ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Rada Naukowa

Przewodniczący Rady Naukowej
Prof. dr hab. Wojciech Nowak
Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

Prof. Hugh J. Byrne
FOCAS Research Institute, Dublin Institute of Technology

Prof. dr hab. Maria Flis
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tadeusz Gadacz
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Prof. dr hab. Katarzyna Kieć-Kononowicz
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Kotarba
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Marta Kudelska
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Tomasz Mach
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Andrzej Mania
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Karol Musioł
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Jacek Składzień
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Leszek Sosnowski
Uniwersytet Jagielloński

Prof. dr hab. Bogdan Szlachta
Uniwersytet Jagielloński

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

„Nigdy nie było tak pięknej plejady”

Skamander i skamandryci: poetyka, historia, tradycja

NAUKI HUMANISTYCZNE
NUMER SPECJALNY 5 (1/2014)

Pod redakcją
Moniki Makowskiej

KRAKÓW 2014

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków

Redaktor naczelny:
Marcin Lubecki

Zastępca redaktora naczelnego:
Rafał Kur

Sekretarz redakcji:
Natalia Anna Michna

Redaktor prowadząca Serii Humanistycznej:
Alicja Kosterska

Redaktor tomu:
Monika Makowska

Recenzent artykułów:
prof. dr hab. Jan Piotrowiak (UŚ)

Redakcja językowa, korekta i skład:
Marcin Lubecki, Katarzyna Migdał

Redakcja abstraktów:
Anna Makowska

Projekt okładki:
Katarzyna Migdał

Współpraca wydawnicza:
Wydawnictwo Nowa Strona

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2014
Nakład: 100 egz.

e-ISSN 2082-3916
p-ISSN 2082-419X

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne 9

Wojciech L i g ę z a 13
Muzyka w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego

Mateusz A n t o n i u k 29
„...z zimnego popiołu, z ciałem płonącym...". O grze tropów w wierszach Jarosława Iwaszkiewicza

Katarzyna M i c h a ł k i e w i c z 41
Karpaty Wschodnie Kazimierza Wierzyńskiego

Anna O w s i k o w s k a 59
Wybrane audycje radiowe *Dziennikiem* oświetlone. Jana Lechonia praca dla Radia Wolna Europa

Kinga K a r s k a 69
Recepcja twórczości poetek z kręgu Skamandra w liryce wokalnej polskich kompozytorów dwudziestolecia międzywojennego

Karolina K o p r o w s k a 79
„Tuwim w spódnicy"? Poetyka Skamandra w twórczości Zuzanny Ginczanki

Paulina S t a c h u l a 91
Mityzacja przestrzeni miejskiej Krakowa i Paryża w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Anna C i c h y 109
Czas i historia w późnej poezji Kazimierza Wierzyńskiego

Joanna P a r n i e w s k a 119

Parodystyczne gry kiczem i wrażliwość kampowa w *Jarmarku rymów* Juliana Tuwima

Małgorzata M o s a k o w s k a 137

Dalekowschodnie inspiracje tomu *Pocałunki* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Monika M a k o w s k a 153

Twórczość poetycka pierwszego ułana II Rzeczypospolitej w okresie legionowym

Noty o autorach 165

CONTENTS

Introduction 11

Wojciech Ligęza 13
Music in Poems of Kazimierz Wierzyński

Mateusz Antoniuk 29
'...from Cold Ashes, with Burning Flesh...' On the Play of Tropes in Jarosław Iwaszkiewicz's Poetry

Katarzyna Michałkiewicz 41
The Eastern Carpathians of Kazimierz Wierzyński

Anna Owsikowska 59
Selected Radio Programmes in Light of the *Journal*. The Work of Jan Lechoń for the Radio Free Europe

Kinga Karska 69
Reception of Poems by Female Skamander Poets in Vocal Works of Polish Composers of the Interwar Period

Karolina Koprowska 79
A Female Tuwim? Poetics of the Skamander Group in the Poetry of Zuzanna Ginczanka

Paulina Stachula 91
Space and Myth in Poems of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Anna Cichy 109
Time and History in the Late Poetry of Kazimierz Wierzyński

Joanna P a r n i e w s k a 119

Parodic Play with Kitsch and Camp Sensitivity in Julian Tuwim's *Jarmark rymów*

Małgorzata M o s a k o w s k a 137

Oriental Inspirations in *Pocałunki* [Kisses] of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Monika M a k o w s k a 153

Poetic Works of the First Uhlan of the Interwar Poland in the Legiony Period

Notes on Authors 165

SŁOWO WSTĘPNE

Fascynujące postacie poetów Skamandra, ich znajomych i przyjaciół, a także literatów sympatyzujących z „Piękną Plejadą" (tytuł naszego tomu nawiązuje do znanego określenia z *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza), niepowtarzalny urok międzywojennej Warszawy, a także niejednokrotnie tragiczne losy wojenne i powojenne skamandrytów ciągle jeszcze kryją w sobie wiele tajemnic. Zarówno przedstawiciele najpopularniejszej grupy poetyckiej dwudziestolecia międzywojennego, jak i twórcy „luźno z nią związani" doczekali się licznych opracowań swojej twórczości pióra znakomitych historyków literatury i krytyków literackich. Także skomplikowane losy poetów „Pięknej Plejady" były przedmiotem licznych szkiców biograficznych, jednak różnorodne aspekty ich życia oraz twórczości ciągle jeszcze czekają na odkrycie i opracowanie. Okazją do podjęcia na nowo dyskusji nad twórczością skamandrytów była zorganizowana w maju 2014 roku z inicjatywy młodych badaczy z Uniwersytetu Jagiellońskiego konferencja, związana z przypadającymi rocznicami urodzin i śmierci poetów tego kręgu. Zainaugurowana koncertem w wykonaniu sopranistki Kingi Karskiej oraz skrzypaczki Moniki Makowskiej z towarzyszeniem wybitnego krakowskiego pianisty Sławomira Cierpika konferencja miała formę swoistego dialogu pomiędzy młodymi badaczami, zafascynowanymi postaciami skamandrytów, a uznanymi mistrzami – profesorami. Wśród tekstów mistrzowskich nie mogło zabraknąć artykułu profesora Wojciecha Ligęzy – opiekuna naukowego konferencji, wybitnego znawcy twórczości literackiej (nie tylko polskiej!) XX wieku, który przedstawił niezwykle interesujący obraz powiązań twórczości Kazimierza Wierzyńskiego z muzyką. Do tekstów mistrzowskich należy także zaliczyć rozprawę doktora Mateusza Antoniuka dotyczącą gry tropów w wierszach Iwaszkiewicza, którą sam autor z przesadną skromnością określa jako „jeden rozbudowany przypis do wybitnego studium analityczno-interpretacyjnego, jakim pozostaje mimo upływu lat końcowy rozdział książki Jerzego Kwiatkowskiego *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*". Pozostałą część książki wypełniają teksty młodych badaczek, zafascynowanych postaciami zarówno poetów Skamandra, jak i „luźno powiązanych" z nimi przyjaciół i literatów. Z artykułu Katarzyny Michałkiewicz wyłaniają się wschodniokarpackie pejzaże w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego (warto wspomnieć, iż rozprawa doktorska młodej badaczki dotyczyła obrazów Tatr i Alp w literaturze, stąd znakomite obeznanie z tematyką górską). Anna Owsikowska za temat swojej rozprawki obrała teksty audycji radiowych Jana Lechonia pisanych dla Radia Wolna Europa. Ciekawie prezentuje się także artykuł śpiewaczki Kingi Karskiej

dotyczący muzycznych interpretacji liryki poetek dwudziestolecia międzywojennego zaprzyjaźnionych z grupą Skamandra. Równie interesująco wypada pięć studentek UJ, które wnoszą świeże spojrzenie badawcze na dorobek poetycki „Pięknej Plejady". Przedmiotem zainteresowania Karoliny Koprowskiej jest twórczość tragicznie zmarłej poetki Zuzanny Ginczanki, określanej przez autorkę mianem „Tuwima w spódnicy", nieco zapomnianej w poprzednim stuleciu, a obecnie będącej coraz częściej obiektem analiz literaturoznawców. W kręgu badań nad kobiecą twórczością dwudziestolecia międzywojennego pozostaje także Paulina Stachula, przedstawiając studium na temat przestrzeni i mitu w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W tekście Anny Cichy powraca pojawiająca się już w dwóch innych rozprawach twórczość Kazimierza Wierzyńskiego, tym razem omówiona pod kątem czasu i historii w późnym dorobku autora *Wiosny i wina.* Artykuł Joanny Parniewskiej to oryginalna interpretacja popularnego *Jarmarku rymów* Juliana Tuwima. W rozprawce Małgorzaty Mosakowskiej powraca tematyka związana z twórczością Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Tym razem „zalotnica niebieska" zostaje ukazana niczym enigmatyczna „księżniczka z kraju porcelany" ze znanego obrazu Whistlera. Podobnie jak owa tajemnicza „księżniczka" pomimo japońskiego stroju i rekwizytów pozostaje Europejką, tak też nasza poetka, pomimo wyraźnych inspiracji japońską twórczością, pozostaje sobą, w oryginalny sposób korzystając z egzotycznej dla polskiego pióra, tradycyjnej sztuki z Kraju Kwitnącej Wiśni. Tom zamyka tekst Moniki Makowskiej, w którym omówione zostały nieznane szerszej publiczności wiersze i piosenki z czasów legionowych autorstwa pierwszego ułana II Rzeczypospolitej, słynnego adiutanta Marszałka – generała Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego. Jak wypadnie swoista konfrontacja tekstów pióra mistrzów z artykułami młodzieży zafascynowanej postaciami poetów kręgu Skamandra i ich literackich przyjaciół? Pytanie pozostawiam otwarte.

Monika Makowska

INTRODUCTION

Fascinating figures of the Skamander poets, their acquaintances and friends as well as writers sympathizing with "the Beautiful Pleiad" (in words of Czesław Miłosz), unique charm of the interwar Warsaw as well as repeatedly tragic war and post-war fates of the poets still hold many secrets. The works of both representatives of the most popular poetic group from the interwar period and writers loosely connected to it were dealt with in numerous studies by eminent writers and historians of literature. The complex fates of the Skamander poets were also covered in many biographical sketches, but still various aspects of their lives and works await discovery and study. The occasion for a new discussion on the works of the Skamander poets was provided by a conference organized in May 2014 on the initiative of young scholars from the Jagiellonian University on the occasion of birth or death anniversaries of the Skamander poets. The conference, inaugurated with a concert by soprano Kinga Karska and violinist Monika Makowska accompanied by eminent Cracow pianist Sławomir Cierpik, took form of a specific dialogue between young scholars, fascinated by the figures of the Skamander poets, and acclaimed masters – their professors, which results in distinctive "duality" in form of this post-conference publication. The volume is opened with an article by Professor Wojciech Ligęza, the conference supervisor and an eminent scholar in 20th century (not only Polish!) literature, who presented a highly interesting picture of connections between the works of Kazimierz Wierzyński and music. It is followed by a paper by Mateusz Antoniuk Ph.D, modestly called by the author "an extended footnote to the last chapter of *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego* [The poetry of Jarosław Iwaszkiewicz in the interwar period] which still constitutes an outstanding analytical and interpretative study despite the passage of time". The paper concerns itself with play of tropes in poems by Iwaszkiewicz. The remaining part of the volume consists of articles by young scholars, fascinated with the figures of the Skamander poets as well as their friends and writers loosely connected with "the Beautiful Pleiad". Katarzyna Michałkiewicz deals with East Carpathians in the works of Kazimierz Wierzyński (it is worth noting that the author's doctoral thesis concerned images of the Tatras and the Alps in literature, hence her deep knowledge in the subject matter. Anna Owsikowska in her paper considers texts of radio programmes, written by Jan Lechoń for the Radio Free Europe. Also interesting is an article by soprano Kinga Karska discussing musical interpretations of the poems written by female poets of the interwar period befriended with the Skamander group. The four following papers, by

students, provide attractive content as well. Karolina Koprowska explores the works of "a female Tuwim", as she calls her, Zuzanna Ginczanka, a tragically dead poet, whose figure, slightly forgotten in the last century, attracts lately growing interest from literary scholars. Paulina Stachula in her interesting study also discusses a woman poet of the interwar period, dealing with the subject of space and myth in the works of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Anna Cichy returns to the already mentioned topic of Kazimierz Wierzyński's works, this time considered in the context of time and history in his late work. Joanna Parniewska in turn interprets in an original way the popular *Jarmark rymów* [Fair of Rhymes] of Julian Tuwim. Next, the subject of Pawlikowska-Jasnorzewska's poetry reappears in the article by Małgorzata Mosakowska. This time the poet is portrayed like the enigmatic "Princess from the Land of Porcelain" from the well-known painting by Whistler. Similarly to the mysterious "princess", who is still European despite her Japanese attire and paraphernalia, the Polish poet in spite of Japanese poetry being an inspiration for her works, retains her individuality, making use of the traditional Japanese art, exotic for the Polish, in an original way. The volume is completed with the paper by Monika Makowska, which discusses unknown to broader audience poems and songs from the Legiony times by the "first uhlan of the interwar Poland", Bolesław Wieniawa-Długoszowski, the famous aide-de-camp of the Marschal Józef Piłsudski.

How will this specific confrontation between the texts by professors and young scholars'articles work out? This question is left open.

Monika Makowska

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

WOJCIECH LIGĘZA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

MUZYKA W WIERSZACH KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

STRESZCZENIE

Przedmiotem artykułu jest obecność muzyki w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego. Mimo iż odniesienia do tej gałęzi sztuki pojawiają się w obrębie całej twórczości poety, ich rozkład pozostaje nierównomierny, a relacja poezja – muzyka ulega licznym przemianom.

SŁOWA KLUCZOWE

poezja polska XX wieku, korespondencje sztuk, literatura a muzyka

INFORMACJE O AUTORZE

prof. dr hab. Wojciech Ligęza
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: wligeza@wp.pl

Kazimierz Wierzyński w swoich utworach poetyckich oraz eseistycznych wielokrotnie opisywał wędrówki po światach sztuki. Tematy malarskie, muzyczne, literackie powracają ze szczególną intensywnością w okresie późnym, kiedy poeta emigracyjny poszukiwał duchowej przeciwwagi dla „niedogodności wy-

gnania". Przebywając w Nowym Jorku, podróżując po Europie, zyskał szerszą perspektywę oglądu zjawisk artystycznych, nie tylko nowoczesnych. Wtajemniczenia kulturowe poety łączą się integralnie z wewnętrzną biografią artysty, pośredniczą w przekazywaniu emocji i przeżyć, formułowaniu pytań egzystencjalnych oraz metafizycznych. Świadectwa sztuki, które mają zdolność przekraczania granic czasu i przestrzeni, mogą być włączone w obszar własnych doświadczeń poety, nadając im większą trwałość, gdyż to, co zostało zapisane w znakach kultury, opiera się nagłym zmianom w dziejach, nie podlega ulotności życia, nie przepada.

Kazimierz Wierzyński jest zafascynowany sztuką słowa – celnością sformułowań, rytmami fraz językowych, które sam układał i które znajdował u innych poetów, walorami rozłożenia barw na płaszczyźnie, oddziaływaniem kompozycji muzycznych. Szczególnie interesowały Wierzyńskiego biografie artystów – demiurgów szczęśliwych i męczenników sztuki, opuszczonych, samotnych. Przy tej sposobności poeta gromadził przemyślenia na temat uwikłań twórcy w dzieje oraz związków pomiędzy percepcją sztuki a rozumieniem egzystencji. Warto wspomnieć o kompensacyjnych właściwościach liryków Wierzyńskiego poświęconych sztuce, o poszukiwaniu trwałych wartości, które można by przeciwstawić wyrokom historii w wieku XX oraz niszczącemu działaniu losu. Poeta, wygnaniec i emigrant, dostrzegał katastrofy złego wieku, a podejmując refleksję nad odziedziczoną przeszłością, starał się dotrzeć do zrozumienia tego, co aktualne, a także – za pośrednictwem dialogu z tekstami kultury – opanować cierpienia, oswoić niedogodności życia na emigracji.

W tym szkicu rozległe zagadnienie obecności literatury i sztuki w dziele Kazimierza Wierzyńskiego ograniczę do obszaru muzyki. Najogólniej rzecz ujmując, interesować mnie będą rozmaite postaci doświadczenia muzycznego w lirykach autora *Korca maku*. Warto jednak zapytać, czym jest to doświadczenie i dlaczego język poetycki jest tak przydatny, kiedy usiłujemy przybliżyć istotę muzyki, zwerbalizować nasze reakcje na przekaz utworzony z dźwięków. Opis form domaga się wyspecjalizowanego muzykologicznego dyskursu, ale ani świadomość metody, ani precyzja terminów nie przybliżają jeszcze pełni doświadczenia, o którym w tych rozważaniach mowa. Poetycka muzykologia, która wykracza poza stosowane w nauce standardy, często bywa nieprzewidywalna, jeżeli chodzi o rodzaj namysłu.

Co oczywiste, doświadczenie muzyczne łączy się z przeżywaniem czasu. Przebiegi zmiennych jakości melodycznych, kolorystycznych i agogicznych w utworze muzycznym przypominają fluktuacje uczuć ludzkich. Skoro „życiem [muzyki] jest artykulacja, nie zaś wypowiadanie sądów, ekspresyjność, a nie

ekspresja”[1], to znaczenie powstawać będzie na linii przecięcia form muzycznych i postaci uczuć ludzkich. Zapewne w rozumieniu muzyki i przybliżaniu jej znaczeń symbolicznych w istotny sposób dopomaga poetyckie postrzeganie rzeczy czy też – poetycka wrażliwość. Próby nazwania doznań muzycznych nie mogą obyć się bez metafor, a zatem odsłania się tutaj bliskie sąsiedztwo z poezją, a szczególnie z jej odmianą liryczną, medytacyjną. Zatem poezja w tym wymiarze sensów odpowiada na przekaz z „innego świata”, usytuowanego ponad grą przypadków, uporządkowanego wedle zasad kompozycji muzycznej.

Jak przeczytamy w książce Anny Chęćki-Gotkowicz *Ucho i umysł* (tytuł jest parafrazą dzieła Maurice’a Merleau-Ponty’ego *Oko i umysł*):

> Muzyka potrzebuje metafor, aby się słuchaczowi ucieleśnić nie tylko jako rezultat doświadczenia, ale też jako właściwa substancja. […] Nieusuwalność tego rodzaju [konstrukcji językowych – W. L.] z naszych mniej czy bardziej fachowych relacji doświadczenia dźwięków świadczy o tym, że muzyki słuchamy p o p r z e z m e t a f o r y. Jeśli zgodzimy się na ujęcie jej w kategoriach doświadczenia egzystencjalnego, to język figuratywny okaże się […] jedynym sposobem zwerbalizowania[2].

Te zdania o percepcji muzycznej i związkach między słuchaniem a rozumieniem naprowadzają nas na trop refleksji o tematach muzycznych w poezji, o muzyce, która nie może zostać oderwana od podmiotowego przeżycia, i o tym także, czym jest wejście w sonosferę – z własnego wyboru oraz upodobania.

Język poetycki nazywa – niepochwytne, rozszerza skalę emocji oraz przeżyć. Odczytując wiersze Wierzyńskiego, nie izoluję muzycznych wtajemniczeń od sfery wzruszenia, nie odrywam poetyckich zapisków melomana od kontekstów biograficznych, historycznych, kulturowych.

* * *

Nierównomierny pozostaje rozkład odniesień muzycznych w utworach młodzieńczych Kazimierza Wierzyńskiego, w liryce fazy średniej (lat trzydziestych XX wieku) i jego wierszach późnych. Tę ostatnią sekwencję rozpoczyna tom *Korzec maku* z roku 1951, a zamyka zbiór *Sen mara* (1969). To zapewne okres najciekawszy ze względu na przekroczenie dykcji skamandryckiej, rozległość poszukiwań formalnych oraz filozoficzną jakość poetyckiego namysłu. Jak napisała Maria Dłuska:

[1] S. Langer, *O znaczeniu w muzyce. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976, s. 354.

[2] A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 23.

> Ktoś, kto za klucz do jego [Wierzyńskiego – W. L.] liryki i jej oceny uważałby dziś „Wiosnę i wino", a zapomniał przy tym o [...] „Korcu maku", „Kufrze na plecach" i słowie ostatecznym – „Sen mara" – byłby jak historyk literatury, który ocenia lirykę Mickiewicza na podstawie pieśni filomackich („Hej, użyjmy żywota!", itd.), a zapomina o lirykach lozańskich[3].

Wypada się zgodzić z badaczem tej poezji, że energii lirycznej wystarczyło Wierzyńskiemu na całe życie[4]. Nie znajdziemy tutaj schyłku, znużenia słowem, wyczerpania inwencji[5], lecz przeciwnie, lektura wierszy późnych dowodzi, iż skala tematyczna uległa rozszerzeniu, a siła wyrazu – intensyfikacji. Zmiany obejmują między innymi rozluźnienie rygorów wersyfikacyjnych, odrzucenie lirycznej śpiewności, otwarcie na język kolokwialny, wzbogacenie repertuaru form gatunkowych[6], zwiększenie roli kulturowego dialogu[7].

W debiutanckich tomach Wierzyńskiego *Wiosna i wino* oraz *Wróble na dachu*, które od razu przyniosły autorowi sławę, przebóstwienia drobnych zdarzeń zwykłego dnia, jak również apologie banalności tak przedstawianej, by wydała się niezwykła, nie tworzyły warunków ku temu, by mogła się rozwinąć jakaś osobna myśl poświęcona muzyce czy sztuce. Upojony młodością wesoły wagabunda sensualnie odbierał rytmy i dźwięki zmiennej rzeczywistości, nie zastanawiając się nad ich ulotną kompozycją. Spontaniczne i radosne „tańce po światach" wcale nie potrzebują wyrafinowanej muzyki. I tak w liryku *Muchy niebieskie* z debiutanckiego tomu *Wiosna i wino* rozpoznamy *divertimento*, w którym opis poetycki odnosi się do „naiwnej muzyki" natury, ulotnej, błahej, na pół baśniowej. Ten utwór to mimochodem rzucony szkic – miniatura, drobiazg poetycki utrzymany w jasnej tonacji wyrażającej zachwyt samym istnieniem.

W *Pieśni o wynalazku* Wierzyńskiego, entuzjasty nowoczesnych utopii, „najwyższy ton" bierze elektryczność. Cywilizacja techniczna – sakralizowana oraz adorowana – tworzy własną, nową muzykę. Poeta pisze o innej „symfonii", jeszcze niezrozumiałej, budzącej przestrach. Metafory muzyczne służą wywyższeniu nowoczesnych wynalazków, swoistemu ich wzlotowi, podobnie jak

[3] M. Dłuska, *Kazimierz Wierzyński*, [w:] eadem, *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972, s. 48–49.

[4] Tymon Terlecki pisał, iż „była w nim [Wierzyńskim] żywiołowa, nie słabnąca do końca żywotność, gotowość, szczodrość liryczna" (T. Terlecki, *Wierzyński, czyli poeta*, [w:] idem, *Szukanie równowagi*, Londyn 1988, s. 283).

[5] Zob. ibidem, s. 312; J. Sakowski, *Poezja i przyjaźń*, [w:] *Przebity światłem. Pożegnania z Kazimierzem Wierzyńskim*, Londyn 1969, s. 55.

[6] Zob. A. Hutnikiewicz, *Pierwsza i druga młodość Wierzyńskiego*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976, s. 196.

[7] Zob. K. Dybciak, *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. LI–LII.

u Apollinaire'a, który ustanawiał nową postać *sacrum*. Kolejny przykład – liryk *Modlitwa* z tomu *Wróble na dachu* – wprowadza problematykę pisania i tworzenia, w które zaangażowana zostaje Istota Boska, jednakże, co od razu trzeba zaznaczyć, nie mamy tu do czynienia z poważną refleksją teologiczną. Na plan pierwszy wybijają się oksymoroniczne figury pokory i wywyższenia. Otóż Bóg, który stwarza poetę, jak powiada skromnie Wierzyński – „małego talentu", jest kompozytorem i wirtuozem-wiolinistą. Artysta słowa, który „wyszedł spod boskiego smyczka" (PZ I, 86)[8], sam jest kompozycją, a skoro tak – to taki szczególny twór nie może być pośledniego gatunku.

Nietrudno teraz dokładniej wytłumaczyć, dlaczego we wczesnych wierszach Wierzyńskiego produktywność kategorii muzycznych jest raczej nikła. „Muzyka dionizyjska" – niewyselekcjonowanych, nieuporządkowanych dźwięków i rytmów rzeczywistości – złączona jest z samym istnieniem. Nie jest zatem domeną osobną, nie daje się określać jako wyodrębniona sztuka dźwięku. Ona sama się stwarza, nie jest tworzona, komponowana. W rajskim stanie zachwycenia niczego nie trzeba kompensować, nie ma też powodu poszukiwać lepszych światów w sztuce. Muzyka staje narzędziem pomocniczych asocjacji – wyobrażeniem lub przybliżeniem harmonijnej relacji między człowiekiem a światem. Doświadczenie losu tragicznego na razie pozostaje poecie obce. Ta poezja zatrzymuje się przed progiem Tajemnicy, cierpienia i lęku. Orfeusz Kazimierza Wierzyńskiego nie zszedł jeszcze do podziemnej krainy.

W zbiorze *Rozmowa z puszczą* (1929) odosobnioną pozycję zajmuje *Koncert w Molignes* – dedykowany Marii Dąbrowskiej, należący do cyklu poetyckiego wierszy podróżnych. Poprzez muzykę organów i dzwonów, tak jak i „muzykę architektury", wypowiada się tamtejszy *genius loci*, jednakże mowa miejsca nie zostaje od razu odszyfrowana. Na plan pierwszy w tym liryku wybija się problematyka pisania – odwzorowania rzeczy w słowie. Pogrążone w półśnie „ja" dopiero układa koncert ze słów, wolno się domyślać – tak doskonały, jak wymieniony w tytule gatunek muzyczny.

Relacja poezja – muzyka zmienia się w tomie *Kurhany* (1938), który zamyka okres dwudziestolecia międzywojennego, obfitujący w wybitne osiągnięcia Kazimierza Wierzyńskiego. Otóż literacka muzyczność podporządkowana zostaje diagnozom historycznym oraz wizjom zbiorowego losu czy raczej – snom polskim i fantasmagoriom. Wizyjność (bywa, że natrętna) eksponuje przeniesienia wyobrażeń wypożyczonych od Słowackiego, Mickiewicza i Wyspiańskiego. Oniryczna wędrówka księcia Józefa Poniatowskiego po Warszawie (*Jeździec nocny*)

[8] Wszystkie cytaty z wierszy Wierzyńskiego według wydania: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, oprac. i posłowie W. Smaszcz, Białystok 1994. Stosuję skrót PZ, podając oznaczenie tomu i numer strony.

posiada emocjonalną orkiestrację muzyczną, która wiąże się z reminiscencjami jego biografii „płochej" i heroicznej. Muzyka skrzypiec i fletu cichnie po magicznej nocy, z nastaniem dnia „puste instrumenty / Odchodzą jak orkiestra obłokiem muzyki" (PZ I, 324), natomiast pozostaje dalekie echo zbrojnego czynu. Oczywiście „utwory [z tomu *Kurhany*] były czytane w określonej sytuacji politycznej końca lat trzydziestych, pełnej napięć i niepewności"[9]. Jednakże nie można pozbyć się wrażenia, że w retorycznym impecie Wierzyńskiego natłok obrazów zamazuje wyrazistość znaczeń, że nadużywana jest topika funeralna (*Szopen*). W tym wierszu „muzyce anielskiej" poeta przeciwstawia poezję czynu ukształtowaną według wzorów romantycznych. W przededniu katastrofy, kiedy sztuka ma znów przyjąć rolę przywódczą, nuty, które dyktują Aniołowie, usypiają sprawę wolności.

W liryku *Szopen* Wierzyński posłużył się dwoma epizodami biografii wielkiego kompozytora: pobytem w Anglii w roku 1848 oraz przywoływaną w retrospekcji – o dekadę wcześniejszą – podróżą na Majorkę. Takie źródła ma przeciwstawianie Północy Południu, stąd wywodzą się obrazowe odniesienia do wietrznych jesiennych pejzaży i bogatej roślinności Majorki. Wizerunek śmiertelnie znużonego kompozytora powróci w napisanej na emigracji w Stanach Zjednoczonych monografii Wierzyńskiego *Życie Chopina*.

„Omdlały fortepian" artysty, gdy najogólniej naszkicujemy idee Wierzyńskiego, zastąpić ma gwałtowna wizja koncertu umarłych, którzy obudzą sumienia żywych. Taką rebelię ducha znów przeprowadzi powracający na scenę poetycką Konrad, którym staje się Chopin – po możliwej, gdyż taka jest polska mitologia romantyczna, metamorfozie pośmiertnej. Od muzyki rozpocznie się zbawczy pożar świata. Dokonuje się zatem translacji utworów Chopina, który „muzykę pod naród odległy podłożył" (PZ I, 334–335), na język polskiego patriotyzmu[10].

Makabryczny koncert na trumny i piszczele, który przerywa trupi marazm i ma przemieniać świadomość „słuchających", w swym perswazyjnym zamyśle działa wampirycznie. Podobnie jak literackie utwory romantyczne „żywi się krwią i ciałem" [odbiorców], by kąsały, zaszczepiały patriotyczny szał"[11]. Wzmożona ekspresja służby polskości łączy się z retoryką apelu. Inwentarze, katalogi i ewokacje obrazów literackich przywoływane są w czasie przed klęską, pośrednio wyrażają obawę, że mogą zostać rozproszone, kiedy słowo poety nie będzie mieć już żadnego znaczenia. Muzyka Chopina w tym wierszu nie tyle zo-

[9] W. Smaszcz, *„Ślepy od miłości, goryczy, od klęski i od szczęścia"*, [w:] PZ II, 470.

[10] J. Skarbowski, *„Taka rozmowa była o Chopinie"*, [w:] idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 29 (autor zestawia wiersz *Szopen* Wierzyńskiego z *Koncertem Chopina* Artura Oppmana).

[11] M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, [w:] eadem, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 47.

staje przeżyta, ile użyta. Finezyjna i delikatna gra Chopina wirtuoza ma brzmieć monumentalnie, zaklinać ostateczność. Muzyka zagarniana jest przez śmierć, ale też ma przezwyciężać śmiertelne zagrożenie. Zadania sztuki w czasach próby przekazują wyobrażenia w dyskusyjnym raczej guście: „Rozwalać pięścią groby i rozbijać trumny, / Piszczelami bić w bęben, kością przez klawisze, / wskrzeszać śpiących i pędzić!" (*Szopen*, PZ I, 332).

Wirtuoz-trup czy koncert romantyczny w scenerii grobów i kurhanów to zdecydowanie za wiele, nawet jeśli zgodzimy się z tym, że poeta zaplanował perswazyjne przekroczenie oraz „szał patriotyczny". O wiele więcej umiaru wykazał Gottfried Benn w wierszu *Chopin*, szkicując sylwetkę psychologiczną kompozytora i odnosząc się w tonie rzeczowej i na pół ironicznej relacji do fragmentów biografii z okresu Nohant, Anglii i zamknięcia życiowej drogi. Porządkowaniu spuścizny i ostatecznym przesłaniom w utworze Benna towarzyszy refleksja o tworzeniu cyklu *Preludiów op. 24*, który powstał w czasie pobytu Chopina na Majorce. Niemiecki poeta przybliża też problematykę techniki pianistycznej. Ważna jest dla niego personalna sygnatura kompozycji fortepianowych. Gottfried Benn umieszcza na pierwszym planie kwestie muzyki i egzystencji, Wierzyński od spuścizny Chopina przechodzi do zbiorowych obowiązków, nadając znakom romantycznym kolejne aktualne znaczenia.

. . .

Jak wiadomo, po *Krzyżach i mieczach* z roku 1946 Kazimierz Wierzyński zamilkł na kilka lat. Przeczuwał, że wyczerpała sie poetyka skamandrycka, poszukiwał nowego stylu wyrażania oraz oczekiwał krystalizacji tych artystycznych zamiarów. Znana jest (wielokrotnie opisywana) metamorfoza warsztatu poety oraz historia powstawania tomu *Korzec maku*, który inicjował ostatni świetny okres twórczości Wierzyńskiego. W górach Berkshire w stanie Massachusetts, gdzie polski poeta dla amerykańskich odbiorców pisał książkę *Życie Chopina* (projektodawcą był dyrygent Artur Rodziński), na marginesie zatrudnień biografa zaczęły powstawać nowe liryki. Z pracą o ulubionym kompozytorze wiązało sie wyjście z poetyckiego impasu. Arturowi Rodzińskiemu, „budowniczemu i odnowicielowi orkiestr"[12] amerykańskich, poeta poświęcił osobny szkic, natomiast w zbiorze eseistyczno-wspomnieniowym Wierzyńskiego *Moja prywatna Ameryka* zamieszczony został szkic o genezie nowego okresu twórczości zatytułowany *Chopin i wiersze.*

[12] K. Wierzyński, *O Arturze Rodzińskim*, [w:] idem, *Cygańskim wozem*, Londyn 1995, s. 138.

Dźwiganie się z klęski historii XX wieku u Wierzyńskiego łączy się z poszukiwaniem zadomowienia w prowincjonalnej Ameryce i tworzeniem symbolicznej przestrzeni zamieszkania w przyrodzie amerykańskiej[13], ale także z zakorzenieniem w universum kultury. Artysta odbudowuje zaufanie do poezji i sztuki, ważne miejsce wyznaczając doświadczeniu muzyki. Obcowanie z arcydziełami Fryderyka Chopina w duchowym wymiarze życia uwalnia poetę od poczucia przegranej, pozwala przeciwstawiać się marnemu czasowi i odrzucić prawa znikczemniałej epoki. Wartość muzyki polegałaby na przywracaniu miar moralnych, potwierdzaniu wolności artysty. W wierszach amerykańskich Wierzyńskiego istotna jest nie tylko wrażliwość estetyczna, poszukująca inspiracji w światach muzycznych, lecz także etos sztuki kształtowany w dialogu z wielkimi poprzednikami.

Zbiór *Korzec maku* otwiera liryk *Muzy*, w którym pojawia się temat rozliczenia z przeszłością oraz restytucji wartości ludzkich, przywrócenia języka i nadziei w sens wypowiadania się w mowie poetyckiej. Ta sama sprawa powróci w późniejszym *Słowie do Orfeistów* Wierzyńskiego. Poeta staje się medium głosów, kimś, przez kogo przemawiają nieznane moce, które (być może) więcej od nas wiedzą o tajemnicach egzystencji[14]. W *Muzach* znów wybija się na plan pierwszy poetyka apelu, jak w słynnej frazie mówiącej o wyjściu poza krąg grozy, śmierci i cierpienia: „Wyprowadźcie mnie stąd, lutnistę / Ciemnego czasu i losu" (PZ II, 10). W apostrofach do Muz, „córek Jowisza i Mnemozyny", w prośbie o patronat w nowych poszukiwaniach artystycznych powraca zachwiana wiara w klasyczne dziedzictwo poezji, rozpraszana przecież w złych czasach. Wezwania do Muz opiekunek w nowoczesnej poezji zawierają refleksję metaliteracką, wspierają namysł nad słowem pojmowanym jako instrument wyrażania, a pojawiają się zazwyczaj w świadectwach literackich „indywidualnych przełomów"[15].

Kazimierz Wierzyński konstruuje na nowo osobny świat słowa poetyckiego, pokładając nadzieję w jego „innej realności". Przypomina się genialny skrót myślowy z *Sonetów do Orfeusza* Rilkego, że „śpiew to istnienie". Poeta, który poprzez słowo przezwycięża nicość, wstrzymuje prawa śmierci i rozpadu, może twierdzić, iż „Jedyny zaiste / Jest Orfeuszowy / Świat" (*Muzy*, PZ II, 10). ΠΟΙΕΙΝ

[13] Zob. A. Rydz, *Emigracyjne domy Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji*, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2003, s. 48 i n.

[14] K. Dybciak, *Istnienie jest śpiewem i rytmem. Współczesny orficyzm*, [w:] idem, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, s. 260.

[15] J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 252–253.

wywodzi się z muzyki, jest mową śpiewną ustanawiającą „Świat zaświatowy / muzykę nowych / sfer i stron" (*Do greckich pasterzy*, PZ II, 116).

Restytucja mowy poetyckiej ma służyć zapominaniu o traumie. Gniew i zło, dowodzi Wierzyński, nie sprzyjają pieśni, gdyż „Nie ma śpiewu / z czeluści otwartej" (*Dno*, PZ II, 37). Postać śpiewaka i poety, syna Kaliope (niekiedy podstawiano w to miejsce Polihymnię) – Orfeusz – jednoczy tendencje późnej liryki Wierzyńskiego, łączy jasną (ocalającą) stronę kultury z ciemnymi obszarami człowieczego losu.

W opisywanym okresie, inaczej niż w wierszach przedwojennych, różnorodność i wielość tematów muzycznych jest spora. W tomie *Korzec maku* mamy do czynienia z bogatą artykulacją doświadczeń muzycznych. Weźmy choćby takie utwory poetyckie, jak *Koncert zimowy*, *Ballada o Haydnie*, *Dziady*, *Burza*, *Malarstwo*, *Śpiewanie między drzewami*. W kolejnych zbiorach dochodzą jeszcze zapisy seansów słuchania, wzmianki o muzyce, muzyczne metafory i tłumaczenia procederów pisania na język muzyczny. Wskażmy na przykład znakomitą przypowieść o artyście, utopiach sztuki i ustanawianym ładzie świata, zatytułowaną *Dyrygent* (ze zbioru *Sen mara*). Za pomocą metafor muzycznych poeta formułuje diagnozy dziejów (*Ogrodnicy*, z tomu *Tkanka ziemi*). Słowem: jest z czego wybierać. Zauważyć jednak wypada, że najwięcej realizacji tematów muzycznych znajdziemy w przełomowym tomie *Korzec maku*. Zatem bez większej przesady można powiedzieć o *genesis* nowej poezji Wierzyńskiego – z ducha muzyki.

Hołd dla bohaterów, ale też próba zamknięcia wojennego okresu poezji Wierzyńskiego przybiera kształt muzyczny. Uspokojenie i wyciszenie przynosi obraz muzykujących Aniołów (jest to zresztą częste przedstawienie malarskie). „Święci śpiewacy" pielgrzymujący do polskich grobów żołnierskich sięgają po stare kantyczki, w mowie dźwięków opowiadają o polskich pejzażach (*Litania na Monte Cassino*). W wierszu *Burza* intertekstualne odniesienia do dramatu Szekspira wprowadzają temat ocalających wartości sztuki. Pojawia się tutaj zasadnicze pytanie, czy barbarzyński świat współczesny ma obrać sobie za patrona Kalibana, czy też, wierząc w uszlachetnienie przez muzykę, może przejść na stronę Ariela, rzecznika lotnych wrażeń, zawieszonych w powietrzu fraz. Co prawda w czasie innej burzy „do wspólnego grobu / Rzucono Mozarta" (PZ II, 113), ale przecież duch jego muzyki zwyciężył. Przemieniająca człowieka (jak w Prosperowych czarach) radość słuchania wspiera u Wierzyńskiego trzykrotnie wypowiadany apel: „Nie gubcie tego świata". Zabijając wrażliwość, wyzbywając się muzyki – mowy naszej egzystencji – paktujemy bowiem z nicością, opuszczamy świat prawdziwie ludzki. Jak pisze Krzysztof Dybciak:

> [...] w świecie ludzkim zjawia się muzyka – sfera zjawisk skończonych i wspaniałych, a więc w jakiś sposób absolutnych, nieprzenikalnych; bliska nam w egzystencjalnym przeżyciu, a tak szczelnie zamknięta dla wszelkich działań poznawczych, klasyfikujących, nazywających[16].

Nie należy przeoczyć związków muzyki i przeżywania natury w wierszach Wierzyńskiego. W liryku *Śpiewanie między drzewami* zjednoczenie z bytami przyrodniczymi, które odgradza człowieka od zgiełku świata, pozwala odkryć lepszą część naszej ludzkiej istoty. W tym wierszu wnikanie jest ekstatyczne. Muzyczny szum drzew sprzyja odnalezieniu właściwego wyrazu poetyckiego. Zachwyceni stają się osobliwymi instrumentalistami. Wierzyński często kończy wiersz konceptem słownym, jakby kodą znaczeń. Tak też dzieje się w rozpatrywanym przypadku. Autoperswazyjna fraza mówi o tym, że koncert zauroczenia ma trwać: „Grajmy brzozowi, lipowi / Wiolonczeliści drzewni" (PZ II, 116). Podobny, może nawet równoległy, pomysł artystyczny znajdziemy w wierszu *Moje pieśni*, w którym głos poety ma się zjednoczyć ze śpiewem drzew, by odczuwanie rzeczy przyrodniczych, można powiedzieć: rudymentów bytu, było głębokie i pełne. Ślady nakładania porządków i form muzycznych na przemiany pór roku i rytmy życia odnajdziemy też w wierszach *Fuga* oraz *Wszystko powstaje z rytmu*.

W dedykowanej Halinie Rodzińskiej *Balladzie o Haydnie* rozwój akcji lirycznej podąża dwoma torami: anegdoty biograficznej oraz poetyckiej analizy muzyki. Historia o gramatyce języka obcego i perfekcyjnej znajomości uniwersalnej mowy muzyki opiera się na relacji o pewnej rozmowie: otóż na uwagę Mozarta, że Haydn, planując wyjazd do Londynu (w 1790 roku), nie zna tamtejszej mowy, zagadnięty kompozytor miał odpowiedzieć: „Ale mój język jest na całym świecie zrozumiały"[17]. Zaś szczegół biograficzny dotyczący nauki angielskiego zaświadczony został w liście Haydna do Marianny von Genzinger z 17 września 1971 roku, przy czym artysta raczej spacerował po londyńskich parkach. Joseph Haydn – „starszy człowiek o duszy młodzieńca"[18], otwarty na innych, życzliwy ludziom, zaciekawiony wszelką nowością – w wierszu Wierzyńskiego jest uosobieniem afirmacji istnienia. Kompozytor to ktoś, kto rozgrywa „romans niebiański", ekstatyk „całe życie zachwycony" (PZ II, 75), który kieruje wypowiedzi muzyczne do najwyższej boskiej instancji.

Spacer Haydna z gramatyką angielską odbywa się w aurze pogody, podobny charakter mają przechadzki Wierzyńskiego po świecie muzyki. Jasna tonacja

[16] K. Dybciak, *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] idem, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980, s. 165–166.

[17] K. Geiringer, współpr. I. Geringer, *Haydn*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1985, s. 107.

[18] Ibidem, s. 111.

stylistyczna wiąże sie tutaj z delikatnym żartem poetyckim. Kompozycje Haydna odrywają się od realiów ziemskich (muzykę wieczną pisał śmiertelny „cichy, brzydki człowiek / Ze śladami po ospie", PZ II, 75), przechodzą w sferę sacrum, zyskują wymiar absolutny. Znamienna jest u Wierzyńskiego liturgia muzyczna, albo inaczej – gest „podniesienia muzyki". Tedy najdoskonalszym słuchaczem staje się Bóg, który jak biegły muzykolog, rozpoznaje między innymi Haydnowską pracę melodyczną nad tematami zaczerpniętymi z pieśni ludowych. Sługa książąt Esterházych w tym wierszu jest przede wszystkim sługą Boga.

Ballada może być naiwna, ballada może wchodzić w sfery fantazji. W przypadku Wierzyńskiego, który podejmuje kwestię zaświatowego czy ponadświatowego oddziaływania muzyki, sztuki wznoszącej się do nieba i z wyższych regionów duchowych zstępującej, mamy do czynienia z wyrafinowaną prostodusznością. Przedstawiana w balladowej konwencji wędrówka kompozytora do niebiańskiego raju uwieńczona zostaje artystycznym sukcesem – muzyczną postacią zbawienia. Z przybyciem Haydna w niebie rozpoczyna sie karnawał radości, najlepsza orkiestra anielska wykonuje jego utwory, a święci słuchacze są zachwyceni, „zakochani" w kompozycjach mistrza. Następuje więc nieustająca celebracja święta wiecznego istnienia muzyki. Zapewne te absolutne miary odnieść można do niedoskonałych, dostępnych nam doświadczeń muzycznych. Temat „przeanielenia" przez muzykę i obraz muzykujących Aniołów w lirykach Wierzyńskiego pojawia sie trzykrotnie: w *Litanii na Monte Cassino*, *Balladzie o Haydnie* i *Koncercie zimowym*. Wariacje poetyckie, które opracowują zaświatowy koncert, przynoszą wizje świata dobroci i niewinności, poza historią i złem. Słuchanie muzyki byłoby przywróconym stanem cudowności znanym z dzieciństwa. Nic więc dziwnego, że w poetyckiej pochwale Josefa Haydna mówiący powołuje się na doznania trzyletniego chłopca, intuicyjnie lepiej niż dorośli rozumiejącego anielski i baśniowy przekaz. Racje ma zatem ten „najmilszy" przyjaciel, jeszcze nie oddalony od sfer anielskich:

Że to gra święty Franciszek
Niebieskiej kody,
Gramatyki bożej
I menuetów

(Kazimierz Wierzyński, *Ballada o Haydnie*, PZ II, 76)

Radość percepcji muzycznej podobnie jest realizowana w początkowych partiach *Koncertu zimowego* – rozbudowanego cyklu wypowiedzi poetyckich o formach muzyki, kompozytorach, wykonaniach i wrażeniach słuchającego, prawie-że-poemacie. Ten czteroczęściowy utwór przekazuje zmienne postaci doświadczeń muzycznych oraz zmienne znaczenia emocjonalne – od ekstatycznej rado-

ści po tragiczny smutek, od mistycznego zachwycenia po narkotyczny sen oraz zaklinanie spraw ostatecznych. Należy zauważyć, że w sytuację odbioru wpisuje się rytm dnia z pięknym porankiem i zasnutym, zasypanym przez śnieg zmierzchem, jak też rozliczenia z cyklami życia, z nadzieją, grozą i uspokojeniem. Każdej porze odpowiada rodzaj wybranej muzyki, a muzyka jest akuszerką refleksji. Obrazy poetyckie zależne od zmieniającej się aury dźwiękowej przybliżają istotę poszczególnych kompozycji, odnoszą się do uczestniczącego i rozumiejącego nastawienia odbiorców dzieł muzycznych, jak też służą ewokowanej przez muzykę problematyce metafizycznej oraz egzystencjalnej.

Formy muzyczne i konkretne osiągnięcia wielkich kompozytorów spotykają się tutaj z metaforyką światła, kryształu, padającego śniegu, wędrowania, błądzenia, niebiańskiego wzlotu oraz życiowej żeglugi. Ważne są modulacje kolorystyczne, zmiany tonacji stylistycznych, przepływy emocji. Utwór poetycki Wierzyńskiego nie tylko „przedstawia" muzykę, ale też jest koncertem, szczególnego rodzaju zapisem brzmień słowa, obrazów, tematycznych przekształceń, z których powstaje całość utworzona na podobieństwo muzyki. Tak pracuje wyobraźnia muzyczna poety.

Słuchanie muzyki tworzy ramę sytuacyjną, a odwołanie do epizodu biograficznego, jakim była zima Wierzyńskiego w górach Berkshire, jest jawne. *Koncert zimowy* należy do sekwencji utworów w tomie *Korzec maku* analizujących oraz upamiętniających przemianę artystyczną i duchową, przerwę w zbiorowych obowiązkach, znalezienie azylu wśród amerykańskiej przyrody, gdzie możliwy stałby się na powrót kontemplacyjny namysł i powróciłoby twórcze skupienie. Wystarczy pokój poety z zasobną płytoteką, by w kameralnej przestrzeni domu, w topografii odludzia zaistniały wielkie przestrzenie kultury: „Cały ogromny świat pod kloszem / na wsi tu w Massachusets" (*Koncert zimowy*, PZ II, 47). Na każde skinienie (czyli włączenie nagrania), nawet w głuszy, zjawiają się najwięksi wykonawcy, tacy jak Vladimir Horowitz i Artur Rubinstein.

