

poetyckie prowincje i peryferie

Jerzy Harcegowicz i inni



pod redakcją

JOANNY KULCZYŃSKIEJ

WOJCIECHA LIGĘZY

WŁODZIMIERZA PRÓCHNICKIEGO

POETYCKIE PROWINCJE I PERYFERIE

Jerzy Harasymowicz i inni

POETYCKIE PROWINCJE I PERYFERIE

Jerzy Harasymowicz i inni

pod redakcją

Joanny Kulczyńskiej, Wojciecha Ligęzy, Włodzimierza Próchnickiego



Kraków 2014

© Copyright by individual authors & Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego 2014

Recenzent:
dr hab. Witold Bobiński

Opracowanie redakcyjne:
Justyna Bachniak

Projekt okładki:
Joanna Kulczyńska

Na okładce wykorzystano fotografię autorstwa Joanny Kulczyńskiej
oraz autograf Jerzego Harasymowicza z tomu *Zielony majerz*, Warszawa 1969

Książka dofinansowana przez Towarzystwo Doktorantów
Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

ISBN 978-83-7638-464-1
<https://doi.org/10.12797/9788376384641>

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

Tyle lat ćwiczyłem i nad ranem
podpisałem się za jednym zamachem
Taki zygzak gór
na całą stronę

Jerzy Harasymowicz, *Podpis*

Spis treści

Wojciech Ligęza, Włodzimierz Próchnicki, Peryferie i prowincje	9
Katarzyna Grucka, Malowana słowami „ikona wspólnej codzienności” w twórczości Jerzego Harasymowicza	23
Damian Lechwar, W poszukiwaniu krainy szczęścia. Przestrzeń reminiscencji i teraźniejszości w poezji Jerzego Harasymowicza	41
Łukasz Szeliga, O (współ)istnieniu w poezji Jerzego Harasymowicza	55
Piotr Zając, Latawiec i inne odloty Mistrza. Post-humanizm Harasymowicza	67
Joanna Kulczyńska, Cudnów Jerzego Harasymowicza – konterfekt Polski szlacheckiej czy Polaków portret własny?	81
Joanna Kuczaty, Językowo-kulturowy obraz gór w poezji Jerzego Harasymowicza i innych twórców na przykładzie tekstów piosenek zespołu Dom o Zielonych Progach	105
Joanna Kosturek, „Upór Cieniów”. Śmierć Innego w poezji Mieczysława Jastruna	119

Karolina Górniak, Józef i granice jego świata. O bohaterze poezji Zdzisława Antolskiego	147
Katarzyna Szkaradnik, „ Beskidy nasze, zielone i złote, do was chodzimy ukoić tęsknotę... ”. Parę uwag o Zaolziu przez pryzmat geokrytyki i mitopoetyki	169
Anna Stec-Jasik, „ W mieście kresowym do którego nie wrócę ”. Lwów trzech poetów	193
Grażyna Darłak, Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego poezją natchniona	207
Indeks osobowy	225

Wojciech Ligęza, Włodzimierz Próchnicki
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Peryferie i prowincje

Kultura bywa niekiedy postrzegana jako system przedmiotów i czynności uporządkowany przestrzennie. Zabytkowe budowle tkwią w miejscu i krajobrazie, symbolem Luwru jest *Mona Lisa*, a krakowskiego Muzeum Czartoryskich *Dama z łasiczką*. Twórczość awangardową skłonni jesteśmy łączyć ze stołecznymi metropoliami, natomiast kult wartości tradycyjnych kojarzony jest z wsią. Czy tak jest istotnie – kwestia odrębna. Zwłaszcza dziś, kiedy cywilizacja globalna mieści w sobie najrozmaitsze składniki, gdy arcydzieło sąsiaduje z kiczem tak, jak reprodukcja z oryginałem, starożytność z nowocześnieścią się miesza, norwidowski „panteizm druku” zastępuje coraz silniejszy panteizm sieci wraz z seryjnym produktem „plastiku”, powszechny nadmiar informacji zamienia ją w szum, zalewający świadomość jednostkową i społeczną mieszaniną prawdy, półprawdy i nieprawdy.

Nie jest to zjawisko nowe. Z każdym zwiększeniem produkcji przedmiotów, zdarzeń, wiadomości dostrzegano wzrost podobnych tendencji. Mieszają się przeciwieństwa, nadmiar przekształca się w chaos. To, co wcześniej było rozdzielone w odrębnych, ukształtowanych przez lata porządkach wsi i miasta, w szczególny sposób objawiało się na pograniczach, tam gdzie stykały się odmienne światy. Przed półwieczem zwrócił uwagę na to zjawisko Miron Białoszewski. Na przedmieściu, terytorium kultur pogranicznych, podziwiał zderzenie wybuchające chaosem śmietnika, kiedy indziej zaś nadające nowe kształty i sensory tradycyjnym wartościom. Tak było w balladach o groteskowych przedmiotach, wytworach odległych od siebie epok i stylów, w „stolikowych baranach”, w odkrywaniu gestu ikony

i walorów obrazów renesansowych mistrzów dostrzeżonych w scenerii podmiejskiej karuzeli, w pomieszaniu wszelkich orientów w balladowej opowieści rodem z Targówka czy Pragi. Charakterystyczne, że to splątanie wiejskiego i miejskiego, wysokiego z niskim, starego z nowym w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku zastąpiło obowiązkowo heroiczną epopeję produkcyjną, kantatę i pieśń o niełatwym, lecz koniecznym awansie wsi do miasta, porzuceniu tego, co stare, na rzecz tego, co nowatorskie, tryumfu cywilizacji nad naturą.

Odmienne w owym czasie, połowie lat pięćdziesiątych minionego stulecia, biegnie twórczość Jerzego Harasymowicza, który pojmuje mieszanie się tradycyjnego ze współczesnym, archaiczności z nowoczesnością w kategoriach fantastyki, lirycznej groteski, surreального komizmu, przekornej ironii. Ta postawa poety nie ukrywa sentymentu do prowincji, do nieefektownie skromnej, oswojonej z człowiekiem przyrody. Spojrzenie poety dostrzega małomiasteczkową, łagodną i stonowaną atmosferę krakowskich dzielnic, wówczas, przed półwieczem, o wiele bardziej niż dzisiaj odległych od Rynku. Podwórko staje się tutaj prowincjonalną enklawą w zestawieniu z metropolitalnym frontem kamienicy. Nieliczne zabytki archaicznego świata w obrębie miasta istnieją ciągle na prowincji, między Muszyną a Bieszczadami.

Centrum i peryferie niekiedy toczą ze sobą cichą, ale zacięłą i bezwzględną walkę. Pokazuje ją późny Białoszewski. *Chamowo* to opowieść o potężnej maszynie do mieszkania, oficjalnie określanej mianem „bloku wielkopłytkowego”, cywilizacji podbijającej wciąż nowe terytoria, atakowanej frontami chaszczy, zielska, krzaków, płataninami traw i gałęzi. Piewcą prowincjonalności stawał się w tamtych czasach Kornel Filipowicz. Bohaterowie jego prozy, pochyleni nad powoli płynącą rzeką i skupieni na wędkowaniu, znajdują się w innym wymiarze przestrzeni i czasu niż ten sygnowany przez hałas i rytm gwałtownego ruchu miejskich pojazdów. Tutaj miasteczko wydaje się światem ludzi niezwykłych w swej zwyczajności, dalekich od stołecznego kabotyństwa i pozerstwa. To przeciwstawienie przestrzeni miasta i wsi, wyrażane w bardzo odległych czasach przez Horacego, a obecne potem w tradycji poezji europejskiej, trwać będzie pewnie tak długo, jak długo będzie istniała cywilizacja. Jej napięcia, dla współczesnego człowieka coraz trudniejsze do akceptacji, wyrażają się w tęsknotach artystów, skądinąd bardzo od siebie odmiennych.

Potoczna hierarchia skłonna jest przypisywać wartości wyższe metropolii, pojęcie prowincji utożsamiane jest wtedy z odległymi i wartościowanymi ujemnie peryferiami. O błędności takiego sądu świadczą literackie, plastyczne i muzyczne dzieła sztuki na równi z pożądaniem podróży i egzotyki, których spragniony jest dzisiejszy masowy turysta, wciśnięty w ciasny fotel odrzutowca. Tęsknoty cywilizacyjne parodiują dziś same siebie, ucieczka od tłumu zamieniona zostaje w tłumną wędrówkę na zatłoczone plaże i w puszcze, z których coraz gęściej emigrują drzewa.

Archaizm, regionalizm oddalają się wraz z nieubłaganyim rozwojem cywilizacyjnym i zmianami kultury, zarówno popularnej i masowej, jak i wysokiej, kojarzonej (słusznie czy nie) z elitarnością. Człowiek pożąda nowych wrażeń zmysłowych na równi z nowymi ideami, zapominając przy tym o wcześniejszych gustach na rzecz najnowszych. Pragnienia te i oczekiwania są przedmiotem manipulacji, w rezultacie moda i reklama napędzają produkcję, obieg towarów i pieniądza. Owa zasada dotyczy także, w stopniu coraz silniejszym, świata sztuki. Ponadczasowe zostaje wyparte przez to, co doczesne. Szekspir i Goethe byli i nadal pozostają uniwersalni, ale cechą najbardziej wyrazistą kultury i jej licznych języków stała się szybkość i zmiana, specjalistyczna ograniczoność i paradoksalnie powszechna dostępność. Możliwości druku liter, wyrazów i zdań zastąpiła powszechna Sieć kolorowych, ruchomych obrazów, dźwięków mowy, muzyki i świata, a w ostateczności coraz krótszych i wciąż bardziej treściowo powierzchownych tekstów.

Nie ma sensu rozważać, czy to dobrze, czy źle. Jedne wartości zanikają, zastępują je nowe. Utożsamiane z przestrzenią natury prowincje zamieniają się w systemy miejskie i podmiejskie, wszechstronnie „skomunikowane”. Pragnący samotności zmuszeni są uciekać coraz dalej od potężniejszego centrum. Równocześnie zmianie ulega język – nowoczesny i znormalizowany staje się przeźroczysty i w doskonały sposób niewyrażający niczego. Ten język potrafi wpasować się we wszystkie kształty rzeczywistości i do wszystkiego przylega. Ale jego funkcjonalność okazuje się pozorna, słowo rozmienione zostaje na bilon bezprzedmiotowego przekazu, odrywającego się od sensów. Może wyrażać wszystko, i w rezultacie nie wyraża niczego. Porozumienie w takim języku staje się wypadkową poprawnej konwencjonalności, bardziej jednak służy ukrywaniu niż przekazywaniu myśli. Okazuje się wówczas, że język prowincji, częstokroć nieporadny, lokalny, zanieczyszczony

anachroniczną gwarą, jest jednak plastyczny, a jego słowa są celne w określaniu rzeczy. Język prowincjonalny okazuje się użyteczny, realistyczny jako wyraz rzeczywistości, oddający nie tylko jej kształt zewnętrzny, ale nade wszystko jej istotę.

Prowincja, gorsza, uboższa, mniej cywilizowana, potrafi zadziwić. Jej estetyka to nie tylko folklor, prawdziwy lub podrabiany. Prowincjonalne kompleksy i metropolitalne marzenia prowadzą częstokroć dalej niż kultura oficjalna. Opozycja centrum – peryferie nie stanowi już wyrazu różnowartościowych, odrębnych światów. Zniesienie takiego przeciwstawienia ujawnia się również w postaci negatywnej, jako destrukcja tego, co autentyczne, degradacja wartości regionalnych, niesłusznie utożsamianych z ograniczeniem i ciasnotą. Czynnikiem negatywnym, nie po raz pierwszy, staje się nacisk kultury popularnej, wszechobecnej coraz mocniej, niwelującej różnice w sposób będący zaprzeczeniem dialektycznej zasady. Ilość przechodzi dziś w byle/jakość.

W badaniach literaturoznawczych jednym z nowych wątków stały się badania określane mianem geopoetyki. Służy ona rozpoznaniu zależności istniejących między terytorium a kulturą. Przestrzeń i jej rodzaj, terytorium natury albo cywilizacji, określa zjawiska i procesy, jakie zachodzą w kulturze, trwanie i zmianę, stagnację albo rozwój, wciąż różnie charakteryzujące obszary wiejskie i miejskie, wraz z ich poziomem demograficznym, obiektami różnorodnych instytucji, zakładów produkcji przemysłowej i rolniej, siecią drogową. Te zależności przebiegają w dwu kierunkach. Terytorium wpływa na kulturę, poczynając od jej cywilizacyjnych rudymetów, a kończąc na wytworach (wysoko)artystycznych. Z kolei cywilizacja oddziałuje na terytorium, czyniąc z niego niekiedy nie tylko źródło, ale wręcz *tekst* kultury. Regionalizm, który uformował się we Francji pod koniec dziewiętnastego wieku, oznaczał działalność kulturalno-społeczną prowadzoną poza głównymi ośrodkami miejskimi. Odmiany tak pojmowanego regionalizmu przez cały wiek następny, aż po dziś, wykształciły się w krajach Europy, a także poza nią. Równocześnie jednak miasto jako ośrodek centralny to nie tylko ukształtowany w długim trwaniu system mieszkalno-wytwórczy, anonimowy na skutek liczebności swojej społeczności, ale i całość, o określonym charakterze, inna na wybrzeżu morskim (jak Gdańsk), inna w okręgu wielkomiejskim (jak aglomeracja śląska), inna wreszcie, kiedy wyrasta w otoczeniu

obszaru rolniczego (jak Lublin czy Białystok). Oddziałując na „prowincję”, staje się czynnikiem nie tyle kulturotwórczym, ile uniwersalizującym, niemal jak wielkie stolicy europejskie – Paryż, Londyn, Berlin. Metropolie, w społecznej świadomości, okazują się wyobrażonym, a zarazem osiągalnym odniesieniem, wzorem do naśladowania, wartością do zawłaszczenia. Ich obraz utrwala popkultura, przede wszystkim wizualna: fotografia, film, plakat, pocztówka. Stolica jako obiekt marzeń to klisza kulturowa, obecna również w sztuce. Prowincjusz Balzaca (a u nas na przykład Prusa czy Żeromskiego, mieszkane Iksinowa czy Klerykowa) wyrusza na podbój wielkiego świata.

Miasto i prowincja to również elementy pewnych tradycji artystycznych, funkcjonujących w literaturze i malarstwie. Jako symbole są sobie przeciwstawne, ale jako realne obszary wykazują pewną osobliwą cechę. Prowincjusz marzy o stołeczności centrum. Sny człowieka miasta przenoszą go na peryferie, utożsamione ze spokojem, bezkonfliktowością, bezpieczeństwem. Takie idee odnoszące się do związków pomiędzy obszarem a charakterem nie są nowe. W deterministycznych wątkach dziewiętnastowiecznej myśli pozytywistycznej pojawia się na przykład idea, w myśl której środowisko geograficzno-społeczne wpływać miało na jednostkę ludzką, jej charakter i losy. Spostrzeżenie z pozoru oczywiste jest jednak nieprecyzyjne w swej ogólnikowości, nie bardzo też nadawałoby się do opartego na empirii interpretowania faktów kulturowych o dużym stopniu złożoności, do jakich zalicza się między innymi utwory literackie.

Podział na kulturowe centra i peryferie w dobie cywilizacyjnej globalizacji technologicznej i postgutenbergowskiej jedności informacyjnej jest nie tylko względny, ale nade wszystko wątpliwy. Nowy regionalizm, odnoszony obecnie do refleksji literaturoznawczej, chętnie stosuje kategorie centrum i peryferii (ten drugi termin wydaje się bardziej poprawny od nacechowanego aksjologicznie określenia „prowincja”), dostrzega jednakże istotne różnice między tradycyjnie pojmowaną opozycją a jej nową formą i funkcjonowaniem. Bada się strategię wycofania artystów na peryferie (obrzeża) jako manifestację wolności, wyraz uniezależnienia się od koterii, środowiska, czegoś, co określane jako „mainstream”, kiedyś nosiło silne miano „linii generalnej”, zaczerpnięte ze słownika politycznego. W tym postrzeganiu (niepozbawionym czasami elementu oceniającego) pojawia się także szersza perspektywa. Na przykład określanie państw Europy Środkowej (czy

Europy Środka – rozróżnienie znaczące!) jako osobliwego do dzisiaj *regionu*, w którym pozostałości wieloetnicznej i różnokulturowej mozaiki niegdyśszej monarchii austro-węgierskiej ze stolicą w Wiedniu stapiają się w całość z wyodrębnionymi po raz pierwszy w 1918, a po raz drugi w 1989 roku samodzielnymi organizmami państwowymi. Nowy, środkowoeuropejski regionalizm charakteryzuje się tutaj odejściem od spoglądania na stolice i odkrywaniem ukrytych pod nalotem cywilizacji zachodnioeuropejskiej korzeni kulturowych i reliktyw ponownie przywracanych życiu mniejszości etnicznych, wyznaniowych, klasowych (w rozumieniu raczej tradycji zawodowej i obyczajowej niż socjalno-ekonomicznej).

Problem centrum – peryferie łączy się także, o czym wspomniano, z zagadnieniem pogranicza i kresów, z ich specyficznym zbliżeniem i przenikaniem kultury, nie zawsze przebiegającym bezkonfliktowo, spotkaniem różnych państw, narodów, tradycji, poziomów cywilizacyjnych, zbiorowej mentalności wreszcie, przejawiającej się w procesach stereotypizacji i destereotypizacji. Stąd blisko już do zagadnień mniejszości różnego rodzaju, z etnicznymi na czele, które niekiedy tworzą (a częściej jeszcze – tworzyły) enklawy nie na prowincjonalnych peryferiach, ale *obok* – w „tamtej” dzielnicy, za „tą” ulicą, w sąsiednim domu, za ścianą... Współczesna refleksja humanistyczna (w tym również literaturoznawcza) ujmuje te zagadnienia w dyskursach tzw. kolonialnych i postkolonialnych, zależnościowych i postzależnościowych. Bez względu na nazwy poszerza się w ten sposób obszar badań i powstają nowe narzędzia służące jego poznawaniu. Umożliwia to przeformułowanie dotychczasowej refleksji nad prozą i poezją europejską, nad literaturą niefikcyjną – dziennikiem, pamiętnikiem, reportażem, nad tradycją i kulturą literacką.

Bez wątpienia głos Jerzego Harasymowicza w poezji nowoczesnej pozostaje bardzo ważny, kiedy rozpatrujemy kwestie prowincjonalności i peryferyjności. Geopoetyka tego artysty słowa w miarę narastania doświadczeń poetyckich zmienia się pod względem terytorialnego stanu posiadania, przywoływanych kulturowych znaków, tworzonych mitów, poszukiwanych form wyrazu. U początków twórczości poeta wybrał ziemię muszyńską, Sądecką i tę część Beskidu Sądeckiego, w której pozostały ślady kultury łemkowskiej, a później przestrzeń jego poezji przesuwiała się ku połoninom bieszczadzkim, ku Ukrainie. Obrazy Kresów u Harasymowicza powracają w historycznych reminiscencjach oraz kreacjach mitycznych. Istotną rolę

pełnią tutaj wtajemniczenia kulturowe. Wystarczy wskazać krąg wyobrażeń wziętych z prawosławia. Święta, liturgie, przedmioty kultu zamieszkują wyobraźnię poety, przy czym powtarzające się *topoi* cerkiewnych kopuł, ikon czy chorągwi służą idei przywracania przeszłości. Świat sprzed zagłady ma zaistnieć w słowie poetyckim na nowo. Od XVII wieku – po dwudziesty Kresy spływały krwią, a zatem zasilając swoje *imaginarium* wizjami poetów szkoły ukraińskiej (można też podjąć temat podobieństw z „ukraińskimi wierszami” Józefa Łobodowskiego), Harasymowicz – w swych okrutnych baśniach – sięga po obrazy pożogi. Ale też żywioł ognia w tej poezji oczyszcza i przywraca utracone wyobrażenia.

Jak wiadomo, tradycje wieloetnicznej Rzeczypospolitej w oficjalnej wizji dziejów w PRL-u były marginalizowane, skazywane na zapomnienie. Samotny wędrowiec po peryferiach i malowniczych prowincjach, znany z wierszy Harasymowicza samowznący władarz tych krain, odkrywa więcej prawdy o losach mniejszości narodowych, o przemilczanej historii oraz ludziach wysiedlonych, niż osiadły w mieście czytelnik gazet. Po okresie socrealistycznych schematów literatury, która opisywała budowany w miastach raj dla proletariatu wiejskiego, peryferie ze swą egzotyką oraz tajemnicami okazywały się znów atrakcyjne. Miejsca zapomniane, pozostawione w spokoju przez powszechną uniformizację przemieniały się w przestrzeń wolności. W odkrywaniu prowincji cenionym przewodnikiem był poeta wyposażony w niezwykłą wyobraźnię – baśniową, fantastyczną, mityczną. Manifestowany indywidualizm, egotyczność oraz intensywne przeżywanie cudowności świata, zbliżone do dziecięcej skali odczuwania, po roku 1956 okazywały się mocnymi atutami literackimi. Przeto poezja Harasymowicza chwalona była przez najlepszych krytyków (Kazimierza Wykę, Jerzego Kwiatkowskiego, Ryszarda Matuszewskiego, Jacka Łukasiewicza), ale też zjednała sobie licznych i wiernych odbiorców.

Harasymowicz posługuje się prywatną mapą wędrowek, na której zaznacza punkty topograficzne, nazywa realia pejzażowe, tworzy opisy kościołów i cerkwi, układa ekfrazy, a w tej kolekcji najważniejsze miejsca zajmują ikony przedstawiające Świętych oraz Archaniołów. Nie sposób też przemilczeć słynnego niegdyś tomu wierszy, w którym Harasymowicz zgromadził poetyckie wizerunki Madonn prowincjonalnych, cudownych patronek zwykłości życia, które z mieszkańcami magicznych krain Harasymowicza dzielą

radości i trudy codziennego bytowania. Bóstwa pogańskie, chrześcijańskie święta, prawosławne obrzędy, uroczyste procesje, tworząc wielobarwny fresk poetycki, utwierdzają nieustanną adorację istnienia.

Zauważyć warto, że granice między kulturą a naturą w omawianych wierszach stają się płynne. Umilowane góry i lasy postrzegane są tak jak wytwory ludzkiego ducha, talentu oraz rzemiosła i na odwrót – rzeczywistość sztuki i liturgii płynnie wnika w obszar sakralizowanego oraz estetyzowanego pejzażu. W małych miasteczkach i wsiach *genius loci* – nie przytłumiony przez gwar wielkich ludzkich skupisk – przemawia w sposób wyrazisty. Słowem, Harasymowicz postępuje jak „badacz terenowy” – historyk sztuki odkrywający dzieła lokalnych natchnień, religioznawca zajmujący się formami naiwnej pobożności, etnograf gromadzący obiekty kultury materialnej i duchowej czy archeolog, który spod późniejszych nawarstwień wydobywa przedmioty cenne, bo pierwotnie związane z miejscem.

Poeta pracuje w materii języka, z tradycyjnych kultur pogranicza czerpie słownictwo, często już nieznane, wycofane z leksykonów społecznych, odnawia obrazowanie, w barwnych narracjach poetyckich umieszczając złote ikonostasy i szare realia chłopskiego gospodarowania. Któż pamięta, co znaczą słowa „majerz”, „kiot”, „eucholohion”, „buńczuk”, „banior” czy „torochy”? Jerzy Harasymowicz bywa kustoszem słów rzadkich i starych, zapożyczonych z innych kultur, z upodobaniem sięga po stylizacje historyczne, folklorystyczne, podmiejsko-środowiskowe, niekiedy, szczególnie w wierszach wczesnych, tworzy neologizmy, często też przytacza zaprawione humorem, inkrustowane melancholią anegdoty – w mowie postaci ze światów prowincjonalnych. Poeta unika uczonej abstrakcji, napuszonej (wystudiowanej) literackości, gazetowej sztampy, jak też puste paplaniny właściwej kulturze masowej.

Harasymowicz to poeta imion własnych i nazw miejscowych. W jego antroponimii święci zajmują uprzywilejowaną pozycję. Tradycja prawosławia spotyka się tutaj z hagiograficznymi legendami chrześcijaństwa Zachodu, ale poeta dorzuca do tego zasobu przekazów własne mitotwórcze wariacje. Przywoływanie imion z kalendarium świętych staje się niemal zaklinaniem czy rytuałem, w każdym razie za pomocą takich zabiegów wzmocniony zostaje wymiar cudowności Harasymowiczowego świata. Przeskoczmy teraz do toponimii. Wyobrażenia Harasymowicza, na pozór niezależna, zahacza się

o konkretny przestrzenny. Opisywane okolice z reguły opatrzone zostają nazwą, bo przecież epifaniczne doznania nie mogą być zawieszone w onomastycznej próżni. Inwencję artysty wyzwala bezpośrednio doświadczany sensualny ogląd miejsc wyróżnianych przez wzruszenie liryczne. Od samego początku swego poezjowania Jerzy Harasymowicz niestrudzenie peregrynował do krain zakrytych przed okiem mieszkańców wielkich miast. Takie nazwy, a to tylko niewielka garść przykładów, jak Barcice, Ptaszkowa, Mochnaczka, Złockie, Zubrzyk, Leluchów, Lutowiska, Hoszów, Bielanka, Bortne, Rzepedź tworzą prywatny atlas poety. Miejscowości schowane w Beskidach i Bieszczadach kryją w sobie skarby surowego piękna. Za pośrednictwem słowa poetyckiego na te walory, skromne i zgrzebne, ma się otworzyć wrażliwość czytelników.

Wiele wierszy świadczy o tym, że osiedlenie w Krakowie Jerzy Harasymowicz traktował jako szczególną postać wygnania. Mieszkanie na Łobzowskiej, enklawa ekstrawagancji, samotnia poety, „obejście guślarza / w środku / ekonomicznych bytów”, to tylko chwilowy postój – przed kolejnymi wyprawami w góry. Poezja Jerzego Harasymowicza, co spostrzegali krytycy, jest skupiona na aktach zapisu. Powstające teksty utożsamiane bywają z domem, zatem obszar białej kartki to jedyny pewny adres zamieszkania. W tym przypadku pisanie można pojmować jako ponawiany gest zadomowienia w świecie. Co więcej, poeta ustanawia analogię między stawianiem znaków na papierze a wiejskimi pracami gospodarskimi. Te prace mają swój rytm wyznaczany przemianami pór roku, którym przyporządkowany zostaje rozkład chłopskich zatrudnień. Metaforyka, która odnosi się do procesu zapisywania, uwypukla zasiewanie i zbieranie, gromadzenie plonów, bywa też, że myślistwo i kłusownictwo. Takimi kreacjami i autokreacjami rządzi dowcip i paradoks (poeta to człowiek lasu, gór, pól, a nie literat z miasta). Spiżarnia poetycka zapelniona została dobrami duchowymi, a z gospodarskiej krzątania wyłaniają się metafory i obrazy utrwalające chwile zachwyty. Dodajmy na marginesie, że miejski styl życia zostaje przez poetę odrzucony, bowiem dystansuje się on, ironicznie i sarkastycznie, od mieszczańskich rytuałów. Weźmy choćby kryzys komunikacyjny, jaki w tych wierszach przynoszą konwencjonalne rozmowy o niczym.

Według poety kultura plebejska zachowała najwięcej autentycznych wartości. Zatem Harasymowicz miastu narodowych symboli przeciwstawia

mitologię przedmieść. Można tu mówić o dość osobliwej dyslokacji, gdyż w historycznym centrum mówiący dostrzega peryferie, a na peryferiach stara się ustanowić inne centrum – ufundowane na folklorze miejskim. Obiekty architektury często w tych wierszach postrzegane są jak twory natury, obrastają surrealistycznymi skojarzeniami, bądź, podobnie, jak u Gałczyńskiego, zagarniane są przez wizję karnawałowej apokalipsy. Poeta, nadając sobie miano „króla szczurów”, opisuje miasto z nizin trotuaru, odwiedza podejrzane zaułki, wnika w obszary tajemniczych podwórek, na których wszystko może się wydarzyć. Zdetronizowany zostaje obraz miasta królewskiego. Na pół lunatyczne przechadzki wiodą w stronę gorszych dzielnic, w kierunku pogranicza miejsko-wiejskiego. Obserwator nie zauważa zacnych mieszczan, bo z ich unormowanym życiem nie ma nic wspólnego, za to z uwagą przygląda się szarlatanom, lumpom i prostytutkom. Prowokacja i przewrotna gra przyświeca tej zmianie wizerunku miasta. Oto artysta z biegłością prestidigitatora stara się „wyprowadzić Miasto w pole”.

Plebejscy bohaterowie Jerzego Harasymowicza ze Zwierzyńca (z Placu na Stawach), Kazimierza, Krowodrzy bez wątpienia są ludźmi wolnymi, zachowali bowiem dawny honor, niezależność oraz wyrazistą tożsamość. Luźni ludzie nowoczesnego gościńca o pełnych poezji ksywkach, drobni złodzieje, błędni kochankowie, bardowie przedmieścia stanowią przeciwwagę dla życia rozsądnego i nijakiego. Oni nie przejmują się cywilizacyjnym przyspieszeniem, za nic mają tak zwane społeczne obowiązki. W czasach rozsypujących się wartości „etos lumpa” został w literaturze polskiej w szczególnie sposób dowartościowany. W PRL-u takie manifestacje wolności, choćby nieco pokraczne, pikarejskie, były cenne dla czytelników. Jerzy Harasymowicz ma swój znaczący udział w marzeniach polskiego niezależnego ducha.

„Ja” poetyckie przejmując język swych nieuczonych bohaterów, traktuje peryferie jako przestrzeń do odkrycia, głosi pochwałę ucieczki z kulturalnego i kulturowego centrum. Podobnie jak stylistyka wypowiedzi obniżeniu ulegają gatunki literackie, ponieważ Harasymowicz tworzy ballady podmiejskie, epos Homerowy łączy na przykład z opiewaniem córki rzeźnika, układa też elegie dla herosów zwierzynieckich. To, co istotne, zdarza się „nie tu”, nie w sercu miasta, lecz na peryferiach, w dalszych okolicach, na bocznych traktach szerokiego świata. „Poza miejscem” lokują się przecież wszelkie utopie. Wciąż ponawiana jest u Harasymowicza ucieczka z miasta,

niekiedy widocznego, jak w pejzażach dawnych mistrzów – w perspektywie oddalonej, na horyzoncie.

Czytanie palimpsestu miasta, o którym tutaj mowa, ma osobliwą postać. Otóż spod *urbs celebrima* wyłania się warstwa rzeczy mniej sławnych, swojskich. Na przykład w powstawaniu cudów architektury (niemieckiego) gotyku i przeniesionego z Italii renesansu miały znaczący udział „polskie cieśle / polskie chłopcy”, kroniki królewskie konfrontowane są z historią plebejską austriackiego garnizonu na Wawelu czy też wyznaczony zostaje magiczny związek między Władysławem IV, który urodził się w Łobzowie, a mieszkańcami dzisiejszego blokowiska. Co ciekawe w wyobraźni autora *Barokowych czasów* lokalne podania „ze starych parafii” – pełne cudowności – mieszają się z historycznymi opowieściami. Często w tych wierszach przeszłość odczytywana jest poprzez kontemplowanie dzieł malarskich i studiowanie zażytków architektury. Liczy się ślad materialny, będący podniętą dla poszukującej wyobraźni. Warto więc wyprawiać się do Zawichostu, Sandomierza, Wiślicy, Szydłowca czy Zebrzydowa.

Harasymowicz odbywał wędrówki w czasie, powracał do wojen wieku XVII, do konfliktów nawiedzających Kresy, z upodobaniem tworzył poetyckie apokryfy. Improwizował na Długoszowy temat chorągwi zdobytych pod Grunwaldem, przyzywał cienie władców pochowanych w Katedrze Wawelskiej, sławił sarmackie przewagi, umieszczając samego siebie w gronie barokowych rymopisów. Mniej ważny jest zdobny spadek poetycki po Janie Andrzeju Morsztynie, natomiast w tej stylizowanej poezji bardziej się liczy barok rodzimy, prowincjonalny. I oto boczny trakt kultury europejskiej szeroko się otwiera. Naiwność pospołu z dziwaczością przedstawień najbardziej poetę fascynuje. Dodajmy, że nie wszystkie gry sarmackie w tej poezji są równie udane.

Przekorny odbiór dzieł sztuki to osobna jakość warta zauważenia w tym przeglądzie poetyckich przechadzek po prowincji – współczesnej i dawnej. Harasymowicz konfrontuje ciasne horyzonty intelektualne, zaściankowość, ksenofobię sarmacką z wielkim europejskim malarstwem, z czego w cyklu *Kolekcja landszaftów starożytnych...* wynikają znakomite efekty groteskowo-zabawowe. W wierszach tego poety Mona Liza może być kuchtą, kochanicą wojaków, bufetową „Madonną chuliganów” (znany wizerunek Giocondy przesunięty zostaje w obszar kultury plebejskiej), a wyobrażenia malarskie

grzechów, zabaw ludowych czy przysłów Pietera Bruegla Starszego stają się wzorem dla błazeńskich przygód współczesnego poety, który eksperymentuje z istnieniem. Weźmy jeszcze kolejny przykład oswojenia dzieł sztuki poprzez włączenie w obszar rodzimej kultury jarmarków (porównanie z Białoszewskim byłoby zasadne), czyli dwa wiersze o Madonnach Carla Crivello, renesansowego ekscentrycznego mistrza, uważanego przez Susan Sontag i Umberto Eco za prekursora kampu (historycy sztuki mówią o własnym stylu „prowincjonalnym”). Madonna wśród owoców u Harasymowicza to „rumiana pani”, święta straganiarka, królowa kalarepy, ucieczka włóczęgów, której hołd składają polskie pejzaże gór – „natury / dzikie narowy”. Taką patronkę własnej poezji wybiera właśnie Jerzy Harasymowicz.

Prowincjonalność łączy się w omawianych wierszach z prywatnością, z manifestowaniem w licznych autokreacjach i mitach o sobie skrajnej indywiduwności oraz radykalnego outsiderstwa. Frontalne starcie z niegdyś zalecanymi przez ideologię postawami, z przyjętym konformizmem, wzorami życia ułatwionego czy po prostu – z kulturą masową, byłoby niemożliwe, dlatego strategia wyminięcia takich przeszkód samorealizacji jest tak ważna. Dumny z wyboru samotności poeta nieustannie podkreśla, że pasji poszukiwania osobnych krain nie da się okiełznać, że wyobraźnia skierowana ku „pięknym manowcom” pozostanie nienasycona. Jeśli Jerzy Harasymowicz jest regionalistą, to ustanawiany ruch na rzecz obszarów Polski nie dość znanych, lecz wartych odkrywania, sprowadza się do jednoosobowej aktywności poety, a do tego jeszcze – to, co lokalne, zyskuje uniwersalne sensy. W dobie zagrożeń globalizacji niechęć wobec myślenia o regionach należy uchylić. Odrębność bowiem staje się wartością, a literatura sięgająca po taką problematykę nie może być podrzędna.

Różnie można opisywać poezję Harasymowicza. Punktami orientacji mogą być trasy wędrówek lub kulturowe oraz historyczne inspiracje. Podczas lektury odsłaniają się paradoksy, gdyż Harasymowicz to liryk spraw małej skali i wielkiej historii, wrażliwości na szczegóły i uogólniającej refleksji, egotysta kreujący wciąż nowe autoportrety (manifestacji osobowości i osobności nigdy nie dość) oraz artysta współczucia, autor subtelnych wierszy miłosnych oraz epik, kronikarz dziejów. Dalej: bard przedmieścia i poeta wysokiej kultury, twórca posługujący się słowem kolokwialnym a zarazem wirtuoz, który włada wieloma stylami. Artysta łatwy i jednocześnie trudny

do odczytania, samotnik i poeta zabiegający o czytelników. W jego wierszach uważne studia krajobrazowe znajdują kontrapunkt w postaci onirycznych wizji. Żywiół liryczny miesza się tu z groteską, z humorem poetyckim wysokiej próby, choć niekiedy ryzykownym, mniej trafnym w stylizowanych „barokowych” wierszach. Rajske opowieści o „kraju łagodności”, utopie archaicznego ładu, w którym wszystko spełnia się niespiesznie – według odwiecznych reguł – zderzają się z tragicznymi zdarzeniami dziejów, z historią mroczną, zapisaną w pamięci kultury.

Oczywiście, żarliwa apologia istnienia to cecha wyróżniająca wiersze Harasymowicza, ale też budowanie wieży melancholii wcale w tej liryce nie ustaje. Warto więc zwrócić uwagę na żale, lamenty, elegie, na doznania smutku utraty. Poeta pisze o pobitych, zapomnianych, wyrzuconych z pamięci zbiorowej, tworzy epitafia dla Łemków i Bojków oraz ich kultury, pośmiertny portret zbiorowy Żydów umieszcza w arkadyjskim krajobrazie, osądza krwawe konflikty etniczne, tworzy podzwonne dla Kresów. Wyczuwalna jest nostalgia w poematowych szkicach peryferii miasta. Ta odrębna kultura odchodzi w przeszłość, roztapia się w ujednoliconych standardach nowoczesności.

Nie można przeoczyć rytmu odnowień języka poetyckiego. Stałe tematy Harasymowicza w kolejnych tomach powracają w nowym opracowaniu stylistycznym i gatunkowym. Artysta starał się wprowadzać innowacje, niekiedy zaskakujące. Na przykład w tomach późniejszych mierzył się z kulturą masową, pragnął pisać poezję zrozumiałą dla wszystkich, a sięgając po Cummingsa i poetów amerykańskich, wzbogacał własną dykcję. Ta poezja zatoczyła koło, bowiem w wierszach z okresu dojrzałego następuje pożegnanie z umiłowanymi peryferiami, z krajobrazami gór. Stworzone cuda odchodzącego świata zjawiają się w intensywnym jesiennym świetle. Możemy tę jakość nazwać również elegijnym pogodzeniem. Trudno sądzić, iż Harasymowicz jest wyłącznie poetą naiwnej baśni, swobodnej wyobraźni – wyzwolonej z myślenia o trwaniu pamięci historycznej. Choć utrwaliły się stereotypy odbioru tej poezji, to jednak, by odsłoniła się pełna skala artystycznych możliwości, powiedzieć należy o rozwoju, zmianie, kontrapunktach i wewnętrznym dialogu.

Niezwykle popularny, wydawany w wysokich nakładach i wielbiony przez czytelników poeta po stanie wojennym konsekwentnie wykluczany

był z życia literackiego. Skazany niepisany wyrokiem na przemilczenie nagle zniknął z opisów nowoczesnej poezji polskiej. Na odrzucenie wpływ miała polityka, gdyż w czasie zmiany poeta opowiedział się po „niewłaściwej stronie”, ale przecież tego rodzaju kryterium nie powinno decydować. Innym pisarzom wybaczone, w sprawie przywrócenia poezji Harasymowicza przez lata nie zrobiono nic. Ostatnio sytuacja się zmienia. Pojawiła się seria szkiców krytycznych i literaturoznawczych prac. Organizowane są również sympozja poświęcone twórczości tego poety. Wymieńmy choćby międzynarodową konferencję w Krakowie: tom gromadzący prezentowane referaty zatytułowany *Jerzy Harasymowicz poeta Krakowa, Bieszczadów i Sądeczyni*, zredagowany przez Bolesława Farona, ukazał się w roku 2014.

Na pewno nowe odczytanie Harasymowicza jest potrzebne i oczekiwane – w zmienionych kontekstach, w innej perspektywie współczesnych języków humanistyki. Poszerza się więc *spectrum* pytań, które należy zadać tekstom poetyckim Harasymowicza. Ta książka, którą polecamy uwadze czytelników, zapewne przyczyni się do dokładniejszego poznania twórczości poety z Krakowa, nadrobienia braków lektury, rewizji utartych sądów, odrzucenia interpretacyjnych klisz, ale też ważne jest prześledzenie idei i form pokrewnych, miejsc wspólnych, kulturowych korespondencji – nie tylko literackich. Kilka przeświadczeń oraz zdań porządkujących wypowiedzianych w tym wprowadzeniu w poszczególnych artykułach zostaje systematycznie rozwiniętych i dopełnionych. Ważny jest udział młodych badaczy. Z satysfakcją odnotowujemy pokoleniową zmianę.

Katarzyna Grucka
 Uniwersytet Śląski w Katowicach

Malowana słowami „ikona wspólnej codzienności” w twórczości Jerzego Harasymowicza

Jerzy Harasymowicz w tomie *Polska weranda*¹ zamieścił dwa liryki opisujące Madonnę Strachovską². Należałoby zapytać, co sprawiło, że w tomiku polskiego poety znalazło się odwołanie do czeskiego, czternastowiecznego wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Przyglądając się tej sytuacji odnosi się wrażenie, iż jest ona swoistym paradoksem. Praska Madonna na polskiej werandzie? Jednak – po bliższym przyjrzeniu się – obraz ten zyskuje wyrazistość i prawo pojawienia się w takim zestawieniu. Jest efektem istnienia wspólnoty, swoistego połączenia wyobraźni obejmującej wyznaczony przez poetę w jego poezji obszar. Harasymowicz wczesne lata swojego dzieciństwa

¹ J. Harasymowicz, *Polska weranda*, Kraków 1973.

² Por. J. Harasymowicz, *Praskie medytacje: I – Madonna Strachovska*, [w:] idem, *Polska weranda*, s. 68; idem, *Praskie medytacje: XX – Madonna Strachovska*, [w:] idem, *Polska weranda*, s. 93-94.

Obraz *Madonna Strahovska* anonimowego twórcy powstał w połowie XIV wieku. Został wykonany przy uwzględnieniu ówczesnych tendencji istniejących w malarstwie czeskim, łącząc zarówno sztukę Zachodu, jak i Bizancjum. Prace tego autora przedstawiają pragnienie ucłowieczenia wyobrażeń religijnych. „Artysta skupia się na chwilach kontaktu z ludźmi i wyrażaniu emocji – uściski, pocałunki, łzy – oraz uczuć – żalu, strachu, rozkoszy” (*Мастер Вышебродского алтаря – выдающийся представитель эпохи классической готики*, [on-line:] <http://www.ilovecz.ru/index.php?idoflevel=1808> – 27 VII 2013. „Художник заостряет внимание на моментах проявления человеческих контактов и эмоций – объятий, поцелуев, плача и чувств – жалости, ужаса, неги”). W gotyckich katedrach wyraźny stał się rys przedstawiający cały świat, ze wszystkimi jego przejawami, zarówno tymi wzniosłymi, jak i pospolitymi. W katedrze gotyckiej, której w jednym miejscu współwystępowały wszystkie przejawy sztuki, „skupienie przeplata się z emocjonalnym poruszeniem, wzniosłe występuje na przemian z pospolitym, odświeżone piękno z szarą codziennością lub nawet jej wykoślawieniem”, M. W. Ałpatow, *Historia sztuki, cz. 2: Średniowiecze*, Warszawa 1968, s. 133.

spędził wraz z matką, ukrywając się na ukraińskich wsiach, otoczony mieszkającymi tam ludźmi. Chłonał ich sposób patrzenia, postrzegania i odbierania świata. Były to zwykłe codzienności życia pełnego trosk, biedy, religijności, mieszejących się kultur Wschodu i Zachodu. Obcował wtedy z prostym, ludowym sposobem odbioru świata i postrzegania wiary. Dzieciństwo poety było pełne przykrych doświadczeń: rozbity dom rodzinny, wojna, utracona wiara i miłość. Z uczuć tych budziła się swoista tęsknota do czegoś wspólnego, do przynależności, do znalezienia swojego miejsca na świecie; do odnalezienia się pomiędzy ludźmi na wspomnianym obszarze, pomimo wielu różnic, jakie istniały pomiędzy każdym z jego mieszkańców. Stąd też z części liryków Harasymowicza wyłania się obraz jego własnego środka Europy, jego „centrum świata”³, jakim uczynił Karpaty. Teren Harasymowiczowskiej Arkadii obejmuje Polskę, Ukrainę, Czechy, Słowację, oddzielając się jednak od tych rejonów, które odróżniał⁴ znacząco sposób postrzegania świata, kultury, nawet religii. Tak został wyznaczony obszar swoistej utraczonej jedności, której elementy łączące nadal są dostrzegalne i możliwe do opisanie. Jednym z ważniejszych jej ogniw jest wspólnota religijna, która nie jest postrzegana w kategoriach teologicznych, lecz bardzo specyficznego sposobu przekazywania zwykłej, ludowej wiary – gdzie do prostego człowieka należy dotrzeć w sposób zrozumiały dla niego, gdzie nie rozważa się trudnych teologicznych zagadnień, tylko opiewa się troskę i opiekę Matki Boskiej, jaką rozpościera ona nad ludem wznoszącym do niej modły, gdzie

³ Alan Weiss także zaznacza ponadgraniczność terenu opisywanego przez Harasymowicza w swych lirykach: „Harasymowicz w swojej poezji również przekracza granice ze Słowacją i Ukrainą, zakreślając w ten sposób najważniejszą dla siebie krainę ponad granicami państwowymi czy kulturowymi. Nie interesuje go Paryż, Wenecja czy Londyn, więc obce by mu było Miłoszowskie odczucie «barbarzyńcy w stolicy świata». Dla Harasymowicza bowiem stolicą i osią świata są Karpaty, z ich przyrodą, historią i dramatami”, A. Weiss, *Jerzy Harasymowicz. Poetycki żywot na pograniczach*, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 362.

⁴ Rozróżnienie wspomnianych terenów jest wyraźne widoczne w kulturze. Pomimo cech wspólnych w plastyce взгляды polityczne i niechęci są ostro zarysowane. „Prezentowany tutaj [w książce *Ciała, groby i ikony* Aleksandry Sulikowskiej – przyp. K. G.] materiał odnosi się do bardzo rozległego obszaru, który obejmował wpływy bizantyjskie – przede wszystkim koncentruje się na terenie wschodniej Słowiańszczyzny (...). W literaturze przedmiotu zazwyczaj rozdziela się dwa obszary – Wielką Ruś i zachodnią Ruś, co wynika z wielu przyczyn, w tym mających podłoże polityczne”, A. Sulikowska, *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w ruskiej tradycji literackiej i ikonograficznej*, Warszawa 2013, s. 19.

święty Michał, Jerzy, czy Mikołaj⁵ wstawiają się, pomagają i troszczą się o ludzi, jak w wierszu *Święty Michał Kunkowa*⁶, w którym tytułowy bohater prowadzi Łemków w bezpieczne góry z mieczem na ramieniu.

Elementem wyłaniającym się z połączenia różnych grup kulturowych, wyznaniowych, a nawet społecznych stała się „ikona karpacka”. Pojawiła się ona na terenie dawnej południowo-wschodniej Rzeczypospolitej jako malarstwo wywodzące się ze sztuki bizantyjskiej, ale posiadające własny, specyficzny styl, ukształtowany na styku kultury Wschodu i Zachodu⁷. Siędemnastowieczne zbliżenie Kościołów na tym obszarze pociągnęło za sobą przemiany w sztuce sakralnej. Nowo powstała lokalna cerkiew grekokatolicka potrzebowała ikon tworzonych w nowym duchu, toteż teolodzy i artyści stanęli przed trudnym zadaniem stworzenia ikony, która godziłaby tradycje religijne i artystyczne tych dwóch odmiennych tradycji. „Oznaczało to konieczność pogodzenia wschodniego pojmowania ikony z zachodnim widzeniem obrazu w kulcie religijnym”⁸. Renesansowe spojrzenie na sztukę przełamało „bizantyjskie poczucie formy, a niesiony przez niego realizm uderzył w abstrakcyjne, idealistyczne wartości ikony, pozbawiając ją zasadniczego znaczenia wynikającego z teologii obecności (...) świętego w ikonie

⁵ Według wierzeń patroni mają magiczną moc. W chwili swej śmierci mają świadomość nie tylko tego, co było, lecz również tego, co się wydarzy, zwykle wiedzą również, jaką mocą będą dysponować. O tym, jak święty Mikołaj opiekuje się i wstawia za ludźmi, doskonale świadczy jego pośmiertna modlitwa: „Jeśli odtąd ktoś przybędzie do cerkwi pod wezwaniem mojego imienia – daj mu, Panie [to, czego] pragnie serce [jego]; a kto przybędzie uciśniony przez moich – daj mu, Panie, pomoc przeciwko wrogom jego, Panie Boże mój; a kto podczas burzy na morzu lub na rzekach zacznie tonąć i wezwie imienia mojego – ucis�, Panie, burzę i pomóż mu; kto mnie zawezwie na pomoc, Panie Boże mój, lub kto zbuduje cerkiew [ku czci] mojego imienia – daj mu, Panie, pomoc przeciwko jego wrogom widzialnym i niewidzialnym; a kto krzyż postawi i mnie na pomoc przywoła – ukorź, Panie, jego przeciwników; a kto przyniesie świecę lub prosforę, albo kadzidło, albo kutię do mojej cerkwi, albo zamówi nabożeństwo, albo nakarmi ubogich, albo da jałmużnę z mojego powodu – pomóż tym, Panie, przeciwko ich wrogom i wybaw ich, Panie, od ich grzechów; pozwól im, Panie, wejść do królestwa niebieskiego. Panie Boże mój a kto napisze mój żywot i kto namaluje ikonę mojej podobizny – uczyni ich, Panie, [do mnie] podobnymi w wierze prawosławnej i chrześcijańskiej i daruj im rozum Ducha Świętego”, *Świętego ojca naszego Mikołaja, arcybiskupa mirlicyjskiego, żywot i [słowo] o wędrowności i pogrzebie jego*, [w:] *Kult świętego Mikołaja w tradycji prawosławnej*, wybór i oprac. A. Dejniewicz, Gnieźno 2004, s. 32-33; cyt. za: A. Sulikowska, *op. cit.*, s. 77-78.

