arkadii, która jest niedaleka od grozy, „idylli niemożliwej”, jak u poetów katastrofistów z lat 30. XX wieku. Słyszane przez cały XX wiek z otwartych okien, zwłaszcza w letnie wieczory, powtarzające się codziennie na miejskich podwórkach i w wiejskich ogrodach wołania, oznaczały nadejście zmroku, kres swobody i zabawy. Ten sam okrzyk w obliczu zagrożenia znaczył coś innego: konieczność ukrycia się albo nakaz niechcianego wyjazdu, nagłego porzucenia domu.

składnia

mit
katastrofizm

30. Wiersz Różyckiego, napisany w sugestywnym rytmie enumeracji, oscylujący między tym, co jednostkowe, i tym, co uniwersalne, pozostawia czytelnikom przestrzeń dla wyobraźni. W dynamice powtórzeń jest w nim zawarta refleksja na temat czasu, który zabija, a któremu ludzie mogą przeciwstawić tylko swoje kruche i lekkie istnienie.

wyliczenie

powtórzenie

31. Czytając wiersz, chcę go przede wszystkim odczuć i zrozumieć, najczęściej nie zapisuję moich przemyśleń, żeby nie uwięzić ruchu metafor poetyckich w linearnym tekście, żeby nie zamykać dróg do innych, zawsze możliwych odczytań, które nieuchronnie zabije martwa litera interpretacyjnej parafrazy.

32. W przedstawionej tutaj, świadomie niezamkniętej interpretacji, odnotowałam rozmaite (i z pewnością nie wszystkie możliwe) kierunki odczytań, nie rozstrzygając,

interpretacyjna parafraza

które z nich warto wybrać. W ten sposób chciałam zaakcentować bogactwo znaczeń wiersza Tomasza Różyckiego, i szerzej: ukazać potencjał interpretacyjny tekstu poetyckiego. W ramach zakreślonych przez sam utwór mieszczą się wszystkie hipotetyczne warianty interpretacji, które mogą zostać następnie zapisane trafnie i przekonująco, adekwatnymi, precyzyjnymi słowami. Wybór i poszukiwanie dróg należą do czytelników.

Marcin Cieński

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0003-3437-5428

ODRASTANIE TOPOLI

URSZULA ZAJĄCZKOWSKA

Topola biała

W Ossowie, zaraz przy dworcu, rosła topola biała
o pniu jak z mlecznego szkła,
tęga słonica.

Potem ścięli ją, tuż nad szyją.

5 Cicho.

Widziałam, jak leżała,
odsłaniając spód swej płaskiej, brudnej stopy,
a były tam wszystkie jej ścieżki.

Zaraz odrosła z korzeni starej.

10 Od kilku lat, z pociągu, znowu na nią zerkam
z tam do z powrotem. Patrzę.
Teraz! Jest. Nie ma.

A ona bieli się i przeży przez sekundę,
we wszystkim przypominając swoją matkę,
15 której przecież
nigdy nie widziałam w takim czasie,
jak i tej nie zobaczę,
jaką widziałam matkę.

Pierwodruk: 2020.

Tekst wg: Urszula Zajączkowska, *Piach*, Wrocław 2021, s. 40.

„sztuka interpretacji”

kontekst biograficzny

Teoretycznym, ale także praktycznym kontekstem dla lektury wiersza Urszuli Zajączkowskiej jest jedno z zasadniczych pytań „sztuki interpretacji”, mianowicie kwestia, w jakim stopniu znajomość realiów związanych z tekstem, w tym ewentualnych nawiązań (auto)biograficznych, służy odczytaniu utworu. A mówiąc inaczej: czy musimy wiedzieć, kim był/jest autor, żeby precyzyjnie, właściwie, trafnie odczytać jego dzieło? Czy musimy uwzględnić tropy prowadzące „ku autorowi”, żeby wydobyć znaczenia utworu? Czy wiedza pozatekstowa – ujmując rzecz jeszcze szerzej – jest w lekturze utworu (i dla jego rozumienia) konieczna? O tym, dlaczego kwestie te wiążą się z wierszem Zajączkowskiej, będzie mowa w drugiej części propozycji jego lektury. Część pierwsza natomiast rozgrywać się będzie „blisko tekstu” i jego znaczeń.

tytuł

motyw drzew
symbol

Tytuł wiersza Zajączkowskiej, *Topola biała*, sygnalizuje jego główny przedmiot, a także tematyczny punkt wyjścia. Drzewo, topola, jest czymś zwyczajnym, typowym, często występującym w krajobrazie. Wierszy o drzewach lub takich, w których pojawiają się one jako motyw, jako symbol, powstało bardzo dużo, napisanych przez poetów żyjących w różnych czasach, miejscach na ziemi, kulturach. Wystarczy wspomnieć Horacego, Kochanowskiego, Karpińskiego czy Herberta, by wiedzieć, że poetyckie przywołanie drzewa ma nie tylko znaczenie botaniczne czy praktyczne, ale przede wszystkim kulturowe, symboliczne. Ta siła tradycji powoduje, że pojawienie się drzewa w danym utworze stanowi nie tylko konsekwencję podjętej przez poetę decyzji opisowej, odnoszącej się do konkretnej flory czy krajobrazu, ale również jego decyzji

kulturowej, przywołującej wcześniejsze obrazy drzew, odgrywające określoną rolę w tworzeniu zbiorowego świata wyobraźni. Z takiego stanu rzeczy zdają sobie sprawę zarówno twórcy, jak i czytelnicy, mając świadomość, że drzewa opisywane w wierszach niekoniecznie są prawdziwe, ale oczywiście mogą być. Wówczas pojawiać się będzie jednak pytanie: czy to, że opisane drzewo istnieje, ma znaczenie; czy poprzez jego materialność (lub skutek niej) dokonuje się nadawanie sensu poetyckim obrazom?

świat wyobraźni

Tytułowa topola z wiersza Zajączkowskiej jest konkretnym drzewem – takie sygnały są wpisane w utwór – ale zanim czytelnik otrzyma tę informację, natrafia na swoisty opór materii słownej: w tytule mamy bowiem do czynienia z typową nazwą gatunkową z podręcznika botaniki, niespodziewaną w tym kontekście. Nie jest to nazwa egzotyczna, drzewo też do egzotycznych nie należy, ale od razu występuje napięcie między drzewem oswojonym, codziennym, a drzewem inaczej nazwanym, stającym się przez to czymś niecodziennym, nieoczekiwanym, jakby z innego, trochę niedostępnego, tajemniczego świata, odsyłającego jeszcze gdzieś daleko w przeszłość, do Linneusza i czasu systematyzowania roślin, nazywania ich w tradycyjnej łacinie.

Początek wiersza przywołuje jednak to, co oswojone i codzienne, pojawia się miejsce, które jest nazwane, dookreślone. Chociaż zapewne nie jest znane większości czytelników, być może przejeżdżało ich przez tę miejscowość więcej niż jest sobie to w stanie przypomnieć. Tu jednak ważne jest nie rozpoznanie czegoś znanego odbiorcy, ale wskazanie konkretności i lokalności: „W Ossowie, zaraz przy dworcu”. Miejscowość, w której zbudowano dworzec, nie należy z pewnością do najmniejszych, ale owszem, może być nieznająca, nieważna – w zależności od przyjętej perspektywy. Rosnąca w pobliżu dworca topola z jednej strony pokazuje w mikroskali współistnienie porządku natury i cywilizacji, z drugiej zaś sugeruje, że nie mamy tu do czynienia z rzeczywistością wielkiego miasta, gdzie w bezpośredniej bliskości dworca zapewne nie ostałoby się żadne drzewo. Do opisowego elementu charakterystyki drzewa – „o pniu jak z mlecznego szkła” (w. 2) – dodane zostaje w następnym wersie określenie zaskakujące, metaforyczne: „tęga słońca”. Choć i porównanie kory drzewa do mlecznego szkła, nieprzezroczystego, ale jednak przepuszczającego światło, a przynajmniej rozświetlonego, nie jest całkiem typowe. Natomiast „tęga słońca” odsyła do świata zwierząt, do kojarzącego się z wielkimi rozmiarami ciała ssaka. Tu jednak chodzi nie tylko o ogrom („tęgi” według internetowego *Słownika Języka Polskiego PWN* to: ‘odznaczający się dużą tuszą’), ale także o moc, siłę fizyczną, nasilenie – te wszystkie

metafora

powtórzenie

metafora

możliwości mieszczą się w polu znaczeń wskazywanym przez słownik. A można by dostrzec w tej metaforze i nawiązanie do ostatniego ze znaczeń słownikowych: ‘dobry w swoim zawodzie, w swojej dziedzinie’, wyróżniający się. Niewątpliwym jest – zawarty w tym metaforycznym ujęciu – podziw dla wielkości topoli, dla jej fizycznej urody.

Kolejny wers wyjaśnia, dlaczego w opisie użyty został czas przeszły: „Potem ścięli ją, tuż nad szyją” (w. 4). Szyja i ścięcie zdają się odsyłać do porządku ludzkiego, cielesnego, choć przy dokładniejszym spojrzeniu dziwne wydaje się to: „tuż nad szyją”. Pozwala się zorientować, że obrany trop jest błędny, bowiem szyja (szyjka korzeniowa) stanowi część rośliny łączącą korzenie i łodygę, będącą przejściem między nimi. Później pojawia się więc w wierszu terminologia botaniczna, pozwalająca precyzyjnie przedstawić, w jaki sposób została ścięta tytułowa topola. Jednocześnie ten sposób opisu nie unieważnia wrażenia, że przedmiotem opisu jest ciało „nieroślinne”, poddane egzekucji. Wzmacnia je jeszcze następny wers, zawierający tylko jedno słowo: „Cicho”. Jest cicho, bo drzewo już nie szumi, ale również może być to cisza, która zapadła po upadku topoli, chwila milczenia po zmianie porządku świata, złożenie hołdu wspaniałemu drzewu, które uległo ludzkiej sile. Przy czym – tu już wychodząc poza tekst – nie zostaje ujawniona przyczyna jej ścięcia. Jest możliwe i prawdopodobne, że zaczęła próchnieć (zgodnie z właściwością gatunku) i zagrażała otoczeniu.

podmiot liryczny

W tym momencie w wierszu wyraźnie ujawnia się określony podmiot patrzący i relacjonujący to, co zobaczone, a wcześniej przywołane w wierszu jakby z pewnym dystansem, na pewno bezosobowo, choć niekonwencjonalna metafora opisu musiała pochodzić „od kogoś”. Teraz już wątpliwości dotyczące konstrukcji opisu zostają rozwiązane: wiadomo, że patrzy ktoś, kto jest obdarzony pewnymi cechami, posługuje się żeńskimi formami gramatycznymi, a ujawnia się w wierszu, gdy patrzy, spostrzega, zapisuje:

Widziałam, jak leżała,
odsłaniając spód swej płaskiej, brudnej stopy,
a były tam wszystkie jej ścieżki.

w. 6–8

Bezpośrednia relacja o zobaczonej ściętej topoli nabiera znowu zastanawiających tonów. Leżące drzewo okazuje się mieć stopę, a w niej dostrzec można ścieżki. Po raz

kolejny pojawia się tu język opisu postrzeganej rzeczywistości, wskazujący na terminologię botaniczną, mającą metaforyczny charakter. Stopa drzewa to nieformalna nazwa nasady pnia, miejsca, w którym zaczyna się poziom ziemi, a pień łączy się z systemem korzeniowym. Ścieżki zaś odnoszą się do przewodzenia płynów czy substancji, do przekazywania informacji, przecięcie pnia u nasady odsłania w przekroju cały system ścieżek, pozwala uzmysłowić sobie stopień komplikacji mechanizmu funkcjonowania drzewa – rozbudowanego zwłaszcza w przypadku ogromnego okazu, o jakim mowa w wierszu. A przy tym – stopa i ścieżki nasuwają myśl o przemieszczaniu się, poruszaniu: czymś, co nie jest możliwe w przypadku drzewa, więc czytelnik zostaje postawiony wobec swobodnego paradoksu, którego rozwiązanie przynosi właśnie uświadomienie sobie nacechowania tego opisu językiem botaniki i jego znaczeniami.

metafora

paradoks

język botaniki

Kończy się w tym miejscu pierwsza część wiersza, której przedmiotem było doświadczenie minione, koniec istnienia drzewa. W części drugiej drzewo i czas zostają połączone inaczej, sprzężone od nowa.

Zaczyna się ta część zaskakująco, nieco paradoksalnie: „Zaraz odrosła z korzeni starej” (w. 9). Z korzeni ściętego drzewa wyrosło nowe, odbiło w tym samym miejscu. Ale czy to jest ta sama topola, która została ścięta? W sposobie widzenia świata właściwym mówiącej w wierszu osobie – nie. Starej topoli już nie ma, roślina, która odbiła w tym samym miejscu, dołączyła się do istniejącego systemu korzeniowego, od-rośla, jest nową topolą. Jednak nie całkowicie: ujawnia to zaimek użyty przez mówiącą:

Od kilku lat, z pociągu, znowu na nią zerkam
z tam do z powrotem. Patrzę.

w. 10–11

„Znowu na nią zerkam”, na topolę, której nazwa pojawiła się w tytule. Na jedną (w tytule jest liczba pojedyncza), ale nie na tę samą, choć jest w tym samym miejscu, a patrząca wciąż spogląda na nią przejeżdżając obok, jadąc tam i z powrotem. Tu pojawia się dyskretna sugestia, że podróżowanie powtarza się, że jest czymś często doświadczanym. Tę sugestię podtrzymują następne wersy:

Teraz! Jest. Nie ma.
A ona bieli się i pręży przez sekundę,

w. 12–13

Ich dynamika odwzorowuje prędkość, pęd pociągu, ukazywanie się topoli tylko przez mgnienie oka. Dlatego też w poprzednich wersach na określenie patrzenia pojawiło się słowo „zerkam”, a więc patrzę pośpiesznie, nie wpatruję się, ale wiem, że tam będzie. Patrzę pośpiesznie, bo zobaczę ją tylko przez krótki czas. Ten sposób obserwacji buduje napięcie między poruszającym się obserwatorem a nieruchomym przedmiotem, swoiste wyczekiwanie na pojawienie się topoli zawsze w tym samym miejscu. Nieruchome drzewo wskutek postrzegania przez poruszające się oko także nabiera pewnej dynamiki: „bieli się i pręży”. W kolejnym wersie podmiot opuszcza jednak obszar aktualnie postrzeganego i odwołuje się do pamięci, do obrazów w niej przechowanych: „we wszystkim przypominając swoją matkę” (w. 14). Tu – zauważmy – pojawia się wyraźne rozróżnienie „tożsamości” dwóch drzew: topoli starej, ściętej, i topoli nowej, wyrosłej z korzenia (choć – jeszcze raz należy przypomnieć – w tytule pojawia się topola biała w liczbie pojedynczej). Określenie ich jako matki i córki ma wymiar metaforyczny, po raz kolejny specyficzne użycie języka powoduje wytworzenie analogii między światem roślinnym a ludzkim. Nie jest to bowiem relacja wynikająca z urodzenia potomstwa, choć ścięta topola niewątpliwie „dała życie” egzemplarzowi, który teraz jest przedmiotem obserwacji. Patrząca zwraca jednak uwagę, że matki: „[...] przecież / nigdy nie widziałam w takim czasie” (w. 15–16), a więc w takim wieku, w takiej fazie rozwoju – ujawnia się tu precyzja spojrzenia „zawodowego” obserwatora (tego samego, który użył gatunkowego określenia w tytule), pamiętającego mocniej niż zwyczajny patrzący, że drzewa mają różne fazy rozwoju. Ale nie tylko o taką „profesjonalną”, dendrologiczną obserwację tu chodzi, ale o coś więcej, co patrząca odsłania w dwóch ostatnich wersach, dopełniając jednocześnie to spostrzeżenie o inną, niespodziewaną, płaszczyznę refleksji: „jak i tej nie zobaczę, / jaką widziałam matkę” (w. 17–18).