Rozważania (medytacje) muzyczne i okołomuzyczne Kazimierza Wierzyńskiego kolejno, w czterech częściach *Koncertu zimowego*, wyznaczają nawiązania do konkretnych dzieł oraz biografii trzech kompozytorów: Domenica Scarlattiego, Jana Sebastiana Bacha i Fryderyka Chopina. W tym ujęciu poetyckim Scarlatti to kompozytor radosny, a jego muzyka ma wyraźne walory terapeutyczne. Warto zauważyć, że sekwencja ekwiwalentów słownych wyrażających sens muzyczny właśnie uruchamia tego rodzaju asocjacje: „Sonaty. Rosarium. Plastry. Miód" (PZ II, 47), a dalszym wyliczeniu dochodzą jeszcze inne określenia muzyki tego mistrza: „Kryształy. Świat. / Nie wiem już co. Mistyka. Żart" (PZ II, 47). W tym miejscu ujawniają się wyraziście ograniczenia języka, który nie potrafi w pełni oddać istoty poznawanej ze słuchu muzyki, wyrazić, na czym polega lekkość i polotność frazy muzycznej. Zima w Berkshire w wyobraźni

słuchającego przemienia się w czas owocowania, metaforyka spod znaku Pomony kończy część pierwszą *Koncertu zimowego*.

„Bach. Święty pająk / Tka w złotej tkalni, / Jak Bóg sam obłoki tkał" (PZ II, 47) – oto inicjalny fragment części drugiej. Komponowanie staje sie obrzędem powstawania tekstury muzycznej – na podobieństwo cierpliwego tkania. Muzyka Bacha jest wyrazem głębokiej wiary. Jak powiada w swej monografii Albert Schweitzer: „Dźwięki w jego [Bacha – W. L.] pojęciu nie przemijają, lecz wzbijają się ku Bogu jako niewysłowiona pieśń pochwalna"[19]. Dla Wierzyńskiego Bach to kompozytor metafizyczny, który „światło nawleka na igłę" (PZ II, 48) formy muzycznej, światło nie z tego świata. Dla słuchających muzyki Bacha otwiera się niebo, dla nich odprawiana jest kosmiczna msza. Epizod bachowski zamyka wyłaniający się z partytury obraz chóru anielskiego, który wysławia Boga. Co znamienne, poeta nie wskazuje ani konkretnych utworów, ani gatunków, takich jak kantaty, msze, oratoria, motety, chorały, lecz stara sie oddać istotę muzyki Bacha, niejako w jednym rzucie stara się określić powody (podstawy) muzycznych wzruszeń.

Zmienia się stylistyka wypowiedzi, a także dobór obrazów w części trzeciej *Koncertu zimowego*. Słuchanie *III Scherza cis-moll op. 39* Fryderyka Chopina w wykonaniu Artura Rubinsteina przenosi akcję liryczną do klasztoru kartuzów Valdemosa na Majorce, w którym Chopin mieszkał i pracował zimą 1837 roku. Tam powstało *Scherzo cis-moll op. 39* – utwór należący do okresu dojrzałego twórczości Chopina, w którym kompozytor syntetyzuje język muzyczny oraz posługuje się gwałtowną artykulacją, zdynamizowaną ekspresją. Tak to wygląda w intersemiotycznym przekładzie Wierzyńskiego: „Dzwonami oktaw / Tłucze się groza" (PZ II, 49). Wskazane czasowo-przestrzenne przeniesienie nie tylko pozwala wczuwać się w położenie zagrożonego przez chorobę i śmierć kompozytora, lecz „być" w Valdemosa. Funebralne rekwizyty w odczytywanym wierszu skłonny byłbym łączyć z opisem pracowni z listu Chopina do Juliusza Fontany z 28 grudnia 1838 roku: „Cela ma formę trumny wysokiej, sklepienie ogromne zakurzone, okno małe"[20]. Warto zwrócić uwagę na wyprawę ratunkową, paradoksalną, bo może być podjęta w każdym czasie: „Śpieszcie się. Śpieszcie z pomocą, / bo czarne ptaki nad nim łopocą i czarne czeka czółno" (PZ II, 49). Taką akcję rozumieć można jako empatyczne rozumienie dramatu egzystencjalnego wyrażanego w muzyce.

Ciemne aliteracje oraz topika żeglugi po czarnych wodach, tak charakterystyczna dla późnej liryki Wierzyńskiego, spełnia w *Koncercie zimowym* rolę

[19] A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, posłowie B. Pociej, Kraków 1972, s. 133.

[20] F. Chopin, *Wybór listów*, oprac. Z. Jachimecki, Wrocław 2004, s. 163.

szczególną. Schyłek dnia, wieczór życia, letargiczny sen, czas refleksji o rzeczach ostatecznych kończy muzyczny dzień Kazimierza Wierzyńskiego. Dramatyczny obraz zarastania oczu padającym śniegiem (pomyślimy tu o zapominaniu, odchodzeniu), sumowania życia, a także żeglugi, która wiedzie poza obszar poznawalnego świata, zamyka ważny u Wierzyńskiego cykl liryczny:

I jakaś rozpacz wybucha płaczem,
I jakaś siła zapada gasnąca,
Płyniemy dalej, płyniemy bez końca,
Tylko nie pytajcie mnie za czem.

(Kazimierz Wierzyński, *Koncert zimowy*, PZ II, 49)

W *Koncercie zimowym*, jak i w innych wierszach z okresu dojrzałego muzyka przezwycięża traumę historii, jest cudem szczególnym – rozkwita jako epifaniczne doświadczenie pełni istnienia, doskonali jakość duchowych przeżyć, otwiera sie na Transcendencję i wykraczając poza estetyczną delektację, pozwala przeczuwać, przybliżać, na swój sposób wnikać w niewyrażalne obszary pytań antropologicznych, egzystencjalnych, metafizycznych. Człowiek komponujący i słuchający muzyki tworzy szlachetniejszą odmianę gatunku. Jak rzecz rozważa George Steiner:

Pytanie „czym jest muzyka" może być jednym ze sposobów na zadanie pytania „czym jest człowiek". Nie wolno unikać takich pojęć i fundamentalnych nieporozumień semantycznych, które mogą się z tym pytaniem łączyć[21].

Zwłaszcza jeśli wątpliwości i nadzieje wyrażać będzie poeta tej klasy, co Kazimierz Wierzyński, tworzący w słowie „muzykę nowych sfer i stron".

MUSIC IN POEMS OF KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

ABSTRACT

In his poems and essays Kazimierz Wierzyński frequently described excursions into the worlds of art. Pictorial, musical and literary themes returned to his works with special intensity in his late, emigration period, when the poet was seeking spiritual counterbalance for his "inconvenience of exile". His stay in New York and European voyages gave him a broader perspective on artistic, not only modern, phenomena. The poet's cultural initiations integrally join with artist's internal biography, mediate in transmitting emotions and experience, formulating existential and metaphysical questions. Testimonies of art, able to cross boundaries of

[21] G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 9.

time and space, can be integrated into the poet's own experience, giving it greater permanence, because what had been recorded in the signs of culture resists abrupt changes in history, is not subject to transience of life, does not become lost.

KEYWORDS

Polish poetry of the twentieth century, literature and music

BIBLIOGRAFIA

1. Brzozowski J., *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
2. Chęćka-Gotkowicz A., *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012.
3. Chopin F., *Wybór listów*, oprac. Z. Jachimecki, Wrocław 2004.
4. Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972.
5. Dybciak K., *Istnienie jest śpiewem i rytmem. Współczesny orficyzm*, [w:] idem, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005.
6. Dybciak K., *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] idem, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.
7. Dybciak K., *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
8. Geiringer K., współpr. Geringer I., *Haydn*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1985.
9. Hutnikiewicz A., *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1976.
10. Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
11. Langer S., *O znaczeniu w muzyce. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976.
12. Sakowski J., *Poezja i przyjaźń*, [w:] *Przebity światłem. Pożegnania z Kazimierzem Wierzyńskim*, Londyn 1969.
13. Schweitzer A., *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, posłowie B. Pociej, Kraków 1972.
14. Skarbowski J., *„Taka rozmowa była o Chopinie*", [w:] idem, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
15. Smaszcz W., *„Ślepy od miłości, goryczy, od klęski i od szczęścia"*, [w:] K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, oprac. i posłowie W. Smaszcz, Białystok 1994.
16. Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997.
17. Rydz A., *Emigracyjne domy Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji*, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2003.
18. Terlecki T., *Szukanie równowagi*, Londyn 1988.
19. Wierzyński K., *Cygańskim wozem*, Londyn 1995.
20. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, oprac. i posłowie W. Smaszcz, Białystok 1994.
21. Wierzyński K., *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

MATEUSZ ANTONIUK

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

„...Z ZIMNEGO POPIOŁU, Z CIAŁEM PŁONĄCYM...” O GRZE TROPÓW W WIERSZACH JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi „rozbudowany przypis”, dialog z wybitnym studium analityczno-interpretacyjnym *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego* Jerzego Kwiatkowskiego. Analizie zostają poddane dwa przypadki, w których autor artykułu polemizuje z postawionymi przez Kwiatkowskiego tezami.

SŁOWA KLUCZOWE

Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Kwatkowski, *Inne życie*

INFORMACJE O AUTORZE

dr Mateusz Antoniuk
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: antoniuk@interia.pl

1

Wypada zacząć od wyjaśnienia: prezentowany szkic jest w gruncie rzeczy jednym, rozbudowanym przypisem do wybitnego studium analityczno-interpretacyjnego, jakim pozostaje, mimo upływu lat, końcowy rozdział książki Jerzego Kwiatkowskiego *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Rozdział ów nosi tytuł *Śmierć, zmartwychwstanie, sztuka* i dotyczy w całości tomiku *Inne życie* z roku 1938 – ostatniej przedwojennej książki poetyckiej Iwaszkiewicza.

Określiłem ów rozdział jako studium wybitne i sądzę, że uczyniłem to bez śladu emfazy. Istotnie bowiem, Kwiatkowski osiąga w nim (podobnie zresztą jak w całej książce o międzywojennej poezji autora *Oktostychów*) mistrzostwo w sztuce czytania tomu poetyckiego. Literaturoznawczy kunszt krytyka może onieśmielać. Bardzo dokładna, kompetentna analiza stylistyczna i poetologiczna, praktyki inspirowane krytyką tematyczną, osadzenie czytanych wersów i wierszy w wielowymiarowych, polskich oraz europejskich, kontekstach historycznoliterackich, erudycja w zakresie historii sztuki i, szerzej, kultury – wszystkie te aspekty splatają się w dyskursie Jerzego Kwiatkowskiego w sposób nader fortunny. Dzięki nim bowiem tomik *Inne życie* zostaje odsłonięty jako specyficzna konstrukcja artystyczna, integralna formuła wypowiedzi poetyckiej. Najogólniej mówiąc: otrzymujemy taki obraz tomiku, w którym jawi się on jako pole napięć między witalizmem i tanatyzmem, między myśleniem o życiu przezwyciężającym śmierć a myśleniem o śmierci potężniejszej niż wszelkie życie.

Od dawna pozostaję pod wpływem i urokiem tej wybitnej lektury. *Inne życie* jest już dla mnie na zawsze *Innym życiem* czytanym „za Kwiatkowskim" i „po Kwiatkowskim", przypomina terytorium pokryte tyleż gęstą, co misternie wykreśloną plątaniną ścieżek wytyczonych przez znakomitego czytelnika. Ścieżki te wielokrotnie powtarzałem i – niemal zawsze – dawałem się prowadzić ich duktowi. Ale właśnie – „niemal". Treścią „przypisu do Kwiatkowskiego", jaki próbuję tu poczynić, jest opowieść o wyjątku. Chcę mianowicie zdać sprawę z dwu sytuacji, w których zdarzyło mi się zboczyć z wytyczonego szlaku. Chcę opowiedzieć o dwu miejscach *Innego życia*, które przeczytałem inaczej niż Jerzy Kwiatkowski – inaczej co do rezultatu interpretacyjnego, ale też inaczej co do samej metody czy filozofii czytania.

2

Pierwszym takim miejscem w obrębie tomu z roku 1938 jest liryk poświęcony renesansowym freskom wykonanym u schyłku XV wieku przez Lucę Signorellego w kościele katedralnym miasta Orvieto.

W Orvieto

Wstaniemy żywym ciałem z odwiecznej zgorzeli
I na otwartych oczach wzniesiemy powieki,
Ponad umarłe światy i umarłe wieki,
Tak, jak to namalował Luca Signorelli.
I wtedy może pejzaż, któryśmy ostatni
Widzieli mętnym okiem, już martwym na poły –
Kędy topole ziemi i niebios anioły
Mieszały się w dziwaczny orszak, chociaż bratni –
Otworzy jak stodoła na ścieżaj znaczenie,
Któreśmy nieraz żyjąc – już w śnie przeczuwali –
Kiedyśmy głupi, nędzni i niedoskonali
Myśleli, że coś wiemy, widząc tylko cienie.
Wtedy dopiero, Luca, pojmiemy, że życie
Jest pełne prawdy bożej, nie puste okrutnie,
I że prawdziwie dały nam anioły lutnie,
Aby otwarcie śpiewać – a nie brzęczeć skrycie.
Dant patrzy przerażony. Pieśniarz Agrygentu
Widzi to, co nadchodzi i co prawdzie świadczy,
Czci życie zmartwychwstałe na oblicze padłszy,
Życie, które się rodzi z wiecznego zamętu.
Na dowód wydźwigamy z piachu nasze nogi,
Które jeszcze z popiołu nie dojrzały w ciało –
Życie, które snem tylko tutaj się zdawało,
Rozlewa się nad niebem w archanielskie drogi.
Słońce nam teraz bożym obliczem zaświta
I odkryje zasłony wszelkich śmierci złudzeń,
I jak pokarm da prawdę wieczystych obudzeń
Na progu vitae nova, gdzie świadomość wita –
Wiry równie potężne jak ciała zmienione
Podadzą pożywienie wiecznego żywota:
Wina, chleba zaznają nasze ciała złote
Na bóstwa pniu zwieszone odrodzonym gronem.
Gdzie byśmy większy dowód prawdy życia wzięli,
Jak w takim zmartwychwstaniu z zimnego popiołu
Z ciałem płonącym, z duszą cierpiącą pospołu,
Tak jak to namalował Luca Signorelli?[1]

W odczytaniu Jerzego Kwiatkowskiego liryk ów jawi się jako bodaj najjaśniejszy, najbardziej optymistyczny punkt czy moment tomiku. A także: najbliższy eschatologii chrześcijańskiej, właściwie tożsamy z chrześcijańskim wyznaniem wiary w ciała zmartwychwstanie oraz żywot wieczny. *W Orvieto* to „prawdziwie piękna wizja zmartwychwstania ciał, przepojona refleksją filozoficzną […],

[1] J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977, s. 375–376 (dalej W I).

nacechowana atmosferą cudowności, nawet – czymś, co można nazwać świętym lękiem, przerażeniem wobec dokonującego się cudu”[2]. Podjęcie takiego tematu nie jest tylko i wyłącznie przejawem empatycznego nastawienia autora wobec renesansowego malowidła. „Pośrednictwo sztuki nie odbiera wierzytelności światopoglądowym wyznaniom tego wiersza. Ono je tylko łagodzi, czyni je łatwiejszymi do wypowiedzenia dla poety XX wieku”[3]. Innymi słowy: dla Iwaszkiewicza zmartwychwstanie ciał ważne jest nie tylko i nie przede wszystkim jako motyw przedstawiony na fresku z orvietańskiej Il Duomo. Raczej odwrotnie: fresk z orvietańskiej Il Duomo interesuje Iwaszkiewicza dlatego, że przedstawia zmartwychwstanie ciał. Podziwiając fresk, można afirmować rzeczywistość, do której on odsyła. „Tu napisano i pokazano: jest zmartwychwstanie”[4] – podsumowuje swoją interpretację *W Orvieto* Jerzy Kwiatkowski.

Czy to już wszystko, co się w tym „napisaniu” i „pokazaniu” kryje, czy „napisanie” i „pokazanie” nie zawiera w sobie żadnych komplikacji, żadnych nadprodukcji znaczeń? Jeśli po mistrzowskim odczytaniu Jerzego Kwiatkowskiego zostaje w interesującym nas wierszu jakaś strefa niedoczytania, to chyba przede wszystkim w czterech wersach finałowych:

> Gdzie byśmy większy dowód prawdy życia wzięli,
> Jak w takim zmartwychwstaniu z zimnego popiołu
> Z ciałem płonącym, z d u s z ą c i e r p i ą c ą p o s p o ł u,
> Tak jak to namalował Luca Signorelli?
>
> (Jarosław Iwaszkiewicz, *W Orvieto*, W I, 376, [podkr. – M. A.])

Zaczynem niepokoju jest tu jeden niepozorny epitet, nad którym – jakże łatwo! – może się prześlizgnąć interpretacyjna uwaga: „cierpiąca”. Zmartwychwstanie z zimnego popiołu, zmartwychwstanie namalowane przez Lucę Signorellego, zmartwychwstanie, które stanie się udziałem „nas wszystkich”, jest zmartwychwstaniem ciała wraz z duszą – cierpiącą. Pytanie brzmi – co zrobimy z tym „cierpieniem” my, czytelnicy wiersza, jeśli już zdecydujemy się skupić na nim swą uwagę? Oto dwie (zapewnie nie jedyne dostępne) odpowiedzi.

Odpowiedź pierwsza: „dusza cierpiała wraz z ciałem pospołu” w doczesności, przed zmartwychwstaniem. „Teraz”, to znaczy w wieczności, gdy przeminął już czas i śmierć, dusza niegdyś cierpiąca łączy się z odzyskanym, wskrzeszonym ciałem w rzeczywistości „życia wiecznego”, niebiańskiego sympozjonu, o którym czytaliśmy ledwie kilka wersów wyżej:

[2] J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 497.

[3] Ibidem, s. 534.

[4] Ibidem, s. 497.

Słońce nam teraz bożym obliczem zaświta
I odkryje zasłony wszelkich śmierci złudzeń,
I jak pokarm da prawdę wieczystych obudzeń
Na progu vitae nova, gdzie świadomość wita –
Wiry równie potężne jak ciała zmienione
Podadzą pożywienie wiecznego żywota:
Wina, chleba zaznają nasze ciała złote
Na bóstwa pniu zwieszone odrodzonym gronem.

(Jarosław Iwaszkiewicz, *W Orvieto*, W I, 375–376)

Odpowiedź druga: dusza cierpi „teraz", w chwili zmartwychwstania, cierpienie duszy nie ustaje, lecz trwa. Jak wszelako pogodzić tak odczytaną wzmiankę o cierpieniu duszy z obrazem „grona" odrodzonego „na bóstwa pniu" lub z obrazem spożywania pokarmów „wiecznego żywota"? Jeśli tylko dopuścimy do gry znaczeń takie rozumienie frazy „z duszą cierpiącą pospołu", optymistyczny sens całego wiersza zacznie się chwiać. Można oczywiście zaprotestować: właśnie w imię zachowania myślowej spójności przekazu odpowiedź drugą należy wykluczyć na rzecz odpowiedzi pierwszej. W tym miejscu pojawia się jednak pytanie: a może zmartwychwstanie, w które wierzy podmiot Iwaszkiewiczowskiego liryku, nie jest tu rozumiane do końca na sposób chrześcijański, ortodoksyjny? Być może zbawienie nie oznacza wyzwolenia od cierpień?

A skoro taka opcja została już dostrzeżona, łatwo może się stać punktem zaczepienia dla dalszych lektur subwersyjnych, podważających jednoznaczność wykładni, kwestionujących stabilność i homogeniczność przekazu. Czytam więc raz jeszcze finałowe wersy liryku:

Gdzie byśmy większy dowód prawdy życia wzięli,
Jak w takim zmartwychwstaniu z z i m n e g o p o p i o ł u
Z c i a ł e m p ł o n ą c y m, z duszą cierpiącą pospołu,
Tak jak to namalował Luca Signorelli?

(Jarosław Iwaszkiewicz, *W Orvieto*, W I, 376, [podkr. – M. A.])

Stosunek epitetu określającego zmartwychwstające ciało – „płonące" – oraz peryfrazy opisującej grunt, z którego ciało się wydobywa – „zimny popiół" – nie jest wcale tak bardzo klarowny, jak można by zrazu sądzić. Kwestią niepewną pozostaje relacja między popiołem i płomieniem oraz chłodem i żarem.

Możemy przyjmować, iż metaforyczny opis zmartwychwstałego ciała jako „płonącego" oraz ziemi jako „zimnego popiołu" uwyraźnia przejście ze śmierci do życia. Zmartwychwstanie odwraca doczesną kolej rzeczy – to, co obróciło się w popiół, znów jest ogniem. Takim jednak, który już nie spala, lecz płonie wiecznie. Niestety (albo: na szczęście) metafora, raz wprawiona w ruch, nieła-

two pozwala się zatrzymać, generuje więcej sensu, niż potrzebuje projektowana przez nas interpretacja. Jeśli zmartwychwstające ciało jest gorącym płomieniem wywiedzionym z popiołu, to być może samo zmartwychwstanie ma charakter nieostateczny, przejściowy – płomień znowu zamieni się w popiół. Nieobliczalna w swoich skutkach metafora „płomienia" i „popiołu" podprowadzić może utwór do jakiejś (bliżej niesprecyzowanej) koncepcji cykliczności, w której życie przechodzi przez śmierć do ponownego życia, wiodącego ku kolejnej śmierci, będącej inicjacją ponownego życia etc. Takie wyobrażenie cykliczności, podobnie jak wyobrażenie duszy „nadal cierpiącej", zakłóca ową jasność eschatologicznego przekazu, którą tak mocno eksponował w swym odczytaniu Jerzy Kwiatkowski.

Co miał na myśli Jarosław Iwaszkiewicz, pisząc o „cierpiącej duszy", jakie znaczenie przypisywał metaforze „płonącego ciała"? Nie wiem. Chciałbym się tego dowiedzieć kierowany czystą ciekawością, niezależnie jednak od tej czy innej, raczej już niepoznawalnej, intencji autorskiej, kwestią pierwszoplanową pozostaje dla mnie „intencja dzieła", rozumiana jako znaczeniowy potencjał utworu, dynamiczne „dzianie się" języka poetyckiego, gra figur i tropów, sensotwórcza energia tekstu wyzwolona przez pisarza, lecz nie w pełni przezeń kontrolowana. Sądzę bowiem, iż to nie ja dopatruję się w tekście Iwaszkiewicza elementów podważających spójność i klarowność optymistycznego przesłania eschatologicznego, bliskiego czy równoznacznego z przesłaniem chrześcijańskim – to sam tekst zarazem wytwarza i podważa ową spójność i klarowność. („Sam", lecz nie „sam z siebie", oczywiście, lecz wprawiony w ruch przez poetę, podtrzymany w ruchu przeze mnie, czytelnika).

Jerzy Kwiatkowski zakorzenił swą silną, scentralizowaną, uspójniającą interpretację wiersza w znakomicie przeprowadzonej analizie retorycznej struktury orvietańskiego liryku.

> Napisany jest on nieskazitelnym trzynastozgłoskowcem, składnią zgodną z rytmem (prawie bez enjambements), jasną i przejrzystą, o zdaniach niekiedy długich, ale znakomicie rozczłonkowanych, stylem bardzo lekko i nieco dostojnie archaizowanym. Instrumentacja głoskowa jest harmonijna […] oparta raczej na samogłoskach niż spółgłoskach. […] uwagę zwracają powtórzenia, takie jak „zwieszone odrodzonym gronem", a przede wszystkim – owa jasność dźwięku i podatność na potoczystą deklamację, jakie zawsze implikuje częstość głoski „o". (Występuje tu ona około 80 razy, podczas gdy w *Quintinie Matsysie,* którego długość jest niemal identyczna – około 60)[5].

Wszystko to prawda. Zarazem, jak sądzę, niecała. Jak bowiem próbowałem pokazać, retorycznym mechanizmom odpowiedzialnym za wytwarzanie owego

[5] Ibidem, s. 532.

efektu harmonii i klarowności sekundują momenty zakłóceń i zawahań: brzemienna w konsekwencje niejednoznaczność epitetu „cierpiąca", dynamika metafory płomienia. Słowo „trop" – o czym wielokrotnie już przypominano – w swym źródłosłowie (gr. *tropos*) mieści pojęcie „zwrotu", „obrotu", „ruchomości". Tropologiczna natura języka poetyckiego – a w takim właśnie języku konstytuuje się klarowny sens wiersza – jest właśnie naturą obrotną, niepewną, podatną na przeinaczenia depozytu, który język miał rzekomo przechowywać.

Praca czytania, wykonywana tu w nieustannym odniesieniu do analizy i interpretacji Jerzego Kwiatkowskiego, nie jest, jak sądzę, kontr-lekturą, lecz raczej do-czytaniem, próbą zagospodarowania nadmiarowego, pominiętego sensu, który pozostał po tamtym, mistrzowskim studium lekturowym. Nie twierdzę, iż wiersz Iwaszkiewicza nie mówi tego, co słyszał w nim Kwiatkowski. Twierdzę, iż wiersz Iwaszkiewicza, mówiąc to, co mówi, dystansuje się od własnego mówienia.

3

Drugi przypadek, w którym moje własne czytanie *Innego życia* polegało na zboczeniu ze ścieżki Jerzego Kwiatkowskiego, dotyczy wiersza zatytułowanego *Do Milona*.

Do Milona

Wątpiłem, wiesz, poeto, o wszystkim na ziemi,
Zeschło mi serce wiórem, niby liść w jesieni,
I w słońcu kanikuły leżałem samotny,
Myśląc, że nie ma nigdzie nic, co by naprawdę
Istniało. Jak nad źródłem wyschłym Narcyz stary,
Nie widziałem odbicia w tafli suchej błota
I Echa mnie odzewy w lesie nie wołały,
I nie patrzyłem w siebie: w dno patrzyłem swoje.
Ach, ty nie wiesz, co znaczy taki czas posuchy,
Taka pustka bez granic i sen na pustyni,
Sen niespokojny bardzo, wyzuty z wytchnienia,
I myśl o wodzie źródła, które nie wytryśnie.
Umarłem prawie w sobie, Menalk mnie nie wspomógł,
Suche daktyle jeno na wiązkach liczyłem,
I słuchałem, jak w witkach drzew ogołoconych
Szare i czarne ptaki skrzeczały: papugi.
I oto głos twej muzy zagrał granatowej,
I srebrnych pięt jej taniec zabrzmiał jak muzyka,
I śpiew jej niby krople ożywczego deszczu
Opadł na mnie. I nagle, patrzże, cud prawdziwy,

Głosem jej, niby wodą srebrną, źródło moje
Napełniło się całe i było zwierciadłem.
Ujrzałem w czarnej głębi znów moje oblicze
I było znowu dawne, młode i szczęśliwe,
I słowa twe, Milonie, niby anemony
I asfodele moją spowijały głowę[6].

Jerzy Kwiatkowski poświęca temu utworowi mniej uwagi niż wierszowi *W Orvieto*, znacznie istotniejszemu w przyjętym planie lektury całego tomu. Także i tutaj pojawiają się wszakże istotne spostrzeżenia. Przede wszystkim dokonana zostaje deszyfracja pseudonimowanego adresata. Powołując się na informację otrzymaną od autora w prywatnej korespondencji, krytyk powiadamia, iż pod imieniem Milona kryje się Czesław Miłosz. Cały zaś liryk wpisany zostaje w nurt pogody, afirmacji i optymizmu, w jasne strefy tomiku – a więc w te same regiony *Innego życia*, w których usytuowany został także liryk o freskach Signorellego. „Sakralno-zbawcza funkcja sztuki występuje tu w odmianie, którą nazwać można filozoficzno-witalistyczną" – podsumowuje wiersz *Do Milona* Jerzy Kwiatkowski[7].

Znakomity krytyk nie popiera tym razem swej interpretacji dokładną analizą stylistyczno-formalną. Niewątpliwie jednak można wskazać takie mechanizmy retoryczne, które odpowiadają za powstanie optymistycznego, witalistycznego sensu wiersza, pozwalającego się czytać jako opowieść o duchowym odrodzeniu pod wpływem sztuki, poezji. I tak w centrum wiersza odnajdujemy silną, binarną opozycję „śmierci" oraz „życia". Sfera „śmierci" znajduje swą reprezentację w kręgu motywów związanych z suszą („zeschło mi serce wiórem", „źródło wyschłe", „sucha tafla", „czas posuchy", „sen na pustyni", „suche daktyle"); krąg motywów akwatycznych („krople ożywczego deszczu", „woda srebrna", „źródło moje") przedstawia doświadczenie odrodzenia. Trudno o prostszy, a zarazem bardziej skuteczny, metaforyczny wykładnik różnicy: życie to życie, śmierć to śmierć, życie nie jest śmiercią, śmierć nie jest życiem, życie ożywia to, co umarłe.

Sprawa jednak komplikuje się – znów! – w finale wiersza, na przestrzeni jego dwu ostatnich wersów:

I słowa twe, Milonie, niby anemony
I asfodele moją spowijały głowę.

(Jarosław Iwaszkiewicz, *Do Milona*, W I, 393)

[6] W I, 393.
[7] J. Kwiatkowski, op. cit., s. 559–560.

Asfodele to flora państwa podziemnego, roślinna szata krainy umarłych. Wiemy o tym od Homera, jednego z pierwszych przewodników po zaświatach. W jedenastej księdze *Odysei* „dusza prędkonogiego Achillesa / Wielkimi krokami idzie sobie na łąkę asfodelową"[8]. Tak przynajmniej dzieje się w przekładzie Tadeusza Kubiaka, w translacji Lucjana Siemieńskiego opis wybrzmiewa bardziej niepokojąco: „na asfodelu mroczną łąkę się oddalił"[9]. W pieśni dwudziestej czwartej łąka asfodelu jest miejscem, do którego Hermes prowadzi dusze „gachów" zabitych przez Odysa. Gottfried Benn w wierszu o obrazie Matisse'a (pisanym zresztą w czasowym pobliżu *Innego życia*) dopowie:

Bukiety, lecz gdzie liści ziele?
Podobne do urn wazony
– asfodele,
kwiaty Persefony[10]

(Gottfried Benn, *Henri Matisse: „Asfodele"*)

Równoczesne porównanie pieśni Milona do spadających „kropli ożywczego deszczu" i spadających „asfodeli" oznacza, iż jedna i ta sama rzecz metaforyzowana umieszczona zostaje w strefie życia i w strefie śmierci. Wiersz Iwaszkiewicza spełnia się w podwójnym, rzec można, „penelopowym" działaniu – splata tkaninę metaforycznego dyskursu o różnicy zachodzącej między stanem śmierci i stanem życia, by następnie tkaninę tę uszkodzić. Konsekwentnie wzmacnia binarną opozycję martwoty i odrodzenia, by koniec końców podważyć rezultaty własnej językowej pracy. Pieśń Milona ożywia martwe „ja" wiersza, pieśń Milona przynosi martwemu (i ożywianemu) „ja" wiersza śmierć – oto aporia, którą napotyka bliska lektura wiersza.

Zapewne istnieje możliwość takiego czytania liryku z *Innego życia*, w którym aporię udaje się przekroczyć, zneutralizować. Asfodele – powiemy na przykład – są kwiatami należącymi tyleż do pejzażu śmierci, co wieczności. Symboliczne opadanie słów-asfodeli w finale wiersza jest znakiem, iż podmiot, wskrzeszony do pełni duchowego życia pieśnią Milona, dostępuje uwiecznienia. Nic jednak – poza czystą dowolnością, chęcią interpretatora – nie zabezpieczy już tego tekstu przed możliwą inwersją znaczeń, wymiennością pozycji w ramach, zdawało się, silnej binarnej opozycji. Życie, które przychodzi do umarłego i ożywia go, jest zarazem śmiercią. Wiersz *Do Milona* z pewnością głosi, jak stwier-

[8] Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 198.

[9] Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemieński, Wrocław 1992, s. 233.

[10] G. Benn, *Henri Matisse: „Asfodele"*, tłum. A. Kopacki, [w:] idem, *Nigdy samotniej i inne wiersze (1912–1955)*, wybór oprac. i wstęp Zdzisław Jaskuła, tłum. J. St. Buras, Z. Jaskuła, A. Kopacki, S. Lisiecka, T. Ososiński, Wrocław 2011, s. 72.

dzał Jerzy Kwiatkowski, „sakralno-zbawczą funkcję sztuki", z pewnością też, jak dalej zauważał krytyk, funkcja ta występuje „w odmianie witalistycznej". Zarazem jednak w wierszu tym dzieje się coś więcej – jakiś ruch przeciwny, zaciemniający klarowność przekazu, utrudniający globalizację spójnego sensu. I znów, jak w przypadku wiersza *W Orvieto*, wypadnie powtórzyć: nie wiem, co chciał osiągnąć Jarosław Iwaszkiewicz, wplatając w liryk motyw asfodelowy. Choć jedno nie ulega wątpliwości – poeta doskonale zdawał sobie sprawę z niepokojącego potencjału kulturowych skojarzeń pomieszczonego w asfodelach.

4

Tak zatem wygląda mój przypis do ostatniego rozdziału książki Jerzego Kwiatkowskiego poświęconej międzywojennej poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Tym, co mnie interesowało, był tu za każdym razem pewien moment znaczeniowej aberracji, który jak sądzę, wydarza się w dwu przypomnianych wierszach – moment niesproblematyzowany przez wybitnego krytyka. Metafora „przypisu" wydaje mi się najcelniejszym określeniem dla tego rodzaju lektury, jaki obrałem – lektury lokalnej, drobiazgowej, przyczynkarskiej, pasożytniczej i niuansującej, a więc całkowicie niemożliwej bez głównego tekstu interpretacji. Dwa wiersze z tomu *Inne życie* czytałem faktycznie „po Kwiatkowskim" – w świetle klasycznej, mistrzowskiej lektury tego właśnie krytyka usiłowałem wypatrzeć miejsca nierozświetlone jej blaskiem.

Czy było to również czytanie „po dekonstrukcji"? Zapewne, dekonstrukcjonistyczna świadomość (a po części także i dekonstrukcjonistyczna terminologia) zaważyła na moim trybie obcowania z wierszami *W Orvieto* oraz *Do Milona*. Zapewne również to, o czym tu pisałem, dałoby się bardziej jeszcze zdecydowanie wysłowić w kategoriach Hillisa Millera (mówiłbym wówczas o „momencie lingwistycznym" i swoistej „parabazie" tekstu) bądź Paula de Mana (mówiłbym wówczas o ironii rozumianej jako napięcie między konstatywnym i performatywnym wymiarem odczytywanych wierszy). Zarazem jednak mam silne poczucie, iż wyczulenie na pęknięcia, zakłócenia i aporie poetyckiego dyskursu realizowanego w tomie *Inne życie* nie jest tylko (ani nawet przede wszystkim) kwestią przyswojenia pewnej teorii czytania, która skądinąd dawno już zyskała status metodologicznej klasyki, zdążyła się „jak figa ucukrować, jak tytuń ulżeć" (a co to właściwie znaczy? – znów to ciągłe uwikłanie w grę językowych tropów!). Sądzę mianowicie, iż instrukcję do takiego właśnie, podejrzliwego poniekąd, czytania *Innego życia* znajdowałem w samym *Innym życiu*, w wielu wierszach należących do tego wspaniałego tomu.

Warto bowiem na koniec dopowiedzieć: w tomiku z roku 1938 Jarosław Iwaszkiewicz dążył niejednokrotnie – wbrew najbardziej oczywistym regula-

cjom słownikowym – do zacierania dystynkcji i sugerowania bliskoznaczności dwu wyrazów: „życie" oraz „śmierć". Bardzo znamienny dla takiej polityki semantycznej jest już inicjalny i tytułowy utwór książki: *Inne życie*. Poeta wprowadza w nim koncept polegający na piętrowej multiplikacji klasycznego paradoksu, wielokroć odgrywanego w literaturze europejskiej: życie jest śmiercią. Iwaszkiewicz dopowiada: życie okazuje się śmiercią, która jednak okazuje się życiem, takim wszakże, które okazuje się śmiercią etc. Ciągłe wznawianie i odwracanie tego zestawienia prowadzi do swoistego „zużywania się" opozycji, tracącej – z każdym kolejnym nawrotem – na czytelności. Ta opcja językowa podtrzymana zostaje w kilkunastu wierszach całego zbiorku. „Życie, które zabija" (*Modlitwa*), „kołyska wiecznej śmierci", „trumny kołysane / żyjące jakby nowym i odmiennym bytem" (*Nekrofilia*) – to jedynie wybrane przykłady fraz, w których, na wiele różnych sposobów, dokonuje się skomplikowana gra w osłabianie różnicy. Jeśli miałbym wybrać z całego tomiku jeden jedyny wers, w którym ta swoista próba przekształcenia dystynkcji w pleonazm osiąga moment najwyższej intensywności, wskazałbym na frazę z wiersza *Świątynia w Segeście*: „umierasz życiem wiecznym". Owszem, zdanie to można potraktować jako skróconą, eliptyczną wersję obietnicy chrześcijańskiej: po śmierci wstąpisz w pełnię życia. Wydaje się jednak, iż taka lekcja nie docenia wywrotowego potencjału, jaki kryje się w odczytywanej formule. „Umieranie życiem" oznacza, iż „życie" jest modalnością „umierania". Przeczytane uważnie, zdanie to nie tylko niesie eschatologiczne pocieszenie, lecz również sprowadza do niemożliwości samo językowe przeciwstawienie „życia" i „śmierci" (a tym samym godzi w chrześcijańską eschatologię opartą na takim właśnie przeciwstawieniu).

Wymienność pozycji, zachodząca między sensem i słownictwem witalistycznym a sensem i słownictwem tanatycznym, jest zjawiskiem bardzo charakterystycznym dla tomiku *Inne życie*. Nie twierdzę, iż ogarnia ona wszystkie pomieszczone w nim wiersze. Twierdzę jednak, iż wymienność ta potrafi się zagnieździć także w tych frazach poetyckich, które głoszą „różno-istotność" życia i śmierci. Jasne, witalistyczne frazy *Do Milona* oraz *W Orvieto* wydają mi się mniej klarowne, niż się to czasem zakłada – i stąd ten skromny przypis do wspaniałego szkicu Jerzego Kwiatkowskiego. Dodawanie przypisów to ostatecznie też jakiś, może nienajgorszy z możliwych, pomysł na literaturoznawczą działalność.

'… FROM COLD ASHES, WITH BURNING FLESH…' ON THE PLAY OF TROPES IN JAROSŁAW IWASZKIEWICZ'S POETRY

ABSTRACT

The article constitutes a commentary on or, more precisely, an 'extended footnote' to the final chapter of Jerzy Kwiatkowski's *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego* [The poetry of J. I. in the interwar period], entitled *Śmierć, zmartwychwstanie, sztuka* [Death, resurrection, art] that concerns the last pre-war volume of poetry by Iwaszkiewicz – *Inne życie* [Another Life]. Although the author of the present paper admits to be deeply influenced by Kwiatkowski's work, the value of which he fully appreciates, there are two instances in which his own interpretation of selected poems differs from that of the acclaimed scholar.

KEYWORDS

Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Kwiatkowski, 'Another Life'

BIBLIOGRAFIA

1. Benn G., *Nigdy samotniej i inne wiersze (1912–1955)*, wybór oprac. i wstęp Zdzisław Jaskuła, tłum. J. St. Buras, Z. Jaskuła, A. Kopacki, S. Lisiecka, T. Ososiński, Wrocław 2011.
2. Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemieński, Wrocław 1992.
3. Iwaszkiewicz J., *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1977.
4. Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998.
5. Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

KATARZYNA MICHAŁKIEWICZ

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

KARPATY WSCHODNIE KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

STRESZCZENIE

Podkarpacie, rodzinne strony Kazimierza Wierzyńskiego, zajmuje ważne miejsce w całej jego twórczości, począwszy od debiutanckiego tomu, a skończywszy na zbiorze opracowanym na krótko przed śmiercią. Burzliwe losy poety, żołnierza i emigranta, bezpowrotnie wyrwanego w młodym wieku z krainy dzieciństwa, sprawiły, iż niejednokrotnie jego utwory pobrzmiewały nutą nostalgii i rozpaczliwej tęsknoty.

SŁOWA KLUCZOWE

Kazimierz Wierzyński, Karpaty Wschodnie

INFORMACJE O AUTORCE

dr Katarzyna Michałkiewicz
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: smreczyca@gmail.com

> Moją miłością jest ziemia, kamieniste puste góry wydają mi się jej uciskiem, gwałtem nad jej naturą i owocnością. Kiedy więc uwalniamy się od górskiej tyranii, a wpadamy w zieleń, czerwień, złoto i fiolety, serce mi skacze do gardła. Słońce, które w skałach uderza pękami sztyletów, tu rozlewa się gorącym miodem i śpiewa na wysokościach[1].

Tak pisał Kazimierz Wierzyński, patrząc na wyschnięte wzgórza katalońskiego wybrzeża. Nagie górskie pasma otaczające Barcelonę w niczym nie przypominały poecie krajobrazu, do którego przyzwyczaił się w dzieciństwie i który bezwarunkowo pokochał na całe życie. Kazimierz Wierzyński urodził się w Drohobyczu, do szkół chodził w Chyrowie i Stryju, z ziemią karpacką łączył zatem najwcześniejsze wspomnienia[2]. Sentyment do Podkarpacia, zaznaczony już w najwcześniejszych tomach poetyckich – na przykład w wierszach *Droga: głębokie koleiny* (*Wiosna i wino,* 1919) czy *Pustka* (*Wróble na dachu,* 1921) – będzie wielokrotnie powracał w twórczości poety.

Czuły stosunek do przyrody i sensualistyczne przedstawianie pejzażu w twórczości poetyckiej sprawiły, że Wierzyńskiego nazywano „kochankiem ziemi", a nawet jej mistykiem[3]. Źródeł tej niezwykle konsekwentnej postawy niewątpliwie należy poszukiwać w poczuciu zakorzenienia, w przywiązaniu do ziemi rodzinnej, w oczarowaniu karpacką przyrodą, które sprawiły, że nawet w obcych stronach poeta poszukiwał śladów rodzimego pejzażu[4]. Na kartach tomu prozy zatytułowanego *Cygańskim wozem* (1966) wzdychał: „Ach, gdyby można pójść raz jeszcze krętą i żółtą ścieżką, wydeptaną na zboczu przez krowy, albo przez gęste łąki po pas, po czarne ściany buków i sosen w Karpatach"[5]. Kresy galicyjskie stanowiły dla poety specyficzny „widnokrąg estetyczny". Według Marii Gołaszewskiej pojęcie to oznacza naturalne otoczenie człowieka, do którego silnie się on przywiązuje jako do pejzażu ojczystego i które na całe życie kształtuje jego upodobania dotyczące przyrody[6]. Sam Wierzyński wyznaje na kartach *Pamiętnika poety*:

---

[1] K. Wierzyński, *Wypad do Barcelony*, [w:] idem, *Poezja i proza*, t. 2, wybór i posł. M. Sprusiński, Kraków 1981, s. 113.

[2] K. Dybciak, *Gry i podróże poetyckie – Kazimierz Wierzyński*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982, s. 445. Zob. też K. Raczkowska, *„Jestem od lat nomadą…". Słowo o Kazimierzu Wierzyńskim*, Wystawa w Bibliotece Narodowej, 3 marca–23 kwietnia 1995, Warszawa 1995.

[3] M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972, s. 40–41.

[4] Por. M. Sprusiński, *Anioł śmiechu, lutnista ciemnego czasu*, [w:] K. Wierzyński, *Wiersze wybrane*, wybór M. Sprusiński, Warszawa 1979, s. 16.

[5] K. Wierzyński, *Poezja*…, op. cit., s. 83–84.

[6] Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 114.

> Lata młodzieńcze spędziłem pod szczęśliwym dachem rodzinnym, a także pod pięknym niebem Podkarpacia. Chodziłem chętnie w góry, odbywałem wielodniowe wycieczki, sypiałem w namiocie i wędrowałem pod dawną granicę węgierską. […] Piękno tamtych stron pozostało we mnie nietknięte i mimo że większość życia spędziłem za granicą, mam niemal fizyczne poczucie tamtej ziemi[7].

Jak zobaczymy w przytoczonych w tym artykule przykładach, obraz ukochanych gór w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego pozostał wyrazisty i znaczący aż do końca.

Tęsknota za domem, za krainą dzieciństwa, stanowi jeden z najważniejszych tematów tomu wierszy zatytułowanego *Wielka Niedźwiedzica* z 1923 roku. Zawiera on między innymi kilkanaście utworów napisanych przez poetę w latach 1914–1918. Przypomnijmy, że w tym czasie Wierzyński należał do Legionu Wschodniego – polskiej ochotniczej formacji wojskowej, a po jej rozwiązaniu został wcielony do armii austriackiej. Po bitwie pod Kraśnikiem (7 lipca 1915 roku) cały oddział dostał się do niewoli rosyjskiej. Ponieważ Wierzyński był już wtedy oficerem, umieszczono go w obozie dla jeńców austriackich słowiańskiego pochodzenia w Riazaniu. Tam nauczył się języka rosyjskiego i poznawał rosyjską literaturę[8], ale też pisał wiersze, z których ocalała niestety tylko niewielka część.

Dominującą nutą tej twórczości jest smutek spowodowany katastrofą wojny, oznaczającej zniszczenie pierwotnego ładu charakteryzującego Podkarpacie. W wierszu *List do domu* (PZ I, 110–111)[9] poeta odmalowuje sielską scenerię galicyjskiej prowincji: kopy siana, sad, studnię, drogę pokrytą pyłem. Wrażenie gościnności i spokoju panującego w opisywanym świecie podkreślają otwarte drzwi domu, do którego kierowana jest apostrofa. Obrazy wyraźnie przefiltrowane są w tym wierszu przez emocje. „Prosta", bezwarunkowa miłość domu rodzinnego – pierwsza, niewytłumaczalna, związana z kojącym poczuciem przynależności – sprawia, że poeta zwraca się do domu jak do starego przyjaciela, druha z dzieciństwa. Tęsknota za beztroską i harmonią, utraconą bardzo wcześnie, podkreślona jest poczuciem bezdomności w świecie zewnętrznym wobec opisywanej przestrzeni, a także bolesną świadomością, że przywoływane obrazy istnieją jedynie w serdecznych wspomnieniach oraz marzeniach sennych. Poeta śni o czasach zamierzchłych. Choć, jak pisze, ma jedynie dwadzieścia trzy

[7] K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1991, s. 24. Fragmenty dotyczące Beskidów, Karpat oraz Tatr również na s. 240–241, 324–326, 433.

[8] M. Dłuska, op. cit., s. 8–9. Zob. też: K. Dybciak, *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, oprac. i wstęp K. Dybciak, BN I 275, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. VI–XII.

[9] Skrótem PZ I oraz PZ II oznaczono dwutomowe wydanie wierszy Kazimierza Wierzyńskiego: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 1–2, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994.

lata, dzieciństwo należy już dla niego do odległej epoki, której rzeczywistość nie oparła się niwelującemu działaniu czasu.

Również w wierszu *Bardiów* (PZ I, 107) odnajdujemy obraz świata, który uległ przemianom. Ulice miasta są opuszczone, słychać huk armat, czuć spaleniznę. Skojarzenie ze związanym z tym miejscem romantycznym motywem spotkania kochanków – Heleny i Rafała z *Popiołów* Stefana Żeromskiego[10] – wywołuje niemiłe wrażenie nieprzystawalności. Bo jakże myśleć o miłości, gdy przez Karpaty przetacza się front wojenny. Widoczny z daleka „szary kadłub kościoła" oraz wiatr górski, przynoszący zapach żywicy, potęgują dotkliwe wrażenie utraty – tej już dokonanej, ale też przeczuwanej dopiero, którą przyniosą wypadki wojny. Nieokreślony, trudny do zrozumienia żal emanujący z tego wiersza zdaje się dotyczyć nie tylko osobistego bólu wywołanego oddaleniem od kraju dzieciństwa, ale też problemu przemijania, smutku z powodu bezpowrotnie utraconej młodości. Wędrówka po zgliszczach wojennych łączy się w tym utworze z eksploracją tęsknoty oraz próbą wyrażenia nie do końca jasnej, a jednak natarczywej myśli o unicestwieniu ziemi ojczystej.