⁶ J. Harasymowicz-Broniuszyc, *Święty Michał Kunkowa*, [w:] idem, *Wesele rusalek*, Warszawa 1982, s. 37.

⁷ A. Szczepkowski, *Ikona karpacka – przewodnik po wystawie*, Sanok 2004, s. 3.

⁸ *Ibidem*, s. 6.

(...) i w ten sposób przybliżył do poziomu obrazu religijnego⁹. Zmiany zachodzące w ikonach pociągnęły za sobą przemianę ikonostasu.

Nowy ikonostas, mający spełnić funkcje dydaktyczne, musiał zrezygnować ze skomplikowanego teologicznie programu symbolicznego, zbyt trudnego i często niezrozumiałego dla miejscowego odbiorcy. Miał przybliżyć Ewangelię, ale nie przy pomocy trudnego, ideowo-dogmatycznego języka wielkich teologów prawosławnych, lecz prostego i zrozumiałego, stanowił bowiem niejednokrotnie jedyne dostępne źródło wiedzy religijnej¹⁰.

Zmianie uległy także oblicza świętych, ich pozy, gesty, układ szat, również charakter tła i oprawa¹¹. Charakterystyczną cechą przedstawianych postaci na „ikonach karpackich” były duże, migdałowate oczy, długi, szczupły nos, drobne usta, a także szczupłe dłonie o smukłych palcach¹².

W XVIII wieku na skutek wzrostu zapotrzebowania na ikony i ich „masowej produkcji” zbliżyły się one do prowincjonalnej, często ludowej, barokowej sztuki kościelnej. Widać na nich wyraźny wpływ realizmu¹³. Światłocien, który nie miał zastosowania we wczesnych ikonach ze względu na „światliwość” emanującą z dzieła, stał się jedną z form modelowania obrazu. Świat pozaziemski, transcendentny, istniejący na ikonach zniknął na rzecz świata rzeczywistego, sztuki Zachodu¹⁴.

Ikona karpacka jako pojęcie jest przejawem uproszczenia ideologicznego ikon, przeniesienia ich do sfery bardziej codziennej, ludowej. Doskonale widać to w wypowiedzi Małgorzaty Dawidiuk¹⁵, malarza i konserwatora ikon, dla ukraińskiego pisma Podlasia „Nad Buhom i Narwoju”:

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 7.

¹¹ *Ibidem*, s. 11-12.

¹² Por. K. Winnicka, *Ikona karpacka jako rekwizyt poetycki w oparciu o poezję Jerzego Harasymowicza*, „Impresje Muzealne” 2001, nr 9, s. 5.

¹³ Por. A. Szczepkowski, *op. cit.*, s. 12.

¹⁴ Por. K. Winnicka, *op. cit.*, s. 6.

¹⁵ Małgorzata Dawidiuk (ur. 1967) – konserwator ikon, ikonograf. Studiowała w latach 1988-1994 w Akademii Sztuk Pięknych im. I. E. Repina w Petersburgu na Wydziale Malarstwa i Konserwacji – specjalizacja ikona. Obecnie prowadzi pracownię konserwatorsko-artystyczną „IKOS” oraz zajęcia z pisania ikon i wykłady z dziedziny konserwacji i technologii na Uniwersytecie Trzeciego Wieku w Tomaszowie Lubelskim, Posadzie Rybotyckiej, Mokrem, Nadrzeczu, Przemysłu (Państwowa Wyższa Szkoła Wschodnioeuropejska) i Warszawie („Sztuka konserwacji” – ZPAP i Muzeum Archeologiczne oraz Festiwal Etniczne Inspiracje).

Rzeczywiście na Podkarpaciu zetknęłam się z inną ikoną, tak zwaną karpacką. Wcześniej nie traktowałam jej zbyt poważnie, nie przemawiała do mnie, ponieważ miała zbyt wiele wspólnego z warsztatem ludowym. Obecnie jest zupełnie inaczej, odnalazłam w niej bardzo wiele wartości dzięki pracom konserwatorskim, które owocują bliskim kontaktem z dziełem. Zaczęłam korzystać z doświadczenia twórców karpackich, na przykład grawerowane tła, charakterystyczne także dla Białorusi. Warto zauważyć, że ikony tworzone obecnie w szkole pisania ikon w Bielsku Podlaskim na Podlasiu Północnym nie całkiem odpowiadają tamtejszej tradycji, wprowadzają wzorce rosyjskie, z Pskowa, Nowogrodu i Moskwy. Boleję nad tym, jakkolwiek sama przez pewien czas pracowałam zgodnie ze szkołą rosyjską. Następnie doceniłam tradycję, nie można jej pomijać¹⁶.

„Ikona karpacka” stała się symbolem wspólnoty mieszkańców Karpat. Jest elementem łączącym ich świadomość pojmowania siebie, nie tylko wyobrażenia religijnego, ale oddaje sposób patrzenia na świat. Stała się ogniwem spajającym, jak również pozwalającym wzajemnie się rozpoznać. Swoisty odmienny sposób przedstawiania postaci świętych na tychże ikonach odpowiada całemu podejściu do życia, gdzie codzienne troski zostają uświęcone, a podniosły charakter nieco stonowany i dostosowany do świadomości ludzi niekoniecznie obytych z teologicznymi zagadnieniami odwzorowania świętości w procesie pisania ikon. Niepewność wierzeń w coraz trudniejszych czasach, szczególnie na terenie Karpat ciężko doświadczonych przez los, wymagała dostosowania świętości do codzienności. Niepewność ta została uchwycona przez Harasymowicza w utworze *Za carskimi wrotami*:

Niejasne Bogu są wierzenia
Tron przysyłają chmury nieufne
Czy Jego Kocham z zachwyceniach
Czy tylko Jego szkarłatne suknie

Niejasne Bogu są wierzenia
Ikonostas dni niepewna wierność

¹⁶ Rozmowa z Małgorzatą Dawidiuk, ikonografem: B. Huk, *Ikony-cienie zaświec...*, „Nad Buhom i Narwoju” 2007, nr 6, s. 21-24, [on-line:] http://nadbuhom.free.ngo.pl/art_1112.html – 23 VII 2013.

Może zdjąć z siebie pióra święcenia
I niech postrzyże nas codzienność¹⁷

Cechy obecne w „ikonach karpackich” ze względu na swój wspólnotowy charakter, łączący całą tę społeczność współbycia w różnych wiarach, językach i państwach, pozwalają odnaleźć się zarówno w ikonach, jak i w zachodnich obrazach świętych spotykanych na tym obszarze. Obraz Madonny Strahovskiej wyłaniający się ze wspomnianych już utworów Harasymowicza wykazuje liczne podobieństwa do obrazowania z „ikon karpackich”. W dziele malarskim można dostrzec te same duże oczy, długie szczupłe palce, drobne usta, dodatkowo gest, bardziej ludzki, wyrażający opiekunczość, troskę. Nic więc dziwnego, że postrzeganie religijności przez poetę zbiegło się z jej obrazem widocznym w gotyckim dziele czeskim. W utworach Harasymowicza postaci te dodatkowo ożywają. W jeszcze dosadniejszy sposób stają się bardziej ludzkie, oddalają się od sfery *sacrum* na rzecz codzienności.

W jej brzuchu tęgim się przemienia
Zieleń piwa w raje nieba

Jej Syn wielki łakomiec
Nieba się bawi czereśniowym słojem

I pachnie szat zielonym chmielem
I Madonny główka mdleje

(...)
I choć pamięta o Syny
Pod nóżką trawa festynu¹⁸

Na majówkę ze złodziejami pod Wyszehrad popłynie
W każdej chwili Madonna Strachovska
(...)

¹⁷ J. Harasymowicz-Broniuszyc, *Za carskimi wrotami*, [w:] idem, *Wesele rusalek*, s. 48.

¹⁸ J. Harasymowicz, *Praskie medytacje: I – Madonna Strachovska*, s. 68.

Ta dziewczyna (...)
Która robi salta razem z Dzieckiem
Na ręku
Która ma bary rzeźnika
Ma w sobie
Coś z jarmarcznej sztuki cuda¹⁹

To samo dzieje się z postaciami świętych i Madonn z innych liryków poety. Jest to przejaw tęsknoty za wspomnianą zwykłą ludowością i jej religijnością, za sferą dzieciństwa i bezpieczeństwa wynikającego z pewności rzeczy, gdzie Madonna zawsze jest kochającą matką, a święty Michał opiekunem, do którego można się zwrócić o pomoc. Z jego osobą wiązało się również ludowe zerwanie z granicami (w dzień Świętego Michała nie obowiązywała zasada terytorialności, wolno było wypasać zwierzęta na dowolnym terenie). Stąd też, jako święty obrońca i swoisty opiekun zrywania granic, jest idealną postacią łączącą tereny od Słowacji, Czech, Polski aż po Ukrainę, łączącą ich mieszkańców w jedną wspólnotę współbycia. Rolą świętych stało się jednoczenie dwóch światów, przełamywanie barier, granic pomiędzy tą a inną rzeczywistością, między światem widzialnym a tym niedostępnym ludzkim zmysłem²⁰. W świecie karpackiej wspólnoty współbycia nie istniały półśrodki, wszystko było prostsze, łatwiejsze. Takowy sposób pisania był dla Harasymowicza środkiem omijającym cenzurę²¹. Tereny Karpat były ciągle postrzegane jako dzikie obszary. Ukraina w czasach, w których poeta opisywał jej historię, ludzi i przyrodę, była zakazanim tematem. Bezpieczniej, nie narażając się na agresywną cenzurę, było ukryć się za ludowymi, niegroźnymi obrazami świętych pracujących w polu czy za rozwieszającą na jagodach rajtki Madonną. Nie mógł w prosty i otwarty sposób

¹⁹ J. Harasymowicz, *Praskie medytacje: XX – Madonna Strachovska*, s. 93-94.

²⁰ Por. A. Sulikowska, *op. cit.*, s. 66-72.

²¹ Jerzy Harasymowicz podejmował kontrowersyjny na tamte czasy temat Łemków, „o czym świadczą ingerencje cenzury oraz kilkukrotne inwigilacje poety przez Urząd Bezpieczeństwa ze względu «na podejrzenie o zadawanie się z wrogim, ukraińsko-nacjonalistycznym elementem» (Instytut Pamięci Narodowej, sygn. IPN Kr 010/12049). Chodzi oczywiście o kontakty z zaprzyjaźnionymi Łemkami. Harasymowicz *Elegiami łemkowskimi* i *Lichtarzem ruskim* rozpoczął dyskusję o problemie mniejszości narodowych, o poszukianiu tożsamości po dramatach II wojny światowej, o dialogu ponadnarodowym i ponadkulturowym, próbie pojednania”, por. A. Weiss, *op. cit.*, s. 364-365.

pisać o tęsknocie za wspólnotą będącą jednocześnie wielokulturową, wielojęzyczną i wielowyznaniową, jednoczącą ludzi z połowy Europy Środkowej. Wykorzystał „ikonę karpacką” jako obraz łączący we wspólną całość wszystkie występujące na tym obszarze cechy. Stała się ona synonimem wspólnoty wyobraźni, za którą poeta ten tęsknił, którą chętnie by odbudował. W jego lirykach figura ta stała się „ikoną wspólnej codzienności”, która praktycznie łączyła ze sobą teren dawnego zaboru austriackiego, charakteryzując się w świadomości poety cechami wspólnymi i jednoczącymi, pomimo wielokulturowości Czech, Słowacji, Polski czy Ukrainy. Stąd właśnie ze wspólnoty wyobraźni, obejmującej wyznaczoną przez Harasymowicza w swej poezji Arkadię, wyłoniła się kraina szczęścia, ale pełnego także ludzkich trosk, problemów, a nawet przemocy. Kraina ta jest idyllą, lecz naznaczoną nie-szczęściem. Jest swoistą „ubrudzoną Arkadią”, miejscem, gdzie spotykają się ludzie, którzy w każdych innych warunkach byłiby sobie obcy, nawet wroddzy, lecz w tej specyficznej formie, w jakiej się znaleźli, na styku terenów, kultur i religii, stali się wspólnotą. Dla poety kraina ta nie jest odbierana w kategoriach zła, ma swoje szare strony, ciemniejsze plamy historii i przykre doświadczenia, ale jest to świat, w jakim się znalazł, jedyny, jaki został mu dany, przez to prawdziwy i dający szczęście. Jego symbolem w realnym świecie jest „ikona karpacka”, ale ze świata liryków wyłania się jako odrealniona „ikona wspólnej codzienności”, którą łączą również postacie wspólnie wyznawanych na całym obszarze Karpat świętych. Jak już zostało wspomniane, postacie patronów w niezwykle sposób jednoczą się z ludźmi. Święty Michał w kulturze ikonograficznej jest postacią ukazowaną zwykle na wrotach diakońskich wraz z archaniołem Gabrielem bądź też na ikonach świętyńnych (wskazujących, komu poświęcona jest dana cerkiew). Uchodzi za księcia aniołów, któremu Bóg powierza zadania wymagające szczególnej siły. Przedstawiany jest jako ten, który wstawia się u Boga za ludźmi. Stoi u węzłowia umierających, którym następnie towarzyszy w drodze do wieczności. Archanioł Michał jest ognistym wojownikiem, Księciem Niebiańskiej Armii, która walczy w imię sprawiedliwości i prawa. Przedstawiany jest jako „wojownik, walczący rycerz odziany w zbroję i wyposażony w miecz”²². Tak też ukazany jest w niektórych utworach Harasymowicza, jednak obraz

²² A. Szczepkowski, *op. cit.*, s. 18.

świętego Michała przedstawiony w utworze *Ikonostas Sofijski. Kijów*²³ całkowicie nie odpowiada temu opisowi.

Jego ożywiona ikona robi wszystko, co nie przystoi archaniołowi – wojownikowi Boga. Jest ogrodnikiem, chłopcem z gęsimi skrzydłami, broniącym się tarczą przed gradem malin i gruszek. Został przyrównany do dziewczyny, która „wstydzi się / i tarczą zasłania”. Sfera *sacrum* w utworze została niejako ośmieszona, przeniesiona do chłopskiej rzeczywistości.

Świat ukraińskich dzieci z utworu *Ikonostas Sofijski. Kijów* jest jednocześnie powrotem poety do lat młodości²⁴, wspomnieniem snutym, a jednocześnie niespełnionym marzeniem. Jest również ukazaniem świętego Michała, bliskiego codziennemu, wiejskiemu życiu dzieci.

Za ikonostasem mieszka dzieciństwo
jak w domku ogrodnika

Ogrodnik to Święty Michał
chłopiec jak my
z gęsimi skrzydłami²⁵

Święty Michał jest również patronem małych dzieci, pielgrzymów i obcych. Patronując „malcom”, stał się jednocześnie jednym z nich. Nie odznaczając się walecznością, gdyż należy do ich świata, stał się na powrót dzieckiem, które chciałoby mieć:

(...) jak my
lakierowane
błotem kolana²⁶

²³ Por. J. Harasymowicz, *Ikonostas Sofijski. Kijów*, [w:] idem, *Kłękajcie narody*, Warszawa 1984, s. 31.

²⁴ W części XII poematu *Pascha Chrysta* bohater liryczny, którego można utożsamić z Harasymowiczem, prosi świętego Michała, by ten przybliżył mu „Tę dzieciństwa zieloną równinę”, by zwrócił mu na przynajmniej jeden dzień krainę dzieciństwa: „zwróć mi na dzień / Nogi do kolan błotem pochłapane / Wróć czas kiedy w słonecznika liść / Jak w krowie ucho troski szeptałem”, J. Harasymowicz, *Zielnik*, [w:] idem, *Zielnik*, Kraków 1972, s. 102.

²⁵ J. Harasymowicz, *Ikonostas Sofijski. Kijów*, s. 31.

²⁶ *Ibidem*.

Mniej niezwyklej przemianie uległ obraz przedstawiający świętego Jerzego z *Mitu o świętym Jerzym*²⁷. Postać ta została oderwana od kultury dworskiej, rycerskiego etosu i umieszczona w kulturze chłopskiej²⁸, do której jednak ma prawo, gdyż w ludowych wierzeniach jest patronem rolników. Wierni modlą się do niego o uchronienie od wszelkiego cierpienia, powrót utraconych i zaginionych dzieci. Jest też opiekunem stad i pasterzy, pomocnikiem przy osławianiu dzikich zwierząt.

W utworze tym święty Jerzy przypomina raczej chłopa niż boskiego wysłannika, gdy jego rekwizyty przedstawiane zwykle na ikonie znalazły praktyczne, choć niezwykle zastosowanie, takie jak element wyspu, blacha imitująca dach, smok zmieniony w krowę.

z chorągwi jego
zrobiłem
czerwony wysp

blachę groźną
chłopu dałem
na pokrycie stajenki

smoka
w krowę zmieniłem

Patronując rolnikom, w wyobraźni Harasymowicza, święty Jerzy został z nimi utożsamiony, stał się bohaterem „mitu w robocie”²⁹. Znalazł się bliżej osób, które zostały mu wyznaczone do opieki, sam też zaczął parać się ich zadaniami.

(...) i tak
cóż święty

²⁷ J. Harasymowicz, *Mit o świętym Jerzym*, [w:] idem, *Mit o świętym Jerzym*, Kraków 1960, s. 36.

²⁸ Por. W. Lięża, *Przeszłość jako źródło komizmu w wierszach Jerzego Harasymowicza*, s. 4, [on-line:] www.biblioteka.sanok.pl/www/pdf/ligeza.pdf – 10 VI 2013.

²⁹ Por. J. Harasymowicz, *Mit o świętym Jerzym*, s. 36.

zboże zaczął

zwozić

izbę malować

konia dokupił

drugiego

Znacznie liczniejsze są w twórczości Harasymowicza przedstawienia Matki Bożej, których realne źródła, inspiracje można odnaleźć w postaci obrazów i rzeźb znajdujących się na terenie Polski, Ukrainy, Słowacji czy Czech. Madonna – *mia donna, mea domina*, moja pani – stała się synonimem Matki Bożej, postacią rozpowszechnioną dzięki apokryfom, niezwykłym legendom i przypowieściom. „W atmosferze najprostszych legend, związanych z miejscami domniemanych cudów czy objawień, powstawały nowe typy wyobrażeń Matki Boskiej, mające najczęściej charakter zjawisk lokalnych”³⁰. Harasymowicz, przemierzając teren swojej „ubrudzonej Arkadii”, spotykał na każdym kroku figury, rzeźby, obrazy Matki Bożej i świętych. Stworzył swoisty przewodnik przedstawiający zapomniane i opuszczone postacie i miejsca. W jego wierszach Madonny przestały być uświęconymi, mającymi wszystko i mogącymi dać wszystko matkami. Na wyznaczonym przez poetę obszarze stały się ubogie jak całe społeczeństwo, zachowane w opłakanym stanie – Madonny, którym pokłony oddaje głównie przyroda³¹, zapomniane i pozostawione same sobie, a mimo to prawdziwe, jedyne, jakie bohater liryczny utworów Harasymowicza uznaje.

³⁰ S. Krzysztofowicz, *Posłowie*, [w:] J. Harasymowicz, *Madonny polskie*, Kraków 1973, s. 68.

³¹ „Madonna jest deszczem umyta i ładna / I świerszcz zapina jej dzwoniący sandał / (...) Weseli się Madonny polichromowany drzewostan / Kłania się jej dalipan i inny kwiatostan”, J. Harasymowicz, *Madonna z wakacji*, [w:] idem, *Madonny polskie*, s. 9.

„Zarasta stroik / jałowcem / zarasta / w stroiku niewiasta / (...) I co tu / robisz / (...) Dziś kom panuję / i łasicom / i tym wielkim / złotym liściom”, J. Harasymowicz, *Madonna Leśna*, [w:] idem, *Madonny polskie*, s. 30-32.

„Tak tak / pochyłona stoję / i wiatr głaszcze / pukle moje / i mnie niesie / gór procesja / coraz prędzej / moja wieś / Krasnojedl”, J. Harasymowicz, *Madonna z Krasnajedli*, [w:] idem, *Madonny polskie*, s. 47.

Ej chyba się nawrócę
i bukiety głogu
znosił będę

Ale tylko Jej
jesiennej rumianej³²

(...) jedyna
Która ma jeszcze
Twarz z ludu

Jedyna kobieta
Jeszcze dla nas³³

Wizerunki Matki Bożej zostały stworzone w Harasymowiczowskich „ikonach wspólnej karpackiej codzienności” na zasadzie niedopasowania świętości i doświadczenia dnia codziennego. Klasyczna opozycja przynależenia bądź do sfery *sacrum*, bądź *profanum* została zastąpiona przez rozdwojony obraz świętości. Z jednej strony klasyczna, wzniosła pojawiająca się na tym obszarze tylko w święta i od święta oraz codzienna, bliska człowiekowi, ludowa, ale mimo wszystko należąca do świata transcendentnego. Obraz Madonny stykającej się z doświadczeniami dnia codziennego – pozostawionej, jako przydrożna figura czy też obraz, samej sobie, między trawami, w lesie bądź też w starej cerkwi – pojawia się w całej twórczości Harasymowicza. Utrwalone w lirykach wizerunki tworzą swoisty pamiętnik chroniący od zapomnienia. Stąd też spotykamy u poety Madonny, których pierwowzór trudno odszukać. Być może jest on już nieistniejący, pozostający jedynie jako ślad w utworach. Codzienna świętość Madonn istniejących na terenie Harasymowiczowskiej „ubrudzonej Arkadii” sprowadzona została do doświadczeń ludzkich, otoczona biedą, mająca twarz bliższą ziem-

³² J. Harasymowicz, *Matka Boża z obrazu Carlo Crivelli*, [w:] idem, *Ma się pod jesień*, Warszawa 1962, s. 50-51.

³³ J. Harasymowicz, *Praskie medytacje: XX – Madonna Strachovska*, s. 94.

skim. W *Madonnie z Krużlowej*³⁴ gotycka rzeźba przedstawiona została jako: „Madonna drobna / jak laleczka z cynamonu”, która rozwieszała rajtki na krzakach jagód, „na cielątku brykała / brzany łowiła rękami”. Przedstawiona postać przypomina wiejską dziewczynę, mimo że oryginał zaliczany jest do tzw. wizerunku „pięknych Madonn”, odznaczających się głównie subtelną urodą. U poety jej piękno wynika z odbioru zupełnie innych elementów, właśnie tych bliższych ludowości i codziennym czynnościom.

Jeszcze dosadniejsze zbliżenie Madonny do ludzi nastąpiło między innymi w wierszu *Madonna pod Barciami*³⁵, gdzie żyje ona „wśród pijaków” niepewna, umęczona, z ranami na nogach, a mimo to proszona o udzielenie błogosławieństwa, zesłanie darów na ten biedny obszar: „Władczyni kurzu / trąb autobusu / pustych słoików”.

W *Madonnie z Ptaszkowej*³⁶ również dosadnie zostaje oddana bieda otaczającego tę Madonnę obszaru Karpat, gdzie „Wielka tu / Kraina leśna / Tu na Gabryela / Nie stać”, a ona pozostaje na mrozie, od którego ma czerwone lica. Zdobią ją słoneczniki i korona jak snop łubinu. Jest jedyną księżną w Europie, do której berła, według słów bohatera lirycznego, wróble lecą. Harasymowiczowskie „ikony codzienności” zostały napisane, uwzględniając ważną w klasycznym procesie pisania ikon kolorystykę³⁷. Zostały przez niego użyte te same barwy, z ich symboliką i niesionym znaczeniem. Tak, jak same postacie ukazywane w jego ikonach, tak i barwy zostały przeniesione do codzienności. Opisywane kolory, których wrażenie wizualne jest wręcz naocznie

³⁴ J. Harasymowicz-Broniuszyc, *Madonna z Krużlowej*, [w:] idem, *Madonny polskie i inne wiersze*, Kraków 1977, s. 57-60.

³⁵ J. Harasymowicz, *Madonna pod Barciami*, [w:] idem, *Madonny polskie*, s. 34-37.

³⁶ J. Harasymowicz, *Madonna z Ptaszkowej*, [w:] idem, *Madonny polskie*, s. 49-53.

³⁷ Kanon tworzenia ikon zakładał malowanie czystymi kolorami, nie mieszano barw i używano dużej ilości złota. Kolory były tak samo ważne jak słowo, a ponieważ każde z nich ma znaczenie, także barwy odbierano w kategoriach symboli. Złota barwa symbolizowała świętość, oddanie czci oraz nieśmiertelność. Purpura oznaczała władzę i bogactwo, natomiast czerwień dodatkowo życie, piękno i czystość. Za pomocą bieli oddawano charakter boskości, czystości i niewinności. Niebieski symbolizował niebo, ale też duchowość i mistycyzm. Zielony był znakiem życia, wiecznej młodości, płodności, wewnętrznego bogactwa. Natomiast brąz symbolizował ziemię, materię, ubóstwo, por. A. D. Myszkal, *Ikona i jej obecność na rynku sztuki*, praca podyplomowa Centrum Studiów Podyplomowych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2009, s. 21, [on-line:] <http://www.rymanow.tom.pl/myszkal/pod/ikony.html> – 23 IX 2013.

odbierane przez czytelnika, nie są wynikiem użycia drogiego kruszcu czy też minerału, z którego wytwarzane są farby, lecz najczęściej są kolorami samej natury (przyrody) bądź wytworów ludzkich rąk. W klasycznej ikonie użycie koloru jest symbolicznie nacechowane i niesie dodatkowe treści. „Kolor [w ikonie – przyp. K.G.] jest oliwną gałązką zapowiadającą lepsze pogodniejsze dni”³⁸. Obserwując na ikonach złote elementy oraz tło, obcuje się ze Światłością Prawdziwą, Przedwieczną, czyli z Bogiem Wiekuistym. Czerwień „informuje nas o Ogromie Mocy Bożej, Miłości, która śmierć pokonała”, jest także kolorem męczenników, ze względu na miłość, która nimi zawładnęła³⁹. W symbolice ikonograficznej zawsze spodnie szaty Chrystusa bezpośrednio przylegające do jego ciała są czerwone, oznajmując, że przed poczęciem był Bogiem. Niebieska wierzchnia Jego szata oznacza jego człowieczą naturę. Kolor ten jest symbolem nieba i ziemi wypełnionej Boską Energią, jest znakiem obecności Boga na Ziemi⁴⁰. Zieleń jest oznaką życia – powstaje z połączenia dwóch podstawowych kolorów, żółtego i niebieskiego, czyli Boga i człowieka otwartego i gotowego na przyjęcie Boga. Symbolizuje połączenie człowieka z Bogiem. „Na ikonie nieziemska jest również biel. Ikonowa biel (...) nie jest kolorem, nie jest też jego brakiem, ona jest symbolem czystości i niewinności osób świętych”⁴¹.

W lirykach Harasymowicza barwy tworzone są przez naturę. To przede wszystkim ona uświęca sobą i swoimi przejawami postacie z jego wierszy. W *Madonnie Prowincji*⁴² kolor złoty, czy też żółty, został odmalowany słowami przedstawiającymi wizerunek słońca: „Spod słomkowego pogody ronda / Madonna prowincji spogląda”, barwa symbolizująca niebo i mistyczny charakter Matki Bożej została oddana dosłownie jako kolor nieba: „Cała w chmurkach papilotach”, zaś czerwień, symbol miłości, jest kolorem dachów domostw. To tam można odnaleźć ukochanych przez Nią i Harasymowicza mieszkańców „ubrzonej Arkadii”: „Piętrzy się prowincja czerwieńskich dachówek / U głowy Madonny cherub śpiewa”.

³⁸ M. Postił-Jaruha, *Podstawy ikonowego pisma* (6), „Nad Buhom i Narwoju” 2006, nr 2, s. 45.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² J. Harasymowicz, *Madonna Prowincji*, [w:] idem, *Madonny polskie*, s. 6.

Wszystkie najważniejsze kolory z ikonografii zostały wykorzystane przez Harasymowicza w *Madonnie z Przydonicy*⁴³, w efekcie czego wiersz mający humorystyczny wydźwięk (postać Matki Bożej chce zrzucić ciężące na niej złoto – mówi, przedrzeźniając złoty napis, że nie stoi na księżycu, na ziemi, lecz na buraku cukrowym, na rzepie), staje się wspomnianą codzienną świętością, lecz ciągle pozostającą w kategoriach transcendentnych. Użyta kolorystyka odnajdywana w prostych rzeczach i naturze, a nie na odmalowanej przestrzeni ikony, tworzy swoiste tło dla postaci Świętej Panienki, jednocześnie ją uświęcając:

– złoto: „Szepce napis złoty”; „Jest szept / w każdym / złotym wiórze”; „I w tej / złotej koronie / Szepce Madonna”; „Jakżebyś zdjęła / te blachy złote / rozpuściła włosy”;

– niebieski: „I chmurka szepce / na chórze”;

– kolory ziemi, brązy i zielenie: „Ach / jak ziemia daleka”; „Rozmawiają / żuczki zielone / na sukni turkusowej”; „U Beskidu korony / jest banior zielony”;

– biel/srebro: „Ty stoisz / na księżycu / na ziemi”; „Na buraku cukrowym / na rzepie”; „Sypiesz / poprzeczką białą / na lipca tropiki / na upały”.

Wyłaniający się z utworu oraz z ikon obraz Madonny należy do sfery *sacrum*. Otacza go świetlistość, a także okala napis, bez którego ikona sama w swej istocie nie mogłaby istnieć. Spokojne niebo skontrastowane zostało z ziemią, będącą jednocześnie w oddaleniu (słowa Madonny) i w bliskości z Ziemią jako planetą, dzięki połączeniu złotego i niebieskiego koloru (symbolika barw). Biel i srebro symbolizują czystość i niewinność zarówno obiektów kosmologicznych – Księżyca, Ziemi, jak i zwykłych, codziennych buraków cukrowych, rzepy.

Kolorystyka wyłaniająca się z utworów Harasymowicza dodaje świętości pomimo wcześniejszego odebrania jej opisywanym postaciom. Codzienne otaczające człowieka rzeczy, przyroda, krajobraz tworzą przestrzeń uświęcającą. Ich kolory niosą te same przesłania co barwy w klasycznych ikonach. Okazuje się, że zwykły, ziemski świat prosi o prostą świętość i ją otrzymuje, oddając jej pokłony i wznosząc do niej modlitwy w najprostszy sposób. Świętość, która zesłała z pantafyku, jest tak samo święta, ale bliższa ludziom i potrafiąca w sposób prostszy do nich dotrzeć. Pomimo umęczo-

⁴³ J. Harasymowicz, *Madonna z Przydonicy*, [w:] idem, *Madonny polskie*, s. 11-14.

ných nóg Madonny, jej zniszczonych sukien, ciągle jest Panią ludzi, którzy proszą ją o błogosławieństwo.

Jerzy Harasymowicz wyznaczył w obrębie swojej twórczości krąg najbliższej mu wyobraźni i sposobu odbierania świata. Stworzył „ikonę wspólnej codzienności”, którą dzielił razem z mieszkańcami Karpat, niepodzielonych religijnie, państwowo czy językowo. Na obszarze zderzenia się Wschodu z Zachodem wykształciła się swoista, jedyna w swoim rodzaju wspólnota współbicia ludzi, którą poeta chciał zatrzymać i utrwalić na zawsze w swych lirykach. Cechy tej wspólnoty spaja pojęcie „ikony karpackiej” oraz podejście do świętości w sposób bardziej codzienny, ludowy, a także wspólne postacie świętych, którym jej członkowie oddawali się pod opiekę. Święci Michał, Jerzy czy Mikołaj nie byli tylko ukraińskimi patronami – można ich odnaleźć na terenie całej wyznaczonej przez Harasymowicza Arkadii wraz z zapomnianymi na pustkowiach postaciami Madonn.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Alpatow M. W., *Historia sztuki*, cz. 2: *Średniowiecze*, Warszawa 1968.
Harasymowicz J., *Kłękajcie narody*, Warszawa 1984.
Harasymowicz J., *Ma się pod jesień*, Warszawa 1962.
Harasymowicz J., *Madonny polskie*, Kraków 1973.
Harasymowicz J., *Mit o świętym Jerzym*, Kraków 1960.
Harasymowicz J., *Polska weranda*, Kraków 1973.
Harasymowicz J., *Zielnik*, Kraków 1972.
Harasymowicz-Broniuszyc J., *Madonny polskie i inne wiersze*, Kraków 1977.
Harasymowicz-Broniuszyc J., *Wesele rusalek*, Warszawa 1982.

Literatura przedmiotu

- Huk B., *Ikony-cienie zaświecą...*, „Nad Buhom i Narwoju” 2007, nr 6, [on-line:] http://nadbuhom.free.ngo.pl/art_1112.html – 23 VII 2013.
Ligeza W., *Przeszłość jako źródło komizmu w wierszach Jerzego Harasymowicza*, [on-line:] www.biblioteka.sanok.pl/www/pdf/ligeza.pdf – 10 VI 2013.
Мастер Вышегородского алтаря – выдающийся представитель эпохи классической готики, [on-line:] <http://www.ilovecz.ru/index.php?idoflevel=1808> – 27 VII 2013.

- Myszkal D., Ikona i jej obecność na rynku sztuki, praca podyplomowa Centrum Studiów Podyplomowych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2009, [on-line:] <http://www.rymanow.tom.pl/myszkal/pod/ikony.htm> – 23 IX 2013.
- Postił-Jaruha M., *Podstawy ikonowego pisma* (6), „Nad Buhom i Narwoju” 2006, nr 2.
- Sulikowska A., *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w ruskiej tradycji literackiej i ikonograficznej*, Warszawa 2013.
- Szczepkowski A., *Ikona karpacka – przewodnik po wystawie*, Sanok 2004.
- Weiss A., *Jerzy Harasymowicz. Poetycki żywot na pograniczach*, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, *Biblioteka Literatury Pogranicza*, t. 21.
- Winnicka K., *Ikona karpacka jako rekwizyt poetycki w oparciu o poezję Jerzego Harasymowicza*, „Impresje Muzealne” 2001, nr 9.

“Icon of modern everyday” painted by words in Jerzy Harasymowicz creativeness

Every man's childhood affects his further life, that is why Harasymowicz's youth spent in Bieszczady had so much influence on his work. The area where Catholicism and Orthodoxy were mixed together, developed new type of icon called the “Carpathian icon”. This icon's image and influence can be found in Harasymowicz's works: “The Myth of Saint George” and “Sofia iconostasis”.

The poet's work shows many connections with the arts. One of the main themes that often occurred in his poems was assigning attributes of ordinary people to The Blessed Virgin and the Saints. This is especially observable in the representation of the arts, such as the “Carpathian icons”. According to Harasymowicz poetry pictures were full and accurate.

During this conversion of sacrality into everyday life, Harasymowicz shows the necessity of humanizing religious ideas. This theme appeared earlier in gothic imagery.

Many examples of literary references in Harasymowicz's work show a wide spectrum of comparison between the visual arts and the poets of '56 generation.

Key words: Jerzy Harasymowicz, Carpathian icon, the sacred and the profane in modern Polish literature

Damian Lechwar
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**W poszukiwaniu krainy szczęścia
Przestrzeń reminiscencji i teraźniejszości
w poezji Jerzego Harasymowicza**

Wstępne ustalenia

Przestrzeniami, które w swojej poezji szczególnie upodobał sobie Jerzy Harasymowicz, są Bieszczady, Karpaty, zakola Popradu; są to wszystkie te miejsca, w których do głosu dochodzi (szeroko rozumiana) natura wraz ze swoimi pejzażami. Opisywane krainy stanowią wyobrażenie spokoju i szczęścia, to w nich autor *Wieży melancholii* odnajdował wewnętrzną harmonię. Przestrzenność wyobraźni poetyckiej ewokuje tematykę czasu, egzystencji i piękna. Poprzez obrazy tych terytoriów Harasymowicz buduje literacką wizję świata, widzianą z perspektywy czasu teraźniejszego, w którym powraca do przeszłych chwil. Poeta tworzy swoiste miejsca szczęśliwe, które utożsamia z obszarami natury.

Pośród wspomnianych terytoriów, opisywanych w badanej poezji, warto zwrócić uwagę na te z wiersza *Zima* (s. 9)¹, znajdującego się w tomie poetyckim *Cuda*. Utwór ten posłuży jako materiał egzemplifikacyjny poniższych rozważań. Wiersz brzmi następująco:

Świat cały leży schowany
we wnętrzu białej, ciepłej rękawicy.

¹ Cytaty lokalizuję według wydania: J. Harasymowicz, *Wybór liryków*, Warszawa 1999, *Sami Swoi*. Po tytule w nawiasie podaję numer strony, z której pochodzi dany wiersz.

Pies na budzie, w kryzie ze śniegu, przybrany.
Na gałązkach gawrony-kanonicy.

A granatowe lasy są osiodłane
polan jaskrawym blaskiem.
Trzy świerki, przed las na zwiady wysłane,
chyboczą srebrnym kaskiem.

A w mieście błoto, błoto.
A ja za twymi, zimo, włosami
tęsknię nocami.
I w niedzielę dopiero wyjeżdżam za miasto
pociągiem, rozpędzoną gwiazdą,
aby cię objąć, zimo,
popatrzeć, jak twój diadem świeci,
i niech nasz pocałunek
gilem w lasy uleci...

Miasto – przestrzeń nieszczęśliwa

Harasymowicz kreuje przestrzeń² pozytywną poprzez opisy niej samej, ale – co warto podkreślić – również poprzez obrazy terytoriów pejoratywnie nacechowanych, jako jej opozycji. Dlatego też rozważania dotyczące krainy szczęścia warto rozpocząć od ustalenia przestrzeni antytetycznej wobec niej. Jej realizacją w omawianej twórczości jest obszar miasta³. Przebywającą w nim bohater liryczny nie utożsamia się z miejską przestrzenią, odczuwa ją

² O przestrzeni i jej znaczeniach w utworze literackim por. między innymi: M. Głowiński [et al.], *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 449, *Vademecum Polonisty; Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów. Studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 51; G. Bachelard, *Ziemia, spoczynek i marzenia*, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

³ Miasto jako przestrzeń obca i wroga człowiekowi zostaje opisana przez Wojciecha Gutowskiego, por. W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, [w:] idem, *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 71-96.

jako obcą, wręcz wrogą. Widać to szczególnie dobrze w trzeciej strofie cytowanego wiersza *Zima*, rozpoczynającego się od słów: „A w mieście błoto, błoto”; fragment ten stanowi przeciwieństwo dla dwóch pierwszych wersów utworu przedstawiających krainę szczęścia. Ta antyteza podkreślona zostaje poprzez przejście pomiędzy dwoma pierwszymi zwrotkami a trzecią strofą liryku, w którym dochodzi do nagłego zderzenia wyidealizowanego obszaru świata z przestrzenią miasta. Takie zestawienie potęguje jego negatywny odbiór, który staje w wyraźnej opozycji do krainy szczęścia. Przeciwnieństwo obszarów zostaje wyeksponowane poprzez ekonomię języka zastosowaną w opisach – o ile przestrzeń pozytywna zostaje przedstawiona ze szczegółami (pies na budzie, gawrony na gałązkach, lasy są granatowe, a świerki trzy), o tyle obszar zły reprezentuje jedno słowo – błoto. Ewokuje ono negatywne skojarzenia dotyczące brudu, szarości i brzydoty. Błoto konotuje również wyobrażenie jednolitego terytorium, bez znaków szczególnych, rozpoznawalnych przez podmiot liryczny. Zauważalny jest brak epitetów, które nie pojawiają się w opisie miasta, a którymi przesycone są pierwsze dwie strofy. Dopelnieniem miejskiego obrazu i tym samym jego nieprzychylnego odbioru jest powtórzenie słowa błoto, intensyfikujące wszystkie złe cechy opisywanej przestrzeni. Zastąpienie śniegu obrazem błota i porównanie go z opisem przestrzeni z pierwszej i drugiej zwrotki wiersza ma wywołać estetycznie pejoratywne odczucia.

Podobny opis przestrzeni urbanistycznej i obszaru szczęścia można odnaleźć w wierszu *Nie było już śniegu* (s. 97). W rozpoczynających go wersach można przeczytać:

W mieście
nie było już zimy
tu w górach
śnieg wskazuje mi jeszcze
twe błękitne ślady
i tropię cię jak sarnę
(...)

Zacytowany fragment wskazuje na wyraźną opozycyjność przestrzeni miasta i gór; jest ona ukazana poprzez różnicę zjawisk pogodowych przypisanych

obu obszarom. Śnieg staje się najważniejszym czynnikiem różnicującym i wpływającym na charakter obu przestrzeni.

Jednak jego rola nie ogranicza się jedynie do wskazywania antynomii między opisywanymi terytoriami. Pozostawione w śniegu ślady wyznaczają drogę, którą podąża bohater liryczny; obraz ten przywołuje motyw wędrówki⁴ i utraty, jest symbolem poszukiwania, próby odnalezienia tej, której ślady widzi w śniegu. „Śnieg wskazuje mi jeszcze / twe błękitne ślady / i tropię cię jak sarnę”. Zostawione ślady stanowią punkt rozpoznania, orientacji, uniemożliwiający zgubienie się, co sprawia, że obszar ten ma charakter przestrzeni bezpiecznej. Pozostawione znaki są jednak delikatne i łatwe do zatarcia, więc owo bezpieczeństwo również nie jest trwałe. Stanowią one także symbol szczęścia – bohater tropi ukochaną (choć to określenie nie pojawia się w tym, skądinąd miłosnym, wierszu ani razu, to właśnie jej szuka), jej ślady wyznaczają kierunek wędrówki. Górski krajobraz ze śladami na śniegu tworzy rodzaj zamkniętego, intymnego świata, terytorium szczęścia. Tak przedstawiona bezpieczna przestrzeń gór pozwala lepiej zrozumieć, z czym wiąże się brak śniegu w mieście. W takim ujęciu obszar urbanistyczny staje się terytorium niebezpiecznym, jest labiryntem, w którym łatwo zgubić drogę. Labirynt⁵ ze swej natury jest przestrzenią obcą człowiekowi, w niej zamieszkuje potwór, do labiryntu wchodzi się z zewnątrz, człowiek do niego nie przynależy. Podobnie jest z terytorium miejskim u Harasymowicza – to przestrzeń obca człowiekowi.

Wyraźną niechęć do obszarów urbanistycznych można odnaleźć także we fragmencie wiersza *Przyjazd* (s. 166), który rozpoczyna się następującym opisem:

W zagon maków wjechałem
Prosto z zaczadziałych miast
(...)

⁴ Por. J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 125-158.

⁵ Na temat przestrzeni labiryntu pisze P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 263-266 oraz M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] idem, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*, Kraków 1990, s. 129-216.

„Ucieczka w góry i lasy od codzienności miasta (jako symbolu zła, fałszu, kiczu, uniformizacji) ma u Harasymowicza szersze znaczenie. To krytyka modelu życia i sztuki zurbanizowanych i stechnicyzowanych społeczeństw XX wieku”⁶. Autor tomu *Ma się pod jesień* często w swojej poezji zaznaczał, że podmiot liryczny jego wierszy nie utożsamia się z miastem, które go unieszczęśliwia. Miasto jest synonimem przestrzeni strasznej, trującej, toksycznej, osaczającej człowieka. W wierszu *Botaniczny w zimie II* (s. 333) można znaleźć fragment:

Bo nie lubię miasta
nawet tak pięknego jak Kraków
wrzawy nicości

Niechęć skonkretyzowana (zhiperbolizowana przez określenie „nawet”) jest symptomem niechęci ogólnej i całościowej do przestrzeni miasta. Przy czym należy wyraźnie zaznaczyć, że nie jest to całkowite zanegowanie miasta. Jest to wyraz smutku, bezsilności człowieka skazanego na współlistnienie z miastem. Jest to wreszcie wyraz tęsknoty za tą przestrzenią, która współlistnieje z obszarem miejskim na zasadzie zaprzeczenia, której piękno potęguje paradoksalnie obraz miasta; z perspektywy bycia w mieście zbudowane zostaje przemożne pragnienie bycia w innym miejscu.

Tęsknota za *locus amoenus*

Przebywanie w mieście wywołuje w bohaterze lirycznym negatywne uczucia. To, że podmiot liryczny mówi z wnętrza tej przestrzeni, wyraźnie wpływa na sposób postrzegania przez niego świata. Opisywana przestrzeń miasta, będąca dla niego terażniejszością, ma charakter pejoratywny, a trwanie w tym obszarze podkreśla nieszczęście człowieka oraz jego uwięzienie. Może o tym świadczyć słowo „tęsknię”, będące pierwszym czasownikiem odnoszącym się do sytuacji podmiotu lirycznego. Zostaje ono użyte po

⁶ A. Kaliszewski, *Książę z Kraju Łagodności (O twórczości Jerzego Harasymowicza)*, Kraków 1988, s. 134.

dwóch zwrotkach, w których opisany był wyidealizowany obszar szczęścia, dlatego jego pojawienie się jest wyraźnie zaakcentowane. Odczuwana przez podmiot liryczny tęsknota wynika z przywołania obrazu świata, który można utożsamiać z przestrzenią Arkadii⁷, której już nie ma.

Opis tej przestrzeni wydaje się bardzo interesujący i wymaga poświęcenia mu większej uwagi. Podmiot liryczny zaczyna od bardzo ogólnego opisu: „Świat cały leży schowany / we wnętrzu białej, ciepłej rękawicy”, przechodząc do coraz to bardziej szczegółowego: „Pies na budzie, w kryzie ze śniegu, przybrany”. Przykuwa uwagę duża liczba pojawiających się przedmiotów oraz szczegółowość ich obrazowania. Prowadzony w ten sposób opis przestrzeni może sugerować, że podmiot liryczny tworzy jakby fotografię, pocztówkę, obraz z przeszłości. Wspomnienia zawarte w przywoływanych wizjach otwierają przestrzeń reminiscencji, która stanowi terytorium powrotu do krainy utraconego szczęścia. We wspomnianym opisie ciekawie przedstawia się dynamika omawianego obszaru, bowiem określają go dwa czasowniki: „leży” i „chyląc”. Cechą tej krainy jest brak gwałtownego ruchu, spokój, zatrzymanie, zastygnięcie – wszystko jakby wyhamowuje, zamiera, żeby trwać (można by dodać – trwać we wspomnieniu). Anihilacja czasu wynosi tę przestrzeń w wieczne „teraz”, w którym partycypuje podmiot liryczny.

W stworzeniu obrazu wyidealizowanej, baśniowej krainy szczęścia ma pomóc, odnosząca się do zimy, metafora białej, ciepłej rękawicy. Rękawica jest rekwizytem symbolizującym ochronę przed czynnikami zewnętrznymi. W omawianych fragmentach oznacza rodzaj azylu, bezpiecznego schronienia przed tym, co znajduje się poza jej obszarem. Dodać można, że bezpieczeństwo jest wzmocnione przez panujące w jej wnętrzu ciepło, to sprawia, że przestrzeń ta staje się przyjazna i przytulna. Stwierdzenie, że świat znajduje się w ciepłej rękawicy, jest niczym innym, jak oksymoronicznym wyrażeniem (ciepła zima). Jego zastosowanie sprawia, że opisywany obszar jest terytorium bezpieczeństwa, wyizolowanym z innego – w domyśle – złego świata. Elementy rzeczywistości, której granice zostają wyznaczone przez

⁷ Szerzej na ten temat pisze: A. Kaliszewski, *Karpaty – między Arkadią i Apokalipsą*, [w:] idem, *Księżę z Kraju Łagodności...*, s. 97-172. Temat Arkadii w literaturze zostaje podjęty między innymi przez Ryszarda Przybylskiego, por. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

białą rękawicę, tworzą świat zamknięty, immanentny – to, co się w nim znajduje, wszechobecna biel, harmonijność i spokój opisywanego krajobrazu, tworzą baśniową krainę, której przygląda się podmiot liryczny, pragnący być w jej środku, powrócić i trwać w białej, ciepłej rękawicy.

Przywołanie wyidealizowanego obrazu świata z przestrzeni miasta, w której uwięziony jest podmiot liryczny, wywołuje u niego ogromny smutek. Zamknięty w tym terytorium, tęskni za wolnością, którą utożsamia z przyrodą. Bohater pragnie uciec z obszaru urbanistycznego. Jednak dopiero w niedzielę – jak można przeczytać w wierszu – wyjedzie za miasto, do tego czasu będzie pozostawał w jego terytorium; dlatego tak ważne w niniejszych rozważaniach stają się wszystkie te utwory, w których pojawia się przestrzeń ogrodu botanicznego. „Ogród to przestrzeń, w której przyroda występuje jako ujarzmiona, wyselekcjonowana, ogrodzona”⁸. Zwracam na to uwagę, ponieważ obszar ten tworzy rodzaj enklawy w przestrzeni miasta. Dla podmiotu lirycznego ogród botaniczny staje się substytutem *locus amoenus*⁹, odskocznią od terytorium miasta.