Topola rośnie kilkadziesiąt lat, więc zakładając bezkolizyjny bieg życia tego nowego drzewa, „córka” przetrwa ludzką obserwatorkę, której przewidywana długość życia nie pozwoli dotrzeć do czasu, gdy obserwowane przez nią drzewo osiągnie wiek swojej poprzedniczki, „matki”.

Refleksja podmiotu kieruje się w stronę czasu, jego porządków „rozbieżnych” dla różnych rodzajów bytów, mimo że jego upływ mierzony precyzyjnymi narzędziami jest niezmiennie taki sam. Czy jednak drzewo, jego odradzanie się ma coś wspólnego z ludzkim czasem, ze sposobem jego mierzenia, i z tym, że jest przez ludzi obserwo-

wane? Zmiana perspektywy refleksji w zakończeniu wiersza polega na tym, że obserwator odwraca porządek obserwacji: to nie drzewo odbija się w jej spojrzeniu, jest przez nie chwytań, kiedy pojawia się na sekundę w oknie jadącego pociągu, ale ona odbija się w trwaniu drzewa, w jego biologicznym rytmie. I to pozwala jej uświadomić sobie (choć nie musi tego dokładnie opisywać) własną przemijalność, miejsce w wpływających porządkach świata. Nie ma w tym smutku, raczej konstatacja, że nie podlegamy – my i natura – temu samemu rytmowi.

Gdybyśmy jednak zechcieli nadać tej konstatacji szerszą wymowę, należałoby zauważyć, że konsekwencją takiego ujęcia porządków czasu byłaby konieczność porzucenia przeświadczenia o dominacji w świecie czasu ludzkiego, przez ludzi mierzonego, uznawanego przez nich za czynnik, za narzędzie organizacji świata – w tym świata przyrody. Tymczasem wobec tych innych porządków czasu ludzie mają możliwości ograniczone przez swą naturę, fizjologię, przez współobecność w porządku bytów, w którym również podlegają przemijaniu, choć inaczej doświadczanemu niż to będące udziałem drzew.

Jednak to niejedyna refleksja, do jakiej skłania obserwacja topoli. Drugą, na którą należałoby zwrócić uwagę, jest wskazanie na ciągłość widoczną w porządku natury, na mechanizmy trwałości, odbudowy, gatunkowej powtarzalności, ujawniającej się w kształcie poszczególnych okazów. Tak dzieje się wszędzie dookoła nas, ale potrzeba specyficznego zmysłu obserwacji, żeby takie zjawiska dostrzec, opisać, uznać za ważne. Właśnie w tym wierszu umiejętność patrzenia okazuje się szczególnie istotna: zestawienie powtarzalności spojrzeń w czasie oraz spojrzenia poruszającego się obserwatora w kierunku nieruchomego miejsca pozwala na zbudowanie pewnej historii (historii topoli białej, rosnącej przy dworcu w Ossowie) oraz na zbudowanie refleksji wokół niej. Tak więc można by ten wiersz określić również jako pochwałę patrzenia, rozumnego spoglądania dookoła, które pozwala na ujście wydarzeń ważnych, godnych refleksji, w codzienności, lokalności, w zwyczajnym doświadczeniu.

Zgodnie z zapowiedzią z początku interpretacji przechodzę do kwestii realiów pozatekstowych, do tego, co można by (ale nie do końca jest pewne, że trzeba lub należy) uwzględnić w interpretacji wiersza Urszuli Zajązkowskiej. Zacząć można od autorki. Z powszechnie dostępnych informacji wiadomo, że od ponad dwudziestu lat pracuje na Wydziale Leśnym Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, badania naukowe prowadzi w dziedzinie nauk leśnych. Jej specjalności to botanika

Czas jako element organizacji świata

kontekst biograficzny

leśna oraz fizjologia roślin drzewiastych, doktorat obroniła w 2004 roku, habilitację uzyskała w 2017; jest członkiem Rady Naukowej Ogrodu Botanicznego PAN w Powsinie, noszącego nazwę Centrum Zachowania Różnorodności Biologicznej. Pobieżny nawet przegląd tytułów jej publikacji przekonuje, że ma specjalistyczną wiedzę naukową na temat drzew (przedmiotem jej prac był również dąb Bartek).

Czy jednak nasza wiedza na temat profesjonalnych kompetencji autorki pozwala wyjaśnić coś więcej w interpretowanym wierszu? Owszem, pozwala wskazać źródła terminologii botanicznej czy dendrologicznej, ale subtelny sposób jej wykorzystania, chociażby w metaforyce, nie zależy od posiadanego stopnia naukowego.

Można by więc dyskutować z takimi konstatacjami, jak ta z ostatniego zdania fragmentu szkicu Pawła Mackiewicza, którego sposób myślenia zbliża się do tego, co powyżej odczytaliśmy z samego wiersza:

Podmiot ludzki spotyka się w czasie z dendrologicznym podmiotem, lecz spotkanie to nie prowadzi do współistnienia, solidarności równoległych egzystencji, uzgodnienia pokrewnych równoczesności. Nawet metafora – personifikacja: drzewo przyjmuje rolę matki i córki – nie zbliża człowieka do drzewa. Czas ossowskiej topoli jest czasem wyobrażonym w oparciu o wiedzę botanika o rozwoju gatunku¹.

Czas, o którym pisze Zajązkowska, jest czasem doświadczonym, opisanym nie na podstawie studiów, badań, ale dostrzeżonym przez wnikliwe oko, przez podmiotowe spojrzenie. Wiedza autorki o świecie nie sprowadza się do jego biologicznej natury, bo przecież – jak pisze Mackiewicz – w jej pisarstwie jest obecny autonomiczny podmiot ludzki.

Innym kontekstem, który mógłby wydać się przydatny, jest identyfikacja miejsc, ludzi, próba odkrycia, gdzie dokładnie rozgrywają się wydarzenia, a nawet, czy rzeczywiście przy dworcu w Ossowie rosła topola biała, którą ścięto, i czy w tym samym miejscu odrosła następna. Tyle, że w wierszu ważniejszy jest sposób językowego wykorzystania wszystkich tych realiów, a także odwołanie się do skojarzeń potocznych,

¹ Paweł Mackiewicz, *Uzwierzęcenie* [recenzja tomiku *Piach* Urszuli Zajązkowskiej], „Nowe Książki” 2021, nr 5, s. 39.

powszechnie znanych, które nie wymagają jako klucza identyfikacyjnego wiedzy szczegółowej.

Inaczej ma się rzecz w całym tomiku *Piach* – i w całej twórczości Zajączkowskiej – gdzie kwestie kluczowe: kreacja podmiotu i ustanowienie relacji natura – kultura (cywilizacja), rozwijają się, dopełniają, wzbogacają o szczegóły. Tam mamy do czynienia z kreacją całościową, z rozbudowaniem spojrzenia na świat, z przyjęciem określonego stanowiska, z odwołaniem do pewnego sposobu myślenia. Są to kwestie bardzo ciekawe, Zajączkowska mówi własnym głosem, czerpie z doświadczeń „naturalisty”, ale odczytać można to spojrzenie przy lekturze całych tomików, podczas lektury całości.

Nie wydaje się, by dla interpretacji pojedynczego wiersza konieczne było szczegółowe odkrywanie realiów lub wiedza o konkretnym miejscu, gatunku, drzewie czy przedmiocie. Interpretacja wymaga wsłuchania się w głos, a nie koniecznej rekonstrukcji wiedzy zza słów się wydobywającej. W przypadku *Topoli białej* mamy do czynienia ze szczególnym głosem – by odwołać się do słów Mackiewicza – podmiotu ludzkiego i podmiotu dendrologicznego; ich współistnienie pokazuje złożoność świata, jego biologiczną i myślową różnorodność.

<https://rcin.org.pl>

Piotr Krupiński

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-8973-514X

„METAFORA IDZIE NA WOJNĘ”. O POETYCKIM DYPTYKU ARTURA DANIELA LISKOWACKIEGO

ARTUR DANIEL LISKOWACKI

Wiersze antywojenne

Wiersze antywojenne
to wiersze wojenne.

Biją się jak socjalizm o pokój
a nawet dwa ze ślepą kuchnią

5 i głuchym wrogiem. Wznoszą
tłumy i okrzyki po stu laty

te same od wieców. Niosą
gołębie sztandary i gałązki

10 oliwne na rozpałkę zapalną
dwa kije i dwie marchewki.

Dla obu stron. Antywojenne
manifesty to manifestacje za

i przeciw milczeniu schronów
okopów zakopów pod wapnem.

Dombardowanie

Dombardowanie
jest o wiele skuteczniejsze
niż bombardowanie.

5 Mniej bombastyczne,
a bardziej styczne
z ludźmi.

Piwnice zawsze są ich
pełne. Jak usta
gruzu.

10 Tak było zawsze
odkąd wynaleziono
ludzi
i niebo,
które na nich spada.

Pierwodruk: 2023.

Tekst wg: Artur Daniel Liskowacki, *do żywego*, Szczecin 2023, s. 81, 71.

Pochodzące z tomu *do żywego* (2023) wiersze Artura Daniela Liskowackiego (ur. 1956) układają się w wyrazisty dyptyk, dwuczęściowe dzieło spięte ramą wspólnej tematyki. Choć każdy z utworów został zaopatrzony w odrębny tytuł – podkreślmy, w drugim przypadku (*Dombardowanie*) nie jest to literówka – śmiało można określić je wspólnym mianem „wierszy antywojennych”. Formuła to na tyle pojemna i istotna, że już na progu naszego doświadczenia lekturowego uruchamia w czytelnikach całe spektrum skojarzeń i kontekstów. Niewątpliwie ich katalizatorem staje się zakotwiczony w warstwie tytułu bardzo interesujący przypadek aluzji, definiowanej jako świadome i znaczące nawiązanie do innego dzieła. Wyjątkowość naszej sytuacji polega na tym, że dziełem, do którego odwołuje się szczeciński poeta, nie jest – jak to zazwyczaj bywa w wypadku literatury – inny tekst literacki, ale forma słowno-muzyczna. Wytropiona przez nas aluzja – o której szczegółowo za moment – oscylowałaby zatem między biegunami intertekstualności i intesemiotyczności.

tytuł

aluzja

intertekstualność

intersemiotyczność

Z jakimż to więc dziełem prowadzi Liskowacki swój ukryty dialog? Wzorem Krasińskiego, paratekstualnie dialogizującego z Dante Alighierim, współczesny autor decyduje się dopisać prefiks negatywny do podstawy słowotwórczej interesującego go tytułu, podobnie jednak jak w romantycznym przypadku (*Nie-Boska komedia* wobec *Boskiej komedii*) i tym razem więź pomiędzy oryginałem a współczesną kontynuacją, jak zobaczymy, nie sprowadza się do dialektyki prostej negacji. Na kształt *Wierszy antywojennych* nakładają się więc wydobyte z naszej pamięci *Wiersze wojenne* (1965). To oczywiste nawiązanie do artystycznego projektu autorstwa dwojga, a precyzyjniej to ujmując, trojga twórców: Ewy Demarczyk, Zygmunta Koniecznego i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, projektu, który w latach sześćdziesiątych poprzedniego stulecia dał w Polsce początek nowemu zjawisku artystycznemu, jakim była i jest piosenka literacka.

piosenka

Utwór, do którego nawiązuje Liskowacki, słusznie uchodzi za jedną z najwybitniejszych kompozycji Koniecznego. Dzięki skomplikowanej polifonicznej strukturze (tony liryczne przeplatają się tu z rytmem marszowym) oraz niezwyklej wokalne charyzmem Demarczyk – wykonanie pulsuje pomiędzy szeptem a krzykiem, pomiędzy zachwytem a przerażeniem – poezja Baczyńskiego zyskuje nowy wymiar. W pełni odsłaniając swe metaforyczne bogactwo, równocześnie dotyka w odbiorcach najczulszych miejsc, przenosząc ich niejako w czas „apokalipsy spełnionej” i osobistego dramatu poety. O tym, że nie jest to przenośnia ani egzageracja, zaświadczyć może fakt wyjątkowej recepcji tego muzyczno-wokalnego dzieła pośród warszawian. Nie brakuje świadectw

metafora

odbiorca dzieła literackiego

recepcja

mówiących o tym, że mieszkańcy Warszawy na *Wiersze wojenne* częstokroć reagowali płaczem. Rany ledwie sprzed dwóch dekad ponownie się otwierały, przed oczyma raz jeszcze stawały: „szkło bolesne – obraz dni”.