Chronologicznie pierwsze poetyckie obrazy karpackie Kazimierza Wierzyńskiego łączą się zatem z doświadczeniem frontu. Zderzenie dwóch sprzecznych porządków – natury i wojny – opisał poeta również w cyklu opowiadań zatytułowanym *Granice świata*. Tom ten, wydany w 1933 roku i stanowiący prozatorski debiut autora *Wiosny i wina*, również odsyła do wydarzeń Wielkiej Wojny. Jak podkreśla Maria Dłuska, po latach sam Wierzyński wypowiadał się o tych tekstach nieprzychylnie, twierdząc, iż jest to „taka okropna Żeromszczyzna"[11]. Zdążył jednak, przy okazji przygotowywania ponownego wydania w latach sześćdziesiątych, dokonać wielu poprawek, uprościć język i styl obrazowania, uwalniając swą prozę od młodopolskich inspiracji[12].

Tytuł tomu jest oczywiście tytułem znaczącym. Nie tylko nawiązuje do osobistego „karpackiego świata" autora, ale także do jego intencji przedstawienia wojny jako momentu uwolnienia mrocznej strony ludzkiej natury. Nieskrywanym celem pisarza było ukazanie „granic zła, upiorności, bezsiły i grozy istnienia ludzkiego"[13]. Jak trafnie podsumowuje Paweł Kądziela: „irracjonalne okrucieństwo, nieskrępowane rozpasanie pierwotnych instynktów, dzika radość

[10] Zob. idem, *Pamiętnik*…, op. cit., s. 32–33.

[11] M. Dłuska, op. cit., s. 31.

[12] Przykłady zmian podaje Paweł Kądziela w artykule podsumowującym prozatorski dorobek autora *Wiosny i wina* opublikowanym w stulecie urodzin pisarza. Jak podkreśla, poetę raziły we własnym tekście całe fragmenty nastrojowo-młodopolskie, wielosłowie, nagromadzenie synonimów i powtórzeń. Zob. P. Kądziela, *O prozie Kazimierza Wierzyńskiego. Rekonesans*, Nadbitka z Rocznika Biblioteki Narodowej T. XXXII, Warszawa 1998, s. 370.

[13] Cyt. za: ibidem, s. 370.

z niszczenia i zabijania, porażenie śmiercią – to świat, w jakim działają bohaterowie opowiadań Wierzyńskiego"[14]. Budząca się w człowieku bestia (jak Morf z *Wyroku śmierci*, także Imwiłł z opowiadania *Napoleon*), rozkopywanie grobów po masowych egzekucjach, by rodzinom oddać zwłoki zamordowanych (*Msza na Ucharówce*), zezwierzęcenie i nieuzasadnione okrucieństwo po obu stronach frontu (opowiadanie *Granice świata*) to wybrane przykłady opisywanych przez Wierzyńskiego aspektów wojny.

W opowiadaniu zatytułowanym *Patrol* pasmo Uglenicy, pokryte czarnym, gęstym lasem, staje się scenerią wydarzeń uzmysławiających szokującą prawdę nie tylko o absurdzie wojny, ale też o ludzkim bezinteresownym okrucieństwie. Oto na przeciwległych zboczach górskich zajęły pozycję wrogie sobie wojska – austriackie i rosyjskie, natomiast w dolinie, doskonale widocznej z okopów żołnierskich, leżała chłopska osada Ptaszków Wyżni. Czytamy w opowiadaniu: „Wojna na Uglenicy wyglądała na idyllę: cicho, świeże powietrze, piękne widoki. […] Zwłaszcza ze szczytu roztaczała się panorama pociągająca jak plakat uzdrowiska szwajcarskiego"[15]. Wojna w takich okolicznościach przyrodniczych wydaje się bezsensowna, jest elementem obcym, nienaturalnym. W zestawieniu z pięknem i spokojem pejzażu jeszcze bardziej uwidacznia się jej bezsens, a zarazem rozmiar powodowanego nią nieszczęścia. Przestrzeń górska ewokuje bowiem wrażenie wolności i swobody, dlatego jak podkreśla narrator, momentami trudno było pamiętać o trwających walkach. A jednak „ptaszkowskie pudła" zostały ostrzelane i spalone w imię specyficznie pojmowanej zasady decorum. Furię wywołał chłop – „bydlak z koniem", który najspokojniej w świecie orał ziemię pośrodku frontu. Wydaje się, że wieś musiała przestać istnieć, bo przemieszanie sprzecznych porządków: wojennej katastrofy, poczucia końca, zagrożenia śmiercią oraz odwiecznego prawa natury, nadziei plonu, pracy na roli – przekraczało granice żołnierskiej wyobraźni. „Afisz szwajcarski" musiał zostać zeszpecony.

Bezsensowne i bezwzględne prawa wojny opisze później Wierzyński także w opowiadaniach z tomu *Pobojowisko* (1944), dotyczących kolejnej katastrofy przetaczającej się przez Karpaty oraz inne fronty, na których walczyli Polacy. Jak zauważa Anna Niesiołowska, opowiadania Wierzyńskiego są prekursorskie wobec całego późniejszego nurtu literatury obozowej[16]. W *Tajemnicy lasu* odnajdziemy opis podobnej operacji unicestwienia galicyjskiej wsi, zagubionej wśród dzikiej przyrody. Wydarzenie to było tym bardziej tragiczne, że zniszczenia dokonało wojsko rodzime, w którego szeregach niejeden żołnierz zapewne

[14] Ibidem, s. 370–371.
[15] K. Wierzyński, *Granice świata*, opr. P. Kądziela, Warszawa 1995, s. 18.
[16] A. Nasiłowska, *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990, s. 18.

właśnie z takiej galicyjskiej osady pochodził. Jednak aby odnieść zwycięstwo, trzeba było palić własny kraj. Widok zagłady porusza nawet okrzepłe już w walkach serce opowiadającego żołnierza:

> Patrzyłem jak wylatywał w powietrze kościół, jak tam gdzie stały chałupy odsłaniała się po wybuchu czerwona golizna. […] Do huku wystrzałów dołączał się ryk przerażonego bydła. Kozy biegały oszalałe po polach. Chłopki z dziećmi na rękach zanosiły się płaczem. […] Doprawdy, ostatkiem sił powtarzałem sobie: „Tak musi być, nie cofnij się przed niczym". To była straszna wojna. Chodziło o to, by jak najdrożej sprzedać własną śmierć[17].

Jak sugeruje tytuł opowiadania, ślady krwawego pochodu 11-tej dywizji od Wisłoki do Lwowa zostały potem pochłonięte przez las, skrywający w swym gąszczu dowody ludzkiego okrucieństwa oraz blizny ludzkiego cierpienia.

Te bujne lasy karpackie były dla Kazimierza Wierzyńskiego pierwszym źródłem poetyckiej inspiracji. Świadectwem przywiązania do piękna i uroku Karpat Wschodnich jest *Oda prowincjonalna* (*Wielka Niedźwiedzica*, PZ I, 122–123). Samotne wędrówki po górzystej ziemi, sekretne rozmowy z przyrodą, poczucie bezpieczeństwa i przynależności do tamtego świata rozbudzały w młodym poecie wrażliwość na piękno. Potwierdzeniem tej tezy jest następująca apostrofa:

> Prowincjo galicyjska! Z wszystkich szarych ziemi
> Zapomniana w najbardziej szarym końcu świata,
> Wróć mi ten oddech, który niebiosami twymi,
> Jak słodki wiew dzieciństwa snuje się i lata.
> […]
> I skądże tu poezja?! Skądżeś, dziwna damo,
> O, muzo tajemnicza, w swej boskiej żonglerce,
> Opowiła mi oczy jasną panoramą
> I wiatrem płomienistym przewiała przez serce!
>
> (Kazimierz Wierzyński, *Oda prowincjonalna*, PZ I, 122)

Ziemia karpacka, „zaprzepadła w głuchym zapomnieniu", stała się dla poety centrum świata. Tęsknił za nią całe życie. Mimo sukcesów artystycznych, radości z podróży, ciekawości świata i wrodzonego optymizmu, w kolejnych tomach poetyckich Wierzyńskiego odzywa się smutna nuta nostalgii. W wierszu *Rzuciłbym wszystko* (*Wielka Niedźwiedzica*, PZ I, 121) poeta ze wzruszeniem wyznaje, że wolałby być włóczęgą w ziemi rodzinnej niż cieszyć się iluzorycznym zadomowieniem w obcych krajach. Jednak w lirycznych wyznaniach z lat dwudziestych jego tęsknota dotyczy ojczyzny „wspomnieniowej", jeszcze nie na zawsze

[17] K. Wierzyński, *Pobojowisko*, New York 1944, s. 31.

utraconej, jeszcze przecież dostępnej, choć odległej i powiązanej z zamkniętą już przeszłością. W nostalgicznych wierszach pojawia się niezmiennie krajobraz karpacki łączony bezpośrednio z pojęciem domu, mitycznym krajem dzieciństwa i bardzo wczesnej młodości. Motywy karpackie w twórczości poety z Drohobycza to świadectwo podróży w głąb czasu, powrotu do przeszłości, do pierwszego i niewyczerpalnego źródła poetyckiej inspiracji. W wierszu *Westchnienie staroświeckie* (*Gorzki urodzaj*, 1933) sentymentalny pejzaż zdaje się oddalać coraz bardziej w mroki pamięci, staje się „tamtą stroną" schowaną na dnie serca i należącą raczej do świata emocji niż intelektu:

Zamierzchłe gusła z tamtej strony,
Ziemio, coś widmem sennem zbladła,
Świecie miniony, utracony,
Jak młodość, młodość zaprzepadła!

(Kazimierz Wierzyński, *Westchnienie staroświeckie*, PZ I, 273)

Swoisty lament poety zostaje wyrażony za pomocą sensualistycznych obrazów rodzimej przyrody. Zmysłowe piękno Karpat staje się zachętą do malowniczego opisu. Góry w twórczości Wierzyńskiego to „lasy wywyższone" – są żywe, bujne, soczyste, zielone, płodne, pachnące miętą i macierzanką. Jest to niepodzielne królestwo natury, odmalowywane przez poetę stylem prostym, pozbawionym poetyzacji, jednak wykazującym tendencję do stopniowej intensyfikacji obrazu. Jolanta Dudek użyła do ich opisu określenia „obrazy narastające", bowiem poeta tworzył je za pomocą starannie dobranych elementów przyrody, powtarzanych w coraz to bujniejszych odsłonach[18].

Zdaje się, że w panteistycznych wizjach poetyckich Kazimierza Wierzyńskiego naturalne piękno nie potrzebuje żadnego upiększenia. Jak trafnie podsumowuje Krzysztof Dybciak:

> W tym precyzyjnym notowaniu lirycznym piękna natury, poznawanego wszystkimi zmysłami, okaże się Wierzyński mistrzem, któremu we współczesnej poezji dorówna tylko Czesław Miłosz. Odkryją oni dla polskiej poezji dwie, „znajome do krwi" krainy: Miłosz – Litwę, a Wierzyński – Podkarpacie[19].

Badacz cytuje także fragment wypowiedzi Tadeusza Nowakowskiego, który dla podkreślenia rozległości i bogactwa poetyckiego świata stworzonego przez

[18] J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 35.

[19] K. Dybciak, *Gry i podróże*…, op. cit., s. 470.

autora *Ziemi-Wilczycy* użył określenia „Wielkie Xięstwo Wierzyńskie”[20]. Już w międzywojennym wierszu *Wodobranie* (*Rozmowa z puszczą*, 1929) Wierzyński daje przedsmak rozmiaru artystycznej misji, którą stanie się dla niego liryczne dokumentowanie poszukiwania prawdy o życiu i świecie. Zapowiedź zespolenia z przyrodą przekracza tu już wymiar sensualny i nabiera znaczenia metafizycznego:

Góry na miazgę zeżrę zębami,
Obkąsam ten świat dookoła
I trawić będę wiekami,
Kosmiczny boa.

(Kazimierz Wierzyński, *Wodobranie*, PZ I, 188)

Zmiana perspektywy spojrzenia na problem utraty ojczystej ziemi – z osobistej na ogólniejszą – nastąpi w poezji Wierzyńskiego w czasie drugiej wojny światowej. Emigracja zaowocuje „wielką liryką tęsknoty” (określenie Marii Dłuskiej). Karpaty, „utracone” już wcześniej za sprawą przeprowadzki do Warszawy, nabiorą teraz symbolicznego znaczenia opuszczonej ojczyzny. Tym bardziej, że jak wiadomo, Kazimierza Wierzyńskiego cechował pewien radykalizm patriotyczny, w myśl którego poeta twierdził, że „do swojego kraju nie przyjeżdża się w odwiedziny, wraca się albo się nie wraca”[21]. Maria Dłuska zauważa, że przeżywanie dramatu emigracyjnego łączy się u autora *Kurhanów* z poczuciem osamotnienia i niezrozumienia[22]. Jego nostalgia ma charakter osobisty, a jednocześnie przejawia się „liryką tęskniącą”[23], obejmującą całość doświadczenia exodusu po drugiej wojnie światowej. Nie tylko bowiem „mała ojczyzna” karpacka stanowiła świat utracony, ale cała Polska przemieniła się w mityczną Itakę, opisywaną w poezji z perspektywy tułacza[24]. Jak podsumowuje Jan Marx: „sentymentalne zabawy z nostalgicznego teatru wspomnień wojna zmieniła w autentyczny dramat wygnania, z którego nie ma powrotu”[25]. Przywoływanie karpackich obrazów w poezji Kazimierza Wierzyńskiego będzie więc znakiem przeciwstawiania się poczuciu wykorzenienia[26].

[20] Ibidem, s. 480. Zob. też T. Nowakowski, *Wielkie Xięstwo Wierzyńskie*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001, s. 216–230.

[21] *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 2, red. J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979, s. 321.

[22] Por. M. Dłuska, op. cit., s. 52, 186–187.

[23] Por. ibidem, s. 59.

[24] Por. J. Marx, *Skamandryci*, Warszawa 1993, s. 165–166.

[25] Ibidem, s. 166.

[26] Jak pisał Aleksander Fiut: „Przeciwstawiając się poczuciu wykorzenienia, pisarze wskrzeszają nieraz wyobraźnią zapomniane regiony oraz unicestwione przez wojnę i komu-

Wydany w 1942 roku tom *Róża wiatrów* przepełniony jest obrazami ukochanych Karpat. Serdeczne wspomnienia, poddawane transformacji poetyckiej, koją ból spowodowany oddaleniem, dają radość i spokój (na przykład *Nocna przechadzka*, *Legenda*). Wierzyński wędruje w marzeniach po okolicach zapamiętanych w młodości i za pomocą niezwykle plastycznego, czasem nawet wizyjnego opisu przywołuje dawne widoki, nadając podkarpackiej krainie cechy sakralnej przestrzeni mitycznej[27]. Powtarzające się w wielu wierszach motywy drzew i kamieni symbolizują przyrodę ojczystą w ogóle (*Powrót*, *Słowo*, *Podanie z Obidowej*, *Pochwała drzew*, *List z Pensylwanii*). Za pomocą przyrodniczych metafor poeta nawiązuje również do polskiej tradycji poetyckiej – wierszy Jana Kochanowskiego oraz Adama Mickiewicza, a także do kultury antycznej – na przykład poezji Owidiusza. Poetyckie peregrynacje w przestrzeni i czasie mają więc znaczenie terapeutyczne dla poety, który świadomość własnych korzeni uznawał za podstawę tożsamości. Jednak jak podkreśla Wojciech Ligęza, podmiot nostalgiczny ulega w tych wierszach rozdwojeniu, a powracający w Karpaty sobowtór (na przykład w wierszu *Der Doppelgaenger* w tomie *Róża wiatrów*) jest figurą romantyczną o zabarwieniu lekko demonicznym[28]:

Dokąd się śpieszysz, mój blady kolego,
I oczy po co podnosisz ku górze,
Cieniu młodości, wygnany z Heinego,
Duchu, biegnący przez noc, sobowtórze!

(Kazimierz Wierzyński, *Der Doppelgaenger*, PZ, I 396)

„Wiatr wspomnień" niesie poetyckiego wędrowca do krainy niemożliwego powrotu, ale w cytowanym powyżej wierszu żal to żywioł, który działa destrukcyjnie. Wojciech Ligęza zauważa także, że w liryce Wierzyńskiego „sobowtór stowarzysza się z upiorem i wilkołakiem. Najlepiej czuje się w ciemnościach i na pustkowiu. Nostalgicznym żalem najwyraźniej włada tutaj pasja nocy"[29]. Jak podkreśla badacz, „fantasmagoryczne eskapady" Wierzyńskiego, odwołują-

nizm kultury. Żmudź, Wilno, Galicję południowo-wschodnią, Polesie, Podole. Czyli ziemie na zawsze stracone, społeczności, po których nie zostało prawie ani śladu, a które przetrwały jedynie we wspomnieniu ocalałych z zagłady". A. Fiut, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995, s. 15–16.

[27] Por. Z. Marcinów, *Z Ameryki do Europy… O emigracyjnej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Skamander. T. 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudak, Katowice 1986, s. 130–143.

[28] Por. W. Ligęza, *Powroty poetów emigracyjnych*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 369.

[29] Ibidem, s. 370.

ce się do semantyki ulotności (wędrowiec nocy „sunie", „płynie", „leci"), dotyczą wędrówki niemożliwej, odbywanej jedynie w myślach lub we śnie[30].

> Uwaga mówiącego skupia się na punktach wyróżnionych w prywatnej topografii, jak również ukazuje proces rozpamiętywania strat i zasadę ponawiania skargi. Zatem można tu wyróżnić „i pojedyncze akty żalu, i rozciągniętą w czasie pracę żałoby"[31].

W tytułowym wierszu tomu *Róża wiatrów* metafora bezkresnej podróży łodzią w poszukiwaniu drogi do domu nawiązuje do twórczości innego polskiego emigranta – Josepha Conrada, jednego z literackich autorytetów autora *Korca maku*. Itaka Wierzyńskiego to kraina zagubiona w pamięci, nieco odrealniona, wyrzucona poza fizyczną mapę świata:

Cóż nam z tych dróg i trudów, z upartej wędrówki,
Po której tylko w oczach natężonych boli?
Na mapie leży przestrzeń i strzała busoli,
Magnesem zaświatowym zmącone wskazówki.

(Kazimierz Wierzyński, *Róża wiatrów*, PZ I, 385)

Podobnie jak ojczyzna Odyseusza, Polska wydaje się igraszką sił wyższych – losu, bogów, historii… Poeta podejmie trudy heroicznej podróży pamięci. Ocali kresy galicyjskie w poetyckich obrazach, w lirycznym słowie, bo jak wiadomo, pogodziwszy się z losem nomady, do karpackiej Itaki nie będzie jednak dążył. W wierszu *Po co piszę* z tomu *Siedem podków* (1954) odnajdujemy wyznanie wiary w ocalającą moc słowa poetyckiego:

Aby coś okazało się piękne,
Stało się faktem i nie dało się cofnąć,
Aby odtąd trwało niedosięgłe dla nikczemności,
Aby przy nim bezsilna była nienawiść i przemoc,
Aby choć taka wolność miała gdzieś swoje azylum
A wszechpotęga zła choć taki opór przeciwko sobie –
Po to piszę i gdybym nie był pewny, że mam rację,
Nie wiedziałbym, po co istnieję.

(Kazimierz Wierzyński, *Po co piszę*, PZ II, 170–171)

Misją poety, nadającą znaczenie całemu jego życiu, jest więc ocalanie wartości – nie tylko moralnych, ale także estetycznych. Już we wcześniejszym tomie poetyckim, zatytułowanym *Korzec maku* (1951), Wierzyński odpowiada na

[30] Ibidem, s. 371.
[31] Ibidem, 372. Zob. też K. Kłosiński, *Poezja żalu*, Katowice 2001, s. 8.

pytanie o sens pisania poezji. W *Starym wierszu* (PZ II, 14) pojawia się porównanie odnalezionego w notatkach liryku do zasuszonego między kartkami liścia paproci. I wiersz, i liść mają moc przywoływania z pamięci dawnych obrazów, budzenia wspomnień – wydarzeń i emocji.

Coraz częściej jednak nostalgiczne wiersze Wierzyńskiego zaczynają pobrzmiewać nutą rozpaczy. Exodus, przymus emigracji, poczucie odcięcia od ojczyzny, od ziemi-matki, od swojskości i tradycji stają się źródłem cierpienia. Ból przepracowywany artystycznie owocuje poezją dojrzałą, nasyconą znaczeniami. Poczucie krzywdy ujmuje poeta w perspektywie uniwersalnej, wciąż jednak sięgając po ukochane motywy karpackie. Najbardziej dramatycznie tęsknota za krajem wybrzmiewa w wierszu *Kufer* (*Kufer na plecach*, 1964), w którym „Psie wycie za moją ziemią karpacką" wskazuje, że dla emigranta drastycznie zmienia się znaczenie słowa „podróż" (PZ II, 323–324). W jego sytuacji możliwa jest bowiem jedynie tułaczka, w której nostalgia to „najrozpaczliwszy rupieć" wleczony wraz z walizami z miejsca na miejsce.

Bolesna refleksja nad losem polskich wygnańców pojawia się już w wierszu z okresu wojny zatytułowanym *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny* (*Róża wiatrów*, 1942). Cierpienie wywołane oddaleniem inspiruje poetycką formę wyrazu, a jednocześnie poezja staje się lekiem na dolegliwości wygnania (PZ I, 433). Taka sama nuta pobrzmiewa w *Spotkaniu z inwalidą* z tomu *Korzec maku* (1951). Tułacz i kaleka pospołu pragną powrócić do „ziemi przeznaczonej" – „falistej za Sanem równiny", gdzie możliwe wydaje się odnalezienie spokoju i harmonii po burzy wojennej (PZ II, 34–35). Zachowana w pamięci kraina Hucułów oraz Bojków, „młodości i czarów", „wiernej rzeki" staje się symbolem bezpiecznego powrotu do domu, do stanu sprzed katastrofy. Tworzenie poetyckich pejzaży karpackich umożliwia zatem wędrówkę po ojczyźnie za pomocą słowa poetyckiego. Wymaga to jednakże współpracy wyobraźni i pamięci[32]. W wierszu *Tego mi trzeba* (*Krzyże i miecze*, 1946) wspomnienia przedstawia poeta jako drzewa sadzone w duszy za młodu. Szumią one potem z wielką mocą puszczy i dają wytchnienie umęczonemu włóczędze:

Prastarych czasów szukam niewcześnie,
Brzóz, sosen, domu. Zostały we śnie
I stamtąd wiatrem, wspomnieniem nieba,
I lasów ciemnych, puszczy w Karpatach,
Przychodzą do mnie szumieć po latach,
Szumieć o kraju. Tego mi trzeba.

(Kazimierz Wierzyński, *Tego mi trzeba*, PZ I, 474)

[32] Por. J. Dudek, op. cit., s. 85.

Przyroda staje się zatem katalizatorem wspomnień związanych z młodością i domem, a motyw krajobrazu kresowego, powracającego we śnie, powtarza się wielokrotnie w twórczości Wierzyńskiego (na przykład *Zbudźcie mnie*, *Księżyc*, *Nie lękaj się*, *Zapach*, *Wiersz dla Romana Palestra*). W wierszu *Księżyc* z tego samego tomu podróż w czasie i wyobraźni przenosi poetę na „ziemię księżycową". Gra znaczeniami odsyła z jednej strony do melancholijnego pejzażu opuszczenia, a z drugiej strony – do magicznych widoków polskiego krajobrazu, natury bliskiej, rodzimej, budzącej uśpione emocje. Księżyc „wabiący Drohobyczem" stanowi prywatny drogowskaz poety, ale wędrówka w Karpaty znów możliwa jest tylko za pośrednictwem artystycznych obrazów. „Miłość absolutna" do „ziemi mojej" w wierszu zatytułowanym *Smutku nasz pusty* (PZ I, 478) zapowiada przyszłe wyznania poety z utworu *Mowa i ziemia* (*Siedem podków*, 1954). Wiersz ten, należący już do dojrzałej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego, rozpoczyna się znamienną strofą:

Wyczesali ją z buków i brzóz,
Potem furman karpacki ją wiózł
A potem przyłożyli mi ją do ucha,
I poszliśmy razem, mowa i ja,
Szerokim gościńcem jasnego dnia
I zdawało się – świat nas wysłucha.

(Kazimierz Wierzyński, *Mowa i ziemia*, PZ II, 180)

Źródłem artystycznej inspiracji poety była „mowa karpacka" prosta „jak chleb". Słowo jako tworzywo sztuki poetyckiej w przypadku Kazimierza Wierzyńskiego wywodziło się z rodzinnej ziemi i przyrody[33]. „Ziemia przyłożona do ucha" już w dzieciństwie, przez całe życie dyktowała zakochanemu w niej artyście najpiękniejsze wiersze (PZ II, 180–182). Nazywano potem Kazimierza Wierzyńskiego „poetą ziemi" oraz „geohumanistą"[34]. Niewątpliwie należy podkreślić, że jego droga na Parnas rozpoczęła się w porośniętych bujnym lasem Kresach Wschodnich. W wierszu *Pochwała ziemi i prochu* (*Siedem podków*, 1954) przymierze poety z przyrodą osiąga apogeum. Wizja picia soku ziemi „prosto z jej ust roślinnych" podkreśla fascynację i zachwyt poety życiodajną oraz inspirującą mocą natury (PZ II, 175–176). „Humanizacja przyrody" oraz zacieranie granic między zjawiskami przyrody i psychiki, między ciałem a duchem poszerzają możliwości poznawcze „ja" lirycznego[35]. Pojawiający się w tym

[33] Por. W. Smaszcz, *Posłowie*, [w:] K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, Białystok 1994, s. 440–441.

[34] Por. K. Dybciak, *Wstęp*…, op. cit., s. LVI–LXI.

[35] Por. J. Dudek, op. cit., s. 84.

utworze motyw śmierci zdaje się należeć do sfery doświadczeń zmysłowych. Umieranie nie wywołuje metafizycznego lęku właśnie dzięki przymierzu zawartemu między naturą a człowiekiem. Śmierć jest bowiem jedynie łagodnym przejściem na stronę przyrody nieożywionej:

I nie pochłonie nas ciemność i zaduch,
I robaczywy nie wessie nas loch:
Popłyniemy z wiatrem w zieleni,
Na wieki wieczne w otwartej przestrzeni,
Obok matki naszej roślinnej,
Obok miłości dobroczynnej,
Z tego świata w inny,
Z prochu w proch.

(Kazimierz Wierzyński, *Pochwała ziemi i prochu*, PZ II, 176)

Życie człowieka jest wobec tego jedynie chwilowym stanem pośrednim między kolejnymi etapami zespolenia z naturą, nietrwałym „międzyczasem". Niczym Leśmianowski *Topielec zieleni* „ja" głoszące tę wizjonerską pochwałę prochu ziemi dąży do poznania absolutnego poprzez duchowe zespolenie się z naturą[36]. Warunkiem przeniknięcia prawdy o świecie jest bowiem pozbycie się cielesnej powłoki i powrót do stanu pierwotnej potencjalności. Wierzyński odwraca niejako proces kreacji opisywany przez Leśmiana w *Balladzie bezludnej* – „mgłę dziewczęcą", pragnącą się wcielić w dziewczynę prawdziwą, można utożsamić z formą pośrednią, przepływającą w wierszu Wierzyńskiego „z jednego istnienia w drugie". I choć, jak wiadomo, w finale *Ballady bezludnej* pająki, żuki, bąki i świerszcze świętują jedynie „uroczystość spełnionego nieistnienia"[37], w wersji Wierzyńskiego mamy raczej do czynienia z poetycką podróżą szamańską, z magicznym obrzędem, umożliwiającym doświadczenie przeistoczenia w inną formę bytu poprzez głęboką medytację. Jest to przeżycie na granicy mistyki, które zapowiada przyszły wiersz zatytułowany *Piąta pora roku* (*Tkanka ziemi*, 1960)[38]. W poetyckiej obrazowości Wierzyńskiego odrzucona zostaje granica cielesnej odrębności człowieka od natury. Czytamy tutaj:

[36] O związkach Wierzyńskiego z poezją Bolesława Leśmiana pisała Anna Węgrzyniakowa. Zob. A. Węgrzyniakowa, *Krzyże i miecze. Studium o dwu drogach wznoszenia się ponad klęskę*, [w:] *Skamander*…, op. cit., s. 144–158.

[37] Zob. B. Leśmian, *Ballada bezludna*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, BN I 217, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 89–90.

[38] Znakomitą, pogłębioną analizę tego wiersza proponuje Jolanta Dudek. Zob. J. Dudek, op. cit., s. 73–90.

Obszyłem się liśćmi, porosłem górami,
Paliły się we mnie ogniska pastuchów

(Kazimierz Wierzyński, *Piąta pora roku*, PZ II, 187)

I dalej:

Przeleciał przeze mnie, ptak,
I drzwi zostawił otwarte
Na góry moje, na drzewa,
Na wszystkie sprawy
Żywe i martwe.

(Kazimierz Wierzyński, *Piąta pora roku*, PZ II, 190)

Jak zauważa Maria Dłuska, „kraj lat dziecinnych i wieczność stapiają się [tu] z sobą i z nieśmiertelnym słowem Ptaka-poety”[39]. Utwór ten stanowi poetycką autobiografię utrzymaną w nastroju nostalgicznym, jednak wyraźnie zaznaczona jest także uniwersalna perspektywa, z jakiej poeta rozważa tragiczny los człowieka błądzącego po świecie z dala od kraju zakorzenienia. Drogę od znaczeń dosłownych, poprzez metaforyczne, aż do symbolicznych można uznać za podsumowanie powojennej poetyki Wierzyńskiego, której celem zdaje się zespolenie elementów lirycznych, epickich i dramatycznych[40]. W *Piątej porze roku* podkreślony zostaje metafizyczny wymiar lirycznego przeżycia. Doświadczenie śmierci i wieczności staje się bowiem powrotem do ziemi-matki. Należy zauważyć, że w całym tomie z 1960 roku dominują motywy ziemi, słowa i bólu emigracyjnej tęsknoty[41].

Nostalgiczne wizje pejzażu karpackiego tworzą w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego piękny „skansen pamięci” (określenie Jana Marksa)[42]. W ostatnim tomie poezji, zatytułowanym *Sen mara* i ukończonym przez poetę tuż przed śmiercią (wyd. 1969), znajduje się wiersz *Poprawka historyczna*, który jest świadectwem wielkiej wagi, jaką poeta przywiązywał do refleksji o Polsce. Czytamy w nim:

Ojczyzna to jest pamięć podskórna,
Bezsenny nerw,
Pokutnik nocny bardzo świadomy,
Czego chce tutaj i po co się włóczy

[39] Por. M. Dłuska, op. cit., s. 42.
[40] Por. J. Dudek, op. cit., s. 167–168.
[41] Por. *Literatura polska*…, op. cit., s. 338.
[42] J. Marx, op. cit., s. 168.

Po myślach, po widmach, po setkach lat,
I nawet koty z wygrzanej słomy
Wypędza, nie daje im spać.

(Kazimierz Wierzyński, *Poprawka historyczna*, PZ II, 399)

Przedstawianie ojczyzny rozpoczął Wierzyński od sensualistycznych obrazów Karpat. Potem nastąpiła wielka liryka nostalgiczna, sięgająca po utracone krajobrazy, czasem zabarwiona rozpaczą i głębokim smutkiem. W dojrzałej poezji lat sześćdziesiątych poeta tworzy natomiast pojęcie „pamięci podskórnej", podkreślając ciągłą, niemal fizyczną przynależność podmiotu nomadycznego do rodzinnej ziemi. Tajemnica pamięci, jednego z najważniejszych tematów dwudziestowiecznej twórczości literackiej[43], łączy się w poezji Wierzyńskiego z problemem zakorzenienia. Oddalenie od Itaki kresów karpackich wpływa bowiem na wartościowanie poznawanego świata. Przeprowadzki z Europy do Ameryki i z powrotem, a także niezliczone wojaże autora *Lauru olimpijskiego* nierzadko były przyczyną rozgoryczenia. Świadomość wiecznej tymczasowości sytuacji emigranta była męcząca, choć Wierzyński starał się podchodzić do tułaczego losu z pełnym humoru dystansem. W przemówieniu na własnym jubileuszu w Nowym Jorku, nawiązując do dzieciństwa w Drohobyczu i posady ojca, mówił, że „uważa to za wygodę losu, że jego koczownicze życie potoczyło się wprost z dworca"[44]. Ale w *Pamiętniku poetyckim* odnajdujemy następującą uwagę:

> Nigdy nie przestanę należeć do rodzinnej mojej ziemi, tylko że ta ziemia nie należy już do mnie. Niebezpieczną rzeczą dla Polaka jest urodzić się na przestrzeni, którą może przelecieć jastrząb zmieniający gniazdo. Przez pierwsze 25 lat mego życia byłem obywatelem austriackim, przez drugie 20 polskim, przez trzecie 15 amerykańskim. Co mam napisać w paszporcie, w rubryce: miejsce i kraj urodzenia? Traktat polityczno-historyczny? Piszę: Drohobycz, Polska i niech się dzieje wola Boża[45].

Pejzaż karpacki funkcjonuje zatem w twórczości Wierzyńskiego jako „krajobraz centralny", podobnie jak na przykład przestrzeń Tatr w pisarstwie Ferdynanda Goetla[46]. Głębokie przywiązanie do podhalańskiej ziemi Goetel wyrażał formułą *glebae adscriptus*. Na początku zbeletryzowanej historii Tatr, pełnej odautorskich anegdot o charakterze autobiograficznym, pisał: „W życiu swym otarłem się o różne łańcuchy górskie. Trudno mi tu rozwodzić się, jakie były

[43] Por. W. Smaszcz, op. cit., s. 486.
[44] Cyt. za: ibidem, s. 457.
[45] K. Wierzyński, *Pamiętnik*…, op. cit., s. 325.
[46] Por. I. Sadowska, *Wstęp*, [w:] F. Goetel, *Patrząc wstecz. Wspomnienia*, Kraków 1998, s. 6–7.

pomiędzy nimi różnice i analogie. Przypisany (*glebae adscriptus*) do Tatr zestawiałem wszystko z ich wzorem"[47].

W momentach kryzysowych, kiedy żal i rozgoryczenie stawały się nie do zniesienia, Kazimierz Wierzyński nazywał siebie „rozwłóczonym po świecie przybłędą" (*Rendez-vous* w tomie *Kufer na plecach* – PZ II, 289). Jednak wydaje się, że ów klasyk, nazwany kiedyś „élan vital na greckim pomniku"[48] – swoim poetyckim świadectwem podpisywał się pod Norwidowską formułą:

> […] ziemi tyle mam,
> Ile jej stopa ma pokrywa,
> Dopokąd idę!...[49]
>
> (Cyprian Kamil Norwid, *Pielgrzym*)

Bowiem mimo wszystkich trudów życia pielgrzyma wiecznego tułacza, przesłanie emigracyjnej twórczości Wierzyńskiego pozostaje pozytywne. Pisał w eseju *Ludzie i miasta* (*Cygańskim wozem*):

> Tylko świat przechodzony nogami jest coś wart, jak przechodzone myśli. Ziemia dotknięta stopą staje się w jakiś sposób naszą rodzinną i łączy się z nami na zawsze. Nawet gdy odejdziemy od niej na setki mil, podąża powoli naszym śladem, owłada naszą pamięcią i gospodaruje w niej jak matka w domu[50].

THE EASTERN CARPATHIANS OF KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

ABSTRACT

Kazimierz Wierzyński, born in Drohobycz and educated in Chyrów and Stryj, spent his earliest years in the eastern Carpathians. The profound love to his home region, irreversibly lost due to turbulent historical events, including two world wars, left its mark on his poetic and fiction works throughout the whole creative life of the poet.

KEYWORDS

Kazimierz Wierzyński, The Eastern Carpathians

[47] F. Goetel, *Tatry*, Łomianki 2009, s. 7.

[48] Zob. J. Dudek, op. cit., s. 44.

[49] C. K. Norwid, *Pielgrzym*, [w:] idem, *Utwory wybrane*, oprac. M. Inglot, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 95.

[50] K. Wierzyński, *Poezja*…, op. cit., s. 84.

BIBLIOGRAFIA

1. Dłuska M., *Studia i rozprawy*, t. 3, Kraków 1972.
2. Dudek J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
3. Dybciak K., *Gry i podróże poetyckie – Kazimierz Wierzyński*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982.
4. Dybciak K., *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, oprac. i wstęp K. Dybciak, BN I 275, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
5. Fiut A., *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.
6. Goetel F., *Tatry*, Łomianki 2009.
7. Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.
8. Kądziela P., *O prozie Kazimierza Wierzyńskiego. Rekonesans*, Nadbitka z Rocznika Biblioteki Narodowej T. XXXII, Warszawa 1998.
9. Leśmian B., *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, BN I 217, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
10. Ligęza W., *Powroty poetów emigracyjnych*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005.
11. *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 2, red. J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979.
12. Marcinów Z., *Z Ameryki do Europy… O emigracyjnej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Skamander. T. 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudak, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.
13. Marx J., *Skamandryci*, Warszawa 1993.
14. Nasiłowska A., *Kazimierz Wierzyński*, Warszawa 1990.
15. Norwid C. K., *Utwory wybrane*, oprac. M. Inglot, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
16. Nowakowski T., *Wielkie Xięstwo Wierzyńskie*, [w:] *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*, opr. P. Kądziela, Warszawa 2001.
17. Raczkowska K., *„Jestem od lat nomadą…". Słowo o Kazimierzu Wierzyńskim*, Wystawa w Bibliotece Narodowej, 3 marca–23 kwietnia 1995, Warszawa 1995.
18. Sadowska I., *Wstęp*, [w:] F. Goetel, *Patrząc wstecz. Wspomnienia*, Kraków 1998.
19. Smaszcz W., *Posłowie*, [w:] K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 2, Białystok 1994.
20. Sprusiński M., *Anioł śmiechu, lutnista ciemnego czasu*, [w:] K. Wierzyński, *Wiersze wybrane*, wyb. M. Sprusiński, Warszawa 1979.
21. Węgrzyniakowa A., *Krzyże i miecze. Studium o dwu drogach wznoszenia się ponad klęskę*, [w:] *Skamander. T. 5. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, red. I. Opacki, R. Cudak, Katowice 1986.
22. Wierzyński K., *Granice świata*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1995.
23. Wierzyński K., *Pamiętnik poety*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1991.
24. Wierzyński K., *Pobojowisko*, New York 1944.
25. Wierzyński K., *Poezja i proza*, t. 2, wybór i posł. M. Sprusiński, Kraków 1981.
26. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, t. 1–2, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

ANNA OWSIKOWSKA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

WYBRANE AUDYCJE RADIOWE *DZIENNIKIEM* OŚWIETLONE. JANA LECHONIA PRACA DLA RADIA WOLNA EUROPA

STRESZCZENIE

Przedmiotem artykułu jest działalność publicystyczna wybitnego przedstawiciela grupy Skamandra, Jana Lechonia. Podczas siedemnastu lat spędzonych na emigracji poeta angażował się w rozmaite przedsięwzięcia kulturalne, w tym w przygotowywanie audycji dla Radia Wolna Europa. Ambiwalentne nastawienie do tego zajęcia jest widoczne w notatkach zamieszczonych w jego *Dzienniku*.

SŁOWA KLUCZOWE

Jan Lechoń, Radio Wolna Europa, *Dziennik*

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Owsikowska
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: anna.owsikowska@gmail.com

Wybitny polski poeta Jan Lechoń, mimo siedemnastu lat spędzonych na emigracji (1939–1956)[1], nigdy nie zamilkł. Poza krajem głównym nurtem jego działal-

[1] Emigrację rozumiem jako mentalne wygnanie, świadomość, że do kraju już wrócić nie można. Za rok początkowy Lechoniowej emigracji uznaję więc rok 1939, choć wiadomo, że

ności stała się publicystyka. Po przeprowadzce na stałe z Ameryki Południowej do Nowego Jorku w 1941 roku zaczął redagować „Tygodniowy Serwis Literacki Koła Pisarzy z Polski", „Tygodniowy Przegląd Literacki Koła Pisarzy z Polski", a później „Tygodnik Polski"[2]. W Polskiej Sekcji Radia Wolna Europa, kierowanej przez Lesława Bodeńskiego, a później Stanisława Strzetelskiego, która miała siedzibę w Empire State Building, Lechoń zaczął pracować od samego początku, czyli – według nomenklatury Konrada Tatarowskiego – jeszcze w okresie „prehistorycznym" działania radia[3] – od 4 lipca 1950 roku, by następnie związać się korespondencyjnie od 3 maja 1952 roku z Rozgłośnią Polską prowadzoną przez Jana Nowaka-Jeziorańskiego w Monachium[4].

Praca w radiu była dla Lechonia niekiedy zabawą, choć z zasady traktował ją jako życiową konieczność, przymus, bez którego nie byłby w stanie się utrzymać. O jego zmaganiach z przygotowywaniem audycji można przeczytać w *Dzienniku*:

18 października [1951]

1. Dwie godziny bez rezultatu; miałem pisać dla radia Free Europe o znikczemnieniu pisarstwa w Polsce, ale uciekłem myślą od tego pensum, które mi przeszkadza pisać naprawdę. To terminowa rzecz i jutro trzeba się będzie bardzo do tego przyłożyć[5].

19 października [1951]

1. Trzeba było napisać to przemówienie – „dla chleba, panie, dla chleba" – więc napisałem, starając się, aby to nie było zbyt propagandowe w myśli i stylu. Ale każde takie zdanie – to jest jednak spłaszczenie myśli i słowa. Jeżeli się uda – tym gorzej[6].

Dla Lechonia praca ta była ciężka, choć w początkach jego radiowej działalności przynosiła mu nieraz poczucie satysfakcji i dobrze spełnionego obowiązku. Widać to w notatce z 15 kwietnia 1952 roku:

15 kwietnia [1952]

1. Cały dzień najpierw próby, a później ta dyskusja radiowa, a raczej dwie. Stanowczo dobrze. Nie są to żadne wiekopomne rzeczy, ale trudna robota, wymagająca i wysiłku,

poeta nie mieszkał w Polsce od roku 1930. Lata 1930–1939 traktuję jednak jako zagraniczny pobyt, wynikający z pracy dyplomatycznej.

[2] *55 lat temu odszedł Jan Lechoń*, „Wprost", 5.06.2011.

[3] K. Tatarowski, *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*, Kraków 2005, s. 24.

[4] Ibidem, s. 24–25.

[5] J. Lechoń, *Dziennik. 30 sierpnia 1949 – 31 grudnia 1950*, t. 1, Warszawa 1992, s. 436.

[6] Ibidem, s. 437.

> i trochę przed tym studiów, i przede wszystkim przezwyciężenia się do nowej formy wypowiadania. Jestem bardziej rad, niż przypuszczałem, żem się z tego jakoś z honorem wywiązał[7].

Poeta w radiu dyskutował niezwykle często. Zabierał głos w kwestiach dotyczących kultury. Wypowiadał się między innymi na temat teatru, filozofii czy językoznawstwa. Niemniej jednak zrąb jego radiowej twórczości dotyczył omawiania sylwetek pisarzy i redagowania programów o literaturze. Występował w cyklu audycji „Our Living Culture" zarówno jako prowadzący, jak i rozmówca. Prowadził audycje w ramach cyklu „Na Czerwonym Indeksie" oraz „Głos Wolnych Pisarzy".

W ramach „Głosu Wolnych Pisarzy" wygłaszał co roku bożonarodzeniowe życzenia dla Polaków. 25 grudnia 1952 roku mówił tak:

> Oczywiście nie mogę wymienić tych wszystkich przyjaciół pozostałych w kraju, do których chcemy się zwrócić przede wszystkiem w tej chwili, ale składamy życzenia wszystkim rodakom tym, którzy się jeszcze mogą opierać i tym, którzy się już opierać nie mogą, ale w sercach chowają nieulękły i nieugięty ideał wolności i wierzą w lepszą przyszłość. Proszę Państwa dzisiejsze święto jest to Święto nadziei, jest to Święto wiary, że zło zostanie pokonane przez dobro, że niesprawiedliwość i krzywda zostaną pokonane przez sprawiedliwość[8].

Słowa wypowiedziane w tej audycji miały umocnić wiarę rodaków, iż nowy system, jakim był komunizm, proklamowany w 1944 roku *Manifestem do Narodu Polskiego PKWN*, niechybnie się rozpadnie, gdyż to, co nie jest święte i dobre, nie może tryumfować. Życzenia te wpisywały się więc w ideę „pokrzepienia serc" Polaków – w strategię znaną z publicystyki politycznej RWE, a przy okazji ukazywały Lechonia jako człowieka bardzo religijnego i silnie zakorzenionego w miłości do polskiej tradycji. Niemniej w *Dzienniku* Lechoń odniósł się krytycznie do swoich radiowych słów:

> 16 grudnia [1952]
>
> Mówiłem jakieś najnieważniejsze rzeczy przez radio – z okazji świąt. Poza tym pisanie kartek, wizyty i różne rzeczy niepotrzebne[9].

Wydaje się, że Lechoń w *Dzienniku* pokazywał swoje niezdecydowanie, deprecjonował własne słowa, może nawet nie wierzył w to, co mówił w radiu?

[7] Idem, *Dziennik. 1 stycznia 1951 – 31 grudnia 1952*, t. 2, Warszawa 1992, s. 414.
[8] Idem, *Audycja z okazji Świąt Bożego Narodzenia*, „Głos Wolnych Pisarzy", 25.12.1952.
[9] Idem, *Dziennik...*, t. 2, op. cit., s. 611.

Rok później – 24 grudnia 1953 roku – również wygłosił świąteczną audycję. W *Gawędzie wigilijnej* przedstawił historię swojej tułaczki po świecie. Jego pamięć sięgnęła wówczas ostatniej Wigilii spędzanej we Francji w 1939 roku, wspomnienia upału brazylijskiej wigilijnej nocy oraz świąt spędzanych w Nowym Jorku. Mówił:

> Dzień Bożego Narodzenia to dzień, kiedy każdy człowiek patrzy w przeszłość, ja też patrzę w przeszłość i zdaję sobie sprawę w tej chwili, że początkami mojej świadomości sięgam jakichś czasów, można by powiedzieć, przedhistorycznych, że należę do jakiejś Polski, o której, niektórzy czytali w książkach, a inni może nawet nie czytali. […] W tych przedhistorycznych czasach, w których ja się urodziłem, w Warszawie stały rozmaite pomniki dzisiaj zapomniane, dzisiaj nieznane. To był pomnik wystawiony na placu Saskim tym, którzy padli za wierność swojemu monarsze. To był pomnik Paskiewicza przed późniejszym Pałacem Rady Ministrów. Otóż dane mi było widzieć, kiedy pomniki zostały zburzone i dzisiaj w dniu wigilijnym myślę, że nadejdzie chwila, kiedy te pomniki, te gmachy, które są poświęcone władztwu przemocy w Polsce, tak samo zostaną zburzone i że w wolnej Warszawie wszystko będzie jak dawne, polskie i Boże[10].

Z jego słów wynika, iż czuł się dobrze jedynie w domu, jedynie w Warszawie. Audycja ukazywała człowieka przesiąkniętego tęsknotą za krajem, który pragnie, aby przedwojenne czasy nie przeminęły. Przeszłość jawiła się tu nie jako czas, który należy jedynie wspominać, ale jako punkt w historii, z którego należy wyruszyć w wędrówkę ku wolności, by wydostać się spod wschodniego jarzma, gdyż tylko wtedy powróci to, co piękne, dobre i znajome, czyli dawne. Lechoń nie mógł więc wydostać się mentalnie z przedwojennej Warszawy i próbował odtworzyć jej obraz we wspomnieniach w taki sposób, jakby ten świat nadal istniał.

Komentując tę audycję w swoim *Dzienniku* napisał zaś:

> 7 grudnia [1953]
>
> Akurat starczyło mi czasu, żeby pierwsza część była taka mniej więcej, jak chciałem. Mógłbym odpowiadać za każde słowo. Ale od połowy tekstu musiałem się już śpieszyć i poniosły mnie frazesy. A później przed mikrofonem odkrzyczałem tę drugą część, jak woronczyński proboszcz. Właściwie mogłem nie pisać tego kazania. Uległem przez słabość, która czasem (i w tym wypadku właśnie) jest siostrą próżności[11].