Siedzę na ławce
dziewczyna grabi liście

Boże jak ja jej zazdroszczę
wziąć do rąk grabie grabić liście

Chciałbym pisać grabiami
I żeby wiatr unosił do góry
wszystkie zgrabione liście

I żeby cała praca była na nic
o tym marzę

(*Grabienie liści. Botaniczny*, s. 297)

⁸ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 283; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1997, s. 270-271; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 151-152.

⁹ E. R. Curtius, *Krajobraz idealny*, [w:] idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 191-209.

Przebywanie podmiotu lirycznego w ogrodzie botanicznym zaspokaja w nim potrzebę zbliżenia się do natury. Jest ona schronieniem przed toksycznym miastem, z którego stale ucieka; obszarem, w którym może napawać się pięknem otaczającej go przyrody. W jego przestrzeni może zapomnieć o mieście i przez czas przebywania w nim poczuć się wolnym. Jego szczęście realizuje się przez obserwację pracy grabiącej liście dziewczyny. Prostota tej czynności, apoteoza pracy jako czynności zbliżającej człowieka do natury oraz sielskość sceny wzmacniają idylliczność terytorium. Jednak, mimo że przebywanie na terenie ogrodu botanicznego wywołuje radość bohatera lirycznego, to jest to uczucie chwilowe, nietrwałe. Ogród botaniczny¹⁰ jest bowiem sztucznym tworem, to namiastka, imitacja świata, który znajduje się poza przestrzenią urbanistyczną. Dopiero opuściwszy miasto, można poczuć pełną wolność, swobodę, wkraczając w krainę szczęścia.

Wyjeżdżam za miasto

„I w niedzielę dopiero wyjeżdżam za miasto / pociągiem, rozpędzoną gwiazdą”. Słowa te opisują możliwe doświadczanie przestrzeni pozytywnej, powrotu do niej. Są one istotne, ponieważ sytuują bohatera lirycznego na styku czasoprzestrzeni miasta, z którego chce wyjechać, i nie-miasta, w które zmierza. Przekroczenie granicy miasta ma charakter symboliczny; jego opuszczenie wiąże się z wyzwoleniem i tym samym z dotarciem do krainy szczęścia. Niedziele, w które bohater liryczny ma wyjechać za miasto, jako czas święty, sakralizują jego podróż i miejsce, do którego zmierza. Wyjazd w tym dniu staje się czymś wyjątkowym, podniesione zostaje jego znaczenie i wartość. Rangę tego wydarzenia buduje (również) oczekiwanie na nadejście tego czasu: „I w niedzielę **dopiero** wyjeżdżam za miasto” [podkreślenie – D. L.]. Widać w tym fragmencie zniecierpliwienie w oczekiwaniu na nadejście chwili, w której będzie mógł opuścić obszar miasta.

¹⁰ Na temat ogrodu w literaturze pisze: J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, *Z Prac Instytutu Badań Literackich PAN*. Należy przy okazji zwrócić uwagę, że dla wspomnianego autora, zwłaszcza w jego późnych tomach poetyckich *Zachód słońca w Milanówku* oraz *Do widzenia gawrony*, ogród stanowi jedną z najważniejszych przestrzeni w kreowanym przez niego poetyckim świecie wyobraźni.

Nie bez znaczenia w przedstawianej sytuacji jest obraz pociągu, którym bohater liryczny wyjeżdża z miejskiej przestrzeni – może on bowiem oznaczać dłuższą podróż. Idąc tym tropem i łącząc pociąg z dalekim wyjazdem, należy powiedzieć, że krainę szczęścia można sytuować na „ostatniej stacji”, to Ultima Thule, do której zmierza bohater. Im dalej od miasta, tym *locus amoenus* jest pełniejsze. Dopiero na peryferiach można odnaleźć wolność i szczęście zatopione w przyrodzie. Obszary oddalone od miasta są więc krainami szczęścia, z którymi utożsamia się bohater liryczny wierszy Hara-symowicza. Widać to przede wszystkim w wierszu *W górach* (s. 50). Jego fragmenty brzmią następująco:

W górach jest wszystko co kocham
Wszystkie wiersze są w bukach
Zawsze kiedy tam wracam
Biorą mnie klony za wnuka

Zawsze kiedy tam wracam
Siedzę na ławce z księżycem
I szumią brzozy kropidła
Dalekie miasta są niczem
(...)

Utwór ten stanowi poetycką realizację motywu powrotu. Przyjazd podmiotu lirycznego w obszar gór, będący dla niego krainą szczęścia, zostaje pokazany jako powrót do rodzinnego domu. Można powiedzieć, że góry zostają utożsamione z przestrzenią domowego ogniska, przez co wzmocnione zostaje poczucie bezpieczeństwa terytorium. Utożsamianie się podmiotu lirycznego z tą przestrzenią wiąże się z jego miejscem urodzenia. Mówi: „Ja się tam urodziłem w piśmie”, podkreślając w ten sposób swoją przynależność do tego obszaru. Przestrzeń, w której się wychował, wykształciła w nim świadomość, wyobrażenie krainy szczęścia. Warto zwrócić uwagę, że jego przybycie w góry jest zarazem powrotem w przestrzeń dzieciństwa. Na teraźniejszość podmiotu lirycznego nakłada się przestrzeń dzieciństwa, która zaczyna współistnieć z nią w czasie. Wpływ ma na to również personifikacja drzew, które biorą podmiot liryczny za swojego

wnuka, przyjmując tym samym rolę dziadka, dziadków. Takie rodzinne nawiązanie przywołują wspomnienia i przenoszą bohatera w krainę dzieciństwa¹¹, będącej tożsamą z obszarem szczęścia. W takim ujęciu przestrzeń gór staje się katalizatorem reminiscencji i teraźniejszości.

Personifikacja przyrody w poezji Harasymowicza jest zjawiskiem częstym, pojawia się ona w cytowanym utworze, w którym klony zostają pokazane jako dziadkowie (rodzina) podmiotu lirycznego. Jej zastosowanie ma przede wszystkim pokazać, że „ludzie są więc częścią natury”¹², ale również to, że natura jest bliska człowiekowi. Przyroda, przypisane jej zjawiska, części roku są traktowane jako bliskie osoby. W interpretowanym wierszu *Zima* tytułowa pora roku jest spersonifikowana, przedstawiona jako ukochana. Język, jakim zostaje opisana, jest językiem miłosnym. Zima ma włosy, za którymi podmiot liryczny tęskni, chce on objąć i ucałować tę specyficzną kobietę¹³. Taki zabieg metaforyzujący sprawia, że wyeksponowane zostaje uczucie tęsknoty za zimą jako synonimem przestrzeni szczęścia, przestrzeni, która łączy się z baśniowością.

Zakończenie

Mówienie o krainie szczęścia, jej poszukiwanie w poezji Jerzego Harasymowicza nie kończy się tylko w przestrzeni gór. To tylko jedna z możliwych realizacji *locus amoenus*. Ważne wydaje się jednak przedstawienie opozycji, miasta, wobec którego budowana jest przestrzeń, w której podmiot liryczny tych wierszy odnajduje szczęście. Oczywiście uwadze nie może ucieść fakt pojawiania się takich obszarów, jak na przykład ogród botaniczny, który staje się rodzajem substytutu *locus amoenus*, a który może być tematem osobnego artykułu.

¹¹ Na powrót w przestrzeń dzieciństwa zwraca uwagę A. Kaliszewski, który widzi w nim „kompensacyjną funkcję wspomnienia”, por. A. Kaliszewski, *Księżę z Kraju Łagodności...*, s. 41 i n.

¹² H. Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań–Bydgoszcz 1971, s. 48-49, *Prace Wydziału Nauk Humanistycznych. Seria B / Bydgoskie Towarzystwo Naukowe*, nr 5.

¹³ Swoją drogą – warto byłoby przywołać jedną z najbardziej znanych personifikacji zimy z baśni Andersena.

Przestrzenie kojarzone ze szczęściem często przywołują wspomnienia podmiotu lirycznego, nakładając się tym samym na czas teraźniejszy, w którym znalazł się bohater wierszy. Reminiscencję wywołują przedmioty, miejsca, określone zdarzenia, jednak trzeba zauważyć, że wszystkie one mają charakter przestrzenny. Czas również można rozpatrywać w kategoriach specjalnych – teraźniejszość jest przestrzenią, w której podmiot liryczny trwa, z której opisuje przeszłość, która budowana jest w przestrzeni reminiscencji utraconego szczęścia. Bohater wierszy Harasymowicza trwa w zawieszeniu pamiędzy tymi obszarami, by na moment – w wierszu i poprzez wiersz – w czasie poetyckiego wyznania – powrócić do krainy szczęścia, powrócić do siebie.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Harasymowicz J., *Wybór liryków*, Warszawa 1999, *Sami Swoi*.

Literatura przedmiotu

Abramowska J., *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Tom poświęcony VIII kongresowi slawistów. Studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, *Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 51.

Bachelard G., *Ziemia, spoczynek i marzenia*, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.

Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997.

Dubowik H., *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Poznań–Bydgoszcz 1971, *Prace Wydziału Nauk Humanistycznych. Seria B / Bydgoskie Towarzystwo Naukowe*, nr 5.

Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] idem, *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, labirynt*, Kraków 1990.

Głowiński M. [et al.], *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, *Vademecum Polonisty*.

Gutowski W., *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, [w:] idem, *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.

- Kaliszewski A., *Księżę z Kraju Łagodności (O twórczości Jerzego Harasymowicza)*, Kraków 1988.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1997.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Przybylski R., *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
- Rymkiewicz J. M., *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, *Z Prac Instytutu Badań Literackich PAN*.
- Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982.

In the search of the land of happiness
The area of reminiscence and the present
in Jerzy Harasymowicz's poetry

The subject which we will consider here is the concept of a broadly conceived idea of area in the poetry of Jerzy Harasymowicz, with particular reference to happy places. The notion of area will be discussed in several of its aspects, that is to say as a territory of the aforementioned lands of happiness which ought to be recognized as one of the key images in the creation and understanding of the world in the literary output of the author of *Samotny jastrząb*. It will be necessary to pay attention to the way of the realization of the locus amoenus topos by the author. The research of antithetical areas will be essential, i.e. of the unhappy places, someone else's places with which the lyrical subject does not identify, and thus longs for those spaces that are his, the ones that he identifies with happiness.

Harasymowicz's poetic imagination seems to be steeped in the lost image of happiness that is spatial in nature. Therefore, the concept of space is predominant in the given reflection. In this category, also the issue of time may be analyzed – the past and the present are found in the given literary output in images of places that the lyrical subject has already experienced and still experiences. Therefore, the area of reminiscence and of the present will be discussed. Attention will be focused on the means of the metaphorization of memories, of a sense of the characteristic loss of the poetic "now", and on the poetic mythizations; the resulting visualizations of space will also be discussed.

The issue of the location of the poems' protagonist in the created world will be connected with the discussed issues. In the centre of consideration will be the issue

of the ontology of a man suspended between memory and the present. Therefore, it will be necessary to determine the lyrical subject's condition, his problems with identity, with an attempt to name himself, to indicate his subjectivity through the described territories.

Jerzy Harasymowicz's poetry presented in such a way will enable a new reading and interpretation, an examination of the way in which the author's imagination works in *Wesele rusalek*, showing his peculiar way of depicting things. It will also enable to define his place on the map of modern Polish poetry, and his literary output as a very interesting phenomenon.

Key words: area, space, happy places, unhappy places, identity

Łukasz Szeliga
 Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

O (współ)istnieniu w poezji Jerzego Harasymowicza

„Piszę na dwie ręce. Dwoma liściastymi piórami. Staram się zbliżyć i ludzi i góry”¹ – tak swoją osobę charakteryzuje Jerzy Harasymowicz we wstępie do *Całej góry barwinków*, tomiku wydanego w 1983 roku. Ale słowa te mogłyby poprzedzać zarówno wcześniejsze, jak i późniejsze zbiory, o czym łatwo się przekonać podczas lektury wierszy, a mówiąc językiem autora – spoglądając w niebo, nastawiając ucha, by usłyszeć śpiew ptaków i szum brzoź, ale też przekraczając próg domu i zaglądając na strych. Wówczas dostrzega się, że poezja Jerzego Harasymowicza to nieustanne współistnienie wielu światów. Świata natury i świata człowieka, tego, co żywe i nieożywione, tego, co naznaczone radością i smutkiem.

W szkicu pragnę zastanowić się nad funkcjonowaniem wymienionych światów w poezji Jerzego Harasymowicza. Zdaję sobie sprawę, że nie jest możliwe dokonanie pełnej charakterystyki jego poezji, co też celem tej pracy nie jest, ale chciałbym zwrócić uwagę na te motywy i wątki, które wydają się kluczowe w wielu utworach autora *Samotnego jastrzębia*. Nie bez powodu przywołuję właśnie ten tom poezji; wiersze w nim zawarte będą stanowić punkt odniesienia dla innych tekstów omawianego autora.

W pracy szczególna uwaga zostanie poświęcona dwóm tomikom poetyckim, a mianowicie *Podsumowaniu zieleni* (1964) oraz *Samotnemu jastrzębiowi* (1995). Oba zbiory, choć dzieli je przeszło trzydzieści lat, łączy – umownie tu nazwana – kategoria istnienia.

¹ J. Harasymowicz, *Cała góra barwinków. Wybór liryki*, Kraków 1983, s. 5, *Seria Małych Wyborów Poetyckich*.

Dla lepszego zrozumienia omawianych światów należy wyodrębnić co najmniej trzy główne płaszczyzny tytułowego współlistnienia, którymi są współlistnienie świata natury i świata człowieka, współlistnienie tego, co żywe i nieożywione, wreszcie tego, co smutne i radosne. Należy zaznaczyć, że żadna z tych składowych nie jest nacechowana ani *in minus*, ani *in plus*, gdyż dopiero oba elementy tworzą całość – mogą (współ)istnieć.

natura – człowiek

W poezji Jerzego Harasymowicza często można dostrzec zachwyt nad tym, co niesie ze sobą świat przyrody. Podmiot w utworach odnajduje spokój z dala od śródmiejskiego zgiełku, wśród górskich lasów i łąk, gdzie w pełni może się oddać doświadczeniu – przeżywaniu otaczającego go świata. Ale kontakt z naturą daje „ja” lirycznemu coś więcej niż tylko wewnętrzne wyciszenie, pozwala na kontakt z tym, co pierwotne² w swej istocie. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na wiersz *Czerwiec* z tomu *Podsumowanie zieleni*³:

Tu dopiero
daleko w czerwcu
daleko w górach

Drzewo jest drzewem
nie tarcicą

Łąka jest łąką
nie paszą

² Por. S. Melkowski, *Harasymowicz albo poeta jako człowiek pierwotny: bóg poematu*, [w:] i d e m, *Rówieśnicy i bracia starsi*, Warszawa 1980, s. 109-120.

Autor szkicu odwołuje się do pozytywistycznego określenia Aleksandra Świętochowskiego: „poeta jako człowiek pierwotny” i utożsamia takie pojmowanie świata z poezją Jerzego Harasymowicza, którego twórczość określa mianem „światopoglądu magicznego”.

³ J. Harasymowicz, *Czerwiec*, [w:] i d e m, *Podsumowanie zieleni*, Warszawa 1964, s. 67-68.

W czerwcowej trawie
pasie się łąkowy
nie pociągowy deresz

Ziele nie chodzi
w białym
aptekarskim fartuchu

Natura nie jest
szpilkowa lub liściasta

Nie weseli się
acer pseudoplatanus
tylko jawor

Coraz bardziej
nie twardzieje
Carpinus betulus
tylko grabieją graby

I tak porzuciwszy nazwy
ziele ucieka
wszystkimi ścieżkami
z lekcji łaciny

A czerwiec
jest znowu czerwcem
ale nie z kalendarza
cechu kominiarzy

Utwór ten w sposób jasny i przejrzysty pokazuje to, co stanowi o sile świata przyrody poezji Jerzego Harasymowicza. Naturalność i brak określenia, które charakteryzuje działania człowieka, sprawiają, że podmiot zarówno na płaszczyźnie fizycznej, jak i duchowej ma możliwość kontaktu z tym, co pierwotne. Owo poetyckie wołanie o powrót do korzeni, wołanie o pierwotny

rytm czy słowo przywodzi na myśl szkice literackie Bolesława Leśmiana czy utwory Juliana Tuwima, a Jerzego Harasymowicza wpisuje w krąg twórców, którzy pragnęli wniknąć w głąb poetyckiego słowa⁴. Dla autora *Czerwca* takie poznanie dokonuje się podczas kontaktu z naturą, a jego odbicie widoczne jest w języku poetyckim, którego zadaniem jest wyrazić to, co niewyraźne, tak by nie zatracić jego nieokreśloności. Jednak świadomość siły, jaka płynie z kontaktu ze światem natury, niemożliwa jest dla podmiotu lirycznego bez zapośredniczenia w świecie człowieka, co widoczne jest w innym wierszu (także ze zbioru *Podsumowanie zieleni*) pt. *Podwórze*⁵:

Chodzę po dworze
a tu podwórze

Gdzie od stodoły
żądamy tylko stodoły

Od koguta
żądamy tylko koguta

Od gospodarza
żądamy tylko gospodarza

Zapada
kwietniowy zmierzch

Zasypia stojąc
koń i wóz

Siadam na ławce
w ławce mieszka
tylko drzewo

⁴ Por. S. Melkowski, *op. cit.*, s. 93-108.

Stefan Melkowski wprowadza termin „ziolopisania” jako określenie Harasymowiczowskiej teorii poezji. Stwierdza, że granica pomiędzy rzeczą a słowem w poezji autora *Podsumowania zieleni* zostaje zatarta, wskazując na ich wspólny „krwioobieg”.

⁵ J. Harasymowicz, *Podwórze*, [w:] *idem*, *Podsumowanie zieleni*, s. 47.

To, co zasługuje na uwagę, to nie tylko współistnienie świata natury ze światem człowieka („w ławce mieszka / tylko drzewo”), ale także gra słowem, która nie tylko świadczy o dużej świadomości pisarskiej Jerzego Harasymowicza, ale wpisuje się także w przywołaną już kategorię istnienia. Pierwsza strofa to poetycki obraz owego współistnienia tego, co naturalne, i tego, co ludzkie. Świat stworzony przez człowieka, w tym wypadku ograniczony do nieokreślonego bliżej gospodarstwa czy zagrody, jakby się mogło wydawać, jest częścią świata przyrody. W tekście jednak raczej świat przyrody jest częścią świata wykreowanego przez człowieka. Podmiot liryczny zdaje sobie sprawę, że nie spaceruje wśród naturalnie swobodnych roślin i drzew, ale po, być może ogrodzonej, przestrzeni, której granice wyznaczają stodoła, kogut (na płocie?), miejsce, w którym stoi koń (obok? zaprzężony do?) i wóz, ławka (przed domem?). Dopiero ta świadomość wywołuje refleksję nad otaczającą rzeczywistością i jej kształtem, ale przede wszystkim nad materialną i znaczeniową istotą tych „zwyczajnych” bytów czy przedmiotów.

ożywione – nieożywione

Można w tym miejscu postawić pytanie, jaka jest natura rzeczywistości, otaczająca podmiot w poezji Jerzego Harasymowicza? Niewątpliwie jest to rzeczywistość na styku światów, które wzajemnie się dopełniają i uzupełniają. W przypadku utworów autora *Samotnego jastrzębia* jest to rzeczywistość, na której silne piętno odcisnęły dwa omawiane światy (natury i człowieka). Jednak, co istotne, żaden z nich nie mógłby istnieć bez drugiego. Widoczne jest to w kolejnych wierszach – *Letnie miesiące* i *Dom*.

Letnie miesiące⁶

Wszyscy poszli
nad Poprad

⁶ J. Harasymowicz, *Letnie miesiące*, [w:] idem, *Podsumowanie zieleni*, s. 50.

Zostały tylko
zimowe futra
i rodzinne albumy

Letni wiatr
zabawia się
żółtą firanką
jak chińskim smokiem

Opuszczony dom
wyszedł przed dom

Przechadza się
pod lipami

Tak jak w *Podwórzcu*, pojawia się tutaj motyw wyjścia przed dom⁷, z tą różnicą, że progu nie przekracza człowiek – czyni to sam dom (może to być metonimia jego lokatorów). Opatrzony dookreślającym przymiotnikiem „opuszczony”, bez jego mieszkańców wydaje się pusty, porzucony, a przez to samotny. Jednak wniosek ten może się wydawać pochopny, gdy zauważy się, co ten dom skrywa w sobie. Pozostało w nim wiele śladów obecności jego mieszkańców – „zimowe futra”, „rodzinne albumy” czy firanki w oknach, przez które zapewne spoglądali domownicy. Choć na pozór dom został porzucony, to nosi w sobie cały czas ślady tych, którzy go zamieszkują. Spokój, jaki zapanował, jest okazją do spaceru wśród lip⁸. Wiersz *Letnie miesiace* ukazuje przejście nie tylko z zimowych futer do letniego upału, ale także z domu (cywilizacji) do przestrzeni pełnej drzew (natury).

Współlistnienie tego, co ożywione i nieożywione, roślin i przedmiotów, widoczne jest w sposób szczególny w utworze *Dom*⁹:

⁷ Por. J. Harasymowicz, *Na wsi powitanie*, [w:] idem, *Cała góra barwinków...*, s. 82.

⁸ Tych samych drzew, które dla Jana Kochanowskiego były synonimem domu.

⁹ J. Harasymowicz, *Dom*, [w:] idem, *Podsumowanie zieleni*, s. 52.

Dom
wyszedł z ziemi

Oswojony
czerwonoskóry ogień
zaczęto karmić
z ręki

Stół podnosił się
aż stanął
na własnych nogach

Z biegiem lat krzesła
stały się wygodne
dorobiły sobie poręcze

Cywilizowany dym
idzie z komina
jak po sznurku

Dziki kot już dawno
mieszka na piecu

Gospodarz
ledwie się odklania
piorunom

Powyższy wiersz stanowi jakby poetycki opis ewolucji ludzkości przez pryzmat okiełzania i ucywilizowania świata przyrody. W utworze nie trudno doszukać się łagodnej ironii. Podmiot jest świadom, że proces, który opisuje, to coś wręcz naturalnego dla świata cywilizacji, w którym przyszło mu żyć. Ironia, o której mowa, wynika nie tyle z adaptowania przyrody przez człowieka, ile z jego postawy w stosunku do niej – powolnym zapominaniu o swych korzeniach, dla których podłożem jest świat natury – „Dom / wyszedł z ziemi”. Wers ten zwraca naszą uwagę nie tylko na ścisły związek

człowieka z naturą, ale jest też oznaką jego rozwoju. Bowiem „życie świadome rośnie w miarę, jak dom wyłania się z ziemi”¹⁰ od piwnicy – korzeni (miejsce gromadzące symbole podświadomości, jak stwierdza Bachelard) – ku strychowi. Przestrzeń między stropem a dachem w perspektywie dosłownej jest miejscem, gdzie „spędza się długie godziny samotności”¹¹. Ale jest to też w końcu „muzeum marzeń”¹², gdzie zostaje ożywione to, co martwe, jak chociażby przeszłość domowników. Jak zastanawia się podmiot w innym wierszu z tego samego tomu: „chyba jest” co na tym strychu, „bo z duchami zawarliśmy / umowę / już bardzo dawno / A umowa wygaśnię / dopiero z końcem/ świata”¹³. Z jednej strony dom to budynek pełen przedmiotów noszących ślady użytkowania, a z drugiej „archetyp syntetyczny, archetyp, który podległ ewolucji. W jego piwnicy mieści się jaskinia, na poddaszu – gniazdo, dom ma swe korzenie i koronę”¹⁴.

radosne – smutne

Jak pokazano na kilku przykładach, poezja Jerzego Harasymowicza mówi o współistnieniu na pozór przeciwległych sobie światów. Odnajdziemy w niej buki, brzozy, lipy, jabłonie, turzyce, huby, zioła i ślady leśnych zwierząt, a z drugiej strony piece, czajniki, lampy, kufry, kożuchy, krzesła i stół – to wszystko, co składa się na fizyczny obraz rzeczywistości, którą kreśli poeta. Dopelnieniem tej rzeczywistości jest to, co kryje się we wnętrzu podmiotu lirycznego, a na co oddziałują wszystkie – nazywając umownie – zewnętrzne światy¹⁵. Zarówno przyroda, jak i śródmiejskie okolice są dla podmiotu bodźcem do rozważań o życiu, a przede wszystkim są tym, co zachęca do dalszej egzystencji, bo tak jak w wierszu *Skrzydła*¹⁶:

¹⁰ G. Bachelard, *Wyobraźnię poetycką. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 309, *Biblioteka Krytyki Współczesnej*.

¹¹ *Ibidem*, s. 312.

¹² *Ibidem*, s. 313.

¹³ J. Harasymowicz, *Strych*, [w:] idem, *Podsumowanie zieleni*, s. 28.

¹⁴ G. Bachelard, *op. cit.*, s. 308.

¹⁵ Przez „zewnętrzne światy” rozumiem współistnienie świata natury i człowieka oraz tego, co ożywione i nieożywione.

¹⁶ J. Harasymowicz, *Skrzydła*, [w:] idem, *Samotny jastrząb. Poezje*, Łódź 1995, s. 6.

Po każdym zawale odrastają skrzydła
i pióro od ręki
i nogi stołu od podłogi

Jestem coraz młodszy
chodzę na spacer

Ej rup ej rup ej rup
przenoszę już góry

Piętrzy się na niebie
składowisko gór

By podmiot wielu utworów autora *Samotnego jastrzębia* mógł żyć pełnią życia, musi zaznać zarówno szczęścia, radości, jak i bólu i smutku. Kontemplacja wśród leśnych drzew musi być poprzedzona czasem spędzonym w podmiejskim zgiełku, radość z obcowania z innymi musi wiązać się z poczuciem samotności, która jest niezbędnie potrzebna podmiotowi do zachowania harmonii wewnętrznej. Sztuką jest bowiem „posiadać” dłoń o stu twarzach:

Dłoń¹⁷

Twarz dłoni
uśmiechnięta do kwiatów

Złota twarz dłoni
zbierająca owoce

Cicha twarz dłoni
na piersi kobiety

¹⁷ J. Harasymowicz, *Dłoń*, [w:] idem, *Samotny jastrząb. Poezje*, s. 66.

Świecąca twarz dłoni
w mroku wiosennym

Smągła twarz dłoni
która uśmiecha się przez palce

Samotna twarz dłoni
oparta na ramieniu góry

Dłoń ma sto twarzy

Jak na przykładzie wybranych utworów z *Podsumowania zieleni* i *Samotnego jastrzębia* (ale też w odwołaniu do wierszy z innych tomów) zostało ukazane, poezję Jerzego Harasymowicza można rozpatrywać w kontekście – umownie przyjętej i nazwanej w szkicu – kategorii (współ)istnienia. Kategoria ta najlepiej pozwala zrozumieć i zauważyć przenikanie się różnych światów, które stanowią przestrzeń poezji omawianego autora. Owo współlistnienie trzech wyróżnionych we wstępie płaszczyzn (współlistnienie świata natury i świata człowieka, współlistnienie tego, co żywe i nieożywione, wreszcie tego, co smutne i radosne) nie tylko odsłania mechanizmy, jakie rządzą wierszami omawianego poety, ale także odsłania prawdę, która wyłania się z tekstów Harasymowicza: sensem ludzkiego poznania jest stan harmonii. Wydaje się, że podmiot liryczny – którego niejednokrotnie możemy utożsamiać z silną indywidualnością poetycką¹⁸, jak określał Jerzego Harasymowicza Kazimierz Wyka, harmonię tę osiągnął:

Podpis¹⁹

Tyle lat ćwiczyłem i nad ranem
podpisałem się za jednym zamachem
Taki zygzak gór
na całą stronę

¹⁸ Por. K. Wyka, *Jerzy Harasymowicz – przeszły i obecny*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 594, *Z pism Kazimierza Wyki / pod red. Henryka Markiewicza i Marty Wyki*.

¹⁹ J. Harasymowicz, *Podpis*, [w:] idem, *Samotny jastrząb. Poezje*, s. 73.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Harasymowicz J., *Cała góra barwinków. Wybór liryki*, Kraków 1983, *Seria Małych Wyborów Poetyckich*.

Harasymowicz J., *Podsumowanie zieleni*, Warszawa 1964.

Harasymowicz J., *Samotny jastrząb. Poezje*, Łódź 1995.

Literatura przedmiotów

Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, *Biblioteka Krytyki Współczesnej*.

Melkowski S., *Rówieśnicy i bracia starsi*, Warszawa 1980.

Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, *Z pism Kazimierza Wyki / pod red. Henryka Markiewicza i Marty Wyki*.

The (co)existence in the poetry of Jerzy Harasymowicz

The article deals with the notion of existence in the poetry of Jerzy Harasymowicz. On the basis of selected poems, Łukasz Szeliga tries to define the term “existence” in the context of poetry and to indicate the fields that coexist, for instance nature and the human being, the realm of the inanimate and the animate, the happiness and the sadness. In the article, special emphasis is put on two volumes published by Harasymowicz, namely *Podsumowanie zieleni* (*Conclusions of the green*), published in 1964, and *Samotny jastrząb* (*The lonely hawk*), published in 1995.

Key words: Jerzy Harasymowicz, poetry, existence, coexistence, nature, human being

Piotr Zając
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Latawiec i inne odloty Mistrza **Post-humanizm Harasymowicza**

*Należy nauczyć się pewnie chodzić po ziemi,
tylko wówczas będzie nam zapewniony sukces także i na niebie.
I odwrotnie: kto nie umie orientować się w naszym świecie,
ten nic nie znajdzie także w innych światach...*¹

Nasze rozważania należałoby zacząć od stołu, który oprócz bycia jedną z metafor pisania (w przypadku *Żagłowca i innych wierszy*) jest także miejscem spotkania (podobnie jak każda książka – a więc i niniejsza publikacja). Stół zawsze wyznacza jakąś przestrzeń: stół wigilijny, stół biesiadny, kawiarniany, kuchenny, jadalniany, kawowy, okrągły, Stół Pański czy choćby konferencyjny – zasiadać przy czyimś stole, jadać u czyjegoś stołu... Wszystkie te sformułowania kojarzą się z rytuałem, który towarzyszy spotykaniu się w tej przestrzeni, jaką stół stwarza.

W *Żagłowcu* stół nas zaskakuje, jest przedmiotem nie-ludzkim², nieprzynależącym do porządku życia człowieka, Europejczyka, humanisty – można

¹ L. Szestow, *Na szalach Hioba. Wędrowki duchowe*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2011, s. 10.

² Kategorię tę rozumiem nie tyle jako przymiotnik, ile raczej jako rzeczownik (choć z pewną dozą nieufności wobec pytań „kto?”, „co?”). Będzie to oznaczało wszystko, co spoza człowieka, określane również jako niewysłowione lub niewysławiające – nieuczestniczące w świecie języka.

powiedzieć za Tadeuszem Sławkiem: „rzecz za nic ma twoje wędki i nie-wody, / kunszt stawiacza pułapek wielkich definicji / śmieje się z pustego koszyka na brzegu”³. A jednak „Czasem (...) człowiek może liczyć jedynie na przedmioty, że go zrozumieją. Czasem przedmiotom powierza to, czego nie powierzyłby nikomu innemu. Czasem tylko przedmioty potrafią z nami tak naprawdę współistnieć”⁴. Stół rozpoznaje nas w terenie „po wojennych ruchach wiersza”⁵. Rozkłada wobec wierszy ręce:

Im głębiej w wiersz
tym więcej drzew
i znika mój kaszkiet
i stół rozkłada ręce
(*Gdzieś wyszedł*, s. 43)

Próby panowania nad nim – jak w wierszu *Z młodości* – spełzają na niczym, a my tracimy wobec niego ludzką mowę:

Tu nam wyrośnie
wskazywali na stół
tu
I wyrósł wiersz
i stół przemówił
i stracili mowę
(*Z młodości*, s. 52)

Prawdziwą satysfakcję znajdujemy dopiero „gdy stół wywali się jak długi” (*Menażeria*, s. 82), jednak jest to dla stołu iście cyrkowa sztuczka. U Harasymowicza przedmioty żyją życiem własnym: „stół tupie na mnie” (*Długo nie pisałem*, s. 31), „kartka papieru szeleści gdy mówię” (*Zły wiersz*, s. 45), „pióro zaczęło pracować na własną rękę” (*Długo nie pisałem*, s. 31). To samo

³ T. Sławek, *O głodzie. Wiersze*, Katowice 1994, s. 10.

⁴ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2007, s. 126, *Proza*.

⁵ J. Harasymowicz, *Rozpoznanie w terenie*, [w:] idem, *Żaglowiec i inne wiersze*, Warszawa 1974, s. 41. Wszystkie utwory Jerzego Harasymowicza cytowane w niniejszym artykule pochodzą z tego tomu. Oznaczam je tytułem i numerem strony w nawiasie.

pióro nie będzie miało jednak „ani jednego swojego zdania” (*Najlepszy doradca*, s. 57) – choć nie dlatego, że jest bezwolne. „Własne zdanie” należy do porządku świata ludzkiego, do porządku mowy – świat i życie rzeczy jest zaś nieme. Przedmioty u Harasymowicza czasami zachowują się jak ludzie, wydają się wtedy zabawne, jak dzieci udające dorosłych. Rzeczy bawią się w ludzi w wierszu *Sprzęty*, który pozwolę sobie tu zacytować:

Kiedy nikogo nie ma
kiedy wszyscy wyszli
sprzęty biorą laseczki
i cylindry
Spieszą się na pociąg
składają sobie ukłony
pytają o pogodę
Bawią się w ludzi
Sam widziałem jak sześć krzeseł ze śpiewem
niosło stół na ramionach
(*Sprzęty*, s. 64)

Choć nie mówią, rzeczy obserwują nas i potrafią udawać, jak fotel, który „(...) tak małpuje dziadka / Że ubrali go / wywieźli na spacer” (*Fotel*, s. 29). Co więcej lub może mniej właśnie, zostajemy zmałpowani przez przedmioty: żeby opisać ten stan, sięgamy do metafor z kręgu królestwa zwierząt. Pomimo niemoty rzeczy, dochodzi więc jednak do jakiegoś rodzaju zrozumienia, bez konieczności porozumiewania się z nami. Czy może, jak mówi Sławek w innym *Żagłowcu*: „Straszne jest to, że nie wiem, jak to się dzieje, że świat – choć niemy – jednak oddziałuje na mnie tak, jakby mówił. Świat «prawie» mówi. I to «prawie» jest potworne; mogę zrozumieć «to» czy «tamto», ale nie mogę pojąć «prawie»”⁶.

Rzeczy istnieją niezależnie od nas – funkcjonują w oddzieleniu, dzięki któremu możliwe staje się nawiązanie między nami tej szczególnej relacji,

⁶ T. Sławek, *Żagłowiec Nietzsche*, [w:] idem, *Żagłowiec, czyli Przeciw swojskości. Wybór esejów*, wybór Z. Kadłubek, Katowice 2006, s. 196, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2491.

której rzecznikiem stał się Jacques Derrida, a która tak wielką ma rangę dla post-humanizmu – przy-jaźni⁷.

Jak dostrzec tajemnicze życie rzeczy, jak nawiązać z nimi przyjaźń? Bieszczadzcy rzeźbiarze mogli by nam tu pomóc: często zarzekają się oni, że rzeźba jest już w drewnie, że w swej cichości i pokorze jedynie pozwala im się ona wydobywać⁸.

Oddzielone od swego twórcy twory przestają do niego należeć, nie ma on wobec nich żadnych uzasadnionych pretensji – żyją własnym, nie-ZRO-ZUMiałym życiem.

Należałoby więc zacząć od tego, że wszelkie doświadczenie tworzenia jest w zasadzie doświadczeniem obcości; to, co tworzymy – czy jest to wiersz, krzesło, czy stół – staje się obce, czy może nawet staje się od razu jako obce, jak w wypowiedziach rzeźbiarzy spod połonin: rzecz określa się pewnymi cechami jeszcze przed powołaniem do istnienia, jej zaistnienie zależy od spełnienia pewnych warunków. Stół stawia wymagania stolarzowi, mówi: „Słuchaj, jeśli mam powstać, potrzebuję czterech nóg, ale wiesz, takich stabilnych, żebym się nie wywrócił, bo jak się wywrócę, to nie będę stołem, ale nędznym komediantem – my, stoły, nie wywracamy się jak byle ludzie”.

Oddzielenie, o którym mowa, szczególnie dramatycznie przebiega, gdy to, co tworzymy, jest tworem na swoje podobieństwo. Dzieje się tak, gdy Harasymowicz w *Żagłowcu...* tworzy (w tym wyzwalającym – uwalniającym rzecz – znaczeniu) figurę Mistrza.

Można więc zacząć i od tego, że Mistrz jest figurą zdziwienia nad własnym słowem, nad jego obcością. Efektem tego zdumienia można określić przekonanie, że nie ma banału, deklarowane w wierszu *Banał*: „Nie ma banału rzekł mistrz / są tylko banalne stoły pisarzy” (*Banał*, s. 71). Stoły niektórych pisarzy są banalne, bo nie dziwią się sobie, nie przewidują, że każde ich słowo jest od nich wolne i nic im nie jest dłużne – zatem może zostać wykorzystane przeciwko nim.

Można powiedzieć, że za tymi wierszami nic się nie kryje, bo nie ma przed czym się chować. Harasymowicz – podobnie jak Nietzsche – wie, że za wielkimi drzwiami prapoczątków i sensów kryje się w rzeczywistości

⁷ Por. T. Sławek, *Jacques Derrida albo etyka gościnności*, [w:] i d e m, *Żagłowiec...*, s. 146-158.

⁸ Por. A. Potocki, *Majster bieda czyli zakapiorskie Bieszczady*, Rzeszów 2004.

małpa: „ongi rozniecano w sobie poczucie wyższości człowieka, powołując się na jego boskie pochodzenie: droga ta jest już obecnie zaparta, gdyż u wrót jej stoi małpa”⁹. Wiemy już, że Harasymowicz zwraca naszą uwagę na materię słowa/języka/stołu, uda nam się więc dostrzec same drzwi „skrywające prawdę”, a tymi drzwiami poeta nas jednocześnie zachwyci i załamie zupełnie nasze, tj. ludzkie, rozumowanie. Mistrz i jego odloty nieraz doprowadzą nas na skraj urwiska, rozciągającego się między rozumem a fantazją, bo on – to znaczy Mistrz – jest lekki. Nie chodzi jednak ani o jego wagę, ani o to, że jest lekkoduchem. Mistrz nie wie, co to życie, cały czas, jak mówi, „budował latawiec” (*Latawiec*, s. 12). Ponieważ niedostępna jest dla niego ciężkość, którą wzgardził Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra*: „Nieomalże w kołysce dają nam już ciężkie słowa i wartości, jak oto: «dobro» i «zło» – tak się posag nasz zwie. W imię jego wybaczą nam to, że żyjemy. I przeto pozwala się dziatkom do siebie przychodzić, aby ich zawczasu ostrzec, by siebie nie kochały: tako zdziaływa duch ciężkości”¹⁰. Mistrz narodził się jako nieznający ciężkości, zaistniał po nietzscheańsku: poza ogólnym dobrem i złem. W wierszu *Nie mieszkam na ziemi* powie: „Nie mieszkam na ziemi / (...) dom noszę / na ramieniu / I wskazał na płócienną / budkę parasola” (*Nie mieszkam na ziemi*, s. 23), przez to nie jest mu dane posiadanie ciężaru wiedzy. Wiemy jednak, że posiada uczniów, choć nie można się do niego zapisać na wykłady ani zrobić porządných notatek:

Powiał wiatr
i sypnęło liśćmi
i to leciał mistrz
ze swoimi uczniami
(*Powiał wiatr*, s. 14)

Przesłanie miłości, które jest nauką Mistrza, sformułowane jest również po nietzscheańsku:

⁹ F. Nietzsche, *Jutrzenka*, tłum. S. Wyrzykowski, J. Mortkowicz, Warszawa 1907, s. 102, cyt. za: M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2002, s. 116.

¹⁰ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Poznań 1995, s. 99.

Nie da się zaprzeczyć
że i mistrzowi jego latający
dywan słów
służy czasem
za posłanie miłości
(*Nie da się zaprzeczyć*, s. 60)

Nietzsche: „Kto zaś lekkim chce się stać i ptakiem być, samego siebie kochać powinien – tako ja pouczam”¹¹. Wypadałoby oba te zdania przeczytać w dwugłosie.

Być może w jakiś sposób bliżej Mistrzowi do przedmiotów; jak one bawiły się w ludzi, tak on naśladuje rzecz: „I teraz mistrz udaje papier mówiący przez nos” (*Motyl*, s. 58). Niebezpiecznie blisko autora jest zaś, gdy mówi:

Już przeszła młodość rzekł mistrz
już nie zawsze udaje mi się
ulecieć do góry
z dowolnego miejsca
(*Już przeszła młodość*, s. 83)

Pojawienie się kategorii młodości/starości i co za tym idzie kategorii możliwości i niemożliwości zrobienia czegoś, nadaje Mistrzowi ciężar.

Mistrz naprowadza nas na ptasie tropy autora:

Są słowiki rzekł mistrz
które śpiewają tylko
w gałęziach parasola
(*Słowiki*, s. 27)

Już bez iluzoryczności tego *porte-parole*, Harasymowicz powie: „Moje chore serca / codziennie wzbija się do lotu / ciężko jak jastrząb” (*Codziennosc*, s. 59), potwierdzając nasze ptasio-lotne przypuszczenia co do swej natury. Kilka stron dalej – już bez właściwej Mistrzowi gracji – mówi, że skończy dosyć smutno:

¹¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra...*, s. 98.

Kiedyś w szkołach
będą dotykały palcami
mego serca
jak wypchanego jastrzębia...
(*To przykre*, s. 62)

Harasymowicz zostanie dla nas w najlepszym przypadku obrazem, na przykład Caravaggia, nie uwierzymy w jego żywe istnienie. Sprzedmiotowie, stanąc się dziełem kogoś innego, uzyskując życie własne – zamiast wiecznego.

Mistrz jest więc zachwytem nad samym sobą, przykazaniem miłości do samego siebie (dopiero wówczas ma sens przykazanie chrześcijańskiej miłości: kochaj bliźniego jak siebie samego), nie jest to jednak zachwyt nad własnymi zdolnościami, możliwościami, liczbą przeczytanych w życiu książek czy obejrzanych filmów – a miłością do samego siebie jako obcego sobie, odkrywczego, odkrywającego na nowo siebie, swój język i świat, z którym odnajdujemy się w przyjaźni bytów obcych sobie.

Należałoby więc podążyć ptasimi tropami Mistrza, bo są to ślady tropienia Boga. Również i w tym przypadku Bóg się nam wymyka. „Nie dorabia się mu skrzydeł i dobrotliwych słów”, „Nie ukazuje się nam w umówionym miejscu / i nie udziela porad jak mądra sowa” (*Podparta głowa*, s. 86), nie gorszy się też, gdy Harasymowicz bierze „tę zieloną kobzę groteski / w którą tak lubi dmuchać / lub flet lasu z dziurkami wiatru” (*Poemat rycerski*, s. 101). Co więcej, ten Bóg sam tańczy – ale „nie uprawia metafizyki” (*Żagłowiec Nietzsche*, s. 204), jak dopowiada w swym *Żagłowcu* Sławek, udając Nietzsche-go cytującego Miłosza. To Bóg „nieskończenie jaskółczący” (*Muzeum przykościelne*, s. 13), o którego martwi się kler, jak w wierszu *Muzeum przykościelne*. Księżę zmartwienie bierze się ze zwrócenia się nieskończonego Boga w stronę nie-ludzkiego (jaskółczącego). To nieskończony, nieukończony Bóg, od którego należałoby zacząć i już nie kończyć, podobnie jak Harasymowicz, wszystko zaczyna i nigdy nie stawia żadnej kropki – Bóg alfa bez omegi.

Gdzie szukać takiego Boga? Przy stole, gdzie „pełno Bożych tropów”. Wspominaliśmy, że jest to „teren łowów” (*Żagłowiec (poemat)*, s. 104). Harasymowicz poluje na swego Boga:

Już tyle lat szukam Boga
I jego ptasich śladów na śniegu
i z ust poematu paruje wiara
tyle lat zawołuję Boga
niewielki jest teren łowów
lecz jest to krajobraz
kość z kości mojej
i wiem w jakim gąszczu
Bóg przebywa najchętniej (...).
(*Żagłowiec (poemat)*, s. 104-105)

Jego poemat jest naśladowaniem dźwięku, wydawanego przez zwierzy-
nę, by ją do siebie zwabić. To interesujące, że poezja miałaby być natural-
nym dźwiękiem Boga...

Gdzie i po co Harasymowicz próbuje zwabić swą zwierzy-
nię – do stołu. Zwierzę, Bóg, rzecz i człowiek – wszystkie te elementy co-
dziennego świata gromadzą się w przestrzeni stołu, w przestrzeni wiersza
– każdy ma tu swoje miejsce:

(...) te lasy jesienne Panie tak strojne
choć przeciw grzechom moim nie wystąpią
niech przy stole stoją
Te góry Panie
choć przeciw grzechom moim góry nie wystąpią
niech stół nasz chronią (...)
Te zwierzęta Panie
które pomagają mi wyciągać słowa
jak żarnowiec spod śniegu
choć nie przyniosą na grzbiecie
królestwa Twego
niech przy stole zwierzęta stoją
(*Ibidem*, s. 105)

Miejsce zwierząt jest przy stole. Tym codziennym i tym nie-ludzkim/
nie-skończonym. „Swoje miejsce” nie polega jednak na spełnianiu jakiejś

funkcji, która ma doprowadzić do celu – do obrony „królestwa” przed najazdem zła. Ważne jest tu słowo „choć” (synonim „mimo”), stawiające nas wobec świata nie jako panów/dowódców (hierarchia, wertykalna struktura), ale w najlepszym przypadku jako partnerów lub rozmówców w cichej, jeśli nie zupełnie niemej, rozmowie (wspólnota, struktura przestrzenna, horyzontalna). Przy stole Harasymowicz zadaje jedno z bardziej pierwotnych, dziecińczych jeszcze, pytań dotyczących życia:

(...) i świerszcz który jak każdy
kiedyś znajdzie się martwy
wśród rozrzuconych instrumentów
do swojej gry
i leżący na grzbiecie trzmieł
z podkurczonymi nogami
cały w pomarańczowe pasy wesela
lecz który już zbiera
tylko pyłki nicości
czy nie znajdzie u tronu Twego
jamki swojej
podobnie jak człowiek
(*Ibidem*, s. 106)

Ks. Twardowski poparłby go w tej sprawie, dopowiadając: „nie wierzę, że krowa zarżnięta nie idzie do nieba”¹². Z całych rozmyślań na temat Boga zwierzęcego, foteli małpujących ludzi, czy jaskółczejących nieskończoności jest w nas „coraz większy (...) rozgardiasz bogów i zwierząt” (*Żaglowiec (poemat)*, s. 106). Być może doprowadzają do tego te Harasymowiczowe polowania, w których na zmianę przypomina on wygłodniałego jaskiniowca w pogoni za zwierzyną i romantycznie wzniosłego bohatera, ścigającego swe przeznaczenie. Te wyprawy o głodzie znaczą jeszcze jeden dzień życia, odżywienie dla ciała, trwanie w świecie rzeczy o kolejny dzień dłużej – bo dziś znów będzie można podać do stołu. Przeznaczenie zaś wciąga bohatera

¹² J. Twardowski, (*Straciłem wiarę...*), [w:] idem, *Krzyżyk na drogę*, Kraków 1993, s. LIX.

na swój okręt i każe polować na Moby Dicka, wyznaczając cel, po którym nie ma już celu – romantyczny żaglowiec unosi się i opada, a skupiony harpunnik czeka na bój, który jest mu pisany.

Inną formą stołu jest więc żaglowiec – lub może gości on stół w sobie, jak ma to miejsce w *Żaglowcu Nietzschem*:

Ile lat mają wodorosty osiadłe na deskach?
One też śpiewają, nie tylko wysokie żagle.
Nie Ahab na wysokim mostku,
lecz skryba okrętowy ukryty głęboko w brzuchu kadłuba
pisze prawdziwą historię żaglowca.
Jak mówi Miłosz (lubiłbym tego pogranicznego Polaka
o ciepłym głosie i bezlitosnym spojrzeniu):
„Nisko, pod spodem, w czeluści,
Stół, a na nim gruba księga,
I wpisująca w nią ręką...”
Więc gdy ból głowy i oczu sprowadzał mnie w głębię ciała,
gdzie nie płonęła żadna lampa,
siadałem tam przy szorstkim stole
i zapisywałem z zamkniętymi oczyma to,
co wydawało mi się ważniejsze niż wszystkie widoki z pokładu¹³.