intertekstualność

kontekst biograficzny

retoryczne pytanie

Kontekst powstania warszawskiego uaktywniony przez szczecińskiego poetę w toku intertekstualnej reakcji łańcuchowej może się okazać kluczowy z jeszcze jednego powodu. Nieoczekiwanie wprowadza on w pole naszej interpretacji wątki... (auto)biograficzne. Jak to rozumieć? Otóż należy przypomnieć, że ojcem autora *Wierszy antywojennych* był Ryszard Liskowacki (1932–2006), prozaik, poeta, dramaturg, autor książek dla młodzieży, publicysta. Obawiam się, że dziś postać ta znana jest jedynie historykom powojennej literatury polskiej i może jeszcze antykwariuszom, zdecydowanie inaczej było w PRL, kiedy wysokie nakłady książek oraz adaptacje filmowe (*Rachunek sumienia* w reż. Juliana Dziedziny czy *Kierunek Berlin* w reż. Jerzego Passendorfera) zapewniały mu niemalą popularność. Tu ciśnie się poboczna refleksja ogólniejszej natury, na temat „pośmiertnych” losów pisarstwa okresu PRL. W przypadku wielu jej głośnych swego czasu reprezentantów – takich jak Wojciech Żukrowski, Roman Bratny, Jerzy Putrament – chciałoby się przywołać pytanie retoryczne: *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* Wróćmy jednak do Ryszarda Liskowackiego.

cykl poetycki

Podczas II wojny światowej pomimo bardzo młodego wieku ten urodzony w Warszawie przyszły pisarz wstąpił do konspiracji, należał do Szarych Szeregów i jako łącznik wziął udział w powstaniu warszawskim. Przeżycia te znalazły odzwierciedlenie w jego twórczości, najmocniej w prozatorskiej trylogii dla młodzieży pt. *My z Marymontu*, opowiadającej o losach grupy nastoletnich chłopców, mieszkańców tytułowej stołecznej dzielnicy, których czas dzieciństwa przypadł na okres okupacji hitlerowskiej. O powstańczej epopei młodych warszawian opowiada druga część cyklu: *Z zielonych ulic na barykadę* (1975). Moim zdaniem przywołane tu bio-bibliograficzne fakty współtworzą kluczowy kontekst dla rekonstrukcji psychologicznej genezy „wierszy antywojennych” Artura Daniela Liskowackiego. Mamy wszelkie prawo przypuszczać, że pisarzowi od najwcześniejszych lat przyszło dojrzewać w kręgu powstańczej legendy i traumatycznych wojennych wspomnień ojca, w kręgu granicznych doświadczeń, które – jak widzieliśmy – w dużej mierze zdeterminowały kierunki rozwoju twórczości Ryszarda Liskowackiego.

Od zakończenia II wojny światowej minęło osiem dekad. Wiele wskazuje na to, że w przeświadczeniu Artura Daniela Liskowackiego jako Europejczycy dotarliśmy do

linii, za którą historia na naszych oczach zatacza koło. Tak bliskie pokoleniu jego ojca hasło „nigdy więcej” okazało się jeszcze jednym frazesem, a jeśli ludzkość czegokolwiek rzeczywiście się uczy, to najpewniej tego, jak „skuteczniej” prowadzić kolejne wojny. Widziana z tej perspektywy militarna inwazja Rosji na Ukrainę – której młodszy Liskowacki postanawia poświęcić cały cykl poetycki – jawi się jako makabryczne *déjà vu*, w ramach którego na widok zrujnowanej Warszawy nakładają się zadymione obrazy Kijowa, Charkowa, Mariupola. Ponownie bombardowane są europejskie miasta, płoną osiedla mieszkaniowe, szpitale, teatry, masowo ginie ludność cywilna. Zawarta w jednym z tytułów (*Wiersze antywojenne*) aluzja do muzyczno-wokalnej recepcji poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego sprawia, że – niczym we wstędze Möbiusa – splatają się ze sobą dwa pasma historycznych doświadczeń: rok 1944 i 2022 (nawet w obrębie cyfr mówić tu możemy o pewnego rodzaju symetrii). W wyniku tak pojętego prześwietywania dziejów rzeczywistość wojenna znana z podręczników do historii nagle staje się jakże bolesną aktualnością. Zobaczmy, za pomocą jakich środków poeta osiąga ten cel, przyjrzyjmy się, jak „metafora idzie na wojnę”¹.

cykl poetycki

aluzja literacka
recepcja

*

Jak wspominałem na początku tego interpretacyjnego szkicu, wiersze Artura Daniela Liskowackiego tworzą swego rodzaju mikrodylogię, dzieło składające się z dwóch autonomicznych części, o wspólnym tematycznym mianowniku. Jeśli obu tekstom przyjrzeć się dużo bliżej – a tego wymaga od nas nie tylko metoda *close reading* – może się okazać, że utwory Liskowackiego spaja coś jeszcze. Skłonny byłbym to określić jako nić relacji teleologicznej, przyczynowo-skutkowej. Na dwóch szalach lirycznej wagi spotykałyby się zatem: słowo i czyn, akcja i reakcja, propaganda oraz jej skutki, dalece wykraczające poza obszar ideologicznej indoktrynacji. Tym samym pomiędzy zestawionymi ze sobą utworami wytworzyłoby się dodatkowe napięcie semantyczne: wiersze wzajemnie się oświetlają i, by tak rzec, ironicznie demistyfikują. Ironia to zresztą jeden ze znaków rozpoznawczych dykcji poetyckiej Liskowackiego, niejednokrotnie będzie jeszcze o niej mowa w poniższym studium.

close reading

semantyka
ironia

¹ Por. Piotr Mitzner, *Metafora idzie na wojnę*, w: tegoż, *Biedny język. Szkice o kryzysie słowa i literaturze wojennej*, Warszawa 2011.

ironia

odbiorca dzieła literackiego

poetyka protestu
tradycja literacka

egzystencjalizm

dystych

Z pierwszym impulsem ironii, eksponującym sprzeczność pomiędzy dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, ukrytym przez autora, ale tak, by odbiorca był w stanie je zdeszyfrować, spotkamy się już w tytule pierwszego z utworów: *Wiersze antywojenne*. Na pierwszy rzut czytelniczego oka przywołana formuła zapowiada poetykę protestu o jednoznacznie pacyfistycznym nachyleniu. W ten sposób Liskowacki z jednej strony wpisujący się w rozległą tradycję literacką – wymieńmy tylko polskie utwory: *Sól ziemi* Józefa Wittlina, *Do prostego człowieka* Juliana Tuwima, *Dezerterzy* i *Do piachu* Tadeusza Różewicza – z drugiej strony, wypowiedź szczecińskiego poety lokowałaby się w obrębie dużo szerszego paradygmatu, który za Jean-Paul Sartre’em określilibyśmy jako sztuka (literatura) zaangażowana. Przypomnijmy, na postawione samemu sobie pytanie: „czym jest literatura?”, francuski egzystencjalista replikował krótko: zaangażowaniem społecznym! Obowiązkiem nałożonym na pisarzy z racji odgrywanej przez nich społecznej roli w pierwszej kolejności byłby więc nakaz kształtowania rzeczywistości. Jeśli literatura ma być „użyteczna” – twierdził noblista – jej głównym zadaniem powinno być ukazywanie świata wraz z wszelkimi jego niesprawiedliwościami, konfliktami społecznymi. Zgódźmy się, trudno o konflikt bardziej destrukcyjny, wywołujący więcej cierpień, niż wojna.

Sartre jako orędownik pokoju został przeze mnie wywołany nieprzypadkowo. Jak zobaczymy, jego postać, choć niewymieniona z nazwiska, wpisuje się w zastosowaną przez Liskowackiego strategię ironicznej podejrzliwości; nieufności wobec szlachetnych z pozoru haseł i postulatów, za którymi skrywa się niewidoczna dla mas społecznych gra ideologiczna. Wyrazem tej strategii jest tytuł pierwszego z utworów oraz jego inicjalny dystych, a ściślej mówiąc, napięcie wytworzone pomiędzy tymi dwoma elementami:

Wiersze antywojenne

Wiersze antywojenne
to wiersze wojenne.

w. 1–2

Tak jak starałem się to zasugerować w poprzednich akapitach, ścisły początek wiersza opiera się na efekcie zaskoczenia, dodatkowo wzmocnionego przez identyczność tytułu oraz pierwszego wersu, co tym bardziej koncentruje naszą uwagę wokół tych

kluczowych słów. Formuła tytułowa, czytana niejako w oderwaniu od tkanki wiersza, zapowiada poetycką emanację pacyfizmu, lirykę, którą – sądząc li tylko po tytule – skłonni byłibyśmy lokować w ramach szeroko pojmowanej kultury protestu, której artystycznym przejawem były np. pieśni protestacyjne (z angielska zwane protest songami), tak popularne choćby podczas kontrkulturowej rewolty przeciwko wojnie w Wietnamie. Tako rzeczce tytuł.

tytuł

protest song

Jakież jednak będzie nasze zaskoczenie, gdy zstąpimy „piętro niżej” i natkniemy się na nieoczekiwaną, opartą na paradoksie tezę, głoszącą, że w istocie nie ma żadnej różnicy między „wierszami antywojennymi” a „wierszami wojennymi”. Tak skonstruowane sformułowanie ($p = p$), znane nam z klasycznego rachunku zdań, zwykło się w logice określać mianem zasady tożsamości lub identyczności. Zwróćmy uwagę, w naszym przypadku kolejnym elementem, który wzmacnia konsternację odbiorców, jest zastosowanie przez poetę mechanizmu przerzutniopodobnego. W jego wyniku wewnętrzna spoistość „sylogizmu” zostaje przedzielona klauzulą, przez co efekt paradoksu uruchomiony zostaje niejako „z opóźnionym zapłonem”. Można więc rzec, że – niczym u Hitchcocka – wiersz Liskowackiego rozpoczyna się od semantycznego trzęsienia ziemi, które miało zaszokować i oszołomić czytelników. Jak mamy prawo oczekiwać, dalsza część utworu przyniesie nam uzasadnienie kontrowersyjnej, przyznajmy, tezy: $p = p$. Oczywiście nawet na moment nie wolno nam zapominać, że liryka kieruje się własną, odrębną odmianą logiki.

paradoks

odbiorca dzieła literackiego

przerzutnia

semantyka

Podążajmy zatem dedukcyjnym szlakiem, który prowadzić nas będzie w głąb tego precyzyjnie rozplanowanego utworu. Całość dyskursywno-lirycznej konstrukcji Liskowackiego liczy sobie siedem dwuwierszowych „pięter” (dystychów), przy czym w przeciwieństwie do klasycznej strofy dystychicznej dwuwiersowe strofy szczecińskiego poety nie zostały splecione rymem parzystym, ani nie cechują się układem równozgłoskowym. Już druga z całości przynosi nam argumenty, pomagające zrozumieć specyfikę tytułowych wierszy, a co za tym idzie, wyjaśnić nam, dlaczego według autora powinniśmy utożsamiać je z „wierszami wojennymi”. „Wierszami wojennymi”, które potencjalnie definiować by należało na dwa sposoby. Można w nich widzieć albo reprezentację liryki będącej próbą zapisu doświadczenia wojennego (przypadek Baczyńskiego, choć pamiętać warto, że tytuł pieśni śpiewanej przez Demarczyk nie pochodzi od poety), albo emanację poezji agitacyjnej, sztuki w służbie wojny. Zobaczmy, w którą stronę pokieruje nas refleksja poety:

kompozycja

dystych

rymy parzyste

strofa

poezja wojenna

poezja agitacyjna

Biją się jak socjalizm o pokój
a nawet dwa ze ślepą kuchnią

w. 3-4

metonimia

To bardzo interesująca konstatacja, gęsta od tropów poetyckich. Tym, co jako pierwsze uderza w powyższym dwuwierszu, jest dwukrotnie zastosowana metonimia. Jeśli ze słowników terminów literackich pamiętamy przykłady metonimii powstałej przez wprowadzenie nazwiska autora zamiast tytułu dzieła (np. „ogłądać Rembrandta”, „czytać Sienkiewicza”), u Liskowackiego obserwujemy przypadek dokładnie odwrotny (dzieło zamiast autora). Oczywiście to nie „wiersze antywojenne” „biją się”, podobnie jak to nie „socjalizm” „bił się o pokój”. Efektem tak osobliwego splecenia antropomorfizacji z metonimią jest „wyparowanie” ludzkiego podmiotu. Poniekąd słyszymy więc słowa, głośnie werble mowy propagandowej, a nie widzimy nadawców niepokojących antywojenno-wojennych komunikatów. Osoby, które rzeczywiście pociągają za sznurki w społecznym teatrze – tu nasuwa się pytanie, czy do tego grona należy według Liskowackiego zaliczyć również niektórych poetów – pozostają niewidoczne.

antropomorfizacja
język propagandy

Kluczem do zrozumienia kontekstu społeczno-politycznego tej części utworu jest słowo z trzeciego wersu: „socjalizm”. Nie miejsce tu na szczegółowy wykład z historii idei, dość chyba wspomnieć, że za czerwonym sztandarem interesującego nas pojęcia skrywają się ustrój społeczny i system gospodarczy oparte na idei społecznej własności środków produkcji. Tego rodzaju radykalna zmiana ustrojowa według teoretyków socjalizmu (m.in. Karola Marksa i Fryderyka Engelsa) miała przyczynić się do zniesienia podziałów klasowych, zakończenia wyzysku człowieka przez człowieka, najogólniej mówiąc, bezgranicznej sprawiedliwości. Przyznajmy, trudno o bardziej szlachetne postulaty. Historia XX wieku, zwanego niekiedy stuleciem totalitaryzmów, miała boleśnie zweryfikować marzenia filozofów. O tym również traktują *Wiersze antywojenne* Liskowackiego. Użyta przez poetę frazeologia, liczne aluzje do pamiętanej z okresu PRL nowomowy, w jej wariacie perswazyjno-propagandowym, mają eksponować rozdzwięk pomiędzy sferą idei a społeczną empirią.

aluzja historyczna
frazeologia
nowomowa

Do takich wniosków prowadzić nas będzie już pierwsza z przywołanych przez poetę fraz propagandowych, o niewątpliwie komunistycznej proveniencji. Jak biją się „wiersze antywojenne”? „Biją się jak socjalizm o pokój”. Pod wpływem tego porównania

porównanie

pamięć kulturowa usłużnie podsuwa nam powidoki z pochodów pierwszomajowych, łopot szturmówek, transparentów, czerwonych krawatów, wszechobecne plakaty i hasła na murach, znane choćby z filmów Jerzego Skolimowskiego (*Ręce do góry*) czy Andrzeja Wajdy (*Człowiek z marmuru*). Gdy nieco bliżej przyjrzeć się trzeciemu z wersów, dostrzeżemy w nim nie do końca uświadamianą chyba przez samych propagandystów sprzeczność, wewnętrzną kontradycję: bić się o pokój. Oczywiście paradoks ten uznać można za pogłos łacińskiej maksymy: *Si vis pacem para bellum*, znajomość XX-wiecznej historii przekonuje jednak, że wielokrotnie różnego rodzaju reżimy, deklaratywnie „chcąc pokoju”, nie tylko „przygotowywały się do wojny”, ale także niejedną wznieciły. To również lekcja komunizmu. Ten rys mowy propagandowej okresu PRL w jednym z utworów udanie sparodiował Stanisław Staszewski znany także jako Tata Kazika:

kontradycja
paradoks

Choć nie ma w kabzie srebra ni złota
Przyda się przecież nasza robota.
Dopchamy wreszcie, w którymś tam roku,
Do wojny, co to ma być o pokój.