W tej wypowiedzi widać, iż dla Lechonia było ważne zarówno to, co mówił, jak i to, jak to robił. W *Dzienniku* nieraz wspomina o tembrze swojego głosu

[10] Idem, *Gawęda wigilijna*, „Głos Wolnych Pisarzy", 24.12.1953.
[11] Idem, *Dziennik. 1 stycznia1953 – 30 maja 1956*, t. 3, Warszawa 1992, s. 265.

i o tym, jak trudno mu się siebie samego słucha. W zapisku z 11 lutego 1951 roku czytamy:

11 lutego [1951]

2. Przedwczoraj znowu doznałem nieprzyjemnego zdumienia, słysząc mój rozbity głos w radio. Byłbym na pewno równie zdumiony, gdybym mógł zobaczyć samego siebie naprawdę albo ujrzał się w myślach innych o mnie[12].

Autor *Karmazynowego poematu* był z pewnością człowiekiem bardzo wrażliwym i introwertycznym. Analizował swoje emocje i chciał, aby inni odbierali go zawsze pozytywnie. Tym bardziej mogła go irytować myśl o przypisanej do Radia Wolna Europa nienaturalności. Owa sztuczność polegała zaś na tym, iż autorzy nagrywali audycje, korzystając z wcześniej napisanych skryptów. Było to stałą praktyką w RWE, a wiązało się z chęcią opracowywania jak najdoskonalszych językowo nagrań, a także z ograniczoną dostępnością taśm. Dla Lechonia bardzo ważny był żywy, mówiony język, który w tym wypadku sprowadzał się do recytowania nauczonych frazesów, co według niego było zauważalne dla potencjalnych słuchaczy i mogło wydawać się nazbyt pozowane. W *Dzienniku* pisał:

10 maja [1952]

3. Nasze dyskusje radiowe przygotowane z góry, ale później mówione na pamięć, w których wspólnie opracowujemy nasze role, serwujemy sobie dowcipy, prawie stwarzamy swe postacie – to jest po prostu *commedia dell'arte*[13].

Lechoń najbardziej lubił więc dyskusje. Mógł wówczas dać się ponieść słowom. W *Dzienniku* pisał:

27 listopada [1953]

Dzisiaj radio – dwa razy. Rano o „niezrozumialstwie", po południu o „micie tatrzańskim". Bardzo źle na próbie i chyba zupełnie dobrze przed mikrofonem, w każdym razie – nie było to czytanie, tylko rozmowa, dyskusja, to, co Amerykanie uważają za sam smak radiofonii[14].

W ten rodzaj audycji wpisała się wygłoszona kilka dni później wypowiedź Jana Lechonia dotycząca natchnienia poetyckiego. Poeta mówił:

[12] Idem, *Dziennik...*, t. 2, op. cit., s. 45.
[13] Ibidem, s. 436.
[14] Idem, *Dziennik...*, t. 3, op. cit., s. 258.

Wydaje mi się, że natchnienie jest to rzecz, która działa albo w sposób błyskawiczny, namiętny i taki zapalczywy szalenie, albo też działa powoli i wtenczas można ją w pewny sposób obłaskawiać i kierować. Myślałem zwykle, że to są dwa stadia w życiu każdego poety, mówię tutaj głownie o poezji, bo proza to jest zupełnie inna sprawa, w tym sensie, nawet ta proza, w której musi być element poetycki. Mnie się wydaje, że to są dwa stadia i jedno przychodzi po drugim, że właściwie z młodością, z opanowaniem przychodzi ta druga forma natchnienia. Boleśnie czy radośnie zostałem zawiedziony w tych moich poglądach, gdyż ostatnio zdarza mi się pisać wiersz, znaczy nie pisać tylko układać w nocy, po prostu leżąc, prawda. Jakiś wiersz mi przychodzi i te wiersze później dopiero notuję już bez żadnych właściwie poprawek, tą selekcję dokonywuję, prawda, bez siadania do biurka[15].

W tych obydwu wyznaniach Lechonia: dziennikowym i radiowym, podpatrzeć można, jak zmieniał się jego sposób patrzenia na radio w zależności od nastroju. Koniec roku 1953 roku był dla niego dobrym czasem, ponieważ pisał – pisał tak bardzo przez niego kochane wiersze:

4 grudnia [1953]

Znów napisałem, ile chciałem, i wierszem. Wczoraj trzy zwrotki piosenki tak mi się bardzo podobały, żem je głośno śpiewał w nocy, leżąc w łóżku.

5 grudnia [1953]

Nie piątego, ale szóstego, i to wieczorem. Wczoraj kończyłem tę *Pastorałkę* [dla radia – przyp. A. O.] i po przeczytaniu miałem szalony katzenjammer. 7 stron rymowanych – to prawie poemat. Trzeba było może dwa dni więcej – aby napisać coś naprawdę[16].

Mogło to być więc powodem, dla którego nie tylko lepiej się czuł psychicznie, ale także bardziej doceniał swą radiową działalność i misję Radia Wolna Europa.

Jednak z czasem Lechoń coraz bardziej nienawidził przygotowywania audycji, czego przykładem jest wpis z 23 listopada 1955 roku:

23 listopada [1955]

Dzisiaj dwie audycje: „O Mickiewiczu w prasie i w książkach krajowych" i „Wspomnienia gwiazdowe". Już bez złości, ale z beznadziejnym smutkiem myślę o tym, że każda taka audycja to nie napisany wiersz czy stronica prozy i że byli pisarze, którzy dawali sobie radę, choć nie było Free Europe[17].

[15] Idem, [Wypowiedź na temat natchnienia poetyckiego], 2.12.1953.
[16] Idem, *Dziennik...*, t. 3, op. cit., s. 263, 264.
[17] Ibidem, s. 735.

Mimo to wydaje się, że poeta nie mógł się uwolnić od radia nie tylko ze względów finansowych. Stało się ono dla niego, podobnie jak pisanie *Dziennika*[18], terapią, ucieczką od przytłaczających myśli, wyrwaniem ze stagnacji. Możliwe, iż właśnie dzięki radiowej pisaninie wypełniał codzienną pustkę, a każdy dzień jego zapisków nie rozpoczynał się stwierdzeniem „Nic nie robiłem". Czuł, że przygotowywanie audycji zajmuje mu bardzo dużo cennego czasu, który powinien przeznaczyć na poezję, niemniej choć sam tego nie zauważał, większość jego najlepszych wierszy powstała właśnie w okresie pisania *Dziennika* i pracy dla RWE[19]:

> […] dwie trzecie dorobku poetyckiego Lechonia pochodzi z lat 1940–1956, składa się na niego wydany w 1942 roku tom *Lutnia po Bekwarku* […], *Aria z kurantem* z 1945 roku oraz planowany odrębny zbiór cykl *Marmur i róża*, który ostatecznie wszedł do wydanych w 1954 roku w Londynie *Poezji zebranych*[20].

Ponadto w czasie radiowej pracy aktywność Lechonia była niezwykle doceniana. Miał szerokie grono przyjaciół z czasów przedwojennych, utrzymywał też kontakty ze środowiskiem emigracyjnym, między innymi z Mieczysławem Grydzewskim, redaktorem londyńskich „Wiadomości". Na radiowej antenie w latach 1953–1955 bardzo często można było usłyszeć jego wiersze w cyklu „Kącik Poetycki". Również po śmierci Lechonia 8 czerwca 1956 roku recytowano w RWE jego utwory, które kształtować miały wrażliwość Polaków i przypominać o polskich tradycjach. Znaleźć je można także w wielu antologiach, na przykład poświęconej Mikołajowi Kopernikowi, polskim kolędom, Zmartwychwstaniu Pańskiemu[21].

W radiu komentowana była także postawa poetycka i twórczość Lechonia. Roman Palester tuż przed śmiercią autora *Karmazynowego poematu* nie chciał się zgodzić na przełożenie jego poezji na język socrealistycznej nowomowy. Ironicznie pisał:

> […] jeśli socrealizm ma wypowiadać prawdziwe tendencje chłopa i robotnika polskiego, to w takim razie socrealistami będą Wierzyński i Lechoń – nie mówiąc o Miłoszu[22].

---

[18] W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1997, s. 189.

[19] R. Loth, *Ostatnie dzieło Jana Lechonia*, [w:] J. Lechoń, *Dziennik...*, t. 1, op. cit., s. 17.

[20] J. Olejniczak, *Poezja emigracyjna*, [w:] *Literatura współczesna 1939–1956*, t. IX, red. A. Skoczek, Bochnia–Kraków–Warszawa 2005, s. 278.

[21] Por. E. Romiszewski, *Antologia poezji polskiej poświęconej Mikołajowi Kopernikowi*, „Dodatek Literacki" nr 704, 29.12.1973; L. Kielanowski, *Poetyckie kolędy*, „Świąteczny Dodatek Literacki", 24.12.1978; E. Romiszewski, *Wielkanoc*, „Dodatek Literacki", 7.04.1985.

[22] R. Palester, *Vasco Pratolini*, „Okno na Zachód" nr 187, 1.06.1956.

Negatywnie wypowiadał się także w 1965 roku, gdy krytykował książkę Janiny Wilgat, w której próżno szukać prezentacji dorobku emigracyjnych artystów, w tym Lechonia[23].

Śmierć Lechonia również nie pozostała bez echa w środowisku radiowym. Zostały wówczas nagrane między innymi audycje: *Kwiaty na grób przyjaciela*, *Relacja z pogrzebu Jana Lechonia* czy wypowiedź Balińskiego[24].

Praca Lechonia, mimo że przez niego samego praktycznie zupełnie niedoceniania, była ważną częścią twórczości emigracyjnej. Zarówno jego wiersze, jak i publicystyka stały się elementem tej wygnańczej układanki, która dziś może być odkrywana na nowo i nie powinna być zapomniana.

SELECTED RADIO PROGRAMMES IN LIGHT OF THE *JOURNAL*. THE WORK OF JAN LECHOŃ FOR THE RADIO FREE EUROPE

ABSTRACT

In spite of his seventeen-year absence from Poland (since 1939 till his death in 1956) Jan Lechoń did not disappear from the scene, devoting himself mainly to writing on current cultural themes. After his permanent move from South America to New York he started editing several Polish newspapers. Moreover, since July 4, 1950 he worked in the Polish Section of Radio Free Europe and two years later (on May 3, 1952) began cooperation by correspondence with Jan Nowak-Jeziorański in Munich. Although Lechoń underestimated his own job as radio programme author and speaker (as repeatedly recorded in his *Journal*), his work constituted an important part of Polish emigration culture.

KEYWORDS

Jan Lechoń, Radio Free Europe, 'Journal'

BIBLIOGRAFIA

1. *55 lat temu odszedł Jan Lechoń*, „Wprost", 5.06.2011.
2. Baliński S., *Wypowiedź o Janie Lechoniu*, 23.06.1956.
3. Kielanowski L., *Poetyckie kolędy*, „Świąteczny Dodatek literacki", 24.12.1978.

[23] Idem, *«Literatura polska w świecie» Janiny Wilgat*, „Komentarz Kulturalny" nr 450, 15.09.1965.

[24] Por. *Kwiaty na grób przyjaciela*, red. H. Dorwska, [wypowiedzi: Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Wittlina, Marii Kuncewiczowej, Mieczysława Grydzewskiego, Juliusza Sakowskiego, Tymona Terleckiego], 24.06.1956; *Relacja z pogrzebu Jana Lechonia*, 23.06. 1956; S. Baliński, *Wypowiedź o Janie Lechoniu*, 23.06.1956.

4. *Kwiaty na grób przyjaciela*, red. H. Dorwska, [wypowiedzi: Kazimierza Wierzyńskiego, Józefa Wittlina, Marii Kuncewiczowej, Mieczysława Grydzewskiego, Juliusza Sakowskiego, Tymona Terleckiego], 24.06.1956.
5. Lechoń J., [Wypowiedź na temat natchnienia poetyckiego], 2.12.1953.
6. Lechoń J., *Audycja z okazji Świąt Bożego Narodzenia*, „Głos Wolnych Pisarzy", 25.12. 1952.
7. Lechoń J., *Dziennik. 30 sierpnia 1949 – 31 grudnia 1950*, t. 1, Warszawa 1992.
8. Lechoń J., *Dziennik. 1 stycznia 1951 – 31 grudnia 1952*, t. 2, Warszawa 1992.
9. Lechoń J., *Dziennik. 1 stycznia 1953 – 30 maja 1956*, t. 3, Warszawa 1992.
10. Lechoń J., *Gawęda wigilijna*, „Głos Wolnych Pisarzy", 24 XII 1953.
11. Olejniczak J., *Poezja emigracyjna*, [w:] *Literatura współczesna 1939–1956*, t. IX, red. A. Skoczek, Bochnia–Kraków–Warszawa 2005.
12. Palester R., *«Literatura polska w świecie» Janiny Wilgat*, „Komentarz Kulturalny" nr 450, 15.09.1965.
13. Palester R., *Vasco Pratolini*, „Okno na Zachód" nr 187, 1.06.1956.
14. *Relacja z pogrzebu Jana Lechonia*, 23.06.1956.
15. Romiszewski E., *Antologia poezji polskiej poświęconej Mikołajowi Kopernikowi*, „Dodatek Literacki" nr 704, 29.12.1973.
16. Romiszewski E., *Wielkanoc*, „Dodatek Literacki", 7.04,1985.
17. Tatarowski K., *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*, Kraków 2005.
18. Wyskiel W., *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1997.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

KINGA KARSKA

(AKADEMIA MUZYCZNA W BYDGOSZCZY, UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

RECEPCJA TWÓRCZOŚCI POETEK Z KRĘGU SKAMANDRA W LIRYCE WOKALNEJ POLSKICH KOMPOZYTORÓW DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

STRESZCZENIE

Polscy kompozytorzy okresu dwudziestolecia międzywojennego często sięgali do tekstów współczesnych im poetów. Przykładem tego są przedstawione w artykule dwa cykle pieśni do wierszy poetek z kręgu Skamandra – *Rymy dziecięce* Karola Szymanowskiego, wykorzystujące twórczość Kazimiery Iłłakowiczówny, oraz *Róże dla Safo* Feliksa Nowowiejskiego, do których słów dostarczyły liryki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

SŁOWA KLUCZOWE

pieśni, Karol Szymanowski, Feliks Nowowiejski, Kazimiera Iłłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

INFORMACJE O AUTORCE

mgr Kinga Karska
Akademia Muzyczna w Bydgoszczy
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: krkinga@tlen.pl

Liryka wokalna najpełniej ukazuje związek muzyki i literatury, które wzajemnie się przenikają. Na początku XX wieku rozpoczyna się nowy rozdział w historii rozwoju pieśni solowej w Polsce. Jest to okres, w którym widoczna jest ewolucja liryki wokalnej, której efektem było zrównanie naszej twórczości muzycznej z poziomem zagranicznym. Przejawiało się to na dwa sposoby. Pierwszy to proces europeizacji, natomiast drugi to próba wytworzenia stylu narodowego w oparciu o nowoczesne techniki kompozytorskie. W efekcie pieśń polska nabrała cech utworów swobodnie skomponowanych, w których przeważa melodyka o charakterze deklamacyjnym oraz rozbudowana partia fortepianu, wykorzystująca efekty kolorystyczne. Wiązało się to również z pełniejszym powiązaniem muzyki i tekstu[1].

W okresie dwudziestolecia międzywojennego polscy kompozytorzy tworzyli pieśni głownie do tekstów rodzimych poetów, którzy działali na przełomie XIX i XX wieku. W tym czasie do tekstów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej powstał jeden cykl pieśni – poemat na sopran solo i orkiestrę lub fortepian *Róże dla Safo* Feliksa Nowowiejskiego oraz pieśń *Pokłon* Piotra Perkowskiego. Natomiast do wierszy Kazimiery Iłłakowiczówny sięgnął Karol Szymanowski, tworząc *Rymy dziecięce*. Jak zaznacza w monografii kompozytora Teresa Chylińska, chciał on napisać kolejne pieśni poświęcone św. Krystynie do tekstów poetki. Prawdopodobnie Szymanowski planował wykorzystać dwa wiersze: *Duszka św. Krystyny* i *Ojciec św. Krystyny* ze zbioru *Opowieści o moskiewskim męczeństwie – Złoty wianek*, który ukazał się w 1927 roku.

RYMY DZIECIĘCE KAZIMIERY IŁŁAKOWICZÓWNY I KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Prace nad cyklem *Rymy dziecięce op. 49* do tekstów Kazimiery Iłłakowiczówny Karol Szymanowski rozpoczął w 1922 roku. Pierwsze wykonania, które odbyły się 11 grudnia 1923 roku we Lwowie i 25 lutego 1924 roku w Warszawie, obejmowały dwanaście pieśni. Cały cykl został oddany do druku dopiero w 1926 roku, a jego wydanie nastąpiło we wrześniu 1928 roku. Całość wykonała Maria Modrakowska przy akompaniamencie Jerzego Sulikowskiego podczas koncertu, który odbył się 25 kwietnia 1931 roku w Paryżu.

Rymy dziecięce Kazimiery Iłłakowiczówny, jak zaznacza w swoim artykule Ewa Borkowska, są przykładem dziecięcej twórczości poetki. Tom wierszy

[1] Por. W. Poźniak, *Pieśń po Moniuszce*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966, s. 398.

pochodzi z 1922 roku i zawiera pięćdziesiąt wierszy[2], które są adresowane do trojga dzieci: Romika Morawskiego (dwadzieścia pierwszych) oraz Lalki i Krzysi Czerwijowskich (pozostałe wiersze). Kompozytor opracował po dziesięć wierszy z każdego zbioru. Poetka wniknęła w psychikę dziecka, pokazując jego przeżycia i sposób widzenia świata. Dlatego dostosowała środki poetyckiego wyrazu do poziomu myślenia dziecka.

Wiersze zawarte w tomie *Rymy dziecięce* są miniaturami poetyckimi, które posiadają od kilku do kilkunastu wersów. Iłłakowiczówna używa wersów nierównozgłoskowych oraz prostych rymów częstochowskich (szerszeniu – ramieniu, panie – kolanie) i gramatycznych. W ten sposób nawiązuje do sposobu, w jaki wypowiadają się dzieci.

Cykl *Rymy dziecięce* Karola Szymanowskiego składa się z dwudziestu miniatur wokalnych, z których każda stanowi zamkniętą dramaturgiczną całość. Podmiotem lirycznym są dwie dziewczynki: młodsza Lalka i starsza Krzysia, które śpiewają swoim zabawkom kołysanki oraz opowiadają historie o zwierzętach, lalkach i świętych. Kompozytor, podobnie jak poetka, spogląda na świat oczami dziecka, z jego spontanicznością, specyficzną naiwną powagą i poczuciem humoru.

Pomimo swojej „prostoty" cykl nie jest przeznaczony do wykonania przez dzieci. Stanisława Szymanowska twierdziła, że

> [...] trzeba się zdobyć na jedno bohaterstwo: trzeba zapomnieć na tą chwilę, że jest się śpiewaczką, opanować ambicję „pięknego śpiewania" ich, zapomnieć o szablonowej rutynie swej emisji głosowej, trzeba „chcieć" przebyć tę chwilę w dziecinnym pokoju i starać się w miarę możliwości śpiewać tak jak śpiewają małe dzieci[3].

W *Rymach dziecięcych* można odnaleźć trzy typy inspiracji. Pierwszy z nich to wpływ idiomu epickiego i teatralnego pastorałek, co przejawia się w deklamacyjnej linii melodycznej i zastosowaniu ilustracyjności. Drugi typ to nawiązania do ludowych kantyczek, których proste kościelne tony obrazują naiwną pobożność dziecka. Ostatni typ inspiracji stanowią dziecięce rymowanki i wyliczanki. Kompozytor wprowadza charakterystyczny dla nich rytm kołowy, powtarzalność i obojętność na prozodię tekstu. Jak zaznacza Teresa Chylińska, stanowią one językowy prawzór zarówno dla muzycznego ostinata, jak i dla „fałszywego" akcentowania sylab[4].

[2] Por. E. Borkowska, *Muzyczne konteksty poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] *Kody kultury, interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009, s. 207.

[3] Cyt. za: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 155.

[4] Por. ibidem, s. 156.

Szymanowski nawiązuje do naturalnego śpiewu dziecka, który nie płynie szeroką, melodyjną frazą, ale najczęściej jest sylabiczny i zamknięty w małym ambitusie. W cyklu ambitus w poszczególnych pieśniach stanowią głównie kwarty, kwinty lub seksty, natomiast cała partia wokalna zamknięta jest pomiędzy c^1 a a^2.

Pieśni nie są poprzedzone wstępem instrumentalnym. Często głos wokalny wchodzi równo z partią fortepianu. Kompozytor szereguje asymetryczne motywy, stosuje zmienne metrum i fluktuujące tempa przy jednoczesnej redukcji do minimum środków dynamicznych. Jest to wyrazem próby osiągnięcia naturalności dziecięcej mowy. Jednocześnie przez zmiany faktury fortepianowej, wolumenu dźwięku i barwy rejestru wprowadza elementy wewnętrznej dynamiki. Ze względu na nałożone ograniczenia partii wokalnej, które wynikają z chęci odzwierciedlenia śpiewu dziecka, Szymanowski powierzył partii fortepianu wyrażenie tego, o czym opowiadają dziewczynki. To instrument kreuje obraz i wyraz emocjonalno-muzyczny utworu.

RÓŻE DLA SAFONY MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ I *RÓŻE DLA SAFO* FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO

Poemat na sopran i orkiestrę lub fortepian *Róże dla Safo* do słów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej Nowowiejski skomponował w połowie lat trzydziestych XX wieku (prawdopodobnie w 1936 roku). Na wiersze te kompozytor natknął się w czasopiśmie „Pion", które przeglądał w czytelni Polskiego Radia w Poznaniu[5]. Jak napisali jego synowie, wersja na sopran z fortepianem powstała w jeden dzień, a instrumentacja trwała tydzień. Kompozytor starał się połączyć stylistykę antyczną ze współczesnymi środkami wyrazu muzycznego.

Pochodzący z drugiego okresu twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej cykl dwunastu wierszy *Róże dla Safony* zawarty jest w tomiku *Krystalizacje* (1937), który został napisany w Pireusie we wrześniu 1936 roku. Poetka w swoich dziełach zbliżyła się do poetyki skamandrytów poprzez wprowadzenie codziennego konkretu i kolokwialnego języka, połączonego z motywami egzotycznymi. W tym czasie również pojawiło się w jej twórczości zainteresowanie spirytyzmem, magią oraz śmiercią i motywem palingenezy. W swojej poezji w specyficzny sposób traktowała naturę, często ją personifikując. Według Jerzego Kwiatkowskiego, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska reprezentowała w poetyce skamandryckiej realizm psychologiczny.

[5] Por. F. M. i K. Nowowiejscy, *Dookoła kompozytora, Wspomnienie o ojcu*, Poznań 1971, s. 157.

Bohaterką jej poezji jest kobieta żyjąca w zwykłym świecie realiów, jednak jej zestawienie z egzotyką tworzy harmonijną całość. Przez pogłębienie problematyki filozoficznej poetka powoli rezygnowała z tradycyjnych rygorów wersyfikacyjnych, tworząc „poetykę rozluźnionej koncepcji, fragmentu, notatki”[6]. Jej wiersze coraz częściej zbliżały się do swobody wersyfikacyjnej tak zwanego czwartego systemu, który odrzucał zasady metrycznych schematów na rzecz kształtowania rytmu poetyckiego w sposób uwarunkowany logicznym i emocjonalnym znaczeniem językowym.

Cykl *Róże dla Safony* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej składa się z dwunastu wierszy, jednak w niniejszej pracy scharakteryzuję tylko pięć z nich, te, które opracował muzycznie Nowowiejski.

Wiersze mają od pięciu do dwudziestu wersów nierównozgłoskowych, o długości od dwóch do trzynastu sylab, z przewagą siedmio- i ośmiozgłoskowych. Rymy pojawiają się sporadycznie, najczęściej niedokładne, w piątym wierszu poetka zastosowała również rymy dokładne: młody – ody (zakończenie piątego i siódmego wersu), tylu – trylu (zakończenie dziewiątego i jedenastego) oraz nardy – wzgardy (zakończenie trzynastego i dziewiętnastego wersu).

Autorka wykorzystuje topos słowika, który już od starożytności powiązany był z erotyką arkadyjską, jednak piękno i słodycz jego śpiewu może mieć również symboliczne znaczenie obrazujące ukrytą truciznę. Jak zaznacza Tomaszewski, umieszczenie miłości zmysłowej w pobliżu śmierci przywołuje wagnerowską odmianę toposu łabędzia[7]. W ten sposób Pawlikowska-Jasnorzewska zilustrowała nieszczęśliwą miłość antycznej poetki Safony do legendarnego Faona, który nie rozumiał ani jej, ani jej poezji.

W swoich wierszach Pawlikowska-Jasnorzewska wyraźnie nawiązała do twórczości Safony, wprowadzając w trzeciej i czwartej części cyklu określenie Glukupikros, czyli słodko-gorzki. W ten sposób grecka poetka określała Erosa, ilustrując złożony charakter miłości, która niesie ze sobą zarówno szczęście i radość, jak i łzy i cierpienie. Równocześnie w trzecim wierszu, pt. *Już wtedy w Mitylenie…*, ukazała, że miłość w każdej epoce od starożytności ma taką samą naturę – „upada pod ciężarem łez”. Również epitet fiołkowłosa zastał zaczerpnięty z kultury antyku – tak określał Safonę współczesny jej poeta grecki, Alkajos.

W szóstym wierszu, pt. *Poetka samobójczyni*, Pawlikowska-Jasnorzewska w sposób nietypowy ukazała morze – symbol nieskończoności i tajemniczości. Na pytanie podmiotu lirycznego Safo odpowiada: „Chcę morze zarzucić na

[6] Por. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 157.

[7] M. Tomaszewski, *Trzy style Szymanowskiego liryki wokalnej*, [w:] idem, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 20.

głowę…" – chce ukryć swój smutek i cierpienie, popełniając samobójstwo; skacze do morza, które zachowa jej tajemnicę na zawsze i ukoi ból.

Ostatni wiersz cyklu *Epitafium* obrazuje powrót do przeszłości, łączność z historią, która wydarzyła się kilkaset lat wcześniej, przez obcowanie z zachowanymi dziełami rąk ludzkich. Noc i miejsce sprawiają, że podmiot liryczny ulega nastrojowi chwili, wspominając nieszczęśliwą historię Safony, która przetrwała w wierszach starożytnej poetki. Jednocześnie zaznacza, że rozumie jej ból i cierpienie.

Róże dla Safony

III

Już wtedy w Mitylenie,
Jak i w całej Lesbos,
Obca jasnym gajowym i nadmorskim bożkom,
Upadałaś, Miłości, pod ciężarem łez, bo
Jak dziś – byłaś słodko-gorzką…

IV

Safo z puchem nad wargą,
Safo fiołkowłosa,
Gdy jej Eros serce przeszył na wskroś,
Zapatrzona w Plejady wschodzące w niebiosach,
Nazywała go:
GLUKUPIKROS…

V

Safo śniada, Safo długooka,
Drobna i niepozorna jak zwykłe słowiki,
Pokochała niejakiego Faona,
Żeglarza urody przedniej,
Który, choć młody,
Lecz nienawidził liryki,
W szczególności safickiej ody.
Jakżeś ubogą była, siostro, przed nim,
Ty, coś demonów usidliła tylu!
Jak pokorną w jego ramionach!
Ach, bo czym byłby słowik bez swojego trylu,
Słowik w oczach głuchego?
Czym jaśminy, nardy
I fiołki pozbawionym węchu lub beznosym?
Czym dla śpiących ułuda księżycowej nocy,

Oplecionej zefirów szarfą?
Safo!
Natchniona!
Więc się i doczekałaś zasłużonej wzgardy
Niejakiego – Faona.

VI

Poetka, samobójczyni,
Loki rozwiawszy fiołkowe,
Nad wodą stoi…
„Safo, co chcesz uczynić?"

— „Chcę morze zarzucić na głowę,
By nikt nie dojrzał łez moich…"

EPITAFIUM

Myślę o tobie, Safo,
Tu, u wrót Hellady,
Gdzie mnie noc gwiazdomorska z przeszłością jednoczy…
Zrywam dla ciebie kilka róż, gwiaździstych, bladych —
„A słodszy zapach róży,
Gdy zerwana w nocy…"[8]

Cykl *Róże dla Safo* Feliksa Nowowiejskiego składa się z czterech powiązanych ze sobą motywicznie pieśni: *Glukupikros, Faon, Śmierć Safo* i *Epitafium*. Pierwsza, *Glukupikros*, jest opracowaniem trzeciego i czwartego wiersza z cyklu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, które stanowią wstęp do historii nieszczęśliwej miłości Safony. Pieśń ta utrzymana jest w formie przekomponowanej, a jej opracowanie melodyczne jest ściśle związane z budową i znaczeniem tekstu słownego. Jednak kompozytor w trzech miejscach zmienił oryginalny tekst poetki, dostosowując go do melodyczno-rytmicznej ciągłości utworu[9]. Dwie łączą się ze zmianą liczby sylab w wersie z dwunastu i dziewięciu na jedenaście (takt siódmy „upadałaś" zamieniony jest na „upadłaś", takty dwudziesty szósty i dwudziesty siódmy: „go" zamienione jest na „Erosa"). W taktach dwudziestym pierw-

[8] Podaję za: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1998, s. 193–197.

[9] Zmiany prawdopodobnie dokonał kompozytor, jednak nie mogę tego potwierdzić, gdyż nie dotarłam do wydania pisma „Plejada", w którym ukazały się *Róże dla Safony* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W wydaniu jej poezji przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich z 1998 roku nie ma informacji o tym, że zmian w tekście dokonała poetka w 1937 roku, przed wydaniem cyklu w tomiku *Krystalizacje*.

szym i dwudziestym drugim został zaś zmieniony cały trzeci wers czwartego wiersza cyklu poetki na „gdy miłosna zgnębiła ją przykrość", co łączy się ze zmianą rozmieszczenia akcentów w tekście na rytm anapestyczny.

Pieśń rozpoczyna się trzytaktowym wstępem instrumentalnym, w którym prezentowane są dwa motywy: pierwszy, charakterystyczny dla części pierwszej cyklu, ascetyczny motyw akordowy oparty na rytmie punktowanym, oraz drugi, wznoszący się szesnastkowy motyw Safony, który pojawia się w każdej części poematu.

W całym cyklu kompozytor zwraca się ku kulturze starożytnej Grecji, o czym świadczy wykorzystanie przez niego – w partii wokalnej – deklamacyjnej linii melodycznej, w której przeważały pochody sekundowe, zaś w harmonice – skal greckich. W pieśniach przeważa sylabiczne opracowanie tekstu, natomiast melizmaty pojawiają się w ściśle określonych miejscach, podkreślając lub ilustrując tekst słowny. Kompozytor nawiązał w swoim dziele do tradycji muzycznych figur retorycznych. Przejawia się to w ilustracyjnym i interpretacyjnym zastosowaniu ozdobników, połączeniu kierunku zstępującego melodii oraz skoków i współbrzmień dysonansowych z wersami tekstu, w których jest mowa o cierpieniu, bólu i śmierci. Przy opracowaniu fragmentów tekstu opisujących piękno przyrody kompozytor wykorzystał natomiast kierunek wstępujący linii melodycznej oraz melizmatyczne opracowanie słów. W pierwszych trzech pieśniach apostrofa „Safo…" jest powtórzona dwukrotnie i opracowana muzycznie w ten sam sposób, przez nawiązanie do barokowej figury retorycznej – *exclamacione*.

Harmonia, podobnie jak w twórczości impresjonistów, pełni tutaj funkcję kolorystyczną i wyrazową. Kompozytor operuje łańcuchami równoległych trójdźwięków z sekstą oraz akordów septymowych. Wykorzystał również pochody akordów bez tercji, które dają wrażenie politonalności. W partii fortepianu obok faktury akordowej obecne są elementy figuracyjne wykorzystujące przekształcany motyw Safony.

Poemat *Róże dla Safo* jest jednorodny stylistycznie i motywicznie, w każdej pieśni pojawia się motyw Safony zaprezentowany na początku całego utworu, zaś partia fortepianu w zakończeniu ostatniej pieśni nawiązuje do ostatnich taktów pierwszej.

RECEPTION OF POEMS BY FEMALE SKAMANDER POETS IN VOCAL WORKS OF POLISH COMPOSERS OF THE INTERWAR PERIOD

ABSTRACT

The beginning of the 20th century opens a new chapter in development history of solo song in Poland. In this period Polish vocal music visibly evolved to achieve the European level in two ways: by the process of Europeization as well as by attempts of creating a national style based on modern compositional techniques. In effect the songs of Polish composers began to show qualities of loosely composed pieces of music with prevalent declamatory melodic character and extended piano part, using coloristic effects. It was also associated with closer connection between the music and the lyrics. In the interwar period the Polish composers wrote songs mainly to the poems of compatriot poets from the turn of the 19th and 20th centuries. Among them were two women: Kazimiera Iłłakowiczówna and Maria Pawlikowska-Jasnorzewska.

KEYWORDS

songs, Karol Szymanowski, Feliks Nowowiejski, Kazimiera Iłłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

BIBLIOGRAFIA

1. Nowowiejski F., *Róże dla Safo, Poemat na sopran z fortepianem lub z orkiestrę*, Kraków 1947.
2. Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji*, Wrocław 1998.
3. Boehm J., *Feliks Nowowiejski. Zarys biograficzny*, Pojezierze, Olsztyn 1968.
4. Boehm J., *Feliks Nowowiejski 1877–1946, zarys biograficzny*, Pojezierze, Olsztyn 1976.
5. Borkowska E., *Muzyczne konteksty poezji Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] *Kody kultury, interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.
6. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne. Pieśń*, Kraków 1974.
7. Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008.
8. Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
9. Kwiatkowski J., *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1998.
10. Nowowiejscy F. M. i K., *Dookoła kompozytora. Wspomnienie o ojcu*, Poznań 1971.
11. Poniatowska I., *Romantyzm. Część druga A: 1850–1900, Twórczość muzyczna*, Warszawa 2010.
12. Poźniak W., *Opera po Moniuszce. Oratorium i kantata. Muzyka chóralna. Pieśń solowa po Moniuszce*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966.
13. Tatarska J., *Feliks Nowowiejski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa 2005.
14. Tatarska J., *Feliks Nowowiejski*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, Kraków 2002.
15. Tomaszewski M. , *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

KAROLINA KOPROWSKA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

„TUWIM W SPÓDNICY”? POETYKA SKAMANDRA W TWÓRCZOŚCI ZUZANNY GINCZANKI

STRESZCZENIE

Twórczość Zuzanny Ginczanki, pomimo nadanego poetce przez Adama Ważyka przydomka „Tuwima w spódnicy”, który akcentuje rolę poetyki Skamandra w kształtowaniu się artystycznego wyrazu jej dzieł, wykracza ponad bezkrytyczne naśladownictwo. Ginczanka jawi się jako twórczyni z jednej strony pozostająca pod wpływem skamandryckim, z drugiej silnie zaznaczająca swoją indywidualność.

SŁOWA KLUCZOWE

Zuzanna Ginczanka, Tuwim w spódnicy, Skamander

INFORMACJE O AUTORCE

Karolina Koprowska
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: karolina.koprowska@vp.pl

W jednym ze swoich utworów, zatytułowanym *Ballada o krytykach poezje wertujących*[1], Zuzanna Ginczanka pisze:

Przyszedł krytyk i rzekł: „Podejrzane –
za tym rymem, proszę panów, za tym rymem
coś wyraźnie zalatuje Leśmianem,
a ponadto, powiedziałbym, Tuwimem".

Przyszedł drugi i trzeci, i czwarty,
i zaczęli węszyć nosem i wyliczać –
z awangardy, proszę panów, z awangardy
w pierwszym rzędzie wymienili Czechowicza.
[….....]
Siedli w knajpie, gdzieś pod oknem i księżycem,
i po każdym wypalonym papierosie
podejrzliwie wyglądali na ulicę
i węszyli księżycowe pismo nosem.

A że była właśnie wiosna, z chytrą miną
nagle stwierdził imć pan Kalikst Kolasiński,
że ta wiosna, proszę panów, i to wino
najwyraźniej zalatuje mu Wierzyńskim.

(Zuzanna Ginczanka, *Ballada o krytykach poezje wertujących*, WZ, 61–62)

W moim spojrzeniu na twórczość Zuzanny Ginczanki postąpię nieco wbrew jej satyrycznemu ostrzeżeniu dla interpretatorów literatury, przyjmując pozycję „krytyka wertującego poezje", który dokona analizy utworów Ginczanki przez pryzmat poetyki Skamandra. Aby nie przekraczać jednak „granic diablej cierpliwości", kontekst skamandrycki potraktuję przede wszystkim jako odniesienie oświetlające twórczość poetki i ukazujące odmienne oblicze jej poezji.

Poetyka Skamandra, która kształtowała się między innymi zgodnie z przyjętą przez grupę zasadą „swobodnego rozwoju każdego twórczego talentu", jest bardzo zróżnicowana, łączy odmienne tendencje, dążenia i strategie poetyckie poszczególnych skamandrytów. Impresjonistyczna kompozycja wiersza w duchu młodopolskim, stylizacje romantyczne, retoryka publicystyczna, świadome obniżanie stylu i tematów, motywy ekspresjonistyczne, futurystyczne eksperymenty – tak prezentuje się wachlarz odniesień historycznych i literackich

[1] Z. Ginczanka, *Wniebowstąpienie ziemi*, wybór i posłowie T. Dąbrowski, Wrocław 2013, s. 61–62. Cytowane w szkicu fragmenty większości utworów Ginczanki podaję za tym wydaniem, dalej stosując skrót WZ.

w poezji skamandrytów[2]. Świadczy on nie tylko o synkretycznym charakterze poetyki grupy, ale przede wszystkim o jej fenomenie na gruncie polskiej literatury. Janusz Stradecki wyjaśnia, że

> [...] dążności tak niejednolite przyjmowane były bowiem wtedy jako pewna całość, coś nowego i niezwykłego. Jako nowy układ różniący się od wcześniejszych doświadczeń poetyckich, a także od poczynań poetów skupionych w innych grupach, będąc – w określonej sytuacji historycznej – dostatecznym czynnikiem spajającym grupę[3].

W tak różnorodnym zjawisku literackim można odnaleźć również twórczość Zuzanny Ginczanki, która już w najwcześniejszych utworach ujawnia się nie jako naiwna naśladowczyni, lecz autorka świadomie i krytycznie wykorzystująca tradycję literacką w budowaniu własnego stylu. Skamandryckie głosy pobrzmiewają na różnych poziomach utworów Ginczanki – poczynając od określonego stosunku do świata i życia oraz wynikających z niego treści wyrażanych w utworach, a kończąc na warstwie językowej i organizacji brzmieniowej. Poetyka Skamandra, a zwłaszcza twórczość Juliana Tuwima, odegrała znaczącą rolę w ukształtowaniu się Ginczanki poetki, co szczególnie podkreślił Adam Ważyk, nazywając Ginczankę „Tuwimem w spódnicy”.

„OCZAMI JAK AGRAFKAMI OSTRO WPIĘŁAM SIĘ W ŚWIAT”

Poezja Ginczanki rejestruje przede wszystkim proces poznawania wszelkich przejawów życia, który zostaje ujęty w ramę skamandryckiego witalizmu. Pochwała pełni życia w jego biologicznej i sensualistycznej odsłonie wyrasta z uważnej i wręcz zachłannej obserwacji świata oraz własnego ciała. Obrazuje to doskonale następujący fragment wiersza *Dziewictwo*:

> My…
> Chaos leszczyn rozchełstanych po deszczu
> pachnie tłustych orzechów miazgą,
> krowy rodzą w parnym powietrzu
> po oborach płonących jak gwiazdy. –
> […] Ścieka żywic miodna pasieczność,
> wymię kozie ciąży jak dynia –
>
> (Zuzanna Ginczanka, *Dziewictwo*, WZ, 33)

[2] Por. M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*, [w:] idem, *Style odbioru: szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

[3] J. Stradecki, *Skamander*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 1007.

Pod tajemniczym „my" z pierwszego wersu utworu kryją się kobiety, w których imieniu poetka się wypowiada i tym samym podkreśla swoją przynależność. Dzięki temu próbuje również zdefiniować samą siebie jako kobietę. W ukazanym przez Ginczankę obrazie uderza zmysłowy biologizm, podobny nieco do witalizmu Tuwima, ale związany przede wszystkim z kobiecością, macierzyństwem i cielesnością. Biologizm kobiet w ujęciu autorki zyskuje dodatkowe znaczenie związane z bliską relacją natury i kobiety. Opis angażujący wszystkie zmysły staje się niezwykle plastyczny, emocjonalny i dynamiczny, przez co oddaje żywiołowość kobiecej natury. Jak zauważa Michał Głowiński:

> Treść jest jakby ładunkiem prochu rozsadzającym zewnętrzną powłokę, jest w koncepcji Ginczanki czymś niezwykle dynamicznym, burzącym statyczną formę. Tak pojmowana treść doskonale odpowiada filozofii poetki – filozofii sensualistycznej, filozofii, której głównym punktem zainteresowania było zmysłowe bogactwo i piękno świata. Zmysły były – jak treść – czynnikiem burzącym jałowość mieszczańskiego konwenansu, buntowały się przeciw mieszczańskiej codzienności[4].

Opozycję między naturą a kulturą, konwenansami i sztucznością a pierwotnością i kobiecą naturalnością akcentuje skontrastowanie w wierszu dwóch podmiotów zbiorowych „my" – spontanicznej, nieograniczonej kobiety-natury oraz kobiet, które

> w hermetycznych
> jak stalowy termos
> sześcianikach tapet brzoskwiniowych,
> uwikłane po szyję w sukienki,
> prowadzimy
> kulturalne
> rozmowy.
>
> (Zuzanna Ginczanka, *Dziewictwo*, WZ, 33)

Z binarnego podziału kobiecego środowiska wyłania się z jednej strony specyfika kobiecego doświadczenia i jego pochwała, a z drugiej – wykreowany model kobiecości, jaki autorka przyjęła, aby istnieć w sferze kultury.

Warto zwrócić uwagę, że uzyskany w tym wierszu efekt kakofonii poprzez nagromadzenie „syczących" spółgłosek oddaje w warstwie brzmieniowej „rozchełstany" i gwałtowny biologizm. Tym samym można odnieść wrażenie nasycenia podmiotu fizycznością życia, które ewokuje swoistą epifanię piękna świata i jego bogactwa. W zachłyśnięciu się rzeczywistością i nadmiarze zmysło-

[4] M. Głowiński, *O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki*, „Twórczość" 1955, nr 8, s. 117.

wych doznań autorka odkrywa źródła własnego szczęścia. W innym wierszu, zatytułowanym *Fizjologia*, krzyczy: „cieszę się: życie! (wykrzyknik); oddechom daję posłuch"[5]. Radość z życia jest tak ogromna, że do jej wyrażenia Ginczanka nie tylko wykorzystuje intonację wprowadzoną znakiem interpunkcyjnym wykrzyknika, ale także dopełnia ją wypowiedzenie słowa: „wykrzyknik". Zachwyca autorkę sam fakt życia, poświadczony przez proces oddychania, w który próbuje się wsłuchać i który chce zmysłowo poznać. Poczucie szczęścia odnajduje więc w niezauważalnych przejawach życia, a także w jego prostocie oraz możliwości zadziwienia nad zwykłymi i najmniejszymi elementami rzeczywistości. W *Przepisie na prostotę życia* Ginczanka zaleca odrzucenie skłonności do nadmiernej refleksyjności na rzecz samego przeżywania i doświadczania świata. Aby doznać prostoty życia, należy – głosi Ginczanka na wzór skamandrycki – „łykać dzisiejszość", skupić się na przeżywanej obecnie chwili, a także – jak w utworze *Fajka zapatrzeń* – „zapatrzeć się w teraźniejszość".

Zachłanność spojrzenia na świat i wrażliwość na zmysłowy wymiar natury nie tylko więc ewokują rodzajowy obrazek, lecz także determinują filozoficzną refleksję oraz stają się częścią poetyckiego światopoglądu autorki. Witalistyczna wizja świata Ginczanki jest daleka od naiwnego i beztroskiego zachwytu nad życiem, który prezentował choćby Wierzyński w tomie *Wiosna i wino*. Poezja ta, jak wskazuje Tadeusz Dąbrowski w posłowiu do nowego wyboru wierszy poetki:

> [...] czerpie z niejasnych źródeł i rodzi słodko-gorzkie owoce poznania, które otwierają oczy i każą żyć na własny rachunek, bez ideologicznych protez. Wybitna poezja nie stwierdza, ale szuka. A kiedy znajdzie, jest tak szczęśliwa i przerażona, że gubi wszystkie liście i próbuje od nowa. [...] gardzi złotymi radami i zapożyczonym doświadczeniem, poznaje przez dotyk, przez ciało i krew[6].

Ginczanki, zostaje ukazana w kategoriach bolesnego zawłaszczenia i przemocy. W wierszu *Fizjologia* kobiecy podmiot wyznaje:

> Oczami jak agrafkami
> ostro wpięłam się w świat,
> żółto strzelony promień
> w źrenicę wwiercił się jak świder –
>
> (Zuzanna Ginczanka, *Fizjologia*, WZ, 30)

[5] WZ, 30.
[6] T. Dąbrowski, *Na marginesie*, [w:] WZ, s. 75.

Ponieważ relacja między ludzkim spojrzeniem, będącym narzędziem poznawania[7], a przedmiotem samego poznania zostaje ukazana za pomocą batalistycznej metaforyki, przypomina ona swego rodzaju walkę. Spojrzenie jest ostre i przenikliwe, gdyż penetruje otaczającą rzeczywistość oraz stara się do niej wniknąć. Jednocześnie jednak natura dokonuje odwetu, broni się przed ludzką ingerencją. Okazuje się więc, że poznanie musi być okupione cierpieniem, gdyż ludzkie spojrzenie nie jest niewinne, a wiedza o świecie oraz człowieku jest bolesna i trudna. Poznawanie u Ginczanki wiąże się bowiem ściśle ze świadomością istnienia ciemnych stron ludzkiej natury, które w każdej chwili mogą się ujawnić. Ukazany w przywołanym już wierszu dach – jako najwyższa część budynku – ukrywa, ale jednocześnie chroni przed nierozpoznanymi i nieoswojonymi wymiarami życia:

Ileż tam spraw! Ileż tam nigdy
nie notowanych nigdzie dziejów!
Ileż tam kotów i księżyców,
i lunatyków, i złodziejów!

(Zuzanna Ginczanka, *Wiersz, z którego wynika, że należy poświęcać dachom znacznie więcej uwagi*, WZ, 55)

Zachowania, jakie istnieją poza granicami świadomości, mają charakter dewiacyjny, przypominają lunatyczne i maniakalno-depresyjne stany schizofreników i „grubych pykników". Postać „pyknika" pojawia się w XX-wiecznej teorii niemieckiego lekarza psychiatry Ernsta Kretschmera, który wyróżnił trzy typy ludzi (wśród nich typ pykniczny) mających skłonności do różnych zaburzeń psychicznych, wahań nastrojów, wycofywania się z życia społeczności czy stanów schizofrenicznych. Ginczanka dodaje do tego obrazu siły demoralizujące oraz instynkty zwierzęce, będące nieodłączną częścią ludzkiej natury, co wyrażają pejoratywne konotacje wizerunków kotów żyjących na dachu:

[7] O wzroku jako podstawowym narzędziu poznawania świata pisał już Arystoteles: „Wszyscy ludzie z natury dążą do poznania, czego dowodem jest ich umiłowanie zmysłów (bo, nawet niezależnie od ich praktycznej użyteczności, miłują je dla nich samych), a zwłaszcza ponad wszystkie inne dla wzroku. Nie tylko bowiem gdy działamy, ale nawet wtedy, gdy nie mamy niczego praktycznego na względzie, stawiamy wzrok ponad wszystkie inne zmysły. Przyczyną zaś jest to, że ze wszystkich zmysłów wzrok w najwyższym stopniu umożliwia nam poznanie i ujawnia wiele różnic". Zob. Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1983, 980 a.

Pomyśl przez chwilę: księżyc w górze
jak zaczajony ostry pocisk
i kadry, pułki, roty kotów,
idące na zastępy kocic.