Ten długi cytat, włożony przez Sławka w usta Nietzschego, dobrze charakteryzuje relację między żaglowcem i stołem: statyczne pochylenie się nad stołem jak nad sobą w chorobie i dynamiczny, pełen lekkości śpiew żagli, gdy wciąż zmienia się widok fal, nieba i ładu, to ginącego, to znów zbliżającego się do patrzących z pokładu. Duch żaglowca, powietrze wydymające płótna i drewniane ciało stołu, z jego namacalną twardością, to dwie poezje i dwa natchnienia, a także dwa oblicza poszukiwania Boga.

Harasymowicz to sprzedaje miasto, „którego średniowieczny plan ulic / jest planem poematu” (*Żaglowiec (poemat)*, s. 111), i kupuje za nie żaglowiec, którym jak brygantynę goni „Pana naszego wśród chmur” (*Ibidem*, s. 112), będącego jedynym „godnym przeciwnikiem / jaki znajduje się /

¹³ T. Sławek, *Żaglowiec Nietzsche*, [w:] *idem*, *Żaglowiec czyli*, s. 203.

w chmurach” (*Ibidem*, s. 113), to znów ciągnie „poemat / jak rannego dzika po śniegu” (*Ibidem*, s. 108), w trudzie i mozole starając się przetrwać kolejny dzień.

„Poezja jest Hiobem języka”¹⁴, mówi Sławek: tak jak Hiob, siedząc w kurzu, swarzy się z Bogiem, poezja wadzi się z językiem, jednocześnie świadoma swej odrębności i podległości. Poeta, próbując pochwycić Boga, zaprasza go do stołu, bo tylko tu mogą spotkać się na równych prawach, zmierzyć na rękę czy pomilczeć o metafizyce:

Z nieľudzkością świata
jestem na „Bóg”.
Bóg milczy.
Bóg milczy we wszystkich
moich słowach.
Jednak jest to już
znak Jego obecności.
(*Ibidem*, s. 10)

Ten stół (lub ten żagłowiec) pozwala nam zmierzyć się z naszymi kategoriami ľudzkości. Tymi, które oddzielają nas od świata, i tymi, które stawiają nas bliżej czy dalej zwierzęcia. Harasymowiczowskie impresje i pejzaże nie zagarniają świata w grudę gliny, którą łatwo uformować. To bardzo niepewne spojrzenie, być może przedstawione w formie spokojnej martwej (choć wcale nie wymarłej) natury, będące pewnego rodzaju polskim odpowiednikiem japońskiego haiku (w formie języka, organizacji tekstu). A jednak dostrzega się walkę bliską mitologicznej, która ma trwać i trwać wciąż na nowo, tak by doprowadzić do zagubienia: „żeby się na powrót las zagubił w lesie” (*Wszystkie siły swoje*, s. 97). To zagubienie można również interpretować jako rodzaj pracy hermeneutycznej, którą wykonujemy wobec rzeczy (nie-ľudzkiego). Praca ta niweluje rozdział pomiędzy wyobraźnią a rzeczywistością – władza wyobraźni (tego, co próbuje wymyślić, zobrazować, nazwać czy opisać) nad rzeczywistością słabnie i być może wówczas zwracamy się ku rzeczy w rozmowie będącej współlistnieniem z nią – już bez definicji

¹⁴ T. Sławek, *Hiob*, [w:] *idem, Rozmowa*, Katowice 1985, s. 9.

i podziału z góry, kto jaką pozycję zajmuje. Bo *Żaglowiec i inne wiersze* to zapis próby współlistnienia, często brutalnej – jak w przypadku polowań na Boga – która została przyjęta jedynie po to, by udało się dotarcie do nas. Wpisana w ten tom opowieść o Mistrzu jest opowieścią o lekkości, o poczuciu braterstwa ze światem poza-ludzkim. Niedwuznacznie pobrzmiewa tu dwugłos z innym żaglowcem, któremu zdawało się, że bliski jest ptakom, a który uczynił lekkość największym z komplementów. Fryderyk Nietzsche w *O duchu ciężkości* obiera podobną drogę jak Harasymowicz. Ci miłośnicy wysokich przestrzeni, poszukiwacze Boga, który nie skompromitował się nakazami i zakazami, wzywają człowieka do lotu, do niemożliwego, do metafizyki, która jednak nie odbiega zbyt daleko od ziemi, od samej fizys, a tylko wypełnia przestrzenie pomiędzy – «meta» – tajemnicą.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Foucault M., *Nietzsche, genealogia, historia*, [w:] idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2002.
- Harasymowicz J., *Żaglowiec i inne wiersze*, Warszawa 1974.
- Myśliwski W., *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2007, *Proza*.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Poznań 1995.
- Potocki A., *Majster bieda czyli Zakapiorskie Bieszczady*, Rzeszów 2004.
- Sławek T., *O głodzie. Wiersze*, Katowice 1994.
- Sławek T., *Rozmowa*, Katowice 1985.
- Sławek T., *Żaglowiec czyli Przeciw swojskości. Wybór esejów*, wybór Z. Kadłubek, Katowice 2006, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2491.
- Szestow L., *Na szalach Hioba. Wędrowki duchowe*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2011.
- Twardowski J., *Krzyżyk na drogę*, Kraków 1993.

Latawiec and other follies of Master
Posthumanism of Jerzy Harasymowicz

After at least 2000 years, we cannot believe in humanity. Humanism is trying to lend a helping hand to the world. Posthumanism turns its sight, asking about animals and gods, hoping to find its place, or even a piece of space to (co)exist. In a world like this, we should read *Żagłowiec i inne wiersze* with two other, full of dogs and gods, sail-texts (Nietzsche and Sławek) in mind. We have been left with the unbearable lightness of being, the elemental questions – and as an answer we can have only Harasymowicz's *Kite*. With all that in mind, we can only try to look through these lines of short poetry.

Key words: Jerzy Harasymowicz, posthumanism, gods, animals, short poetry

Joanna Kulczyńska
 Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Cudnów Jerzego Harasymowicza – konterfekt Polski szlacheckiej czy *Polaków portret własny*¹?

Tradycja kultury barokowej przenika twórczość Jerzego Harasymowicza, poczynszy od erotyków zawartych w debiutanckim tomie *Cuda* (Warszawa 1956). Rozkwit barokowych inspiracji nastąpił w latach siedemdziesiątych minionego wieku, ujawniając się zarówno w polityczno-historycznej tematyce wierszy, jak i w poetyckich formach gatunkowych oraz stylizacji językowej (*Barokowe czasy*, Kraków 1975; *Polowanie z sokołem*, Kraków 1977; *Cudnów*, Kraków 1979). Przedmiotem uwagi badawczej będzie ostatni z wymienionych zbiorów, *Cudnów*, w którym Harasymowicz za pośrednictwem utworów, które można określić mianem ekfrastycznych lub posiadających znamiona hypotypozy², podejmuje żartobliwy dyskurs z tradycją. Odwołując się do

¹ W 1979 roku otwarto, cieszącą się uznaniem publiczności, wystawę w Muzeum Narodowym w Krakowie zatytułowaną *Polaków portret własny*, podczas której można było zobaczyć między innymi kolekcję portretów sarmackich oraz właściwych dla sztuki polskiego baroku portretów trumiennych, por. *Polaków portret własny, Praca zbiorowa*, cz. 1-2, red. M. Rostkowski, wybór il. D. Dec [et al.], przedmowa A. Gieysztor, posłowie J. Topolski, Warszawa 1983.

Intertekstualną lekturę twórczości Jerzego Harasymowicza i Ernesta Brylla, wskazującą na możliwość zdiagnozowania współczesności za pośrednictwem tekstów, których inspirację stanowi kultura barokowa, zaproponowała Elżbieta Dąbrowska. Autorka również odwołuje się do wystawy *Polaków portret własny*, por. E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, s. 97-175, *Studia i Monografie / Uniwersytet Opolski*, nr 296.

² Teoretycznym punktem odniesienia są definicje terminów: „ekfrazą”, „ekfrastyczność” i „hypotypoza”, zaproponowane przez Adama Dziadka, por. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 7-83, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2258.

pamięci kulturowej utrwalonej w obrazach, poeta próbuje określić złożone uwarunkowania tożsamości i charakteru narodowego. Wzorcem stylizacyjnym jest tu głównie literatura siedemnastowieczna, na przykład twórczość Samuela Twardowskiego, Samuela Leszczyńskiego, Wojciecha Stanisława Chrościńskiego, Wespazjana Kochowskiego³, *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska, a także pochodząca z XIX wieku Trylogia Sienkiewicza. Andrzej Kaliszewski wymienia ogólnie jako źródło inspiracji kroniki, pamiętniki szlacheckie, tradycję staropolskiej poezji politycznej oraz prace historyczne Pawła Jasienicy i malarstwo Juliusza Kossaka⁴. Istotne dla stylizacji i żartobliwego zabarwienia wierszy zawartych w *Cudnowie* mogło być także pochodzące z połowy XVIII wieku dzieło encyklopedyczne Benedykta Chmielowskiego *Nowe Ateny*⁵.

W opinii Jana Błuszkowskiego

Wspólnota narodowa poszukuje tego co dla niej typowe, podobne i analogiczne bądź odmienne i specyficzne, wyróżniające ją spośród innych narodów. (...) Treści autostereotypu i heterostereotypów są więc ściśle skorelowane z poczuciem tożsamości narodowej⁶.

Zasadne więc wydaje się pytanie o celowość „apelu do tradycji”⁷ sarmackiej Harasymowicza.

Jerzy Harasymowicz-Broniuszyc wielokrotnie podkreślał osobiste związki z tradycją szlachecką, przypominając o swoim polsko-ukraińskim pochodze-

³ Por. *Helikon Sarmacki, wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór, wstęp i komentarze A. Vincenz, oprac. tekstów i bibliografii M. Malicki, wybór il. J. A. Chrościcki, Wrocław 1989, s. 360-370, *Biblioteka Narodowa* (seria 1), nr 259.

⁴ Por. A. Kaliszewski, *Księżę z Kraju Łagodności (O twórczości Jerzego Harasymowicza)*, Kraków 1988, s. 249, 258.

⁵ W latach sześćdziesiątych XX wieku wydano *Nowe Ateny* dwukrotnie (w 1966 i 1968 roku), por. B. Chmielowski, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły jako na classes podzielona, mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana*, wybór i oprac. M. i J. J. Lipsy, przedmowa J. J. Lipski, tłum. W. Zarzycki, il. S. Kobyliński, Kraków 1966.

⁶ J. Błuszkowski, *Stereotypy a tożsamość narodowa*, Warszawa 2005, s. 16.

⁷ Sformułowanie Janusza Sławińskiego, por. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej w latach ostatnich*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Księga zbiorowa*, t. 3: *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka, Z. Żabiński, Warszawa 1965, s. 273-277, *Z Prac Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk*.

niu oraz znaczeniu historii dawnej Rzeczypospolitej dla jego twórczości⁸. Odwołując się do czasów Polski szlacheckiej, przybierając kostium rubasznego, porywczego i oddanego swej ojczyźnie Sarmaty, przypominał Harasymowicz o dziedzictwie kulturowym Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Inspiracje zaczerpnięte z historii i kultury siedemnastowiecznej Polski mają źródło między innymi w architekturze, dziełach plastycznych, takich jak obrazy bitewne, portrety postaci historycznych oraz w stylizacjach językowych właściwych dla gatunków literackich, takich jak poemat, gawęda szlachecka, panegiryk. Często wypowiedzi te nacechowane są humorystycznie. Odwołując się do legendy, mitu czy też stereotypu narodowego żart obecny jest w wielu utworach⁹. Rubasznemu dowcipowi towarzyszy specyficzny sposób obrazowania, przywołujący zdarzenia utrwalone w barokowych tekstach kultury, zarówno literackich, jak i plastycznych. Przesunięcie, jakie stosuje Harasymowicz, umieszczając fikcyjne postaci i wydarzenia w sferze sarmackiej konwencji kulturowej, decyduje o naprzemiennej transpozycji rejestru z poziomu wysokiego do niskiego. Zgodnie z systematyką przyjętą przez Henryka Markiewicza komiczne naśladowanie poetyki oraz wyjaskrawienie i zagęszczanie wzorca pozwala przyporządkować formy poetyckie Harasymowicza parodii *sensu largo* i *sensu stricto*¹⁰. Typ pierwszy reprezentowany byłby w tomie *Cudnów* na przykład przez imitację cech gatunkowych właściwych dla opisu katalogowego, poematu rycerskiego i batalistycznego oraz panegiryku. Parodia *sensu stricto* ujawnia się natomiast w komicznej stylizacji językowej, pełnej makaronizmów i żartobliwych określeń przypominających wypowiedzi bohatera *Pamiętników* Paska oraz Zagłoby z Trylogii Sienkiewicza.

⁸ Por. A. Kaliszewski, *op. cit.*, Kraków 1988, s. 238, 241; *Pszczoła, kwiat, chmura, orzeł...*, rozm. T. Krzemień, [w:] *idem, Znajomi nieznajomi*, Warszawa 1977, s. 68-77; J. Kajtoch, *Antysarmatyzm*, [w:] *idem, Nie tylko o autorach i książkach*, Bielsko-Biała 1985, s. 90, 92.

⁹ Por. B. Stawiczak, *Książdz Baka redivivus*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 20, s. 6; por. także: S. Barańczak, *Książdz Baka redivivus*, [w:] *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 49; A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 255; W. Ligęza, *Humor poetycki wobec pamięci kultury: uwagi o lirykach Jerzego Harasymowicza*, „Świat i Słowo” 2004, nr 2, s. 163-175; W. Ligęza, *Przeszłość jako źródło komizmu w wierszach Jerzego Harasymowicza*, [on-line:] <http://www.biblioteka.sanok.pl/www/pdf/ligeza.pdf> – 12 XII 2010.

¹⁰ Por. H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie (Problemy terminologiczne)*, [w:] *idem, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 306, *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej. Prace Wybrane / Henryk Markiewicz*, t. 4.

Humorystyczny, a nie krytyczno-satyryczny, charakter utworów przesądzałby tu o zakwalifikowaniu ich zgodnie z propozycją Ulricha Weissteina do burleski¹¹.

*

Polska szlachecka to Polska kontrastów. Harasymowicz był zdania, że barok odpowiada naturze Polaków, a sarmatyzm postrzegał jako tradycję aktualną¹². Ważne jest tu spojrzenie na współczesne doświadczenia społeczne i kulturalne przez pryzmat historii oraz tradycji. W centrum uwagi Harasymowicza jest człowiek, a dalej – naród ukształtowany w ciągu wieków przez doświadczenia indywidualne i zbiorowe. Spojrzenie na historię nie ma tu podłoża ideologicznego, ale wspólnotowe. Pamięć przodków i dziejów narodu określają tożsamość współczesnego człowieka. Wartości wyznawane w przeszłości mają znaczenie także w teraźniejszości. Wynikające z pozytywnego mitu sarmackiego umiłowanie ojczyzny, ziemi i rodziny, a także dążność do porozumienia, tolerancja i wykształcenie są wartościami aktualnymi bez względu na czas historyczny oraz granice polityczne¹³. Przybrany przez poetę kontusz szlachecki jest w pewnym sensie dwustronny. Nawiązuje bowiem także do powstałego w oświeceniu mitu negatywnego, zgodnie z którym kultura sarmacka stała się synonimem „prowincjonalnego szlacheckiego nieuctwa, fanatyzmu, skłonności do burd, pijaństwa i warcholstwa”¹⁴. Pielęgnowanie narodowej legendy integrującej odbywa się w sarmackich

¹¹ Por. *Ibidem*, przypis 5; por. także: U. Weisstein, *Parody, Travesty and Burlesque: Imitations with a Vengeance*, [w:] *Actes du IVe Congrès International de Littérature Comparée*, Fribourg 1964, 1966.

¹² Por. *Pszczola, kwiat, chmura, orzeł...*; *Barok żywy. Rozmowa z Jerzym Harasymowiczem-Broniuszycem*, rozm. N. Zachajkiewicz, „Poezja” 1977, nr 5-6, s. 163-167.

¹³ Stosunek Harasymowicza do kultury sarmackiej w opinii Juliana Kornhausera wynika z chęci odrzucenia „gęby przyprawionej sarmackiemu barokowi” i podkreślenia wartości, takich jak obrona wolności, umiłowanie ojczyzny, poszanowanie tradycji, por. J. Kornhauser, *W kraju praojców (Jerzy Harasymowicz)*, [w:] *idem, Światło wewnętrzne*, Kraków 1984, s. 113.

¹⁴ Twierdzenie historyków o sarmackich korzeniach narodów zamieszkujących ziemię Rzeczypospolitej spopularyzował Marcin Bielski w *Kronice wszystkiego świata* (1551), por. S. Grzybowski, *Sarmatyzm*, Warszawa 1996, s. 2-7, *Dzieje Narodu i Państwa Polskiego*, II-26, por. także: *Pszczola, kwiat, chmura, orzeł...*

Historię skrajnych poglądów na temat kultury barokowej w Polsce przybliży między innymi Jadwiga Sokołowska, por. J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, s. 68-76.

wierszach Harasymowicza przez odniesienie do skrajności i aprobatywny do nich stosunek. Andrzej Kaliszewski uważa, że nagromadzenie barokowych konceptów miało służyć „wskrzeszeniu ducha epoki”, a barok historyczny w poezji autora *Polowania z sokołem* uznaje za „punkt wyjścia do baroku jako koncepcji uniwersalnej postawy estetyczno-poznawczej, opartej na elementach zaskoczenia i kontrastu”¹⁵.

Bogactwo staropolszczyzny¹⁶, znajomość historii Polski, historii literatury i sztuki oraz obyczaju szlacheckiego pozwoliły „ożywić współczesny język”¹⁷ poetycki, pobudzić nie tylko własną fantazję, ale również wyobraźnię czytelników, którym XVII wiek najlepiej jest znany z Trylogii Sienkiewicza. Eklektyczna kombinacja wzorców, gatunków, stylistyki i tematów artystycznych z obiegowymi sądami na temat Polski szlacheckiej oraz sarmatyzmu sięga zarówno Kresów, rozumianych jako przestrzeń geograficzną, jak i wartości estetycznych, której stanowią bogate źródło inspiracji:

(...) – my pojedziemy tam
gdzie metafora najbardziej żywna
gdzie zza barokowego nagrobka
płosząc aniołów złote gacki
łeb podgolony – wychyla Ojczyzna¹⁸

*

Zgodnie z ustaleniami Adama Dziadka podstawową kategorią, w świetle której należy rozpatrywać związek między dziełami plastycznymi a tekstami

¹⁵ A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 260.

¹⁶ Omawiając barokowe inspiracje w poezji Harasymowicza, należy również pamiętać o twórczości poetów „Współczesności”, Jarosława Marka Rymkiewicza, Stanisława Grochowiaka i Jerzego S. Sity, por. A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 257. Warto także przypomnieć o językowej stylizacji *Wariacji pocztowych* Kazimierza Brandysa (1972), który korzystając z konwencji epistolarnej, opowiedział o dziejach kilku pokoleń fikcyjnej rodziny szlacheckiej, por. także *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza oraz *Duchy poetów podśluchane* Kazimierza Wyki. Tu jednak istotny jest charakter utworów, który w przypadku poezji Harasymowicza bliższy jest pastiszowemu utworowi Wyki niż stylizacji pozostałych autorów.

¹⁷ Na potrzebę ożywienia współczesnego języka polskiego za pośrednictwem barokowego języka i obrazu wskazywał poeta w: *Barok żywy...*

¹⁸ J. Harasymowicz, *W samo południe*, [w:] i d e m, *Cudnów*, Kraków 1979, s. 16.

literackimi, jest intertekstualność¹⁹. Utwory zawarte w tomiku *Cudnów* w dużej mierze odnoszą się do dzieł sztuki, głównie malarstwa. Pomimo wyznaczników właściwych dla ekfrazy, czyli oznak metajęzykowych, odsyłających do konkretnego lub fikcyjnego dzieła, takich jak tytuł i nazwisko autora dzieła sztuki, oraz śladów umożliwiających połączenie tekstu z konkretnym dziełem, w tym aluzji do technik i konwencji sztuk wizualnych, a także motywów powtarzających się w twórczości artysty²⁰, nie możemy uznać wierszy, o których będzie mowa, za przykłady takiej realizacji. W związku z pretekstowym użyciem przez poetę aluzji do dzieł sztuki właściwiej będzie mówić o ekfrastyczności²¹ utworów Harasymowicza lub wierszach realizujących założenia hypotypozy, która nie odnosi się do określonego dzieła sztuki, ale ewokuje jakiś obraz, sugeruje analogię z przedstawieniem malarskim lub techniką obrazowania plastycznego²². Hypotypoza wiąże się ze zjawiskiem dysseminacji, czyli rozsiewania, zgodnie z którym

tekst to pole aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru, intencji autorskiej, która spleta się z formułami anonimowymi, z nieświadomymi lub automatycznie przytaczanymi cytatami²³.

¹⁹ Por. A. Dziadek, *op. cit.*, s. 21-22.

²⁰ *Ibidem*, s. 54-55.

²¹ *Ibidem*, s. 55.

²² *Ibidem*, s. 82.

Henri Morier omawia hypotypozę na przykładach *Dżumy* Alberta Camusa, obrazu Jules-Élie Delaunaya *Dżuma w Rzymie* (1869) oraz fragmentu wiersza *Dawni mistrzowie* Emile'a Verhaerena odnoszącego się w uogólniony sposób do twórczości sześciu malarzy. Odwołania poety nie dotyczą żadnego konkretnego dzieła, a jedynie charakteru i ludycznej tematyki ich malarstwa (sceny rodzajowe w tawernach, kiermasze, wesela).

Wśród przykładów obecnych w polskiej poezji Adam Dziadek przytoczył fragment wiersza Czesława Miłosza *Jadalnia*, w którym znalazł się opis niezidentyfikowanego, odnoszącego się do grupy płócien mających za swój temat „pejzaż zimowy” (typowych dla siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego; mogłyby to być zarówno obrazy Bruegla, Avercampy, czy też van de Velde'a). Przykładami hypotypozy mogą być również fragmenty wiersza Zagajewskiego *Malarze Holandii i Poematu bukolicznego* Aleksandra Wata, w którym w przedstawieniu świata jako historii szaleństwa można odnaleźć nawiązanie do malarskiej wizji świata Hieronima Boscha. Interesującą egzemplifikacją hypotypozy jest *Fuga* Rafała Wojaczka. Utwór nawiązujący do muzycznego intertekstu cechuje również uznane przez Adama Dziadka nieświadomione lub podświadome odniesienie do piktoralnego intertekstu, czyli obrazowania charakterystycznego dla holenderskiego malarstwa alegorycznego (np. Bosch), por. A. Dziadek, *op. cit.*, s. 76-107.

²³ *Ibidem*, s. 98.

Taki sposób przedstawienia dzieła sztuki dotyczy wierszy odnoszących się do konwencji przedstawienia lub powszechnie znanego w malarstwie tematu. Przykładem mogą tu być między innymi dwa utwory, zatytułowane *Bagienko Olenderskie* oraz *Gęsia jakaś*²⁴. W niektórych przypadkach trafniejszym określeniem relacji wiersza Harasymowicza z dziełem plastycznym będzie formuła typologiczna *Bildgedicht*, którą zaproponował Gisbert Kranz, tłumaczona jako swobodna wariacja słowna na temat konkretnego obrazu²⁵.

Cudnów otwiera *Kolekcja landszaftów starożytnych Jaśnie Wielmożnych Panów na Dźbowie Dźbowskich* wyjaśniona biegle przez Laurentego Żurawkę idem dworu w Dźbowie pisarczyka i porządków sprawcę, zainspirowana inwentarzem Kunstkamery Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny, pióra Samuela Dakowskiego (1672)²⁶. Kolekcja zawiera zarówno dzieła malarzy rodzimych (anonimowych lub znanych tylko Żurawce), jak i wzgardzonych przez pisarczyka mistrzów europejskich, Rembrandta, van Dycka i El Greca. Opisowi dzieł sztuki towarzyszą osobiste komentarze Żurawki, anegdota na

²⁴ Por. J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 8-9.

²⁵ Por. G. Kranz, *Das Bildgedicht in Europa*, Paderborn 1973; idem, *Das Bildgedicht: Theorie, Lexicon, Bibliographie*, Köln 1981-1987. Adam Dziadek stosuje termin *Bildgedicht* wobec utworów Tadeusza Kubiaka z tomu *Wiersze i obrazy* (Warszawa 1973), por. A. Dziadek, *op. cit.*, s. 11-13.

²⁶ Por. W. Ligęza, *Przeszłość jako źródło komizmu...*; T. Sulerzyska, *Inwentarz Galerii Obrazów Radziwiłłów z XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, R. XXIII, nr 3, s. 267-284; A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 256; R. Janowski, *Kunstkamera Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny w Królewcu (1683)*, „Barok” 2008, R. XV, nr 1(29), s. 203-220.

Wybrane tytuły dzieł z *Regestru Obrazów*: *Obraz bez napisu, stary jakiś po czesku, broda, sztyk wielki, ferezja aksamitu ceglatego rysiami podszyta, w bachmagach żółtych; Bez napisu osoba piękna z buzdyanem, podobno książkę klecki i wyżeł przy nim tarantowaty; Osoba młoda czerniawa, zegarek przy nim na stole, herb Podkowa; Dama w rysim płaszczku w czerni, piesek przy niej; Elizabet księżna brandenburska jako do szluby; Dama jakaś nie domalowana; Osoba po niemiecku, łańcuch złoty przezeń; Biskup jakiś; Stanisław Kiszka wdziec witebski głuchy; Zadzik biskup krakowski; Osoba okrągła w czerwieni, żupan w kostkę; Hetman kozacki jakiś; Dama która się widelcami przebiła; Młoda jakaś Olenderka; Obrazów siedm tryju[m]falnych wielkich króla Władysława pod Smoleńskiem szczęśliwej Victoryi; Opisanie ziemie węgierskiej. Obraz szpetny; Olender na instrumentcie gra i śmieje się; Białogłowa naga śpi a dwaj się przypatrują; Obraz plugawy, Kupidynowie i nagich siła; Satyr Dyjanę goni; Lantszaft: gospodarstwo; Miasto jakieś, robota prosta; Sztuka wielka jako król Władysław Smoleńsk odbiera; Położenie obozu pod Smoleńskiem; Moskwa ustępuje Smoleńska, król na koniu tarantowatym; Pies jakiś na kształt niedźwiedzia, sztuk dwie; Sześć sztuk, na których fructy i różne ptastwo, zwierzyzna i ogrodne rzeczy alias victualia; Obraz wielki: relacyja wojny kozackiej księcia Janusza przed królem Janem Kazimierzem; Biesiada chłopska. Dudka gra; Bitwa jakaś, obrazik w ramach; Dama naga z łabędziem, obraz kamienny; por. T. Sulerzyska, *op. cit.**

temat wydarzeń historycznych, jak również opowieści z dźbowskiego dworu oraz jego okolicy. Kolekcję Dźbowskich można uporządkować tematycznie, rozróżniając malarstwo rodzime – dobrze znane autorowi inwentarza – a także europejskie, zwłaszcza dworskie, kulturowo mu obce²⁷.

Malarstwo rodzime reprezentują obrazy dokładniej objaśniane przez pisarczyka, uzupełnione barwnymi wspomnieniami i anegdotycznymi przypisami. W galerii oglądamy portrety przedstawicieli różnych stanów, sceny rodzajowe i historyczne.

Do grupy portretów należą obrazy rodziny Dźbowskich, przedstawicieli polskiej magnaterii. Jako pierwszy został opisany przez Żurawkę portret fikcyjnego²⁸ biskupa kieleckiego, Jana Krystiana Dźbowskiego.

Jan Krystian Dźbowski biskup kielecki

Puca jawnie wniebowzięta. Tylko de nossis gilowaty wszystkiemu przeczy. W górze erb Dźbowskich dwie dźby na sysce gemba w gembę. Nad tym pasjonat jakowyś na koniu. W pałacu biskupa pełno lanczaftów jako one Rymbranty Wandyki i Elgryki. Co by to i czyji mieli być ludzie nie wiem. U nas w Dźbowie ich nie widziałem ani w Bęble ani u pana Cieleckiego. Tenże biskup pannoramę taką posiada. Wyjaśnienie Cudu na której Janioł Gabriel ubrany na głowie w bajeczne flory wiernym cudowność ową biegle wyjaśnia. Jaśnie Oświecony Biskup tak ubrany był: cały z lukru niebieskiego ino infuła pastorał i gęba złota. Cuda kiedyś robił jakie nie baczę²⁹.

²⁷ W *Przedmowie* do albumowego opracowania wystawy *Polaków portret własny* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 1979) Aleksander Gieysztor pisał: „(...) portret wspólny, ale nie zawsze własny w sensie wyłączności narodowej i kulturalnej. Wystarczy przejść się po różnych bocznych galeriach zamków duńskich czy węgierskich, aby tam napotkać znane nam jako sarmackie konterfekty wygnane poza obręb sztuki dworskiej. Ale i w jej zakresie, choćby za sprawą wędrowców włoskich, flamandzkich czy francuskich odnajdziemy w Polsce niejednego rys wspólny całej Europie barokowej czy rokokowej”, por. *Polaków portret własny*..., s. 5.

²⁸ Biskupstwo kieleckie otrzymało swego namiestnika dopiero w 1805 roku i był nim książę Wojciech Górski (konsekrowany w 1908 roku). Można przypuszczać, że pod postacią biskupa Dźbowskiego kryła się osoba Jakuba Zadzik (ok. 1595-1642), biskupa krakowskiego, piastującego między innymi urząd kanclerza wielkiego koronnego, fundatora wielu dóbr, w tym pałacu biskupów w Kielcach, zob. *Biskupi kieleccy*, [on-line], http://pl.wikipedia.org/wiki/Biskupi_kieleccy – 20 VII 2014; *Jakub Zadzik*, [on-line:] http://pl.wikipedia.org/wiki/Jakub_Zadzik – 20 VII 2014. Więcej informacji: J. Dorobisz, *Jakub Zadzik (1582-1642)*, Opole 2000, *Studia i Monografie / Uniwersytet Opolski*, nr 280.

²⁹ J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 7.

Konwencjonalne ujęcie – „puca jawnie wniebowzięta”, „nos gilowaty”, a ponad przedstawieniem górujący herb poświadczający szlacheckie pochodzenie biskupa to tylko część informacji podanych przez Żurawkę. Dygresja na temat galerii obrazów, znajdującej się w pałacu biskupim, poświadcza zamożność wyższego stanu duchownego i znaczenie jego mecenatu. W rodzinnej galerii Dźbowskich można także zobaczyć portret Jana Laurentego, w nieakceptowanej przez pisarczyka, porównanej do „małpiego kukuriku” „perudze”, portret Stefana Serwacego Dźbowskiego, rotmistrza wojsk pancernych (także w perudze) oraz rodzinne drzewo genealogiczne.

Opis portretów „ślachciców” Grzecznickiego i Kawalca³⁰ jest pretekstem do ukazania charakterów oraz elementów biografii bohaterów. Uczestniczący w wojnach z Rosją dzielny żołnierz Grzecznicki to także ceniący talary i trunki zawadiaka. Przedmiotem uwagi Żurawki jest także strój bohatera, goździkowy żupan i jasnożółte buty. Wzorem dla tego portretu mógłby być kolaż wizerunków hetmana Wacława Rzewuskiego³¹ i szlachcica „Bez ucha”³². Ze związanej wypowiedzi Żurawki o Kawalcu, którego krewni ser do dworu Dźbowskich przynosili, można wnioskować, że był on przedstawicielem uboższej szlachty, a pisarczyk nie znał szczegółów z jego życia godnych odnotowania w pańskim inwentarzu.

Konwencja portretowa postaci wspartej o księgę³³ reprezentowana jest przez obrazy *Pana Turzy* i *Stanisława Rumszy*. Satyryczny komentarz Żurawki demaskuje fałszywy wizerunek szlachcica, który chciałby być postrzegany jako osoba światła i wykształcona.

³⁰ Prawdopodobnie jest to aluzja do Juliana Kawalca.

³¹ *Portret Wacława Rzewuskiego*, malarz polski, ok. 1773-1774, Muzeum Narodowe w Warszawie, por. M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, tabl. III, *Sztuka Polska*.

³² *Portret szlachcica „Bez ucha”*, XVIII wiek, Muzeum Okręgowe w Tarnowie. Opis postaci i szczegółów stroju szlacheckiego przypomina opis z katalogu dzieł sztuki, na przykład *Konterfekt Władysława Wołłowicza*, por. K. Kuczman, *Portrety szlacheckie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008, s. 8 oraz il. 5.

³³ Typy portretów sarmackich opisano w: M. Karpowicz, *op. cit.* Konwencję postaci wspartej o księgę reprezentuje między inny portret Stanisława Tęczyńskiego, por. K. Kuczman, *op. cit.*, s. 5-7.

Portret Pana Turzy

Portret pana Turzy z dwiema księgi na którą ręką wsparty. Księgi od kanonika pożyczone sam widziałem. Chłopak niósł³⁴.

Stanisław Rumsza, Jenerał Wojsk Polskich występujący w żupanie miodowej barwy, maleńkich bucikach, z fryzurą staropolską „à la burakko” to szlachcic, którego cechuje pieniactwo, swarliwość i zamiłowanie do płci pięknej.

Portrety postaci historycznych reprezentują wizerunki Jana III Sobieskiego i Jerzego Rakoczego. Niewiele uwagi poświęcił Żurawka „wymodelowanemu z sadła” portretowi Jana III, którego liczne przedstawienia znane są z obrazów nadwornego malarza Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego³⁵. Oszczędnie, ale z właściwą sobie uszczypliwością, pisarczyk wypowiedział się na temat wizerunku księcia Siedmiogrodu, którego mianował „Księciem Cyganów”. Tu warto przypomnieć, że w *Pamiętnikach* Paska Jerzy II Rakoczy zyskał epitet „Złodziej Węgrzyn”³⁶. Scharakteryzowany za pomocą stroju, sprzymierzeniec Szwedów nosi paradny szkarłat, zielone buty oraz przestrzelone przez pijanych szlachciców portki.

Za pomocą anegdoty tworzy Harasymowicz również barwny autoportret. *Kartusz z Harasimowiczem* przedstawia poetę, panegirystę, „golca miejskiego”, rusina, „eretyka”, co więcej – abstynenta – a więc odmienca. Opowieść Żurawki o zagłuszaniu publicznych „występów” poety przez chór kościelny księdza Bazyny żartobliwie komentuje katolicką niechęć wobec innowierców.

Sceny rodzajowe, *Polowanie w Dźbowie*, *Pejzaż z kolasą*. *Towarzysz jakiś pancerny przed się jadący*, to obrazy, które charakteryzują sąsiadów Żurawki. Ukazują one ich zabobonność („Kukawka gruby szczybiot chłopski i kuki wydaje. Ze trzy razy kropne nadal siedzi i z jeronią okiem wolim na mnie

³⁴ J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 13.

³⁵ Por. *Portret Jana III*, [w:] *Leksykon malarstwa od A do Z. Od początków do współczesności*, tłum. M. Czarzasty, A. Gałęzowski, red. nauk. i nowe teksty P. Szubert, P. Trzeciak, Warszawa 1992, s. 693-694; D. Dec, J. Wałek, *Galeria malarstwa europejskiego*. Przewodnik, Kraków 2009, s. 15.

³⁶ J. C. Pasek, *Pamiętniki*, wstęp i objaśnienia W. Czapliński, Wrocław 1968, s. 7-8, *Biblioteka Narodowa* (seria 1), nr 62.

poziera. Przeto wystraszyłem się Boga pozdrowiłem i pojechałem³⁷), porywczosć („Za garlacz chwyciłem żeby labusia zdmuchnąć to rzekli pokój daj Dźbowski krewny musi być życiem przypląsasz. I to mnie juszy że po pańskim terenie jadący nikomu się nie opowiada...”³⁸) i skłonność do zwady („A co to nie znam pana Odymalskiego i małpich jego refleksji? Nieraz gdy między ludziów wpadnie gęsto krwawy rozlewa sossis. I tak umarł – ktoś go kuflem po łbie pogłaskał”³⁹).

Tematykę historyczną reprezentują obrazy, zapowiadające dalszą część tomu, czyli *Bitwa pod Czudnowem*, *Bitwa pod Kłuszynem*⁴⁰, *Pachciarze*⁴¹, *Etman Jan Sapieżko*, *Zabawka wojenna*.

W zbiorach Dźbowski można wyróżnić dzieła twórców europejskich, głównie holenderskich, które Żurawka opatruje zwięzłym komentarzem, świadczącym często o braku tolerancji dla obcych obyczajów. Trudnym tematem dla prostego szlachcica okazało się przedstawienie pary zamożnych kupców. Portret ten, według opinii Żurawki autorstwa Wandyka, to „małowidło mierne” i godne, co najwyżej, odwrócenia „gębą do tyłu”.

Wandyk

Wandyka malowidło mizerne. Kto to w mycy kupce maluje. Jego żona widać tyż źle urodzona krzywo chodzi ślapa powiem nawet i wywła i fochy udaje. Jaśnie pan po to ich trzyma że może będzie kupce one artami scuł. Kazałem to gębą do tyłu postawić i tak zostało⁴².

Nie akceptuje Żurawka także portretu siostr Gabrielle d’Estrées i księżnej de Villars (1595?)⁴³. O tym ostatnim portrecie napisał w inwentarzu: „Dama

³⁷ J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 8.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*. Na marginesie – dziura w czole pana Zagłoby prawdopodobnie była również skutkiem takiej bójki, por. H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa 1991, s. 21.

⁴⁰ Por. Z. Żygułski jun., *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996, s. 99-103.

⁴¹ Harasymowicz czyni tu zapewne aluzję do dziewiętnastowiecznego obrazu Rafała Hadziewicza (1803-1883), *Kazimierz Wielki nadający przywilej włościanom*, por. *Rafał Hadziewicz. Zamach koło Biłgoraja 1803 – Kielce 1883*, [on-line:] <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Hadziewicz/Index.htm> – 12 XII 2010.

⁴² J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 10.

⁴³ Por. M. Laclotte, J.-P. Cuzin, *Luwr. Malarstwo europejskie*, tłum. i red. K. Maleszko, Warszawa 1996, s. 33.

jakaś goła cale rozkoszna drugiej też takiej pierś ujęła. Jaka w tym sentencjonis philosophius nie wiem”⁴⁴.

Liczne sceny rodzajowe reprezentowane są przez sceny mitologiczne, w których zwykle „chłop na babę nastaje”. W *Kolekcji* noszą one takie tytuły, jak *Satyr czy Chłop na babę*, a odnoszą się najprawdopodobniej do obrazów *Pan i nimfa Syrinx* Jacoba Jordaensa (ok. 1625)⁴⁵ oraz *Angelica i pustelnik* Piotra Pawła Rubensa (ok. 1626-1628)⁴⁶. Tematykę mitologiczną uzupełnia rzeźba Dionizosa, którego nagość gorszy mieszkańców Dźbowa.

Rubaszny erotyzm Żurawki obecny jest również w opisie „ślachcica jakiegoś”, który za stanikiem damy „rodzynkę znalazł dużą”⁴⁷. Niewątpliwą radość sprawił szlachcicowi obraz ukazujący poprawne, jego zdaniem, patriarchalne relacje rodzinne. Chodzi tu najprawdopodobniej o *Przysłowia* Pietera Bruegla Starszego (1559)⁴⁸, czyli „Człek poćwiwy babę korbaczem ćwiczy. Pan Jezus się jeno śmieje i jeszcze jej palcem grozi. Scena przyjemna”⁴⁹.

Wiersz *Rymbrand* to przypuszczalnie znana Harasymowiczowi ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku *Kłótnia przed karczmą* siedemnastowiecznego malarza holenderskiego⁵⁰ lub *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta z Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie⁵¹.

Rymbrand

Rymbrand jakiś. Pytałem pana Rumszę czy zna to jeno się ośmiał. Pan nasz bardzo chce pozbyć się onego mruka jako i my wszyscy. A co to detalis przedstawia sam nie wiem. Ludzie jakowyś karczmy konie lecz wszystko jakby z komina wyszło jako pan Dzirgutt po pijanemu. Próbowałem to z panem Bąkowskim scotami dużymi myć to ino się mazy plagi i gorsze jeszcze cmy jeryhońskie zrobiły⁵².

⁴⁴ J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 9. Powinno być *sentencionis philosophia*. Dziękuję Jakubowi Niedźwiedziowi za zwrócenie uwagi na, prawdopodobnie celową, omyłkę w zapisie łacińskim.

⁴⁵ *Leksykon malarstwa...*, s. 352.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 629.

⁴⁷ J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 12.

⁴⁸ P. i F. Roberts - Jones, *Pieter Bruegel Starszy*, Warszawa 2000, s. 203-208.

⁴⁹ J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 13.

⁵⁰ Por. K. Winnicka, *Portret sarmacki XVII-XIX w.*, [on-line:] <http://www.muzeum.sanok.pl/?p=642> – 12 XII 2010.

⁵¹ Może to być także akwaforta Rembrandta *Dobry Samarytanin*, 1633, por. D. M. Field, *Rembrandt*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 2006, s. 96.

⁵² J. Harasymowicz, *Cudnów*, s. 10.

Pejzaż reprezentują dwa obrazy poetyckie zatytułowane *Bagienko Olen-derskie*, będące aluzją do *Posepnego dnia* (1656) oraz *Pejzażu zimowego z tyż-wiarzami i pułapką na ptaki* Bruegla⁵³ lub *Rozrywek zimowych* Hendricka Avercampa (1615-1620)⁵⁴. Walory dzieł są tu jednak bez znaczenia. Harasy-mowicz ukazuje niezrozumienie Żurawki wobec „narodu świdrowatego”, który na „podkówkach” się ślizga.

Poetyckie zagadki artystyczne uzupełnia kompozycja malarska, w której centrum znajdują się owoce i części serowych kół. Być może jest to nawiązanie do obrazu Florisa Claesza van Dycka (1613) lub innej martwej natury⁵⁵, którą Żurawka opisał następująco: „Victualia jakowaś w koszu fructa i syr a głupi się śmieje. Robota olenderska”.

Czytając *Cudnów*, trudno jest poprzestać na *Kolekcji landszaftów*, w któ-rej można dostrzec zapowiedź panegiryczno-ironicznej tonacji całego zbioru, opartego na literackich i plastycznych obrazach siedemnastowiecznej Polski. Szlachcic Żurawka, pisarczyk Jaśnie Wielmożnych Panów na Dźbo-wie Dźbowskich, niczym przewodnik wprowadził czytelnika w świat sobie najbliższy, w epokę wojen i bohaterów bitewnych.

Trudno by było tutaj poświęcić uwagę wszystkim postaciom i zdarze-niom, uwzględniając zaproponowaną przez Harasymowicza wielość odwołań historyczno-artystycznych. Przyjrzyjmy się zatem kilku z nich.

Cykl *Lisowczycy czyli rozpadzona Korona Polska czyli Pan Pułkownik Lisowski lub o nim summa zachwyty i krytyk gorących bezstronnego świadka ze siebie i z historii pełnymi garściami brana na co daje słowo poetyckie skromny sługa pióra rymopis* stylizowany jest na barokową poezję rycerską i batalistyczną. Panegiryczny opis udziału lisowczyków w wojnach mo-skiewskich i tatarskich bywa tendencyjny i jednostronny. Bliższy jest legen-dy i mitu, chociaż nie brak w nim nawiązań do złej sławy znanych z grabieży i mordów oddziałów Lisowskiego (*Namiot II*, *Namiot IV*, *Namiot VI*). Fe-nomen polskiego żołnierza lekkiej jazdy, dzielnego, dumnego wojownika⁵⁶

⁵³ P. i F. Roberts-Jones, *op. cit.*, s. 45, 169.

⁵⁴ *Leksykon malarstwa...*, s. 30. Mógłby to być również obraz *Na zamarzniętym kanale* Jana van Goyena znajdujący się w kolekcji Muzeum Książąt Czartoryskich, por. D. Dec, J. Wałek, *op. cit.*, s. 166.

⁵⁵ Por. *Leksykon malarstwa...*, s. 191; *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich. 1300-1800*, oprac. J. Białostocki, M. Walicki, Warszawa 1955, s. 173.

⁵⁶ Por. A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 254-255.

Harasymowicz podkreślił między innymi w utworze *Namiot XXII*, poddając krytyce obraz Rembrandta *Jeździec polski* (1655)⁵⁷.

I gdy Lisowczyk stępa jedzie w tle strzyżonej flory
Dziewicą się zdaje strosząc loków kocie kalafiory
I jeszcze nań puszczał Rymbrandt nieziemski reflektor
Zbawionego światła jak pawia ogon świetny
Na wzgórzu w chmurach aż koń aż kwiknął
Tak to jechał pod wzgórze wsparty niebios posłaniec
A cóż by na wojnie robił ten mazgalec
We własne by się chyba pufy lokki zaplątał (...) ⁵⁸

Cykl może także nawiązywać do diariusza kapelana Lisowczyków Wojciecha Dęboleckiego, który w *Przewagach elearów polskich, co ich niegdy lisowczykami zwano* (Poznań 1623) apoteozował wygnany z granic Polski oddział lekkiej jazdy⁵⁹. Duże znaczenie dla twórczości autora *Cudnowa* miały zapewne dziewiętnastowieczne płótna Juliusza Kossaka i Józefa Brandta⁶⁰, których tematem najczęściej były wydarzenia historyczne.

Intertekstualne aluzje do wydanej w 1597 roku *Kroniki polskiej* Marcina Bielskiego oraz drzeworytu ilustrującego bitwę pod Obertynem zawarte zostało w tytule utworu *Kronika to jest historia świata. Bitwa Obertyńska według Bielskiego. Drzeworyt*⁶¹. Wydaje się, że utwór ten można uznać za przykład

⁵⁷ Por. D. M. Field, *op. cit.*, s. 250-251.

⁵⁸ J. Harasymowicz, *Namiot XXII*, [w:] *idem, Cudnow*, s. 54.

⁵⁹ C. Hernas, *Barok*, Warszawa 2002, *Wielka Historia Literatury Polskiej*, s. 168-169, por. także J. Harasymowicz, *Namiot XXV*, [w:] *idem, Cudnow*, s. 57-58.

Dzieło Dęboleckiego jest egzemplifikacją uzasadniania wielkości narodu mocą nadprzyrodzoną, bowiem „Bóg walczy czynnie po stronie tych, którzy bronią słusznej sprawy”, por. J. S. Bystroń, *Megalomania narodowa*, Warszawa 1995, s. 31.

⁶⁰ Do obrazów Brandta, które mogły zainspirować Harasymowicza mogły należeć: *Lisowczyki – strzelanie z łuku, Czarniecki na tarancie, Czarniecki pod Koldyngą, Pochód tatarski – Powrót spod Tychina, Bitwa pod Chocimiem, Bitwa pod Wiedniem, Powrót spod Wiednia, Lisowczyki przed gospodą, Zwiad kozacki*, zob. Józef Brandt, *Szczebrzeszyn 1841 – Radom 1915*, [on-line], <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Brandt/Index.htm> – 12 XII 2010; I. Olchowska-Schmidt, *Józef Brandt*, Kraków 1996, *Mistrzowie Malarstwa Polskiego*. Por. także: A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 253-255.

⁶¹ Por. *Bitwa od Obertynem*, drzeworyt z *Kroniki polskiej* Marcina Bielskiego, Kraków 1597, [w:] C. Hernas, *op. cit.*, s. 167.

Bildgedicht, czyli swobodnej wariacji na temat dzieła sztuki. Harasymowicz nie opisuje drzeworytu ani przebiegu batalii toczącej się 22 sierpnia 1531 roku o Pokucie⁶².

Jak panna kroczy twój śnieżny koń
Już ubrany w czerwoną sukienkę zwycięstwa
Prawie żeś jak Jerzy Święty – Petryło

I tylko grozą poryka
Chorągiew Mołdawii z łbem byka

Co potem było
Powiedz Petryło

– zdjęto baranią skórę z Petryły
– z połączanym rogiem

I Petryło zaczął uciekać
Szybciej niż pstrą Czeremoszem

I chociaż wołają z Obertyna
Stań gospodar – obertysia

To ucieka choć bez skóry
Pod Suczawy mury
(...)⁶³

Tematem utworu jest ucieczka Petryły, Piotra Raresza, przywódcy mołdawskiego, który mimo przewagi liczebnej swoich wojsk został pokonany przez znakomitego taktyka, hetmana wielkiego koronnego Jana Tar-

⁶² Por. Z. Żygulski jun., *op. cit.*, s. 87-89.

⁶³ J. Harasymowicz, *Kronika to jest historia świata. Bitwa Obertyńska według Bielskiego. Drzeworyt*, [w:] idem, *Cudnów*, s. 59.

nowskiego⁶⁴. Ośmieszenie mołdawskiego wodza stało się dla sarmackiego poety ważniejsze niż panegiryczne przedstawienie zasług polskiego dowódcy wojskowego. Wykreowany na podobieństwo świętego Jerzego wizerunek dumnego Petryły został skontrastowany z jego haniebnym tchórzostwem, ucieczką z pola walki.