Inżynierowie z Petrobudowy

Z podobną, demaskatorską grą znaczeń mamy do czynienia u Liskowackiego. W procesie dekonstrukcji mechanizmów językowych propagandy pomocne okaże się zjawisko homonimii, ale także homofonii i homografii, i to wszystko w jednym zawarte słowie. „Pokój”, bo o tym wyrazie mowa, rozumiany jako ‘stan bez wojny’, o który rzekomo „bił się socjalizm”, już w kolejnym wersie objawi się jako ‘rodzaj pomieszczenia mieszkalnego’, „a nawet dwa ze ślepą kuchnią”. W ten oto sposób poeta ironicznie demistyfikuje utopijne marzenia marksistów. Wizja zakończenia wyzysku i wprowadzenia powszechnej sprawiedliwości społecznej w praktyce musiały ustąpić dużo skromniejszemu marzeniu o własnym M-3, dwóch pokoikach z ciemną, pozbawioną okien kuchnią, jednym ze znaków rozpoznawczych oszczędnego budownictwa w PRL, wprowadzonego przez Władysława Gomułkę.

język propagandy

homonim

ironia

Wyrażenie „ślepa kuchnia”, które samo w sobie stanowi przykład metafory „umarłej na dosłowność”, zyskuje nieoczekiwane rozwinięcie na początku wersu piątego. Otóż okazuje się, że „nasze” wymarzone mieszkanko zamieszkuje ktoś jeszcze: „głuchy wróg”. Nie mamy do końca pewności, kim jest owa tajemnicza postać, choć w okresie

metafora

paralelizm
epitet

realnego socjalizmu wrogów ludu nie brakowało. Praktycznie z dnia na dzień mógł nim zostać każdy, kto nie popierał oficjalnej linii partii. „Głuchy wróg” (zwróćmy uwagę na paralelizm epitetów: „ślepa” – „głuchy”), w mieszkaniowym kontekście wywołać może jeszcze jedno skojarzenie. Myślę o tzw. przymusowych sublokatorach. Przypomnijmy, w okresie PRL władze ustalały dopuszczalną powierzchnię mieszkaniową przypadającą na jedną osobę, a w przypadku jej przekroczenia mogły nakazać dokwaterowanie kogoś jeszcze. Domyślamy się, że życie z obcą osobą pod wspólnym dachem najczęściej skutkowało obustronną wrogością. Czyżby taki dodatkowy mieszkaniec był głuchy na skargi właścicieli M-3?

kompozycja

składnia
dystych
retoryka
retardacja

Sporo już zatem wiemy o naszych „wierszach antywojennych”, bijących się jak socjalizm o pokój (a nawet dwa). Kolejnych cennych informacji dostarczą nam dystych trzeci i czwarty. Tu ważna uwaga dotycząca kompozycji utworu: podobnie jak w przypadku zastosowania przerzutni, autor w całym wierszu wprowadza konflikty między członowaniem wersowym a składniowym. Ba, zatarciu ulegają granice nie tylko między wersami a jednostkami składniowymi, ale także pomiędzy poszczególnymi dystychami, co niejako intensyfikuje retoryczny efekt retardacji i zaskoczenia odbiorcy. Tak stanie się właśnie w przypadku poniższych strof:

i głuchym wrogiem. Wznoszą
tłumy i okrzyki po stu laty

te same od wieców. Niosą
gołębie sztandary i gałązki

w. 5–8

zeugma
syllepsis

„Wznoszą / tłumy i okrzyki”. Jakże to intrygująca konstrukcja gramatyczna, w której w pełni objawia się (nie po raz ostatni) lingwistyczna wrażliwość szczecińskiego poety. Zgodnie z kanonami sztuki retoryki (tu warto polecić kompendium Jerzego Ziomka²), przywołane wyrażenie lokuje się na pograniczu dwóch figur retorycznych, ściśle splecionych ze sobą, a niekiedy utożsamianych. Mowa o zeugmie i syllepsis. Kluczem do rozbiórki zastosowanej konstrukcji syntaktycznej, w istocie niezgodnej

² Jerzy Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

z ogólnie przyjętymi normami poprawności (a więc zbliżającej się do anakolutu), jest użycie czasownika „wnosić”. Został on użyty – powołajmy się na autora *Retoryki opiszowej* – „podstępnie”, ponieważ w naszym przypadku jest on właściwie homonimem skrywającym dwa znaczenia. Spójrzmy od końca. O ile czasownik „wnosić” w stosunku do słowa „okrzyki” został użyty w pełnej zgodzie z gramatycznym uzusem (w znaczeniu: ‘podnieść larum’, ‘wszczynać alarm’), o tyle „wnosić tłumy” występuje w znaczeniu metaforycznym, ukazującym ukrytą moc, jaką dysponują „wiersze antywojenne”. Niczym flecista z Hameln są w stanie wywabić ludność na ulice. A swoją drogą, uważne ucho historyka poezji³ może w tym fragmencie usłyszeć pogłos wiersza bliskiego Liskowackiemu Stanisława Barańczaka *N.N. przyznaje się do wszystkiego*: anonimowy bohater „przed odświętną trybuną dźwiga w górę uśmiech i dziecko z chorągiewką w ręczce”. „Dźwigać uśmiech i dziecko”, „podniosły się ręce i głosy”, „Wznoszą tłumy i okrzyki”, wszystkie te wyrażenia mogą uchodzić za podręcznikowe wręcz przykłady syllepsy, choć u szczecińskiego poety dochodzi do, by tak rzec, podwójnej gry słownej. Jej charakter ujawni się, gdy przypomnimy sobie o ukrytym podmiocie („wiersze antywojenne”), który dodatkowo wprowadza element metonimicznej komplikacji. Okazuje się więc, że autor dokonał swoistej rozbiórki wyrażenia: „tłumy wnoszą (o)krzyki”. Dzięki tej operacji na frazeologii otrzymujemy niezwykle dynamiczny obraz, który dałoby się chyba streścić następująco: pod wpływem lektury (wysłuchania) „wierszy antywojennych/wojennych” tłumy wnoszą okrzyki, a przy tym protestująca masa ludzka sama w sobie „wnosi się” jak fala, unoszona siłą wewnętrznego gniewu.

metafora

metonimia

frazeologia

Przełom szóstego i siódmego wersu („po stu laty / te same od wieców”) w równym stopniu charakteryzuje tłumy, jak i krzyki. *Nihil novi sub sole* – zdaje się mówić Liskowacki, ale czyni to w poetycko wysublimowany sposób. Użyteczny okazuje się kalambur, który podczas nazbyt szybkiej lektury (albo nie dość starannej deklamacji) łatwo mógłby nam umknąć. „Po stu laty”. Taka segmentacja wyrażenia umożliwi oczywiście dwojaką lekturę: z jednej strony odsłaniają się zaszyfrowane „postulaty”, żądania stawiane przez protestujący tłum, z drugiej – dowiadujemy się, że w tych żądaniach (postulatach) nie ma niczego nowego, od stu lat pozostają niezmiennie. Tu małe

³ Zob. Jerzy Paszek, «Nadzy w zbroi i czasie». *Zeugma i syllepsa w poezji Stanisława Barańczaka*, w: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...*, red. nauk. Józef Olejniczak i Anna Szawerna-Dyrzka, Katowice 2016, s. 50.

retoryka

mrugnięcie oka w stronę językoznawców: gramatyczna poprawność bywa niekiedy w poezji składana na ołtarzu retoryki – tak stało się właśnie w naszym przypadku. W wersji zgodnej z regułami przywołane wyrażenie brzmieć przecież powinno: „po stu latach”, ale taka formuła gramatycznie kolidowałaby z pierwszą częścią wersu.

palimpsest

podmiot liryczny

Mechanizm gry słów zostaje zastosowany także w drugim z interesujących nas zwrotów: „te same od wieców”. Za pomocą podmiany pojedynczej litery (c/k) – to się dopiero nazywa ekonomia języka! – poecie udaje się osiągnąć znakomity, podwójny efekt semantyczny. Oto palimpsestowo nakładają się na siebie „wiece” i „wieki”, wzajemnie się dopełniając. Dzięki tak zaprojektowanej roszadzie raz jeszcze podtrzymywana jest w czytelnikach pewność, że zdaniem podmiotu lirycznego moc „wierszy antywojennych/wojennych” polega na tym, że potrafią one poruszać tłumy, formować wiece. Co najistotniejsze jednak, hasła „wznoszone” podczas tych zgromadzeń, przynajmniej od stulecia („po stu laty”), a może nawet „od wieków” pozostają niezmiennie. Sprawdźmy, czy dalsza część utworu przyniesie nam odpowiedź na pytanie, czego konkretnie dotyczy „antywojenny” przekaz:

te same od wieców. Niosą
gołębie sztandary i gałązki

oliwne na rozpałkę zapalną
dwa kije i dwie marchewki.

w. 7–10

symbolika gołębia

symbol

interpunkcja

Symboliki gołębia raczej nie trzeba wyjaśniać. Pamiętamy fragment Księgi Rodzaju, gdy wypuszczony z Arki Noego gołąb powraca z zieloną gałązką w dziobie, tym samym zwiastując koniec Potopu. Gołąb to także popularny po II wojnie światowej symbol pokoju między narodami. I to właśnie do obu tych kręgów wyobrażeń nawiązuje Liskowacki, ponownie bawiąc się gramatyką. Wyrażenie: „Niosą / gołębie sztandary i gałązki”, chyba dałoby się bowiem odczytać na dwa sposoby. Brak interpunkcji pozwala dostrzec w przywołanym zdaniu obraz demonstrantów niosących i gołębie, i sztandary (i gałązki), co rzeczywiście w czasach szczęśliwie minionej epoki wielokrotnie miało miejsce, np. podczas VI Festiwalu Młodzieży i Studentów w Moskwie w 1957 roku (wypuszczono wtedy z klatek tysiące gołębi, nie martwiąc się w ogóle o ich

przyszły dobrostan). Ale wspomniana fraza ma także swój potencjalnie satyryczny rewers: to gołębie niosą i sztandary, i gałązki. Tym samym poeta parodiowałby istną „gołębiomanię”, jaka zdominowała imaginarium czasów komunizmu.

parodia

Źródłem tej predylekcji szukać by należało w 1948 roku, podczas Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju, jaki komuniści zorganizowali we Wrocławiu. Wówczas to jeden z honorowych gości Kongresu, Pablo Picasso, w owym czasie członek Francuskiej Partii Komunistycznej, narysował na serwetce w restauracji hotelu Monopol „gołębia pokoju”, który miał artyście wkrótce przynieść nie gałązkę, ale Nagrodę Lenina, a także stać się jednym z wizerunków chętnie wykorzystywanych przez reżim komunistyczny w celach propagandowych. Bardzo ciekawy to splot sztuki i totalitarnej polityki. Polityki, której reprezentanci mając „na wargach” na wszelkie sposoby deklinowany wyraz „pokój”, równocześnie energicznie szykowali się do wojny. Ten rys hipokryzji czasów stalinizmu świetnie scharakteryzowała w *Dziennikach* inna uczestniczka Kongresu, Maria Dąbrowska:

propaganda

Nie ulega wątpliwości, że kongres nie był skierowany przeciwko wojnie w ogóle, ale przeciwko ewentualnemu wybuchowi wojny amerykańsko-rosyjskiej teraz, w tej chwili, kiedy wojna jest dla Rosji niedogodna. [...] Kongres ten jest tylko dowodem, że Rosja nie ma jeszcze bomby atomowej (choć nie wątpię, że ją przygotowuje) i dlatego dąży do zmobilizowania wszystkich sił, [...] żeby rozkładać gotowość wojenną we wszystkich krajach prócz własnego [...] ⁴.

„Przemówienia antywojenne to przemówienia wojenne”, czyż nie tak – gdyby tylko Dąbrowska mogła znać Liskowackiego – udałoby się autorce *Nocy i dni* streścić ukryte przesłanie Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju. Znajdując się w przedśionku zimnej wojny (a może już za jego progiem) i przy huku zatrzaszczącej się żelaznej kurtyny, komuniści dokonywaliby swego rodzaju subwersji, przejmując hasła obrony pokoju i wspólnej walki z „podżegaczami wojennymi”, by w oczach opinii publicznej uchodzić za jedyną stronę szczerze troszczącą się o pokój na świecie. Niezwykle pomocna w uaktywnieniu tak skonstruowanej formy przekazu okazać się miała obecność prominentnych intelektualistów, w tym pisarzy i poetów: Paula

⁴ Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, [wersja cyfrowa, 2009], s. 84.