(Zuzanna Ginczanka, *Wiersz, z którego wynika, że należy poświęcać dachom znacznie więcej uwagi*, WZ, 55)

Fragment wiersza może wskazywać na skłonność człowieka do agresji, brutalności, okrucieństwa i zadawania bólu, a nawet śmierci. Jednocześnie warto zauważyć, że przedstawiona w utworze walka zyskuje charakter płciowy, rozgrywa się między kotami i kocicami, co podkreśla odrębność świata kobiecego i męskiego oraz niemożność ich pogodzenia. Odnosząc ten fragment do wzmianki o „kocim wielkim hymnie Marcowym", można też dopatrywać się tu seksualnych perwersji czy erotycznych fantazji[8].

Cały utwór jest utrzymany w odrealnionej i onirycznej aurze nocy, która wskazuje, że kontrolowane przez świadomość mroczne oblicze natury człowieka objawia się właśnie w sennych marzeniach i wyobrażeniach. Nie bez znaczenia pozostaje bowiem fakt, iż dachy „płyną nocą w głąb ciemności", co może również podkreślać enigmatyczność pewnych aspektów ludzkiego życia, a także niemożność całościowego poznania świata oraz rządzących nim mechanizmów. Niewystarczalność możliwości poznawczych człowieka objawia się w obliczu powracającej w wielu wierszach Ginczanki myśli o transcendencji i sferze sakralnej:

Po samotnych krążę pokojach, o ogrodzie myśląc nieznanym

(Zuzanna Ginczanka, *Ucieczka*, WZ, 64)

dzwonią jabłka wszelkiego poznania pomieszane w łykowych kobiałach. […]
Tyle razy już oczy niebieskie czarną nocą uczerniał dzień –

(Zuzanna Ginczanka, *Pycha*, UWS[9], 76)

Człowiek nie ma zatem dostępu do pełnej wiedzy o świecie oraz życiu, ta bowiem przynależy jedynie Bogu. Jest on skazany na nieustanne poszukiwanie, błądzenie wśród pomieszanych wartości, między dobrem a złem, i podejmowanie kolejnych, nieudolnych prób poznania.

[8] Zob. I. Kiec, *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, Poznań 1994, s. 41–43.
[9] Z. Ginczanka, *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, wstęp i oprac. I. Kiec, Poznań 1991.

Spojrzenie Ginczanki na świat i człowieka objawia dojrzałą i głęboką refleksję, akcentuje różne wymiary ludzkiego doświadczenia, a tym samym pokazuje jego pełniejszy obraz. Dlatego też witalizm prezentowany przez Ginczankę nie powiela frenetycznego stosunku do świata skamandrytów, ale opiera się – parafrazując fragment wiersza *Mitologia radosna* – na umiejętności dźwigania własnego szczęścia.

„JAKŻE SIĘ ŚWIATU CAŁA OPOWIEM…"

Rozważaniom dotyczącym poznawania rzeczywistości i jej zmysłowego przeżywania odpowiada metapoetycka koncepcja Ginczanki, która wpisuje się w skamandryckie refleksje na temat kształtu polskiej literatury i roli jej twórców. Wydobywanie codzienności i zwyczajności życia pociągało za sobą radykalne obniżenie tonu wypowiedzi poetyckiej, odrzucenie patosu na rzecz języka mówionego i potocznego, kolokwializmów, wulgaryzmów, języka reklam i gazet czy popkultury. Taka wizja języka poetyckiego nie odpowiada jednak autotematycznym poszukiwaniom Ginczanki, w których autorka wyraża – chyba najmocniej zaznaczony w początkowych próbach literackich – sprzeciw wobec konwencji, w jakie został uwikłany język, oraz ich niewolniczego naśladowania. Izolda Kiec, odkrywczyni twórczości Ginczanki, wskazuje, że impulsem do zerwania z konwencjami było zużywanie się słów i banalizowanie środków artystycznego wyrazu, co z kolei uniemożliwiało zarejestrowanie autentycznego charakteru doświadczeń[10].

Językowe eksperymenty podjęte przez Ginczankę opierają się na swoistej triadzie słowo-ciało-świat, która pojawia się między innymi w wierszu *Gramatyka*:

> (– a wrosnąć w słowa tak radośnie,
> a pokochać słowa tak łatwo –
> trzeba tylko wziąć je do ręki i obejrzeć jak burgund pod światło.)
>
> (Zuzanna Ginczanka, *Gramatyka*, WZ, 34)

Język w utworach Ginczanki – co podkreśla również Tadeusz Dąbrowski – próbuje nie tyle przylgnąć do rzeczy, ile w nie wrosnąć. Postulat konkretyzacji języka realizuje się w wierszu *Gramatyka* w skojarzeniach części mowy z określonymi zjawiskami przyrody czy elementami świata:

[10] I. Kiec, op. cit., s. 59.

Przymiotniki przeciągają się jak koty
I jak koty są stworzone do pieszczot […]
Oto jest bryła i kształt, oto jest treść nieodzowna,
konkretność istoty rzeczy, materia wkuta w rzeczownik […]

(Zuzanna Ginczanka, *Gramatyka*, WZ, 34)

Słowa powinny więc odpowiadać rzeczywistości, aby mogły jak najpełniej oddać cielesne doznanie i zarejestrować proces subiektywnego, zmysłowego poznawania świata oraz życia. Wedle założenia Ginczanki poeta ma wydobyć ze słów ich zmysłowość i lepkość, które to umożliwią nie tyle przeniknięcie języka, ile somatyczne z nim zespolenie. W takim spojrzeniu na relację języka i ciała twórczość Ginczanki kształtuje się analogicznie do poezji Tuwima, ale zarazem z nią polemizuje. Poetka zdaje się podzielać Tuwimową koncepcję, w której słowo jest czymś więcej niż narzędziem przekazu, staje się bowiem przedmiotem przeżywania. Tuwim namiętnie bada słowa, dociera do ich granic, eksperymentuje, aby poznać możliwości poetyckiej ekspresji[11]. Podobnie postępuje w swojej poezji Ginczanka, która poszukuje różnych znaczeń słów, niekiedy tworząc ich nową formę, a także posługuje się niepokojącymi i pełnymi nadmiaru metaforami. Rozbudowana metaforyka, określona przez Agatę Araszkiewicz mianem „barokowej", jest związana z kobiecą seksualnością, namiętnością oraz zmysłowością, które mogą znaleźć dla siebie ujście właśnie w języku, a zarazem stanowi ochronną powłokę, pod którą kryje się wrażliwa i melancholijna natura autorki[12].

Taki sposób obrazowania pozwala ponadto na przybliżenie się w najwyższym stopniu ciała i słowa. W kwestii cielesności poezji zaznacza się wyraźny rozdźwięk między Ginczanką a Tuwimem. Jak przekonuje Piotr Matywiecki:

> [...] ciało w poezji Tuwima jest znakiem ciała. Ten znak jest „naskórkiem", od strony ciała stykającym się z nieskończonością duchową, a może z nicością. A ponieważ ten znak ciała zachowuje tego ciała bezcielesność – to jest znakiem ciała bezcielesnego, znakiem niejako bez desygnatu, oderwanym. O tyle więc poezja Tuwima jest cielesna, o ile ma znaczenie pozajęzykowe[13].

Ciało wymyka się więc językowi, aby nie stanowić przeszkody dla autonomizujących się zmysłów i emocji. W utworach Ginczanki sytuacja wydaje się diametralnie odmienna, gdyż działanie zmysłów oraz wpływ afektów umożli-

[11] Por. M. Głowiński, *Wstęp*, [do:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1964.

[12] Zob. A. Araszkiewicz, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001, s. 111–112.

[13] P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 45.

wiają wyrażenie za pomocą języka cielesności i fizycznego wymiaru ludzkiego życia:

> Sprawy czerwone i ciepłe z frazesów się rodzą jak z matek
> Treść bulgocącym krwotokiem wybucha ze śpiewnej udręki.
>
> (Zuzanna Ginczanka, *Treść*, UWS, 79)

– pisze Ginczanka w wierszu *Treść*. Język, który się materializuje i ujawnia swoją namacalność, kształtuje się zatem w reakcji na świat i ludzkie doświadczenie. Dlatego też w koncepcji Ginczanki dochodzi do odwrócenia zasady stworzenia świata przekazanej w biblijnej opowieści, gdyż

> oto
> ciało
> stało się
> słowem.
>
> (Zuzanna Ginczanka, *Proces*, WZ, 7)

Język traci więc swoją moc kreacyjną, zaczyna twórczo odtwarzać rzeczywistość i poszukiwać jej istoty.

Moje rozważania pokazują, że poetyka Skamandra stanowi istotny kontekst poezji Zuzanny Ginczanki, bez którego trudno byłoby uchwycić specyfikę i zrozumieć oryginalność twórczości tej poetki. Literackie dokonania skamandrytów wydają się punktem wyjścia czy też głównym źródłem inspiracji Ginczanki do sformułowania własnej koncepcji sposobu wyrażania i poetyckiego obrazowania. Autorka w swoich utworach nie powiela bowiem skamandryckich wzorów, ale twórczo je modyfikuje i nadaje im nowe jakości. Ponieważ zależność jej poezji od twórców z kręgu Skamandra, przede wszystkim Tuwima, nie jest całkowita, nazywanie Ginczanki „Tuwimem w spódnicy" budzi podejrzenie o interpretacyjne nadużycie i prostą klasyfikację, przed którą przestrzegała sama autorka w przywołanej przeze mnie na początku *Balladzie o krytykach poezje wertujących*. Poetki nie można bowiem postrzegać jako bezkrytycznej naśladowczyni koncepcji skamandrytów, jak sugeruje uwaga Ważyka. Jawi się ona raczej jako jeszcze jedna skamandrycka indywidualność literacka.

A FEMALE TUWIM? POETICS OF THE SKAMANDER GROUP IN THE POETRY OF ZUZANNA GINCZANKA

ABSTRACT

The poetics of the Skamander group, especially of Julian Tuwim, provides an irreplaceable context for the poetry of Zuzanna Ginczanka, which earned the poet a nickname of ‘a female Tuwim’, given to her by Adam Ważyk. However, Ginczanka herself underlined her originality and creative independence from the group. The present analysis aims to prove that in spite of visible similarities between Ginczanka`s and Tuwim’s works, the former cannot be truly treated as simply the female counterpart of the latter.

KEYWORDS

Zuzanna Ginczanka, female Tuwim, Skamander

BIBLIOGRAFIA

1. Araszkiewicz A., *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001.
2. Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1983.
3. Ginczanka Z., *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, wstęp i oprac. I. Kiec, Poznań 1991.
4. Ginczanka Z., *Wniebowstąpienie ziemi*, wybór i posłowie T. Dąbrowski, Wrocław 2013.
5. Głowiński M., *O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki*, „Twórczość” 1955, nr 8.
6. Głowiński M., *Style odbioru: szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
7. Głowiński M., *Wstęp*, [do:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1964.
8. Kiec I., *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, Poznań 1994.
9. Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.
10. Stradecki J., *Skamander*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

PAULINA STACHULA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

MITYZACJA PRZESTRZENI MIEJSKIEJ KRAKOWA I PARYŻA W POEZJI MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ

STRESZCZENIE

W artykule autorka analizuje mityzację przestrzeni w wierszach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Zabiegowi temu poddane zostały dwa miasta szczególnie bliskie poetce – Kraków oraz Paryż.

SŁOWA KLUCZOWE

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, mityzacja przestrzeni, Kraków, Paryż

INFORMACJE O AUTORCE

Paulina Stachula
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: paulina.stachula@wp.pl

O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej powiedziano i napisano wiele. Skupiano się na jej miłosnych epigramatach, artyzmie wierszy związanych z naturą. Część krytyków traktowała jej poezję jako „dyletanckie hafciarstwo rymów". W recenzjach można przeczytać, że

> […] p. Pawlikowska robi wrażenie, jakby wiersze pisała dla zabawy – z lekkomyślnością prawdziwie kobiecą psuje najlepsze zamiary – żadnego przy pisaniu wysiłku żadnego broń Boże opracowania – nie ma mowy o nietzscheańskim tworzeniu ponad siebie[1].

Dalej:

> […] ta harfistka ma za temat NIC, bo jest bezceremonialnie wygodnicka – ułatwienia w poezji, ułatwienia w szkole [...] mistrzyni bibelotów […] – pisze wiersze do sztambucha, do zawijania karmelków, słodka Dzidzi Colombina w różowym dominie – pisze wiersze do skręcania papilotów przy rannej toalecie[2].

To jedne z określeń poezji Jasnorzewskiej. Wśród tych, którzy cenili jej twórczość, znajdowali się Julian Tuwim (wiersz *Do Pani Marii Pawlikowskiej*), Jan Lechoń, Stefan Żeromski (zachwyt nad wierszem *Do Lenartowicza)*, Tadeusz Boy-Żeleński, Rajmund Bergel (który uważał, że „Pawlikowska jest rewelacją istotnego, oryginalnie zapowiadającego się talentu. […] jako poetka ma rzeczywiście coś od siebie do powiedzenia i że umie to powiedzieć w odmienny, sobie tylko właściwy sposób"[3]), Antoni Słonimski (który w 1954 roku wydał zbiór wierszy Jasnorzewskiej i poprzedził je wstępem).

Niniejszy tekst dotyczy mityzacji przestrzeni w poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W całej jej twórczości poetyckiej widoczny jest szczególny rodzaj mitotwórstwa: poetka odczytuje i przetwarza tradycyjne mity (szereg wierszy związanych z postaciami Wenus, Narcyza; w niemal każdym tomiku odnajdziemy wiersze związane z mitem księżyca) oraz tworzy i konstytuuje nowe.

MIT I LITERATURA

Jak pisał Henryk Markiewicz: „refleksje o stosunku literatury i mitów zaczynają się zazwyczaj od ubolewania nad wieloznacznością drugiego z tych pojęć"[4]. Istnieje wiele teorii mitu, jego struktury czy też funkcji.

Wśród różnych podzbiorów należących do pojęcia „mit" można znaleźć podzbiór rdzenny, czyli taki, który zawiera przedmioty w przeświadczeniu powszechnym pod to pojęcie podpadające. Właśnie w tym sensie mity to fabularne wierzenia o bogach i bohaterach oraz innych istotach i siłach nadprzyrodzonych.

[1] A. Mauserberger, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje*, t. 1, Warszawa 1958, s. 5.

[2] Ibidem.

[3] R. Bergel, *Współczesny Kraków literacki*, Kraków 1924, s. 50.

[4] H. Markiewicz, *Literatura a mity*, [w:] idem, *Prace wybrane*, Kraków 1997, t. 5, s. 176.

Fabuły te z czasów przedpiśmiennych przekazywane są zazwyczaj jako narracje lub demonstrowane są w zachowaniach obrzędowych[5]. W mitycznym obrazie świata uwidacznia się mocny poddział różnych jego sfer, zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Właściwością mitu jest podporządkowanie czasowi cyklicznemu: zdarzenia nie rozwijają się linearnie, lecz wiecznie się powtarzają w pewnym ustalonym porządku, przy czym nie stosują się do nich pojęcia początku i końca. Sfera narracji mitologicznej w archaicznym świecie jest ograniczona w przestrzeni i w czasie – tworzy zrytualizowaną strukturę zanurzoną w codziennym praktycznym bytowaniu zbiorowości[6]. Mityczne myślenie i mityczny obraz świata znajdowano na płaszczyźnie językowej lub na płaszczyźnie rzeczywistości przedstawionej. Szczególną uwagę zwracano na konstrukcje czasu i przestrzeni. Mityczne ujmowanie przestrzeni to waloryzujące traktowanie różnych jej fragmentów i kierunków w nadawaniu im symbolicznych znaczeń[7].

Wedle Nothropa Frye'a mit stanowił i stanowi integralny element literatury, zaś literatura jest zrekonstruowaną mitologią. Mitologia jako struktura całościowa i pełny zakres tego, co da się wrazić słowami, stanowi matrycę, do której poezja stale powraca. Poeci, których głęboko interesuje pochodzenie, losy i dążenia ludzkości, z trudem znaleźliby temat niezwiązany z mitem. Stąd bierze się zdaniem Frye'a ogrom poezji wyraźnie mitopeicznej[8].

Jurij Łotman i Zara Minc traktują literaturę i mitologię jako dwie komplementarne tendencje, z których każda zakłada obecność drugiej i tylko na jej tle może uświadomić sobie własną specyfikę. Literatura jest terenem ich ciągłej interferencji – wzajemny przekład tekstów tych dwóch typów gwarantuje literaturze wypracowywanie nowych komunikatów[9]. Relacja między literaturą a mitologią nie może być traktowana w kategoriach tożsamości czy przeciwieństwa, ale dziedziczenia i rozwoju, przekształcenia i interakcji[10].

Z wartościującym traktowaniem mityczności literatury mamy do czynienia wtedy, gdy pojawia się ona jako hasło programowe – postulat mitotwórstwa i mitologizującego widzenia rzeczywistości. U różnych autorów identycznie lub podobnie sformułowane hasło miało różne odniesienia, rozmieszczone na całym polu znaczeniowym mitu. Inni badacze zwracali uwagę na to, że mit jest tworem

[5] Ibidem, s. 176.

[6] J. Łotman, Z. Minc, *Literatura i mitologia*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2002, s. 72–73.

[7] H. Markiewicz, op. cit., s. 189.

[8] N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego". 1*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 302.

[9] J. Łotman, Z. Minc, op. cit., s. 70–71.

[10] H. Markiewicz, op. cit., s. 204.

zbiorowej wyobraźni ludowej. Stanowi on przedmiot wiary i posiada moc nakazu społecznego. Literatura to dzieło jednostki lub określonej zbiorowości, traktowana jest jako fikcja i pewne doznanie estetyczne[11].

Mit funkcjonuje w literaturze na kilka sposobów. Jest to renarracja (powtórzenie tradycyjnego mitu), transformacja, reinterpretacja (w różnych odmianach: adaptująca do innej wizji świata, polemiczna, antytetyczna, parodystyczna), transpozycja (przeniesienie całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalno-społeczną) oraz inkrustracja mitologiczna (wprowadzenie elementu, motywu mitycznego do utworu tematycznie niezwiązanego z mitem)[12].

Jak wspomniano, teorii mitu i jego przejawów w literaturze jest wiele, tu zostały pominięte jego filozoficzne, kulturowe i antropologiczne teorie. Na użytek pracy przywołano nieliczną ich część, w głównej mierze posłużono się artykułem Henryka Markiewicza *Literatura a mity*.

Mityzacja rzeczywistości to zaś postrzeganie i kształtowanie świata zgodnie z prawami mitu. To nadawanie cech mitycznych poszczególnym składnikom świata przedstawionego, uniezwyklenie go, „zaczarowanie". W zmityzowanym świecie artystycznym każda rzecz i wszelkie zjawisko ma określoną barwę emocjonalną. Według Pawła Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego pisarze

> [...] pożyczają techniki literackie służące budowaniu mitycznej atmosfery czy aury, przywołują niejako ducha mitów, a zarazem tworzą mity własne, stanowiące mieszankę legend, eposów i mitologii różnego pochodzenia. Korzystają z nich do przedstawienia wszelkich doświadczeń – dzieciństwa, dojrzewania, pierwszej miłości, małej ojczyzny – uzyskując dzięki temu kilka wyrazistych profilów. Przede wszystkim mityzacja pozwala spożytkować tradycje epickie, a zarazem ominąć pułapki realizmu[13].

Mityzacja jest także wykorzystywana jako zabieg kontestacyjny wobec współczesności, która rozczarowuje, przygnębia, zniechęca.

W programowym szkicu *Mityzacja rzeczywistości* Bruno Schulz pisał:

> Zapominamy o tym, operując potocznym słowem, że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów. Najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historyj. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, skaleczoną przeistoczoną mitologią[14].

[11] Ibidem, s. 198.

[12] Ibidem, s. 181–182.

[13] P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1998, s. 248.

[14] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Proza*, Kraków 1973, s. 334–335.

Nakreślenie ram świata, czyli konstrukcja czasu i przestrzeni, to jeden z podstawowych sposobów mityzacji. Przestrzeń dzięki zabiegom mityzacyjnym nabiera cech niezwykłości (ale co ważne, nie traci swojego geograficznego i historycznego konkretu), co czyni z każdego jej mieszkańca człowieka naznaczonego i wtajemniczonego, uczestnika magii. Mit wyposaża każdą cząstkę rzeczywistości w znaczenie, nie ma w tych przestrzeniach obszarów pustych[15].

Tematyka miasta we współczesnej myśli literaturoznawczej stała się atrakcyjna. Miasto jest tekstem (Petersburg Toporowa)[16], językiem, palimpsestem, mechanizmem semiotycznym. Elżbieta Rybicka pisze o geopoetyce i zwrocie topograficznym w badaniach literackich[17]. *Pasaże* Waltera Benjamina przyczyniły się do rozpowszechnienia jednego z fundamentalnych doświadczeń modernizmu, tj. bycia w mieście i indywidualnego przeżywania przestrzeni miasta.

W twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej mityzacja przestrzeni jest szczególnie wyraźna w utworach traktujących o miastach szczególnie jej bliskich. W tekście skupiam się na zmityzowanym Krakowie i Paryżu.

Kraków jest obecny we wczesnych wierszach, jak *Zachód słońca na zamku* z tomu *Niebieskie migdały*, i w ostatnich, gdzie utożsamiany jest z miejscem świętym, do którego nie można już powrócić. Bielany i ich okolice podczas wojennej emigracji w angielskim Blackpool staną się dla poetki miejscem najważniejszym, niemal obsesyjnym. W wierszach pragnie ona powrócić do ukochanych stron. W utworach wojennych bardzo mocno zarysowana zostaje granica między przeszłością a teraźniejszością, między „wówczas" a „teraz". Tytuł tomu *Róża i lasy płonące* nawiązuje do twórczości lat międzywojennych, ale też sugeruje zmianę motywów i tematów literackich[18].

Podmiot wierszy powraca do Krakowa w snach. W momencie, gdy zdajemy sobie sprawę, że już nie będziemy mieszkać w domu, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności, dom staje się nie tylko wspomnieniem, ale też przestrzenią marzeń i snów. Takiego samego zwrotu ku wartościom podświadomym należy szukać w obrazach powrotu do kraju rodzinnego[19].

[15] P. Czapliński, P. Śliwiński, op. cit., s. 250–251.

[16] W. N. Toporow, *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

[17] E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca: zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie" 2008, nr 4.

[18] Por. E. Hurnikowa, *Biegnę tam w myślach moich… O wierszach emigracyjnych w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, Katowice 1993, s. 92.

[19] G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Cudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 301–304.

Byłam już dzisiaj sercem mojem całem
na czarnowiejskiej szosie
skąd już blisko Kraków…

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Sen,* WZ [20], 855)

Nazwa ulicy Czarnowiejskiej wywodzi się od Czarnej Wsi, która została przyłączona do Krakowa na początku XX wieku. Z przytoczonego fragmentu wynika, że ulica Czarnowiejska to jeszcze nie Kraków. Sen wiąże się ze wspomnieniem, może to być wspomnienie z dzieciństwa i młodości, gdy w Czarnej Wsi widziano nad potokiem szeregi kobiet, które płukały warzywa przed sprzedażą ich na targu.

Tylko w snach i marzeniach możliwy jest powrót do ukochanych miejsc, bo wojenna codzienność jest przytłaczająca. Czasoprzestrzeń ulega tu mityzacji – w snach staje się przestrzenią świętą w odróżnieniu od zwykłej:

Gardzę wami codzienne sprawy,
dnie tutejsze, tygodnie, miesiące!

Świat mój własny, bezsilny, bezradny,
sny jedynie ma ku pomocy!

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Światło w ciemnościach*, WZ, 925)

Biegnę tam w myślach moich i staję nad grzędą
Pełną róż: twarz przy twarzy i cierń przy atłasie...

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Prawa ogrodu botanicznego,* WZ, 920)

Fatamorgana to wytworzenie się pozornego obrazu odległego przedmiotu, w wierszu o tym tytule podmiot widzi urojone obrazy Tyńca, Bielan, Tatr.

Tęskny Tyńcu, srebrna skało Kmity,
Druidyczne moje Bielany,
Tatry w błękicie, bystrym dostrzegalne okiem

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Fatamorgany*, WZ, 906)

[20] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wiersze zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, Toruń 2003.

Na początku XX wieku, a więc w czasach, gdy Tyniec odwiedzała Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, nie było klasztoru, istniały tylko zniszczone mury i ruiny. Tyniec może być utożsamiany z miejscem romantycznym, gdzie ruiny są elementem krajobrazu melancholicznego, ale też stanowią symbol nietrwałości człowieka rzuconego w wartki nurt żywiołu historii. Bielany natomiast są druidyczne, a zatem połączone z religią i mitem celtyckim. Druidyzm to oddawanie czci przyrodzie (powszechny kult rzek, źródeł, studni, drzew), ale również wiara w nieśmiertelność i wędrówkę dusz. Tyniec, Bielany, Tatry to miejsca święte. Przez zawiłość historii niemożliwością jest, by w nich przebywać. Określenie Bielan przymiotnikiem „druidyczne" wiąże się z nadzieją na powrót do tych miejsc. Jednak w zwykłym czasie i przestrzeni, w odróżnieniu od sfery mitycznej, jest to niemożliwe, fantasmagoryczne obrazy „trwały – pobladły – i prysły"[21].

Kraków to również symbole architektoniczne, do których we wspomnieniach podmiot liryczny powraca, pragnie jak najszybciej przejść przez Bramę Floriańską, zobaczyć Wawel i kopiec Kościuszki:

Kiedyż mnie znów przepuścisz, Floryjańska Bramo,
Cała w świecach, z tercjarką odwiecznie tą samą,
I kiedyż mi powrócisz i staniesz przed oknem
Kopcu Kościuszki,
Zewsząd widna krakowska Fudżijamo?

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Kraków*, WZ, 877)

Brama to symbol przejścia do innej rzeczywistości, ze strefy profanum do strefy sacrum.

Kopiec został porównany do Fudżijamy, największego wulkanu Japonii. Jest to również cel licznych pielgrzymek buddystów, a Jasnorzewska interesowała się tą religią. Zatem kopiec Kościuszki urasta do rangi miejsca pielgrzymek, miejsca kultu religijnego. Co więcej, jest on na tyle blisko, że widać go z okna. Możliwe, że w czasach młodości poetki z Kossakówki rozpościerał się nań widok. Miejsca te, z zamkiem legendą, to miejsca-tradycje, które wzmacniają poczucie przynależności do danej przestrzeni. Jest to efekt historycznego charakteru Krakowa i spotęgowanego poczucia mitycznej ciągłości i trwania.

Kolejnym wierszem, w którym ukazane są miejsca trwale związane z Krakowem, są *Treny wiślane*. Już sam tytuł wskazuje na charakter żałobny utworu. Kraków realny, po którym można się przechadzać, na tę chwilę jest dla podmio-

[21] Eadem, *Fatamorgany*, [w:] eadem, *Wiersze zebrane*, op. cit., s. 823.

tu lirycznego nieosiągalny. Nie ma możliwości, by spojrzeć na ukochany zamek nad brzegiem rzeki, ponieważ:

Stał się dziś dla mnie daleki
I wielce egzotyczny

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Treny wiślane*, WZ, 889)

To, co kiedyś było tak bliskie, teraz jest odległe i dostępne jedynie w snach. Sen po raz kolejny w twórczości Jasnorzewskiej jest bramą do wspomnień, do lepszej rzeczywistości. W marzeniu sennym można stanąć na moście Dębnickim, gdzie od gór wieje wiatr namiętności, i spojrzeć na ukochaną rzekę. Co więcej, sen ma moc jednoczenia z bliskimi pozostawionymi daleko:

Po chwili śpiących gromada,
Szereg postaci uroczych,
Na most się ku mnie przekrada
We śnie, co nas jednoczy

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Treny wiślane*, WZ, 890)

Najdroższy rodzinny dom i legendarny zamek znajdują się w tym śnie obok siebie.

Prastary zegar zamkowy,
Z wolna wydźwięczył dwunastą…
Naprzeciw jest dom co był moim –
I światło w nim nagle zgasło.

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Treny wiślane*, WZ, 890)

W wierszu *Światło w ciemnościach* myśli o Polsce i Krakowie porównane są do nici Ariadny, pozwalającej wydostać się podmiotowi z labiryntu wojennej codzienności. Te myśli to nie tylko drogowskazy pomagające w ucieczce od zwykłego czasu i przestrzeni. To manna, biblijny pokarm, symbolizujący pocieszenie, raj i chociaż na chwilę odzyskany mityczny Eden.

W głodzie serca, wśród granic i gromów,
nieistotną żywię się manną.
Pod poduszką mam świat mój i dom mój –
Raj – i chustkę na łzę poranną.

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Światło w ciemnościach*, WZ, 925)

Przywoływane są miejsca związane z krakowskim rajem: Bielany, Wisła, ulica Zwierzyniecka dzwoniąca tramwajem i dom.

już dom widać, ten, z którym od dziecka
związaniśmy jak muszla i ślimak –

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Światło w ciemnościach*, WZ, 926)

Dla podmiotu lirycznego są to miejsca sakralne, mające charakter niezwykły. Nie ma tu zła – wojna rozgrywa się w innej czasoprzestrzeni, nie dotyka tego obszaru. W zmityzowanym, sennym Krakowie nie ma miejsca na okrucieństwo wojny.

Mityzacja w wierszach o tematyce krakowskiej polega również na ukazaniu wieczności natury. To natura jest głównym tłem wspomnień. Miasto traktowane jest jak przyroda – gąszcz roślin, zieleni, kwiatów. Widoczne jest to w wierszach *Błonia*, *Planty*, *Ogród botaniczny na ul. Kopernika*, *Prawa ogrodu botanicznego.*

Gdzie znajdziesz tak zielone łąki tuż przy mieście,
Poświęcone niedzielnej, sielankowej sjeście.

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Błonia*, WZ, 919)

I gdzież jest drugie miasto tak liśćmi pokryte,
Jakby strzechą zielonej wokoło dachówki?
Kasztany – pień obok pnia –
Nokturn cienisty za dnia –

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Planty*, WZ, 919)

Nie tylko opis przyrody łączy te wiersze. W każdym z nich znajdziemy migawki z przedwojennego Krakowa – przedmiot tęsknoty. Błonia to miejsce niedzielnej sielanki, którą każdy może przeżyć, w końcu to tylko piętnaście minut piechotą od Rynku. To przestrzeń „kramów, dzieci, krów, źrebców”[22]. Błonia to

[22] Na Błoniach wtedy wypasało się zwierzęta. W 1834 roku senat Wolnego Miasta Krakowa uregulował problem wypasu krów na Plantach, wydając jego całkowity zakaz. Od tego czasu jedynym legalnym pastwiskiem w Krakowie były Błonia. Przywilej wypasu na Błoniach został nadany podkrakowskim wsiom jeszcze przez królową Jadwigę i żaden magistrat nie próbował go znieść. Próby takie podjęto w 1965 roku, kiedy przy Błoniach wybudowano hotel Cracovia z oknami wychodzącymi na murawę. [Online] http://miasteria.pl/miejsce/blonia-krakowskie.html [dostęp: grudzień 2014].

także miejsce spotkań rodzinnych, spacerów, dzisiejszych tułaczy. Na Plantach można spotkać archaiczne postaci świata, który uległ mitologizacji – profesora z książką, hrabinę w binoklach i piękną żydowską dziewczynę.

W wierszu *Prawa ogrodu botanicznego* odnajdziemy mityczną przestrzeń, w której wszystko jest bezpieczne, a to, co istnieje, może być szczęśliwe, ponieważ jest ktoś sprawujący nad wszystkim pieczę. Poza tym miejscem nie ma już gwarancji bezpieczeństwa, spokoju. Jeśli kogoś wyrwano z jego arkadyjskiego miejsca – trudno o szczęście i zadowolenie.

I patrzą na mnie bratki o złotym grymasie –
Granatowe i rude, i żółte, i siwe...
O, mnie wydarto z ziemi, lecz one, szczęśliwe,
Były u siebie i będą.
Tutaj, gwałt nad rośliną równałby się zbrodni

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Prawa ogrodu botanicznego*, WZ, 920)

W wierszu *Zielone miasto*, podobnie jak w *Liściach krakowskich*, przestrzeń urbanistyczna łączy się z przyrodą.

Kraków cały jest w liściach,
błyszczących po letnim deszczu
– podwójnie zielonych w księżycu
i w szmaragdowej latarni,
wiszącej przy Zwierzynieckiej...

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Zielone miasto*, WZ, 837)

Co więcej, ten związek sprawia, że Kraków utożsamiany jest z Ogrojcem, miejscem świętym:

Kraków, cienisty ogrojec...
Jaśminów gąszcz, las kasztanów,
inwazja drzew. Ptaków – roje!

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Zielone miasto*, WZ, 837)

Ogrojec to finalizacja, jest wyznacznikiem nie tylko przestrzeni, ale także momentu prowadzącego do końcowego spełnienia zapowiedzi.

Do rangi ważnego wspomnienia urasta nawet krakowskie błoto. Zostało ono przyrównane do prastarej materii, w której odbija się świat sacrum.

Błoto nasze, uprzykrzone, niepotrzebne
Tło jesiennej, złotolistnej feerii,
Jest jak strumień jakiejś pramaterii,
W której niebo przegląda się srebrne.

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Piąty żywioł*, WZ, 932)

Krakowski pejzaż i przyroda są obecne także w marzeniach sennych. Ciągle powracają, powtarzają się. Czas jest związany z naturą:

Kwitły tam, w cieniu ożynowych krzaków
powoje czysto jedwabne i białe,
niezwykłej trochę wielkości

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Sen*, WZ, 855)

Często przywoływane są nazwy własne (co we wcześniejszej poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zdarzało się rzadko): Błonia, Planty, Bielany, Lasek Wolski, ulica Zwierzyniecka, Brama Floriańska, Tyniec – w celu odzyskania miejsc utraconych. Poetka jakby na nowo powołuje je do istnienia. Dzięki temu możliwy jest powrót do mitycznej strefy własnej[23], zmityzowanej przestrzeni ukochanego miasta.

Dom to mityczne centrum świata. Miejscem najważniejszym, związanym z najlepszymi wspomnieniami, jest Kossakówka, traktowana jako archetyp domu rodzinnego. Znajduje się tam miejsce szczególne, brama prowadząca do wspomnień i pamiątek rodzinnych. To strych – misterium i miejsce, gdzie świat realny miesza się z nadprzyrodzonym:

Sznury, na nich zwieszone upiory,
Duszne tchnienie krochmalu i pary,
Wejściem naszym
Jakby zaskoczone…

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Strych na Kossakówce*, WZ, 674)

Wchodzenie na strych, zwiedzanie go wiąże się z pewną tajemnicą, wyobrażeniem, że na strychu czeka coś niesamowitego, co można odnaleźć wśród grozy pajęczyn. Zawieszonymi na sznurach upiorami mogą być wykrochmalone koszule nocne, aż nadto kojarzące się z duchami. Na strychu podmiot liryczny znajduje wspomnienia dzieciństwa, pierwszych wrotek, zgubionych kapeluszy.

[23] Por. E. Hurnikowa, op. cit., s. 96.

Fizyczność i namacalność odnajdywanych na strychu gazet, poematów i obrazów ojca miesza się z niezwykłością innych, upersonifikowanych przedmiotów.

Bachelard pisał, że strych/poddasze to gniazdo, które na równi z piwnicą wyznacza oś domu onirycznego. To muzeum marzeń. Dzięki marzeniom i starociom ukrytym na strychu wstaje z martwych rodzinna przeszłość pradziadków, dziadków[24]. W tym wierszu, oprócz starych, ale cenionych gazet i papierzysk, podmiot liryczny odnajduje szkic Grottgera i jakże cenne „Kossakowskie, przedwojenne echa". W przestrzeni strychu czas realny stapia się z mitycznym czasem dzieciństwa. To, co zostało tam znalezione, przenosi nas w epokę dziecięcego szczęścia.

Kraków jest przywoływany nie tylko w wierszach. *Ostatnie notatniki. Szkicownik poetycki II* to kontynuacja przedwojennego *Szkicownika*[25].

Mityzacja Krakowa, miasta traktowanego osobiście, ale również historycznie, dokonuje się w wierszach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej na różnych poziomach. Polega ona tutaj na specyficznej organizacji przestrzeni i czasu. Przestrzeń święta przeciwstawiona zostaje przestrzeni zwykłej. W wierszach Kraków jest porównywany do raju, Edenu, Ogrojca (mity chrześcijańskie), jest to też miejsce druidyczne, pozwalające na jedność z naturą (mity przedchrześcijańskie), a także miejsce poza realnym czasem, gdzie nie toczy się wojna. Zmityzowana przestrzeń nie jest jednowymiarowa, obejmuje wszechświat, jest związana ze światem nadprzyrodzonym. Łączy się to z ukazaniem wieczności natury, harmonijnie związanej z człowiekiem, i nadawaniem rodzimej przyrodzie ważnych znaczeń.

Innym miastem mityzowanym w twórczości Jasnorzewskiej, choć już w odmienny sposób, jest Paryż. Roger Caillois w eseju *Paryż, mit współczesny* pisze, że istnieje pewne fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża, tak silnie ujarzmiającego wyobraźnię, że nie zastanawiamy się, czy jest ono wierne. Zrodzone jest z książek, rozpowszechnione tak, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło stanowić powszechny przymus. Są to cechy wyobrażenia mitycznego[26]. Pojawiają się książki z nazwą tego miasta w tytule. Utwierdzają one w przekonaniu, że Paryż, jaki znają czytelnicy, nie jest Paryżem jedynym i prawdziwym. To tylko dekoracja, ustawiona po to, by przesłonić Paryż rzeczywisty, widmowy, nocny, nieuchwytny, sekretny. Ten świat charakteryzuje złudność, tak jakby

[24] G. Bachelard, op. cit., s. 313–314.

[25] Zostały one opracowane i wydane przez przyjaciela poetki, Tymona Terleckiego. Po śmierci Marii Jasnorzewskiej otrzymał on od jej męża trzy ostatnie ocalone zeszyty z zapiskami. Terlecki opublikował zapiski wbrew życzeniom poetki, nie chciała też tego Magdalena Samozwaniec. Są one zapisem wojennej rzeczywistości i cierpienia związanego z chorobą.

[26] Por. R Caillois, *Paryż, mit współczesny*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1967, s. 103–104.

wszystko, co się tu dzieje, zostało ukartowane. Wszystko jest przygotowane[27]. Walter Benjamin w *Pasażach*, dziele będącym materialną filozofią dziejów XIX wieku, stwierdza, że:

> Niewiele jest spraw w historii ludzkości, o których wiedzielibyśmy tak dużo jak o dziejach miasta Paryża. Tysiące, dziesiątki tysięcy tomów poświęcono wyłącznie studiom nad tym maleńkim skrawkiem ziemi. W niektórych ulicach dzieje niemal każdego domu znane są na setki lat wstecz[28].

Wędrując po Paryżu, Benjamin zwraca uwagę na wszystkie szczegóły miejskiego życia. Pisze o ulicach towarowych, oświetleniu, modzie, reklamie i prostytucji, flâneurach, nudzie, kolejach żelaznych, fotografii. Miasto jest punktem wyjścia do rozważań o teorii postępu, marksizmie, ruchach społecznych oraz przede wszystkim o historii literatury.

U Charles'a Baudelaire'a Paryż staje się przedmiotem poezji lirycznej. Jest to spojrzenie flâneura na miasto[29]. Balzac zaś główny zarys swej mitycznej wizji świata określił poprzez konkretną topografię. Glebą jego mitologii jest właśnie miasto – ze swymi domami, bankierami, lichwiarzami, adwokatami pojawiającymi się zawsze w scenerii tych samych ulic, klitek i zakamarków[30].

Paryż w literaturze to miasto sztuki, artystów, kawiarni, miasto miłości, wielokulturowości. Z poezji Pawlikowskiej wyłania się jeszcze inny obraz tego miasta. Zostało ono pokazane subiektywnie, wyłania się z bezpośredniego doświadczenia, bez obiektywizacji scen. Poznajemy je punktowo, każda kolejna zwrotka poematu jest związana z innym miejscem krajobrazu. Zostało podzielone na szereg elementów, luźno ze sobą połączonych.

Paryż Pawlikowskiej to miejsce pełne tajemnic, magii, duchów, z echem przeszłości. Owszem, w otwierającym tomik wierszu *Paryż* odnajdziemy kramy z sennikami miłosnymi, gorącą kawiarnię pełną studentów i muzyka śpiewającego na ulicy. Z każdym kolejnym wersem poetka otwiera jednak coraz szerzej bramę do świata magii i czarów.

> Na Place de la Concorde, w obszarze nirwany
> tysiące latarni płonie pogrzebowym złotem.
>
> (Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Paryż*, WZ, 342)

[27] Ibidem, s. 106.
[28] W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, oprac. R. Tiedemann, Kraków 2005, s. 934.
[29] Ibidem, s. 41.
[30] Ibidem, s. 112.

„Nirwana" to słowo związane z buddyzmem. Oznacza rozpłynięcie, całkowity spokój i błogość. To nieuwarunkowany stan wyzwolenia od cyklu narodzin i śmierci. Plac de la Concorde, na którym w czasach rewolucji stała gilotyna, staje się miejscem mitycznym, w obrębie działania nirwany. Jest przepustką do innego świata. Świata, w którym demony siedzą na katedrze Notre Dame i trzymają pieczę nad miastem, a

Topielice Sekwany gwiżdżą „Hallelujah",
nowy fokstrot, na falach huśtane łagodnie.

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Paryż*, WZ, 342)

Topielice to w słowiańskiej mitologii demony zamieszkujące zbiorniki wodne; to dusze młodych dziewczyn, które utopiły się z rozpaczy lub zostały utopione. Wabią śpiewem i pięknym ciałem kąpiących się mężczyzn i wciągają ich w głębiny[31]. Tafla Sekwany może być niebezpieczna, ale to los trzyma wartę między wodą a ludźmi. Demony z Notre Dame, czyli bestiaria gotyckiej katedry (chimery i rzygacze), wyją:

kamiennym głosem […] do księżyca,
to znów do lamp łukowych, różowych i sinych,
zezując w kąt wiadomy, gdzie stoi zazwyczaj
Wdowa, paryski upiór,
monstrum gilotyny

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Paryż*, WZ, 343)

Miejsca ważne, symbole Paryża, zostały otoczone niezwykłością. Egipski obelisk na Place de la Concorde, katedra Notre Dame i wieża Eiffla to budowle wysokie, górujące nad miastem. To także miejsca znaczące. W tym wierszu są one szczególe, magiczne, związane ze światem nadprzyrodzonym. Od zwykłej, codziennej przestrzeni miasta są oddzielone granicą. Symbole Paryża mają wartość szczególną, nieziemską, wyznaczają obszar zdarzeń osobliwych w opozycji do pospolitości ryczących autobusów, pełnych kin i kawiarń, obojętnych tłumów na ulicach. Na granicy tych dwóch przestrzeni sytuuje się podmiot wiersza, przeżywający zawód miłosny, samotny w tłumie, obserwujący radość i miłość innych. Przywołanie symboliki topielic wskazuje na ból, rozczarowanie wybrankiem, zranienie, a może nawet fascynację śmiercią.

Czas tego wyjątkowego spaceru ma istotne znaczenie – to wiosna, przywoływana w poemacie trzy razy. Wiosnę widać na kilku twarzach, słychać jej krzyk.

[31] Motywy topielic odnajdziemy również na obrazach Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Stanowi ona symbol odrodzenia, nastaje co roku, przychodzi cyklicznie. W wierszu należy ją traktować jako zapowiedź nowego życia, odżegnanie się od przeszłości i złamanego serca. Paryż jest tajemniczy, bywa groźny, ale to tu na ulicy słychać *Douce France* i to tutaj można znaleźć dla „serc drogowskazy".

Wiersz *Czarownicy Paryża* można nazwać przeglądem szczególnych miejsc miasta Baudelaire'a, gdzie na każdej ulicy odnajduje się elementy związane z magią, przepowiadaniem przyszłości, poszukiwaniem szczęścia u wróżek. To specyficzna mapa Paryża (w rzeczywistości te miejsca można przemierzyć magicznym szlakiem wyznaczonym przez Pawlikowską). Wędrując ulicami, możemy trafić do madame Kahl, czytającej zapieczętowane listy, do la mère Duval wróżącej z fusów czy do czarownicy Girard czytającej w myślach, z którą nawiązuje się szczególną więź:

Zna, pocieszy, jak matka pomoże
Poleci cię dżinów potężnej mafii.

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Czarownicy Paryża*, WZ, 347)

Idąc dalej, na pewno znajdziemy chiromantkę, która patrząc na rascetę na ręce, będzie poszukiwała przyszłego szczęścia. Nie może zabraknąć medium i wróżki stawiającej kabałę. Każda z nich stara się pomóc, dając rady:

Idź, cicha muzyko słodka, spokojnie przed siebie.
Gwar ścichnie, wówczas usłyszą cię ci, którzy umieją
słuchać.
[.....]
Nie żałuj snów. Pal opium życia i czekaj na nowe marzenia.
Czyż warto czepiać się snu, chcieć utrwalić obłoki
Lub dym.

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Czarownicy Paryża*, WZ, 348)

Tylko tutaj dowiemy się, jak sprawić, by kochanek, który nas zranił, nie mógł o nas zapomnieć. Otrzymamy od pani Girard zalecenie magiczne:

Musisz ulepić w piątek, we wrześniu, na nowiu,
małą lalkę, podobną do twego kochanka.
Zrobić jej usta z głogu, wprawić oczy sowie
i tulić ją co wieczór i każdego ranka

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Rada pani Girard, czarownicy*, WZ, 351)

Czarownicy w Paryżu są na dziedzińcach, w mansardach i piwnicach; nie da się przejść obok nich obojętnie, bo czatują jak „senne ropuchy".

Magia biała i różowa była bardzo ważna w życiu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Wierzyła w astrologię, kabałę, sobie i przyjaciołom stawiała tarota, prosiła ojca, by z zagranicznych podróży przywoził jej książki związane z magią i czarami. Wspomniano, że mityzacja wiąże się z kontestacją rzeczywistości. Wiara w magię i pewne rytuały mogły pełnić taką funkcję.

Mityzacja Paryża polega na stworzeniu własnego mitu tego miasta jako przestrzeni pełnej magii, wróżek pomagających w poradzeniu sobie z nieszczęśliwą i zawiedzioną miłością.

SPACE AND MYTH IN POEMS OF MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

ABSTRACT

The present article deals with mythicism of space in the poetry of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, whose works are characterized by specific kind of mythopoeia; the poet interprets and transforms traditional myths (Venus, Narcissus, the Moon) as well as creates and forms new ones. Mythicism of physical reality consists in perception and shaping of the world according to the laws of myth, which endows all its components with significance. In this way Pawlikowska describes her native Cracow with its surroundings and creates her own myth of Paris as a city of magic.

KEYWORDS

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, space, myth, Cracow, Paris

BIBLIOGRAFIA

1. Bachelard G., *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] idem, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Cudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
2. Benjamin W., *Pasaże*, tłum. I. Kania, oprac. R. Tiedemann, Kraków 2005.
3. Bergel R., *Współczesny Kraków literacki*, Kraków 1924.
4. R Caillois, *Paryż, mit współczesny*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1967.
5. Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1998.
6. Frye N., *Mit, fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego". 1*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977.

7. Hurnikowa E., *Biegnę tam w myślach moich… O wierszach emigracyjnych w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, Katowice 1993.
8. Łotman J., Minc Z., *Literatura i mitologia*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2002.
9. Markiewicz H., *Prace wybrane*, t. 5, Kraków 1997.
10. Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje I*, Warszawa 1958.
11. Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wiersze zebrane*, zebrał i oprac. A. Madyda, Toruń 2003 (WZ).
12. Rybicka E., *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca: zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie" 2008, nr 4.
13. Schulz B., *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Proza*, Kraków 1973.
14. Toporow W. N., *Miasto i mit*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2000.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

ANNA CICHY

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

CZAS I HISTORIA W PÓŹNEJ POEZJI KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest kategorii czasu i historii w późnej twórczości Kazimierza Wierzyńskiego. Poeta, poruszając tę problematykę, tworzy nowy rodzaj tożsamości, tak zwaną tożsamość historyczną, zamkniętą w obszarze pamięci ludzkiej, na którą składają się kultura, rzeczywistość historyczna oraz czas jednostkowy, czyli historia indywidualna.