Inaczej przedstawił obraz walk o Pokucie, zwycięstwa Tarnowskiego i ucieczki Petryły Marcin Bielski:

Petryło Wołoski Woiewoda, zapomniawszy wiary y powinności przodków swych, którzy zawždy przysięgami swemi obowiązywali się Królom Polskim bydź wiernemi y posłusznemi Koronie tey, wtargnął z ludem swym do Pokucia, wybrał, wypalił miasteczka także wsi poddanych Królewskich (...) Jan Tarnowski Hetman z wojskiem do Pokucia przyszedwszy, położył się obozem u Obertyna (...). I iuż przez pułtory godziny bitwa, na żadną stronę nieokazując zwycięstwa, trwała, gdy Tarnowski iuż ostatek woyska swego obóz przebrawszy wypuścił na nieprzyaciela, także strzelbę: zaczym Wołoszy iuż niemogli daley mocy naszych wydzierzeć, ale zaraz ięli ustępować, a potym obróciwszy się tył podali. Naszy uciekaiące gonili białę, y w pogoni wielką porażkę w nich czyniąc. Woiewoda Wołoski, który stał na pagorku końca bitwy czekając, uyrzawszy że iego bieżą hamowa się niedadzą, koniem też odwróciwszy, iął uciekać y uciekł. (...) Była to fortunna bitwa nadewsią Obertynem, dnia 22 miesiācia Sierpnia (...). Nazaiutrz Cometa nie dała się iuż nam tak świetno widzieć iako przeszyły nocy: która ieśli nie tę porażkę Wołoską: tedy suszą podobno znamienowała: iakoż tego czasu była susza wielka⁶⁵.

⁶⁴ Por. między innymi: N. Davies, *Boże Igrzysko. Historia Polski*, t. 1, tłum. B. Tabakowska, Kraków 1992, s. 202; P. Jasienica, *Polska Jagiellonów*, Warszawa 1965, s. 345. Paweł Jasienica określił Jana Tarnowskiego mianem „umysłu europejskiego”, wybitnego teoretyka wojskowego, przypominając także o napisanej przez niego *Radzie sprawy wojennej*, por. *Ibidem*, s. 350; J. Tarnowski, *Consilium rationis bellicae*, wstęp J. Sikorski, oprac., komentarz i słownik T. M. Nowak, Warszawa 1987. Po śmierci hetmana Stanisław Orzechowski, wdzięczny za opiekę i w uznaniu jego zasług, napisał *Żywot i śmierć Jana Tarnowskiego* (1561), parenetyczną biografię pochwalną, por. J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 2002, s. 200, *Wielka Historia Literatury Polskiej*; zob. też *Z duchem w rozmawianiu. Szesnastowieczna proza polska*, wstęp i oprac. W. Walecki, Kraków 1991, s. 51-54.

⁶⁵ M. Bielski, *Kronika polska*, Warszawa 1832, s. 15-19, *Zbiór Pisarzów Polskich*, część szósta, tom VII, [on-line:] <http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=8244&from=&from=generalsearch&dirids=1&lang=pl> – 12 XII 2010.

Do opisu bitwy sporządzonego przez jej uczestnika Marcina Bielskiego nawiązuje Harasymowicz również w *Bitwie pod Obertynem* oraz w utworze gloryfikującym zwycięstwo Tarnowskiego – *Księgi Hetmańskie. Bitwa pod Obertynem. Plan czyli figura sziku u Obertina z Wołochi*⁶⁶. Poeta odwołuje się tu do wielu obrazów. Z jednej strony do wspomnianego opisu i drzeworytu umieszczonego w *Kronice polskiej* Bielskiego, z drugiej do planów działań bitewnych sporządzonych przez Stanisława Sarnickiego w *Księgach Hetmańskich*. Pochwałę hetmana koronnego pisze nie tylko polski szlachcic, ale również czołowy filozof renesansu. Nawiązując do powstałego w 1523 roku obrazu Hansa Holbeina Młodsze, powszechnej znajomości dzieł Erazma z Rotterdamu i europejskiej sławy Jana Tarnowskiego, poeta wskazał na genezę i ciągłość znakomitej tradycji kulturowej. Porządkując poetyckie obrazy Harasymowicza, opowiadające o zwycięskiej bitwie pod Obertynem, można porównać je do tryptyku, którego kolejne części składają się z przedstawienia haniebnej ucieczki wodza mołdawskiego, męstwa i glorii wojska polskiego oraz godnej Erazma z Rotterdamu pochwały hetmana Tarnowskiego.

*

Monolog podmiotu lirycznego to mediatyzacja mentalności sarmackiej. Kreślony przez życzliwego karykaturzystę obraz charakteru narodowego ukazuje zarówno wady, jak i zalety Polaków. Sarmackie „wariacje poetyckie” Harasymowicza parodystycznie przedstawiają szlacheckich bohaterów, męźnych, ale i porywczych, skłonnych do pijaństwa oraz waśni, wiernych

Opis bitwy pod Obertynem znajduje się również w *Księgach Hetmańskich* Stanisława Sarnickiego, por. J. Sikorski, *Księgi Hetmańskie Stanisława Sarnickiego na tle piśmiennictwa wojakowskiego w Polsce XVI wieku*, cz. II, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. 13, cz. 1, Warszawa 1967; por. także: M. Plewczyński, *Obertyn 1531*, Warszawa 1994, *Historyczne Bitwy*; Z. Spierański, *Kampania obertyńska 1531 roku*, Warszawa 1962; *Polska sztuka wojenna w czasach Odrodzenia*, oprac. T. Nowak, Warszawa 1955.

⁶⁶ J. Harasymowicz, *Kronika to jest historia świata. Bitwa Obertyńska według Bielskiego. Drzeworyt; Bitwa pod Obertynem; Księgi Hetmańskie. Bitwa pod Obertynem. Plan czyli figura sziku u Obertina z Wołochi*, [w:] idem, *Cudnów*, s. 59, 60, 62. W opinii monografisty Harasymowicza wiersze te są „przekornymi stylizacjami starych dokumentów i kronik”, por. A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 251-252.

Bogu i zabobonom, rubasznym i ksenofobicznym. W opozycji do powszechnie znanych przywar polskiego usposobienia poeta usytuował kult rycerskości oraz szlachetczyzny. Mitologiczny obraz własnej przeszłości umieszczonej w przestrzeni Kresów został w *Cudnowie* złożony z portretem szerszej zbiorowości. Czy można doszukiwać się w wierszach sarmackich nawiązań do rzeczywistości pozaliterackiej? Jak zauważa Jacek Kajtoch, punktem odniesienia dla Harasymowicza jest obecna we współczesności przeszłość narodu, zawsze tworząca swego rodzaju azyl, a często *memento*⁶⁷. Czas miniony zbiega się tu z teraźniejszością, los indywidualny z historią społeczności. Podróż w przeszłość do miejsca niedostępnego możliwa jest dzięki wspomnieniu zamkniętemu w obrazie i w słowie. Humorystyczna gra z wykorzystaniem stereotypów oraz konwencji literackich i plastycznych na pewno służyła podkreśleniu tożsamości, ale mogła być również narzędziem krytyki artystycznej i politycznej. Być może *Cudnów* był głosem w szerszym dyskursie, a Harasymowicz ustosunkował się za jego pośrednictwem do konkretnych wypowiedzi. Trudno jest znaleźć potwierdzenie tej hipotezy, niemniej jednak podobne przypuszczenia wyraził Andrzej Kaliszewski, zwracając uwagę na fakt, że *Cudnów* i *Polowanie z sokołem* wydano w czasie, gdy „swoista barokizacja polskiego życia publicznego (...) dochodziła do zenitu”, przeciw czemu miało się zwrócić „ostrze Harasymowiczowskiej (...) ironii”⁶⁸. Pewne jest natomiast, że autor był przeciwny postrzeganiu tradycji sarmackiej jako jednoznacznie pozytywnej lub negatywnej. Polemizując z krytycznym stosunkiem do baroku reprezentowanym przez Ernesta Brylla, ukazywał Harasymowicz jedną z ważniejszych koncepcji estetycznych XVII i XVIII wieku w Polsce jako godną uwagi ze względu na wartość historyczną i potencjał artystyczny⁶⁹. Nie można tu raczej mówić o antysarmatyzmie poety, o czym pisze w tekście poświęconym *Polowaniu z sokołem* Jacek Kajtoch, ale o świadomym, racjonalnym spojrzeniu na epokę. Harasymowicz z przymrużeniem oka patrzy na pychę sarmacką i ksenofobię, traktując je jako konsekwencję braku wykształcenia oraz wiedzy o świecie. Z jednej strony poeta pokazuje, że wiara we własne

⁶⁷ Por. J. Kajtoch, *Antysarmatyzm*, s. 90.

⁶⁸ A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 257, 259.

⁶⁹ Por. *Barok żywy...*

siły jest niezbędna do odniesienia sukcesu, z drugiej przedstawia jej zgubne skutki, gdy nabiera ona cech megalomanii i przeświadczenia o wyższości ponad innymi narodami⁷⁰. Zamknięcie w dźbowskiej okolicy, która stanowi dla prostodusznego szlachcica centrum, środek świata, gwarantuje mu poczucie bezpieczeństwa, ale przesądza też o zgubnej w skutkach alienacji i ograniczeniu mentalnym.

Cudnów, o którym Eustachy Antoni Iwanowski pisał jako o miejscu słynącym z wielu nadzwyczajnych wydarzeń, takie ma też znaczenie w poezji Harasymowicza. Poeta, przywołując w tytule zbioru wierszy nazwę miejscowości, odwołał się do „zwycięstwa jakie odnieśli Rewera Potocki z ks. Jerzym Lubomirskim nad Szeremetowem, który dowodził wielką armią rosyjską”⁷¹. Druga połowa lat siedemdziesiątych, kiedy wydano tomiki Harasymowicza odnoszące się do polskiego baroku, to czas nie tyle „barokizacji życia publicznego”⁷², ile niepokojów społecznych i pogłębiającej się zapaści gospodarczej⁷³. Czy jednak celem Harasymowicza było zwrócenie się ku polityce? Jeśli zamiarem poety miałyby być krytyczno-satyryczny komentarz rzeczywistości, to jest on mocno zawoalowany. Na pierwszy plan wysuwa się bowiem humorystyczne ujęcie historii. Apel do tradycji, odbywający się za pośrednictwem wielu odniesień literacko-artystycznych, ma zabarwienie żartobliwe. Bez zbędnego dydaktyzmu, uśmiejając się, poeta mówi: „tacy jesteśmy”. *Cudnów* jest literackim konterfektem, karykaturalnym obrazem polskiej mentalności, którego plastycznym odpowiednikiem mogłyby być rysunki Szymona Kobylińskiego, ilustrujące *Nowe Ateny* – „erygowane mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki”⁷⁴.

⁷⁰ Por. J. S. Bystroń, *op. cit.*, s. 13, 19-23.

⁷¹ Iwanowski pisze także o cudzie zniknięcia ciała z grobu znajdującego się w ruinach kościoła zniszczonego przez Kozaków oraz uzdrowienia człowieka z nieuleczalnej choroby. Przypomina również o tym, że Cudnów stanowił dziedzictwo Henryka Rzewuskiego, dzięki któremu „ujrzeliśmy Polskę dawną jakby z grobu wyniesioną, w którym zagrzebały ducha narodowego, uzuchwalone i lekkomyślne umysły”, E. A. Iwanowski, *Rozmowy o Polskiej Koronie*, t. 1, Kraków 1873, s. 669-671.

⁷² A. Kaliszewski, *op. cit.*, s. 257, 259.

⁷³ Na temat tradycji sarmackiej w kontekście przemian społeczno-politycznych w Polsce w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku ciekawie pisze Przemysław Czapliński, por. P. Czapliński, *Bunt sarmackich mas*, [w:] i d e m, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 93-98.

⁷⁴ B. Chmielowski, *op. cit.*

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Bielski M., *Kronika polska*, Warszawa 1832, *Zbiór Pisarzy Polskich*, część szósta, tom VII, [on-line:] <http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=8244&from=&from=generalsearch&dirids=1&lang=p> – 12 XII 2010.
- Chmielowski B., *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły jako na classes podzielona, mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erylowana*, wybór i oprac. M. i J. J. Lipski, przedmowa J. J. Lipski, tłum. W. Zaryczny, il. S. Kobyliński, Kraków 1966.
- Harasymowicz J., *Barokowe czasy*, Kraków 1975.
- Harasymowicz J., *Cuda*, Warszawa 1956.
- Harasymowicz J., *Cudnów*, Kraków 1979.
- Harasymowicz J., *Polowanie z sokołem*, Kraków 1977.
- Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór, wstęp i komentarze A. Vincenz, oprac. tekstów i bibliografii M. Malicki, wybór il. J. A. Chrościcki, Wrocław 1989, *Biblioteka Narodowa* (seria 1), nr 259.
- Iwanowski E. A., *Rozmowy o Polskiej Koronie*, t. 1, Kraków 1873.
- Kubiak T., *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1973.
- Pasek J. C., *Pamiętniki*, wstęp i objaśnienia W. Czapliński, Wrocław 1968, *Biblioteka Narodowa* (seria 1), nr 62.
- Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa 1991.
- Tarnowski J., *Consilium rationis bellicae*, wstęp J. Sikorski, oprac., komentarz i słownik T. M. Nowak, Warszawa 1987.
- Z duchem w rozmawianiu. Szesnastowieczna proza polska*, wstęp i oprac. W. Walecki, Kraków 1991.

Literatura przedmiotu

- Barańczak S., *Ksiądz Baka redivivus*, [w:] *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.
- Barok żywy. Rozmowa z Jerzym Harasymowiczem-Broniuszycem*, rozm. N. Zachajkiewicz, „Poezja” 1977, nr 5-6.
- Bluszkowski J., *Stereotypy a tożsamość narodowa*, Warszawa 2005.
- Bystron J. S., *Megalomania narodowa*, Warszawa 1995.
- Czapliński P., *Bunt sarmackich mas*, [w:] idem, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011.

- Davies N., *Boże Igrzysko. Historia Polski*, t. 1, tłum. B. Tabakowska, Kraków 1992.
- Dąbrowska E., *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001, *Studia i Monografie / Uniwersytet Opolski*, nr 296.
- Dec D., Walek J., *Galeria malarstwa europejskiego. Przewodnik*, Kraków 2009.
- Dorobisz J., *Jakub Zadzik (1582-1642)*, Opole 2000, *Studia i Monografie / Uniwersytet Opolski*, nr 280.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2258.
- Field D. M., *Rembrandt*, tłum. D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 2006.
- Grzybowski S., *Sarmatyzm*, Warszawa 1996, *Dzieje Narodu i Państwa Polskiego*, II-26.
- Hernas C., *Barok*, Warszawa 2002, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.
- Jankowski R., *Kunstkamera Ludwika Karoliny Radziwiłłówny w Królewcu (1683)*, „Barok” 2008, R. XV, nr 1 (29).
- Jasienica P., *Polska Jagiellonów*, Warszawa 1965.
- Kajtoch J., *Antysarmatyzm*, [w:] idem, *Nie tylko o autorach i książkach*, Bielsko-Biała 1985.
- Kaliszewski A., *Księżę z Kraju Łagodności (O twórczości Jerzego Harasymowicza)*, Kraków 1988.
- Karpowicz M., *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, *Sztuka Polska*.
- Kornhauser J., *W kraju praojców (Jerzy Harasymowicz)*, [w:] idem, *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984.
- Kranz G., *Das Bildgedicht in Europa*, Paderborn 1973.
- Kranz G., *Das Bildgedicht. Theorie, Lexicon, Bibliographie*, Köln 1981-1987.
- Kuczman K., *Portrety szlacheckie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 2008.
- Leksykon malarstwa od A do Z. Od początków do współczesności*, tłum. M. Czarzasty, A. Gałęzowski, red. nauk. i nowe teksty P. Szubert, P. Trzeciak, Warszawa 1992.
- Lacotte M., Cuzin J.-P., *Luwr. Malarstwo europejskie*, tłum. i red. K. Maleszko, Warszawa 1996.
- Ligeża W., *Humor poetycki wobec pamięci kultury. Uwagi o lirykach Jerzego Harasymowicza*, „Świat i Słowo” 2004, nr 2.
- Malarstwo europejskie w zbiorach polskich. 1300-1800*, oprac. J. Białostocki, M. Walicki, Warszawa 1955.
- Markiewicz H., *Parodia a inne gatunki literackie (Problemy terminologiczne)*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanis-tycznej. Prace Wybrane / Henryk Markiewicz*, t. 4.

- Olchowska-Schmidt I., *Józef Brandt*, Kraków 1996, *Mistrzowie Malarstwa Polskiego*.
- Plewczyński M., *Obertyn 1531*, Warszawa 1994, *Historyczne Bitwy*.
- Polaków portret własny*. Praca zbiorowa, cz. 1-2, red. M. Rostworowski, wybór il. D. Dec [et al.], przedmowa A. Gieysztor, posłowie J. Topolski, Warszawa 1983.
- Polska sztuka wojenna w czasach Odrodzenia*, oprac. T. Nowak, Warszawa 1955.
- Pszczola, kwiat, chmura, orzeł...*, rozm. T. Krzemień, [w:] idem, *Znajomi nieznajomi*, Warszawa 1977.
- Roberts-Jones P., Roberts-Jones F., *Pieter Bruegel Starszy*, Warszawa 2000.
- Sikorski J., *Księgi hetmańskie Stanisława Sarnickiego na tle piśmiennictwa wojskowego w Polsce XVI wieku*, cz. II, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. 13, cz. 1, Warszawa 1967.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej w latach ostatnich*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. Księga zbiorowa, t. 3: *Literatura Polski Ludowej*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.
- Sokołowska J., *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971.
- Spierski Z., *Kampania obertyńska 1531 roku*, Warszawa 1962
- Stawiczak B., *Książd Baka redivivus*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 20.
- Sulerzyska T., *Inwentarz Galerii Obrazów Radziwiłłów z XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, R. XXIII, nr 3.
- Weisstein U., *Parody, Travesty and Burlesque: Imitations with a Vengeance*, [w:] *Actes du IVe Congrès International de Littérature Comparée*, Fribourg 1964, 1966.
- Ziomek J., *Renesans*, Warszawa 2002, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.
- Żygulski Z. jun., *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996.

Netografia

- Biskupi kieleccy*, [on-line:] http://pl.wikipedia.org/wiki/Biskupi_kieleccy – 20 VII 2014.
- Jakub Zadzik*, [on-line:] http://pl.wikipedia.org/wiki/Jakub_Zadzik – 20 VII 2014.
- Józef Brandt. Szczepreszyn 1841 – Radom 1915*, [on-line:] <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Brandt/Index.htm> – 12 XII 2010.
- Rafał Hadziewicz. Zamach koło Biłgoraja 1803 – Kielce 1883*, [on-line:] <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Hadziewicz/Index.htm> – 12 XII 2010.

Ligeża W., *Przeszłość jako źródło komizmu w wierszach Jerzego Harasymowicza*, [on-line:] <http://www.biblioteka.sanok.pl/www/pdf/ligeza.pdf> – 12 XI 2010.

Winnicka K., *Portret sarmacki XVII-XIX w.*, [on-line:] <http://www.muzeum.sanok.pl/?p=642> – 12 XII 2010.

Cudnów by Jerzy Harasymowicz –
a portrait of the Poland of the nobility or A Self-portrait of Poles?

The tradition of Baroque culture permeates the work of Jerzy Harasymowicz starting from his first volume of poetry entitled *Cuda* (Warszawa 1956). The flourishing of Baroque inspiration in poetry occurred in the seventies and concerned political and historical themes, forms of genre and language stylizations (*Barokowe czasy*, Kraków 1975; *Polowanie z sokołem*, Kraków 1977; *Cudnów*, Kraków 1979). The subject of the research attention is the last of these poetry collections – *Cudnów*. Harasymowicz undertook a humorous discourse with the tradition through his ekphrastic poems. The poet tried to define complex determinants of the national identity and the national nature by referring to the cultural memory perpetuated in images. In the author's poetry the styling model is determined mostly by the seventeenth and nineteenth century literature. The past coincides with the present, the individual fate with a history of a larger community.

Key words: Jerzy Harasymowicz, the Baroque in literature, the literature of the twentieth century, ekphrasis, ekphrastic poems, identity, stereotype

Joanna Kuczaty
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**Językowo-kulturowy obraz gór
w poezji Jerzego Harasymowicza i innych twórców
na przykładzie tekstów piosenek
zespołu Dom o Zielonych Progach**

Artykuł poświęcony jest poezji Jerzego Harasymowicza oraz innych, mniej znanych poetów sławiących krajobraz Beskidów i Bieszczadów. Stanowi próbę językoznawczego ujęcia górskiej problematyki oraz wpisania jej w kontekst kultury popularnej. Utwory Harasymowicza otrzymują dziś niejako „drugie życie” dzięki muzycznym opracowaniom. Projekt poetycko-muzyczny ludzi chodzących po górach zatytułowany „W górach jest wszystko co kocham”, już w samej swojej nazwie odsyłający do wiersza Harasymowicza *W górach* z tomiku z roku 1965¹, jest obecnie jednym z najbardziej wyrazistych przykładów poetyckich inspiracji. W ramach tego projektu wydawane są płyty studyjne², a w górskich schroniskach i w różnych miastach Polski odbywają się koncerty oraz festiwale piosenki poetyckiej. Organizatorami są miłośnicy górskich wędrówek i wspólnego śpiewogrania. W projekcie bierze udział wiele zespołów grających muzykę z pogranicza folklu, poezji śpiewanej, piosenki literackiej, między innymi grupa Dom o Zielonych Progach.

¹ Nazwa projektu „W górach jest wszystko co kocham” to *incipit* wiersza Jerzego Harasymowicza *W górach* z tomiku *Budowanie lasu* (1965). Wiersz doczekał się aż trzech muzycznych interpretacji: Elżbiety Adamiak, zespołu Na Bani oraz zespołu Dom o Zielonych Progach.

² Pierwsza płyta *W górach jest wszystko co kocham cz. I – „według Jerzego Harasymowicza”* zawierała 17 utworów, z czego 16 zostało skomponowanych do wierszy Harasymowicza.

Językowy obraz świata

Praca przedstawia językowo-kulturowy obraz gór zrekonstruowany na podstawie wybranych liryków Harasymowicza oraz innych poetów wprowadzonych do kultury popularnej przez zespół Dom o Zielonych Progach. Liryki Harasymowicza doskonale korespondują z wierszami mniej znanych twórców górskiej poezji i tworzą spójną wizję gór. Podstawę materiałową mojego artykułu stanowi osiem wierszy J. Harasymowicza, pięć K. J. Węgrzyna, dwa W. Szymańskiego, dwa T. Borkowskiego oraz po jednym wierszu W. Belona, D. Madeja i M. Talachy. W analizie posługuję się metodologią etnolingwistyczną, kładącą nacisk na relacje między językiem a kulturą i jego transgresję z innymi dziedzinami sztuki, nauki. Artykuł dotyczy językowego obrazu świata (JOS) – centralnego pojęcia etnolingwistyki, różnorako definiowanego przez badaczy. Językoznawcy są zgodni, że koncepcja JOS uwzględnia punkt widzenia zwykłego użytkownika języka – „naiwny”, a nie naukowy. Lingwiści dążą do określenia tego, czym jest *genus proximus* dla tego pojęcia. Istnieją dwa warianty funkcjonowania pojęcia JOS: „przedmiotowy” i „podmiotowy”. Wokół pierwszego typu koncentrują się rozważania Walerego Pisarka, Jolanty Maćkiewicz, Renaty Grzegorzczukowej i Janusza Anusiewicza. Definiują oni JOS kolejno jako³: „obraz świata odbity w języku”, „część świata mieszczącą się w języku”, „utrwaloną w języku strukturę pojęciową” oraz „centralne pojęcie gramatyki treści”. Jerzy Bartmiński i Ryszard Tokarski oscylują zaś w swych rozważaniach wokół wariantu drugiego. Określają JOS jako „zespół sądów utrwalonych w języku”, a sam Bartmiński jeszcze bardziej to konkretyzuje i nazywa „językową interpretacją rzeczywistości”. Słowem-kluczem staje się „interpretacja”. Język bowiem nie odbija rzeczywistości, lecz ją przetwarza, analizuje. Subiektywizm postrzegania świata znajduje wyraz także w terminologii. W lingwistyce funkcjonują bowiem nazwy: obraz i wizja. „Wizja, czyli widzenie, jest wizją czyjąś, implikuje patrzenie, a więc i podmiot postrzegający, obraz, będący rezultatem także czyjegoś widzenia świata, tak silnej implikacji podmiotu nie zawiera, punkt

³ Przytoczone definicje JOS zawarte są w: M. Bugajski, A. Wojciechowska, *Językowy obraz świata a literatura*, [w:] *Językowy obraz świata i kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000, s. 153, *Język a kultura*, t. 13.

ciężkości jest w nim przesunięty na przedmiot, którym jest to, co zawarte w samym języku”⁴.

Podstawę metodologiczną mojej analizy stanowi definicja Jerzego Bartmińskiego, który rozumie JOS jako „zawartą w języku interpretację rzeczywistości, którą można ująć w postaci zespołu sądów o świecie”⁵. Wybór „podmiotowego” wariantu funkcjonowania pojęcia związany jest z rodzajem badanych przeze mnie utworów – interesuje mnie język i styl wierszy, a więc język artystyczny. Odtworzenie językowo-kulturowego obrazu gór staje się możliwe tylko dzięki dotarciu do „czyjejś” wizji tego fragmentu rzeczywistości. Subiektywizm narzuca niejako wybór narzędzi badawczych, których struktura koncentruje się wokół „ja”. Najważniejszymi pytaniami, jakie musi postawić sobie badacz „podmiotowego” wariantu JOS, są te dotyczące punktu widzenia oraz perspektywy. Bartmiński przez punkt widzenia rozumie „czynnik podmiotowo-kulturowy, decydujący o sposobie mówienia o przedmiocie, w tym m.in. o kategoryzacji przedmiotu, o wyborze podstawy onomazologicznej przy tworzeniu nazwy, o wyborze cech, które są o przedmiocie orzekane”⁶. Uwydatnia się tutaj rola i znaczenie innego, także związanego z podmiotem postrzegającym, narzędzia badania JOS – kategoryzacji. Jednym z przejawów kategoryzacji jest tworzenie układów fasetowych (kategorialnych), grupujących i wyróżniających pewne fasety⁷. Co ważne, „kolejność faset (...) nie jest dowolna, przeciwnie, wynika z wewnętrznej logiki pojęcia”⁸. Wyodrębnione, nazwane i ułożone w odpowiedniej kolejności fasety (kategorie) mają za zadanie „odwzorowywać badaną świadomość językową i porządkować materiał dokumentujący użycie hasła”⁹. Z kategoryzacją, a przede wszystkim z punktem widzenia, wiąże się perspektywa. Bartmiński rozumie ją jako „zespół właściwości struktury semantycznej słów, skorelowany z punktem widzenia i będący, przynajmniej w pewnym sensie, jego rezultatem. Identyfikując te właściwości, odbiorca wypowiedzi dochodzi

⁴ J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2009, s. 76.

⁵ J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. idem, Lublin 1999, s. 104, „Czerwona Seria” Instytutu Filologii Polskiej UMCS, 12.

⁶ *Ibidem*, s. 105.

⁷ *Ibidem*, s. 115.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, s. 51.

do rozpoznania przyjętego punktu widzenia”¹⁰. Wszystko to składa się na profil przedmiotu, który powstaje w wyniku subiektywnej operacji użytkownika języka. Dzięki niej powstaje obraz przedmiotu ujęty w określonych aspektach (w zależności od punktu widzenia, perspektywy, wartościowania i wielu innych czynników).

Wygląd gór

Językowy obraz górskiej przyrody w utworach wybranych przez mnie poetów realizuje się na dwóch płaszczyznach. Pierwsza dotyczy wyglądu gór, druga z kolei koncentruje się wokół dwóch punktów odniesienia – gór i człowieka oraz relacji między nimi. O kształcie konceptualizacji, wartościowaniu obrazu decyduje punkt widzenia i przyjęta przez „ja” perspektywa. Obecność człowieka w górach poszerza pole znaczeniowe i konotacyjne leksemu „góra” nie tylko o zagadnienia związane ze sferami metafizycznymi, sakralnymi i emocjonalnymi, ale także o elementy kulturowe.

Konceptualizację wyglądu gór najpełniej odzwierciedla układ fasetowy składający się z dziewięć faset, takich jak: wysokość, barwa, części gór, zachowanie, lokalizacja, elementy krajobrazu, fauna i flora, zmienność krajobrazu, nazwy własne. W kategorii „zmienność krajobrazu” pojawiają się trzy subkategorie: pory roku, czas dobowy, zjawiska pogodowe, a w kategorii „lokalizacja” dwie subkategorie: położenie gór, usytuowanie innych obiektów wobec gór. Większość faset wydzieliłam i określiłam, kierując się „wewnętrzną logiką pojęcia”¹¹ oraz specyfiką wizji gór utrwalonej w wierszach Harasymowicza i innych wymienionych tu poetów. Na potrzeby niniejszego artykułu ograniczę się jedynie do podania wniosków płynących z analizy wyglądu gór, ogniskując swoją uwagę wokół zagadnienia relacji człowiek–góry.

Utwory zawierają językowy obraz gór konceptualizowanych jako szczyty łagodne, porośnięte lasami, trawami, poloninami. Zieleń oddziałuje silnie na zmysł wzroku i stanowi najbardziej wyrazistą cechę krajobrazu. Wizja

¹⁰ J. Bartmiński, *Punkt widzenia...*, s. 106.

¹¹ *Ibidem*, s. 115.

gór, bogatych w doznania sensualne (także słuchowe i dotykowe), zmienia się w zależności od pór roku, czasu dobowego oraz warunków pogodowych. Same szczyty są jednak obiektami statycznymi. Dla kształtu krajobrazu większe znaczenie ma zachowanie i działanie usytuowanych w nim różnych gatunków roślin, zwierząt oraz innych elementów, najczęściej zajmujących miejsce odśrodkowe (w górach) i wykazujących się dużą aktywnością. W przestrzeni górskiej swoje miejsce znalazł również człowiek. Dla „ja” lirycznego jest ona domem, miejscem świętym, sprzyjającym kontemplacji oraz sceną dla miłosnych uniesień.

Góry jako dom

Według *Popularnego słownika języka polskiego* dom to: „budynek, budowla służące jako miejsce zamieszkania...”, ale także „najbliższa rodzina mieszkająca razem; mieszkanie razem z jego domownikami”¹². Oba te znaczenia leksemu „dom” znalazły odbicie w analizowanych tutaj wierszach poetów. Najwięcej przykładów związanych jest z traktowaniem gór (szczytów) i elementów ich krajobrazu (las, trawa, szałas, chata) jako miejsca zamieszkania. Dla „ja” lirycznego domem jest szczyt („Szlak pod górę wiedzie wciąż / Jedna myśl nam pomaga / Wszak u celu jest nasz dom / (...) Dom nasz jest na tamtej górze!” (12)¹³), las („Ja tylko zniknę wtedy / W starym lesie bukowym / To jakbym wrócił do siebie / Po prostu wrócę do domu” (11)), trawa („Stoję w twym domu po kolana w trawie / Zrośnięty sercem z przełęczą i lasem” (17)), a także górski szałas („Zbudowałeś szałas jak wigwam Indianina / Który jest przenośny razem z całym życiem” (7)), chata („I chaty by nazwać ją swym domem / Do której żaden szlak by nie trafił” (2)).

Wnętrze górskiego domu bliskie jest naszym, zwykłym miejscom zamieszkania. Znajduje się w nim okno („narysowałeś palcem okno w powietrzu” (7)), a nawet meble, takie jak stół, krzesła. Dokładnie opisany jest wygląd lasu bukowego. „Ja” liryczne wyznaje: „I wszystko tam będzie jak w życiu / I stół, i krzesła, i buty / Te same nieporuszone na niebie zostaną góry” (11). W *Domu o zieleni*

¹² *Dom*, [hasło w:] *Popularny słownik języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2007, s. 126.

¹³ Objaśnienia numeracji na końcu artykułu.

ných progach obecne jest również słońce, które w samo południe przypomina monstrancję: „I dom ten sławię gdzie monstrancję słońca / Dzwony witają w najwyższej godzinie” (17). Nie tylko jednak wystrój wnętrza świadczy o traktowaniu danego miejsca jako domu. Wyznania „ja” lirycznego świadczą o tym, że liczą się tutaj nie tylko zewnętrzne uwarunkowania i przedmioty, ale przede wszystkim osoby, które tworzą dom – rodzina. Zwraca się na to uwagę w słowach: „I wszystko tam będzie jak w życiu / (...) Tylko ludzi nie będzie / Tych co najbardziej kocham / Czasem we śnie ukradkiem / Zamienią ze mną dwa słowa” (11). Innym razem pojawia się stwierdzenie: „Tam przyjaciół moc na nas czeka / Którzy zawierzyli snom / I wraz z nami zbudowali / O zielonych progach dom” (12). Nie tylko ludzie tworzą rodzinę według podmiotu lirycznego. Czuje on wspólnotę z górską przyrodą i tak bardzo utożsamia się z nią, że upodabnia się do drzew, które traktują go jak wnuka: „biorą mnie klony za wnuka” (8). Bliskie relacje pomiędzy domownikami sprawiają, że dom jest wartościowany pozytywnie. Konotuje „ciepło” („Powietrze liśćmi rozłożone / Pachnie drewnianym ciepłem domu” (1); „By Twój dom był ciepły / Jak granat lasu” (15)) oraz bezpieczeństwo („Więc w domu rozbrajamy / Rozbrajamy granaty milczenia” (18)). O tym, że „ja” liryczne czuje się w górach dobrze, bezpiecznie świadczą kilkakrotnie zastosowane zaimki: „siebie” („w starym lesie bukowym / to jakbym wrócił do siebie (11); i będę znów u siebie w domu” (14)) oraz „nasz” („wszak u celu jest nasz dom” (12); „dom nasz jest na tamtej górze” (12)). Człowiek w górach czuje się bezpieczny i szczęśliwy. Jego rodziną jest cała przyroda oraz ci wszyscy, którzy dzielą jego zachwyt nad pięknem górskiego krajobrazu i traktują go jak swój dom.

Góra jako sanktuarium

W najdawniejszych kulturach góry traktowane były jako miejsca święte, siedziby bogów, obszary styku nieba i ziemi, w których można poznać tajemnice metafizyki. Synaj, Tabor, Olimp, Uluru, Sri Pada, Jasna Góra, Góra św. Anny – to tylko niektóre ze świętych szczytów, miejsc kultu i objawień Boga. Wizja gór jako miejsca *sacrum* znalazła odbicie w wierszach poetów. Na działanie, obecność Jahwe wprost wskazuje leksem „Bóg”, który w utworach

pojawia się wielokrotnie. Jego obraz zasadza się na wizji nieśmiertelnego i jedynego stwórcy – kreatora, który czyni cuda. Stworzył on świat („Tu spotykam codziennie w wielkim cudzie życia / Nieśmiertelnego Jedyne Boga” (17)), a teraz domy maluje pędzlem („a domy malowane jakby pędzlem Boga” (14)). W górach w sposób szczególny czuć Jego obecność, ponieważ otacza on opieką całą przyrodę (w tym też człowieka: „Ja siwy wataha z chmur / Wyciągnąłem przez rękę Boga pisany los” (10)). Przyroda wypełniona Jego chwałą staje się świętą: „młodych jodeł zieleń święta” (9); „i dom ten sławię gdzie monstrancję słońca / dzwony witają w każdej godzinie” (17). Krajobraz górski sakralizuje również obecność Chrystusa. Oto w wiosenny poranek Zmartwychwstały Pan idzie przez Beskidy: „Szedł Jezus przez Beskidy / W wiosenny poranek / Choć nogi miał i ręce / Krwawo rozorane” (20). W rękach niesie „chorągiew radości” (20), „budzi życie wiosną” i „rzuca ziarno nadziei”. Jego bok jest zapuchnięty, ponieważ „trzy dni leżał ciężkim / przybity kamieniem”, a na skroniach widnieje cierniowa korona. Przed Jego majestatem „w imię Bożej chwały” góry klękają, a echo powtarza „głośnie Alleluja!”. Obraz Zmartwychwstałego bogaty jest w biblijną symbolikę. Pojawiają się tutaj wszystkie najważniejsze asocjacje związane z Jego męką, śmiercią i powstaniem z martwych. Nie tylko jednak Chrystus swoją obecnością naznacza górski krajobraz. *Domu o zielonych progach* strzegą także święci: „Pańscy święci, święci bezpańscy / Święty Jerzy, Mikołaju, Michale / Starodawni gór świętych mieszkańcy / Imię wasze pieśniami wychwalam” (2). Na odwołania do sfery *sacrum*, a konkretnie do religii chrześcijańskiej, wskazują również biblijne nazwy własne, takie jak góra Synaj („ja jeden znam tylko Synaj” (8)) oraz słowa: raj („Jeszcze chwila, jeszcze dwie / I znów stanę u stóp raju” (14)), amen („I fortepianu / Skrzydło złamane kładzie i cicho / Szepce nam... amen...” (19)), dusza („Będą leciały stadem liście / Duszczyki i szepty ich w lesie” (11)). Jeszcze innym rodzajem nawiązania do *sacrum* są terminy specjalistyczne, związane z obrzędami religijnymi i sakralną architekturą. Pojawiają się tutaj wyrazy takie, jak: katedra – nazwa głównego w diecezji kościoła katolickiego („niech mi katedrą będą drzewa” (16)), ikona – obraz sakralny wyobrażający postaci świętych, charakterystyczny dla religii prawosławnej („Wszyscy których kocham wita Was / Modrzewia ikona złocista” (9)); „Lecz nawet złotej ikonie / Ja nigdy nic nie powiem” (9); „Dlatego, Panie, dopóki sił / Dźwigam ikonę przeznaczenia”

(10)), kropidło – przedmiot służący do kropienia wodą święconą („i szumią brzoź kropidła” (8)), monstrancja – przedmiot liturgiczny, w którym umieszczana jest Hostia („Monstrancję słońca / Dzwony witają w najwyższej godzinie” (17)), krzyż – symbol chrześcijaństwa i Męki Pańskiej („Gdzie krzyże w zagonach / Załamują nad nami / Załamują zmęczone ramiona” (18)) oraz chór – miejsce w kościele przeznaczone dla organisty i grupy śpiewaków („Ileż piękniej drozdy leśne śpiewają / Niż śpiewak płatny na chórach” (9)).

Góry a metafizyka

Górska przyroda stwarza doskonałe warunki do kontemplacji. W analizowanych przeze mnie utworach można dostrzec paralelizm dwóch rzeczywistości. Pierwszą z nich stanowi górski krajobraz i jego przyroda, druga rzeczywistość dotyczy ludzkiego życia oraz związanych z nim pytań natury egzystencjalnej: Kim jest człowiek? Czym jest życie i dokąd zmierza? Jak wygląda jego droga? Odpowiedzi na te pytania można odnaleźć właśnie w górach. To w nich znajduje się nasze całe życie: „Wokół góry, góry, góry / I całe moje życie w górach” (9); „Zbudowałeś szałas jak wigwam Indianina / Który jest przenośny razem z całym życiem” (7).

Kim jest człowiek? Dla „ja” lirycznego „receptą” na ocalenie w sobie człowieczeństwa jest bezinteresowna miłość: „Być człowiekiem – to pytanie / Jakże czasem trudno odpowiedzieć sobie na nie / Trzeba tylko więcej dawać, mniej zabierać / Więcej kochać” (13). Taka miłość przybliży do nieba. Człowiek przez wszystkie etapy życia – od młodości do starości („i stare buki porasta zielony mech (twego istnienia)” (7)) – dąży bowiem do zbawienia i dostąpienia Królestwa Bożego: „całe życie w niebo idzie”. Jego ziemską wędrówkę przypomina niekończącą się podróż („Ktoś mnie skazał na wieczną wędrówkę / Po śladach, które sam zostawiłem” (2)); „I gotowym trzeba być / Do każdej ludzkiej podróży” (11)) i nie zawsze jest prosta. Na drodze człowiek spotyka wiele przeszkód („uskoki losu ukryte pod śniegiem” (3)). Wiele osób błądzi i nie może odnaleźć swojej ścieżki: „A ten co błędząc pośród życia / Nie znalazł jeszcze w nim swej drogi / Odnajdzie kiedyś moje serce / Jak krwawi jesieniami głogi” (16). Czasami bowiem życie

jest pełne zawiłości i przypomina górską, krętą drogę: „Jak łąszczy ścieżka w śniegach / Droga życia była kręta” (9). Wówczas trzeba postępować wedle nakazu zawartego w związku frazeologicznym „prostować ścieżki”: „Przez zasypro prostą przebijemy ścieżkę” (3). Należy również pamiętać o obecności Boga i poddać się Jego woli: „Ja siwy wataha chmur / Wyciągnąłem przez Boga pisany los / Dlatego, Panie, dopóki sił / Dźwigam ikonę przeznaczenia” (10).

„Miłość z gór jak góry ogromna”¹⁴

Miłość jest nieodzownym elementem językowej wizji gór w wierszach poetów. W utworach zespołu miłość jest wszechobecna. Wyraża ją uczucie człowieka do górskiej przyrody („Stoję w twym domu po kolana w trawie / Zrosnięty sercem z przełęczą i lasem” (17); „Drogi lesie, kręta drogo / I ty piękna górską wodę / Jak daleko w kilometrach / A jak blisko mego serca” (13)), harce zwierząt i innych elementów górskiego krajobrazu („Nad górami, nad lasami / Słońce bawi się w berka z chmurami / Byłe dalej od zachodu – / Jutro harce znów od wschodu” (13); „Na polanie na śniadanie / Przyszły sobie dwie młode łanie / Jedna łania trochę mniejsza / A ta druga – ciut mniejsza” (13)), ale przede wszystkim miłość pomiędzy kobietą a mężczyzną.

W górskim krajobrazie rozgrywają się miłosne sceny. To tutaj pomiędzy dwojgiem osób rodzi się uczucie potężne jak szczyty gór („Miłość z gór jak góry ogromna” (3)). Wędrowcom wskazuje ono drogę („Łatwiej iść kiedy miłość / Jak latarnia z okien lśni” (12)), a zakochanych „przyciąga szaleńczo” („tak nas miłość przyciąga szaleńczo” (3)). Górską przyrodę ma moc szczególną. „Ja” liryczne wyznaje: „A my byśmy w górach zeszli się wszędzie” (3). Innym razem konstatuje: „Ich ręce się splotły / I uleciały / Daleko w góry” (4). Krajobraz górski staje się scenerią dla miłosnych uniesień dwojga kochanków. Ich ciała unoszą się w mrocznym rytmie („Jak ciała nasze w mrocznym rytmie / Wznosiły się góry opadały” (6), a dłonie grzeją ciepłem słów (15). Bohater wierszy tropi ukochaną jak sarnę i otacza ją „jodłowymi gałązkami pożądań”: „I tropię Cię jak sarnę / (...) I przystajesz

¹⁴ Fragment utworu *Domu o Zielonych Progach*: *Miłość z gór*.

schwytna / Jak łania / W jodłowe gałązki / Pożądań” (5). Zachwyca się jej włosami oraz piersiami („Czy to chmury Twoje / Czy włosy Twoje (...) A pierśi Twe / Przedwiośniem są ciężkie” (5)). Pragnie dotknąć ją wierszem („I ja wiem, / Że mogę Cię dotknąć dziś / Tylko wierszem...” (5)). Zakochani chcą razem „błądzić w bieli” i uciekają w „granat lasu”: „Chcieli razem błądzić w bieli / Lecz się w sobie zapomnieli / (...) W granat lasu uciekają / Grzejąc dłonie ciepłem słów / W czapy śniegu się wtulają / Rozdzwaniając sople z nut” (15). W ich oddechu „zima marznie” („W naszym oddechu Zima marznie / Mróz nie bierze jej na poważnie” (15)), a oni siłą miłości potrafią przezwyciężyć chłód wichru oraz przetrwać zawieję śnieżną („Wicher się między nas nie wędruje chłodem / Zawieje nas nie oddalą od siebie” (3)). Uczucie kochanków swym ogromem dorównuje lawinie, która spływa z gór („jak lawina całą ogarniemy przestrzeń” (3)). Miłosne sceny osadzone są w zimowej aurze. Zima w poetyckich utworach ukazana jest jako przestrzeń miłości. Związane z nią negatywne obrazy (groźny wicher, zawieje) służą uwydatnieniu potęgi uczucia, które ma moc pokonywania zła. Wiele elementów zimowego krajobrazu jest jednak wartościowanych pozytywnie. Uczucie pomiędzy dwojgiem kochanków wpływa bowiem na ocieplenie wizerunku zimy, która nie konotuje „śmierci”, lecz narodziny miłości. Śnieg, mróz, lawina, sople – wszystko to tworzy niemalże bajkową aurę i uwzniośla relacje między zakochanymi. W analizowanych wierszach występują aluzje do związków frazeologicznych („góra z górą się nie zejdzie, ale człowiek z człowiekiem zawsze”, „ktoś, coś wzbija się w górę”, „wiara góry przenosi”), które w odniesieniu do miłości nabierają nowego znaczenia. „Ja” liryczne podważa powszechne, ludzkie sądy: „Mówią, że góra z górą się nie zejdzie / (...) A my byśmy w górach zeszli się wszędzie” (3); „Mówią, że wiara góry przenosi / A nas miłość niesie ponad dolinę” (3). Wyznaje w końcu: „Nad szczyt, nade wszystko miłość się wzbija / Wspina się ponad ziemskie poziomy” (3).

W przywołanych przeze mnie utworach zawarta jest językowo-kulturowa wizja gór. Chociaż autorami wierszy są różni twórcy, obraz górskiej przyrody jest bardzo spójny. Poetów łączy przede wszystkim postrzeganie jej jako sfery *sacrum* i pojmowanie wędrówki górskiej jako podróży w głąb siebie, zjednoczenie ze światem fauny i flory, doznanie przeżyć metafizycznych, a nawet mistycznych. Taka postawa nie jest w dzisiejszych czasach

popularna. Współczesność desakralizuje bowiem góry. W kulturze dominuje traktowanie ich jako obiektów do zdobycia oraz nastawienie konsumpcyjne. Modne jest uprawianie sportów wysokogórskich, wypraw survivalowych. Okiełznanie natury stało się wyzwaniem rzuconym człowiekowi, który chce pokonywać ograniczenia swoje oraz przyrody i pozyskiwać nowe obszary.

Objaśnienie numeracji¹⁵

1. Belon W., „List o czekaniu”
2. Borkowski T., „Gór mi mało”
3. Borkowski T., „Miłość z gór”
4. Harasymowicz J., „Daleko w góry”
5. Harasymowicz J., „Nie było już śniegu”
6. Harasymowicz J., „Pieśń XXIX”
7. Harasymowicz J., „Szałas”
8. Harasymowicz J., „W górach”
9. Harasymowicz J., „W lesie listopadowym”
10. Harasymowicz J., „Znalezione”
11. Harasymowicz J., „Zostanie tyle gór”
12. Madej D., „Nasz Dom”
13. Szymański W., „Drogi lesie”
14. Szymański W., „Polańska”
15. Talacha M., „Życzenia świąteczne”
16. Węgrzyn K.J., „Chciałbym tu...”
17. Węgrzyn K.J., „Dom o Zielonych Progach”
18. Węgrzyn K.J., „Moja ziemia”
19. Węgrzyn K.J., „Nokturn”
20. Węgrzyn K.J., „Zmartwychwstanie”

¹⁵ Teksty wymienionych utworów znajdują się na: Oficjalna strona zespołu Dom o Zielonych Progach, [on-line:] <http://dom.art.pl/dyskografia> – 23 X 2013.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Oficjalna strona zespołu Dom o Zielonych Progach, [on-line:] <http://dom.art.pl/>
dyskografia – 23 X 2013.

Literatura przedmiotu

Bartmiński J., *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2009.

Bartmiński J., *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, „Czerwona Seria” Instytutu Filologii Polskiej UMCS, 12.

Bugajski M., Wojciechowska A., *Językowy obraz świata a literatura*, [w:] *Językowy obraz świata i kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław 2000, *Język a kultura*, t. 13.

Dom, [hasło w:] *Popularny słownik języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 2007.

The Cultural-linguistic View of Mountains in the Poetry of Jerzy Harasymowicz and Other Creators (Exemplified by the “Dom o Zielonych Progach” Songs Made by Bands)

The article presents the cultural-linguistic view of mountains inscribed into Jerzy Harasymowicz's and other poems of not so well-known poets worshipping the landscape of The Beskidy and Bieszczady mountains. My article tries to approach topics connected with the mountains and inscribe them into the context of popular culture. Harasymowicz's poems receive a kind of “second life” thanks to music arrangements elaborated by bands taking part in a word-musical project “W górach jest wszystko, co kocham...”/ “In the mountains there is everything I love...”. Ethnolinguistic methodology constitutes the basis of my analysis. The linguistic view of mountain nature in the considered poems is accomplished in two ways. The first one is connected with the look of the mountains (reconstructed by a system of facets) whereas the second one focuses on two points of reference – the mountains and man and the relationship between them. The shape of conceptualization and valuation is determined by the point of view and the perspective that the “ego” has taken.