Éluarda, Louisa Aragona, Salvatore Quasimodo, Julienu Bandy, Grahama Greene'a, Bertolta Brechta, Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego i wielu, wielu innych.

aluzja biblijna
przerzutnia

„Stalinowski gołąbek pokoju” z gracją unosi się nad wersami utworu Liskowackiego. Gałązka oliwna, którą odziedziczył po swoim biblijnym poprzedniku, dzięki zastosowaniu przerzutni w piątej strofie ujawnia swoją złowieszczą moc, niejako demaskując prawdziwe intencje obrońców pokoju, strażaków z zapalkami:

gołębie sztandary i gałązki

oliwne na rozpałkę zapalną
dwa kije i dwie marchewki.

w. 8–10

parafraza

Ukryty za zasłoną parafrazy ślad dziecięcej wyliczanki podprogowo uprzytamnia nam potencjalne skutki igrania z wojennym ogniem. Bezpośrednio mówić o tym będzie druga część naszego poetyckiego dyptyku – *Dombardowanie* – ale już teraz widzimy, że wojna to nie tylko domena dorosłych, że bomby nie selekcionują swoich ofiar. Na kształt takiego obrazu, który odsłania się niejako retroaktywnie, po lekturze puenty utworu („milczenie schronów”), wpływ ma również to, co niedopowiedziane. Poeta ciekawie wykorzystuje w analizowanym fragmencie efekt elipsy. „Kto się nie schowa, ten kryje!”. Rodzaj paniki towarzyszącej tej dziecięcej, niewinnej z pozoru zabawie, w kontekście naszych rozważań łączy się z wojenną traumą, nakazuje pytać: a co się stało z tymi, którzy nie zdążyli w porę się ukryć?

puenta

elipsa

bohater zbiorowy

Dzięki zmultiplikowanej parafrazie i kompilacji poeta płynnie przechodzi od świata dziecięcych zabaw do politycznych gier dla dorosłych. Przywołana przez niego metoda kija i marchewki to może niezbyt wysublimowana, za to nader skuteczna metoda wywierania wpływu. Chętnie stosowano ją w okresie stalinowskim, np. wobec pisarzy i poetów, których – jako autorów „wierszy antywojennych” – uznać przecież można za zbiorowego bohatera interpretowanego tu utworu. Liskowacki jako szczecinianin dobrze zna historię „idylli nad Głębokim”, dzielnicę poniemieckich willi na rogatkach Szczecina, pięknie usytuowanych nad leśnym jeziorem, które zostały przez komunistycznego wojewodę przyznane twórcom pióra, właśnie awansowanym do rangi

„inżynierów dusz”. To w tym malowniczym zakątku zamieszkali m.in. Witold Wirpsza, Wiktor Woroszyński, Jerzy Andrzejewski. Ten ostatni w willi nad jeziorem napisze m.in. broszurę: *Partia i twórczość pisarza* (1952). Tak, władza ludowa zdecydowanie potrafiła korzystać z dobrodziejstw kija i marchewki (niekiedy w odwrotnej kolejności).

„Dla obu stron” – dopowiada Liskowacki. Jak rozumieć ową osobliwą binarność („dwa kije i dwie marchewki”)? Byłaby ona immanentną cechą poetyki „wierszy antywojennych”? Zgromadzone dotąd tropy i poszlaki skierowały wektor naszej uwagi w stronę czasów komunistycznych, z ich rozbudowaną symboliką, „liturgią”, frazeologią. Jeśli przystać na tak rozumianą hipotezę ukrytej całości analizowanego utworu, wówczas wiersz Liskowackiego dałoby się potraktować jako swego rodzaju minitraktat poetycki na temat czasów, w których sztuka (poezja) poddana była skrajnej presji ideologii (czego wcieleniem był socrealizm, wraz z wysypem „antywojennych” wierszy przeciwko amerykańskim imperialistom). Bez wątpienia jednym z głównych skutków owych „niebezpiecznych związków” polityki i literatury, były różnego rodzaju manipulacje językowe. Poeci pragnąc brać udział w życiu literackim, zmuszeni byli dopasowywać swoje artystyczne wizje świata do ideologii marksizmu i zmieniającej się linii partii.

Reprezentatywnym tego przykładem był przywołany powyżej Światowy Kongres Intelktualistów w Obronie Pokoju. Za szczelną fasadą pacyfistycznych frazesów skrywała się zimnowojenna propaganda, nastawiona na manipulację i przekonanie elit intelektualnych Zachodu o komunistach miłujących pokój. To dla nich w głównej mierze przeznaczona była soczysta „marchew” Kongresu, w tle jednak pohukiwał butny głos Aleksandra Fadiejewa, radzieckiego delegata. Oto mielibyśmy i cień kija, gdyby komukolwiek spośród uczestników Zjazdu przyszło do głowy kwestionowanie pokojowych intencji Generalissimusa.

Nieuchronnie zbliżamy się do puenty. Przywołajmy dwa ostatnie dystychy naszego utworu:

Dla obu stron. Antywojenne
manifesty to manifestacje za

i przeciw milczeniu schronów
okopów zakopów pod wapnem.

w. 11–14

poetyka
symbolika
frazologia

socrealizm

propaganda

puenta

kompozycja	Przyniosą nam one pogłos inicjalnej strofy („Wiersze antywojenne / to wiersze wojenne.”), co niewątpliwie uspoźnia całość tekstu i zbliża jego konstrukcję do kompozycji ramowej. W przeciwieństwie jednak do początkowej tezy (p = p), w tym wypadku otrzymujemy wariant na pozór dużo bardziej zniuansowany. Wyrażeniu takiej niejednoznacznej postawy, wpisanej już nie tyle w wiersze, ile w „antywojenne manifesty”, służy zwrot: „za i przeciw”, dodatkowo wyeksponowany przez zastosowanie przerzutni pomiędzy strofami. Jak jednak uprzednio wspominałem, fundamenty dyskursu w utworze Liskowackiego nieustannie podmywa podziemna rzeka ironii. Dzieje się tak i tym razem. Przywołana formuła („za i przeciw”) to wariant związku frazeologicznego, spopularyzowanego przez jedną z wypowiedzi byłego prezydenta RP Lecha Wałęsy. W powszechnym społecznym uzusie zwykło się związek ów („być za, a nawet przeciw”) łączyć z niejednoznacznym stosunkiem do sprawy i – by tak rzec – pogmatwaną odmianą logiki. Jak rozumiemy, podobnego rodzaju ekwilibrystyka retoryczna cechuje również „wiersze antywojenne” i „antywojenne manifesty”, po prostu nie da się być przeciwko wojnie i równocześnie agitować za „wojnę o pokój”.
manifest przerzutnia ironia	„Słowo” – zdaje się upominać w <i>Wierszach antywojennych</i> Liskowacki – to jednak wyjątkowo niebezpieczne narzędzie, mogące potencjalnie podpalić świat („gałązki / oliwne na rozpałkę”). Choć w naszym utworze najwięcej zawarto aluzji do nowomowy komunistycznej, mariażu sztuki i propagandy w dobie stalinizmu (czyżby ukrytą inspiracją byłby tu powracający we współczesnej Rosji kult Stalina, szczególnie widoczny podczas toczącej się wojny przeciwko Ukrainie?). Znajomość historii xx wieku podpowiada, że poeci i pisarze także w innych momentach dziejowych angażowali się w propagandę wojny. Może najmocniej było to widoczne jesienią 1914 roku, po wybuchu I wojny światowej. Równoległe z frontem militarnym toczyły się wówczas bitwy na odezwy, manifesty, listy otwarte pisarzy i intelektualistów, reprezentujących zwaśnione narody, m.in. Henri Bergsona, Tomasza Manna, Rudyarda Kiplinga czy Arthura Conan Doyle’a. Nieco inny przypadek stanowiliby twórcy, którzy otwarcie sprzeniewierzyli się swemu powołaniu, głosząc idee nienawiści rasowej, agitując za przemocą wobec bezbronnych, np. Gabriele D’Annunzio, Filippo Tommaso Marinetti, Louis-Ferdinand Céline, Ezra Pound.
nowomowa aluzja historyczna propaganda	O tym, co może stanowić realną stawkę w grze prowadzonej przez różnego rodzaju propagandystów, traktuje ostatni dystych utworu. Swoją drogą, to kolejny inspirujący koncept poety. Czytając utwór, po stopniach dystychów zstępujemy do głębi, na sa-
dystych	

mym dole wiersza znajdujemy najdosłowniej pojmowany dół, „milczeni[e] schronów / okopów zakopów pod wapnem”. Oto dokąd mogą prowadzić „wiersze antywojenne”. Lawina tocząca się po kamieniach słów skutkować może bombardowaniami, cierpieniem ludności cywilnej, gehenną wojny pozycyjnej, „zakopami”. Ostatnie słowo wbrew pozorom nie jest neologizmem, wręcz przeciwnie, to archaizm, oznaczający tyle co: ‘szaniec, transzeja, okop’. Pod piórem współczesnego poety wyraz ten podlega jednak dekontekstualizacji, odsłaniając przed nami ryzyko genocydu. Wizję ludzkich ciał niczym odpady wrzucanych w jamy masowych grobów.

kompozycja

neologizm

archaizm

dekontekstualizacja

*

Jak każdy dyptyk, także „dwuwiersz” Artura Daniela Liskowackiego ma swoje dwa skrzydła. Przyjrzyjmy się teraz drugiemu z nich – *Dombaradowaniu*. Utwór ten uznać można za swego rodzaju dopowiedzenie, rozwinięcie obrazu, który niczym *coda* punktuje *Wiersze antywojenne*. Jeśli interpretując tamto dziełko, pokonywaliśmy drogę od słów do schronów przeciwlotniczych, tym razem nasza czytelnicza ścieżka będzie do pewnego stopnia odwrotna. Od świata pozatekstowego, powidoków wojny totalnej i bombardowań jako bezwzględnej taktyki wojennej, wymierzonej w ludność cywilną, do etymologicznej fantazji na temat tytułowego słowa. Kwestią osobną stanie się dla nas próba odpowiedzi na pytanie, do kogo należy wybrzmiewający głos, ponieważ modalność naszego monologu lirycznego okaże się z pewnych powodów co najmniej dwuznaczna.

monolog liryczny

Raz jeszcze w ramach prowadzonych w tym studium rozważań wypada mi powołać się na kontekst szczeciński. Szczecin (Großstadt Stettin) to jedno z tych miast, które zostały najboleśniej doświadczone przez wojnę. Jako strategiczny ośrodek przemysłowy na terytorium III Rzeszy, miasto szybko stało się celem dla alianckich bombowców. Do historii przeszedł zwłaszcza nalot w nocy z 5 na 6 stycznia 1944 roku. Brytyjskie Bomber Command skierowało wówczas do pracy 358 ciężkich bombowców, bomby burzące i zapalające zrujnowały m.in. Stare Miasto z katedrą św. Jakuba, w gruzach legło pół tysiąca domów, zginęło 250 osób, wiele było rannych.

Liskowacki jako autor powieści *Eine kleine*, traktującej o „metamorfozie miasta” i wojennych losach szczecińskich Niemców, z pewnością doskonale zna relacje i wspomnienia „zbombardowanych”. Jak się domyślamy, na tego rodzaju opowieści nałożyły się głosy z drugiej strony wojennej barykady – wojenne wspomnienia ojca, Ryszarda.

cykl poetycki

Jednak za właściwy impuls do napisania utworu (ale i całego cyklu poetyckiego) uznać należy bez wątpienia militarną inwazję Rosji na Ukrainę. W ramach rozpoczętej przed ponad dwoma laty wojny armia Kremla cały czas intensyfikuje ataki bombowe (tylko w ciągu pierwszych niecałych trzech miesięcy 2024 roku Rosjanie zrzucili na Ukrainę ponad 3,5 tys. bomb lotniczych). Wojna za wschodnią granicą sprawiła również, że kwestie obrony przeciwlotniczej, liczby oraz powierzchni schronów, zasad udzielania pierwszej pomocy, już chyba nieodwracalnie stały się aktualną częścią polskiego dyskursu publicznego. To z tych doświadczeń wyrasta *Dombardowanie*.

strofoida

Utwór składa się z czterech strofoid, trzy pierwsze są symetryczne i liczą sobie po trzy wersy, strofoida ostatnia jest nieco dłuższa, złożona z pięciu wersów. Oczywiście nie zapomnijmy o intrygującym tytule. *De facto* jest on kluczowy, całość utworu uznać można bowiem za swoistą próbę zdefiniowania tytułowego neologizmu. Czegóż zatem dowiadujemy się o „dombardowaniu” i czym różni się ono od bombardowania?

tytuł

neologizm

Dombardowanie
jest o wiele skuteczniejsze
niż bombardowanie.

w. 1–3

dysonans

To bardzo zaskakująca konstatacja, wprowadzająca wyraźnie dysonansowy element („o wiele skuteczniejsze”), który nakazuje nam już w tym momencie zastanowić się, z jakiej perspektywy prowadzone są w naszym utworze rozważania. Pierwsza intuicja podpowiada, że na pewno nie jest to perspektywa cywila, mieszkańców miast z niepokojem wpatrujących się w niebo i z biciem serca nasłuchujących komunikatów o zbliżających się nalotach (przypomnijmy tylko słynny *Alarm* Antoniego Słonimskiego). Sprawdźmy, czy intuicja nas nie zawiodła. Oto druga strofoida, która swym kształtem – podobnie jak trzecia – upodabnia się do leju po bombie:

Mniej bombastyczne,
a bardziej styczne
z ludźmi.

w. 4–6

Z odautorską ironią jako ważną cechą warsztatu poetyckiego Liskowackiego spotkaliśmy się już podczas analizy pierwszej części „antywojennego” dyptyku, na jej kolejne ślady natrafiamy właśnie w *Dombardowaniu*. Pojawia się również dodatkowo wspólny element: znakomite wykorzystanie gry słów. Mimo rzucającego się w oczy podobieństwa epitet „bombastyczny” (napuszony, pompacyjny, przesadnie patetyczny) znaczeniowo nie łączy się z „bombardowaniem”, ale dzięki bliskiemu zestawieniu tych podobnie brzmiących słów, poecie udaje się osiągnąć niezwykle efekt semantyczny. Wyraz „bombastyczne” – jak pod wpływem ładunku wybuchowego – nagle rozpada się na dwie części: „bomba”+„styczne”. Przyznajmy, tak zaprojektowany kalambur pozwala autorowi na wyrażenie bardzo niepokojącej moralnie prawidłowości. Jeśli bombardowanie ma być „skuteczne”, musi być „bardziej styczne z ludźmi”, musi być – jak najdosłowniej – bliżej ludzi! Nieco inaczej rzecz ujmując, bomba staje się tym „skuteczniejsza”, im więcej domów zrujnuje, im więcej istnień ludzkich zginie w promieniu jej wybuchu.