SŁOWA KLUCZOWE

Kazimierz Wierzyński, czas, historia, tożsamość

INFORMACJE O AUTORCE

Anna Cichy
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: ann.cichy@gmail.com

1

Okres aktywności twórczej Kazimierza Wierzyńskiego przypada na lata 1919–1969. Jego dorobek zarówno poetycki, jak i prozatorski jest obfity – obejmuje bowiem aż dwadzieścia dwa tomy wierszy oraz sześć tomów prozy. Pięćdziesiąt

lat, które minęły od wydania debiutanckiego tomu *Wiosna i wino*, aż do skończonego tuż przed śmiercią[1] *Snu mary*, to okres wielokrotnych zmian poetyki utworów skamandryty. Badacze zasadniczo zgodnie dzielą ten czas na cztery etapy[2].

Pierwszy z nich odnosi się do tomów wydanych w latach dwudziestych, gdy poeta był jednym z czołowych przedstawicieli Skamandra. W twórczości z tego okresu dominuje witalizm charakterystyczny dla całej grupy, której działalność stała się przedmiotem niniejszej konferencji. Wierzyński jest również w swych wczesnych wierszach wyrazicielem nastrojów epoki. Końcowi pierwszej wojny światowej towarzyszył bowiem, szczególnie w krajach, które odzyskały w tym czasie niepodległość, wybuch entuzjazmu, odzwierciedlony między innymi w sztuce tamtych lat.

Witalizm obecny jest w twórczości poety do końca lat dwudziestych. Począwszy od 1929 roku następuje stopniowe przejście na przeciwległy biegun – w stronę katastrofizmu i ekspresjonizmu. Preludium do okresu katastroficznego w poezji Wierzyńskiego stanowi tom *Pieśni fanatyczne. Pieśni…* Naznaczony pesymizmem, przynosi wizje pełne irracjonalizmu, odwołujące się do poetyki onirycznej. Motywacja tego gestu wydaje się klarowna – światowy kryzys ekonomiczny, narastająca niechęć do Żydów, napięcia poprzedzające wybuch kolejnej wojny naznaczyły pesymizmem również dzieła twórców spoza kręgu Skamandra. Wojnę Wierzyński spędza głównie w Stanach Zjednoczonych. Publikuje wtedy utwory patriotyczne, oddające tragizm wojennej zawieruchy i zagrzewające polskich żołnierzy do walki[3].

Za przełom w twórczości Kazimierza Wierzyńskiego uznaje się rok 1951, kiedy to poeta publikuje zbiór *Korzec maku*. Tom ten rozpoczyna ostatni, emigracyjny okres jego pisarstwa. Elżbieta Cichla-Czarniawska ukazuje filozoficzno-egzystencjalną tematykę owej późnej twórczości, pisząc:

> Od świata wypełnionego ruchem, barwami, pulsującą materią przesunął się poeta w sferę życia wewnętrznego, w rozważania o sprawach ostatecznych: śmierci i wieczności, nie oderwane mimo wszystko od ziemskich problemów historii, kultury, ludzkich doznań i piękna natury. Wkraczamy w nastrój skupienia, ciszy, chłodu parzącego jednak serce. Środki wyrazu ulegają zmianie. Granica dzieląca te dwa terytoria poetyckie jest tak wy-

[1] Wierzyński zmarł kilka godzin po ukończeniu pracy nad tomem. Zob. W. Smaszcz, *Ślepy od miłości, goryczy, od klęsk i od szczęścia...*, [w:] K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, t. 1–2, Białystok 1994, s. 435.

[2] Podobny podział znaleźć można między innymi w pracach J. Dudek, E. Cichli-Czarniawskiej, A. Rydz czy G. Ostasz.

[3] Mowa przede wszystkim o utworach z tomów *Ziemia-wilczyca* (1941), *Róża wiatrów* (1942) oraz *Krzyże i miecze* (1946).

raźna, że począwszy od *Korca maku* (1951) krytycy mówią o powtórnym narodzeniu poety, o pierwszej i drugiej młodości[4].

Granica, o której mówi badaczka, jest zresztą nie tylko granicą ideową czy światopoglądową, ale również fizyczną. Oddalenie od ojczyzny wpływa bowiem znacząco na pisarstwo Wierzyńskiego. Pobyt w Stanach Zjednoczonych w naturalny sposób sprzyja zdystansowaniu się wobec losów ojczyzny. Poezja Wierzyńskiego nie jest już doraźna, związana z wydarzeniami politycznymi czy wojennymi, tak jak to miało miejsce w latach trzydziestych i czterdziestych. Poeta zaczyna pojmować losy kraju jako swego rodzaju kontinuum, a jego refleksja sięga częstokroć daleko w przeszłość.

Historia jest tu nie tylko ciągiem zdarzeń, ale także historią jednostkową, indywidualną i mocno zsubiektywizowaną. Związane jest to z uczuciem nostalgii, która od początku emigracji towarzyszy poecie nieustannie. Poczucie obcości i braku zakorzenienia ma konsekwencje w sposobie konceptualizacji czasu przez pisarza. Pejoratywne uczucia związane z życiem na obczyźnie muszą zostać zneutralizowane. Drogą do osiągnięcia spokoju ducha ma być skupienie się na własnej, jednostkowej historii i poszukiwaniu swego miejsca w świecie.

Skoncentruję się na trzech aspektach pojmowania czasu i historii w późnej poezji Wierzyńskiego, w szczególności zaś w tomie *Sen mara*. Pierwszym z zagadnień jest relacja historii i wieczności, którą omówię w oparciu o utwór *Dzwony*. Drugie zagadnienie dotyczy związków czasu i przestrzeni, a jako przykład posłuży mi utwór *Aleja w głębi czasu*. Ostatni z aspektów – sensualny wymiar czasu – przedstawię na przykładzie wiersza *Słyszę czas*.

2

Zdystansowaniu wobec historii towarzyszy jej relatywizacja, co może mieć związek z kryzysem wartości odczuwanym po II wojnie światowej. Relatywizacja ta widoczna jest choćby w splątaniu przez poetę trzech, pozornie rozłącznych, porządków: historii, literatury i fantastyki. Poeta zauważa, że jest to podział sztuczny i płynny[5]. Wynikająca z tej refleksji ambiwalencja i niejednoznaczność staną się dominantą ideową jego późnej twórczości. Poeta swobodnie porusza się po dziejach, na które składa się nie tylko „wielka historia", ale także pojedyncze historie ludzkie. Podmiot Wierzyńskiego wątpi w obiektywny cha-

[4] E. Cichla-Czarniawska, *Tkanka istnienia*, [w:] K. Wierzyński, *Poezje*, wybór i oprac. E. Cichla-Czarniawska, Lublin 1990, s. 7 (dalej P).

[5] Postawę poety można interpretować jako wyraz tych samych doświadczeń, które wpłynęły na ukucie przez Zygmunta Baumana pojęcia „płynności", stosowanego jako określenie sytuacji egzystencjalnej ponowoczesnego społeczeństwa.

rakter faktów historycznych, mają one dla niego na poły fikcyjny charakter. Rolą poezji nie jest utrwalanie wydarzeń, ale raczej przedstawianie czasu i zanurzonego w nim człowieka w ciągłym ruchu. W utworach pochodzących z ostatnich tomów przeszłość staje się często polem do fantazjowania. Przykładem może być fragment utworu *Poprawka historyczna* z tomu *Sen mara*, w którym podmiot mówi o kraju:

Ojczyzna to jest pamięć podskórna,
Bezsenny nerw,
Pokutnik nocny bardzo świadomy,
Czego chce tutaj i po co się włóczy
Po myślach, po widmach, po setkach lat,
I nawet koty z wygrzanej słomy
Wypędza, nie daje im spać.

(Kazimierz Wierzyński, *Poprawka historyczna*, P, 372)

Dzieje ojczyzny, obejmujące nie tylko lata współczesne, ale także wydarzenia znane jedynie za pośrednictwem historyków, składają się na tożsamość człowieka, są jej składnikiem po części świadomym, po części irracjonalnym, intuicyjnym, zdanym na zawodną pamięć ludzką, a jednak ciągle powracającym. Ojczyzna wyrywa człowieka z marazmu, zmusza do ustosunkowania się wobec historii, do wypełniania powinności świadomego obywatela. Wizja narodowej tradycji, żywej i obecnej w życiu Polaka, jest stałym motywem w utworach z tomów powstałych poza granicami kraju. To nie fakty i zdarzenia ożywiają podmiot, ale jego myśli i wspomnienia, które nie mają sygnatury prawdziwości. Podobnie w utworze *Dzwony* to właśnie porządek zdarzeń doprowadza do obłędu. Podmiot stwierdza:

Nie trzeba mi czasu wiecznego,
Wystarczy mi czas historyczny,
Aby oszaleć

(Kazimierz Wierzyński, *Dzwony*, P, 378)

Irracjonalność jest w utworze spotęgowana przez wprowadzenie wymiaru sakralnego. Czas wieczny zderzony zostaje z czasem historycznym, który wywołuje apokaliptyczne wizje. Chrześcijańska eschatologia staje się przedmiotem poetyckiego przetworzenia. Podmiot nie potrafi przyjąć biernej postawy wobec tragizmu losu ludzkiego, czuje się z nim związany i niczym biblijny prorok (lub barokowy poeta metafizyczny) toczy walkę ze złem:

Nie mogę się wyzbyć wspólnoty
Ze szczepem człowieczym, z niedolą,
Z jękiem podziemnym

(Kazimierz Wierzyński, *Dzwony*, P, 378)

Ogniste deszcze, huk zegarów, „ogień na chmurach niebieski”[6] potraktować można jako reminiscencje wojny, której podmiot jednoznacznie się przeciwstawia. Może to być wyrazem poczucia winy, związanego ze spędzeniem lat wojny z dala od walk, w Stanach Zjednoczonych. Osoba mówiąca nie akceptuje tego czasu. Ze względu na ludzką tragedię odrzuca także sacrum, wieczność jest bowiem nieludzka, obojętna i zimna. W wierszu czytamy:

Ale pierwszy, który mnie słyszy
I na alarm mój nawet nie drgnie,
Nie zazna lęku,
To ten świat naddoczesny,
Obojętny na wszystko spokój
Nieludzkiej wieczności.

(Kazimierz Wierzyński, *Dzwony*, P, 378)

Konstruowanie obrazu wieczności w konsekwentnie pejoratywny sposób doprowadzić ma do gloryfikacji postawy aktywistycznej. Jest to postawa pozytywna, choć „syzyfowa”, skazana na porażkę, gdyż „świat naddoczesny”[7] pozostaje obojętny na ludzki wysiłek. Ostatecznie zarówno czas wieczny, jak i czas historyczny nabierają cech piekielnych.

3

Wprowadzanie do utworów sprzeczności jest charakterystyczne dla powojennej twórczości poety. Wierzyński stara się pokazać świat w całym jego bogactwie, zbudować uniwersum, w którym uchwyci dynamikę rzeczywistości, jednoczesność wykluczających się przeżyć i paradoksalność ludzkiego doświadczenia.

Ciekawy przykład takiej antytetycznej gry znaleźć można w sposobie przedstawienia relacji czasu i przestrzeni w wierszu *Aleja w głębi czasu*. Pierwsza fraza „Posągi stoją w głębi czasu” zwieńczona jest wprowadzeniem nowego poziomu przestrzeni. Czas nie jest tu ani linearnym porządkiem, ani chaosem

[6] K. Wierzyński, *Dzwony*, [w:] P, 379.
[7] Ibidem.

fragmentaryczności i cząstkowości. Jest co prawda sznurem ustawionych kolejno figur, znieruchomiałych i przemijających, ale aleja z nich zbudowana przebiega w głąb czasu. Głębia, dla podmiotu omawianego wiersza prymarnie wiążąca się z żywiołem wody, wprowadza do utworu motyw heraklitejski. Klasycyzm jest tu nie tylko śródziemnomorskim obrazkiem, ale sposobem przedstawienia swego rodzaju filozofii czasowości skonstruowanej przez poetę. Czas jest płynny, twarze posągów są „obmyte z rysów" „i nawet fałdy szat / spływają"[8] po ich zniszczonych ciałach. Siła przemijającego czasu jest zatem destrukcyjna – zaciera szczegóły, a niszcząc posągi, igra ze złudzeniem trwałości i niezmienności efektów ludzkich działań. Czas zresztą u Wierzyńskiego raczej płynie, niż upływa, nie kończy się bowiem, nie odchodzi do przeszłości, ale trwa mimo zmian.

Motyw przestrzenny wprowadzony zostaje ponownie w pierwszym wersie drugiej strofy. Warto zwrócić uwagę na to, że poeta pisze o „wyspach w morzach minionych"[9], nie zaś „na" morzach, jak zwykło się mówić. Głębia jest dla podmiotu spokojem i znieruchomieniem, w absolutnej ciszy trwa to, co pozostało po człowieku. Czas ma więc na rzeczywistość wpływ zarazem destrukcyjny i utrwalający. Fraza ta wprowadza motyw przemijania, który w dalszej części utworu zostanie spleciony z byciem. Materia przemija i niszczeje. Pozostając w kręgu akwatycznej metaforyki Wierzyńskiego, byt fizyczny „roztapia się w przyrodzie"[10], zaś pozostaje to, co nie potrzebuje materialnej formy, funkcjonuje w sferze bytów ideowych – miłość. Podsumowaniem wiersza jest truizm dotyczący ponadczasowej siły uczucia. Utwór *Aleja w głębi czasu* staje się dla podmiotu manifestem wiary w nieprzemijającą moc miłości, która nigdy nie zostanie „odebrana człowiekowi"[11].

Abstrakcyjny sposób obrazowania w wierszu świadczy zdaniem Jolanty Dudek o internalizacji doświadczeń bohatera:

> Metaforyka zarówno *Alei w głębi czasu*, jak wielu innych utworów ze *Snu mary* dowodzi, że w ostatnich latach twórczości Wierzyński pragnął zespolić sferę rzeczy i zjawisk zewnętrznych (historia, przyroda, kultura, codzienność) ze światem idei i z psychiką człowieka[12].

[8] Idem, *Aleja w głębi czasu*, [w:] P, 365.

[9] Ibidem.

[10] Dla podmiotu tylko miłość nie roztapia się w przyrodzie. Zob. ibidem.

[11] Ibidem.

[12] J. Dudek, *Sen mara (1969)*, [w:] eadem, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975, s. 137.

Przemieszczenie świata zewnętrznego na płaszczyznę ludzkiej świadomości zawiesza możliwość obiektywnego historycznie osądu. Nie może być w tym przypadku mowy o faktach i fikcji, wszystko bowiem staje się wyłącznie przedmiotem subiektywnych dociekań. W utworze widoczna jest „dbałość, by przez to, co ogólne, przeświecało to, co jednostkowe i odwrotnie”[13]. Wydaje się, że w tej parze to percypujący podmiot jest instancją nadrzędną względem otaczającej go rzeczywistości, on interpretuje i obdarza ją znaczeniem.

4

Dla poety tak swobodnie posługującego się paradoksami czas może przybrać nie tylko formę przestrzenną, ale także zmysłową.

W wierszu *Słyszę czas* sceneria nocna potęguje siłę odbierania bodźców słuchowych. Poeta poprzez potraktowanie utartych fraz w sposób dosłowny rozbija schematy myślowe. Czas słyszalny w biciu zegarów zostaje upersonifikowany. Odgłos tykającego mechanizmu staje się mową czasu, podmiot ma zatem możliwość zadania mu fundamentalnego pytania egzystencjalnego. Formuła „dokąd goni mnie czas?”[14] jest w istocie pytaniem o cel i sens życia, próbą rozrachunku z sobą samym, podsumowania, ustalenia bilansu. Wiersz dotyka problemu braku zakorzenienia w sposób dosłowny. Człowiek, jak każdy byt, potrzebuje wiele czasu, by odnaleźć i zdefiniować własną tożsamość, nie może żyć w tymczasowości. Życie tułacza nie przynosi podmiotowi satysfakcji. Podmiot skonstruowany poprzez cykl ustawicznych przeobrażeń nie może ukonstytuować pełnej osobowości. Ponowoczesny, pęknięty podmiot nomadyczny nie jest figurą akceptowaną przez poetę, a jednocześnie wydaje się być jedyną możliwością istnienia człowieka w świecie.

Gra ze słowem „czas” doprowadzić ma do ukazania człowieka jako istoty tragicznie zdeterminowanej przez czasowość. Z jednej strony jest on jedynie *tymczasowym* elementem świata, z drugiej zaś jego egzystencja odbywa się wyłącznie w *międzyczasie* rozciągającym się od narodzin do śmierci. Początek i koniec, o których czytamy w wierszu, są dla człowieka ramami istnienia świata, choć ma on świadomość, że jego życie to jedynie nieznaczący ułamek całego, „prawdziwego” czasu.

W międzyczasie od początku,
W międzyczasie do końca,
I tyle jest mego słowa,

[13] Ibidem.
[14] Zob. K. Wierzyński, *Słyszę czas*, [w:] P, 376.

A poza nim
Już prawdziwy czas

(Kazimierz Wierzyński, *Słyszę czas*, P, 367)

Dalej zostaje wprowadzony kolejny zmysłowy aspekt czasu – aspekt wizualny.

Patrzę w ciemność i widzę
Jak mijam w nawiasie,
Od urodzenia do śmierci

(Kazimierz Wierzyński, *Słyszę czas*, P, 367)

Podmiot przechodzi w tym fragmencie od postawy roszczeniowej i oskarżycielskiej do podporządkowanej i akceptującej. Dostrzega on swą nietrwałość, przemijalność i godzi się na nią. Jest bezsilny, zagubiony w chaosie materialnego świata, który przestaje mieć dla niego znaczenie. Oderwanie się od materialności nie przynosi jednak ukojenia, lecz dalsze rozczarowanie.

W ostatniej części utworu podmiot formułuje konkluzję swoich rozważań dotyczących zmagania się z czasem. Zmysły oraz słowa są domeną człowieka, czas im nie podlega, nie biegnie, nie pyta i nie daje odpowiedzi. To człowiek jest zmienny i zdefiniowany przez swoje „międzyistnienie", czas jest wieczny. W momencie kulminacyjnym podmiot wyznaje, że życie jest jedynie złudzeniem: „I jeśli co słyszę / To tylko szum w uszach / Pusty szum"[15].

W tym kontekście dramatycznie brzmią ostatnie wersy utworu:

Jest to czas, w który nie mogę wkroczyć,
Któremu nie mogę się sprzeciwić,
Do którego nie należę,
A który jest wszystkim.

(Kazimierz Wierzyński, *Słyszę czas*, P, 367)

Po raz kolejny w tomie *Sen mara*, podsumowującym całą twórczość poety, autor wraca do prawd rudymentarnych. Niewiele pozostało w tych utworach z buntowniczego witalizmu pierwszych tomów – na pozór zastąpiły go truizmy, przybrały one jednak formę prawd ostatecznych.

[15] Ibidem, s. 377.

5

W utworach poruszających problematykę czasu i historii poeta tworzy nowy rodzaj tożsamości, który nazwać można tożsamością historyczną. Nie mają na nią bezpośredniego wpływu aktualne wydarzenia i chwilowe emocje. Tożsamość ta zamknięta jest w obszarze pamięci ludzkiej i ze względu na ten „pamięciowy" charakter nie jest konstrukcją monolityczną, statyczną, lecz dynamiczną i podlegającą nieustannym przemianom. Na bagaż człowieka składają się zarówno kultura i cywilizacja, rzeczywistość historyczna, jak i czas jednostkowy, historia indywidualna.

Poeta, postawiony wobec „rzeczy ostatecznych" i zmuszony do podsumowania własnego życia, dostrzega, że czas podlega modelowaniu, ale też sam jest czynnikiem kształtującym świadomość człowieka. W ostatnich utworach poety czas i historia są ukazane jako mechanizm powtórzeń. Mają one wymiar holistyczny – czas jest wciąż ten sam, zdarzenia historyczne nieustannie powracają, „nie dają spać". Człowiek dla Wierzyńskiego nie jest jedynie punktem, momentem w dziejach, ale ich dziedzicem jako pewnej całości ludzkiego doświadczenia.

TIME AND HISTORY IN THE LATE POETRY OF KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

ABSTRACT

Creative activity of Kazimierz Wierzyński spanned from 1919 to 1969, encompassing 22 volumes of poetry and 6 of prose. Within this 50-year period most scholars distinguish four different phases. The final one that started in 1951 and ended with the last poetic volume, *Sen mara* [Delusion dream], finished shortly before Wierzyński's death, is characterized by emotional distance from the present and reflection upon eternity. The present paper concentrates on three aspects of perception of time and history in the poetry of the aforementioned phase, namely relationship between history and eternity, connections of time and space, and sensual dimension of time.

KEYWORDS

Kazimierz Wierzyński, time, history

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Wierzyński K., *Poezje*, wybór i oprac. E. Cichla-Czarniawska, Lublin 1990.
2. Wierzyński K., *Poezje zebrane*, zebr. i posłowiem opatrzył W. Smaszcz, Białystok 1994, t. 1–2.
3. Wierzyński K., *Wybór poezji*, wybór, oprac., wstęp K. Dybciak, Wrocław 1991.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Andres Z., *Kazimierz Wierzyński. Szkice o twórczości literackiej*, Rzeszów 1997.
2. Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
3. Brzóstowicz-Klajn M., *Historia – literatura – fantastyka*, [w:] *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch i B. Przymuszała, Warszawa 2009.
4. Dudek J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975.
5. Kaniewska B., *Między dyskursami. Literatura i historia*, [w:] *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch i B. Przymuszała, Warszawa 2009.
6. Ostasz G., *Imperatyw polskości. Kazimierza Wierzyńskiego „Wolność tragiczna”*, Rzeszów 2003.
7. Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
8. Rydz A., *Świat nie ma sensu. Sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

JOANNA PARNIEWSKA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

PARODYSTYCZNE GRY KICZEM I WRAŻLIWOŚĆ KAMPOWA W *JARMARKU RYMÓW* JULIANA TUWIMA

STRESZCZENIE

W artykule autorka analizuje zbiór humorystycznych utworów Juliana Tuwima *Jarmark rymów* pod kątem estetyki kampu i twórczego wykorzystania kategorii kiczu. Proponuje w ten sposób ponowne odczytanie „niskiej" twórczości poety, obecnej od początku w jego artystycznym dorobku.

SŁOWA KLUCZOWE

Julian Tuwim, kicz, kamp, *Jarmark rymów*

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Parniewska
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: parniewskajoanna@gmail.com

> To, iż „kult piękna wśród ludu pozbawionego arystokracji musiał – zgodnie z przewidywaniami Baudelaire'a – ulec zepsuciu" i dandyzm nie zachował się jako zjawisko, nie oznacza wcale, że zanikł on bez echa. Dokonując utożsamienia duchowości i stylu, tak w ubiorze i zachowaniu, jak i w sztuce, zapowiedział to, co leży u podstaw naszych czasów – obsesję indywidualnego wyrazu i jego prymat nad treścią. To, iż może on być nadrzędny wobec „przymiotów umysłu" czy „wartości moralnej", nie budzi dziś większego zdziwienia[1].

Rysunek Władysława Daszewskiego na obwolucie pierwszego wydania tomu *Jarmark rymów* Juliana Tuwima z 1934 roku w sposób karykaturalny przedstawia autora jako wyfraczonego, mieszczańskiego eleganta czy fircyka. Charakterystyczne znamię na lewym policzku nie pozostawia wątpliwości, że ów kawiarniany dandys, z nonszalancją wypuszczający obłoczki dymu, to sam Tuwim. Niemało w tym autoironii pisarza, gdyż ten „arcybarwny konterfekt autora" – jak określił rysunek Daszewskiego – doskonale wpasowałby się do „wykwintu kokociego cukiernianej atmosfery"[2], którego opis, utrzymany w konwencji groteski, znajdziemy w wierszu *W cukierni.*

Specyficzna ironia i autoironia, obok różnych odmian parodii, groteski i karykaturalnych rearanżacji stylistycznych, tworzą rodzaj pstrokatego kolażu, który – jak wskazuje tytuł tomu – odwołuje się do estetyki jarmarku. We wstępie do omawianej książki autor zaznacza, że jest to

> […] wybór utworów z innego ducha i w innym klimacie poetyckim poczętych, a na przestrzeni dwudziestu lat pisanych. […] Przeważają tu na ogół rzeczy satyryczne (znów chwiejny i rozciągły termin!), często z przebrzmiałą nutą aktualności związane, niekiedy zaś z dłuższym i trwalszym zasięgiem[3].

Już ten komentarz wskazuje na specyfikę tomu, jego odmienność względem dotąd wydanych, i zarazem uwzględnia jego wewnętrzne zróżnicowanie[4]. Cechy te

[1] R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 138–139.

[2] J. Tuwim, *W cukierni*, [w:] idem, *Jarmark rymów*, Warszawa 1991, s. 113 (dalej JR).

[3] Idem, *Od autora*, [w:] JR, 5.

[4] Także sam fakt zamieszczenia przedmowy świadczy o wyjątkowości *Jarmarku rymów*, o czym wspomina Tomasz Stępień, dodając, że w wydanych dotąd tomach nie pojawiały się tego typu słowa wstępu. Badacz tłumaczy, że były one skierowane zarówno do odbiorców przyzwyczajonych do Tuwima w roli „poety kanonicznego", jak i tych, którzy znali go głównie jako dostawcę repertuaru dla warszawskich kabaretów. Stępień zauważa także, że odrębność tomu na tle dotychczasowej twórczości poety została zasygnalizowana semantyką tytułu: „jarmark – pisze badacz – to instytucja użytkowa i rytualna do pewnego stopnia, trywialna i odświętna, obejmująca różne przestrzenie psychospołeczne; rym to najbardziej popularny i elementarny zarazem wyznacznik poetyckości". T. Stępień, *O satyrze skamandryckiej (Wokół „Wstępu" do Jarmarku rymów" Juliana Tuwima)*, [w:] idem, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 257.

łączą się ze zjawiskiem jarmarku, którego zasadą – jak pisze Joanna Ślósarska w pracy *Idea jarmarczności w kulturze*:

> […] jest manifestacja w wybranym miejscu wielości, różnorodności, unikalności, w tym dopuszczalnej hybrydalności rzeczy wystawionych na sprzedaż […] przy czym jarmarczna wystawność i splendor wszelkich rzeczy stanowi połączenie tego, co elementarne i niezbędne w codzienności, z tym, co stanowi naddatek zaspokajający potrzebę zabawy, dekoracji, przepychu i przesytu[5].

Słowa te – jak sądzę – mogłyby z powodzeniem dopełniać wyżej zacytowany odautorski komentarz. Istotne w powyższej definicji jest odniesienie do praw handlu (lub właściwie należałoby powiedzieć – kramarstwa), akcentujące komercjalny i konsumpcyjny wymiar sprzedaży jarmarcznej, co z kolei wiąże się z szeroko rozumianym zjawiskiem kiczu.

Należy podkreślić, że Tuwim od początku swojej biografii artystycznej łączył twórczość zwaną wysoką (utwory liryczne) z tą kojarzoną jako niska (szlagiery, melorecytacje, monologi, skecze szmoncesowe i scenki rodzajowe związane z bieżącymi wydarzeniami). „Rzeczy satyryczne" – by powrócić raz jeszcze do wstępu *Od autora* – zdaniem Tomasza Stępnia lokalizują się między „«chcianą» i prestiżową liryką a wstydliwą, choć do życia (dość wygodnego) konieczną, seryjną i komercyjną produkcją estradową"[6]. Wynika z tego, że reguły funkcjonowania rynku wydawniczego były Tuwimowi dobrze znane. W tym samym czasie pisał kunsztowne utwory nawiązujące do wzorców klasycznych i te ludyczne, spod znaku „podkasanej muzy", które – tworzone na zamówienie – zapewniały mu stabilne źródło dochodu i gwarantowały szeroki zasięg odbioru. Dzięki łączeniu w praktyce artystycznej roli poety i producenta-tekściarza autor był obecny zarazem w literackim obiegu elitarnym i popularnym. Wzajemne przenikanie się obu tych sfer działalności pisarskiej miało rezultat z jednej strony w uprzystępnieniu poetyckiego języka tekstów artystycznych, z drugiej zaś w zachowaniu odpowiedniego poziomu twórczości estradowej[7].

Jednym z ciekawszych przejawów owego wzajemnego oddziaływania odmiennych rejestrów estetycznych wydaje mi się Tuwimowska gra kategorią kiczu. W żadnym z tekstów, które autor włączył do omawianego tomu, pojęcie to nie zostaje bezpośrednio nazwane, niemniej pewne osobliwe efekty, które

[5] J. Ślósarska, *Idea jarmarczności w kulturze*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 411.

[6] T. Stępień, *O satyrze*, op. cit., s. 260.

[7] Zob. A. Węgrzyniak, *Julian Tuwim*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej*, t. 4: *Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, red. A. Skoczek, Warszawa 2007, s. 433–451. W sprawie wzajemnych zależności pomiędzy różnymi poziomami pisarstwa Tuwima zob. T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice1989.

zostały w nich uzyskane, sytuują się na pograniczu „dobrego smaku". Zanim przejdę do wskazania i omówienia tych efektów w konkretnych utworach, konieczne będzie doprecyzowanie samego terminu „kicz".

Termin ten przyjmuje różne znaczenia, w zależności od kontekstów, w których bywa używany, i zwykle łączy się z negatywnym wartościowaniem[8]. Często stosowany jest zamiennie z określeniami bliskimi znaczeniowo, takimi jak: banał, stereotyp, trywialność, bylejakość, estetyka śmietnika i kamp (temu ostatniemu chciałabym poświęcić nieco miejsca osobno). W ujęciu słownikowym kiczem jest:

> […] utwór o charakterze stereotypowym, często z punktu widzenia sprawności technicznej nienaganny, apelujący do smaku przeciętnych odbiorców swojego czasu, utwierdzający ich utrwalone przekonania i wyobrażenia o świecie i sztuce. Kicz charakteryzuje się nagromadzeniem efektów powierzchniowych i ornamentacyjnych, pozbawionych charakteru funkcjonalnego. Jest obliczony na natychmiastowe dotarcie do odbiorcy, nie powinien stawiać mu w odbiorze żadnych trudności, wykorzystując często wątki silnie zabarwione sentymentalnie[9].

[8] Znaczeniem negatywnie wartościującym posługuje się na przykład Abraham Moles, opisując kicz jako estetyczny system komunikacji pomiędzy wytwórcą a masowym odbiorcą. Zob. A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978, s. 83. Podobne stanowisko zajmuje Clement Greenberg, który wyraźnie rozdziela dwudziestowieczną sztukę na tę awangardową (którą sam preferuje) i mechanicznie reprodukowaną (którą nazywa kiczem). Zob. C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] idem, *Kultura masowa*, tłum. Cz. Miłosz, Kraków 2002, s. 37–52. W sprawie wartościującego ujmowania kategorii kiczu zob. J. Tarnowski, *Aksjologiczna definicja kiczu i związane z nią trudności*, [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 13–18. W tym tomie zob. także: E. Konończuk, *Modele odbioru literatury popularnej we współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej* (s. 61–67), M. Oziębłowski, *Postmodernizm i kicz. O sposobach funkcjonowania kategorii kiczu w obrębie estetyki postmodernizmu* (s. 77–82), I. Pięta, *Czy kicz jest nadal kiczem – kilka uwag na temat definicji w literaturze polskiej końca XX wieku* (s. 83–91) oraz M. Miszczak, *Lektura „przez kicz" – pułapka czy szansa?* (s. 145–156). W tym ostatnim opracowaniu autorka odwołuje się do sformułowania Tadeusza Bujnickiego, który użył go w kontekście interpretacji *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza (T. Bujnicki, *Dwa końce wieku przez pryzmat dzisiejszej lektury „Quo vadis" Sienkiewicza*, [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997). Szczegółowego przeglądu różnych definicji kiczu i sposobów wykorzystywania tej kategorii w praktykach krytycznych i interpretacyjnych dokonuje Magdalena Lachman w książce *Gry z „tandetą" w prozie polskiej po 1989 roku* (Kraków 2004). Wbrew tytułowi, badaczka nie ogranicza się tylko do omówienia kiczu i tandetności w polskiej literaturze ostatnich dekad. Zwłaszcza rozdział pierwszy, *Lektura „przez kicz". Warianty, wyznaczniki, przyczyny* (s. 17–105), był szczególnie przydatny w moich rozważaniach.

[9] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 186–187.

W definicji nacisk położony jest także na względność w postrzeganiu tego, co jest kiczem, w zależności od „smaku danej epoki" i ewolucji stylów z nią związanych: „styl, który w danym momencie tworzy arcydzieła, nieco później może stać się domeną kiczu"[10]. To właśnie ma na myśli Magdalena Lachman, gdy pisząc o „zmiennych obliczach kiczu", zaznacza, że jest on kategorią pragmatyczną, a nie strukturalną, o której wyznacznikach każdorazowo przesądza kontekst[11]. Warto wziąć także pod uwagę ekonomiczny aspekt kształtowania upodobań czytelniczych, o którym pisze Jean-François Lyotard. Oznacza to wprawdzie przyjęcie ahistorycznej perspektywy (wybiegającej nieco ponad trzy dekady naprzód), jednak wydaje mi się, że procesy, o których pisze francuski myśliciel, odnieść można do szerzej rozumianych mechanizmów narzucających normy estetyczne. W jego ujęciu polityka kulturalna, która wypiera kryteria piękna apriorycznie rządzące sztuką, doprowadziła do sytuacji, w której dochód, jaki dzieło może przynieść, stanowi o jego wartości i właśnie te podporządkowane prawom rynku wytwory, mające zaspokoić gusta szerokiej publiczności, nazywa on kiczem[12].

Po tym obszernym słowie wstępu chciałabym podkreślić, że posługując się pojęciem kiczu w kontekście utworów Tuwima, mam na myśli jego znaczenie opisowe, a nie wartościujące. Autor *Kwiatów polskich* na różne sposoby wplata do swoich tekstów odniesienia do ludycznych odmian sztuki i wykorzystuje je w wyrafinowanej intertekstualnej grze, która uwydatnia własny potencjał kiczotwórczy. Spośród reguł tej gry trzy strategie wydają mi się szczególnie ważne: kicz stematyzowany, kicz na poziomie sposobów obrazowania i sformułowań stylistycznych oraz kicz związany z wrażliwością kampową.

Z tematyzowaniem kiczu mamy do czynienia w *Dziejach pewnego aforyzmu*. Bohaterem tego krótkiego utworu prozaicznego Tuwim uczynił samego siebie. Z ogromnym poczuciem humoru i dystansem przedstawił się w roli chałturniczego wyrobnika poetyckiej mądrości. Wzruszony szlachetnością celu, jaki przyświeca redakcji pewnej jednodniówki wspierającej kształcącą się młodzież, na jej specjalną prośbę podejmuje się napisania i przesłania okazjonalnego aforyzmu. Jako w pełni profesjonalny literat uprzednio sprawdza w słowniku wyrazów obcych znaczenie słowa „aforyzm", z którego dowiaduje się, że jest to: „zasada wyrażona niewielu słowami; urywek, sentencja, maksyma"[13]. Dla pewności sprawdza jeszcze hasła: maksyma („zasada ogólna, którą ktoś kieruje się

[10] Ibidem.

[11] M. Lachman, op. cit., s. 79.

[12] Zob. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 192.

[13] JR, 167.

w postępowaniu”[14]) i sentencja: („krótkie, treściwe zdanie, zawierające piękną moralną myśl, głęboką prawdę życiową”[15]). Mając takie wytyczne, zabiera się do dzieła. Kolejne strony są zapisem jego zmagań z niesforną materią słów. Pozwolę sobie zacytować kilka z przekreślonych przez bohatera wersji, w których autor demaskuje, jak cienka granica dzieli aforystyczną uogólnioną prawdę od banału, a błyskotliwość i wyrazisty styl od taniego efekciarstwa.

W pierwszej kolejności pisarz pragnie odnieść się do młodzieży i dobroczynnych skutków nauki, z czego wynika lapidarne: „Wiedza i nauka są dla młodzieży bardzo ważne”[16]. Uznawszy jednak pierwszą próbę za nieudaną, postanawia ją nieco podbarwić poetycką dykcją, czego rezultatem są między innymi następujące sformułowania:

> Wiedza jest jak słońce: prowadzi do promiennej przyszłości i potęgi jutra.
>
> Nauka to potęga. Za jej przewodem złączym się z narodem.
>
> Młodzież jest solą ziemi w oku, a wiedza wznosi ją (?!) do słońca.
>
> (Julian Tuwim, JR, 168)

Pompatyczne i mocno wyświechtane metafory, sięgające do najbardziej skonwencjonalizowanych i kanonicznych pokładów tradycji, wybrzmiewają kiczem w zestawieniu z naiwną wiarą w potęgę nauki. Znana fraza z *Mazurka Dąbrowskiego* w drugim z zacytowanych aforyzmów nie służy wcale uzyskaniu wrażenia wzniosłości czy powagi. Efekt jest wręcz przeciwny: pierwszy człon tej sentencji zabarwia drugi truizmem, sprawiając, że całość zamienia się w ostentacyjnie przerysowaną pseudo-mądrość, która wzbudzić może tylko uśmiech powątpienia. W przypadku ostatniej sentencji komizm jest wynikiem kontaminacji dwóch klisz językowych wyrażających sprzeczną treść. Obie nawiązują do zwrotów z Ewangelii św. Mateusza, w której „sól ziemi” oznacza coś bardzo cennego i pozytywnego (Mt, 5,13), włączone zaś dalej dookreślenie „w oku” tworzy konstrukcję odsyłającą do słów: „Czemu to widzisz drzazgę w oku swego brata, a belki we własnym oku nie dostrzegasz?” (Mt, 7,3). Ta druga aluzja jest pyta-

[14] Ibidem.

[15] Ibidem. Nie bez znaczenia jest to, z jakiego słownika Tuwim – bohater tego opowiadania – korzysta. W przypisach do wydania *Jarmarku rymów* z 1991 roku Janusz Stradecki wyjaśnia, że chodzi o *Słownik wyrazów obcych (25 000 wyrazów, wyrażeń, zwrotów i przysłów cudzoziemskich używanych w mowie potocznej i prasie periodycznej polskiej)* Michała Arcta, wyd. 1, Warszawa 1882. Zob. J. Stradecki, *Objaśnienia*, [do:] JR, 258.

[16] Ibidem.

niem o coś niepożądanego i negatywnego, czyli wyraża sens zgoła odmienny od tego, który sugerował początek zdania. W tym – jak mogłoby się zdawać – nieporadnym i niezręcznym połączeniu autor wskazuje na mechanizmy powstawania nonsensu schowane pod przykrywką erudycyjnej bufonady.

Kolejne zestawienie obejmuje sentencje społeczno-patriotyczne:

> Społeczeństwo jest jak morze: rozsadza brzegi i zalewa bezduszne pustynie przyszłości i czynu.
>
> Napoleon (?!) powiedział: „Państwo – to ja" Niech każdy obywatel pamięta, że nosi w tornistrze buławę czynu i ducha (wzgl. potęgi).
>
> (Julian Tuwim, JR, 169)

Ponownie mamy do czynienia z napuszoną metaforyką i hiperbolizacją, która potęguje wyrazistość ekspresji, tym razem jednak w duchu zaangażowanych formuł pozytywistycznych. W przypadku drugiego z wymienionych wyżej aforyzmów autor dodatkowo wytyka pseudointeligencki charakter obiegowych mądrości, myląc Napoleona z Ludwikiem XIV.

Zniechęcony kolejnymi podejściami, pisarz sięga po tematykę miłosną, co okaże się dla niego zgubne w konsekwencjach:

> Kobiety mają do mężczyzn pretensje, że ich nie rozumieją. Mon Dieu! (!) Czy kwiaty pytają rosy, czemu ją strząsa motylek?
>
> Mężczyźni i kobiety to dwa bieguny jednej ziemi. Szczęście jest południkiem, małżeństwo globusem, kochanek równikiem, dziecko – zwrotnikiem, a rozwód – podróżą.
>
> (Julian Tuwim, JR, 169)

Dawka sentymentalnej egzaltacji i pretensjonalna wstawka z języka francuskiego w połączeniu z mocno udziwnioną i zwyczajnie przesadzoną metaforyką kartograficzną przekracza granice psychicznej odporności pisarza, który – jak się dowiadujemy – trafił ostatecznie na oddział szpitala psychiatrycznego. Nagromadzenie kiczu w zebranych przykładach naraziłoby na szwank cierpliwość czytelników przywiązanych do wyważonego smaku artystycznej ekspresji, gdyby nie ironia, która pozwala Tuwimowi na autoparodystyczne ujęcie opisanego epizodu z własnej biografii pisarskiej. Źródłem tej ironii jest wyraźny dystans oddzielający Tuwima autora humoreski od Tuwima narratora i bohatera. W groteskowej formie pisarz pokazał kiczotwórcze działanie wygórowanych aspiracji do ujęcia „głębokiej prawdy życiowej i pięknej myśli moralnej", której ornamentacyjna i kwiecista tonacja nie przystaje do trywialnej treści.

Kontrastowe zderzanie powagi i błazeństwa, wzniosłości i śmieszności opisane w *Dziejach pewnego aforyzmu* przejawia się także w utworach poetyckich włączonych do *Jarmarku rymów*. W nich ponadto uwidacznia się kolejna para sprzeczności: świętość i profanacja. Kiczowaty posmak wierszy z tego tomu jest wynikiem eklektycznej kompilacji stylów wypowiedzi, technik obrazowania poetyckiego, zastosowanych przez autora struktur rytmicznych i niekonwencjonalnych form ukształtowania języka poetyckiego.

Wszystkie z wymienionych cech znaleźć można w utworze *Semi-Eros* z podtytułem *Wrażenia z podróży*, będącym satyrą na rozwiązłość żydowskich kobiet. Wiersz otwiera długie wyliczenie, w którym kobiety przywołane ze wspomnień podmiotu pojawiają się obok wyobrażeń nawiązujących do starotestamentowych, śródziemnomorskich i bliskowschodnich (w dalszych częściach także talmudycznych) wzorców kobiecych, którym tradycje kulturowe przypisują role erotyczne:

Wyfioczone semitki,
Berlińskie judejki,
Wiedeńskie izraelitki,
Subtelne Salomejki,
Wykwintne Sulamitki,
Sodomitki i gomorejki,
Omdlewające lesbijki,
Sarońskie lilijki,
Haremowe zulejki

(Julian Tuwim, *Semi-Eros (Wrażenia z podróży)*, JR, 17)

Wyrazistość powtarzalnej struktury wyliczeniowej została dodatkowo wzmocniona silnymi konsonansami w wygłosie kolejnych wersów, w tym także dokładnymi rymami żeńskimi, i tylko ich nieregularny układ rozbija rytmiczną monotonię wiersza. Poza odniesieniem do przypowieści o Sodomie i Gomorze i ironicznymi epitetami satyryczność utworu wynika z rekontekstualizacji utrwalonych symboli i konwencjonalnych obrazów. W dalszych wersach czytamy:

King David girls z operetki,
Esterotyczne orchidejki,
Coś z Rafaela... coś z Cwejki...

(Julian Tuwim, *Semi-Eros (Wrażenia z podróży)*, JR, 17)

Archetypiczne wyobrażenia erotyczne uosobione w kobiecych postaciach i tradycyjna symbolika kwiatowa zostają strywializowane i umieszczone w operetkowej scenerii. Autor nawiązuje także do uduchowionych przedstawień madonn

z obrazów Rafaela po to tylko, aby zaraz skojarzyć je z Cwejką, właścicielem żydowskiego domu handlowego, który w latach międzywojennych działał w Warszawie przy ulicy Bielańskiej pod szyldem „S.A. Cwejko, Modne tkaniny”[17]. Podobny zabieg wykorzysta później Białoszewski w *Karuzeli z madonnami,* jednak u autora *Obrotów rzeczy* służy on raczej dowartościowaniu i wywyższeniu przyziemnej codzienności, podczas gdy w wierszu Tuwima efekt jest przeciwny. Zestawienie odległych znaczeniowo obszarów rodzi ironię, której komiczny wydźwięk wymierzony jest przeciwko współczesnej, mieszczańskiej obyczajowości.

Podobnej tematyki dotyczy wiersz o niezwykle wymownym tytule: *Na zbytnie a niepowściągliwe dziwkochwalstwo naszego wieku*. Silnej rytmizacji wersów ponownie towarzyszą dokładne rymy, jednak w tym przypadku obszar konsonansu niekiedy wykracza poza granice jednego wyrazu i dochodzi do rozstrojenia regularnego rozkładu akcentów, czego rezultatem są ekscentryczne efekty intonacyjne:

> Dlaczego chwycił szał cię,
> Gdyś ujrzał kretynkę w aucie?
>
> (Julian Tuwim, *Na zbytnie a niepowściągliwe dziwkochwalstwo naszego wieku*, JR, 22)

Obok tego typu językowych kuriozów w wierszu pojawiają się także rymy wewnętrzne: „Na widok pyjamy damy / Piszą te chamy reklamy[18]„ oraz szczególne przekształcenia fonetyczne, jak: „kąplemęty” i „sętymęty”[19]. Te ostatnie, które określić można hiperbolicznymi nazalizacjami, są formą prześmiewczego naśladowania mowy silących się na wytworność sfer mieszczańskich.

To oczywiście nie wyczerpuje repertuaru językowych osobliwości, które rozpleniają się w kolejnych wierszach z tomu. Warto choćby wspomnieć o humorystycznych archaizacjach, jak w wierszach *Wielki traktament dla mędrca Tadeusza Boya* i *Bogobojnej macierzy polskiej z córką satanistką dyskurs* czy innych formach stylizacji, które autor stosuje z wirtuozerską wręcz lekkością w cyklu *Le style c'est l'homme.* Prócz tego pojawiają się liryczne sublimacje gatunków estradowych, przyjmujące formę dialogowych scenek rodzajowych, na przykład utwór *Zośka wariatka,* w którym kolokwializmy przyjmują zabarwienie gwarowe.

Środkiem chyba najmocniej wyzyskanym w omawianym tomie jest oczywiście rym. Oprócz wskazanych już typów warto zwrócić uwagę na dość często pojawiające się rymy egzotyczne, które wykorzystują współbrzmienie pomiędzy

[17] Zob. J. Stradecki, op. cit., s. 214.
[18] J. Tuwim, *Na zbytnie a niepowściągliwe dziwkochwalstwo naszego wieku*, [w:] JR, 21.
[19] Ibidem.

słowami polskimi i obcymi, na przykład łacińskimi w wierszu *Żaby łacinniczki* czy niemieckimi w utworze *Rewolucja w Niemczech*. Nie sposób przy tym pominąć *Ballady starofrancuskiej*, w której efekty komizmu uzyskiwane są na zupełnie innych prawach: dzięki uruchomieniu fonetycznego potencjału języka, który w utworze tym wymyka się normatywnym zasadom regulującym wytwarzanie znaczeń. Właśnie owo posługiwanie się samym brzmieniem „odsemantyzowanych" słów, które w pełni uwidacznia się w *Słopiewniach*, jest niewątpliwie jedną z cech twórczości Tuwima, która wyróżnia go spośród kręgu Skamandrytów i zbliża do awangardowego wzorca poety słowiarza[20].

O ile we wskazanych dotąd tekstach możliwe było doszukiwanie się elementów ironicznego humoru, o tyle utwór *Pif-paf! Sensacja wszechświatowego lunaparku*[21] zasługuje na osobne omówienie. Pomimo podobieństw w sferze sposobów obrazowania i zastosowanych form językowych wiersz ten tym odróżnia się od pozostałych, że nie operuje komizmem. Już sam tytuł wskazuje na to, że w przeciwieństwie do utworu *Semi-Eros*, w którym elementy operetki pojawiały się zaledwie w charakterze scenerii, tu żywioł ludycznej zabawy rozprzestrzenia się znacznie dalej. Wodewil, festynowa rozrywka i jarmarczne kupiectwo przenikają obraz całej rzeczywistości, która przemienia się w symulakryczne uniwersum podporządkowane regułom handlu i przemocy. Podmiotem w wierszu jest właściciel „strzelnicy elektrycznej" w parku rozrywki. Pomimo jego entuzjastycznych wykrzyknień, reklamujących nową formę zabawy, wizja strzelania do (żywego?) celu przy akompaniamencie walca z pozytywki, wśród szczekania psów i piania kogutów, nosi rysy makabry: „Gdy tancerce / Nabojem trafić prosto w serce, / Ona nóżkami wdzięcznie fika"[22]. Groza rodzi się w momencie, gdy fikcja zainscenizowanej zabawy wykracza poza granice parku rozrywki,

[20] Oczywiście w owym zbliżeniu poezji Tuwima, jako jedynego ze Skamandrytów, do twórczości poetów związanych z Awangardą Krakowską nie można pominąć bardzo istotnych różnic pomiędzy poetyckimi założeniami obu grup, o czym wspomina Michał Głowiński we wstępie do *Wierszy wybranych*. Istotniejszym kontekstem dla omawianych przeze mnie wierszy jest ekspresjonizm, którego elementy leżą u podstaw Tuwimowskiej koncepcji liryki (zwłaszcza we wczesnych fazach twórczości poety). Jak wyjaśnia Głowiński, żywiołowemu wyrażeniu emocji jednostki silnie przeżywającej towarzyszą pewnego rodzaju zabiegi językowe, które negują dotychczasowe pojęcie poetyckości: „ekspresjonizm faworyzował ostre formy wypowiedzi lirycznej, narzucające się środki wyrazu, takie jak mocne kontrasty, wszelkiego typu ujęcia groteskowe, zbrutalizowany język potoczny, który do tej pory – poza takimi wyjątkami jak pewne wiersze Rimbauda – był w poezji prawie nieobecny". M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. XXXVII.