The presence of a human being in the mountains extends the semantic and connotation field connected with the word “mountain” to the issues associated with metaphysical, sacral and emotional spheres as well as to cultural elements.

Key words: cultural-linguistic worldview, conceptualization, perspective, point of view, facets

Joanna Kosturek
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

„Upór Cieniów” Śmierć Innego w poezji Mieczysława Jastruna

Doświadczenie śmierci drugiego człowieka znajduje się u początków twórczości Mieczysława Jastruna – obecne jest już w poemacie *Spotkanie w czasie*, w istotny sposób wpływając na wizję rzeczywistości oraz światoodczucie podmiotu lirycznego. W obrazach śmierci „ty” ewokowane jest zarówno fizyczne uszkodzenie ciała oraz upływ krwi, jak i powolne znikanie postaci, jej tonięcie w kręgach zapomnienia. W poemacie utrata istnienia ma zatem dwa wymiary: biologiczny, związany ze zranieniem ciała i – w konsekwencji – jego chemicznym rozpadem, oraz metafizyczny – warunkowany przez pamięć i zapomnienie.

W utworze *Poemat magiczny* powraca motyw umarłej, spotkanej w czasie – jest ona „Wyjęta z przestrzeni, trawiona przez sól, chlor, wapno” (*Poemat magiczny*, P I, 436)¹. Jednak pamięć nie podlega tym chemicznym i fizycznym prawom – rządzi nią logika wyobraźni i snu, dzięki czemu może ona formować istnienie w sposób dowolny i przekształcać materię rzeczywistości:

Przestawione są wszystkie ściany, formy bez ograniczeń przenikają się wzajemnie, roztopione metale wylewają się z żył ziemi. Chemiczne związki pamięci nie mają już składników koniecznych do podtrzymywania legendy jednolitego stołu. Tam tylko logika wyzwolonych elementów (*Poemat magiczny*, P I, 436).

¹ W tekście stosuję skróty: P I – M. Jastrun, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1984; P II – M. Jastrun, *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1984; FT – M. Jastrun, *Fuga temporum*, Warszawa 1986. Liczba oznacza numer strony.

Natomiast brak pamięci powoduje, że umarła zostaje „pożarta przez zapomnienie, to zwierzę bez skrzydeł, ale o kościach wydrążonych powietrzem jak u ptaków” (*Poemat magiczny*, P I, 436). To obraz znamieny – świadczący o tym, że w poetyckim świecie Jastruna zapomnienie może zniszczyć ciało innego człowieka tak samo, jak śmierć fizyczna². Co więcej – zapomniane „ty” umiera śmiercią, która nigdy się nie kończy. Zanurza się w nieistnieniu coraz bardziej i coraz głębiej, aż do nieskończoności – jak w tym fragmencie *Spotkania w czasie*, łączącym obrazowanie kosmiczne z przyrodniczym:

I coraz szybciej, głębiej, dalej
Odchodzić będziesz pełna cienia
Nieskończonością czarnych alej,
Szumiących wiatrem zapomnienia.
(*Spotkanie w czasie*, P I, 15)

Dzięki tej drugiej perspektywie pojmowania śmierci w poezji Jastruna przestaje ona być jednorazowym aktem, momentem gwałtownego, ostatecznego przejścia. Widziana jest jako proces – zależny od świadomości tego, który pamięta lub zapomina o istnieniu Innego, według zasady: im bardziej będziesz zapomniany, tym mocniej umrzesz. W takiej koncepcji czas okazuje się złowrogą siłą, ponieważ jego upływ wiąże się z gaśnięciem uczuć i porzucaniem pamięci o umarłej: „Czy cię naprawdę kochałem, nie inną, / Nie wiem – naprawdę czy kiedy cierpiałem?” (*Spotkanie w czasie*, P I, 17) – pyta podmiot. Ciemne, pochłaniające wszystko wody czasu w poemacie³ przywołują na myśl mityczną rzekę zapomnienia – Lete. To skojarzenie

² Artur Sandauer wspomina, że „Zapomnienie równa się unicestwieniu zapomnianej osoby (*Zapomniana*)”, A. Sandauer, *Czas oswojony (Rzecz o Mieczysławie Jastrunie)*, [w:] i d e m, *Poezi czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 223. Stwierdzenie to zostaje jednak wypowiedziane przez krytyka w kontekście rozważań o solipsyzmie poezji autora *Innej młodości* i służy mu jedynie jako egzemplifikacja tezy, że u Jastruna „nie ma różnicy między przedmiotem rzeczywistym a wyobrażeniem. (...) Był przedmiotów zależy od wiedzy poety o nich” (*Ibidem*). Związek między życiem „ty” a pamięcią „ja”, o którym piszę w tym artykule, ma natomiast inne, o wiele głębsze źródła – wpisany jest w Jastrunową koncepcję egzystencji, wartości i wizję świata oraz pojawia się konsekwentnie w całej twórczości autora *Punktów świecących*.

³ „Nikt nie wypowie okrucieństwa czasu, / Tej wody ciemnej, co wszystko pochłania” (*Spotkanie w czasie*, P I, 17).

uzasadnione tym bardziej, że w innych wierszach znajdujemy bezpośrednie odwołania do greckich wyobrażeń podziemnej krainy. W poezji Jastruna – podobnie jak w tych wierzeniach, w których warunkiem wstąpienia do Hadesu, przemiany w cień, jest napięcie się wody zapomnienia – pamięć nierozdzielnie wiąże się z istnieniem, jest dla niego konieczna⁴.

W dwóch ostatnich wersach *Uniwersytetu Cieniów* – utworu z przedostatniego zbioru wydanego za życia poety – powraca obraz umarłej w alei. Jest on jednak lustrzanym odbiciem wizji z tomu pierwszego, ze *Spotkania w czasie*: tunel, widziany w zwierciadle, zdaje się przybliżać zmarłą do podmiotu – zmierza ona w jego stronę. Spotkanie jednak nie następuje. Obraz ten można uznać za metaforycznie nakreśloną sumę działań Jastrunowego podmiotu. W licznych wierszach odnajdujemy bowiem motyw zatrzymania zmarłej w owej niekończącej się drodze ku nicości, próby zbliżenia jej do powierzchni istnienia, spływania ciemnych wód śmierci, w których została zatopiona⁵.

W wierszu *Przebudzenie* czytamy:

Widzę jeszcze jak twoja już gasnąca głowa
Pije ze źródła mego i otwiera oczy
Na chwilę tylko, blednie, płaska jak widmowa
Ikona, której złoto cień drapieżny mroczy –
I wnet ją ptaki rozniosą.
(*Przebudzenie*, P I, 206)

⁴ Zwraca na to uwagę także Jacek Łukasiewicz, kiedy pisze, że w *Spotkaniu w czasie*: „Hades był więc bezpamięcią”, J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982, s. 119.

⁵ Pojawiającemu się w twórczości Jastruna motywowi ocalania kobiety poświęcił obszerny fragment swej monografii Jacek Łukasiewicz. Badacz wpisuje ten motyw w strukturę mitu o Eurydyce i Orfeuszu, a problematykę tę łączy nie tylko z tematem śmierci i zaświatów, lecz także między innymi z takimi zagadnieniami, jak proces twórczy (uobecnianie Eurydyki to w interpretacjach Łukasiewicza między innymi tworzenie poematu, ona sama zaś może stać się jego metonimią), kobiecość czy androginia (por. *Ibidem*, s. 100-133). O szczególnej obecności zmarłych i roli pamięci w twórczości Jastruna wspominali między innymi: K. Dybciak, *Istnienie jest śpiewem i rytmem. Współczesny orficyzm*, [w:] *idem*, *Trudne spotkanie. Literatura XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, *Arkana Literatury*, s. 268-270; K. Roszak, *Wersja ostateczna*, „Literatura” 1983, nr 5, s. 3; J. Łukasiewicz, *Smuga światła*, [w:] *idem*, *Rytm, czyli powinność. Szkice o ludziach i książkach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 238, *Z Prac Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego*.

„Ty” zanika, odchodzi w przestrzeń śmierci. Zachowuje swoje istnienie już tylko dzięki karmieniu się podmiotem – piciu z jego źródła. Obraz ten można interpretować jako żywienie się przez „ty” pamięcią (troską, miłością) „ja”. Bohater wiersza staje się zatem dla Innego źródłem istnienia – chwilowego, ostatniego doświadczenia życia. Motyw ożywiania zmarłego dzięki piciu (w domyśle: krwi) z żyjącego przywodzi na myśl wampiryzm. Tracąca swą substancjalność oraz oznaki życia głowa umierającej także konotuje wyobrażenie upiora, podobnie jak nocna sceneria z dwóch pierwszych strof wiersza. To, co kojarzy się z upiornością, tu otrzymuje jednak znamiona sakralne: błąda, płaska i widmowa głowa staje się ikoną. Obrazowanie to podkreśla wartość istnienia umierającej, która jawi się jako obiekt nie tylko ukochany, lecz również święty. Element złowrogi powraca w wizji drapieżnego cienia i mroku. To, co przerażające, tkwi zatem w śmierci – w rozpędzie, który niszczy ukochane ciało, nie w samym umarłym „ty”. Podmiot wierszy Jastruna pragnie powrotu zmarłej. Jej głowa zostanie jednak zniszczona, rozszarpana przez ptaki.

Umarła powraca w wierszu *Wakacje*, wnikając do krwi bohatera lirycznego. W utworze tym pojawia się charakterystyczny dla poezji Jastruna motyw **wejścia i zamieszkiwania „ty” w „ja”**⁶. Podmiot staje się dla umarłej domem:

Jak to się stało, powiedz, czemu,
 Że przez zamknięte szczelnie drzwi,
 Które już mech i rdza okrywa,
 W odbiciu moim jeszcze żywa,
 Podobna szkielek słonecznemu
 Wchodzisz do mojej ciemnej krwi.
 (*Wakacje*, P I, 278)

Pamięć jest zaś jak lustro – umożliwia utworzenie **odbicia** postaci. Pojawienie się tego wizualnego motywu sprawia, że mrok i cień przestają być atry-

⁶ O motywie istnienia zmarłej w podmiocie pisze także Jacek Łukasiewicz, por. J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, s. 119-123. Wspomina o nim również Krzysztof Dybciak, określając tę obecność między innymi jako „coś na kształt zmartwychwstania dokonującego się w jaźni jednostkowej”, K. Dybciak, *op. cit.*, s. 269.

butami zmarłej. Jakością związaną z nią stanie się teraz światło: jej odbicie podobne jest bowiem „szkiełku słonecznemu”. Rzeczy można widzieć wówczas, gdy pada na nie i odbija się od nich światło. Postać odbijająca promienie **musi być zatem widzialna**. Umieranie to pogrążanie się w mroku: głowa kobiety w *Przebudzeniu* gaśnie, postać ze *Spotkania w czasie* zostaje przesłonięta przez czas, Alcestris w zaświatach „już była tylko cieniem, / (...) Ona wczoraj jeszcze jaśniejąca (*Alcestris*, P I, 293), zmarły z wiersza *Odejskie* jest „Zmieniony w cień, co pożarł jego ciało” (*Odejskie*, P I, 527). Umarła żyjąca w świadomości podmiotu pozostaje zaś „biała w ciemności nocy” (*Żyje we mnie*, P II, 158). Odzyskanie widzialności, twarzy, kształtu umarłego „ty” jest formą ocalenia, wydobycia go z królestwa śmierci⁷. Hades znaczy przecież

⁷ Znamienne, że cytowaną powyżej strofę z wiersza *Wakacje*, w której następuje zwrot do „ty”, można interpretować także jako odnoszącą się nie do kobiety, lecz do uosobionej przeszłości. Przeszłość w poezji Jastruna jest innym światem, inną przestrzenią – nieraz przypominającą wymiar śmierci. Odzyskiwanie przeszłości może być zatem podobne do odzyskiwania umarłej – także należy uczynić ją widzialną. Dlatego wspomnienie niejednokrotnie wiąże się ze światłem. Dzieje się tak w wierszu *Wakacje*, gdzie pod wpływem „świeatnych zajęczków” z mroku wyłania się obraz przeszłości. Miniony czas z obecnymi w nim ludźmi wraca do podmiotu jak świetlista smuga – „zgasłe lato” ożywione zostaje „słonecznym wrokiem” (*Wakacje*, P I, 278) wspomnienia. Dzięki światłu pamięci dawne istnienie znów się wydarza, a ciotki i stryjowie odzyskują swe kształty. W rozświetlonej przeszłości jest obecna także ukochana – tak realnie, że pomiot czuje „dzis jeszcze, w innym świecie / (...) dotyk jej niewprawnych ust” (*Wakacje*, P I, 279). W wierszu *Zdarzenie z dzieciństwa* również odnajdujemy motyw rozjaśniania ciemności minionego czasu przez światło wspomnienia. Przeszłość jawia się tu jako **obraz**: „Jak stary obraz olejny / Z domu dzieciństwa pamiętam / W świetle wspomnienia chwiejnym / Wesele u Adwenta” (*Zdarzenie z dzieciństwa*, P I, 283), a chwila miniona nasycą się jakościami wizualnymi – jest „Pełna błękitu i dziecięciu czerwieni” (*Zdarzenie z dzieciństwa*, P I, 284), przypomina malowidło Veronese’a. Przemijanie wiąże się tu natomiast z utratą barw, z błędnieniem oraz z czernieniem, z zanurzaniem w mroku. Motyw światła czy obrazu odnajdziemy także w *Pieśni zabobonu*, w której czytamy: „Odkopał wiosnę, czas stracony, / Że **Isni** jak **obraz** nie oschnięty: / Miłosne łoża i zasłony, / I woń idylli sianożętej” (*Pieśń zabobonu*, P I, 45; podkr. – J. K.) oraz w wierszu *Słyszałem we śnie ojciec krzychał*: „Trzeba pozbyć się lęku przed śmiercią. / Każde wspomnienie przemienić w **promień**” (*Słyszałem we śnie ojciec krzychał*, P I, 328; podkr. – J. K.). O istotnym w liryce Jastruna motywie obrazu i światła pisze wnikliwie w swej monografii Jacek Łukasiewicz. Możliwość utrwalenia bytu w obrazie, zagwarantowania istnieniu (rzeczy bądź postaci) trwania, badacz ujmuje jednak w innym – niż przedstawiony tu – kontekście, odnosząc te jakości przede wszystkim do czasu sztuki (por. J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, s. 77-79, 92-99, 290). Ze sztuką wiąże także nadawanie kobiecie-Eurydyce widzialności – dzieje się to bowiem za sprawą uobecniania jej w świecie poematu, który, jak wielokrotnie pisze w książce badacz, nie może istnieć bez jakości wizualnych (por. *Ibidem*, s. 102-108, 150). O związku kategorii wizualnych z motywem życia i śmierci por. także: *Ibidem*, s. 93, 98, 123, 170-171, 327-328; S. Barańczak, *Miedzy czernią a bielą*, [w:] i d e m, *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973, s. 108-111.

– „Niewidzialny”⁸. Pamięć to zatem przestrzeń, w której przechowywane są nie tylko – i nie przede wszystkim – wspomnienia o utraconej, lecz także **wizerunek** jej ciała. Funkcją pamięci nie jest przywoływanie zdarzeń z biografii „ty”, lecz zatrzymanie **obrazu osoby**:

W pamięci postać twą zabalsamować,
Abyś zamknięta w jej czystym bursztynie
Mogła swą piękność młodzieńczą zachować,
(...)
Pomimo śmierci (...)
(*W pamięci*, P I, 221)

Zamiast gnijących zwłok, rozkładanych przez czas aż do momentu, w którym ciało zniknie, pozostawiając tylko kości lub popiół – czystość i szlachetność bursztynu. Prawdziwa wartość obrazu objawia się dopiero wobec śmierci. W *Znakach życia* czytamy:

W bezkształt rozpada się, w noc, w nic.
Dlatego tak nam droga każda forma,
Choćby ten obłamany zarys wizerunku
Na wytartej monecie.
(*Znaki życia*, P I, 478)

Zawarte w tych frazach wyjaśnienie przywiązania człowieka do formy i tego, co widzialne, odpowiada tezom francuskiego filozofa Régisa Debraya, który w eseju *Narodziny przez śmierć* pisze, że potrzeba tworzenia obrazów to odpowiedź na doświadczenie śmierci drugiej istoty: gnicie i znikanie jej ciała. Jak dowodzi Debray:

Wolno sądzić, że pierwszym metafizycznym doświadczeniem ludzkiego zwierzęcia, nierozzerwalnie estetycznym i religijnym, była ta bulwersująca zagadka: przejście istoty ludzkiej w stan anonimowej galarety. (...) Widok śmierci był na tyle wstrząsający, że wywołał natychmiastową reakcję, kazał człowiekowi zrobić

⁸ Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1998, s. 352.

obraz nienazywalnego, stworzyć sobowtóra zmarłego, żeby go zatrzymać przy życiu, a tym samym nie widzieć tego „nie-wiadomo-co”, nie widzieć samego siebie jako „prawie nic”. Znacząca inskrypcja, rytualizacja otchłani przez lustrzane odbicie. (...) wstrząs na widok zwłok, od którego zaczyna się człowieczeństwo, rozbudził w człowieku zarazem potrzebę religijną i potrzebę tworzenia obrazów. Lub, jeśli kto woli, kazał mu zatroszczyć się o pochówek i stworzyć podobiznę zmarłego. Wszystko to pojawia się jednocześnie i wynika jedno z drugiego. Jak osesek, który przeglądając się w lustrze, po raz pierwszy zbiera w jedną całość poszczególne członki swego ciała, tak my przeciwstawiamy się śmiertelnemu rozkładowi, komponując ciało na nowo za sprawą obrazu⁹.

W wierszu *Słyszałem we śnie ojciec krzychał nicości i rozkładowi ciała* przeciwstawiona zostaje wizja nieskończonego istnienia w odbiciu, powtórzenia bytu w zwierciadłach. Umarły trwa po śmierci jako niezliczona liczba własnych sobowtórów, ponieważ inna przestrzeń – zaświaty – to system luster zatrzymujących w swej taflii jego wizerunek. Lustra takie istnieją także w świadomości podmiotu. To „szkło nie do stłuczenia” (*Umarli żywi zapomniani*, P I, 340), o którym pisze poeta w wierszu *Umarli żywi zapomniani*, **nie pozwala uwolnić się od widzenia umarłych**, staje się nieodłącznym atrybutem Jastrunowego podmiotu. Dlatego nosi on w sobie nie tylko postać ukochanej,

⁹ R. Debray, *Narodziny przez śmierć*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 250-251, *Octavo. Wznowienia poszukiwanych książek*, 001. Debray szeroko pisze o „grzebalnej genealogii obrazu” (*Ibidem*, s. 252). Słowa takie, jak „znak” czy „obraz” właśnie, mają swoje źródło w obszarze semantycznym umierania: „Idol pochodzi od *eidolon*, co znaczy zjawia zmarłego, mara, a dopiero później obraz, portret. Archaiczny *eidolon* desygnuje duszę zmarłego, wylatującą z martwego ciała w postaci nieuchwytnego cienia, sobowtóra, którego zwiewny, lecz wciąż cielesny charakter ułatwia jego plastyczne przedstawienie. Obraz jest cieniem, a cień to pospolita nazwa sobowtóra” (*Ibidem*, s. 245); „Znak pochodzi od *sema*, kamień nagrobny” (*Ibidem*, s. 246). Debray przywołuje wiarę w to, że reprezentacja zmarłego (maska pośmiertna czy podobizna) – obraz jego ciała – zapewni mu rzeczywiste istnienie, będzie nim samym: „Reprezentacja nie jest po prostu kamienną metaforą zmarłego, lecz realną metonimią, uduchowionym, ale wciąż fizycznym przedłużeniem jego ciała. Obraz to żywy człowiek wysokiej jakości, dobrze odżywiony, nie utleniający się. Można mu ufać” (*Ibidem*, s. 247). Tworzenie wizerunku mogło mieć jednak również inną funkcję: ochronną – ocalało żywych przed powrotem zmarłego czy chroniło ich „przed wstrząsającym widokiem zgnilizny” (*Ibidem*, s. 251), zapewniało „optyczne *katharsis*” (*Ibidem*, s. 252). Obraz służył życiu także w tym sensie, że umożliwiał łączność żywych i umarłych, ludzi i bogów – za jego pośrednictwem żyjący mogli kontaktować się ze światem nadprzyrodzonym i pozyskać przychylność tajemniczych sił (zob. *Ibidem*, s. 254).

lecz także inne osoby, które spotkał w ciągu życia: członków rodziny, przyjaciół, ludzi dalekich, także tych, których wizerunku nie przywołuje celowo, jak w wierszu *Duch obojętny*. W utworze tym przebywanie zmarłego wewnątrz podmiotu nie wiąże się ani ze wspomnieniem przeszłości, ani wspólnie przeżytych zdarzeń, lecz jest właśnie odtworzeniem **obrazu ciała** człowieka:

Widzę włos jego rudy i złote powieki.
Jest cały, nie zmieniony.
Jego uśmiech, swobodne zachowanie,
Wesoły gest przecinający rozmowę.
(*Duch obojętny*, P I, 342)

W *Smudze światła* poeta pisze o „uporze Cieniów”¹⁰. Tak bardzo chcą one powrócić, że czasem ich wejście w świadomość podmiotu dokonuje się przemocą, jest niepożądanym naruszeniem „suwerenności duszy” (*Duch obojętny*, P I, 342). Umarli łakną bowiem istnienia, powtórnego ucieleśnienia się¹¹ – a mogą to osiągnąć dzięki wspomnieniu żyjącego, w którym nasycają się bytem – „Owijają się w błękit dni minionych, w młodość” (*Duch obojętny*, P I, 341). Przecież to dzięki świadomości podmiotu, tworzącej i zatrzymującej obrazy, postać ukochanej kobiety zaczyna przynależeć do porządku innego niż ten, w którym po śmierci zostaje z człowieka tylko biały szkielet – określony jako ludzki rdzeń w wierszu *Drzewo*¹²:

Nie zmieniałaś się nic. Jak Bóg w drzewach
Trwasz odradzając się nowymi liśćmi
W moim studio zdjęć momentalnych
Schnących w nocach bez snu.
(*Wyjdiesz z pokoju*, P I, 534)

¹⁰ Zob. M. Jastrun, *Smuga światła*, Warszawa 1983, s. 202.

¹¹ Zob. na przykład takie utwory, jak *Sen nocy zimowej*, *Podróż bez zakończenia*, *Pustynie stworzenia*.

¹² We frazach: „Drzewo się w przeszłość przyszłością odziewa. / Rdzeń roślinny zachowuje życie. / Tylko dla nas, zwierząt ssących, szkielet / Jest białą latarnią śmierci” (*Drzewo*, P I, 489) zawiera się analogia i przeciwstawienie. Poprzez zestawienie człowieka z drzewem kreślą one obraz tego, który nosi śmierć w sobie: tak jak rdzeń roślinny stanowi o życiu, corocznym odradzaniu się, tak „rdzeniem” jednostki ludzkiej jest szkielet – czyli rozpad ciała bez możliwości odnowy.

W utworze *Wyjdiesz z pokoju* „ty” zostaje wpisane w roślinny porządek istnienia, w którym udziela mu się boskość, z takimi atrybutami, jak wieczność, nieśmiertelność, możliwość odrodzenia się – zmartwychwstania. Żyjąca w podmiocie umarła zdaje się wręcz esencją istnienia. Nosi w sobie wspomnienie minionych dni jak „pestkę w wiśni” (*Żyje we mnie*, P II, 159), a zatem życiodajne jądro roślinnego bytu. Opisowi jej poruszania się we wnętrzu podmiotu towarzyszy zaś wizja śródziemnomorskiego krajobrazu, w którym:

Kwiat aloesu otwiera się
na nieśmiertelność.
(*Żyje we mnie*, P II, 159)

Pragnieniem Jastrunowego podmiotu jest jednak ocalenie nie tylko tej jednej postaci czy ludzi bliskich. W *Smudze światła* pada wyznanie, że szczególne miejsce w porządku wspominania należy się tym osobom¹³, które nie były ważne w życiu poety – lecz które wydają się:

(...) najbardziej pokrzywdzone przez swoje nieistnienie, zarzucone gdzieś, jak wrzuca się do śmietnika różne szpargały niepotrzebne, jak wyrzuca się z kosza listy podarte, aby nie dostały się do niczych rąk¹⁴.

Dlatego odnajdziemy tu na przykład fragmenty poświęcone Hannie P. – dalszej znajomej poety z czasów krakowskich¹⁵, czy wspomnienie starca, którego wzrok przez moment połączył się ze spojrzeniem młodzieńca w kościele Franciszkanów – i od tej chwili na zawsze trwał w świadomości Jastruna mimo upływu czasu¹⁶. W wierszu *Noce zapomniane* ocalani są także ludzie żyjący w zamierzchłej przeszłości, która nie była bezpośrednio dana podmiotowi w doświadczeniu. Bohater liryczny dokonuje w sobie uobecnienia

¹³ Na wątek uobecniania, przywoływania, spotkanych niegdyś ludzi we wspomnieniu, jako na jeden z najważniejszych tematów *Smugi światła*, zwracają uwagę recenzenci książki: S. Tomala, *Podobieństwa, prawdopodobieństwa, zbliżenia*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 4, s. 139 oraz J. Łukasiewicz, *Poezja i eschatologia*, „Odra” 1984, nr 10, s. 99.

¹⁴ M. Jastrun, *Smuga światła*, s. 72.

¹⁵ Zob. *Ibidem*, s. 199-201.

¹⁶ Zob. *Ibidem*, s. 206-207.

ich krwi „poprzez czas idące” (*Noce zapomniane*, P I, 42). Działanie to zostaje oddane za pomocą typowego dla Jastruna – niezwykle zmysłowego, nastrojowego, nasyczonego wręcz materialnością – opisu otaczających ich przedmiotów i elementów krajobrazu, a także ich namiętności i zajęć. Opis taki stanowi swego rodzaju zagęszczenie istnienia – ma być anulowaniem nicości, która pochłonęła przeszłość.

Bohater *Nocy zapomnianych* oraz innych wierszy jawi się jako ktoś o świadomości zdolnej do wnikania w różne czasy i przestrzenie oraz do powtarzania i uobecniania ich w sobie. Praktyka ta zostaje także opisana w wierszu *Portret nieznanego*, w którym znajduje się odwołanie do Orfeusza¹⁷:

I brama w jego słowach jest otwarta
Na krajobrazy, których nigdy może
Nie widział, twarze kobiet bezimiennych,
Na białą mękę w spichrzu i na zboże
Pyłem stojące na sierpniowej pełni
(*Portret nieznanego*, P I, 469)

Poszerzenie własnej świadomości przez noszenie w niej czasów różnych ludzi oraz różnych przestrzeni wynika ze swoistego głodu istnienia (w jednym

¹⁷ O szczególnej roli Orfeusza-poety pisał Jastrun w eseju poświęconym tłumaczonym przez siebie *Sonetom do Orfeusza*. Ta mityczna postać: „w interpretacji Rilkego, nie przestaje żyć jako uosobienie najwyższej poezji, której przywilejem jest nieustanne przekraczanie granicy między życiem a śmiercią, widzialnością a brakiem kształtu, między formą a ideą (...). Jest tym, który włada w «podwójnym obszarze», jednoczy rzeczy wiecznego rozdziału, sprawia, że smak owocu wyszeptuje w nasze usta życie i śmierć, jest nagłym błyskiem poznania, jest obcowaniem zmarłych z żywymi, wspomnieniem i przecuciem. Cała pierwsza część *Sonetów* zawiera w sobie wielką pochwałę poezji jako pośredniczki między dwoma światami”, M. Jastrun, *O „Sonetach do Orfeusza”*, [w:] i d e m, *Miedzy slowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 362. Moc przekraczania wymiarów to zdolność także Jastrunowego podmiotu – jedną ze specyficznych cech tej poezji jest łączenie rzeczywistości realnej ze snem, kreowanie bytów i przestrzeni o niepewnym ontologicznym statusie, poruszanie się na granicy istnienia – nieistnienia. W eseju Jastrun pisze również o przenoszeniu przez autora *Elegii duinejskich* z przeszłości do wiersza „zmarłychwstałych obrazów życia” (zob. *Ibidem*, s. 364) oraz uwielbieniu bytu ziemskiego (zob. *Ibidem*, s. 365) – nie ulega wątpliwości, że można to odnieść także do jego własnej twórczości. Jacek Łukasiewicz, pisząc o obecnym w poezji autora *Genez* motywie przenoszenia rzeczy poza śmierć, wskazuje właśnie na kontekst, jakim są utwory Rilkego (zob. J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, s. 53-56). O orficyzmie w twórczości Jastruna pisze także K. Dybciak, *op. cit.*, s. 268-271.

z wierszy Jastrun pisze: „Za mało mi o jedno życie”, *Jedno życie*, P I, 281) oraz z niezgody na śmierć. Niezgoda ta sformułowana zostaje wprost w niejednym wierszu:

(...) Ja chcę przybliżyć
Brak, nieobecność, napełnić je bytem,
Śmierć unieważnić.
(*Portret nieznanego*, P I, 470)

Raz jeszcze poruszę nicość –
O kość jej zagrzynam słowem.
(*W lesie*, P I, 419)

W śmierci, w znikaniu jest zło.
(*Nie we wierszu, na jawie polana*, P I, 575)

Obowiązkiem podmiotu jest stworzenie w swej świadomości miejsca temu, co zostało pozbawione istnienia, co przeszło przez śmierć. Na zachowanie w pamięci zasługują nie tylko ludzie, lecz cały byt: każda, nawet najmniejsza forma organicznego istnienia, a także każdy moment z przeszłości¹⁸. W wierszu *Na opuszczonych miejscach* wezwanie: „Zapamiętać” (*Na opuszczonych miejscach*, P I, 449) ma podwójne znaczenie. Wskazuje na świadomość śmierci: konieczności pamięci o rozpadzie człowieka w proch i o usychaniu roślin. To krótkie stwierdzenie stanowi również imperatyw pamiętania o tych, których żywe niegdyś ciała przekształciły się w nieorganiczne cząstki. Rozpad „Związku rodzinnych elementów, małżeństwa wapnia i soli” (*Na opuszczonych miejscach*, P I, 450) – „bezkształt nicości” – jest bowiem nie do zniesienia dla istnień wcześniej żywych. Zadaniem tego, który

¹⁸ O charakterystycznej dla liryki Jastruna gotowości pamiętania drobiazgów i ulotnych chwil – zwróconej przeciwko śmierci – pisze Iwona Smolka, recenzując tom *Godła pamięci*, por. I. Smolka, *Formuły trwania*, „Twórczość” 1970, nr 5, s. 107-110. Jan Pieszczachowicz formułuje zaś uwagi o wpisanej w twórczość poety szczególnej wrażliwości na wartość istnienia zagrożonego nicością oraz na nieobecność tego, co zniknęło, por. J. Pieszczachowicz, *Antynomie czasu*, „Twórczość” 1968, s. 107-108, por. także: J. Witan, „Ciemne drzewo uczuć”, „Poezja” 1970, nr 3, s. 86.

jeszcze żyje, jest wymierzona przeciw nicości myśl o zmysłowym cieple bytu: o upale, deszczu, brzęku owadów i zapachu roślin.

Odrzucenie nicości – dążenie do wskrzeszania istnień minionych, do wydobycia ich z pośmiertnego bezkształtu – wiąże się z afirmacją bytu, uznaniem jego absolutnej wartości, a może nawet świętości. O szczególnym rodzaju miłości do „substancji życia” pisze Jastrun także w *Smudze światła*, wspominając swoje chłopięce lata¹⁹. Ocalanie w sobie bytu jawi się jako magiczna sztuka, zdolność do utworzenia wewnątrz siebie innego wymiaru²⁰. Pamięć, udzielająca schronienia istnieniu, nie jest już funkcją świadomości, lecz metafizyczną przestrzenią, swoistymi zaświatami, w których byt ma zmartwychwstać.

Jednak – jak czytamy w jednym z wierszy –

O krok od nieśmiertelności byłaby pamięć,
Gdyby nie rozbiła czasu na
Obrazy nie powiązane ze sobą.
(*Pamięć*, P I, 533)

W utworze *W dzień kwietniowy* zatrzymane w pamięci obrazy przeszłości okazują się sfałszowane. Nie są odtworzeniem minionego czasu, lecz wynikiem pracy wyobraźni. Trwają w lustrze pamięci, ale nie ma w nich życia; nie są one prawdziwym działaniem się istnienia, tylko „martwym” odbiciem, złudzeniem: „Pamięć jak lustro ma powierzchnię martwą” (*Ostatni dzień*, P I, 277) – czytamy w wierszu *Ostatni dzień*. W *Późnym zapisie* zaś:

¹⁹ Zob. M. Jastrun, *Smuga światła*, s. 8: „Miłość materii, substancji życia pod jakąkolwiek postacią ujawniała się chłopcu w tym okresie kończącego się dzieciństwa, o tej porze granicznej i mającej pozostać nią dłużej lub krócej, ale już miałem świadomość, że to nie będzie trwać w miejscu i zmieni się. Ta miłość materii, z której zrobiony jest świat otaczający nas we wczesnych latach, jest chyba czymś niepowtarzalnym później. Zaczęłam te moje studia przyrody w latach o wiele wcześniejszych od tych krakowskich. (...) Nigdy w późniejszych latach nie zbliżyłem się tak do substancji, z której zbudowane są przedmioty, rzeczy, rośliny, drzewa, to wszystko, co nas otacza, materia żywa pomieszana z martwą.

Tak również przypatrywałem się ciału ludzkiemu – jakbym chciał wykraść tajemnicę tego świata, w którym żyłem, widząc wszystko intensywnie, jak nigdy potem. Oddalony od miejskiej cywilizacji mogłem bez przeszkód włączyć się w rytmy na wpół wiejskiego życia, obserwować przyloty i odloty ptaków, mrowiska w lesie, motyle, pszczoły i trzmiele na łąkach”.

²⁰ Zob. *Ibidem*, s. 36.

Ani jednego dnia nie pamiętam
W jego prawdziwej szarości i blasku.
Trwa późne odbicie
Na kartce poplamionej atramentem.
(*Późny zapis*, P I, 458)

W *Prześwietleniu* po drugiej stronie szklanej tafli czai się nicość, a nie byt:

Tak oszukały ich odbicia w szkłe sztuczna tęcza
zamrożona w kryształach przez który przegląda
ciemność gęstsza od wszystkich nocy –
nicość z jej kurzą ślepotą.
(*Prześwietlenie*, P II, 145)

Czy obraz nie wyprowadza więc istnień poza śmierć? W utworze *Na progu* wizerunek utraconej trwa w świadomości podmiotu, który widzi jej twarz, a także całą postać „idącą cicho wzdłuż kłosów” (*Na progu*, P II, 237). Jednak jej samej przecież nie ma, co podkreśla się kilkakrotnie. Kobieta skojarzona zostaje także z uschniętymi liśćmi, co stanowi odwrócenie wizji z utworu *Wydziesz z pokoju*, w którym odradzała się w drzewach niczym Bóg. Myśl o zmartwychwstaniu okazuje się ułudą, „ty” pozostaje nieodrodzone, niewskrzeszone.

Frazy o zmarłych, których się nie wskrzesi (*Próba powrotu*, P II, 165), „którzy nie zmartwychwstaną” (*Sen*, P II, 173), a nawet „nie przemieniają się w duchy” (*Pojednanie*, P II, 178), pojawiają się w wierszach z przedostatniego wydanego za życia poety tomu. Myśl o całkowitej utracie zmarłego „ty” obecna była jednak w twórczości Jastruna zawsze. W wierszu *Jabłoń* ze zbioru *Inna młodość* (1933) czytamy:

Nie spotkamy się już nawet we śnie.

Cóż mi twe cienie? Najbliższa, najdalsza,
Nic nie zostało mi z ciebie. Niestety.
(*Jabłoń*, P I, 54)

W *Przemijającym* z tomu *Intonacje* (1962):

Tyle kobiet, które legły w popiele.
(Ich oczy wypłynęły z orbit,
ich paznokcie oddały rubin wrogim zorzom.)
(*Przemijający*, P I, 417)

W wierszu *** (*To trudne do uwierzenia*) podmiot może nadal oglądać zmarłą w swej pamięci, odtwarzając takie szczegóły istnienia, jak kolor kobiecej sukni i oczu. Stworzony przez poetę sensualistyczny opis wspólnego bycia w czasie nie ocala jednak „ty” przed rozpadem w nicłość. Nie ma nawet takiej formy gramatycznej, w której można by opowiedzieć o istnieniu zmarłej, więcej: wypowiedzieć zdanie ontologiczne odnoszące się do jej bytu:

To trudne do uwierzenia
tak wiele lat
i że dziś mówię
– byłaś –
mówię w czasie tak bardzo przeszłym
że nie istniejącym
(*** *To trudne do uwierzenia*, FT, 60)

Podmiotowi pozostaje po umarłej „tylko szary popiół / milczenia” (*** *To trudne do uwierzenia*, FT, 60) – jakby niemożność utrwalenia w słowie była skazaniem „ty” na powtórny rozkład, ostatecznym powtórzeniem utraty.

W książce *Melancholijne spojrzenie* Piotr Śniedziwski pisze o Orfeuszu, którego melancholia rozpoczyna się w momencie, gdy spogląda on wstecz, by stwierdzić, że Eurydyka nie podąża za nim ścieżką wiodącą z Hadesu ku istnieniu – i wie już na pewno, że nie udało mu się jej ocalić. Źródłem udręczenia, które wywołuje ta powtórna utrata, jest żal spowodowany nieobecnością – jednak już nie Eurydyki, lecz możliwości i nadziei szczęścia²¹. Od tej chwili – jak pisze Piotr Śniedziwski: „(...) to nie świat stał się pusty – taki

²¹ Zob. P. Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, *Horyzonty Nowoczesności* 89, s. 11-12.

był bowiem już po śmierci Eurydyki, ale (...) to w Orfeuszu zapanowała pustka i samotność”²².

Melancholię jako „wchłonięcie [utraconego – przyp. J. K.] obiektu i uczynienie z siebie jego substytutu, rzucenie na siebie jego cienia”²³, „stratę zachodzącą wewnątrz «ja»”²⁴ opisuje Marek Bieńczyk. Doświadczenie takie zdaje się także udziałem Jastrunowego bohatera. W wierszu *Ciężar* noszenie w pamięci utraconej kobiety jest jednocześnie noszeniem w sobie grobu. Wizja granitowej góry zatopionej w jeziorze ewokuje bowiem obraz grobowca. Pamiętanie o umarłej wypiera czas (tak jak masywny przedmiot wypiera wodę), pozostawiając wewnątrz podmiotu ciężar jej nieobecności.

Równocześnie atrybuty utraconej w wierszu *Ciężar* – jej nieokreślony ontologicznie status (istnieje i nie istnieje jednocześnie), powiązanie ze źródłem (a także napojem i szklanką), przezroczystość – to jakości, za pomocą których poeta tworzy w wielu wierszach postać symbolizującą obietnicę szczęścia, zapowiedź jakiejś metafizycznej pełni. Postać kobiety stanowi bowiem w tej twórczości część składową powtarzających się, znamienych motywów, z których zbudowane są poetyckie obrazy i za pomocą których Jastrun przedstawia metafizyczną wizję istnienia i losu. W utworach takich, jak *Próba* czy *Tylko uśmiech*, kobieta nie jest konkretną osobą, lecz symboliczną istotą, poprzez którą prześwieca tajemnicza przestrzeń – istotą, która umożliwia bohaterowi lirycznemu przecucie innego wymiaru²⁵ noszącego znamiona sakralne:

Przechodząca obok,
Świeża jak wiosenna ulewa,
Senna, zamknięta jak kościół w letnie popołudnie
(...)
Przeszła cienista mieniająca się od blasku okien.
(*Próba*, P I, 521)

²² *Ibidem*, s. 12.

²³ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, *Strefy*, s. 25.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ O przecuciu innego wymiaru w poezji Jastruna pisze także Robert Mielhowski. Autor ujmując ten temat jednak w odmiennym kontekście, pisząc o danej dziecku (i niedostępnej w życiu dorosłym) kompetencji odczuwania istnienia jako Jedności, Całości oraz odkrywania metafizycznego ładu świata (zob. R. Mielhowski, „Rzecz każda była kresem i początkiem”. O motywie powrotu w poezji Mieczysława Jastruna, „Fraza” 2005, nr 3, s. 98-103).

Nie jadła z jego ręki, żyła w kraju jego myśli
(...)
Krew jej z ciemnego wnętrza szła przez pasaż światła
Pewnego dnia zobaczył, że jest przezroczysta
W niebieskiej sukni ze szkła, że naprawdę
Jest tylko oknem, przez które mógł patrzeć
Na krajobrazy, co wraz z nią zniknęły,
One tworzyły część jej istoty, były
Powietrzem, które ją modelowało.
(*Tylko uśmiech*, P I, 472)

W poezji Jastruna ten inny wymiar okazuje się jednak tylko złudzeniem, a starzejąca się czy utracona – nieobecna, nieistniejąca – kobieta staje się znakiem niespełnienia losu, świadectwem tego, że zasadą rzeczywistości jest tylko przemijanie. W tej perspektywie utrata ma wymiar absolutny – oznacza wpisany w świat brak możliwości spełnienia i osiągnięcia szczęścia. U genezy tej symboliki być może znajduje się młodzińcze doświadczenie miłości do Marii i późniejsze bolesne rozstanie, o którym pisze Jastrun w *Smudze światła*, określając ukochaną właśnie jako „znikniöną”²⁶. Niespełnienie miłosne (i szerzej: metafizyczna niemożność spełnienia w ogóle) oraz śmierć (odejście) kobiety łączą się. Czytane w tym kontekście wiersze o utraconej odsłaniają jej podwójny status: jest ona zmarłą, ale jednocześnie tylko (aż) tą, która przestała kochać czy której piękno (mające w twórczości Jastruna sensy metafizyczne) przeminęło²⁷.

²⁶ Zob. M. Jastrun, *Smuga światła*, s. 202-204. Imię „Maria” powraca w wierszach Jastruna.

²⁷ W *Przebudzeniu* motywy, które ewokują śmierć kobiety, mogą jednocześnie wskazywać na rozłączenie kochanków – kamienna maska to maska pośmiertna, ale także oznaka zimnej obojętności, wygaśnięcia uczuć; podobnie blade usta odłączone od warg pomiotu lirycznego, motyw „ostatniej nocy” i samotności. Ukochana z wiersza *Wydziesz z pokoju* to równocześnie umarła i ta, z którą podmiot się rozstał. Rozdzielenie nastąpiło bowiem za sprawą alei (symbolizującej w tej poezji właśnie śmierć, na co zwraca uwagę J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, s. 142), jak również kół pociągu (w *Smudze światła* odejście Marii poeta opisuje następująco: „Pociąg zabrał z moich oczu ją (...) Drzwiczki zatrzaśnięte przez konduktora, który zabrał ją, chłodną, zamkniętą w sobie, w tamtą stronę, do której nie wróćę (...)”, M. Jastrun, *Smuga światła*, s. 203). Pojawiająca się w *Poemacie magicznym* postać kobiety jest natomiast nie tylko zmarłą, lecz także upragnioną przez podmiot w przeszłości

Wiersz *Ciężar* zdaje się łączyć dwie odmienne perspektywy pisania o zmarłym w liryce Jastruna. Pierwsza wiąże się z metafizyczną wizją świata, w której podmiot, dzięki swej pamięci, jest kimś więcej niż zwykli śmiertelnicy – to Orfeusz mający moc ocalenia innych (niedoskonałego wprowadzie). Śmierć „ty” pojawia się tu w kontekście metafizycznych rozważań o nicości i bycie, czasie, pamięci i wyobraźni, a sama umarła nie musi być konkretną osobą. W drugiej perspektywie od metafizycznych konceptów istotniejsze staje się samo doświadczenie podmiotu – śmierć Innego rzeczywiście przeżyta.

Taka perspektywa obecna jest między innymi w utworze *W trzy dni potem*, który poświęcony został „pamięci brata”. Jerzy zmarł 15 marca 1972 roku, a uroczystości pogrzebowe opisał Jastrun w *Dzienniku* cztery dni później²⁸. W wierszu można odnaleźć te same fakty dotyczące pogrzebu, które podaje Jastrun w notacji dziennikowej: młody ksiądz uczestniczący w odprawianiu ceremonii, psalm o duszy pragnącej zmiłowania, konie ciągnące trumnę. W tym kontekście bardzo znacząca wydaje się jedna różnica. W *Dzienniku* Jastrun opisuje brata:

(...) ujrzałem Jerzego Stanisława; leżał umarły w trumnie już obsypanej kwiatami. Martwy, mało podobny do siebie, dopełniony przez opiekunów zwłok, podobny do mumii egipskiej, większy od siebie, z rękami złożonymi na piersi²⁹.

W wierszu natomiast umarły **w ogóle nie istnieje jako obraz**. Myśl o obecności trupiego ciała nasuwa się co prawda przez wspomnienie o trumnie, jednak podmiot zaznacza, że jej **nie widzi**. Sam pejzaż zaś, którego opis zajmuje istotną część wiersza, traci wreszcie swoje jakości, staje się już tylko znakiem rozkładu, choroby – pustym, odrealnionym miejscem po tym, co wizualne:

– tą, której piękno i wiążąca się z nim obietnica spełnienia zostały zabrane przez płynący czas. Wysilek przywracania dawnego kształtu starej kobiecie został oddany za pomocą metaforyki światła i mroku – jak w przypadku działań zmierzających do ocalenia zmarłej: „Upragniona przed laty przychodziła w dawnym kształcie. / Stara kobieta nosiła ją pod swoją zużytą powłoką. / Wyciągałem jej młodość z wnętrza, istotę ze światła, zamkniętą / w ciemnej kałuży ciała, nie odbijającej już słońca. / Odzyskiwała dawny krok, uśmiech, spojrzenie” (*Poemat magiczny*, P I, 435).

²⁸ Zob. M. Jastrun, *Dziennik 1955-1981*, Kraków 2002, s. 652-653.

²⁹ *Ibidem*, s. 652.

Wielokroć widziany krajobraz rysuje się jak we śnie
bez czasu w pustce wybielonej jak po przejściu zarazy.
(*W trzy dni potem*, P I, 556)

Śmierć drugiego człowieka doświadczana jest w jej przerażającej realności. Jest zdarzeniem ostatecznym i wstrząsającym, nie do naprawienia przez grę wyobraźni czy pamięci³⁰. W tej perspektywie tym, co można by zobaczyć (lecz czego oglądać się nie chce), są już tylko zwłoki. Ciało „ty” zostało utracone na zawsze³¹. Zmarły nie może się zjawić jako swój sobowtór, jako nienaruszony przez rozkład obraz ciała w wyobraźni podmiotu-Orfeusza.

Bo podmiot nie jest już Orfeuszem, lecz żałobnikiem – w znaczeniu, które nadaje temu słowu Vladimir Jankélévitch w eseju *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*³². Doświadczenie śmierci przez człowieka w żałobie – czyli tego, który traci osobę szczególnie bliską – filozof opisuje jako odkrycie „zapoznanej głębi”³³ śmierci. W przeżyciu takim realność śmierci objawia się intuicyjnie, w sposób najbardziej autentyczny i dręczący, przypominając – jak zauważa Jankélévitch – anamnezę:

³⁰ Jacek Łukaszewicz, pisząc o obecnej w tomie *Wyspa* problematyce tworzenia wizji, poetyckich obrazów, wymienia wiersze: *W trzy dni potem* i *Pogrzeb Jerzego Zawieyskiego w Laskach pod Warszawą* jako utwory realistyczne, przedstawiające fakty z rodzaju tych, wobec których moc artystów słowa zostaje zastąpiona współczuciem wobec człowieka, por. J. Łukaszewicz, „Gdzie Kirke rozplatając warkocze z płomienia...”, „Twórczość” 1974, nr 3, s. 97.

³¹ O przemianie ciała ukochanej istoty w trupa – i „wymknięciu się” tak przekształconego – pisze Louis Vincent Thomas: „Trup – «to urzeczowione» *par excellence* «ciało przedmiotowe», które zachowuje przez jakiś czas swój ludzki wygląd (nawet mimo skurczów towarzyszących agonii), wczoraj jeszcze przedmiot mojej rozpaczliwej czułości, dobrze wyraża ową dwoistość: jestem jeszcze, tak jak i on jest, dziwnie z nim związany, a tymczasem owa druga ukochana osoba umarła i zniknęła; jej bezwładne, zimne ciało, bez uśmiechu i bez głosu ciągle mi ją przypomina i jednak mnie zajmuje. Niedługo jednak ciało to zupełnie mi się wymknie: przestanie być ciałem ludzkim już z chwilą pojawienia się zwiastunów pośmiertnej przemiany; przestanie zaś być moim i dla mnie, gdy pracownik zakładu pogrzebowego ukryje je na zawsze w trumnie, a po kilku godzinach na dnie jamy”, L. V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, *Logos*, s. 167-168.

³² Zob. V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci...*, s. 55-56. W tekście pojawia się określenie „istota w żałobie”.