ironia

epitet

semantyka

Z takiego toku rozumowania jako interpretatorzy wyciągnąć możemy przynajmniej dwa wnioski. *Primo*, z lektury początkowej strofoidy dowiedzieliśmy się, że „dombardowanie jest o wiele skuteczniejsze niż bombardowanie”, teraz (*vide*: poprzedni akapit) okazuje się, dlaczego tak uważa nasz tajemniczy podmiot liryczny. Dzięki niepozornej podmianie inicjalnej spółgłoski (d/b), Liskowackiemu udało się wykreować wyjątkowo udany neologizm semantyczny, słowo-palimpsest, słowo symultaniczne, dzięki któremu równocześnie widzimy – jak podczas seansu kroniki filmowej – spadające bomby oraz ich miejsce docelowe: domy szczelnie wypełnione ludźmi. Jak informuje nas o tym trzecia strofoida, im szczelniej wypełnione, tym lepiej. Ale dla kogo? – już teraz chciałoby się postawić kłopotliwe pytanie.

podmiot liryczny

neologizm

palimpsest

Jak zapowiadałem, jest także drugi wniosek płynący z lektury dwóch pierwszych części utworu, wniosek tym razem teoretycznoliterackiej natury. Skrupulatne odczytanie początkowych sześciu wersów nieuchronnie prowokuje nas do refleksji nad typem liryki, który reprezentuje *Dombardowanie*. Na pozór mamy do czynienia z liryką pośrednią. Brakuje śladów pierwszej osoby, podmiot liryczny szczelnie ukrywa się za zasłoną bezosobowej i beznamietnej (to chyba najwłaściwsze określenie) refleksji. Ów żywioł beznamietności, a może nawet zimnego cynizmu – generałowie wszystkich armii świata energicznie by tu zaprzeczyli, w ich mniemaniu chodziłoby raczej o pragmatyzm i efektywność wojskową – pozwala doszukać się w prezentowanym

monolog liryczny

monologu lirycznym niewidocznego cudzysłowu. Raczej nikomu z czytających nie przysłoby do głowy, by treści intelektualne zawarte w *Dombardowaniu* przypisywać samemu poecie. Zdiagnozowany przez nas rodzaj rozdzwiku, umiejętnie dawkowanego ironicznego dystansu pomiędzy twórcą a fingowaną postacią, zwykło łączyć się z liryką roli. Powtórzmy zatem pytania kluczowe dla zrozumienia całościowej wymowy utworu: w czyją rolę wcielił się podmiot liryczny? Kto mógłby dzielić podobne poglądy na temat „sztuki” prowadzenia wojen?

liryka roli

reportaż

Oczywiście nie są to łatwe kwestie, pod żadnym względem. Pewną podpowiedź mogłaby przynieść lektura przejmującej książki Svena Lindqvista *Już nie żyjesz. Historia bombardowań*⁵. W tym niezwykle reportażu historycznym, skomponowanym na wzór *Gry w klasy* Julio Cortáзара, szwedzki autor pieczołowicie rekonstruuje dzieje wojny prowadzonej z powietrza: od pierwszego granatu, jaki w 1911 roku włoski porucznik Giulio Gavotti zrzucił z aeroplanu na oazę w północnej Afryce, aż po epokę napalmu i bomby wodorowej. Wiele miejsca w swych rozważaniach Lindqvist poświęca literaturze, zwłaszcza z gatunku *science fiction*. To w jej ramach roiło się od snów o „superbroni”, która miała zapewnić dominację nad światem poszczególnym narodom czy rasom. Lindqvist pokazuje, że wielokrotnie – niczym u Oscara Wilde’a – to życie naśladowało sztukę. Spełnieniem ludobójczych fantazji miały okazać się Hiroshima i Nagasaki, a wcześniej – z braku broni jądrowej – inne miasta (Szafszawan, Guernica, Wieluń, Hamburg, Drezno), metodycznie, bomba po bombie, równane z ziemią. Nie trzeba dodawać, że ten rodzaj wojennej strategii, z którym przedwcześnie oswoiliśmy się w XX wieku, oznaczał nieodwracalny koniec „pozornego immunitetu ludności cywilnej” (gwarantowanego choćby mocą zapisów konwencji genewskich). Pod tym niepokojącym względem dwudzieste stulecie dotąd się nie zakończyło, by wymienić tylko Aleppo, Kijów, Charków, Mariupol. To jeden z generalnych wniosków, który płynie z lektury obu „wierszy antywojennych” Liskowackiego. Wiedza to oczywiście gorzka i nieradosna.

poetyka alertu

moralitet

Co najważniejsze jednak, współczesny poeta nie wybrał – jak miewało to miejsce w przypadku literatury pacyfistycznej – poetyki alertu, niezakamuflowanej tonacji moralnego oburzenia. Z pewnych powodów Liskowacki zdecydował się na wariant dużo trudniejszy, na moralitet ironicznie przewrotny, bo i tak odczytywać można

⁵ Sven Lindqvist, *Już nie żyjesz. Historia bombardowań*, tłum. Ewa Wojciechowska, Warszawa 2023.

Dombarowanie. Głos, który wybrzmiewa z analizowanego utworu, skłonni byłibyśmy utożsamiać raczej z oprawcą niż ze świadkiem czy z ofiarą. Wprowadzenie takiej nieoczekiwanej perspektywy – znanej nam choćby z prozy Jonathana Littella – niewątpliwie odbiera nam jako czytelnikom poczucie komfortu i samozadowolenia, ale tym samym zmusza nas do podjęcia większego poznawczego wysiłku. Do zerwania ze sterylnym obrazem, w obrębie którego winni zawsze są inni, a Zło czai się wyłącznie na zewnątrz nas.

Nieco inną poetycką strategię szczeciński autor zastosował w przypadku *Wierszy antywojennych*, ale i w tamtym utworze mieliśmy do czynienia z metodą odwracania perspektyw i znaczeń, z zachętą do podejrzliwego tropienia propagandowej podszewki szlachetnych z pozoru apeli: „po stu laty / te same od wieców”. Liskowacki nie zdradza, jakie to idee od stulecia grawitują w przestrzeni dyskursu, w każdej chwili mogąc przyczynić się do podpalenia lontu. Nacjonalizm, ksenofobia, populizm? Autor nie ma chyba również złudzeń, że głos poety „cienki jak włos” (określenie Tadeusza Różewicza) mógłby choć w niewielkim stopniu przyczynić się do minimalizacji zdiagnozowanych społecznych zagrożeń. Mimo to podejmuje ten trud. Jak przekonuje lektura „antywojennego” dyptyku Liskowackiego, by spróbować rozbroić bombę różnego rodzaju „łatwopalnych” ideologii, niekiedy niezbędne są nadzwyczajne środki. Nie tylko stylistyczne.

propaganda

<https://rcin.org.pl>

Tomasz Cieślak

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-2916-7686

WŚCIEKŁOŚĆ I PRZEMOC

BARTŁOMIEJ MAJZEL

nagonka

wiedziałem że wściekłość powróci.
przywlekli ją w brudnych workach.
wcisnęli w kieszenie spodni
aby wyglądała jak święty pył.

5 znów ją roznoszą.
trzymają w grubych brzuchach.
wiążą się z nią jak z kochanką
której nie sposób porzucić.

wiedziałem że naskoczą. podważą.
10 wycelują w słodką melodię
która płynie ze słońca.

już idą. słyszę trzask szyszek i kroki w zagajniku.
czuję smród ich stóp. narastającą siłę której się ulega.

15 ale spokojnie. tylko się uśmiecham.
niebo wypływa nocą swój ukryty skarb.

nie znajdą mnie. znowu gdzieś się zaszyję.
będę obserwował ich stopy.
gdy chodzą nerwowo i węższą.

20 to nigdy się nie skończy. ale tkwi w tym piękno:
nie mają już nic. są spętani. choć o tym nie wiedzą.

często charczą. piana na ich ustach
przypomina białe kwiaty
które więdną gdy sięgam po nie ręką.

Pierwodruk: 2023.

Tekst wg: Bartłomiej Majzel, *Nagonka*, Poznań 2023, s. 5.

Kiedy przystępujemy do analizy i interpretacji wiersza, powinniśmy w trakcie jego starannej i niespiesznej lektury upewnić się najpierw, że rozumiemy wszystkie wyrazy, które zostały w nim użyte, oraz że jesteśmy w stanie przynajmniej wstępnie rozpoznać wykreowaną w nim sytuację liryczną

Pojęciem kluczowym dla wiersza Bartłomieja Majzla jest tytułowa „nagonka”. Wyraz ten ma dwa główne znaczenia słownikowe. Po pierwsze to napędzanie dzikiego zwierzęcia na stanowiska myśliwych, wystawianie go do strzału (aby zabić); po drugie – w znaczeniu socjologicznym (i potocznym) – to zmasowany atak, kampania, zazwyczaj słowna, przeciw jakiejś osobie, przygotowana i przeprowadzona przez grupę jej przeciwników. Na taką nagonkę mogą być narażone jednostki nieprzystające do otoczenia, nieaprobujące dominujących w nim zachowań czy poglądów – w szkole, w pracy, w życiu społecznym i politycznym. Przystępując do interpretacji wiersza, nie wolno pochopnie skupić się tylko na jednym ze znaczeń „nagonki”, gdyż pomijając drugie, nie rozpoznamy w pełni zamysłu autora, odwołującego się do obu.

Przyglądając się stworzonej w liryku sytuacji, nietrudno przecież zauważyć, że poeta zbudował wcale nie jednoznaczna opowieść o kimś, kto usiłuje uniknąć nagonki, jaką przeciw niemu rozpięta. Wiersz jest przykładem liryki pośredniej – podmiot nie mówi wprost o uczuciach, których doświadcza. Poczucie lęku i zagrożenia ze strony „onych” nie zostaje dopowiedziane, lecz wykreowane na kształt nagonki podczas polowania, o czym świadczy leśna sceneria (szyszki, zagajnik) oraz fakt, że uczestniczący w nagonce idą grupą niczym myśliwi w rozproszonym szyku (w. 12). Jednak podmiot utworu, mimo wyrazistych elementów zarysowanego w wierszu obrazu, nie jest zwierzęciem, lecz człowiekiem. Racjonalnie analizuje sytuację (dwukrotnie powtórzone: „wiedziałem że [...]”, w. 1 i 9), próbuje zachować spokój, a nawet uśmiecha się w sytuacji zagrożenia (w. 14), bo zdaje sobie sprawę nie tylko ze swojego, ale także z „ich” położenia. Owszem, czuje się jak potencjalna ofiara polowania, ma do pewnego stopnia cechy zwierzęcia, próbującego wymknąć się myśliwym (wyostrzone zmysły słuchu i węchu, w. 12 i 13; umiejętność swobodnego poruszania się nocą po lesie). Ale zagrożenie, którego doświadcza, ma inny, wcale nie fizyczny charakter. Nagonka ma w wierszu wymiar paraboliczny. Nie o strzelanie, nie o zabicie w tej wykreowanej sytuacji lirycznej chodzi. Mowa o tym wprost: „wiedziałem że naskoczą. podważą” (w. 9). Owi „oni” nie chyhają zatem dosłownie na życie ofiary, lecz chcą zakwestionować jej sposób myślenia, jej sądy, chcą je „podważyć” (w. 9) – czasownik „podważyć” tworzy w kontekście przywołanym w wierszu związek frazeologiczny z rzeczownikami: „zdanie”, „opinia”, „poglądy”. Pragną wręcz pozbawić podmiot doświadczonej przezeń harmonii i radości życia: „wycelują w słodką melodię / która płynie ze słońca” (w. 10–11). Warto zwrócić uwagę na jednoznacznie pozytywne, kulturowo utrwalone konotacje owej „słodkiej melodii, która płynie ze słońca”, będącego przecież symbolem życia.

Jak już stwierdziliśmy, podmiot liryczny staje się ofiarą kampanii przeciw niemu, prowadzonej i opisywanej niczym nagonka w czasie polowania. Napięcie związane z tą sytuacją budowane jest stopniowo, dzięki nagromadzeniu czasowników odnoszących się do czynności wykonywanych przez „myśliwych”, najpierw w czasie przeszłym („przywlekli”, w. 2; „wcisnęli”, w. 3), następnie teraźniejszym („roznoszą”, w. 5; „trzymają”, w. 6; „wiążą”, w. 7), a potem, równie licznych, w czasie przyszłym, w obrębie krótszych wypowiedzeń („naskoczą. podważą”, w. 9; „wycelują”, w. 10). Kulminacyjny moment samej nagonki oddaje autor poprzez zastosowanie dłuższej niż we wcześniejszych partiach tekstu miary wierszowej (piętnaście i osiemnaście sylab) w wersach czwartej

liryka pośrednia

podmiot liryczny

powtórzenie

parabola
sytuacja liryczna

frazeologia

symbol

Poszerzmy nieco dotychczasowe rozważania o kwestie związane z budową liryku – na potrzeby jego interpretacji. Trzeba założyć, że każdy element wiersza jest nieprzypadkowy i ważny dla jego zrozumienia. Formalna strona utworu podporządkowana jest jego znaczeniu, współtworzy jego sens

dystych

strofoidy i zamknięcie jej w dwuwierszu (zamiast, jak wcześniej, zastosowania dwóch strofoid: cztero- i trójwersowej):

już idą. słyszę trzask szyszek i kroki w zagajniku.
czuję smród ich stóp. narastającą siłę której się ulega.

w. 12–13

graficzna postać tekstu

rytm

W ten sposób opis nagonki wyodrębniony został graficznie i rytmicznie. To buduje jeszcze silniejszą niż we wcześniejszej części wiersza atmosferę napięcia i zagrożenia (podmiot mówi przecież o „narastającej sile której się ulega”; warto zauważyć owo „się”, które oznacza, że nie tylko ja „ulegnę”, ale że „ulegną wszyscy”). Ciekawe, że podmiot utworu nie jest nagonką przerażony, o czym świadczy – pomimo pewnego zaniepokojenia – jego zdolność do zachowania spokoju. Spodziewał się ataku, bo nie jest to dla niego pierwsze tego typu doświadczenie; poradzi sobie, ucieknie przed nagonką przy świetle księżycy (wcześniej „myśliwi” chcieli mu zabrać światło słoneczne, w. 10–11):

ale spokojnie. tylko się uśmiecham.
niebo wypływa nocą swój ukryty skarb.
nie znajdą mnie. znowu gdzieś się zaszyję.

w. 14–16

wersyfikacja

strofoida

Ów spokój podmiotu, spokój niepełny, znajduje swój wyraz w konstrukcji wersyfikacyjnej utworu, bowiem strofoidy: piąta, szósta i ósma, następujące po najdłuższym dwuwierszu, są od niego znacząco krótsze pod względem miary wierszowej (aczkolwiek nieco dłuższe od strofoid początkowych, co sugerowałoby stan utrzymującego się po rozpoczęciu nagonki napięcia czy niepokoju).