[21] Wiersz ten jest przekładem utworu *Die Trommlerin* (1928) Frierdricha Hollaendra, który w oryginale powstał jako tekst estradowy. Zob. J. Stradecki, *Komentarz edytorski*, [do:] JR, 277.

[22] J. Tuwim, *Pif-paf! Sensacja wszechświatowego lunaparku*, [w:] JR, 99.

a jednocześnie poza granice empirycznej rzeczywistości. W trzeciej strofie celem staje się zaświatowy przybysz, „pan odziany w krwawą rdzę”[23], czyli widmo żołnierza walczącego pod Verdun. Jego przybycie znajduje uzasadnienie w wersie parafrazującym tytuł jednej z wersji *Pieśni żołnierza* Władysława Tarnowskiego[24]: „znów zabawy takiej pragnie, / Bo na wojence bardzo ładnie”[25]. Obraz zabawy zostaje naznaczony piętnem śmierci lub też sama śmierć staje się widowiskiem i atrakcją rozrywkową. Ostatecznie tracimy pewność co do iluzoryczności przedstawionej wizji w ostatnich wersach, które w wariacyjnych przetworzeniach powracały po każdej strofie jako rodzaj refrenu i na koniec wybrzmiewają jak słowa okrutnego zaklęcia lub wyzwania rzuconego przyszłości:

Bardzo proszę! Bardzo proszę!
Jedno życie za 2 grosze!
Może się znów okazja zdarzy
Puszczać szrapnele, kule, gaz!
Bardzo proszę! Bardzo proszę!
Milion trupów po 3 grosze!
Ale kto się odważy? Kto się odważy?
Kto się odważy jeszcze raz?

(Julian Tuwim, *Pif-paf! Sensacja wszechświatowego lunaparku*, JR, 100)

W utworach, o których dotąd była mowa, wykorzystanie rekwizytów należących do świata jarmarcznego blichtru służyło budowaniu obrazów bliskich estetyce kiczu. Jej także podporządkowane były sformułowania językowe, nastawione na osobliwe kontrasty stylistyczne i krzykliwe efekty brzmieniowe. Rezultatem tych zabiegów było uzyskanie ironicznego tonu, który – w wersji humorystycznej i lekkiej bądź minorowej i gorzkiej – wpływał na satyryczny wydźwięk utworów. Nie zawsze jednak Tuwimowska ironia zamierzona jest na efekty satyryczne. W tekstach, w których kosztem krytyki postaw społecznych rozrasta się żywioł groteskowo-parodystyczny, autor pozwala, by do głosu doszło to, co nazwałam wcześniej wyobraźnią kampową. Pojęcie kampu ostatecznie uwalnia kicz od aksjologicznego nacechowania, a wręcz zakłada szczególne upodobanie do ekstrawaganckich form, które nie przystają do banalnej treści. „Kampowy smak”, który „odrzuca skalę «zły-dobry»”[26] – by odwołać się do *Notatek o kampie*, założycielskiego eseju Susan Sontag – umożliwia jednocze-

[23] Ibidem, s. 100.

[24] Zob. J. Stradecki, *Objaśnienia*, [do:] JR, 240.

[25] J. Tuwim, *Pif-paf!...*, [w:] JR, 100.

[26] S. Sontag, *Notatki o kampie*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012, s. 60.

sne uwielbienie dla kiczu i ironiczny dystans wobec niego, przy czym nawiasem ironii obejmuje także własny entuzjazm. Sontag opisuje kamp jako dandyzm w epoce kultury masowej i ta szczególna odmiana estetyzmu kształtuje pewnego rodzaju pozę, która manifestuje własną przesadność, teatralność i sztuczność. Dlatego zasadne jest w tym wypadku mówienie o „sztuce świadomego kiczu" lub „kampie intencjonalnym", czyli „głębokiej samowiedzy na temat własnego, obniżonego statusu"[27].

By pokazać, w jaki sposób powyższe założenia mają zastosowanie w interpretacji pisarstwa Tuwima, proponuję przyjrzeć się opowiadaniu *Cud z komornikiem*. Pomocne w przyjęciu odpowiedniej optyki wydają mi się słowa Karla Kellera, który omawia zjawisko kampu literackiego w kontekście poezji Walta Whitmana, pisarza, który skądinąd wywarł duży wpływ na twórczość Skamandrytów[28]. Keller wyjaśnia, że:

> W literaturze kamp pojawia się jako forma świętego szyderstwa, teatralizacja narratora, postaci czy punktu widzenia, wykorzystanie skrajnej manieryczności jako gestów wyrażających osobowość, tworzenie dziwacznych napięć w składni i metaforze, kpiąca zabawa z nadętymi konwencjami narracji i opisu postaci, ekstrawagancja stylu maskująca obecność pisarza, tonacja głosu, który jest „za bardzo" i który przez to bawi się własną żarliwością. Literacki kamp jest antyironiczny, ponieważ brak umiaru jest w nim zamierzony.

[27] W ten sposób nurt „sztuki świadomego kiczu" opisuje Chuck Kleinhans. Badacz zauważa, że uobecnia się w nim parodystyczne nastawienie do kultury masowej, które prowokuje odczytania kampowe. Zob. Ch. Kleinhans, *Wyjmowane z kosza. Kamp i polityka parodii*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, op. cit., s. 405–428.

[28] Szczegółowego omówienia polskiej recepcji twórczości Whitmana dokonuje Marta Skwara w książce *„Polski Whitman". O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej* (Kraków 2010). W rozdziale zatytułowanym *Tuwima „poeta wszechobjęcia"* (s. 190–221) autorka wnikliwie tropi ślady odniesień Skamandryty do twórczości amerykańskiego poety, a także omawia Tuwimowskie tłumaczenia wierszy autora *Leaves of grass* i zauważa, że w okresie powstawiania *Juwenaliów* Skamandryta poszukiwał u Whitmana potwierdzenia, że w poezji można przekraczać bariery obyczajowe. W debiutanckim tomie *Czyhanie na Boga* autor jawnie przejmował z poezji Whitmana (często w sposób zapośredniczony w tłumaczeniach rosyjskich) nie tylko tematykę wierszy, ale także konstrukcje wersyfikacyjne i styl wypowiedzi lirycznej. Warto też zwrócić uwagę na ciekawą analizę wiersza-manifestu *Poezja*. Skwara wychodzi od fragmentu, w którym padają słowa: „«Wpływy?» Ja wpływów nie wstydzę się wcale!", i zauważa, że w pierwotnej wersji rękopisu Whitman zostaje przywołany bezpośrednio. Wykreślenie nazwiska Amerykanina na potrzeby wydania książkowego skłania badaczkę do rozpatrzenia poezji Tuwima pod kątem Bloomowskiej teorii *Lęku przed wpływem*, co prowadzi ostatecznie do wniosku, że przekroczenie Whitmanowskiego wzorca i jego antytetyczne dopełnienie dokonuje się w *Biblii cygańskiej*. W sprawie wpływu poezji Whitmana na twórczość Skamandrytów zob. także: T. Kieniewicz, *Walt Whitman i Skamandryci*, [w:] *Skamander – rola i znaczenie*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1977, s. 244–250, a także A. Węgrzyniak, op. cit., s. 433.

> Jest antysatyryczny, ponieważ wyśmiewa własną radość ze stosowanej przesady. Czci głos za jego kapryśny zasięg, nieuzasadnioną intensywność, pochyłość[29].

Bohaterem i narratorem opowiadania *Cud z komornikiem* jest poeta o nazwisku Szumski. Jest on jednym z wielu wcieleń „Mistrza Tuwima", postaci, która pojawia się także w opowiadaniu *Wywiad* czy (nienazwana wprawdzie bezpośrednio) w omawianym wcześniej utworze *Dzieje pewnego aforyzmu* i innych tekstach będących autoparodystycznym ujęciem poety, jego roli we współczesnym społeczeństwie i warsztatu twórczego (na przykład *Kalamburzyści, czyli męki tworzenia dowcipów*). W dniu, w którym Szumskiego czeka niespodziewane spotkanie z poborcą podatkowym, tytułowym komornikiem, panuje piekielny upał i czuć nadchodzącą burzę. Nieznośny skwar nasuwa wyobrażenia apokaliptyczne:

> Ze spopielałego nieba waliło jak z piekarni suchym, złowrogim żarem niby natchnionym gniewem ognia przeciw rodzajowi ludzkiemu[30].

W dalszej części utworu kolejnym wydarzeniom odpowiadać będą zmiany rozszalałej pogody za oknem. Z huknięciem pierwszego gromu do mieszkania Szumskiego wchodzi „płonący, ciężko dyszący, ociekający potem"[31] komornik. Postać ta stereotypowo uosabia najradykalniejszą odmianę ordynarnej prozy dnia codziennego. Jego niezłomna wola przekazania poecie informacji o należnych 776 złotych i 48 groszach podatku dochodowego za rok 1933 jest reprezentacją dotkliwej przyziemności życia. Skontrastowany z nim poeta, przez swą rozświergotaną radość spowodowaną padającym deszczem, nie ułatwia poborcy wykonania zadania. Problemem jest nadmierna życzliwość literata, która dla urzędnika – nienawykłego do tak gościnnego traktowania – jest czymś zupełnie niezrozumiałym. Szumski częstuje go wodą z arakiem, próbuje nawet wciągnąć do pogawędki o poezji i mistyce liczb. Komornik powoli traci cierpliwość (w tym czasie „po niebie skakały pioruny jak młode konie po łące"[32]), aż wreszcie wybucha złością. Ostatecznie między bohaterami dochodzi do ostrej wymiany zdań, w której Szumski z zapałem wykazuje gotowość do zapłacenia z góry całej żądanej kwoty, a komornik, zwijając się ze złości, zaczyna wykrzykiwać wyzwiska pod jego adresem, karze mu uklęknąć i błagać o rozłożenie podatku na raty. W międzyczasie burza przemija, za oknem

[29] K. Keller, *Kampowanie Whitmana*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, op. cit., s. 257.
[30] J. Tuwim, *Cud z komornikiem*, [w:] JR, 200.
[31] Ibidem.
[32] Ibidem, s. 203.

> [...] lipy, czeremchy, akacje, jaśminy, bzy, maciejka, lewkonia, róże – wszystko najwonniejsze zespoliło się w jeden słodki, świeży aromat i pełną, upojną falą biło z otwartego okna. Zieleń lśniła, cała w klejnotach deszczowych kropel[33].

W miarę, gdy na zewnątrz się rozjaśnia, właściwy huragan przenosi się pod dach poety. Gdy na niebie pojawia się olbrzymi łuk tęczy, komornik jest już u kresu wytrzymałości i wtedy Szumski sięga po najokrutniejszą broń: pada na kolana i proponuje cygaro. Konsekwencje okazują się zdumiewające:

> Wtedy – czy z apokaliptycznego sufitu strzelił straszliwy grom? Nie! To był krzyk komornika, który padł rażony Piorunem Dziwu.
> I w tej samej chwili wytrysnęły mu z ramion białe, anielskie skrzydła, wyfrunął przez okno i wzniósł się, biedny, umęczony, na wysokości Twoje, o Wiekuisty!
> Daj mu miejsce po prawicy tronu swojego.
> Ja zaś, śledząc lot jego w lazury, piję arak, już bez wody, i pełną piersią chłonę ozon odrodzonego po burzy świata[34].

Ostatnia scena, zwieńczająca zupełnie absurdalny – bo wynikający z nadmiernej przyjazności ze strony poety – konflikt, jest momentem najsilniejszego oddziaływania wyobraźni kampowej. Jak w przytoczonych emfatycznych opisach niezwykłych zjawisk pogodowych, w zakończeniu sentymentalna dykcja dopełniona została patetyczną stylizacją na język biblijny i symboliką czerpiącą z tradycji hebrajskiej. Tęcza, która w Starym Testamencie oznacza boże miłosierdzie i symbolizuje nadzieję na odnowienie przymierza z Bogiem, zapowiada tytułowy cud z ostatniej sceny.

Końcowy fragment uruchamia ponadto kontekst genezyjskiej filozofii Słowackiego. Za sprawą poety następuje przeanielenie formy cielesnej (uosobionej w komorniku) i jego reinkarnacja w doskonalszą formę Ducha. W tym przypadku nie tylko mamy do czynienia z groteskową deformacją i rekontekstualizacją romantycznego motywu. Zostaje on potraktowany zupełnie dosłownie, czyli w sposób maksymalnie uproszczony. Obciążenie mocno zmetaforyzowanego języka Słowackiego balastem unaocznionego doświadczenia tworzy fantastyczną wizję rodem z jarmarcznego obrazka czy oleodruku, właściwą dla wyobraźni kampowej. Jej komizm nie dewaluuje jednak w żaden sposób artystycznych dokonań romantycznego wieszcza. Nie jest także środkiem służącym do prześmiewczej krytyki obyczajowości ani też – z drugiej strony – nobilitacji szarej codzienności i tego, co przyziemne. Kampowa wrażliwość w tym opowiadaniu celebruje jedynie własny absurd, a wyczuwalna w nim ironia pozbawiona jest satyrycznego ostrza.

[33] Ibidem, s. 205.
[34] Ibidem, s. 206–207.

Podsumowując moje rozważania, rozpocznę od przytoczenia słów Anny Węgrzyniak, która nazywa Tuwima „poetą najbardziej skamandryckim" i za główne cechy jego pisarstwa, obecne w całej twórczości autora, uznaje stylizacyjność, polifoniczność i pograniczność. Jak zauważa badaczka:

> Jego [Tuwima] poezja „wysoka", osadzona w obszarze kultury popularnej, jak żadna inna poetycka twórczość międzywojennego dwudziestolecia, koresponduje z tendencjami naszej współczesności, niejako antycypuje postmodernistyczne „żerowanie na śmietniku"[35].

Właśnie owo wchodzenie pisarza w związki z kulturą masową, tak widoczne w *Jarmarku rymów*, czyni jego twórczość podatną na ahistoryczne interpretacje i – jak sądzę – doskonale wpisuje się we współczesne tendencje do opisywania literatury i innych dziedzin sztuki w ujęciach uwzględniających w sposób niewartościujący estetykę kiczu.

Kicz przejawia się w tekstach Tuwima na różnych poziomach i przybiera postać intertekstualnej gry. Może być tematem jego utworów i – jak w opowiadaniu *Dzieje pewnego aforyzmu* – w parodystyczny sposób wytykać płytkość popularnych upodobań. Pobrzmiewa także w języku artystycznym, który nie stroni od kolokwialności i wulgaryzmów z jednej strony oraz pompatyczności i nieuzasadnionych nadużyć eksklamacji z drugiej. Kontrastowe zderzenia odmiennych tonacji zostają wówczas dodatkowo wzmocnione technikami obrazowania, które wykorzystują kanoniczną czy kulturowo utrwaloną motywikę oraz czerpią z wyobrażeń ludycznych i banalności dnia powszedniego. Ten szczególny rodzaj eklektyzmu rozumianego jako reguła poetycka paradoksalnie umożliwia wyzbycie się wszelkich reguł, które przez stulecia determinowały poczucie wyważonego, dobrego smaku.

W utworach zdominowanych przez estetykę groteski, w których Tuwimowska satyra społeczna łagodnieje i autor pozwala, by prawa absurdu wytyczały bieg zdarzeń, osiągnięte zostają efekty kampowe. W *Cudzie z komornikiem* gra tym, co niskie i wzniosłe, patosem i trywialnością, odpowiada oscylacji między powierzchownym a głębokim sensem metafory. Jest to jeden z wielu utworów, w których autor przybiera pewną maskę, przyjmuje pozę „Mistrza Tuwima", która jest formą autokreacji naznaczonej wewnętrzną sprzecznością, o czym może najdobitniej świadczą słowa z wiersza *Błaganie*: „Ustrzeż mnie, obroń […] Od tych, co piszą „Tuwim", a mówią „mistrzu!"[36]. Sylleptyczna konstrukcja podmiotu, włączająca rzeczywistą postać autora w obręb literackiej fikcji, jest elementem autoironicznej gry, której zasięg wykracza daleko poza ramy konkretnego utworu. Jest szerzej zakrojoną i konsekwentnie przeprowadzoną

[35] A. Węgrzyniak, op. cit., s. 432.
[36] J. Tuwim, *Błaganie*, [w:] JR, 12.

koncepcją autokreacji, strategią wejścia w pewną rolę, w której zatraca się rozgraniczenie pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Gdy maskarada przenika do codzienności, żart okazuje się formą zdolną do wypowiedzenia tego, co poruszające, a powaga i wzniosłość tylko bawią.

Wszystkie te odmiany estetyki kiczu wzajemnie się dopełniają i przeplatają w poszczególnych utworach, jednak zwłaszcza ta ostatnia, związana z wrażliwością kampową, wydaje mi się szczególnie istotna. Kamp – by na koniec zacytować przywołanego wcześniej Kellera – jest „literackim przedstawianiem heroizmu anarchicznej, niezależnej osobowości”[37] i wydaje mi się kontekstem, który najpełniej ujmuje specyfikę Tuwimowskiego humoru, a zarazem może stanowić świeżą propozycję ponownego odczytania tej cieszącej się niesłabnącym zainteresowaniem twórczości.

PARODIC PLAY WITH KITSCH AND CAMP SENSITIVITY IN JULIAN TUWIM'S *JARMARK RYMÓW*

ABSTRACT

Jarmark rymów [Market of rhymes] from 1934 is a collection of "light" works from a period of twenty years, encompassing, as suggested by its title, a variety of mostly satiric poems and stories, often written on commission (in contrast with the more "ambitious" pieces by the poet). The present paper analyses this "commercial" side of Tuwim's works as a manifestation of highly skilled artistic play with kitsch which connects them with the phenomenon of camp aesthetics and sensitivity.

KEYWORDS

Julian Tuwim, kitsch, camp, 'Market of rhymes'

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Tuwim J., *Jarmark rymów*, Warszawa 1991 (JR).

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Głowiński M., *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. IV–LXVIII.
2. Kieniewicz T., *Walt Whitman i Skamandryci*, [w:] *Skamander – rola i znaczenie*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1977, s. 244–250.
3. Skwara M., *„Polski Whitman". O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków 2010 (tu zwłaszcza rozdział *Tuwima „poeta wszechobjęcia"*, s. 190–221).
4. Stępień T., *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

[37] K. Keller, op. cit., s. 257.

5. Stępień T., *O satyrze*, Katowice 1996 (tu zwłaszcza rozdział *O satyrze skamandryckiej (Wokół „Wstępu" do Jarmarku rymów" Juliana Tuwima)*, s. 255–265).
6. Węgrzyniak A., *Julian Tuwim*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej*, t. 4: *Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, red. A. Skoczek, Warszawa 2007, s. 433–451.

LITERATURA O KICZU, KAMPIE I POKREWNYCH ZAGADNIENIACH

1. Bujnicki T., *Dwa końce wieku przez pryzmat dzisiejszej lektury „Quo vadis" Sienkiewicza*, [w:] *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997.
2. *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerka, Kraków 2012 (tu zwłaszcza: K. Keller, *Kampowanie Whitmana*, s. 255–264; C. Kleinhans, *Wyjmowane z kosza. Kamp i polityka parodii*, s. 405–428; S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 49–67).
3. *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000 (tu zwłaszcza: E. Konończuk, *Modele odbioru literatury popularnej we współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej*, s. 61–67; M. Miszczak, *Lektura „przez kicz" - pułapka czy szansa?*, s. 145–156; M. Oziębłowski, *Postmodernizm i kicz. O sposobach funkcjonowania kategorii kiczu w obrębie estetyki postmodernizmu*, s. 77–82; I. Pięta, *Czy kicz jest nadal kiczem – kilka uwag na temat definicji w literaturze polskiej końca XX wieku*, s. 83–91; J. Ślósarska, *Idea jarmarczności w kulturze*, s. 411–415; J. Tarnowski, *Aksjologiczna definicja kiczu i związane z nią trudności*, s. 13–18).
4. Lachman M., *Gry z „tandetą" w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.
5. Moles A., *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska i E. Wende, Warszawa 1978.

KONTEKSTY LITERATUROZNAWCZE I INNE

1. Okulicz-Kozaryn R., *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995.
2. *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
3. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1976.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

MAŁGORZATA MOSAKOWSKA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

DALEKOWSCHODNIE INSPIRACJE TOMU *POCAŁUNKI* MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest dalekowschodnim inspiracjom w twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, głównie podobieństwom jej wierszy do japońskich haiku. Autorka poddaje interpretacji liryki z tomu *Pocałunki*, który ukazał się w 1926 roku.

SŁOWA KLUCZOWE

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, estetyka japońska, haiku, miniatura

INFORMACJE O AUTORZE

mgr Małgorzata Mosakowska
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: malgorzata.mosakowska11@gmail.com

POCAŁUNKI: JAPOŃSKIE ŹRÓDŁA

Pocałunki to trzeci, wydany w roku 1926, tom poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Jest on uważany za jedno z jej najlepszych osiągnięć artystycznych. Wpisuje się w pierwszy okres twórczości poetki, datowany na lata 1922–

1927. Jerzy Kwiatkowski wyodrębnia kilka znamiennych cech tej fazy pisarstwa Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, takich jak hedonizm, sensualizm, wirtuozeria formalna, poetyka wdzięku, motywy miłości, muzyki, przemijania[1]. Wiele z tych określeń można odnosić także do *Pocałunków* – zbioru składającego się z około sześćdziesięciu bardzo krótkich, czterowersowych utworów. Jest to tom wyjątkowy i nowatorski pod wieloma względami, zatem możliwych osi interpretacji mogłoby być kilka, ale w niniejszej pracy chciałabym odnieść się tylko do jednej z nich. Mam na myśli inspiracje oraz nawiązania dalekowschodnie, głównie do kultury japońskiej. Te motywy są istotne, a ich obecność uprawdopodobniona została wzmożonym i dość powszechnym zainteresowaniem Dalekim Wschodem w latach, w których powstawały wiersze Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Były to chociażby lata działalności Remigiusza Kwiatkowskiego, autora pierwszych polskich opracowań poświęconych literaturze japońskiej, który w 1912 roku wydał przekłady wierszy japońskich pod tytułem *Chiakunin-Izszu*. W roku 1919 Jarosław Iwaszkiewicz opublikował tom *Oktostychy*, w którym znalazły się wzorowane na japońskim gatunku lirycznym *Uty*. Pawlikowska-Jasnorzewska, poetka starannie wykształcona, dysponująca szeroką kulturą literacką i wychowana w środowisku o silnych tradycjach artystycznych, musiała znać te książki. Wiadomo również, że studiowała różne filozofie wschodnie[2]. Na zainteresowania kulturą dalekowschodnią mogą też wskazywać wcześniejsze utwory poetki, na przykład z tomu *Różowa magia*. Wymieńmy *Ptaszki japońskie*, *Chinoiserie*, *Madame Butterfly*, *Gwoździk z Szanghaju*. Wśród innych egzotycznych inspiracji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej wymienia się – w przypadku *Pocałunków* – tradycję helleńsko-aleksandryjskich epigramatów czy rubajatów, poetyckich czterowierszy Omara Chajjama, poety perskiego z przełomu XI i XII wieku. Znawcy wskazują również na wspominaną już poezję Jarosława Iwaszkiewicza (na przykład jego czterowierszowe *Bilety tramwajowe*) czy – także czterowierszowe – zbiory francuskie: *Le Bestiaire* Apollinaire'a z 1911 roku[3] oraz *Le mirliton d'Irene* Cocteau z 1920 roku[4]. Inspiracja dalekowschodnia w zbiorze *Pocałunki* wydaje się jednak najsilniejsza, jako że odnosi się nie tylko do wzorowanej na średniowiecznej poezji japońskiej, zwłaszcza haiku, formy utworów, ale również pozaformalnych ich aspektów, o których będzie tu mowa.

[1] J. Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1998, s. XXVII–LV (dalej WP).

[2] *Lilka. Wspomnienia o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, oprac. M. Przyzwan, Warszawa 2010, s. 158.

[3] Polskie tłumaczenie: G. Apollinaire, *Zwierzyniec albo świta Orfeusza*, tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa 1996.

[4] J. Kwiatkowski, *Wstęp*, op. cit., s. XXXVIII i n.

O powiązaniach wierszy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z poetyką japońskiego haiku wspominał wielokrotnie Piotr Michałowski[5]. Wyróżnił on trzy warianty adaptacji haiku w polskiej poezji: reprezentowany wyłącznie przez tom Stanisława Grochowiaka *Haiku-images* nurt synkretyzmu kulturowego, masowe imitacje obecne w polskiej literaturze od lat siedemdziesiątych XX wieku oraz „Inspiracje i zbliżenia – wariant reprezentowany przez poetów swobodnie i bez gatunkowych zobowiązań sięgających do japońskiego źródła”[6] (jako przykład Michałowski podaje wiersze z lat siedemdziesiątych Jerzego Harasymowicza i Ryszarda Krynickiego). Do tej ostatniej kategorii zalicza również miniatury Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, zaznaczając jednocześnie, że poetka nigdy wprost nie powoływała się na haiku jako źródło swojej twórczości, i sugerując, że inspiracja owa była prawdopodobnie nieświadoma[7]. Te najwcześniejsze spośród przytaczanych przykładów polsko-japońskich zbliżeń poetyckich uznaje on za, paradoksalnie, najdojrzalsze – naznaczone poetyckim indywidualizmem, dalekie od naiwnych imitacji. Utwory polskiej poetki realizują cztery pierwsze z sześciu wymienionych przez badacza, ułożonych hierarchicznie, poziomów nawiązań do obcego wzorca. Są to kolejno: jedność podmiotu i przedmiotu spostrzeżenia, uniwersalna tematyka, łącząca się z motywami przyrodniczymi, obrazowo-refleksyjna kompozycja oraz skrótowość stylu. Nie ma jednak u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ścisłego trzymania się formalnych reguł gatunku w postaci strofy 5 – 7 – 5 ani też motywów orientalnych. Według Michałowskiego można uznać, że miniatury Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej reprezentują „adaptację głęboką”[8].

FORMA WIERSZY: NOWATORSTWO I TRADYCJA JAPOŃSKA

Do cech wyróżniających omawiany tom poetycki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej należy w sposób najbardziej oczywisty ich charakterystyczna forma. Wszystkie utwory to czterowiersze. Czasem ułożone zostają w krótkie, połączone wspólnym tytułem cykle. To jednak jedyna występująca tu zasada regularności. Liczba sylab w wersach jest już bowiem bardzo różna: waha się od dwóch aż do osiemnastu. W odniesieniu do formy utworów z tomu *Pocałunki* najczęściej używano wieloznacznego określenia „miniatura poetycka”. Wyznaczniki tego

[5] P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 42; idem, *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*, „Akcent” 1993, nr 4, s. 9.

[6] Idem, *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, [w:] idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 143–144.

[7] Idem, *Polskie imitacje haiku*, op. cit., s. 42; idem, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 77.

[8] Idem, *Miniatura poetycka*, op. cit., s. 78.

niewielkich rozmiarów utworu wierszowanego nie zostały do dziś sprecyzowane („genologom nie udało się dotrzeć do istoty zjawiska”[9]). Wioletta Bojda łączy je w kontekście poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zarówno z malarstwem średniowiecznych miniaturzystów, jak i z japońskim haiku[10]. Także Piotr Michałowski, rozważając zagadnienie miniatur poetyckich w literaturze współczesnej, zestawia utwory polskiej poetki z haiku[11]. Jadwiga Zacharska wysnuwa dodatkowo nić wiążącą je z epigramatem, krótkim utworem poetyckim o charakterze aforyzmu, zarówno antycznym, jak i staropolskim[12], a tym samym z fraszką jako odmianą tego gatunku. Fraszkę z kolei porównuje z haiku Michałowski, który przypomina, że Mikołaj Melanowicz, wybitny polski japonista, ze względu na wiele cech wspólnych obu form nazwał haiku właśnie fraszką. Za najważniejsze można uznać podobną genezę obu gatunków (oba wywodzą się z tradycji biesiadnej) oraz ich żartobliwy charakter, choć różni je wyraźnie rodzaj humoru[13]. Haiku jest, obok epigramatu i fraszki, jednym z elementów pola semantycznego szeroko rozumianej miniatury poetyckiej. *Pocałunki* łączą w sobie cechy każdej z form, choć to właśnie haiku jest w ich kontekście wymieniane najczęściej.

W średniowiecznej japońskiej poezji istniało wiele form poetyckich. Do najważniejszych należą: *renga* – długa, wielostrofowa pieśń wiązana, *tanka* – klasyczny wiersz pięciowersowy i wspominane haiku – krótki, zaledwie trzywersowy utwór[14]. Haiku jest tą formą, która – głównie z racji swojej lakoniczności – zdaje się w przypadku *Pocałunków* najbardziej oczywistym odniesieniem. Beata Morzyńska-Wrzosek tak opisuje reguły skrótowości wypowiedzi w tym tomie:

> Lapidarność formy, kondensacja ekspresji, pociągając za sobą możliwość tylko mikroekspozycji problemu, eliminując poetyckie zgłębienie tematu, dysponując szczegółem, fragmentem, ulotnym gestem, spostrzeżeniem, szeregiem oderwanych od siebie momentów, zobowiązuje do precyzyjnego opracowania, wyrazistego uporządkowania lirycznych uobecnień…[15]

[9] A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 19.

[10] W. Bojda, *Historia miniatury*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, op. cit., s. 83.

[11] P. Michałowski, *Miniatury poetyckie w literaturze współczesnej*, „Polonistyka” 1993, nr 9, s. 523.

[12] J. Zacharska, *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach”*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 2, s. 71–75.

[13] P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, op. cit., s. 69–70.

[14] M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.

[15] B. Morzyńska-Wrzosek, *„…i na piękność, i na wyczyn burzy”. Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz 2013, s. 163.

Wszystkie wymienione tu określenia układu wersyfikacyjnego oraz stylu wierszy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej byłyby adekwatne także w przypadku opisu poetyki haiku. Haiku, zwane inaczej *hokku* lub *haikai*, to utwór o bardzo regularnej budowie, składający się z trzech wersów o zawsze takiej samej, z góry ustalonej liczbie sylab: 5 – 7 – 5[16]. W swoich lapidarnych utworach z tomu *Pocałunki* Pawlikowska-Jasnorzewska nie zachowuje ścisłej zasady trójwersowości (jej utwory są czterowersowe). Poetka przełamuje też regularną liczbę sylab w wersach. Warto jednak zwrócić uwagę, że i japońskie haiku nie zawsze trzymały się rygorystycznie ustalonego wzorca wersyfikacji. W przypadku około pięciu procent klasycznych haiku[17] ta reguła zostaje odrzucona, a największemu mistrzowi gatunku, jakim był żyjący w XVII-wiecznej Japonii Matsuo Bashô, zdarzały się odstępstwa od poetyckiej normy.

Z pewnością utwory Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i haiku łączy bardziej elementarna zasada lakoniczności oraz wykorzystywania milczenia jako silnego środka wyrazu. W obu przypadkach ważną rolę odgrywa niedomówienie, nagłe przerwanie toku poetyckiej mowy. Pojawia się więc sugestia, by odbiorca uzupełniał sensy jedynie zaznaczone, niewypowiedziane wprost. Taki rodzaj lektury jest bardzo użyteczny w przypadku tematyki miłosnej podejmowanej przez Pawlikowską-Jasnorzewską. Koresponduje z kobiecym sposobem odczuwania, prezentowanym w *Pocałunkach*, i związaną z nim kategorią wdzięku, tak charakterystyczną dla twórczości poetki. Wdzięk właśnie uznał za główny wyznacznik jej wielkości Eugeniusz Czaplejewicz. Wyrażana poprzez niedomówienia dyskrecja, kruchość i delikatność uczuć, ich powściągliwość i ulotność, połączone z miniaturyzacją utworu, to najważniejsze, według badacza, jego kryteria:

> Miniaturyzacja jest więc nieodzownym warunkiem wdzięku lub przynajmniej czynnikiem, który ten wdzięk potęguje. A niezależnie od tego miniaturyzacja wiersza jest prostą konsekwencją delikatności i kruchości, przyjętych tutaj jako zasady piękna. Krótki rozmiar utworu delikatność tę i kruchość poświadcza w sposób najbardziej bezpośredni i rzeczowy[18].

Miłość, również nieodwzajemniona, tęsknota, czułość kochanków wymagają wyrażania subtelnego, opartego na niedomówieniu. Taka tematyka wiąże się ze szczególnie wyraźnym zaproszeniem odbiorcy do współtworzenia znaczeń wier-

[16] A. Żuławska-Umeda, *Wstęp do wydania pierwszego*, [w:] *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 15.

[17] B. Śniecikowska, *Obrazowość jako wyznacznik haiku – na przykładzie polskich kontynuacji i imitacji gatunku*, [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska i J. Jarniewicz, Łódź 2009, s. 141.

[18] E. Czaplejewicz, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981, s. 104.

sza – dookreślania tego, co przemilczane. Haiku było początkowo pierwszą strofą dłuższego utworu *renga,* do którego, podczas japońskich zabaw, kolejni uczestnicy dokładali następne, tworzone przez siebie haiku[19]. Udział odbiorcy zostaje zatem głęboko wpisany w historię gatunku. W przypadku haiku miejsca niedopowiedziane zaznaczone były przez *kireji* – cezurę wewnątrzstrofową, występującą po pierwszych pięciu, kolejnych siedmiu lub ostatnich pięciu sylabach, a wyrażaną zwykle za pomocą partykuły, końcówki fleksyjnej lub oddzielnego słowa. Dzięki niej czytelnik mógł się na chwilę zatrzymać, by wyobrazić sobie przedstawiany w haiku obraz, który jednocześnie zyskiwał na niejednoznaczności[20]. U Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej owa niejednoznaczność jest często podkreślana za pomocą wielokropka – znaku interpunkcyjnego, którego istotą jest wyrażenie tego, co nie ma być powiedziane wprost, bądź zaznaczenie fragmentów pominiętych, nagłe urwanie wypowiedzi, będące jednocześnie prośbą o dookreślenie. Oto charakterystyczny przykład:

Fiołkowo-turkusowe tęsknoty
twarzą ku ziemi leżące
i wsłuchane w dalekie turkoty
radości odjeżdżających…

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Cykorie*, WP, 69)

Kolejną cechą wspólną *Pocałunków* i tradycyjnego, japońskiego haiku jest zainteresowanie naturą. Ewokacje przyrodniczego konkretu można właściwie uznać za warunek *sine qua non* istnienia haiku. Fragment natury musiał się w nim zawsze pojawić, a *kigo* – słowo określające porę roku, to znak rozpoznawczy gatunku[21]. W formie tak lakonicznej jak haiku, w której nie było miejsca na rozbudowane opisy, pojawiały się szkice natury czy też słowne „zamienniki". Oto przykłady haiku dwóch japońskich poetów (są to odpowiednio Matsuo Bashô i Buson Yosa) z odniesieniami do pór roku:

pierwszy dzień roku
słońce opromienia pola
budzi się we mnie tęsknota[22]

(Matsuo Bashô)

[19] M. Melanowicz, op. cit., s. 94.

[20] A. Żuławska-Umeda, op. cit., s. 15.

[21] B. Szymańska, *Kultury i porównania*, Kraków 2003, s. 145.

[22] Za: D. Keene, *Świat poezji haikai*, [w:] *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 136.

brzeg jeziora
pogodny i przejrzysty
w jesiennej wodzie[23]

(Buson Yosa)

Elementy przyrody, często w kontekście pór roku, pojawiają się wielokrotnie także u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, w całej jej twórczości. Natura jest nie tylko tłem, ale także ważnym „bohaterem" jej poezji. W *Pocałunkach* znaleźć można utwory o charakterystycznych pod tym względem tytułach, takie jak *Jesień* czy *Październik*. Nawiązania do pór roku występują także w samych wierszach. Często realizowane są podobnie jak w haiku – za pomocą słów określających nie tyle samą porę roku, ile element przyrody dla niej znamienny, jak w utworze *Liście*, będącym jednocześnie przykładem innego ważnego wyznacznika poetyki haiku – jedności podmiotu i przedmiotu przedstawienia:

Rumieńce lata pobladły.
Liść złoty z wiatrem mknie.
I klonom ręce opadły,
i mnie…

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Liście*, WP, 69)

TEMATYKA *POCAŁUNKÓW* – ECHA DALEKOWSCHODNIE

Pierwsza bardziej zdecydowana paralela między poezją Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej a średniowieczną poezją japońską dotyczy wspomnianego już zainteresowania naturą. Co więcej, dla obu charakterystyczne jest także specyficzne na nią spojrzenie, gloryfikujące nie wielkość i siłę przyrody, lecz jej pozornie najpośledniejsze fragmenty – liście, kwiaty, ptaki, owady. Tak o tym aspekcie poezji autorki *Pocałunków* pisze Piotr Kuncewicz:

> […] poetka miała wręcz niebywałe poczucie przyrody i to w jej szczególe – budowie kwiatu, szeleście liści, głosie ptaka, barwie owada. Nie miała natomiast zupełnie zrozumienia dla potęgi żywiołu – jej morze, o którym tak często pisała, to koronki i falbanki piany[24].

[23] Za: T. Izutsu, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, [w:] *Estetyka japońska...*, op. cit., s. 143.

[24] P. Kuncewicz, *Szukanie syntezy*, [w:] idem, *Agonia i nadzieja, literatura polska od 1918*, t. I, Warszawa 1991, s. 76.

Haiku również koncentruje się na drobnych elementach przyrody – królują w nim cykady, polne goździki, ważki i żaby. W omawianym tomie polskiej poetki wielokrotnie pojawiają się ponadto motywy w sposób szczególny właściwe poezji japońskiej, na przykład motyw kwiatów. O kwiatach w poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pisał we wspomnieniu Kazimierz Wyka: „Jest to bowiem poezja nieledwie botaniczna, takie gąszcza kwiatów i tak precyzyjnie widzianych rosną w jej liryce”[25]. Oto przykład wiersza z tomu *Pocałunki*, w którym został wykorzystany motyw florystyczny:

W tym parku pobladłym, bez śmiechów i gości
przy róży rozkwitłej stoję.
Otośmy jedynymi świadkami piękności –
ja jej, a ona mojej.

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Róża*, WP, 64)

W *Pocałunkach* często pojawia się też motyw księżyca:

Nad łóżkiem samotnej kobiety,
dla której nie ma już rady,
księżyc, tapicer blady,
rozwija pełne wspomnień tapety…

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Tapicer*, WP, 64-65)

Kwiaty i księżyc równie często pojawiają się w poezji japońskiej[26]. Pawlikowska-Jasnorzewska, podobnie jak poeci japońscy w swoich haiku, ukazuje wyodrębnione małe twory przyrody – jej efemeryczne emanacje stają się znakiem ulotności życia i przemijalności jego spraw. Zagadnienia te w pełni wpisują się w tematykę, którą za Michałowskim można określić jako uniwersalną: tematykę „powagi życia człowieka”[27]. Zarazem trzeba podkreślić, że wspomniana nietrwałość w przypadku wierszy polskiej poetki dotyczy zwłaszcza miłości. Problematyka erotyczna zaś nie jest już właściwa haiku. Sam motyw przemijania jednak, czy to miłości, czy młodości, czy życia w ogóle, jest bardzo charakterystyczny i dla Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, i dla klasycznego japońskiego haiku. To drugi ważny nurt tematyczny wiążący obie tradycje poetyckie. Oto charakterystyczny przykład z tomu *Pocałunki*:

[25] K. Wyka, *Odeszli*, Warszawa 1983, s. 238.

[26] N. Yoshimoto, *Hekirensho*, [za:] *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 53.

[27] P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, op. cit., s. 71.

Pierś moja coraz słabiej oddycha,
krew moja coraz wolniej płynie,
w sieci zmarszczek jak w pajęczynie
leżę spętana i cicha…

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Babka*, WP, 70)

Temat ulotności doświadczeń człowieka można uznać za poetycką *idèe fixe* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – pojawia się on w całej jej twórczości, nie tylko w *Pocałunkach*. Jest też znakiem rozpoznawczym japońskiego haiku – wpisuje się w ściśle związaną z jego poetyką, typowo japońską kategorię estetyczną, zwaną *ryūkō*, oznaczającą ulotność rzeczy:

Dana w doświadczeniu faktyczność, którą konstytuuje zjawiskowe spotkanie poznającego podmiotu z poznawanym przedmiotem, jest sama w sobie wymiarem *ryūkō* – zjawiskowej ulotności. *Ryūkō* to jedna z najważniejszych idei opracowanych przez Basho w ramach jego teorii haiku[28].

Koncepcja *ryūkō* wiąże się z ukazywaniem zarówno smutku, jak i piękna życia. Według Japończyków jedno jest ściśle powiązane z drugim – świat nie mógłby być piękny, gdyby nie przemijał:

Kruchość ludzkiego istnienia, powszechny motyw w światowej literaturze, rzadko był[a] postrzegan[a] jako konieczny warunek piękna. Japończycy nie tylko zdawali sobie z tego sprawę, ale też wyrażali swoje upodobanie do tych rodzajów piękna, które najbardziej wyraźnie obnażały swoją nietrwałość[29].

Ten aspekt upływu czasu jest jednak całkowicie pominięty u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Przemijanie niezmiennie napawa ją smutkiem. Jest brutalnym pogwałceniem piękna:

I już kurze łapki na skroni?
Ach, czas jak gdacząca kura
o zabłoconych pazurach
przebiegł po białych płatkach okwitłej jabłoni!

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Kurze łapki*, WP, 69)

Być może wynika to z faktu, że podmiot liryczny wierszy z tomu *Pocałunki* jest wyjątkowy. To kobieta: raz młoda i piękna, innym razem właśnie tracąca swą młodość i urodę, szczęśliwie zakochana lub porzucona przez kochanka, wciąż,

[28] T. Izutsu, op. cit., s. 147.
[29] D. Keene, *Estetyka japońska*, [w:] *Estetyka japońska...*, op. cit., s. 60.

nawet w pełni szczęścia, zazwyczaj miłosnego, przeczuwająca jego schyłek i odmianę losu. Takie przeczucie japońskiego „haikuistę" napełniłoby pełnym uspokojenia zachwytem nad pięknem trwającej chwili, w niej zaś wzbudza wyłącznie niepokój i smutek. W tym niemal światopoglądowym, filozoficznym napięciu między dwoma tak różnymi postawami realizuje się różnica między naszym, zachodnim a obcym, wschodnim i – jak się okazuje – przynajmniej w przypadku twórczości polskiej poetki, niemożliwym do zaadaptowania, sposobem odczuwania.

STYLISTYCZNE KONWERGENCJE *POCAŁUNKÓW* I JAPOŃSKIEGO HAIKU

Cechą wysuwającą się wyraźnie na plan pierwszy przy próbie analizy porównawczej wierszy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i japońskich haiku jest przede wszystkim ich lakoniczność – wykorzystywanie „minimum słów" do wyrażenia „maksimum treści". Choć utwory polskiej poetki są dłuższe niż zaledwie siedemnastosylabowe haiku, widać w nich wyraźne ciążenie w kierunku tego, co Japończycy nazywają estetyką „pustej przestrzeni" (*yo-haku*). To jedna z najważniejszych japońskich kategorii estetycznych, wskazująca na znaczenie tego, co wprawdzie implikowane przez słowo, lecz jednak niewypowiedziane:

> W zjawiskowym czasie i przestrzeni niejako otacza on pozytywny region tego, co wyartykułowane, zapowiadając jednocześnie transcendentalne tło niewyartykułowanej Całości, z której wyłania się wszystko, co zjawiskowe, i do której wszystko powraca tracąc swój zjawiskowy wyraz[30].

Pawlikowska-Jasnorzewska, jak było to już powiedziane, wchodzi w ową przestrzeń milczenia, wykorzystując niedopowiedzenie i aluzję niemal w każdym wierszu. Elżbieta Hurnikowa wydobywa na plan pierwszy ten aspekt utworów poetki, umiejscawiając je w kontekście japońskiego malarstwa:

> Oszczędność i precyzja, z jaką posługuje się Pawlikowska elementami natury, przywodzi na myśl dzieła […] japońskich malarzy, niezrównanych w odtwarzaniu drobnych detali i operujących w mistrzowski sposób pustą przestrzenią[31].

[30] T. Izutsu, op. cit., s. 149.

[31] E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (zarys monograficzny)*, Katowice 1999, s. 164.

W książce *Natura w salonie mody* przywołuje ona jednego z najbardziej znanych twórców japońskich drzeworytów *ukiyo-e*, Hiroshige Utagawę, wskazując na związki poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z jego twórczością[32]. Na powiązania utworów poetki z malarstwem japońskim zwracał także uwagę Jerzy Kwiatkowski[33]. Badacz pisał też o ich silnych związkach z malarstwem w ogóle – wymieniał takie nurty w sztuce, jak impresjonizm, secesja, formizm. Przypominał również, że Pawlikowska-Jasnorzewska pochodziła ze słynnej rodziny Kossaków i studiowała dorywczo na ASP[34] – stąd być może bierze się malarskość jej wierszy. Obrazowość jest także cechą charakterystyczną haiku. Często łączy się je z japońskim malarstwem zen (*zenga*). Istnieje też szczególna forma sztuki japońskiej – *haiga*, będąca połączeniem poezji, kaligrafii i szybko namalowanego pędzlem obrazu. O powiązaniach haiku z czarno-białym malarstwem tuszowym wspomina Wiesław Kotański w eseju *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*[35]. Silna obrazowość i związki z malarstwem japońskim są tu więc wyraźnym, wspólnym punktem odniesienia.

Inną cechą łączącą porównywane utwory jest ich stylistycznie implikowana powszedniość, często również kolokwializacja języka poetyckiego, związane niejednokrotnie z refleksją nad prostymi, codziennymi zdarzeniami. Haiku podnosiło do rangi niezwykłości to, czego zazwyczaj nie doceniano, w przeciwieństwie na przykład do pieśni *waka*, podejmujących bardziej wyrafinowaną refleksję. Ten bodaj najsłynniejszy utwór Matsuo Bashô jest doskonałym przykładem owego aspektu poetyki haiku:

Stara sadzawka
Żaba – skok –
Plusk[36]

(Matsuo Bashô)

Podobne, pozornie niewiele znaczące zdarzenia ze świata natury, jak wypłynięcie łabędzia na staw, pojawiają się także w wierszach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej:

[32] E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody: o międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995, s. 125–127.

[33] J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 61.

[34] Ibidem, s. 61.

[35] W. Kotański, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja" 1975, nr 1, s. 10.

[36] *Haiku*, tłum. Cz. Miłosz, [online] http://greybrow.iq.pl/teksty_old/haiku_ksiazka.html [dostęp: 13.05.2014].