³³ *Ibidem*, s. 55.

(...) człowiek w żałobie, zraniony w swoim przywiązaniu, powołuje do życia raz jeszcze, dla siebie samego niezwykłą i przerażającą prawdę śmierci, wskrzesza na własny użytek patetyczną absurdalność śmierci, doświadcza boleśnie i wewnętrznie jej tragiczności. Śmierć, której powagę „sobie uprzytamnia”, znajduje swój punkt zaczepienia w przestrzeni i czasie. Śmierć jest zdarzeniem, które ma miejsce³⁴.

(...) ten, którego nie sposób pocieszyć, oplakuje tutaj tego, którego nie sposób zastąpić. Zamiennosci osób trzecich zadaje kłam nie tylko zasadność własnej egzystencji, tak przejmująca w żalu za utraconym życiem (żyje się bowiem tylko raz), lecz także bezcenna *haecceitas* drugiej osoby. (...) Żadna moc tego świata nie może przywrócić życia komuś hapaksoidalnemu, najdroższemu, nieporównanemu, dosłownie jednemu w całych dziejach świata³⁵.

Jednostka, która nie ma i nie może nigdy mieć realnej wiedzy o doświadczeniu własnego niebytu, w przeżyciu śmierci najbliższej istoty spotyka się jednak z nieistnieniem. Bliżej świadomości umierania nie można już być, pozostając jednocześnie żywym³⁶.

³⁴ *Ibidem*, s. 56. Zob. także s. 53-56.

³⁵ *Ibidem*, s. 69-70.

³⁶ Zob. fragment eseju Jankélévitcha, w którym filozof analizuje doświadczenie śmierci w „drugiej osobie”: *Ibidem*, s. 69-75. Ten rodzaj przeżywania różni się zasadniczo od doświadczenia śmierci w „trzeciej osobie”, które – jak pisze Jankélévitch – jest pojmowaniem, abstrakcyjną wiedzą o zjawisku, nie zaś zachodzącą w konkretnym czasie i przydarzającą się bliskiemu człowiekowi – i samemu żałobnikowi – tragedią. Śmierć w „trzeciej osobie” charakteryzują takie jakości, jak spokój, obiektywność, obojętność, anonimowość, powszechność, filozoficzny czy naukowy namysł (zob. *Ibidem*, s. 65). W poezji Jastruna można odnaleźć wiele wierszy dotyczących śmierci konkretnych ludzi, niekoniecznie wpisują się one jednak w model przeżywania śmierci w „drugiej osobie”. W utworze *Pamięci Marii Dąbrowskiej* śmierć – choć nie powszechna, lecz spotykająca jednostkę, pisarkę, którą poeta znał osobiście – nie jest przerażającym doświadczeniem. Niepowtarzalność osoby i jej losu zostaje podkreślona przez podmiot poprzez odwołania do realiów życia Dąbrowskiej (wspomina się o Komorowie) i do jej twórczości, „ja” wyraża także niezgodę i nieakceptację faktu śmierci pisarki. Towarzyszy temu jednak refleksja na temat umierania w ogóle – jako prawidłowości spotykającej wszystkich żyjących. Jest to perspektywa znamienna nie dla świadomości żałobnika, lecz dla świadomości filozoficznej: „Lecz jak przystać na odejście pani / W kraj pomiędzy kamieniem a drzewem? / Każda śmierć jest żyjących zrównaniem / W nędzy? w Bogu? w konieczności? – Nie wiem” (*Pamięci Marii Dąbrowskiej*, P I, 496). Podobne połączenie rozważań na temat natury życia i praw umierania z motywem odejścia konkretnego człowieka pojawia się w wierszu *Elegia* (z tomu *Barwy ziemi*). Obok kilku wersów, w których mowa o przedwczesnym zgonie Walentyny Chocimskiej, znajdują się strofy zawierające koncept egzystencji jako krótkotrwałego, lecz intensywnego seansu w teatrze świata – a zatem ujęcie, które raczej wpisuje się w myślenie

Jastrunowy podmiot jako żałobnik nie ma już mocy scalania, stworzenia w sobie wizerunku zmarłego. W wierszu pojawia się wizja rozczłonkowania:

Odcięte ramię jego obecności. (...)
Odcięta przyszłość jego razem z przeszłością.
Cała.
I połowa mojej.
(*W trzy dni potem*, P I, 556–557)

Od chwili śmierci Inny na zawsze pozostanie niedostępny – nie tylko w znaczeniu: już nieobecny, więc milczący i niewspierający, lecz także niedostępny jako wyobrażenie. Świadczy o tym fraza mówiąca o odcięciu przeszłości brata, co wyklucza w jakimś sensie możliwość kojącego działania pamięci. Teraz już nawet wspomnieniom o bliskim będzie towarzyszyć wiedza, że jest umarłym – cała przeszłość „ty” naznaczona będzie w świadomości „ja” śmiercią i brakiem. Sam podmiot także rozpada się, traci substancjalność: jego dusza jest „jak po amputacji” (*W trzy dni potem*, P I, 556). Śmierć drugiego przeżywa więc „jako zranienie bądź okaleczenie”³⁷, odbiera mu ona w połowie to, co brat stracił całkowicie – istnienie. O tym rodzaju umierania – spowodowanym zerwaniem komunikacji, dialogu z innym człowiekiem, wobec którego i z którym się współistniało – pisze Louis Vincent Thomas w szkicu *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*³⁸.

Śmierć przeżyta w ten sposób sprawia, że to już nie zmarły, lecz podmiot jest tym, którego trzeba przywrócić życiu. Żałobnika ma ratować to, co ulotne i nietrwałe – piękno zmysłowego świata:

o śmierci w „trzeciej osobie”. Wizja przedstawiająca wyobrażenie ludzkiego istnienia zbudowana zostaje także w utworze *Odejście*, poświęconym „pamięci R.G.”. Rozgrywana przez zmarłego partia szachów to partia metafizyczna – można w niej grać już tylko o śmierć, a szachownica staje się wszechświatem z jego prawami, wedle których przegrana równa się wygranej. Dramatyzm konkretnej śmierci staje się tu odbiciem tragiczności ludzkiej kondycji, a zatem znów pojawia się perspektywa filozoficzna i ogólna. W wierszu *Ćma* o śmierci matki mówi się natomiast z dystansu czasowego, który niweluje bolesność bezpośredniego doświadczenia jej utraty. Ponadto strata ma tu charakter szerszy – dotyczy także dzieciństwa, a smutek wywołany jest przemijaniem, koniecznością odchodzenia, wiedzą o trudach ludzkiego losu: „Tak trudno się narodzić / a cóż dopiero umrzeć” (*Ćma*, P II, 97).

³⁷ L. V. Thomas, *op. cit.*, s. 175.

³⁸ Zob. *Ibidem*, s. 170.

Muszę zacząć jutro (...)
zdjąć z serca czarną blokadę i błogosławić
pierwsze źdźbła wiosny słońca lata kłosów zamieć
(*Wyjście z elegii*, P II, 10)

Relacja między Orfeuszem a zagrożonym nicością istnieniem zostaje odwrócona. W cytowanym wierszu o znamienym tytule *Wyjście z elegii* podmiot nie dąży do ożywienia zmarłego „ty” w pamięci, lecz do stworzenia – odrodzenia – swojego własnego świata na nowo, po pogrzebaniu drugiego człowieka.

Zakończenie wiersza *Lekcja* zdaje się przynosić zgodę na samotność spowodowaną śmiercią innych ludzi. Rzeka czasu zabiera nie tylko ciała, przemieniając je w beforemną ciecz, ale także – ostatecznie – wspomnienie o nich oraz ich obraz przechowywany w pamięci:

Twarze zatarły się usta czoła oczy
Niebieskie czarne wypłynęły z orbit
I rozpłynęły się w wodach czasu płynącego

Płyn dalej żywa woda
Dzień się głębiej samotności moja.
(*Lekcja*, P II, 24)

W dwóch ostatnich wersach słyhać rezygnację, ale jest to także zgoda na istnienie z wpisaną w nie śmiertelnością. Rzeka czasu to jednocześnie „żywa woda” – tylko dzięki jej ruchowi może wydarzać się życie. To, co roztopia istnienie w nicości, jest równocześnie jego warunkiem. Życie i nieśmiertelność wykluczają się wzajemnie³⁹. Wartość istnienia tkwi – także – w jego nietrwałości.

Ale przecież i w tym wierszu, przynoszącym zgodę na niepamięć i nicość, podmiot nie może pozbyć się wizji umarłych. Formy „Bez głów z kadłubami zwęglonymi” (*Lekcja*, P II, 24), które przybierają zmarli uczniowie, to nie tylko metafory niepamięci. W tych kalekich kształtach odzwierciedla się

³⁹ Refleksji nad tą zależnością poświęca też miejsce w swoim eseju Jankélévitch, zob. V. Jankélévitch, *Quoddité jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, [w:] *Wymiary śmierci*, s. 343.

wiedza podmiotu o rodzaju ich śmierci, o ich cierpieniu. Kontekst ten wprowadza także fraza, w której wylicza się wojnę, eksterminację, zagładę i powstanie jako przyczynę śmierci uczniów.

Pamięć o zabitych zajmuje szczególne miejsce w poezji Jastruna⁴⁰. Wiersz *Jedna z zamordowanych*, zamieszczony w tomie z 1981 roku, rozpoczyna się znaną już wizją wejścia zmarłej w świadomość podmiotu. Tu oznacza jednak oddanie jej głosu, nie zaś – jak w lirykach o utraconej – noszenie w świadomości jej wizerunku. Zamordowana jest osobą, której istnienie nie poddaje się zawłaszczeniu przez wyobraźnię poety. Jej postaci nie można ukształtować z symbolicznych elementów, nawiązujących do metaforyki światła czy do greckich wyobrażeń zaświatów, jak dzieje się w wierszach poświęconych umarłej-utraconej. O jej śmierci nie można już mówić w kontekście abstrakcyjnych, metafizycznych rozważań dotyczących wizji świata i koncepcji egzystencji⁴¹. Moralnym zobowiązaniem podmiotu staje się tu próba oddania doświadczenia umierania Innego. Dlatego w wierszu cierpienie drugiego człowieka zostaje opisane w prostych, konkretnych słowach. Co więcej: ten zwięzły opis wypowiedziany ma być przez zabitą:

(...) wypędzona z domu
przez morderców w mundurach, wyjęta
ze snu zawleczona do obozu śmierci
zatruta uduszona w komorze gazowej
naga z głową ostrzyżoną przez kata
(*Jedna z zamordowanych*, P II, 170)

⁴⁰ Nie tylko w wierszach z tomów wydanych w latach czterdziestych XX wieku, chociaż krytycy zwrócili uwagę właśnie na to, że doświadczenia wojenne miały znaczący wpływ na kształtowanie się liryki Jastruna w tym okresie. Jan Błoński zagadnienie śmierci (doświadczenie przez poetę masowego umierania i cierpienia innych ludzi oraz bezpośredniego zagrożenia własnego życia) ujmując w szerszym kontekście przemian poetyki oraz założeń ideowych twórczości autora *Godziny strzeżonej*, zob. J. Błoński, *Mieczysław Jastrun*, [w:] i d e m, *Poeci i inni*, Kraków 1956, s. 167-171, 193-199. Jacek Łukasiewicz pisze zaś, że postać kobiety z czasu wojny ma status szczególnie wśród Jastrunowych umarłych – nie może bowiem zostać „wskrzeszona” za pomocą artystycznej kreacji, liczącej się tu mniej niż osoba, której rzeczywistemu istnieniu i śmierci nie wolno pocie zaprzeczyć, zob. J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, s. 116-119.

⁴¹ Por. uwagi Jacka Łukasiewicza o zdystansowaniu się poety od symbolizmu, idealizmu poznawczego i metafizyki w latach czterdziestych, por. J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, s. 118.

Jej sprawozdawcze wyliczenie pozbawione jest właściwie poetyckich ozdobników. W ostatnich wersach utworu następuje jednak hiperbolizacja oraz uosobienie – ten sposób umierania, na jaki skazano kobietę, jest tak przerażający i poniżający, że nawet śmierć cofa oczy, a osoba jest mniej warta od własnego cienia. Te zabiegi poetyckie zostały użyte w funkcji wywołania współczucia i podkreślenia wartości istnienia umarłej. Pomimo śmierci, zaplanowanej przez oprawców jako anonimowa i odczłowieczająca, ofiara jest wciąż pamiętana.

W utworze zatytułowanym *Miejsca nie uświęcone pamięcią* czytamy natomiast:

Tutaj na ścieżce zmarłej pamięci
pochody mrówek żuków-grabarzy
W przezroczystości tyłu śmierci
nie rozpoznam jej zwęglonej twarzy
(*Miejsca nie uświęcone pamięcią*, FT, 25)

Obraz ten ewokuje wyobrażenie pamięci jako gleby, w której ciało umarłej jest rozkładane przez robaki. Zamordowana traci swą tożsamość – niemożliwe jest rozpoznanie jej rysów, a jej śmierć pozbawiona zostaje wyrazistości. Jednak koncept ten ma swoje źródło właśnie w wiedzy o losie znikniętej – zginęła ona bowiem w obozie, w którym imię zastąpiono cyfrą „na skórze ramienia” (*Miejsca nie uświęcone pamięcią*, FT, 25), została spalona wraz z wieloma innymi więźniami, tak jak oni nie ma nigdzie grobu. Przytoczona powyżej strofa jest w tym kontekście wyrazem współczującej pamięci: takiej, która pragnie wiernie oddać ten sposób umierania, podczas którego indywidualność jednostki znikła w masowo przeprowadzonej eksterminacji. To pamięć, która pragnie uświęcić nieistniejące groby. Wierność idzie dalej – wersy o „zmarłej pamięci”, na której odbywa się pochód mrówek i żuków, zdają się kreślić obraz, w którym to **pamięć staje się zmarłą** – jej ciałem, niszczoneym przez śmiertelny rozkład – „umiera” więc (doświadczając śmierci) razem z zamordowaną.

W lirykach z wcześniejszych tomów, takich jak *Skazaniec*, *Żydzi*, *Wszystko może być*, *Duch Ziemi*, pojawia się dialektyka pamiętania – zapominania o ofiarach wojny. Jednak nawet deklaracje niepamięci, wypowiedziane w utworze

Poległym, należy czytać jako świadectwo udręczenia męką i śmiercią zamordowanych. Obraz kobiety i mężczyzny, których gestapo prowadzi do ciężarówki, będzie powracać przecież nawet po czterdziestu latach. Podmiot wiersza *Przemienienie*, który obserwuje tę scenę – ocaleje, będzie żyć jeszcze przez wiele dziesięcioleci, ale mimo to (a może właśnie dlatego) zapisze w sobie umieranie tamtych ludzi, będzie je w sobie powtarzać w nieskończoność, przywołując ich odczucie rzeczywistości – przeniknięte czymś halucynacyjnym, nieokreślonym, przerażającym obcym codzienności i życiu:

Idą jak zahipnotyzowani
lunatycy śmierci
przyciąga ją w blasku księżyca świecąc szybą auto
(...)

Są już po zapadnięciu ziemi pod ich nogami
idą
już po sobie
Włączony motor warczy
Zaszczekał nagle pies otchłani
Ciemność schodzi na oczy
(...)
Męka ich trwa
i śmierć
w dzisiejsze rano
(*Przemienienie*, P II, 223–224)

Jednak mimo tych prób odtworzenia w sobie doświadczenia umierających niewspółmierność losu zabitej i tego, który przeżył wojnę, jest nieskończona. W wierszu *O spalonej* ich doświadczenia są tak nieporównywalne, że spotkanie z kobietą nie nastąpi nawet wówczas, gdy nadejdzie wreszcie moment śmierci ocalonego:

Ta przestrzeń, która nas dzieli,
Nie jest do pokonania
Rakieta szybszą od światła,

A zanurzenie głowy
W tym samym mroku, który
Wziął ją na wieczną własność,
Nie gwarantuje spotkania.
Nie odczytany jest dotąd
Alfabet umarłych,
Nie podniesiony jest dotąd
Ich pył żałobny.
(*O spalonej*, P I, 384)

Mimo pamięci nie da się przeniknąć śmierci zamordowanych, oswoić jej we własnym doświadczeniu – ani wyrazić. W tym samym utworze pada jednak również stwierdzenie, że:

...Ten tłumok z krwią
Staje się ludzkim sercem
Dopiero wtedy,
Gdy zmienia się w torbę
Żebraczego Boga.
(*O spalonej*, P I, 384)

W obrazie tym pojawia się Bóg uniżony. Przywołanie Jego postaci prowadzi myśl ku wartościom ewangelicznym: ku wyobrażeniu Boga-człowieka z Listu do Filipian – Tego, który „ogołocił siebie”, kierując się miłosierdziem, i stał się jednocześnie dla ludzi wzorem współczucia i pokory⁴². To

⁴² Zob. List do Filipian, 2, 1-8: „Jeśli jest więc jakieś napomnienie w Chrystusie, jeśli – jakaś moc przekonująca Miłości, jeśli jakiś udział w Duchu, jeśli jakieś serdeczne współczucie – dopełnijcie radości mojej przez to, że będziecie mieli te same dążenia: tę samą miłość i wspólnego ducha, pragnąc tylko jednego, a niczego nie pragnąc dla niewłaściwego współzawodnictwa ani dla próżnej chwały, lecz w pokorze oceniając jedni drugich za wyżej stojących od siebie. Niech każdy ma na oku nie tylko swoje własne sprawy, ale też i drugich. To dążenie niech was ożywia; ono też było w Chrystusie Jezusie. / On, istniejąc w postaci Bożej, / nie skorzystał ze sposobności, / aby na równi być z Bogiem, / lecz ogołocił samego siebie, / przyjąwszy postać sługi, / stawszy się podobnym do ludzi. / A w zewnętrznym przejawie uznany za człowieka, / uniżył samego siebie, / stawszy się posłusznym aż do śmierci – i to śmierci krzyżowej” (cytuję wg wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. nauk. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, tłum. W. Borowski [et al.], Poznań–Warszawa 1971, s. 1331).

skojarzenie uzasadnione tym bardziej, że w liryce Jastruna postać Chrystusa powraca w wielu wierszach, towarzysząc rozważaniom o wartościach moralnych oraz refleksji o cierpieniu. Urzeczywistnienie wartości reprezentowanych przez „Żebraczego Boga” przemienia narząd biologiczny pompujący krew w serce rozumiane jako „organ” uczuć moralnych. W zarysowanym tu kontekście frazy kończące utwór stają się więc także wezwaniem do współczucia wobec Cieniów. Stanowi ono bowiem istotny warunek człowieczeństwa. Mimo tego, że śmierć – nie tylko innych, ale i własna – pozostanie zawsze tajemnicą:

O śmierci twojej cóż wiem?
Tyle co o mojej własnej przyszłej
a to znaczy prawie nic póki jestem tutaj
we mgle nocnej przelśnionej srebrem włosów
(*Uniwersytet Cieniów*, P II, 184)

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Jastrun M., *Dziennik 1955-1981*, Kraków 2002.
Jastrun M., *Fuga temporum*, Warszawa 1986.
Jastrun M., O „Sonetach do Orfeusza”, [w:] idem, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979.
Jastrun M., *Poezje zebrane*, t. 1 i 2, Warszawa 1984.
Jastrun M., *Smuga światła*, Warszawa 1983.
List do Filipian, 2, 1-8, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. nauk. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, przeł. W. Borowski [et al.], Poznań–Warszawa 1971.

Literatura przedmiotu

- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, *Sfery*.
Błoński J., *Mieczysław Jastrun*, [w:] idem, *Poeci i inni*, Kraków 1956.
Debray R., *Narodziny przez śmierć*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2010, *Octavo. Wznowienia poszukiwanych książek*, 001.

- Dybiak K., *Istnienie jest śpiewem i rytmem. Współczesny orficyzm*, [w:] idem, *Trudne spotkanie. Literatura XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, Arkana Literatury.
- Jankélévitch V., *Quoddité jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2010, *Octavo. Wznowienia poszukiwanych ksiąg*, 001.
- Jankélévitch V., *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, Logos.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1998.
- Łukasiewicz J., „Gdzie Kirke rozplatając warkocze z płomienia...”, „*Twórczość*” 1974, nr 3.
- Łukasiewicz J., *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982.
- Łukasiewicz J., *Poezja i eschatologia*, „Odra” 1984, nr 10.
- Łukasiewicz J., *Smuga światła*, [w:] idem, *Rytm, czyli powinność. Szkice o ludziach i książkach po roku 1980*, Wrocław 1993, *Z Prac Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego*.
- Mielhorski R., „Rzecz każda była kresem i początkiem”. O motywie powrotu w poezji Mieczysława Jastruna, „Fraza” 2005, nr 3.
- Pieszczachowicz J., *Antynomie czasu*, „*Twórczość*” 1968, nr 5.
- Roszak K., *Wersja ostateczna*, „Literatura” 1983, nr 5.
- Sandauer A., *Czas oswojony (Rzecz o Mieczysławie Jastrunie)*, [w:] idem, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.
- Smolka I., *Formuły trwania*, „*Twórczość*” 1970, nr 5.
- Śniedziewski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, *Horyzonty Nowoczesności*, 89.
- Thomas L. V., *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, Logos.
- Tomala S., *Podobieństwa, prawdopodobieństwa, zbliżenia*, „*Miesięcznik Literacki*” 1984, nr 4.
- Witan J., „*Ciemne drzewo uczuć*”, „Poezja” 1970, nr 3.

“Upór Cieniów” [The Perseverance of the Shades]

The death of the Other in the poetry of Mieczysław Jastrun

The author interprets Mieczysław Jastrun's poems which feature the theme of death of other people. The above-mentioned poet has his own understanding of death. In his poetic world death is not a once repeated act, the final disappearance, but it is seen as a process depending on the consciousness of the lyrical subject who remembers or forgets about the existence of the deceased. Therefore the creation of the image of the person who passed away plays an important role in the entity's memory. This function of memory, such as keeping the image of the Other's body in your mind is related by the author of the article to R. Debray's essay which depicts the relationship between experiencing the death of the other human, decay of the body and the need for creating images. The further aspect discussed in the article concerns the painful experience connected with the decease of the dear person – the death of The Other is presented in a terribly realistic way (in her analyses the author makes references to the French anthropology, namely, the essays of V. Jankélévitch and L.V. Thomas). The author interprets also the poems devoted to the subject relating to the victims of the war by discussing the subsequent issues such as: the inability to express the experience concerning the death of the murdered. In Jastrun's poetry remembering about those who passed away is perceived as an ethical task – readiness to create a place in your own mind for those who died, the constant reminding about them seems to be imperfect and almost impossible, but it is connected with the feeling of empathy and the absolute fact that every human being is precious.

Key words: Mieczysław Jastrun, death, memory, the deceased, to remember, to rescue, image

Karolina Górniak
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Wierzę, że przypadkowy człowiek i przypadkowy rodzinny krajobraz mogą stać się przykładowym wędrowaniem do prawdy, światła i ciemności. Do źródła¹.

Józef i granice jego świata O bohaterze poezji Zdzisława Antolskiego

O autorze

Zdzisław Antolski uznawany jest za jednego z najlepszych pisarzy współczesnych regionu świętokrzyskiego. Jego twórczość podlega dynamicznym zmianom, co można prześledzić w publikacji autorstwa Zofii Korzeńskiej – jedynej do tej pory obszernej pracy na temat poezji Antolskiego².

Wiersze autora nie zawsze sytuowały się w kręgu poezji małych ojczyzn czy autentyzmu. Szczególnie wczesne tomiki poety odzwierciedlają niepokój młodego człowieka starającego się odnaleźć swe miejsce w obcym sobie środowisku, jakim było miasto lat siedemdziesiątych. Co ciekawe, tendencje

¹ K. Brakoniecki, *Ponowoczesny regionalizm*, „Nowy Nurt” 1996, nr 8, s. 11.

² Por. Z. Korzeńska, *Walka anioła z demonem. Zdzisława Antolskiego droga twórcza*, Kielce 2009. Nie wliczam recenzji w pismach literackich: J. Daniel, *Przypowieści o Józefie, „Przemiany”* 1986, nr 1, s. 38-39; W. Gajewski, *Krakowskie Dni Literatury*, „Życie Literackie” 1986, nr 47, s. 4; A. Kaliszewski, *Świat według Józefa*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 11-12, s. 178-180; G. Koch, *Dzieje Józefa*, „Radar” 1986, nr 45, s. 15; A. Lenartowski, *Powrót do źródła*, „Poezja” 1986, nr 10/11, s. 186-187.

te odpowiadały osobistym przeżyciom poety – przeprowadzce z rodzinnych Pełczysk do Kielc. Z biegiem lat na miejscu egzystencjalnych rozterek rozchylanego wewnątrznie podmiotu pojawia się coraz więcej poczucia pogodzenia ze światem i z sobą. Wydaje się, iż mimo zmian poetyki i stosunku poety do świata dominantą tej poezji pozostaje silnie autorski podmiot liryczny, być może nawet da się go uznać za *porte parole* autora.

W biografii Antolskiego wyraźnie widać, jak koleje losu zbiegają się z ewolucją twórczości³. Poeta urodził się w roku 1953 i całe dzieciństwo spędził na wsi, co miało duży wpływ na jego wrażliwość i sposób postrzegania świata. Wychowywany przez dziadków rolników i rodziców nauczycieli, sytuował się od zawsze pomiędzy wsią a miastem i ta ambiwalencja wobec miejsc, które kształtują tożsamość artysty i człowieka, odegra bardzo ważną rolę w jego twórczości. Miasto to dla Antolskiego „pustynia duchowa”⁴, a jednocześnie większe możliwości rozwoju intelektualnego i twórczości. Wios – rodzinny mikrokosmos, który trzeba nieuchronnie opuścić i który z perspektywy czasu jawi się jako stracony, a przez to coraz bardziej mityczny.

Autor sam przyznaje się do związków z przedwojennym ugrupowaniem poetyckim skupionym wokół pisma „Okolica” i Stanisława Czernika⁵. Na te powiązania zwróciła też uwagę Korzeńska⁶. Kwestia związków poetyki Antolskiego z postulatami i realizacjami tekstowymi poetów związanych z tą grupą to niewątpliwie temat na osobne studium, jednak warto w tym miejscu zaznaczyć ważne podobieństwa. Mam na myśli przede wszystkim sytuację życiową poety.

Najbardziej chyba istotną i akcentowaną kategorią była dla autentystów w okresie międzywojennym wspólnota pochodzenia społecznego i podobieństwo doświadczeń życiowych będące jej konsekwencją. Poeta-autentysta to syn chłopski.

³ „Jednak autor jest chyba niewolnikiem swojego życiorysu, choć bezustannie go literacko przetwarzając, dopisując jego kolejne rozdziały, będące mieszaniną prawdy i fikcji”, S. Stanik, *Zdzisław Antolski*, [w:] *idem, Buntownicy i konformiści*, Kielce 1997, s. 77.

⁴ *Ibidem*, s. 7.

⁵ *Jestem pisarzem autentystą. Rozmowa ze Zdzisławem Antolskim*, [w:] S. Stanik, *Pisarze mówią*, Bydgoszcz 1999, s. 122-129.

⁶ Por. Z. Korzeńska, *Zdzisław Antolski autentyzm, mitologia i osąd oglądanego świata*, [on-line:] <http://pisarze.pl/eseje/3030-zofia-korzenska-zdzislawa-antolskiego-autentyzm-mitologia-i-osad-ogladanego-swiata.html> – 21 VIII 2013.

Przesadzony w warunki miejskie, oderwany z racji wykształcenia i zawodu od swego macierzystego środowiska i próbujący przez swoją twórczość odnaleźć zburzony zmianą środowiska ład wewnętrzny⁷.

Nie są to jednak zbieżności o charakterze wyłącznie biograficznym. Podobnie jak u autentystów, jedną z najważniejszych kategorii w poezji Antolskiego jest wspomnienie, noszące znamiona realnie istniejących („autentycznych”) rzeczy, miejsc i ludzi, a jednak przetworzone przez mitologizującą wyobraźnię poety. Analogicznie wygląda relacja swoje/obce i negatywne postrzeganie rzeczywistości miasta na rzecz bliższego i oswojonego wiejskiego świata⁸. Stąd powracające próby odtworzenia utraconej krainy dzieciństwa, szkicowanie zapamiętanego krajobrazu rodzinnej wsi czy – jak to ma często miejsce u Antolskiego – kreślenie portretów ludzi czy gawędziarski zapis prowincjonalnej codzienności.

Z drugiej strony nie ma miejsca w poezji autora *Józefów* na fascynację pogaństwem czy waloryzowanie realizmu i deprecjonowanie wyobraźni (co znalazło się w niektórych esejach Czernika, uchodzącego za programotwórcę autentyzmu)⁹. Warto również zwrócić uwagę na duży ładunek dystansu i humoru, który stanowi indywidualny rys twórczości autora *Józefów*. Stwierdzenie, że Antolski jest bezpośrednim spadkobiercą poetyki reprezentowanej przez środowisko „Okolicy”, byłoby nadinterpretacją jego twórczości, jednak warto pamiętać o fascynacji, może nawet do pewnego stopnia pokrewieństwie obu sposobów ujmowania świata.

Antolski jest autorem dziesięciu tomików poezji, a także kilku tomów prozy. Publikował swoje utwory w antologiach i almanachach. Był wielokrotnie nagradzany w regionalnych i ogólnopolskich konkursach poetyckich. Otrzymał nagrodę w dziedzinie poezji im. Andrzeja Bursy za tom *Okolica Józefa* (Kraków 1986), nagrodę z Funduszu Nauki i Kultury im. S. Staszica (Kielce 1986), a także wiele innych wyróżnień i odznaczeń, jak Brązowy Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” w roku 2005.

⁷ M. Jakitowicz, *Dopełnienie obrazu (szkice o autentyzmie)*, Toruń 1994, s. 11, *Rozprawy / Uniwersytet Mikołaja Kopernika*.

⁸ *Ibidem*, s. 12-13.

⁹ *Ibidem*.

Mikrokosmos Ponidzia

W niniejszym artykule będą mnie interesować wiersze zawarte w dwóch tomach Antolskiego: *Okolica Józefa i Józefy*. Drugi z nich stanowi pewną kontynuację tematyki i problematyki z *Okolicy Józefa*, ale klamrą łączącą oba tomy jest przede wszystkim postać Józefa, głównego bohatera. Dlatego też traktuję te dwa tomy jako pewną całość, a zarazem poetycką opowieść o Ponidziu, skupioną na osobie typowego mieszkańca tych okolic¹⁰. Jego sylwetce jako kreacji bohatera lirycznego należy poświęcić więcej uwagi, jednak na początek trzeba określić ogólne ramy tematyczne tych wierszy.

Można powiedzieć, iż podmiot liryczny odwzorowuje świat, w którym urodził się i dorastał. Jest to więc polska wieś na Ponidziu, mikroświat rzeki, pola, domu i kościoła. Sprawia wrażenie miejsca zamkniętego i samowystarczalnego, podlegającego naturalnym prawom przyrody. Wyraźne zaznaczenie granic wsi stwarza w świadomości jej mieszkańców podział na to, co swoje, bliskie i bezpieczne, i to, co obce, zewnętrzne, nieznane¹¹. Problematyka izolacji mieszkańców wsi była wielokrotnie podejmowana przez twórców opisujących prowincjonalne światy, ale również stała się obiektem badań socjologicznych, czego przykładem jest praca Ludwika Stomma¹².

Wierszem, który można uznać za „mapę” przedstawionego w tych tomach świata, a który równocześnie mówi o perspektywie jego mieszkańców, jest *Zapatrzenie* (J, s. 15):

Oparty łokciami o płot
który ogranicza
kosmos podwórza

Z planetami stajni
obory stodoły
psiej budy

¹⁰ Dla łatwiejszego rozróżnienia posługuję się skrótami w nawiasach: OJ – Z. Antolski, *Okolica Józefa*, Kielce 1985, *Biblioteka Świętokrzyska*; J – i d e m, *Józefy*, Kielce 1993.

¹¹ Por. J. Bartmiński, *Dom i świat – opozycja i komplementarność*, [w:] i d e m, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2007, s. 167-177.

¹² Por. L. Stomma, *Antropologia wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986.

Na tle zachodzącej
czerwonej kuli

Całym sobą
wszystkimi zmysłami
otwarty na dal

Na drogę na łąkę
na las

Stojący na ziemi
wychylony
na wszechświat

Wies nigdy nie jest pokazana z zewnątrz, jak gdyby nie dało się jej opuścić – podobnie jak świata *Chłopów* Reymonta czy Prawieku z powieści Olgi Tokarczuk. Symbolicznym oknem na świat są listy od brata Józefa z zagranicy¹³ i rzadkie wizyty ludzi „z miasta”, jednak sygnały życia poza wsią odbierane są ambiwalentnie – po początkowym zachwycie i uczuciu niemal nabożnego lęku przed obcym następuje ostra krytyka miejskiego stylu życia.

Podobna kompozycja wielu wierszy sygnalizuje sposób widzenia rzeczywistości przez Józefa, a więc również przez całą społeczność¹⁴. Punktem wyjścia wielu liryków jest jakieś małe, bliskie bohaterowi miejsce lub przedmiot. Często jest to zaznaczone już w tytule: *Strych*, *Lipa*, *Katedra* (J, s. 3, 9, 32), *Młyn*, *Kapliczka*, *Jabłka* (OJ, s. 36, 52, 48). Te drobne elementy życia na wsi zostają jednak podniesione do rangi czegoś zdecydowanie większego i ważniejszego (tytułowy strych, który staje się biblioteką i miejscem inicjacji podmiotu w świat kultury¹⁵). Antolski broni się jednak przed mitologizacją

¹³ Wiersz *Przezroczyta klatka* (J, s. 6).

¹⁴ Być może jest to również świadomość samego autora, dla którego opuszczenie rodzinnej wsi – mimo wyjazdu do miasta – nigdy do końca nie nastąpiło. O możliwym traktowaniu Józefa jako *alter ego* autora w dalszej części artykułu.

¹⁵ Wiersz *Strych* (J, s. 3).

krainy dzieciństwa (być może z obawy przed wtórnością takich ujęć) i dla przeciwwagi dla nostalgii nasycy swe wiersze humorem, traktując swych bohaterów z życzliwym dystansem¹⁶. Humor często bazuje na komicznych konfrontacjach życia na wsi z życiem w mieście lub powolną ewolucją wsi pod wpływem rozwoju techniki. Autor stara się również, by wieś pokazana w obu tomikach była jak najbardziej prawdziwa i daleka od jakiegoś wyidealizowanego modelu. Stąd wyraźna aluzja i przetworzenie cytatu z Czechowicza – u Antolskiego „siano pachnie potem” (wiersz *Siano* z tomu *Józefy*, s. 25), a nie snem¹⁷.

Antolski chce podkreślić, iż nie jest to żadna inna wieś, lecz właśnie miejsce jego urodzenia, jedyne w swoim rodzaju. W ten sposób tworzy on poetycką topografię Ponidzia, na którą składają się prawdziwe miejsca, zdarzenia, ludzie, a cały świat dzieciństwa zostaje przefiltrowany przez świadomość i wyobraźnię poety. Dlatego pojawiają się nazwy miejscowe: góra Zawinnica, rzeka Nida. W tym kontekście znamienity jest tytuł wiersza otwierającego cykl *Józefów: Pińczów* (OJ, s. 5). Pojawia się również Matka Boska Pełczyska, będąca przedmiotem lokalnego kultu religijnego. Na konkretne miejsca wskazują też do pewnego stopnia wydarzenia historyczne, szczególnie silnie akcentowane w tomie *Okolica Józefa*.

Warto zauważyć, iż wszystkie te elementy prawdziwego świata widziane są z perspektywy Józefa i podmiotu lirycznego, który o Józefie opowiada. Podobnie jest z przyrodą – jak na poezję wyrosła do pewnego stopnia z obcowania z naturą mamy tutaj zadziwiająco mało opisów i określeń elementów wiejskiej przyrody. Jest to zatem świat bardzo ludzki, ale zamieszkują go ci, dla których łączność z naturą jest czymś odwiecznym i stałym.

¹⁶ Mowa tu o wierszach takich, jak: *Technika*, *Inwazja* (J, s. 5, 16), *Zapalniczka*, *Nauki* (OJ, s. 7, 18). Z drugiej strony gorzką refleksję nad powojennymi zmianami na wsi przynosi wiersz *Podziały* (OJ, s. 29).

Na rolę humoru w tomikach Antolskiego zwracali uwagę między innymi: G. Koch, *op. cit.*, s. 15, A. Lenartowski, *op. cit.*, s. 186-187.

¹⁷ „Siano pachnie snem / siano pachniało w dawnych snach / popołudnia wiejskie grzeją żytem / słońce dzwoni w rzekę z rozbłyskanych blach / życie – pola – złotolite”, J. Czechowicz, *Na wsi*, [w:] *idem, Wybór poezji*, red. T. Kłak, Wrocław 1985, s. 8.

Kreacja bohatera lirycznego

Warto teraz zwrócić uwagę na postać Józefa. Jest on na tyle ważną postacią, że jego imię występuje w tytułach obu tomików, a co więcej – stało się pretekstem do stworzenia *quasi*-gatunkowej nazwy „józefy”, określającej krótkie utwory poetyckie, których bohaterem jest Józef i które dotyczą codziennego życia w owym zamkniętym mikrokosmosie wsi. Zofia Korzeńska uznaje tę postać za wielką metaforę, gdyż w niej skupiają się dzieje życia i typowa świadomość mieszkańca wsi na Pomorzu, ale też ogólnie – polskiego chłopca w wieku XX¹⁸. Uznałabym Józefa raczej za pewien symbol i figurę niezmiennego losu człowieka przywiązanego do swojej ziemi. Z drugiej strony Józef stanowi bardzo użyteczną i czytelną dla odbiorcy kreację, pozwalającą na niewielu stronach nakreślić panoramę bogatego życia poetyckiej prowincji Antolskiego. Wydaje się, iż imię Józef zostało wybrane przypadkowo, jako jedno z popularnych imion męskich na wsi. Oczywiście można by w tym miejscu pokusić się o znalezienie związków z innymi literackimi Józefami – przede wszystkim biblijnym Józefem z Nazaretu, który jak bohater Antolskiego byłby pewnym archetypem ojca. Nie należy jednak doszukiwać się w tych tekstach treści, której one same nie niosą.

Korzeńska wyjaśnia, że tytuł tomu wierszy Antolskiego z 1993 roku nie oznacza wielu Józefów, lecz wiersze o jednym Józefie-symbolu¹⁹. Sugeruje taką interpretację sam autor, umieszczając na końcu książki nie spis treści, ale „Spis Józefów”. Jednak Antolski tworzy świat z jednej strony tak bardzo uwikłany w historię, a z drugiej istniejący poza czasem, ewokujący wrażenie ciągłości i wieczności poprzez przekazywane z pokolenia na pokolenie tradycje. W tym kontekście można pokusić się o przypuszczenie, że w postaci Józefa został zawarty bagaż międzypokoleniowych doświadczeń, przekonań i wierzeń, które wedle zwyczaju przekazywane są kolejnym generacjom symbolicznie poprzez nadanie imienia, które nosił ojciec. Wiersze o Józefie nie zakrawają na ogromną rodzinną sagę w rodzaju tej, którą stworzył Kazimierz Brandys w *Wariacjach pocztowych*²⁰, jednak zdarzenia, które dotyczą Józefa, wykraczają według mnie poza doświadczenia jednego człowieka

¹⁸ Por. Z. Korzeńska, *Walka anioła z demonem...*, s. 285.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ K. Brandys, *Wariacje pocztowe*, Warszawa 1972.

i w tym znaczeniu bohater liryczny Antolskiego staje się symbolem wielu generacji Józefów, takich samych jak on.

Niekiedy trudno określić wiek bohatera, gdyż Józef jest jak gdyby jednocześnie dzieckiem, dojrzałym mężczyzną i starcem²¹, a świadomość dziecka przeplata się w niektórych utworach ze świadomością osoby w podeszłym wieku, która nieustannie powraca do doświadczeń z przeszłości. Tak jest na przykład w wierszach *Strych* lub *Kufer* (J, s. 3, 7). Szczególnie ciekawy na tle innych jest drugi z wymienionych liryków, w którym bohater jest dzieckiem, lecz równie dobrze może być uznany za starca:

Drewniany kufer Józefa
w niedzielę przemienia się
w czarodziejski rydwan
z baśni Andersena

Szybuję Józef na kufrze
machając skrzydłami fantazji
jak na wehikule czasu
przez całe swoje życie
i pół świata

Wyciąga skarby i relikwie –
carskie ordery i imperiały
pożółkłe fotografie bez imion
zdjęcia z pogrzebu dziadka Piłsudskiego
Kulę wyjętą z nogi
klamrę z napisem „Gott mit uns”
obrazek Matki Boskiej Pełczyskiej
Zasuszony opłatek
i całą masę innych rzeczy
których przeznaczenia nikt nie dociekał

²¹ Co ciekawe, Józef pojawia się także w tych wierszach w postaci upiora – w wierszu *Rąbanie drewna* (J, s. 33).

A za każdym skarbem
jak ogon za kometą
ciągną się opowieści (...)

Te dwa etapy w życiu to tak naprawdę ten sam moment – zabawa dziecka „czarodziejskimi” przedmiotami i oglądanie przez staruszka pamiątek zgromadzonych w czarodziejskim, w obu przypadkach, kufrze. Za pomocą tytułowego symbolu Antolski przeprowadza most między pokoleniami, ale też wskazuje na coś, co łączy wyobraźnię dziecka i pamięć człowieka dojrzałego – możliwość stwarzania wyobrażonych światów. Jest to jednak również domena poetów, dlatego *Kufer* kieruje nas ku refleksji nad kolejnym, bardzo ważnym aspektem tych wierszy.

Bohater, podmiot, autor

Należy rozważyć, kim jest podmiot liryczny tych tomów. Jawi się on czytelnikowi jako obserwator-kronikarz życia Józefa (a także po trosze wiejski gawędziarz), jest jednak wrośnięty w świat, w którym żyje jego bohater. Czasami występuje w roli narratora przeplatanych krótkimi dialogami mini-anegdot. Takie wiersze często występują w *Okolicy Józefa* – na przykład *Radio*, *Koniec świata*, *Cepy* (33, 14, 51)²². Podmiot bardzo rzadko się ujawnia – jeśli już, to jako podmiot zbiorowy, co podkreśla jego związki z lokalną społecznością²³. Wydaje się on „przezroczysty”, ale na pewno nie jest przybyszem z zewnątrz. Podmiot omawianych wierszy można uznać za *porte parole* autora, a idąc tym tropem – Józefa za uosobienie konglomeratu cech znanych Antolskiemu mieszkańców rodzinnej wsi. Według mnie nie warto wnikać, na ile osoby, o których mówi podmiot tych wierszy noszą znamiona członków rodziny poety, jak robi to Korzeńska we wspomnianym

²² Na uwagę zasługuje fakt, że w tym wierszu partnerem dialogu z Józefem jest drzewo.

²³ Jakitowicz zauważa, że stosowanie konstrukcji podmiotu zbiorowego stanowi cechę charakterystyczną również dla poetów związanych z autentyzmem, z tą różnicą, iż jej zdaniem jest to wyraz poczucia wspólnoty z innymi autentystami – „synami ziemi”, którzy stali się poetami, por. M. Jakitowicz, *op. cit.*, s. 14.

studium²⁴. Jest to zadanie dla biografów autora, natomiast teksty sugerują czytelnikowi skupienie się na pewnych archetypach, symbolach i poetyckich kreacjach. Niewątpliwie największą z nich jest w tych tomach sam Józef, ale warto zwrócić uwagę także na postać matki-Westalki, przedstawioną w wierszu *Świt* (J, s. 13).

Podmiot nie jest postacią do końca określoną – podobnie jak Józef znajduje się poza czasem. W niektórych lirykach jawi się jako dziecko, dla którego Józef jest sąsiadem, starcem-mentorem, kimś budzącym respekt – jak w wierszu *Jabłka* (OJ, s. 48), w którym występuje w roli łobuza podkradającego Józefowi jabłka. W innych utworach „ja” jest człowiekiem dojrzałym, odtwarzającym wydarzenia wokół Józefa z dystansu czasowego, co ewokuje pewną nostalgię, a nawet ból związany z tęsknotą za minionym. Taką sytuację mamy w wierszu *Sierpień* (J, s. 17):

Jedziemy drabiniastym wozem
przez sierpniowy wieczór

Józef stoi rozkraczony
jak marynarz
Gładzi batem Siwka po zadzie
żeby nie zostawał w tyle

Siwek jest chytry
ale Józefa nie szuka

Dolatuje mnie zapach
dymu z papierosa
zmieszany z końskim potem

I to jest zapach piękniejszy
od powietrza nasyczonego trawami

²⁴ Por. Z. Korzeńska, *Poetyka rodziny i bliskich*, [w:] eadem, *Walka anioła z demonem...*, s. 159-216. Autorka wprost mówi o dziadku autora, Janie Antolskim, jako jednym z prototypów Józefa (podpis do zdjęcia na stronie II cytowanej pracy).

W polu wsparty o widły
patrzę w niebo
roziskrzzone jak nigdy

Gwiazda spada
i boleśnie rozoruje mi pierś

Widzimy, że tutaj następuje metamorfoza podmiotu, który na początku – we wspomnieniu – jest być może chłopcem, który jedzie wozem razem z Józefem, natomiast w końcowych dwóch strofkach jest już dorosły, pozostawiony na polu sam, bez Józefa. Ból, o którym mówi na końcu, nie jest z pewnością bólem dziecka, zaburza sielski obraz sierpniowego wieczoru. Być może jest to moment powrotu do dobrze znanych miejsc, które jednak nie powrócą, gdyż człowiek, który obserwuje kolejny – taki sam, lecz zupełnie inny od tamtego – letni wieczór nie jest już małym chłopcem. Szczególnie w takich wierszach, jak *Sierpień*, podmiot liryczny jest bliski autorowi.

Wobec powyższych rozważań nie wydaje się uzasadnione przypuszczenie, iż Józef mógłby być głosem samego Antolskiego, gdyż gdybyśmy chcieli trzymać się faktów, biografia na to nie wskazuje, a bohater liryczny i podmiot to w tych lirykach dwie różne postaci. Jednak gdyby przyjąć interpretację, w której na kartach tych tomów spotykamy nie jednego, lecz wielu Józefów, można przypuszczać, że autor, wywodzący się z tej ziemi, jest w pewnym sensie jednym z nich, a może raczej „niespełnionym” Józefem, który fizycznie opuścił zamknięty świat wsi, ale duchowo – poprzez poezję – wciąż go zamieszkuje. Być może o tym mówi wiersz *Mała inwokacja* (J, s. 24), w którym podmiot wyznaje:

Uciekłem w świat kamienny
nadaremnie

Matko Boska Pełczyska (...)
przywróć dziecko we mnie

„Świat kamienny” to peryfraza miasta, niemal zawsze w poezji Antolskiego ocenianego negatywnie, w przeciwieństwie do przyjaznego świata

ws. Poezja jest dla podmiotu *Małej inwokacji* formą powrotu do utraconego, umożliwia połączenie między tym, co należy do natury (mikrokosmosem krainy dzieciństwa) i kultury (miastem, a więc też światem literatury). W tym kontekście nie dziwi nas jawne odwołanie do Mickiewiczowskiej inwokacji – cytowany wiersz jest minimalistyczną i oryginalną odpowiedzią poety na cały zasób kulturowych znaczeń, które ta aluzja ewokuje.

Pamięć historyczna i kulturowa Józefa

Zostało już wspomniane, że dla mieszkańców okolicy Józefa bardzo ważną rolę odgrywa uczestnictwo w zdarzeniach dotyczących całej społeczności, a także kraju. Stąd tak wiele w obu tomach nawiązań do czasów II wojny światowej, jak między innymi w wierszach: *Fotografia* (J, s. 11), *Pińczów, Zapalniczka, Pielgrzymka skazanych* (OJ, s. 5, 7, 8). Drugą ważną epoką w dziejach okolicy jest wkroczenie nowego porządku społecznego po 1945 roku, na co mieszkańcy reagują dość ambiwalentnie. Antolski prezentuje konfrontację prostych ludzi z narzuconą ideologią w dość dowcipny i ciepły sposób²⁵, lecz widać tu również gorycz i bezradność wobec praw historii, jak w wierszu o znamennym tytule *Koniec świata*.

Wobec zastanej rzeczywistości historycznej i bagażu wiedzy o przeszłości przekazanej przez przodków Józef i inni członkowie społeczności starają się znaleźć swoje miejsce i określić własną tożsamość. Przyzwyczajanie się do nowych zasad nie jest proste, zwłaszcza że często nowa ideologia napotyka na opór ludzi, którzy nie chcą niczego zmieniać. Antolski starał się uchwycić przełomowy etap w życiu swej prowincji – czas wojennego terroru, nowego porządku i wreszcie wkroczenia techniki. Wszystkie te małe rewolucje w jakiś sposób szkodzą okolicy, wprowadzając groźną obcość do świata oswojonego i bezpiecznego. Stąd przedmioty nigdy niewidziane na wsi traktowane są niemal jak dziwne, fantastyczne stwory – z tego typu animizacją mamy do czynienia w wierszu *Zapalniczka* (OJ, s. 7).