Strofoida przedostatnia, siódma, traktująca o tym, że nagonki nigdy się nie skończą, ale też o pewnej bezsilności „myśliwych” (o której powiemy szerzej nieco dalej), ma w stosunku do fragmentów ją okalających ponownie dłuższą miarę (trzyście i piętnaście sylab) – i podobnie jak strofoida czwarta (oraz piąta, gdzie mowa o spokoju ofiary) jest dwuwierszem, zatem wyróżnia się, zwracając szczególną uwagę czytelnika na zawarte w niej sensy. Forma wiersza zawsze współtworzy jego znaczenie.

Forma a znaczenie utworu

Nie można pozostawić bez odpowiedzi pytania o to, kim są „oni”; dlaczego i po co prowadzą nagonkę? Wreszcie – czy coś więcej można powiedzieć o ich ofercie, o podmiocie wiersza? O „onych”, o „myśliwych” dowiadujemy się w wierszu sporo. Kieruje nimi wściekłość (przecież „przywlekli ją w brudnych workach”, zatem sporo waży, w. 2), są nią wypełnieni („trzymają w grubych brzuchach”, w. 6), ale starają się ją ukryć, bo jest czymś wstydlivym (ma wyglądać „jak święty pył”, w. 4), czymś moralnie nagannym, z czym jednak nie potrafią się rozstać (znaczące jest porównanie: „wiążą się z nią jak z kochanką / której nie sposób porzucić”, w. 7–8). „Myśliwi”, zawsze polujący w grupie na zaszczytą jednostkę, w napięciu tropiący ofiarę („chodzą nerwowo i węższą”, w. 18), nie umieją żyć bez nagonki („to nigdy się nie skończy”, w. 19). Te cechy „myśliwych” należy odnieść do realiów społecznych, bo – jak stwierdziliśmy na wstępie – wiersz dotyczy problemu przemocy społecznej wobec jednostki (nękania, prześladowania, wyśmiewania, może także *mobbingu* czy *bullyingu*). Majzel kreuje podmiot, który doświadcza upokorzeń z powodu odmiennych poglądów (lub też wyglądu albo sposobu bycia – to nie zostało w wierszu dookreślone), lecz mimo to twierdzi, że może zachować w tej sytuacji spokój, że potrafi te upokorzenia zlekceważyć. To jednak tylko pozór – na co koniecznie trzeba zwrócić uwagę. Nagonka ogranicza wolność, każe ściganemu żyć w ciągłym napięciu, w oczekiwaniu na cios. Pomimo umiejętności doraźnego znikania z oczu prześladowcom („nie znajdą mnie. znowu gdzieś się zaszyję”, w. 16) nie zdoła on całkiem wyzbyć się odruchowej czujności: „będę obserwował ich stopy. / gdy chodzą nerwowo i węższą” (w. 17–18).

Również oprawcy, „myśliwi” okazują się być ofiarami tego potwornego rytuału społecznej nagonki, bo uzależnili się od „polowania”, od poczucia siły, którą odnajdują w grupie upojonej wściekłością. Jednak w istocie: „nie mają już nic. są spętani. choć o tym nie wiedzą” (w. 20).

Wiersz Bartłomieja Majzla stanowi ciekawe wyzwanie interpretacyjne. Pozornie prosta sytuacja liryczna, „myśliwski obrazek” opowiedziany z perspektywy zwierzęcia, na które się poluje, okazuje się parabolą prezentującą ważny problem społeczny. Przemoc pod najróżniejszymi postaciami, wszechobecna i odwieczna, infekuje wszystkich – prześladowców i ofiary.

porównanie

realia społeczne

Potencjalny kontekst interpretacyjny:
Edward Stachura, *Człowiek człowiekowi*

sytuacja liryczna

parabola

<https://rcin.org.pl>

Indeks terminów literackich

A

akcent (por. prozodia) 137, 147, 379, 399
akcent oksytoniczny 48
transakcentacja 134
akcja liryczna 413, 429, 432, 435
aksjologia 286, 305, 308–310, 323
alegoreza 192, 193
alegoria 132, 183, 187, 190, 256, 423
aliteracja 39, 60, 73, 75, 243, 380, 399
aluzja 189, 404, 414, 421, 451, 456, 464
aluzja biblijna 89, 410, 462
aluzja literacka 258, 259, 273, 421, 453
aluzja mitologiczna (por. mit) 356
amfibrach zob. metrum, stopa metryczna
amplifikacja 403
anafora 52–54, 135, 165, 214, 379, 433, 434
animizacja 354
antonim 409
antropomorfizacja 39, 123, 241, 243, 393, 456
antykw 26, 31, 34, 83, 109, 112, 167, 219, 221, 263, 268,
269, 278, 314, 359, 421, 430
antyteza 60, 64, 74
apostrofa 23, 30, 34, 93, 139, 148, 214, 264, 272, 333,
379, 380, 420
archaizacja 131, 132, 433
archaizm 58, 180, 465
arcydzieło 21, 165, 166, 173, 367

augmentativum 247

autobiografizm 21, 24, 25, 114, 183, 186, 188, 190, 193
autointerpretacja zob. interpretacja
autoironia zob. ironia
autotematyzm 31, 41, 42, 234
awangarda 195, 211, 214, 215 zob. także druga awan-
garda
Awangarda Krakowska 211

B

ballada zob. gatunek literacki
barok 58, 61, 62, 64, 75, 77, 93, 165, 173
baśniowość 42, 286, 288, 436
baśń zob. gatunek literacki
bohater 173, 175, 184, 313, 314, 387, 389, 436
bohater liryczny 24, 86, 112, 113, 120, 121, 126, 127,
148, 150, 152–154, 204, 212, 214, 215, 239, 241,
259, 261, 269, 272, 278, 286, 290, 292, 305, 324,
328, 329, 341, 342, 344–346, 412, 427, 434
bohater zbiorowy 462
burleska zob. gatunek literacki

C

charakter zob. gatunek literacki
chiasm zob. retoryka, figura retoryczna
close reading 20, 453
concors discordia 165, 173

consolatio ad se ipsum zob. motyw
cykl poetycki 21, 23, 71, 72, 77, 109, 112, 134, 150, 162,
170, 219, 421, 426, 427, 452, 453, 466
czas w dziele literackim 56, 59, 64, 110, 338, 342, 345,
393
czas kolisty 62
czas linearny 61
czas mityczny 133, 433
czas spiralny 62

D

dadaizm 212
danse macabre zob. motyw
dedykacja 38, 97, 109, 252, 276, 420, 429
dekontekstualizacja zob. kontekst, konteksty
delectatio mortis zob. motyw
deminutivum 53, 55, 92, 121, 137, 274, 402
dialog 54, 74, 106, 187, 275, 286, 300, 301, 326, 359,
423
filozofia dialogu 412, 413
dramat zob. gatunek literacki
druga awangarda 214
dwudziestolecie międzywojenne 211
dysharmonia zob. harmonia
dysonans 22, 137, 166, 357, 466
dystych zob. strofa

E

egzystencjalizm 39, 331, 333, 415, 422, 454
ekfrazja 20
ekopoetyka zob. poetyka
ekspresja 25, 51, 54, 76, 93, 136, 148, 247, 261, 419, 423
ekspresjonizm 211
elegia zob. gatunek literacki
elegijność (por. poezja elegijna) 173, 234, 263, 264,
344, 345
elipsa zob. retoryka, figura retoryczna
emblemata zob. gatunek literacki
epanalepsa zob. retoryka, figura retoryczna
epigramat zob. gatunek literacki

epinicjum zob. gatunek literacki
epitafium zob. gatunek literacki
epitet 89, 92, 202, 243–245, 273, 278, 292, 354, 380,
394, 395, 399, 458, 467
epitet metaforyczny 275, 400
eufemizm 22
eufonia 135–137
exegi monumentum zob. motyw

F

figlik zob. gatunek literacki
figura *per adiectionem* zob. retoryka, figura retorycz-
na, por. parenteza
figura *per transmutationem* zob. retoryka, figura
retoryczna, por. inwersja
figura retoryczna zob. retoryka
figura stylistyczna zob. styl
fikcja literacka
fikcyjność 385, 387
filozofia dialogu zob. dialog
fragmentaryzm 422
fraszka zob. gatunek literacki
frazologia 39, 202, 261, 272, 277, 347, 373, 393–395,
456, 459, 463, 464, 473
furor poeticus 36
futuryzm 211–214

G

gatunek literacki 21, 31, 101, 109, 114, 180, 200, 211,
239, 263, 385–387, 398, 410, 411, 419, 423, 428
ballada 231
baśń 427, 431
burleska 174
charakter 385–387, 389
dramat 169
elegia 114, 398, 411, 412, 419
emblemata 82
epigramat 58
epinicjum 221
epitafium 83–85, 96, 97, 398, 421

figlik 31, 34
fraszka 31, 34, 35, 38, 40, 42
hymn 133, 139, 213, 325
idylla 40, 137, 201, 206
kolęda 32
komedio-drama 169
lament, lamentacja 419, 421, 423
list poetycki 101, 106
moralitet 468
nowela 169, 181
oda 221
pastorałka 32
pieśń 40, 110, 134, 136, 138, 263
piosenka 134, 451
poemat 180, 181, 183
protest song 455
przypowieść 181, 329
psalm 131, 133, 139, 381
reportaż 410, 468
 reportaż poetycki 231
satyra 155, 158
sielanka 40, 109, 110, 112, 137
sonet 200, 206, 258, 261–263
stemmat 82
szczodrak 31, 32, 34, 35, 39, 41, 42
tragikomedia 182
tren 21, 23, 26, 398, 419
żał, żale 419
genologia 134, 135, 285, 411, 419
geografia humanistyczna 409
gradacja 434
graficzna postać tekstu 52, 110, 136, 292, 333, 367, 370,
 399, 474
groteska 155, 157, 158, 264

H

harmonia 135, 137, 203, 233, 399
 dysharmonia 166
hermeneutyka 20, 37, 38, 180
hiperbola 53, 63, 88, 261, 353, 403

homonim 360, 457
horror 239
hymn zob. gatunek literacki
hypallage zob. retoryka, trop retoryczny

I

idiolekt poetycki 180
idylla zob. gatunek literacki
incipit (por. tytuł) 23, 42, 131, 428
ingenium 81
inkantacja 134
instrumentacja głoskowa, dźwiękowa 60, 135, 136,
 379, 399
interpretacja *passim*
 autointerpretacja 339
 interpretacja immanentna 299
 interpretacja intersemiotyczna 20
 interpretacja intonacyjno-brzmieniowa 308
 interpretacja ironiczna 310
 interpretacja porównawcza 20
 interpretacja teologiczna 314
 interpretacyjna parafraza 437
 reinterpretacja 31, 77, 184, 268, 278, 423
 „sztuka interpretacji” 440
interpunkcja 214, 292, 306, 308, 460
intersemiotyczność 451
intertekstualność 134, 203, 273, 419, 422, 451, 452
intonacja (por. prozodia) 48, 51, 53, 136, 144, 145, 147,
 201, 203, 306, 308, 310, 341
 monotonia intonacyjna 60
 symetria intonacyjna 60
inwersja (por. figura *per transmutationem*) 40, 131,
 202, 275
ironia 103, 105, 152, 154, 157, 162, 165, 166, 168, 171,
 174, 175, 181, 185, 188, 191, 192, 195, 197, 274, 278,
 292, 299, 305, 306, 357, 369, 379, 381, 414, 453, 454,
 457, 464, 467
 autoironia 263, 275, 357
 ironia sytuacyjna 182

- J**
- język *passim*
 - język biblijny 139
 - język dziecięcy 286, 292, 355
 - język kolokwialny 359
 - język komentarza sportowego 356
 - język młodzieżowy 387
 - język mówiony 196
 - język poetycki 21, 189, 195, 431, 434, 437
 - język potoczny 205, 240, 242, 244, 272, 356, 359, 381, 409
 - język propagandy (por. propaganda) 157, 456, 457
 - językowy obraz świata 240–242, 244, 246
 - jukstapozycja 215
- K**
- karykatura 155, 156
 - katachreza 133
 - katastrofizm 214, 234, 252, 428, 434, 437
 - klasycyzm 41, 203, 207, 263
 - kolęda zob. gatunek literacki
 - kolokwializm 110, 355, 356
 - komedio-drama zob. gatunek literacki
 - kompozycja 52, 72, 73, 102, 111, 138, 144–147, 190, 203, 212, 239, 272, 302, 306, 378, 398, 422, 455, 458, 464, 465
 - pierścień 392
 - koncept 61, 83, 86, 92, 165, 172, 190
 - konkatenacja 73, 75
 - kontekst, konteksty 340
 - dekontekstualizacja 465
 - kontekst biblijny 82, 86, 214, 240, 303, 314, 324, 326, 328–330, 347, 367, 369
 - kontekst biograficzny 109, 231, 235, 323, 357, 370, 420, 440, 445, 452
 - kontekst historycznoliteracki 200
 - kontekst kulturowy 34, 205, 269, 366
 - kontekst literacki 43, 71, 301, 324–328, 333, 334, 339, 420
 - kontekst mitologiczny (por. mit) 23, 35, 83, 124
 - rekontekstualizacja 71, 183
 - kontradycja 74, 288, 457
 - kontrakcja 137
 - konwencja literacka 40, 77, 85, 93, 119, 140, 189, 195, 419
 - kryptocytat 34, 41
- L**
- lament, lamentacja zob. gatunek literacki
 - leitmotiv 272, 414
 - liryka *passim*
 - liryka bezpośrednia 25, 139, 272
 - liryka konfesyjna 202
 - liryka lamentacyjna 419, 420
 - liryka pośrednia 272, 392, 473
 - liryka roli 468
 - liryka zwrotu do adresata 269
 - list poetycki zob. gatunek literacki
 - lux – tenebrae* zob. motywy
- M**
- makaronizm 274
 - manifest 404, 420, 464
 - manifest literacki 31, 211, 222
 - melodeklamacja 133, 134
 - metafizyka 212, 214, 215, 437
 - metafora (przenośnia) 36, 41, 83, 87, 88, 94, 121, 122, 125, 126, 132, 137, 156, 164, 166, 172, 174, 186, 189, 193, 202, 213, 215, 219, 240, 242, 245, 273, 275, 277, 292, 316, 333, 353–355, 358, 359, 400, 403, 410, 412–414, 429, 432, 434, 435, 437, 441–444, 451, 457, 459
 - metonimia (por. synekdocha) 30, 35, 86, 89, 95, 148, 191, 269, 394, 403, 414, 456, 459
 - metrum zob. wiersz sylabotoniczny
 - stopa metryczna
 - amfibrach 135, 136
 - trochej 134, 135, 136