Patrz! Łabędź jak znak zapytania
wypłynął na staw przeźroczy…
Świat czeka i patrzy ci w oczy
pełne wahania…

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Łabędź*, WP, 66)

Jednocześnie na przykładzie dwóch ostatnich utworów można zaobserwować podstawową różnicę między haiku a wierszami polskiej poetki. Japońskie haiku jest pozbawione jakichkolwiek ozdobnych środków poetyckich. Nie ma w nim miejsca na metafory, porównania, symbolikę. Wszystko jest w nim wypowiedziane wprost, w sposób skrajnie ascetyczny i odnoszący się wyłącznie do bieżącej chwili, niewybiegający ani w przeszłość, ani w przyszłość, nieszukający uogólnień, oddający wyłącznie fenomenologiczny obraz danego momentu. Poezja Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej nie odrzuca tych wszystkich sposobów poetyckiego wyrazu – jej utwory wychodzą poza sam opis świata. Wielokrotnie wkradają się do nich elementy lirycznej refleksji oraz subiektywne komentarze do przedstawianych scen i zdarzeń. Przytoczony wyżej utwór ma budowę dwudzielną: składa się z konkretnego obrazu i następującej po nim refleksji. Wprawdzie cechą charakterystyczną japońskiego haiku była także kompozycja obrazowo-refleksyjna, jak również „subiektywizm olśnienia", o których wspomina Michałowski[37], jednak prawdziwym duchem haiku (*hai-i*) jest przede wszystkim czysta, ascetyczna obserwacja i proste, orientalistyczne obrazowanie. Obrazy przyrody odbijają się w haiku jak w lustrze: nie mają przekazywać żadnych dodatkowych sensów. W przypadku Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jest inaczej: „Jej botanika, entomologia, zoologia mają charakter fantastyczno-symboliczny"[38]. U polskiej poetki dużo silniejsze są bowiem skłonności do wyraźnie metaforycznego obrazowania, a także naddanej interpretacji. Jej kulminacją bywa zwykle puenta – znak rozpoznawczy tej poezji, zwłaszcza tomu *Pocałunki*.

W puencie często dochodzi też do dyskretnego, ale znaczącego ujawnienia się dowcipu i humoru poetki, jak w wierszu *Fotografia*, w którym pełna narastającego napięcia miłosna tęsknota zostaje ostatecznie nieco komicznie, a także autoironicznie, strywializowana:

Gdy się miało szczęście, które się nie trafia:
czyjeś ciało i ziemię całą,

[37] P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, op. cit., s. 76.

[38] J. Marx, *Miłość i śmierć. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Wrocław 2007, s. 123.

a zostanie tylko fotografia,
to – to jest bardzo mało…

(Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Fotografia*, WP, 62)

Dowcip w wierszach z tomu *Pocałunki* oznacza dystans wypowiadającego się „ja" do doświadczanych uczuć – humor pozwala nad nimi zapanować i spojrzeć na nie z oddalenia. W nim ujawnia się chyba najpełniej kunszt poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: dowcip „…staje się […] zasadniczym wyróżnikiem rewelatorstwa jej poezji"[39]. Humor to także cecha charakterystyczna haiku – właściwe temu gatunkowi jest patrzenie na świat z przymrużeniem oka i poszukiwanie komicznych aspektów ukazywanych zdarzeń. Słowo *haikai* można przetłumaczyć jako „żart"[40]. Humor haiku opiera się jednak głównie na użyciu słów potocznych, nie zaś na poetyckim konceptyzmie, jak to ma miejsce u polskiej poetki. Jest też nieco bardziej bezpośredni, czasem nawet bezpretensjonalny i niekoniecznie naznaczony melancholijnością, jak w tym haiku Issy:

wieczór – szczyt Fuji
tuż obok mały tyłek
krzykliwej żaby[41]

(Issa)

Sam jednak nastrój smutnej zadumy, tak typowy dla wierszy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – zadumy związanej z miłosną tęsknotą i wielokrotnie powracającym w tych utworach tematem samotności – jest zbieżny z założeniami japońskich kategorii estetycznych zwanych *sabi* i *wabi*, które gloryfikowały pewną konkretną postawę wobec życia. Właściwe dla niej były wyrzeczenie, powściągliwość, a szczególnie samotność, pełna ukrytego piękna i godności. Oznaczały umiłowanie prostoty i odrzucenie przepychu. Motyw samotności oraz nastrój pełen smutku były z nimi ściśle związane. Są one bardzo charakterystyczne dla japońskiej poezji[42]. Są też wyraźnie obecne w wierszach z tomu *Pocałunki*, które stanowią poetycki zapis godzenia się z doświadczeniem utraty ukochanej osoby i samotności, a także próby zapanowania nad związanym z nimi dojmującym smutkiem.

[39] A. Siomkajłówna, *Dowcip poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przegląd Humanistyczny" 1974, nr 8, s. 36.
[40] A. Żuławska-Umeda, op. cit., s. 8.
[41] *Haiku,* tłum. A. Żuławska-Umeda, op. cit., s. 96.
[42] B. Szymańska, op. cit., s. 143–144.

W *Pocałunkach* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej można odnaleźć wiele cech stojących w oczywistej sprzeczności z japońską estetyką w ogóle, a z tradycją haiku w szczególności. Trzeba mimo to przyznać, że jest też między nimi wiele, chyba nieprzypadkowych, podobieństw, zwłaszcza stylistycznych. Polska poetka była z pewnością wielką osobowością twórczą – nie kopiowała obcych wzorów, jeśli je wykorzystywała, to wyłącznie jako inspirację do tworzenia całkowicie nowej formy poetyckiej. Transponowała je w zupełnie oryginalną jakość. Tak właśnie było być może w przypadku tomu *Pocałunki*. Egzotyczne haiku mogło stać się nie tyle wzorem do naśladowania, ile raczej zaczynem nowej poetyckiej myśli. Jak pisze Piotr Michałowski, miniatury Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej są bowiem przykładem takiej strategii poetyckiej, w której „obcy wzorzec zasila poezję nie naruszając jej autonomii; […] jest wykorzystywaną wszechstronnie ofertą, ale nie przymusem”[43].

ORIENTAL INSPIRATIONS IN *POCAŁUNKI* [KISSES] OF MARIA PAWLIKOWSKA- JASNORZEWSKA

ABSTRACT

Pocałunki [Kisses] is the third poetic volume by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, published in 1926. It encompasses about sixty short four-verse poems. Among possible sources of inspiration for this collection there may be counted Oriental influences of Persian and Japanese poetry, especially the latter. The poet herself, like her many contemporaries, showed a vivid interest in Oriental culture and philosophy; however, her poems are also marked by her own Western heritage despite visible similarities between *Pocałunki* and the *haiku* genre.

KEYWORDS

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Japanese aesthetics, *haiku*, miniature

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Pocałunki*, Warszawa 1926.
2. Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Bojda W., *Historia miniatury*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.
2. Czaplejewicz E., *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981.

[43] P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, op. cit., s. 86.

3. *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.
4. *Estetyka japońska. Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
5. *Haiku*, tłum. Cz. Miłosz, [online] http://greybrow.iq.pl/teksty_old/haiku_ksiazka.html [dostęp: 13.05.2014].
6. Hurnikowa E., *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (zarys monograficzny)*, Katowice 1999.
7. Kotański W., *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja" 1975, nr 1, s. 3–21.
8. Hurnikowa E., *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995.
9. Kuncewicz P., *Agonia i nadzieja, literatura polska od 1918*, t. I, Warszawa 1991.
10. Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
11. Kwiatkowski J., *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
12. *Lilka. Wspomnienia o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, oprac. M. Przyzwan, Warszawa 2010.
13. Marx J., *Miłość i śmierć. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Wrocław 2007.
14. Melanowicz M., *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.
15. Michałowski P., *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*, „Akcent" 1993, nr 4, s. 9–22.
16. Michałowski P., *Haiku wobec epifanii nowoczesnej*, [w:] idem, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
17. Michałowski P., *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999.
18. Michałowski P., *Miniatury poetyckie w literaturze współczesnej*, „Polonistyka" 1993, nr 9, s. 518–523.
19. Michałowski P., *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie" 1995, nr 2, s. 41–53.
20. Morzyńska-Wrzosek B., *„...i na piękność, i na wyczyn burzy" Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz 2013.
21. Nawarecki A., *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 9–29.
22. Siomkajłówna A., *Dowcip poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przegląd Humanistyczny" 1974, nr 8, s. 21–36.
23. Szymańska B., *Kultury i porównania*, Kraków 2003.
24. Śniecikowska B., *Obrazowość jako wyznacznik haiku – na przykładzie polskich kontynuacji i imitacji gatunku*, [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska i J. Jarniewicz, Łódź 2009.
25. Wyka K., *Odeszli*, Warszawa 1983.
26. Zacharska J., *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach"*, „Przegląd Humanistyczny" 1967, nr 2, s. 71–88.
27. Żuławska-Umeda A., *Wstęp do wydania pierwszego*, [w:] *Haiku*, Bielsko-Biała 2006.

Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Nauki Humanistyczne, Nr specjalny 5 (1/2014)

MONIKA MAKOWSKA

(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

TWÓRCZOŚĆ POETYCKA PIERWSZEGO UŁANA II RZECZYPOSPOLITEJ W OKRESIE LEGIONOWYM

STRESZCZENIE

W artykule autorka omawia poetycką twórczość legendarnej postaci okresu dwudziestolecia międzywojennego, zaprzyjaźnionego z twórcami kręgu Skamandra generała Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego, pochodzącą z okresu legionowego, czyli z lat 1913–1918. Były to głównie słowa okolicznościowych piosenek, śpiewanych na popularne melodie i niestroniących od dosadnego, „wojskowego" języka.

SŁOWA KLUCZOWE

Bolesław Wieniawa-Długoszowski, piosenka, Legiony, ułan

INFORMACJE O AUTORCE

mgr Monika Makowska
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: clorinde@wp.pl

Legenda epoki dwudziestolecia międzywojennego, bohater licznych anegdot, nazywany „ułanem na pegazie", „pierwszym ułanem II Rzeczypospolitej" lub też „ulubieńcem Cezara", obiekt westchnień pań, a także zawiści panów, chociaż podobno urok osobisty „pięknego Bolka" sprawiał, iż nie dało się go nie lubić. Generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski, słynny adiutant Marszałka, z wykształcenia lekarz okulista, z powołania oficer kawalerzysta, a z zamiłowania pisarz i poeta kontynuował z wyjątkową fantazją tak bardzo lubianą przez całe pokolenia polskich oficerów tradycję „Miles Artifex" – „wojownika-artysty", wywodzącą się z czasów antycznego Rzymu. A wzorce od wczesnej młodości miał znakomite: już w latach szkolnych rozpoczął przygodę z *Trylogią* Henryka Sienkiewicza, któremu w roku 1914 jako (dziesiąty z kolei) ułan Beliny wraz z kolegami złożył wizytę w Oblęgorku. Sam Wieniawa wspominał:

> Kochałem wskrzeszonych przez niego [Sienkiewicza – przyp. aut.] w moje życie żołnierzyków i junaków osławionych – zazdrościłem im na jawie i w snach. Przez niego brałem w gimnazjum dwóje z niemieckiego i greki, przez niego przesiedziałem tyle razy w niedzielę w karcerze za czytanie tych rycerskich opowieści podczas nauki, ale dzięki niemu – przede wszystkim dzięki niemu – nie utonąłem w szarzyźnie i miałkości uczuciowej, nie uwierzyłem, że najpiękniejszym czynem patriotycznym jest podwajanie dochodów[1].

W czasach studenckich we Lwowie młody adept medycyny poznał czołowych młodopolskich poetów: Jana Kasprowicza, Stanisława Wyspiańskiego, Kornela Makuszyńskiego oraz Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego (chociaż jak sam przyszły generał pisał we wspomnieniach, w późniejszych latach te dwie ostatnie znajomości, jak również zetknięcie się z twórczością Baudelaire'a zaowocowały silną depresją, z której otrząsnął się dopiero podczas ćwiczeń „legionu paryskiego", o którym za chwilę). Później małżeństwo z córką brzeskiego lekarza Stefanią Calvas, świetnie zapowiadającą się śpiewaczką, oraz wyjazd nowożeńców do Paryża. W tymże „mieście artystów" Stefania została uczennicą największej ówczesnej wokalnej sławy – legendarnego Jana Reszke, natomiast Bolesław – obiecujący młody lekarz – zapisał się na Sorbonę w charakterze wolnego słuchacza. Tam poznał znakomitego chirurga, profesora Callota, który obiecał zatrudnić po pewnym czasie swojego polskiego ucznia jako asystenta przy operacjach. Do tego – studia malarskie w Akademii Colarossi, liczne nowe znajomości w artystycznym środowisku Paryża, czytane w oryginale utwory Prousta i Balzaca oraz wiersze francuskich symbolistów, które z miejsca oczarowały Wieniawę. Z tych czasów pochodzą pierwsze, całkiem udane próby translatorskie wierszy Baudelaire'a (między innymi *Spleen*, *Dusza wina*,

[1] B. Wieniawa-Długoszowski, *Wymarsz i inne wspomnienia*, red. R. Loth, Dziekanów Leśny, s. 72–73 (dalej WIW).

Nieporozumienie, *Wróg*, które ukazały się po latach, już w wolnej Polsce, w najlepszym ówczesnym tygodniku: „Wiadomościach Literackich"), a także poezje pisane dla uroczej Zosi Katarzyńskiej, młodej adeptki malarstwa, nazywanej przez Wieniawę „Zuzią" lub „Paniąteczkiem", z którą się spotykał, nie przejmując się zanadto małżonką, tę zresztą bardziej interesowała jej własna kariera wokalna – małżeństwo Długoszowskich nie należało do specjalnie udanych. Praktyka u najsłynniejszego paryskiego profesora chirurgii, studia malarskie, artystyczne znajomości wśród paryskiej cyganerii… i któż by pomyślał, iż ten chłopak, według słów Alfreda Wysockiego „jak malowanie, któremu jasne, kasztanowe pukle układały się wdzięcznie, a rysy twarzy miał o niemal klasycznym profilu"[2], odnajdzie swoje prawdziwe powołanie w spartańskim życiu frontowego żołnierza! A to właśnie zbliżało się nieuchronnie. Któregoś jesiennego dnia 1913 roku w pracowni Stanisława Smoguleckiego, jednego z serdecznych przyjaciół Wieniawy, Ludwik Markus Sieroszewski przedstawił zgromadzonym Polakom pewnego tajemniczego jegomościa, Wacława Jagniątkowskiego, kapitana Armii Francuskiej, uprzednio pułkownika Legii Cudzoziemskiej, który powiadomił zebrane towarzystwo o polskim ruchu wolnościowym, aktywizowanym i kierowanym przez Józefa Piłsudskiego, znanego już wówczas z głośnych akcji przeciwko rosyjskim dygnitarzom, odznaczającym się szczególnym okrucieństwem wobec Polaków. Podczas spotkania w pracowni Smoguleckiego została również przekazana wiadomość, iż Piłsudski organizuje w kraju i na obczyźnie koła Związku Strzeleckiego – na dowódcę paryskiego oddziału koła został wyznaczony właśnie Sieroszewski, a instruktorem miał zostać Jagniątkowski. Wszyscy, którzy chcieli walczyć o wolną Polskę, mieli się zapisywać na listę ochotników. Taki był początek pierwszych bojowych kadr paryskich, do których zgłosili się wszyscy obecni na zebraniu… artyści, pisarze i malarze. Niedługo rozpoczęły się ćwiczenia terenowe w lesie Chaville za miastem, podczas których Wieniawa okazał się najzdolniejszym spośród rekrutów. „Na rześkim powietrzu, gdy znad łąk podnosiła się poranna mgła, wyparowały smętne myśli z chorych *Kwiatów zła* Baudelaire'a i zamiast strof z pointą «Czarny sztandar zatyka groźny tyran – lęk» zaroiły się w głowie zawadiackie pomysły"[3]. Wtedy właśnie powstała pierwsza z wojskowych piosenek Wieniawy, napisana na prośbę dowódcy „legionu paryskiego" Wacława „Sirki" Sieroszewskiego, z okazji przyjazdu do Paryża samego komendanta Piłsudskiego. Śpiewana na melodię jednego z marszów z czasów powstania styczniowego[4] dziarska piosenka szybko się przyjęła

[2] T. Wittlin, *Szabla i koń. Gawęda o Wieniawie*, Londyn 1996, s. 18 (dalej SIK).

[3] Ibidem, s. 42.

[4] Ojciec Wieniawy – Bolesław Wieniawa-Długoszowski senior – walczył w powstaniu styczniowym jako podkomendny pułkownika Dionizego Czachowskiego, w związku z czym zarówno Bolesław junior, jak i jego rodzeństwo mieli wielką estymę dla polskich patriotów

wśród ćwiczących przyszłych legionistów, stając się swoistym hymnem paryskiego Koła Strzelców:

Siwym, wczesnym rankiem sunie w pole brać,
Patrzcie co za pyski,
To legion paryski,
Co chce Mochów prać.

Nie da się ta armia wrogom w kaszy zjeść
Bo za Naczelnikiem
Idzie zwartym szykiem
Żołnierzy aż sześć […][5]

(Bolesław Wieniawa-Długoszowski, WIW, 43)

Jeden ze strzelców upamiętnił nawet w dopisanej do „kanonicznego" tekstu zwrotce autora zawadiackiej piosenki:

W walce na bagnety
Nasz Wieniawa – zuch!
On idąc na przodzie
Nosem swym przebodzie
Wrogów na raz dwóch!

(autor nieznany, WIW, 184)

W lutym 1914 roku w Paryżu, w sali de la Société Géographique, miało miejsce pierwsze spotkanie Wieniawy z komendantem Piłsudskim, podczas wygłoszonego przez przyszłego Marszałka odczytu na temat polskiego ruchu strzeleckiego, które to wydarzenie zadecydowało o dalszych losach Długoszowskiego. Tego samego dnia Wieniawa napisał słynny list do swojego brata, Kazimierza, z prośbą o przysłanie egzemplarzy regulaminów wojskowych, które chciałby przestudiować. List został zakończony słowami: „Mój drogi – od kilku dni czuję, że jestem naprawdę żołnierzem. Mam wodza"[6]. Rozpoczynał się nowy rozdział nie tylko w życiu samego Wieniawy i jego kolegów…

biorących udział w tym tragicznie zakończonym zrywie narodowowyzwoleńczym. Młody Wieniawa, podobnie jak większość jego kolegów, znał piosenki związane z powstaniem styczniowym. Omawiana piosenka (inc. *Siwym, wczesnym rankiem sunie w pole brać*) spopularyzowała się na tyle, iż została umieszczona jako utwór anonimowy w *Śpiewniku polskim...*, opracowanym i wydanym przez znanego warszawskiego kompozytora Felicjana Szopskiego (1865–1939). F. Szopski, *Śpiewnik polski. Zbiór pieśni narodowych z melodyami i akompaniamentem*, Warszawa 1917, z. I (teksty), z. II (melodye).

[5] WIW, s. 43.

[6] Ibidem, s. 46.

28 czerwca 1914 roku w Sarajewie miał miejsce słynny zamach na arcyksięcia Ferdynanda i jego małżonkę. Austro-Węgry wypowiedziały wojnę Serbii, Niemcy zaś – Rosji. Józef Piłsudski, który przewidywał tę wojnę, wydał pierwsze rozkazy mobilizacyjne dla Związku Strzeleckiego. Szeregowiec Bolesław Wieniawa-Długoszowski został przydzielony do drugiego plutonu drugiej kompanii, który to pluton miał swoje miejsce postoju na krakowskich Oleandrach. Dla Polski rozpoczynała się trudna droga do wolności, zainicjowana legendarnym wymarszem ze wspomnianych Oleandrów 6 sierpnia 1914 roku.

Według wspomnień samego Wieniawy wymarsz rozpoczął się żywiołowym odśpiewaniem starej powstańczej piosenki Władysława Ludwika Anczyca *Hej strzelcy wraz nad nami orzeł biały* z 1963 roku[7]. Następnie po raz pierwszy zabrzmiała słynna *Kadrówka* (inc. *Raduje się serce, raduje się dusza / Gdy Pierwsza Kadrowa na wojenkę rusza*), pióra kolegi Wieniawy z drugiego plutonu – Tadeusza Ostera-Ostrowskiego, spontanicznie napisana jeszcze tego samego dnia, na melodię ludowej piosenki *Siwa gąska siwa po Dunaju pływa / Powiedz Mańko moja, kto u Ciebie bywa.* Aż w końcu przyszła kolej na utwór samego Długoszowskiego – piosenkę *Wstąp bracie między Strzelce*, śpiewaną na melodię francuskiego szlagieru *Au-prés de ma blonde qu'il fait beaux*:

Wstąp bracie między Strzelce
Gdy sławny pragniesz być!
Kompania godna wielce
Umierać z nią i żyć

Bo w strzeleckim gronie
Służba to nie żart, o nie!
Bo w strzeleckim gronie
Służba to nie żart!

Dandysem był w Krakowie
Podbijał serca w mig,
Poleżał w mokrym rowie
I cały szyk gdzieś znikł!

Bo w strzeleckim gronie
Służba to nie żart, o nie!
Bo w strzeleckim gronie
Służba to nie żart! […]

(Bolesław Wieniawa-Długoszewski, *Wstąp bracie między Strzelce*, SIK, 61–63)

[7] W styczniu 1915 roku, podczas walk w okolicy Pińczowa, Wieniawa stworzył własną wersję powstańczego przeboju Anczyca, znaną jako *Piosenka Strzelców Konnych* (inc. *Hej strzelcy wraz! Pod nami rącze konie*).

10 sierpnia 1914 roku miało miejsce ważne wydarzenie w życiu świeżo upieczonego frontowego żołnierza, szeregowego Wieniawy, który rozpoczynając służbę w piechocie, marzył o tym, aby zostać ułanem. Udało mu się w Księżu Wielkim pod Wodzisławiem zarekwirować konia, w związku z czym mógł, dogoniwszy kolegów, zameldować się jako dziesiąty z kolei ułan do oddziału Władysława Beliny-Prażmowskiego[8]. Niedługo potem nastąpił chrzest bojowy pierwszych Beliniaków: starcie z carskimi dragonami w okolicach Kielc, zakończone sukcesem Polaków. Kilka godzin później I Kadrowa weszła do miasta, zajmując jako kwaterę kielecki dworzec, a ułani, z właściwą sobie fantazją, wybrali się na obiad do „Bristolu" – najlepszej restauracji w Kielcach. Zaledwie jednak spróbowali wspaniałych befsztyków, zauważyli przez okno niewielki oddział rosyjskiej kawalerii, dysponujący samochodem wyposażonym w karabin maszynowy. Nie marnując czasu, Beliniacy wyskoczyli przed lokal i wystrzelali siedzących w aucie carskich oficerów. Wydarzenie to zostało utrwalone w kolejnej piosence Wieniawy (*O pierwszym patrolu*), podłożonej pod melodię jednego z przebojów paryskiej gwiazdy Ivette Guilbert, spopularyzowanej później z melodią zawadiackiego krakowiaka – w tej postaci dziarska piosenka Wieniawy została umieszczona w śpiewniku opracowanym i wydanym w 1920 roku przez Franciszka Barańskiego[9]:

Powiedz mi bracie, powiedz,
Ram pam, pam! Ram pam, pam!
Czy wiesz co beliniowiec?
Czy wiesz co za smok?
Hop hop! Hop hop!
[.....…]

To pierwszy konny oddział
Ram pam pam! Ram pam pam
Co w strój się strzelców odział
I w polskie ziemie wszedł
Het, het – het het
I w polskie ziemie wszedł!
Powiedz mi bracie, powiedz!

[8] Pierwszymi ułanami zostali: Władysław „Belina" Prażmowski, Ludwik „Kmicic" Skrzyński, Zdzisław „Bończa" Karwacki, Stanisław „Grzmot" Skotnicki, Janusz Głuchowski, Antoni Jabłoński oraz Stanisław „Hanka" Kulesza. Zostali oni 2 sierpnia 1914 roku wysłani przez samego Komendanta na rekonesans na teren Królestwa. Wyruszyli pieszo, powrócili – na koniach, dając początek jako legendarna „siódemka Beliny" legionowej kawalerii. Ibidem, s. 57–59.

[9] F. Barański, *Jak to na wojence ładnie... Pieśni żołnierskie i legionowe 1914–1919*, Lwów 1920, s. 108, nr 217. Utwór ten figuruje w wymienionym śpiewniku jako anonimowy.

My tu w Kielcach na Rynku
Ram pam pam! Ram pam pam!
Wyszedłszy prosto z szyku
Rozbilim Moskwę w puch!
Buch buch! Buch buch!
Rozbilim Moskwę w puch.
Powiedz mi bracie powiedz! […]

(Bolesław Wieniawa-Długoszewski, *O pierwszym patrolu*, SIK, 66–67)

Wkrótce oddział Beliniaków poważnie wzrósł w siłę – zgłosiła się spora liczba ochotników, dzięki czemu konny patrol Beliny-Prażmowskiego zamienił się w pierwszy szwadron Pierwszego Pułku Ułanów Legionowych. Jednak prawdziwy, jak sam Wieniawa wspominał, „chrzest z jodyny na ułana" nastąpił nieco później, kiedy to na skutek zbyt długiej styczności z niewygodnym siodłem bardzo ucierpiały „ważne dla jeźdźca szczegóły anatomiczne", które to wydarzenie sam autor opisał w taki oto dowcipny sposób:

Skrzydła u ramion rosły nam na tej ułańskiej terminatorce, ale z innymi, bardziej delikatnymi częściami ciała działo się coraz gorzej […]. Ciągła styczność z angielskim siodełkiem, nieodpowiednim do wojennej, całodziennej jazdy, odbiła się fatalnie na niezmiernie ważnych dla jeźdźca szczegółach anatomicznych. Od trzeciego dnia dosiadanie konia po każdym noclegu stało się dla mnie udręką, każdy kłus torturą. Jeździłem na jednej, wielkiej rozjątrzonej ranie, ciągnącej się nielitościwie od kolana do kolana. Zaciskałem zęby, pogwizdywałem z determinacją, recytowałem po cichu, a z zapamiętaniem wszystkie znane mi wiersze, we wszystkich znanych mi językach i kłusowałem – raz – dwa, raz – dwa, z postanowieniem, że albo przetrzymam, albo zdechnę, ale na siodle. Belina i koledzy namawiali mnie, żebym wypoczął i podleczył się przez kilka dni. Uparłem się. Bieliznę miałem całą we krwi, zakrwawione rajtuzy, jeździłem na żywym mięsie, ale oddziału porzucić nie chciałem. Na koniec po kilku dniach, właśnie w okresie bitwy pod Brzegami podczas południowego wypoczynku natknąłem się na doktora Roupperta, obecnego szefa sanitarnego, który Kadrową Kompanię wyposażył w opatrunki i razem z nami wymaszerował z Oleandrów.

– Obywatelu doktorze – zwróciłem się doń z prośbą – żołnierz, rodak, tułacz, bliźni, głos błagalny do was wznosi. Dopomóżcie dawnemu koledze po fachu, niedoszłej chlubie okulistyki, choć dziś odstępcy i zaprzańcowi.

– Cóż to brakuje, obywatelu?

– Ba! Mam raczej czegoś za dużo, przede wszystkim zaś konnej jazdy. Cierpię z tego powodu niewymownie, w niewymownych okolicach.

– Pokażcie no więc ten kawaleryjski krajobraz.

Ruchem pozbawionym zupełnie dziewiczej wstydliwości zabrałem się do ściągania rajtuzów, a potem, z sykiem odrywając przyschniętą do ran bieliznę, zademonstrowałem doktorowi tę część ciała, gdzie – jak powiada Prus – nogi tracą swą szlachetną nazwę.

Obywatel doktor złapał się za głowę.

– Człowieku! – zaczął krzyczeć na mnie. – Przecież wy w tym stanie ani chwili nie możecie zostać w szeregach. Sami jesteście doktorem. Niezależnie od bólu dotkliwego, wasza rana grozi wam zakażeniem. Musicie bezzwłocznie iść do szpitala.

– Człowieku – obywatelu – dziedzicu, oznajmiam wam uroczyście i solennie, że do szpitala nie pójdę. Wojna skończy się lada dzień, a ja będę gnił w szpitalu i nawet kaprala się nie dosłużę. Na to nie ma zgody. Chcecie mi pomóc, to polakierujcie mnie jodyną i obdarujcie paczką waty, a jeśli nie… do widzenia. Siadam na konia na surowo.

Uległ w końcu przezacny Stachurek, ale przedtem, zwoławszy żołnierzy przechodzącego opodal szosą batalionu piechoty, kazał im admirować moje rany i w natchnionych słowach wychwalał moją zaciętość i kawaleryjską wytrzymałość. Stałem podczas jego wykładu okrakiem, pochylony ku przodowi, w pozycji zasadniczo „niezasadniczej". Potem doktor, owinąwszy na koniec patyka spory kawał waty i ostrzegłszy mnie, żebym się trzymał ostróg, bo inaczej wyskoczę ze skóry, zaczął powoli i systematycznie malować mnie jodyną.

Do licha! Znałem bardziej wyszukane rozkosze! A tu, zwłaszcza z powodu licznej asysty, nie wypadało nawet nalegać na pośpiech i trzeba się było jeszcze odgryzać piechurom za łatwe, a trafne wobec bliskiego celu żarty. Wreszcie skończyło się. Opatuliłem się watą, zapiąłem bieliznę i rajtuzy, uścisnąłem dłoń doktora, do piechurów raz jeszcze odwróciłem się zachodnim frontem z zapraszającym, a wymownym gestem i pobiegłem ku Belinie. W samą porę. […] Moją zaś zawziętością i wytrzymałością wzruszony doktor Rouppert protekcyjnie pozwolił mi pozostać w ułanach, mimo iż w myśl rozkazów, których on właśnie był stróżem i wykonawcą, należało mi, jako lekarzowi, przejść do służby sanitarnej.

– Nie mogłem się zdobyć na to, żeby cię tak srogo skrzywdzić – powiedział mi później – Wiedziałem, jak bardzo jesteś przywiązany do swej broni i sam przecież pod Brzegami jodyną namaściłem cię na ułana ostatecznie i nieodwołalnie[10].

W reakcji na niewybredne żarty dawnych kolegów z piechoty, którzy nie mogli darować Wieniawie, iż zostawił swoją macierzystą formację dla kawalerii, powstała arcydowcipna (i równie niewybredna) *Medycyna wojenna*, śpiewana na melodię studenckiej, francuskiej piosenki *Vive les etudients, ma mére*, spopularyzowanej jako anonimowy utwór, przedrukowanej we wspomnianym już śpiewniku legionowym Barańskiego. Był to jeden z licznych „śpiewanych żartów", które znakomicie podnosiły morale legionistów podczas śmiertelnie

[10] WIW, 58–60.

wyczerpujących przemarszów, kiedy to „[z] zaciśniętymi zębami, ostatkiem sił trzeba się było trzymać na siodle, by nie zasnąć i nie zwalić się z konia ze zmęczenia”[11]:

W medycynę naszej doby
Nikt nie wierzy nie!
Szczęściem wszystkie dziś choroby
Wojną leczą się
Choryś człek – idź bracie na wojenkę,
Straw ten lek, a będziesz żył po wiek.

Cierpisz bracie na zaparcie
Od szeregu dni,
Niech no przyjdzie pierwsze starcie
Jesteś zdrów aż grzmi!
Choryś człek – idź bracie na wojenkę,
Straw ten lek, a będziesz żył po wiek.

Męczy cię reumatyzm srogo,
W nogę tnie jak miecz,
Granat huknie i wraz z nogą
Pójdą bóle precz!
Choryś człek, idź bracie na wojenkę,
Straw ten lek, a będziesz żył po wiek […]

(Bolesław Wieniawa-Długoszewski, *Medycyna wojenna*, SIK, 68–70)

Jak sam autor wspominał, większość piosenek, które wówczas napisał na użytek swoich kolegów, była najeżona sprośnymi dowcipami i słownictwem absolutnie nienadającym się do druku. We wspomnieniach dzielnego ułana (który już niebawem miał cieszyć się zasłużoną sławą pierwszego ułana II Rzeczypospolitej) zachowały się opisy okoliczności powstania dwóch tego rodzaju piosenek. Pierwsza z nich – *Szedł ułan raz na odpoczynek* – powstała na wiosnę 1915 roku, podczas walk pozycyjnych nad Nidą, w czasie których ułani zostali zsadzeni z koni i powsadzani do okopów. Trudy okopowej wojaczki mocno dały się we znaki „wysadzonym z siodeł” Beliniakom – poprosili więc Wieniawę o napisanie piosenki, która w refrenach odtwarzałaby wszystkie ich „wyklinania i wymysły” na tę służbę. Oczywiście przekleństw podali utalentowanemu poetycko koledze całą listę. Piosenka nie nadawała się do druku, niemniej jednak autor wspominał, iż utwór cieszył się sporą popularnością, o którym to fakcie świadczy następująca, zabawna sytuacja opisana przez Wieniawę we *Wspomnieniach*:

[11] Idem, *Moje piosenki*, „Muzyka” 1935, nr 5–7, s. 40.

Po wejściu do izby taką ujrzałem scenę: na środku, na wymoszczonym słomą wyrku spał Satyr [komendant batalionu, major Satyr-Fleszar, przyp. aut.] leżąc na wznak w pełnym ekwipunku, obwieszony rewolwerem, mapą, latarką elektryczną, opleciony mnóstwem rzemieni i rzemyków jak powalony dąb gęstwą bluszczu; przy telefonie ze słuchawką przy policzku siedział adiutant batalionu, porucznik Bratro, obok niego ze swą nieodstępną gitarą porucznik Suszkowski, pobrzękując z cicha melodię, tym razem rosyjską, pod którą podłożyłem moją najnowszą piosenkę, w głębi, pod ścianą, przy drugim wyrze klęczał kapelan pułkowy, uwielbiany przez całą brygadę, święty i bohaterski ksiądz Żytkiewicz, z rękami złożonymi do modlitwy, lecz w ten sposób, iż kciukami zatykał oba uszy. W tym samym momencie Bratro, skandując starannie, wtłoczył do mikrotelefonu pewne bardzo „frontowe" powiedzonko.

– Do cholery, Bratro, jak możesz podobne świństwa mówić przez telefon! – zwróciłem się doń pełen sprawiedliwego oburzenia.

– Nie pyskuj – odparł mi zagadnięty oficer. – Twoją piosenkę podaję obiegiem do wszystkich kompanii[12].

W taki oto sposób rozpowszechniano frontowe piosenki, zwłaszcza te, które ze względu na sporą dawkę „zabójczego dla przeciętnego cywila" humoru nie mogły liczyć na wydanie w oficjalnym śpiewniku legionowym. Warto też wspomnieć o jeszcze jednej z nich (*Haniś moja Haniś*), będącej kontrafakturą znanej, ludowej śpiewki, zwłaszcza, iż powstanie tej piosenki wiąże się z kolejnym zabawnym wydarzeniem we frontowym życiu Beliniaków. Podczas postoju w Rajbrocie do Beliny zgłosiła się pewna dziewczyna, która pragnęła się zaciągnąć do służby w Pierwszym Pułku Ułanów Legionów Polskich. Belina odmówił uroczej ochotniczce, tłumacząc, iż żadna kobieta u niego nie służy w linii. Dama jednak nie dała łatwo za wygraną, powołując się na Hankę, na co dowódca Pierwszego Pułku Ułanów odpowiedział, iż w takim razie przyjmie ochotniczkę na służbę, pod warunkiem, iż zgodzi się ona kwaterować zawsze z ową tajemniczą Hanką, po czym kazał obecnemu przy rozmowie Wieniawie Hankę sprowadzić. Urocza „Hanka" okazała się… potężnego wzrostu mężczyzną o fizjonomii zbója. Był to serdeczny przyjaciel Wieniawy, jeden z „siódemki Beliny", Stefan „Hanka" Kulesza, na którego widok energiczna dama zrezygnowała ze służby w Legionach. Wieniawa upamiętnił owo wydarzenie wspominaną piosenką:

Haniś moja Haniś
Cóżeś za Hanisia,
Jak wsiadłaś na konia,
To konik aż przysiadł.

[12] WIW, 193–194.

Haniś moja Haniś,
Cóżeś za kochanka,
Kiej Ci z gęby jedzie
Rum i przepalanka.

(Bolesław Wieniawa-Długoszewski, *Hanka*, WIW, 195)

Podobnych piosenek utalentowany literacko ułan stworzył wiele. Na koniec warto wspomnieć o jeszcze jednej, odmiennej charakterem od wyżej opisywanych, którą Wieniawa napisał po swoim awansie na wachmistrza, dla kolegów z Pierwszego Szwadronu, na nutę francuskiego przeboju *En avant la cantiniére*. Utworowi nadał tytuł *Piosenka Pierwszego Szwadronu Ułanów Beliny*, nie spodziewając się zapewne, iż stanie się ona z czasem hymnem Pierwszego Pułku Szwoleżerów Józefa Piłsudskiego, nad którym komendę objął sam Wieniawa.

Naprzód marsz, szwadronie pierwszy,
By wrogów jak najrychlej zgnieść,
Mknij przez grad kul, przez bój najszczerszy
Kochanej Polsce wolność nieść.

Idź budzić kraj ten z długich snów,
By o swą wolność walczył znów.
Mknij poprzez bory, miasta, wieś?
Hasło powstańcze z sobą nieś!

Dalej na koń! Chwytaj za broń!
Dalej na koń! Na koń! Na koń!
Raz dwa! Raz dwa! Raz dwa!

(Bolesław Wieniawa-Długoszewski, *Piosenka Pierwszego Szwodronu Ułanów Beliny*, WIW, 188)

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości ułan-poeta nie tylko nie odkłada pióra, ale i sam staje się bohaterem licznych utworów literackich. Zaprzyjaźnieni z nim Skamandryci dedykują mu swoje dzieła, a także… kreują zawadiackiego, legendarnego już wówczas adiutanta Marszałka na bohatera arcydowcipnych szopek warszawskich oraz licznych karykatur, na które Pan Pułkownik, a nieco później Pan Generał, reaguje z właściwym sobie wdziękiem i poczuciem humoru. Ten temat zasługuje jednak na osobne opracowanie.

POETIC WORKS OF THE FIRST UHLAN OF THE INTERWAR POLAND IN THE LEGIONY PERIOD

ABSTRACT

Bolesław Wieniawa-Długoszowski, an oculist by education, later the famous aide-de-camp of Marschal Józef Piłsudski and one of the most colourful personalities of the interwar Poland, was also a skilled writer and poet, as testified by his memoirs and numerous song lyrics commenting various episodes of his military career. Moreover, as close friend of Skamander group poets, he also became a character in their satiric works.

KEYWORDS

Bolesław Wieniawa-Długoszowski, song, uhlan

BIBLIOGRAFIA

1. Barański F., *Jak to na wojence ładnie... Pieśni żołnierskie i legionowe 1914–1919*, Lwów 1920.
2. Deszczyński M. P., *Wieniawa – Długoszowski Bolesław*, hasło [w:] *Wielka Księga Patriotów*, red. A. Nowak, Kraków 2013, s. 533–543.
3. Majchrowski J. M., *Ulubieniec Cezara. Bolesław Wieniawa-Długoszowski, zarys biografii*, Wrocław 1990.
4. Szopski F., *Śpiewnik polski. Zbiór pieśni narodowych z melodyami i akompaniamentem*, Warszawa 1917, z. I (teksty), z. II (melodye).
5. Wieniawa-Długoszowski B., *Moje piosenki*, „Muzyka" 1935, nr 5–7.
6. Wieniawa-Długoszowski B., *Wymarsz i inne wspomnienia*, zebrał, opracował i wstępem poprzedził R. Loth, Dziekanów Leśny 2012.
7. Wittlin T., *Szabla i koń. Gawęda o Wieniawie*, Londyn 1966.
8. *Wieniawa-Długoszowski w anegdocie*, [online] http: www.jpilsudzski.org/wieniawa-dlugoszowski-w-anegdocie [dostęp: listopad 2014].

Wojciech L i g ę z a – profesor nauk humanistycznych, wykładowca na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, pisarz, felietonista, autorytet w dziedzinie zarówno polskiej, jak i światowej spuścizny literackiej XX i XXI wieku. Absolwent UJ (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Kazimierza Wyki), pracował jako asystent w Instytucie Literatury i Kultury Polskiej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej (1985, Nowy Jork), współpracował z „Przeglądem Polskim" (artykuły wydawane pod pseudonimem Bronisław Dobrzański). Publikował w krakowskiej prasie wydawanej poza zasięgiem cenzury („Promieniści" i „Arka", publikacje pod pseudonimem Henryk Flis, Lektor XX). W 1989 roku przebywał na stypendium w Kanadzie (cykl wykładów o literaturze emigracyjnej między innymi w Ottawie, Montrealu oraz Edmonton). W 1998 roku wykładał na Uniwersytecie Karola w Pradze. Autor felietonów, recenzji oraz artykułów publikowanych między innymi w „Dekadzie Literackiej", „PAL – Przeglądzie Artystyczno-Literackim", „Tyglu Kultury", „Nowych Książkach", „Akcencie" oraz „Kwartalniku Literacko-Artystycznym". Od 2000 roku redaktor „Archiwum Emigracji", wiceprezes Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (Oddział Kraków). W latach 2004–2005 pełnił funkcję Kierownika Katedry Historii Literatury Polskiej XX wieku na Wydziale Polonistyki UJ (pozostaje związany z tą Katedrą). Od 2008 roku prowadzi seminarium doktoranckie (literatura XX i XXI wieku).

Mateusz A n t o n i u k – doktor, literaturoznawca, asystent naukowy w Katedrze Historii Literatury Polskiej XX wieku na Wydziale Polonistyki UJ, autor książek *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* (Kraków 2009) oraz *Kultura małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (Kraków 2006), w przygotowaniu książka *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*. Publikował między innymi w „Tekstach Drugich", „Ruchu Literackim", „Dekadzie Literackiej", „Didaskaliach", współpracował z „Zeszytami Literackimi". Kierownik projektu badawczego „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego" (2014–2017), stypendysta Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University (2014, program Fellowships for Visiting Postdoctoral Scholars). Zainteresowania: historia polskiej literatury modernistycznej, krytyka genetyczna.

Katarzyna M i c h a ł k i e w i c z – doktor, literaturoznawca, absolwentka komparatystyki na Wydziale Polonistyki oraz informacji naukowej i bibliotekoznaw-

stwa na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozprawę doktorską pt. *Alpy i Tatry. Z dziejów przedstawiania gór w literaturze XIX i XX wieku – studium porównawcze* przygotowała pod kierunkiem prof. dra hab. Wojciecha Ligęzy i obroniła w 2014 roku. W latach 2010–2012 współpracownik naukowy Uniwersytetu Neuchâtel w Szwajcarii (stypendystka Scientific Exchange Programme NMS^{ch}). Publikowała między innymi w „Kontekstach Kultury", „Mêlée. Kwartalniku Filozoficzno-Kulturalnym", „Fragile. Piśmie Kulturalnym", „Zeszytach Naukowych Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego".

Anna O w s i k o w s k a – absolwentka komparatystyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, a także zarządzania w sektorze publicznym i pozarządowym na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Jej zainteresowania koncentrują się wokół zagadnień związanych z partycypacją obywatelską oraz publicystyką radiową. Obszerne fragmenty jej pracy magisterskiej pt. *Roman Palester o kulturze polskiej w audycjach Radia Wolna Europa* zostały opublikowane w londyńskim roczniku „Ekspresje".

Kinga K a r s k a – absolwentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej w Bydgoszczy oraz muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, studiowała także śpiew solowy na Akademii Muzycznej w Zurychu (Szwajcaria). Umiejętności wokalne doskonaliła na kursach mistrzowskich u Wiesława Ochmana, Ryszarda Karczykowskiego oraz Bożeny Betley. Aktywnie koncertująca śpiewaczka (sopran lirico spinto z koloraturą) – występuje w Polsce i za granicą. Jej repertuar obejmuje głównie dzieła W. A. Mozarta oraz romantyczną i XX-wieczną literaturę wokalną. Wystąpiła na scenie operowej w roli hrabiny Almaviva (W. A. Mozart, *Wesele Figara*).

Karolina K o p r o w s k a – studentka filologii polskiej sp. antropologiczno-kulturowej i judaistyki w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ. Przewodnicząca Koła Naukowego Antropologów Literatury i Kultury UJ. Stypendystka Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Publikowała m.in. w „Wielogłosie" i „Kontekstach Kultury".

Paulina S t a c h u l a – studentka studiów magisterskich na Wydziale Polonistyki UJ. Tytuł licencjata uzyskała na podstawie pracy *Performans koncertu rockowego* (2013). Zainteresowania badawcze: studia nad pamięcią i pamięć o Zagładzie, postpamięć w literaturze najnowszej.

Anna C i c h y – studentka filologii polskiej na Wydziale Polonistyki UJ oraz kulturoznawstwa, sp. porównawcze studia cywilizacji na Wydziale Filozoficz-

nym UJ. Tytuł licencjata uzyskała na podstawie pracy *Teoria i przyroda. Juliana Tuwima spotkania z „Innością”* (2013). Zainteresowania badawcze: ponowoczesne koncepcje tożsamości, geopoetyka oraz współczesne formy funkcjonowania przestrzeni miejskiej.

Joanna P a r n i e w s k a – studentka filologii polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, spec. antropologiczno-kulturowa. Studia I stopnia skończyła na spec. komparatystycznej, broniąc pracy licencjackiej nt. podmiotowości w lingwistycznej poezji Mirona Białoszewskiego. Jej zainteresowania badawcze dotyczą ponowoczesnych koncepcji tożsamości i poetyk XX-wiecznych awangard artystycznych oraz ich związków z tradycją.

Małgorzata M o s a k o w s k a – absolwentka psychologii, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się dalekowschodnimi inspiracjami w literaturze polskiej

Monika M a k o w s k a – absolwentka polonistyki i muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Aktywnie koncertująca skrzypaczka, studentka profesora Antoniego Cofalika (Konserwatorium Krakowskie im. Witolda Lutosławskiego). Koncertowała (jako solistka) między innymi we Florencji, w Krakowie (Muzeum Narodowe, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Willa Decjusza, Złota Sala Filharmonii Krakowskiej, Piwnica pod Baranami, Klub Dziennikarzy „Pod Gruszką”, Uniwersytet Jagielloński – sala koncertowa Instytutu Muzykologii oraz Collegium Novum – Libraria, Aula PAU), w Zakopanem (willa Atma) oraz w Krynicy (Sala Balowa Starego Domu Zdrojowego). Współpracuje z pianistą Sławomirem Cierpikiem oraz gitarzystą Janem Oberbekiem. Jej repertuar obejmuje muzykę od baroku po najnowszą. W latach 1999–2007 pierwsza skrzypaczka i solistka kapeli ZPiT UJ „Słowianki”. Autorka haseł *Encyklopedii muzycznej PWM* oraz artykułów obejmujących różnorodną tematykę z zakresu komparatystyki literackiej.

ZESZYTY NAUKOWE TOWARZYSTWA DOKTORANTÓW UJ
NAUKI HUMANISTYCZNE

Czasopismo naukowe wydawane od 2010 roku jako półrocznik przez Towarzystwo Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. W ramach serii humanistycznej Zeszytów Naukowych TD UJ publikowane są teksty z różnych dyscyplin, głównie filozofii, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, teorii czy historii sztuki, filmoznawstwa, teatrologii. Na łamach czasopisma publikujemy:

- artykuły naukowe,
- opracowania będące wynikiem badań empirycznych,
- raporty i komunikaty,
- recenzje i omówienia tekstów ważnych dla danej dyscypliny,
- sprawozdania z konferencji, sympozjów, sesji naukowych, warsztatów.

Teksty publikowane na łamach Zeszytów Naukowych poddawane są procedurze recenzowania opisanej na stronie internetowej www.doktoranci.uj.edu.pl/zeszyty/pliki-do-pobrania, ponadto informuje się, że Redakcja zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego prowadzi działania antyghostwritingowe.

Osoby zainteresowane opublikowaniem tekstu w Zeszytach Naukowych TD UJ proszone są o nadsyłanie materiałów w językach polskim, angielskim, niemieckim, francuskim lub innym kongresowym. Do druku przyjmowane są wyłącznie prace oryginalne, wcześniej niepublikowane. Materiały powinny zawierać dodatkowo streszczenia w języku polskim i angielskim, słowa kluczowe w języku polskim i angielskim oraz bibliografię, a także notę o Autorze wraz z afiliacją i adresem mailowym. Redakcja zastrzega sobie prawo do wprowadzania zmian w tekście. Na ostatnim etapie przygotowywania publikacji przewidziana jest także korekta autorska i autoryzacja.

Kontakt z redakcją: zeszytyhumanistyczne@gmail.com

Adres redakcji: ul. Czapskich 4/14, 31-110 Kraków