- mimesis* 90, 140
mit (por. aluzja mitologiczna, por. kontekst mitologiczny) 41, 83, 131, 166, 181, 201, 212, 427, 431, 437
Młoda Polska 195
modernizm 195, 205
monolog 169, 187, 330, 392, 393
 monolog bezpośredni 300
 monolog liryczny 48, 51, 71, 72, 84, 272, 300, 414, 465, 468
 monolog wewnętrzny 302
 monolog-wyznanie 380
monorym zob. rym, rymy
moralitet zob. gatunek literacki
motto 170, 409, 411
motyw 112, 214, 262
 motyw cienia 421
 motyw *consolatio ad se ipsum* 26
 motyw *danse macabre* 103, 242
 motyw *delectatio mortis* 411
 motyw drzew 440
 motyw *exegi monumentum* 263, 270, 271, 273
 motyw jutrzeńki 206
 motyw kamienia 421
 motyw krzyża 145, 154, 203, 206
 motyw kwitnącego bluszczu 204
 motyw losu 50
 motyw *lux – tenebrae* 132, 133
 motyw *non omnis moriar* 264, 270, 271, 278
 motyw pór roku 205
 motyw przemijania 191, 411
 motyw przylotu ptaków 34
 motyw śpiewu 55, 133
 motyw *vanitas* 58, 61, 85, 381
 motyw wędrowca (*flâneur*) 149
- N
narracja 149, 211, 233
 narracja aksjologiczna 384
 narracja estetyczna 384
- narracja liryczna 300
narracyjne wzorce 389
narracyjny dystans 77
następnik zob. retoryka, okres retoryczny
neologizm 31, 149, 240, 244–246, 465–467
non omnis moriar zob. motyw
Nowa Krytyka 431
nowela zob. gatunek literacki
nowomowa 384, 456, 464
- O
oda zob. gatunek literacki
odbiorca dzieła literackiego 71, 74, 89, 90, 105, 132, 134, 136, 139, 241, 291, 323, 324, 341, 342, 344, 365, 366, 370, 430, 436, 451, 454, 455
 odbiorca modelowy 36, 139
okres retoryczny zob. retoryka
oksymoron 39, 74, 349, 400
oktawa zob. strofa
onomatopeja 137, 147, 243, 245, 292, 379
opozycja (przeciwstawienie) 104, 105, 213, 340, 380, 430
ornamentacja 423
oświecenie 101, 103, 109, 112, 139, 140, 180, 195, 203
- P
palimpsest 460, 467
panegiryk 85
parabola 132, 387, 473, 475
paradoks (por. poetyka paradoksu) 42, 64, 105, 152–154, 184, 206, 214, 240, 241, 261, 287, 288, 333, 349, 381, 443, 455, 457
parafraza 34, 41, 71, 270, 431–433, 462
paralelizm 53–55, 138, 146, 212–214, 261, 379, 433, 434, 458
parenteza (por. figura *par adiectionem*) 27
parodia 147, 148, 150, 274, 461
paronim 400
pastisz 401, 403, 404

- pastoralka zob. gatunek literacki
 patos 191, 261, 346
 personifikacja 54, 55, 124, 137, 242, 393, 394, 403
 perswazja zob. retoryka, styl retoryczny, por. slogan
 peryfraz 245, 272, 276, 354, 400
 pierścień zob. kompozycja
 pieśń zob. gatunek literacki
 piosenka zob. gatunek literacki
 pleonazm 91
 podmiot czynności twórczych 77
 podmiot liryczny („ja” liryczne, podmiot mówiący)
 39, 40, 48, 55, 76, 85, 86, 101–106, 110, 113, 115, 120,
 121, 124, 127, 132, 139, 144–146, 148, 150, 158, 183,
 186, 189, 192–196, 201, 203, 206, 232, 261, 264, 269,
 286, 291, 300, 306, 316, 325, 329–331, 344, 357, 368,
 369, 380, 381, 392, 395, 398, 400, 410–412, 414,
 419–422, 434, 442, 460, 467, 473
 podmiot zbiorowy 139, 155, 156, 243, 402
 poemat zob. gatunek literacki
 poetyka 20, 21, 181, 189, 196, 201, 404, 423, 463
 ekopoetyka 404
 poetyka absurdu 232
 poetyka alertu 468
 poetyka pamięci 427
 poetyka paradoksu (por. paradoks) 289
 poetyka protestu 454
 poetyka reportażu 231
 poetyka sentymentalizmu (por. sentymentalizm)
 121
 poezja
 metapoezja 262
 poezja agitacyjna 455
 poezja elegijna (por. elegijność) 114
 poezja funeralna 398
 poezja heraldyczna 82
 poezja kobieca 422
 poezja konkretna 292
 poezja ludowa 431
 poezja okolicznościowa 259
 poezja wojenna 455
 pole semantyczne zob. semantyka
 polifonia 233
 poprzednik zob. retoryka, okres retoryczny
 porównanie 25, 49, 83, 137, 145, 148, 149, 190, 202,
 220, 221, 373, 374, 402, 413, 429, 432–434, 456, 475
 porównanie homeryckie 35, 191
 tertium comparationis 404
 postpamięć 435
 powtórzenie 51, 52, 60, 63, 73–75, 132, 155, 239, 269,
 329, 346, 378, 403, 433, 434, 437, 441, 473
 propaganda (por. język propagandy) 157, 461, 463,
 464, 469
 protest song zob. gatunek literacki
 prozodia (por. akcent, por. intonacja) 135, 147
 przerzutnia 22, 25, 51, 63, 137, 203, 341, 342, 346, 359,
 378, 380, 393, 455, 462, 464
 przerzutnia klauzulowa 50, 135
 przerzutnia średniówkowa 48
 przeźrzenie 54, 56, 89, 94, 113, 123, 153, 154, 157, 158,
 185, 189, 190, 201, 203, 240, 242, 243, 246, 253, 264,
 286, 338, 344, 345, 365, 369, 393, 398, 400–402,
 404, 405, 408, 409, 411, 413
 przeźrzenie symboliczna 153, 154
 przypowieść zob. gatunek literacki
 psalm zob. gatunek literacki
 psychoanaliza 26, 38, 212
 puenta 63, 137, 183, 261, 264, 356, 358, 398, 403, 405,
 422, 462, 463

 R
 realizm 288
 recepja 134, 451, 453
 regionalizm 139
 reinterpretacja zob. interpretacja
 rekontekstualizacja zob. kontekst
 renesans 21, 24, 26, 36, 40, 165, 167, 205, 325
 reportaż zob. gatunek literacki
 retardacja 458
 retoryka 58, 75, 77, 102, 104, 105, 131, 145, 168, 173,
 193, 244, 265, 302, 303, 307, 356, 385, 423, 434, 458,

- 460, 464
- figura retoryczna 385, 386
- chiazm 138, 429
 - elipsa 61, 87, 462
 - epanalepsa 135
 - figura *per adiectionem* 135
 - figura *per transmutationem* 131
 - reductio ad absurdum* 307, 310
 - syllipsis (por. zeugma) 458
 - zeugma (por. syllepsis) 458
- okres retoryczny 53, 54
- następnik 53
 - poprzednik 53
- styl retoryczny
- perswazja 139, 195, 265
 - styl niski, prosty 93
 - styl wysoki, wzniosły 139, 215
- trop retoryczny
- hypallage* 244
- romantyzm 77, 134, 138, 140, 168, 169, 175, 180, 181, 191, 195, 205, 206, 259, 263, 348, 410, 411
- rym, rymy 60, 72, 104, 136, 261, 359, 360, 422
- monorym 379
 - rymy dokładne 145, 201, 360, 379, 423
 - rymy gramatyczne 145
 - rymy krzyżowe 136, 247
 - rymy męskie 145
 - rymy niedokładne 359, 360
 - rymy niegramatyczne 145
 - rymy okalające 247
 - rymy parzyste 42, 51, 102, 120, 135, 145, 455
 - rymy przeplatane 102
 - rymy tauologiczne 147
 - rymy wewnętrzne 147
 - rymy zewnętrzne 379
 - rymy żeńskie 135, 136, 144, 201, 247, 379
- rytm 34, 35, 58–63, 135, 136, 144, 147, 234, 247, 341, 343, 346, 347, 378–380, 399, 403, 422, 430, 474
- S
- satyra zob. gatunek literacki
- sekstyna zob. strofa
- semantyka 91, 121, 126, 132, 203, 206, 245, 249, 278, 300, 305, 306, 308, 311, 318, 331, 453, 455, 467
- pole semantyczne 122, 277, 411, 437
 - semantyczny gest 25
- semy peryferyjne 277
- sentymentalizm (por. poetyka sentymentalizmu) 77, 109, 119, 127, 134, 137, 140
- sielanka zob. gatunek literacki
- Skamander 219, 222
- składnia 48, 51, 53, 60, 87, 131, 147, 155, 202, 261, 275, 292, 379, 380, 402, 434, 436, 437, 458
- slogan (por. perswazja) 157
- słowa wartościujące 355
- socrealizm 232, 463
- soliloquium* 264
- sonet zob. gatunek literacki
- stemmat zob. gatunek literacki
- strofa *passim*
- dystych 33, 146, 454, 455, 458, 464, 474
 - oktawa 72, 136
 - sekstyna 101, 104
 - strofa saficka 144
 - tercyna 201, 261, 378
 - tetrastych 120, 134–136, 137, 200, 261, 427
- strofoida 212, 214, 398, 399, 402–404, 410, 466, 474
- struktura głęboka 133
- strukturalizm 384
- strumień świadomości 373
- styl
- styl niski, prosty zob. retoryka, styl retoryczny
 - styl biblijny 131
 - styl wysoki, wzniosły zob. retoryka, styl retoryczny
- figura stylistyczna 245
- środki stylistyczne 52, 144, 158, 247, 249, 394
- stylizacja 433
- surrealizm 212, 232

syllapsis zob. retoryka, figura retoryczna, por.
zeugma
symbol, symbolika 33, 62, 64, 82, 86, 87, 94–96, 112,
132, 149, 190, 205, 330, 334, 373, 404, 412, 421, 434,
435, 440, 460, 463, 473
symbolizm 195
synekdocha (por. metonimia) 48, 273
synonim 64, 96, 102, 111, 409
sytuacja komunikacyjna 101, 103, 139, 370
sytuacja liryczna 48, 51, 83, 131, 149, 158, 219, 221,
256, 272, 275, 277, 300, 301, 353, 429, 473, 475
szczodrak zob. gatunek literacki

Ś

średniowiecze 103, 263, 301, 332, 419, 422
średniówka 35, 48, 72, 101, 135–137, 201
środki stylistyczne zob. styl
świat przedstawiony 52, 112, 121, 122, 140, 181, 201,
239, 395

T

tercyna zob. strofa
tertium comparationis zob. porównanie
tetrastych zob. strofa
topos 20, 263, 270, 277, 278
topika apokaliptyczna 215
topika funeralna 85
topika oplakiwania, lamentu 398
topos drogi 173
topos płynącego okrętu 50
tradycja antyczna zob. antyk
tradycja biblijna 139, 334, 381
tradycja literacka 109, 111–113, 140, 172, 203, 212, 221,
259, 261, 263, 268, 278, 344, 348, 381, 419, 422, 423,
454 zob. także: antyk, klasycyzm, oświecenie,
romantyzm, sentymentalizm i inne
tragikomedie zob. gatunek literacki
transakcentacja zob. akcent
trauma 387, 388, 414

trawestacja 271
tren zob. gatunek literacki
trochej zob. metrum, stopa metryczna
tytuł (por. incipit) 43, 48, 59, 71, 77, 96, 101, 109, 121,
135, 146, 148, 158, 212, 256, 261, 269, 301, 340, 345,
367, 368, 381, 386, 392, 398, 404, 405, 408, 411, 415,
419, 428, 429, 440, 451, 455, 466

V

vanitas zob. motyw

W

warstwa brzmieniowa 135, 137, 341
werset (biblijny) 399, 402
wersyfikacja 35, 42, 48, 134–136, 200, 202, 379, 393,
474
wiersz
wiersz biały 393
wiersz epicki 359
wiersz funeralny (por. poezja funeralna) 96, 231,
255
wiersz hymniczny 359
wiersz meliczny 134
wiersz nieregularny 136, 145, 379
wiersz sylabiczny 26, 145, 247
wiersz sylabotoniczny 136, 221
wiersz toniczny 156, 379
wiersz wolny 26, 145, 393
wyliczenie (enumeracja) 52, 54, 103, 137, 146, 155, 201,
202, 276, 378, 400, 435, 437

Z

zeugma zob. retoryka, figura retoryczna, por.
syllapsis

Ż

żał, żale zob. gatunek literacki

<https://rcin.org.pl>

<https://rcin.org.pl>