Również podmiot stara się usytuować wobec historii i dziejowych przemian. Szczególnie widać to w wierszu *Kapliczka* (OJ, s. 52). Charakterystyczne,

²⁵ Mam tu na myśli wiersze takie, jak: *Nauki, Uświadomienie, Muzeum* (OJ, s. 18, 20, 23).

że tak jak w wielu innych wierszach, również i tu mamy podmiot zbiorowy – byłaby to więc może próba samookreślenia się przez całe pokolenie tych, którzy mogli oglądać jedynie pozostałości po dawnym porządku. Wiersz ten pokazuje również, jak silnie w mentalność społeczności wpisane są wcześniejsze przekonania i przyzwyczajenia i jak trudno je zmienić:

Nie ma dworu
Kiedy się urodziliśmy
zostały tylko piwnice

Ale o jednych mówią – dworscy
Ale o drugich mówią – fornale

Ale jest kapliczka z prochami dziedziców
na końcu cmentarza
Można iść w nocy o zakład
i załomotać na dowód odwagi

W dzień wpuścić do środka lusterkiem
słonecznego zajączka
i patrzeć jak drży ze strachu
biegając po ścianach

Miejsce, w którym znajdują się ślady przeszłości, staje się miejscem zabawy wiejskich dzieci. W świadomości podmiotu pozostałości dworu i kapliczka są miejscem tajemniczym, naznaczonym historią, elementem świata, z którego promieniuje przeszłość. Pamięć o wielu wydarzeniach wspomnianych w tomach o Józefie nie jest pamięcią jednostkową, a tym bardziej – pamięcią dziecka, którym był kiedyś autor. Jest to zespół wyobrażeń, wspomnień i przekonań, który można określić jako własność międzypokoleniową, pamięć wszystkich obecnych w tych wierszach Józefów.

Na poły anegdotyczne, na poły gawędziarskie wyimki z życia codziennego ponidziańskiej wsi rozpatruje w podobnie szerokim kontekście Korzeńska²⁶.

²⁶ Por. Z. Korzeńska, *Zdzisława Antolskiego autentyzm...*

Jej zdaniem składają się one na miniepopeję i ujawniają stosunek poety do historii swego regionu, a więc historii, która go najbardziej dotyczy. Za jedno z jego największych osiągnięć literackich Korzeńska uznaje uchwycenie przemian polskiej wsi, od lat powojennych niemal do dzisiaj.

Skupienie się na historii prywatnej i dziejach swojej prowincji w poezji Antolskiego zbiega się z szerszymi tendencjami w poezji lat dziewięćdziesiątych, określanymi jako zanik centrali i zwrócenie się poetów ku prowincjom i peryferiom²⁷. Dla młodych poetów to właśnie przestrzeń jest nieodłącznym elementem ich wierszy i samego aktu tworzenia. Skłaniają się ku temu, co bliskie i znane, często są to również miejsca dzieciństwa. Obserwator – podobnie jak podmiot liryczny u Antolskiego – jest silnie zakorzeniony w opisywanej rzeczywistości, stanowi jego część i kreśli poetycką topografię miasta, miasteczka, wsi, osiedla. Poeci lat dziewięćdziesiątych wybierają na bohaterów swej poezji postaci nieodłącznie związane z „okolicą” – taki jest również Józef. Warto zaznaczyć, że o wiele częściej miejscem opisywanym przez poetów, o których mówi Piętkowa²⁸, jest miasto. O ile w traktowaniu przestrzeni można dostrzec pewne podobieństwa, o tyle kwestia pojmowania czasu prezentuje się nieco inaczej – u autora *Józefów*, jak już zostało to powiedziane, jest to często czas zmityzowany lub skłaniający się ku niedookreśloności „wiecznemu teraz”. U poetów lat dziewięćdziesiątych na plan pierwszy wysuwa się teraźniejszość, a nawet moment samego tworzenia. Jednak wydaje się, że pewne założenia i cele tych autorów są tożsame z tym, jak widzi poezję Antolski:

W nowym ruchu prowincja staje się wszechświatem, podróż – domem, kultura – prywatnością, lektura – odnalezieniem (chwilowym) w chaosie sensu²⁹.

Podmiot liryczny wierszy Antolskiego – w dużej mierze poprzez swojego usymbolizowanego bohatera – we fragmentach, wycinkach i miniopo-

²⁷ Por. K. Brakoniecki, *op. cit.*; R. Piętkowa, „A przestrzeń jaka jest?... Czy lotna przestrzeń Einsteina, relatio ruchu i ruchu” – zmiany w języku i obrazowaniu poetyckim w poezji lat dziewięćdziesiątych, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 123-134, „Czerwona Seria” Instytutu Filologii Polskiej UMCS, 22.

²⁸ R. Piętkowa, *op. cit.*, s. 125-127.

²⁹ *Ibidem*, s. 128-129.

wieściach stara się zawrzeć ogromne bogactwo myśli, przekonań, tradycji i doświadczeń historycznych zgromadzonych przez ludzi zamieszkujących „okolice Józefa”. Jak postaram się pokazać w kolejnym rozdziale prywatne przeżycie egzystencjalne – podobnie jak pojęcie okolicy – zostaje w tej poezji podniesione do rangi przeżycia uniwersalnego, budującego tożsamość podmiotu i bohatera.

Pojęcie okolicy a tożsamość

Punktem wyjścia moich rozważań nad poezją Antolskiego była kwestia granic jego poetyckiej prowincji i wyraźnego zamknięcia bohaterów na świat zewnętrzny. Problem ten prowadzi do pojęcia okolicy, rozumianej w tych wierszach bardzo szeroko. Okolica ujmowana jest tu z jednej strony potocznie, jako „obszar rozciągający się dookoła jakiegoś miejsca”, „obszar stanowiący pewną całość, wyróżniony ze względu na pewne charakterystyczne cechy” oraz „ludzie zamieszkali na pewnym obszarze”³⁰. Z drugiej strony może być ona także metaforą Ponidzia, wreszcie każdej ziemi rodzinnej, być może nawet Polski, gdyż kwestie patriotyzmu są dla bohaterów wierszy Antolskiego niezwykle ważne. Nie należy zapominać również o konotacjach słowa „okolica” związanych z życiem literackim – jest to przecież tytuł wydawanego w latach 1935-1937 i 1938-1939 pisma skupiającego poetów identyfikujących się z autentyzmem, ze Stanisławem Czernikiem na czele.

Szczególnie silnie te problemy uwydatniają się w tomie *Okolica Józefa*, w którym wydarzenia są mocno zakorzenione w konkretnej rzeczywistości historycznej. Tekstowa okolica Antolskiego zostaje w tym tomie symbolicznie ograniczona klamrą dwóch kluczowych wierszy: pierwszego pt. *Pińczów* (s. 5) i ostatniego, *Okolica* (s. 65). Pierwszy już w samym tytule pokazuje czytelnikowi konkretny punkt na mapie, który stanie się miejscem „akcji” wydarzeń. Warto zaznaczyć, iż są to zdarzenia ułożone w porządku chronologicznym, które obejmują kilkadziesiąt lat – mniej więcej od czasów II wojny światowej (*Zrzut dla Warszawy*, s. 13) do lat sześćdziesiątych (wspomniane w wierszu *Burzliwa jesień igrzyska olimpijskie w Rzymie*, s. 64). Bohaterowie są świadkami i czynnymi uczestnikami historycznych przemian, jednak oprócz

³⁰ *Okolica*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, s. 503.

zewnątrznych przeobrażeń w ich mentalności niewiele się zmienia. To sprawia wrażenie, że historia dotyka okolicy Józefa tylko pośrednio, a w gruncie rzeczy wszystko pozostaje niezmiennie – tak się dzieje szczególnie w drugiej części tomu, w której coraz bardziej zaciera się chronologia. Wreszcie stan bezczasu i „wiecznego teraz” osiągnięty zostaje w zamykającym tom wierszu *Okolica*:

Lodowiec ją rzeźbił i morze
Z kości wodnych zwierząt
nawarstwiał się kamień
Jaskinie ogrzewali ludzie
w zwierzęcych skórach
Kopali krzemień ciosali drzewo
karczowali las
Budowali na wysokiej górze
obronne grodzisko przed Tatarami
Stawiali krzyże od zarazy
Bronili kraju przed Szwedami i Rakoczym
Kuli kosy na powstania
Spiskowali z księdzem Ściegiennym
Gnili w Sybirze
Szli w rekruty i musieli strzelać do swoich
Kopali okopy na Nidzie a nocami
uciekali do Legionów
Kiedy ziemię tratowały dinozaury czołgów
w lasach tworzyli niepodległe republiki
Ale przede wszystkim siali ziarno
w zaoraną ziemię
i zbierali w pocie czoła plon
Byli na tej ziemi
Od zawsze

Ziemia rodzinna opisywana tu jest od samego początku istnienia – podmiot cofa się aż do momentu, gdy okolicę „rzeźbił lodowiec”. Widzi, jak przez okolicę przepływają kolejne epoki, lecz ona sama sprawia wrażenie, że

trwa niezmienna. Stałość i ciągłość tradycji podkreślona zostaje przez wyliczenia. Wszystkie czasy stapiają się w jeden moment w metaforze „dinozau-ry czołgów”. W ten sposób od konkretnej miejscowości z pierwszego wiersza podmiot przechodzi na szerszy niż rodzinna okolica wymiar refleksji, gdyż mimo realiów historycznych charakterystycznych tylko dla tego regionu podobne dzieje można przypisać wielu innym „małym ojczyznom”³¹.

Podmiot buduje swoją tożsamość w oparciu o wszystko to, co składa się na pojęcie okolicy: miejsce, więzy pokrewieństwa, tradycje, obyczaje, wartości podzielane z innymi członkami społeczności. Szczególnie miejsce – starannie odgraniczone od innych, nasycone wspomnieniami i symbolicznymi znaczeniami – ma wpływ na to, kim jest Józef i kim jest sam podmiot. Stąd wiele tytułów wierszy będących określeniami konkretnych miejsc: *Stodoła*, *Kapliczka*, *Muzeum*, *Dwa cmentarze* (OJ, s. 39, 52, 23, 53), *Strych*, *Lipa*, *Pniak* (J, s. 3, 9, 31). Można powiedzieć, iż w obu tomach Antolski dąży do stworzenia poetyckiej mapy swych okolic. Stwarza ją na podstawie wiedzy o realnie istniejących miejscach, pamięci, wyobraźni i symbolicznych znaczeń, wyprowadzonych z uniwersum kultury lub prywatnej mitologii dzieciństwa.

Podobne tendencje zauważa Brakoniecki w literaturze lat dziewięćdziesiątych i tendencji określonej „ponowoczesnym regionalizmem”. Jego zdaniem teksty wyrosłe z prywatnej egzystencji, osadzone w konkretnej, nasyconej znaczeniami przestrzeni, a przy tym niemające ambicji bycia dziełem uniwersalnym, w jakimś stopniu właśnie nimi się stają, poprzez ukazanie doświadczenia wspólnego wszystkim – poprzez bliskość poety z opisywanym światem. Taka literatura jest tym bardziej cenna w epoce „upadku centrum” i zniesienia podziału na tematy „wielkie” i „lokalne”.

I chodzi mi o ten żywy symbol życia i świata, o istotny realizm egzystencjalny, o powagę dziania się rzeczywistości, również na Warmii i Mazurach (...).

Wierzę, że moje doświadczenie egzystencjalne jest święte, uniwersalne, chociaż jest zarazem grzeszne i lokalne, małe i wysokie³².

³¹ J. Bartmiński, *Dynamika polskiego pojęcia ojczyzny*, [w:] idem, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2007, s. 167-185.

³² K. Brakoniecki, *op. cit.*, s. 11.

Na koniec warto zauważyć, że tendencje do uniwersalizacji doświadczenia ludowego bohatera Antolskiego nie wynikają jedynie z tekstów – wydaje się, iż stanowią element intencji autora, by traktować Józefa i jego tożsamość jako pewien model, archetyp. Jak sam przyznaje, bliska jest mu teoria archetypów Junga i próba literackiego odwzorowania trwale istniejących w kulturze i świadomości jednostek w niej uczestniczących wzorów i przekonań. Fascynację tę dzieli z autentystami, szczególnie z Czernikiem³³.

*

Poezja Antolskiego to twórczość interesująca nie tylko w porównaniu z dokonaniem autorów sytuujących się w kręgu „poetyckich prowincji”. Utwory te same w sobie zwracają uwagę, szczególnie w aspekcie niebanalnej kreacji podmiotu i bohatera lirycznego. Wyjątkowy indywidualizm tej poezji, wyrosłej w dużej mierze z osobistego doświadczenia, okazuje się cenną wartością dla czytelnika, który szczególnie po lekturze całego tomu czy cyklu może w niej zauważyć znamiona uniwersalności, a okolica opisywana przez Antolskiego może się stać miejscem bardzo bliskim poprzez konotacje z własnymi wspomnieniami.

Coraz dynamiczniej rozwijające się studia kulturowe, badanie związków geografii i poetyki, a także obserwowany już od lat zwrot ku literaturze prowincji, peryferii i pogranicza pozwalają żywić nadzieję, iż dla twórczości autorów takich, jak Antolski, pojawią się nowe rozwiązania interpretacyjne. Sprawi to być może, że poezja spod znaku autentyzmu (i nie tylko) zostanie znów zauważona przez krytyków i badaczy.

Niniejszy artykuł z pewnością nie wyczerpuje wszystkich aspektów poezji Antolskiego, nie stanowi też całościowego studium niezwykle ciekawej na tle polskiej poezji XX wieku postaci Józefa, którego Korzeńska nazwała chłopskim odpowiednikiem Pana Cogito³⁴. Jest to z pewnością stwierdzenie przeceniające zarówno znaczenie, jak i poziom artystyczny tych wierszy. Niezależnie od tego ostatniego, warto zainteresować się tekstami poetów takich, jak Antolski, chociażby po to, by poznać kondycję twórczą autorów sytuujących się daleko poza literackim „centrum”.

³³ *Jestem pisarzem autentystą...*, s. 122-129.

³⁴ Por. Z. Korzeńska, *Zdzisława Antolskiego autentyzm...*

W bardzo niewielkim stopniu poruszyłam również aspekt formalny wierszy zgromadzonych w tomach *Józefy* i *Okolice Józefa*, który – obok tematyki – może stanowić kolejny pretekst do porównania poetyki Antolskiego z twórczością autentystów, poetów tzw. drugiej awangardy (szczególnie dialogu z Czechowiczem, który zdaje się wyłaniać z niektórych wierszy), Harasymowicza czy wreszcie najmłodszego pokolenia poetów. Warto przyrzuć się także innym tomom autora *Józefów*, szczególnie *Do snu przebieram się za sobowtóra*³⁵ i *Walce stulecia*³⁶. Pozwalam sobie żywić nadzieję, że praca ta zaowocuje dalszą refleksją literaturoznawczą nad twórczością tego poety.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Antolski Z., *Józefy*, Kielce 1993.

Antolski Z., *Okolica Józefa*, Kielce 1985, *Biblioteka Świętokrzyska*.

Brandys K., *Wariacje pocztowe*, Warszawa 1972.

Czechowicz J., *Na wsi*, [w:] idem, *Wybór poezji*, red. T. Kłak, Wrocław 1985.

Literatura przedmiotu

Antolski Z., *Jestem autentystą*, [w:] idem, *Okolica Józefa i inne wiersze*, Kielce 2000.

Bartmiński J., *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2007.

Brakoniecki K., *Ponowoczesny regionalizm*, „Nowy Nurt” 1996, nr 8.

Czernik S., *Okolica Poetów. Wspomnienia i materiały*, Poznań 1961.

Daniel J., *Przypowieści o Józefie*, „Przemiany” 1986, nr 1.

Gajewski W., *Krakowskie Dni Literatury*, „Życie Literackie” 1986, nr 47.

Gazda G., *Autentyści, autentyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red.

A. Brodzka [et al.], Wrocław 1995, *Vademecum Polonisty*.

Jakitowicz M., *Dopełnienie obrazu (szkice o autentyzmie)*, Toruń 1994, *Rozprawy / Uniwersytet Mikołaja Kopernika*.

Jestem pisarzem autentystą. Rozmowa ze Zdzisławem Antolskim, [w:] S. Stanik, *Pisarze mówią*, Bydgoszcz 1999.

³⁵ Z. Antolski, *Do snu przebieram się za sobowtóra*, Łódź 1981.

³⁶ Z. Antolski, *Walka stulecia*, Kielce 1993.

- Kaliszewski A., *Świat według Józefa*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 11-12.
- Koch G., *Dzieje Józefa*, „Radar” 1986, nr 45.
- Korzeńska Z., *Antolskiego mitologia Ponidzia*, „Radostowa” 2008, nr 5-6.
- Korzeńska Z., *Walka anioła z demonem: Zdzisław Antolskiego droga twórcza*, Kielce 2009.
- Korzeńska Z., *Zdzisław Antolskiego autentyzm, mitologia i osąd oglądanego świata*, [on-line:], <http://pisarze.pl/eseje/3030-zofia-korzenska-zdzislawa-antolskiego-autentyzm-mitologia-i-osad-ogladanego-swiate.html> – 21 VIII 2013.
- Lenartowski A., *Powrót do źródła*, „Poezja” 1986, nr 10/11.
- Okolica, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. M. Szymczak, Warszawa 1978.
- Piętkowa R., „A przestrzeń jaka jest?... Czy lotna przestrzeń Einsteina, relatio ruchu i ruchu” – zmiany w języku i obrazowaniu poetyckim w poezji lat dziewięćdziesiątych, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, „Czerwona Seria” Instytutu Filologii Polskiej UMCS, 22.
- Rybicka E., *Geopotyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, nr 2, [on-line:] <http://www.bsl.uwb.edu.pl/download/bsl2/02-Rybicka.pdf> – 02 VII 2013.
- Stanik S., *Zdzisław Antolski*, [w:] idem, *Buntownicy i konformiści*, Kielce 1997.
- Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986.

Józef and the limits of his world

The protagonist of the poetry of Zdzisław Antolski

The article presents the writings of Zdzisław Antolski. The poet (born in 1953) published a few interesting volumes about his little homeland. The article focuses on two of them: *Okolica Józefa* (1985) and *Józefy* (1993). The first part is about a microcosm of Ponidzie, Antolski's neighbourhood. The author shows how the identity of the persona is displayed in Antolski's poems. Józef, the main hero of Antolski's poetry, is discussed in the second part. His point of view, character and relations with others are problems which can be considered in relation to the lingual image of the world. The author deliberates connections between the persona, the hero and the author of this poetry. The next chapter is devoted to the problem of private and

collective memory in *Okolica Józefa* and *Józefy*. This reflection leads to the last part, where the idea of “neighbourhood” is discussed in relation to the identity of Józef, who is said to be the rustic counterpart of Mr Cogito from Zbigniew Herbert’s poems.

Key words: 20th-century Polish poetry, Zdzisław Antolski, identity, memory, little homeland

Katarzyna Szkaradnik
 Uniwersytet Śląski w Katowicach

**„Beskidy nasze, zielone i złote,
 do was chodzimy ukoić tęsknotę...”
 Parę uwag o Zaolziu przez pryzmat
 geokrytyki i mitopoetyki**

„Inny świat”?

Gdy patrzymy z perspektywy centralnych ośrodków władzy i współczesnej geografii politycznej, Śląsk Cieszyński jawi się jako obszar peryferyjny oraz typowe pogranicze – leży wszak na styku trzech państw – niemniej jednak mieszkańców tej ziemi cechuje silne poczucie jej swoistości, ufundowane na przeszło siedemsetletniej historii Księstwa Cieszyńskiego i jedności jego losów. Nie wykluczało to ścierania i przenikania się wielorakich oddziaływań, a brakowi sztywnych kulturowych granic sprzyjał fakt, że wspomniany teren leżał w okresie monarchii austro-węgierskiej na ważnym szlaku komunikacyjnym między Wiedniem a Krakowem, toteż nie zaliczał się on do peryferii. Niezależnie od kontaktu z ludnością różnych narodowości odróżniał się jednak od pruskiego Śląska przewagą mieszkańców polskiego pochodzenia, związkami z polską kulturą, rozwojem polskiego szkolnictwa i rozbudzeniem świadomości narodowej¹.

Pomimo zachodzących od XIX wieku przeobrażeń społecznych i demograficznych, jakie pociągała za sobą industrializacja, był to obszar spoisty,

¹ Por. M. W. Wanatowicz, *Między regionalizmem a separatyzmem śląskim*, [w:] *Regionalizm a separatyzm – historia i współczesność. Śląsk na tle innych obszarów*, red. e a d e m, Katowice 1995, s. 21.

bez istotniejszych delimitacji wewnętrznych. Dopiero po I wojnie światowej wybuchł o niego zacieklej spór², kulminujący w najeździe armii czeskiej w styczniu 1919 roku, ostatecznie zaś Śląsk Cieszyński naznaczyło rozdarcie go rok później na mocy decyzji Rady Ambasadorów pomiędzy II Rzeczpospolitą a Czechosłowację, której przypadła większa oraz bogatsza, uprzemysłowiona część (z hutą w Trzyńcu i Zagłębiem Karwińskim). Podziału dokonano, nie zważając na to, iż także na zachód od rzeki Olzy przeważała ludność etnicznie polska, która na tzw. Zaolziu, czyli w przedwojennych powiatach czeskokieszyńskim i frysztackim, sięgała wówczas niemal 70%³. Wprawdzie w 1938 roku nastąpiło „odbicie” Zaolzia⁴ – dwuznaczne ze względu na okoliczności międzynarodowe i ucisk tamtejszych Czechów w odwecie za wcześniejszą dyskryminację polskości⁵ – jednak po II wojnie światowej podtrzymano podział z 1920 roku, sankcjonując status miejscowych Polaków jako mniejszości etnicznej. Zdaniem niektórych badaczy Śląsk Cieszyński dopiero teraz – gdy poczucie jego integralności rozmywa się w obydwu państwach – staje się pograniczem *par excellence*⁶.

Nie sposób dogłębniej poruszać tutaj kwestii historycznych⁷, lecz ów krótki rys jest niezbędny przy interpretacji twórczości poetów zaolziań-

² Wydarzenia z lat 1918-1920 i 1938 oraz Zaolziań przyznających się doróżnych tożsamości zaprezentowano bez uproszczeń w książce *Zaolzie. Polsko-czeski spór o Śląsk Cieszyński 1918-2008*, oprac. A. Knyt, Warszawa 2008. W pracy zawarto bogato ilustrowany współczesny zapis historii mówionych przedstawicieli kilku pokoleń, a także wybór przekazów piśmiennych rozmaitych uczestników wydarzeń z okresu międzywojennego.

³ Por. S. Zahradnik, *Struktura narodowościowa Zaolzia na podstawie spisów ludności 1880-1991*, [w:] S. Zahradnik, M. Ryczkowski, *Korzenie Zaolzia*, Warszawa 1992, s. 178-179. W innym miejscu autorzy podkreślają, że ludność ta posługiwała się od wieków narzeczem śląsko-polskim i nie tworzyli jej przybysze z Galicji (ci zresztą szybciej się czechizowali).

⁴ Wiersz na tę okazję ułożył między innymi Józef Łobodowski (*Nad brzegiem Olzy*); „to dla ciebie, polska Karwino” – mówi podmiot liryczny – „huczą trakty pod ciężką stopą” (*Znów*, 303). (Skróty i strony w nawiasach odsyłają do antologii poezji wyszczególnionych w bibliografii. Tam też znajduje się wyjaśnienie skrótów).

⁵ Por. np. S. Zahradnik, *Polacy na Zaolziu 1920-1990. Krótki szkic historyczny*, [w:] *Zaolzie. Studia i materiały z dziejów społeczności polskiej w Czecho-Słowacji*, red. M. G. Gerlich, D. K. Kadłubiec, Warszawa 1992, s. 8.

⁶ Por. M. Morys-Twarowski, *Śląsk Cieszyński – fałszywe pogranicze?*, [w:] *Pongo*, t. 2: *Szkie o pograniczu*, red. Ł. Bukowiecki [et al.], Warszawa 2010, s. 81.

⁷ Por. także: K. Nowak, *Mniejszość polska w Czechosłowacji 1945-1989. Między nacjonalizmem a ideą internacjonalizmu*, Katowice 2010.

skich, dającej świadectwo temu, że wynarodawiająca polityka przez lata nie pozbawiła polskich mieszkańców regionu poczucia odrębnej tożsamości. Trzeba zaznaczyć, że pojęcie literatury zaolziańskiej odnosi się tylko do dzieł Polaków, nie zaś innych narodów w regionie⁸, określenie „Zaolzie” nie stanowi bowiem neutralnej nazwy geograficznej, ale definiuje ów obszar z perspektywy państwa polskiego. Ta uwaga wymusza drugie zastrzeżenie: z punktu widzenia „centrum” i literatury narodowej pragniemy upatrywać w rzeczonych poetach jedną, łatwą do scharakteryzowania grupę. W niniejszym tekście także abstrahuję zarówno od ich indywidualności, jak i od niepolskojęzycznej poezji na owym terenie, należy wszakże mieć świadomość uproszczeń, mowa bowiem o zbiorowości bardzo zróżnicowanej, choćby z racji przynależności pokoleniowej, w rezultacie zaś – niejednakowych doświadczeń. Autorów tych cechuje odmienna wrażliwość, a ich utwory hołdują rozmaitym poetykom: od pisarstwa ludowego, chłopskiego (u Władysława Młynka czy Anieli Kupiec) po czerpiące z awangardy (np. liryka intelektualna Władysława Sikory) – z ekspresjonizmu, lingwizmu, obrazowania onirycznego.

Pragnę przyrzeć się kilkunastu wierszom przez pryzmat geokrytyki, rozumianej przez Bertranda Westphala jako komparatystyczne badanie relacji między realnymi przestrzeniami a ich reprezentacjami literackimi, dla którego symptomatyczne jest przyjmowanie różnych punktów widzenia (multifokalizacja)⁹, przy czym preferuje się optykę autochtonów zamiast egzogenicznej. Z ich konfrontacją spotykamy się w wierszu Kazimierza Kaszpera (1946) *Jeszcze do przyjaciela w Krakowie*:

Myślisz
że przyszedłem ze świata oderwanych regionów
że mogę brodzić po brzegu choć Olza wezbrała
i że jeszcze wiele mogę
na przykład na smreku głowę zapodziać
i jeszcze nieco gdzie indziej trafić
Myślisz – inny świat

⁸ Por. E. Rosner, *Literatura polska z czeskiego Śląska. Rozprawy, szkice, wspomnienia*, Cieszyń 1995, s. 25.

⁹ Por. E. Rybicka, *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, t. 2, s. 34.

Jak ci wytłumaczyć
że twoje gdzieś
uzupełniam na przykład
„trzeba objąć siebie i być sobą
gdzieś na przykład w konstelacji”
(...)
(*List*, 31)

Trudno o porozumienie, jeśli nie wiadomo, w jaki sposób przybliżyć skomplikowane doświadczenie dziejowe komuś z zewnątrz, kiedy spogląda on na ojczyznę przyjaciela w kategoriach cudowności i idylli (zapodziańnię głowy na „smreku”, czyli buku), postrzegając ją jako nieokreślone, baśniowe „gdzieś”. Mieszkaniec dawnej stolicy nie zna uwarunkowań egzystencji na Zaolziu, o którym Renata Putzlacher, rówieśnica Kaszpera, pisze w *Ziemi albo-albo*: „rozdarłe / przykrawane na miarę / na sztandary / na całuny” (*Znów*, 456). Dopiero podmiot liryczny wprowadza ukonkretnienie – Olzę, której podniesienie się może tu oznaczać pogłębienie mentalnego odseparowania od rodaków z Polski; mówiący przypomina, iż żyjąc w rzekomym „gdzieś”, musi zarówno „być sobą” (nie ulegać tożsamościowemu koniunkturalizmowi), jak i „objąć siebie”, czyli umieć patrzeć na siebie cudzymi oczami, a wszystko to „w konstelacji”, czyli względnie trwałym, choć dynamicznym układzie społeczno-politycznym.

Rozdarty dom

Aby zrozumieć główne motywy i obrazowanie w poezji Zaolzian, sposoby, w jakie ujawnia się w niej nieobecne w kanonie polskiej literatury doświadczenie mieszkańców południowej „prowincji”, a także ich pamięć kulturową – należy poznać polityczny wymiar jej funkcjonowania. Obecna kariera pograniczy w dyskursie wynika z ich wpisywania się w trend przełamywania dyktomii pomiędzy centrami władzy a marginesami oraz odchodzenia (przynajmniej w teorii) od tzw. silnej tożsamości i postaw nacjonalistycznych. Wypada tymczasem pamiętać, że w odniesieniu do południowo-wschodnich kresów Rzeczypospolitej – oprócz opisów swojskiej *Mitteleuro-py* czy „galicyjskości” (znanej chociażby z prozy Stasiuka czy Vincenza) –

otrzymujemy także obrazy konfliktów narodowościowych (między innymi *Zasypie wszystko, zawieje...* Odojewskiego). Niezależnie od tego, na ile przypisywana często mieszkańcom pograniczy tolerancja dla odmienności i zgodna koegzystencja stanowią idealizację, czym innym będzie tęsknota do własnej tożsamościowej jednoznaczności. Sytuacja na Zaolziu odzwierciedla jej paradoks – z jednej strony bowiem nie ma upragnionej jasności, trzeba żyć ze swoistym rozdzieleniem jaśni, z drugiej, każdy bezustannie zmuszany jest do wyboru; nie sposób pozostać indyferentnym (przynajmniej nie bezrefleksyjnie). Putzlacher wyraża to z patosem w cytowanym już utworze pod znamienym tytułem *Ziemia albo-albo*:

Zaolzie
nasze czy wasze
hydro stugłowa
o dwu językach
Ziemio albo-albo
bez alternatywy
Zmiłuj się nad nami
Zaolzianami
(*Znów*, 456)

Binarny podział na „nas” i „was” może dotyczyć zarówno dwóch narodów, jak i „nas (wszystkich) Zaolzian” *versus* obojętnie którego ośrodka władzy narzucającego swą wolę lub ograniczającego swobodę.

Niechęć poddania się odgórnym klasyfikacjom nie wygasza potrzeby samookreślenia. Stanisław Ossowski, analizując zjawisko regionalizmu, wśród modeli stosunku wspólnoty regionalnej do narodowej wyróżnił również taki, w którym brak poczucia szerszej więzi niż regionalna, a zilustrował go, co znamienne, wypowiedzią mieszkańca Śląska Cieszyńskiego. Ten, wymieniwszy państwa kolejno zagarniające jego ojcowiznę od czasów Habsburgów po 1950 roku, stwierdził: „Chcielibyśmy raz nareszcie wiedzieć, że jesteśmy gdzieś na stałe”¹⁰. Owa postawa – swoiste poszukiwanie

¹⁰ S. Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*, Warszawa 1967, s. 252, *Dzieła / Stanisław Ossowski*, t. 3.

esencji w przestrzeni tranzytowej – uwidacznia się także w omawianej poezji, toteż trudno rozpatrywać ją na przykład w świetle założeń geopoetyki Kennetha White’a, wykraczającej poza „studium związków intelektualnych i zmysłowych pomiędzy człowiekiem a ziemią”¹¹ w kierunku porzucenia nostalgii oraz paseistycznego szukania tożsamości na rzecz nomadyzmu intelektualnego¹².

Dla polskich mieszkańców rzeczzonego regionu nomadyzm nie jest swobodną decyzją, lecz losem – przeznaczeniem: czy to duchowym, kiedy chodzi o konieczność błędzenia poza duchową ojczyzną (Polską), czy kiedy trzeba rzeczywiście opuścić małą ojczyznę (Zaolzie), aby szukać „normalniejszych” warunków życia. Tymczasem właśnie przywiązanie do rodzinnej ziemi stanowi przesłanie pieśni *Ojcowski dom*, którą tamtejsi Polacy przyjęli za swój hymn, napisanej przez Jana Kubisza jeszcze pod koniec XIX wieku. Rozpoczynają ją słowa:

Ojcowski dom to istny raj,
Dar Ojca niebieskiego,
Chociażbyś przeszedł cały świat,
Nie znajdziesz piękniejszego.

Z kolei kończy się ona strofą:

A gdy ci przyjdzie wyniść stąd
I odejść w świat daleki,
Ojcowski dom, dziecińco, miej
W pamięci swej na wieki!
(*Znów*, 81)

Ów szeroko pojęty dom od czasu I wojny światowej przybiera ambiwalentny charakter – z synonimu bezpieczeństwa przeradza się w symbol wygnania i rozstania, rozdarcia i alienacji¹³. Absurdalna granica rozdzieliła rodziny, pozbawiając dostępu na ojcowiznę wiele osób po obu jej stronach;

¹¹ K. White, *Poeta kosmograf*, wybór, oprac. i tłum. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 35.

¹² Por. *Ibidem*, s. 27.

¹³ Por. T. Kijonka, *Wstęp*, [w:] *Z biegiem Olzy. Antologia polskiej poezji zaolziańskiej*, wybór i oprac. idem, Katowice 1990, s. 5.

po 1945 roku należało przed każdym jej przekroczeniem uzyskać przepustkę, a w pewnych okresach przejście było hermetycznie zamknięte.

Niemniej jednak młodsze pokolenie Zaolzian niejednokrotnie kształciło się w Polsce, a część początkujących poetów studiujących polonistykę w Krakowie zapragnęła przeschczepiać na rodzimy grunt osiągnięcia tamtejszych prądów postawangardowych. Na drodze temu stanął nacisk środowiska związany ze społeczną misją poety – z poczuciem zobowiązania wobec pobratymców i służebnej roli sztuki w sytuacji „bastionu”¹⁴. Z drugiej strony, literatów ośmielających się krytykować system, otwarcie mówić o polityce narodowościowej i historii regionu spotykały represje ze strony komunistycznych władz Czechosłowacji¹⁵, dlatego owe tematy musieli przedstawiać w sposób zawoalowany.

Z impasu nie było łatwego wyjścia, a każdy człowiek pióra stawał – i w znacznej mierze wciąż staje – przed dylematem: suwerenność lub patriotyczna publicystyka. Mimo że nowatorzy narażali się na wyobcowanie zarówno siebie, jak i literatury z realnego życia regionu, od lat sześćdziesiątych XX wieku dają się w twórczości Zaolzian dostrzec między innymi wpływy czasopisma „Współczesność”, a część autorów tomu *Pierwszy lot* z 1959 roku czy tzw. Grupa Literacka ’63 zaczęły pracować nad świadomością artystyczną i warsztatem oraz eksplorować nowe tematy, wyprowadzając literaturę zaolziańską poza opłotki regionalne.

„Ta gorsza” literatura?

Co bowiem oferuje regionalizm? Jak twierdzi Libor Martinek:

(...) nigdy nie był kierunkiem stricte literackim. Nie preferował (...) konkretnej poetyki, ale nawiązywał do przestarzałych i skonwencjonalizowanych poetyk

¹⁴ Por. L. Kobiela, *Bastion. Powieść o życiu Polaków zaolziańskich*, Zarzecze 2001.

¹⁵ Obie strony uprawiały politykę miejsca rozumianą jako ogół działań (w tym symbolicznych) podejmowanych zarówno przez oficjalną władzę, jak i instytucje kultury czy stowarzyszenia, które mają na celu tworzenie wyobrażeń o danym terytorium – por. E. Rybicka, *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kulturowa teoria literatury, 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 335, *Horyzonty Nowoczesności*, 84.

(...). Programowo zajmował się jedynie tematyką dzieła (...). Jeśli pojawiła się problematyka formy (...) [to] dyskusja toczyła się wokół problemu, czy i jak używać (...) dialektu, lub nawet stworzyć na bazie gwary samodzielny system językowy, co udało się poniekąd Kubiszowi w *Przednówku*¹⁶.

Pojawiło się tu nazwisko Pawła Kubisza (ur. 1907), który w swych zaangażowanych utworach wyzyskiwał możliwości stylizacji gwarowej w celu wzmocnienia buntu przeciw uciemnieniu autochtonów na Zaolziu, biedzie i nierównościom społecznym. Autor doczekał się uznania od samego Juliana Przybosia, zauważającego, że rozumie on siłę wyrazu gwary oraz jej zmysłową wartość, a nawet posiada pewną nowoczesną kulturę literacką¹⁷. Strofa *Nowego prologu* wyraziście ukazuje sygnalizowaną już ambiwalencję Zaolzia:

W sercu mróz echym ziąbi – w słowach lód gawędzi,
Każdy dziyiń rąbie trwani na smutek i żałość –
Płaczóm szachty¹⁸, kuminy... kraj z gróni¹⁹ krawędzi:
To Śląsk... my, Cieszyn, Olza... bogactwo i małość!
(*Znów*, 289)

Zatem dymy fabrycznych kominów i zielone stoki górskie, potencjał i jego zaprzepaszczenie, a nade wszystko bolesna wstęga granicznej rzeki. Oto nasz Śląsk – powiada poeta. Jednak Józef Czechowicz w swojej recenzji tomu *Przednówek* wybiega dalej:

Ta książka jest lamentem cieszyńskim, śląskim, co przywalony głazem grobowym nie cichnie. Jeśli o kim można powiedzieć, że wypowiedział rozpacz ludu tamtejszego, to chyba o Kubiszu, ciosającym wiersze toporem (...). Głoszą one nie tylko dolę śląską, ale więcej: ludzką²⁰.

¹⁶ L. Martinek, *Życie literackie na Zaolziu 1920-1989. Wybrane zagadnienia*, tłum. J. Czapińska [et al.], Kielce 2008, s. 85.

¹⁷ Por. J. Przybóś, *Poeta na Śląsku*, „Zaranie Śląskie” 1933, z. 1, s. 23-24.

¹⁸ Szachta (gw.) – kopalnia [przyp. K. Sz.].

¹⁹ Grón (gw.) – góra, wzgórze [przyp. K. Sz.].

²⁰ J. Czechowicz, *Miesiōnc mordóm ciepie nisko...*, „Ateneum” 1938, nr 1, s. 164.

Na tym tle wyłania się problem literatury regionalnej: czy wyłącznie z naiwnością operuje ona schematami, sprowadzając się do sentymentalnej pochwały swojszczyzny, a w efekcie skazując na zaściankowość i epigonizm? W reinterpretacji owej twórczości owocny może być nurt badawczy opatrzonego mianem nowego regionalizmu (wyrastający ze „zwrotów” topograficznego, etycznego i antropologicznego), który nie tylko dowartościowuje dyskursy mniejszościowe czy „peryferyjne”, ale też pozwala na ich innego typu krytyczne odczytanie. Jak zaznacza Zbigniew Chojnowski:

Czysty regionalizm literatury jest niemożliwy tak (...), jak czysty jej uniwersalizm. (...) Z drugiej strony istota ludzka domaga się poczucia orientacji w czasoprzestrzeni, dzięki niej może (...) doświadczać i myśleć, wyodrębniać się i jednożyć, wyznaczać i przekraczać granice. (...) pamięć, człowieczeństwo, relacje międzypersonalne, wyobrażenia domagają się (...) umiejscowienia (...). Dla osoby, jak i społeczności region jest fizyczną podstawą (...) symbolizacji tożsamości. Wbrew temu, co sądzą krytycy praktyk tożsamościowych, człowiek wytwarza kulturę, aby zwiększyć zakres i skuteczność (...) identyfikowania się z kimś lub czymś, aby się rozwijać²¹.

W odniesieniu do poetów zaolziańskich warto pokazać, że wiersze „tradycjonalistów” zawierają coś więcej aniżeli banalny zachwyt rodzimym krajobrazem i nostalgię za dawnymi czasami, gdy zaś młodsza generacja polemizuje z dziedzictwem czy dokonuje jego rewizji, przepracowuje coś, czym jest naznaczona, a szukanie przez nią więzi z aktualnymi trendami zasadniczo wypływa ze źródeł regionalnych.

Przyjmuje się zazwyczaj, że ze wzrostem indywidualności, a zarazem uniwersalności wyrażanej przez dzieło rosną też jego wartości artystyczne, ale jak przypomina Ryszard Koziołek, edukacja mieszkańca peryferii niejednokrotnie związana jest z wejściem w krąg obcego doświadczenia (kanonu literatury narodowej), a pisarskie próby człowieka wykształconego – z „językową zdradą” świata doświadczanego od małości i sprzężonego

²¹ Z. Chojnowski, *Literaturoznawstwo regionów (w poszukiwaniu skutecznych perspektyw badawczych)*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekonesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012, s. 27-28, *Nowy Regionalizm w Badaniach Literackich*, t. 1.

z lokalną mową (gwarą) oraz specyficzną kulturą regionu²². Z kolei Stanisław Pigoń już w 1946 roku przekonywał, że chociaż literatura ludowa nie spełnia wymogów estetycznych inteligencji, należy ją rozpatrywać z punktu widzenia wsi – niczym niewyszukane kwiaty, których sens i cel winno się badać na łące, gdyż to, czy się nadają do bukietu, jest kwestią uboczną²³.

Wprawdzie poeci zaolziańscy tworzą też lirykę osobistą, lecz z założenia pomijam tutaj utwory, które nie odsyłają do kontekstu topograficznego, pragnę bowiem przyjrzeć się temu, jak zorganizowana jest w ich wierszach przestrzeń zakorzeniona w myśleniu mitopoetyckim, które opiera się na wskazanym przez Chojnowskiego elementarnym związku doświadczenia z czasoprzestrzenią. Przestrzeni w ten sposób rozumianej nie można utożsamić z amorficzną, geometryczną przestrzenią filozofów i uczonych²⁴, otwiera ona perspektywę aksjologiczną i sakralną. Czy jednak jest ujmowana w sposób naiwny? Część twórców ma świadomość, że ich związek z topografią sprawia wrażenie banału; w *Bliskim krajobrazie* Adolf Dostał (ur. 1941) wyznaje:

Są słowa proste:
 Śląsk, Beskidy, Olza,
 jak: matka, brat i siostra;
 są takie bliskie,
 (...)
 tylko pamiętać je trzeba.
 (Znów, 406)

Tragedia Olzy

Owe trzy „proste słowa” niczym lejtymotywy wytyczają sensy zaolziańskiej poezji, ale zasadniczym czynnikiem rzutującym na zasięg i los tej ziemi jest rzeka Olza: zaprzęgnięta do celów politycznych, stała się **nie-naturalną** granicą, która dzieli zarówno dosłownie, jak i mentalnie, antagonizując

²² Por. R. Koziółek, *Topos jako miejsce zmysłowe*, [w:] *Więzy tradycji*, red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk, Bielsko-Biała 2005, s. 341-342.

²³ Por. S. Pigoń, *Zarys nowszej literatury ludowej (przed rokiem 1920)*, Kraków 1946, s. 108.

²⁴ Por. W. N. Toporow, *Przestrzeń i tekst*, [w:] *idem, Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003, s. 17, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 25.

przedstawicieli obu narodów. Choć jako symbol obrosła wieloma stabilnymi, splyconymi znaczeniami, to analizując jej rolę w poezji, warto wziąć sobie do serca uwagę podmiotu jednego z wierszy Wilhelma Przeczka: „Nie ma klucza do Olzy / chwyciłem za wytrych” (*Bieg*, 97). Nawet bowiem wymowa utworów starszego pokolenia, dla którego owa rzeka funkcjonowała jako alegoria łączności z Polską, nie jest jednoznaczna. W *Dwóch siostrach* Józefa Krzywonia natrafiamy na prostą personifikację:

Szeleszczą dwie siostry
Pod Baranią w lesie –
Wielkiej imię Wisła,
Młodsza Olzą zwie się...
(*List*, 6)

Przejęciowo skazane na samotność (pierwsza płynie na Kraków, druga ku Karwinie), zejdą się wreszcie w Bałtyku, o którym dawniej „starsza” (czyt. godniejsza szacunku) rzeka śpiewała siostrze kołysankę. To w nim mają się Olzie otworzyć oczy na świat, czyli jakby przestanie być „prowincjonalna”. Czy jednak roztopienie w morzu – niczym regionalności w języku ogólnym oraz literaturze narodowej – nie pociąga za sobą zatury tożsamości?

Podobnie wygląda sytuacja tej rzeki w wierszu Adolfa Fierli – pozdrawia ona dobrych ludzi „przed swoim w dal zginieniem”, od którego nawet przywiązanie do starych śląskich chat jej nie powstrzyma; uwypuklony zostaje więc aspekt przemijania. Powtarza się też epitet „przesmutna Olza”, a ponieważ podąża ona za „oblubieńcem” (zapewne Bałtykiem), można by przyrównać ów smutek do wzruszenia panny młodej rozstającej się z domem rodzinnym, tyle że zmierza „gdzieś w dal” – i to nieokreślenie splecione z pożegnaniem ojczystych stron nie zwiastuje niczego dobrego. Zwłaszcza iż bohaterka nie płynie **do** oblubieńca, lecz **za** nim, co sugeruje pogoń za marzeniami. Cel – jak powrót do Polski – niekoniecznie będzie realny; Olza może go nie osiągnąć, wszelako nie może również pozostać „u siebie”.

Jej traumatyczny wymiar wydobywa także Kazimierz Józef Węgrzyn – mieszkaniec polskiej części Śląska Cieszyńskiego. W wierszu *Olza* podmiot mówiący stwierdza, że wobec przygniatającego ciężaru „tej ziemi” nie sposób pozostać obojętnym:

(...)
pytam się dzisiaj kamienia
pytam się dokąd płyniesz...?
Olzo! naszego sumienia!
(*Znów*, 433)

Problem ważny jest „dzisiaj”, za każdym odczytaniem tych słów, ponieważ nie stracił na aktualności także po 1989 roku; od lat niewiele się zmieniło:

kiedy pozszywasz rany
nicią codziennej drogi
gdy brzegi ciągle daleko
od mostów naszej trwogi
(*Znów*, 433)

Miarowość i stałość rzeki są wartościami, korelatami czasu postrzeganego jako „długie trwanie”, podczas gdy rany stanowią skutek doraźnej, chimerycznej polityki. Dlaczego jednak mosty przerażają? Jak objaśnia Toporow, w świadomości mitopoetyckiej most, ucieleśniając kryzys oraz przerwę w wędrówce, sedno jej niebezpieczeństwa, podważa wręcz możliwość pokonania drogi, która jakby kurczy się do tego newralgicznego odcinka²⁵. To, co ma łączyć, dzieli – wystarczy pamiętać o dawniejszych trudnościach z przekroczeniem mostu w Cieszynie, jak na ironię nazwanego mostem Przyjaźni. Granica rodzi jedynie wrogość (propagandowo podniecaną w okresie PRL), przeto „symbolem naszego oparcia” dla podmiotu wiersza jest ptak w locie, niebaczny na ludzkie bariery. Sama rzeka staje się probierzem prawości; gdy mówiący ostatni raz pokłoni się „szmerliwą mową” (asocjacje z wiatrem w drzewach będą jeszcze ważne), wspólnota słuchaczy-rodaków, do której się zwraca, winna umoczyć mu w Olzie „skrwawione pióro i dłonie”. Oczyszczające właściwości rzeki mają tutaj oczywisty sens metaforyczny, skąd jednak owa krew? Może chodzi o urazy, cierpienie samego podmiotu, lecz może bierze on na siebie zbiorową winę, która – jak sugeruje wiersz – naznacza każdego Polaka obojętnego na los Zaolzia.

²⁵ *Ibidem*, s. 63–64.

Czystość rzeki zostaje powiązana z czystością słów – płynie ona tam

gdzie wież kościoły z wyrzutem
dzwonią u brzegów mowy
bo Bóg się Zaolzia nie wyparł
i ciągle czeka gotowy...
(Znów, 434)

Poza „brzezi mowy” nie wyszła zapewne tajona wciąż bolesna prawda, na którą czeka On „w konfesjonale Beskidów / cierpliwie jak pory roku / (...) z chmurnym czołem obłoków”. W tej panteistycznej wizji – oddającej mityczne wyobrażenie góry jako miejsca objawienia *sacrum*, a równocześnie uwznioślającej rodzimą przyrodę – pojawia się więc Bóg bliski, „tutejszy”, rozumiejący dramat Zaolzian i mogący przynieść ulgę tym, którzy zdecydują się zwierzyć Mu z owego dramatu.

Bóg w Beskidach

Podobne „przywłaszczenie” Najwyższego występuje w wierszu *Boże zielonooki z guckiego kościoła* Wilhelma Przeczka, z apostrofą:

Boże gucki i cieszyński Boże karwiński
trzyńiecki i jabłonkowski (...)
Boże Zaolzia z przepaską zieloności
za czarną kotarą dymów rozbujających
(Znów, 404)

Nie wystarcza wskazana już u Pawła Kubisza dwoistość krajobrazu leśno-hutniczego; Bóg multiplikuje się do tylu postaci, ile jest na Zaolziu parafii, nie chodzi jednak o lokalne świątki i partykularyzm, ale ponownie o swojego Boga, przeżywającego wraz z Zaolzianami ich niedole. Zielonookiego, czyli podobnego ludziom, lecz mającego „ramiona niewymierne”, które przekraczają zarówno poszczególne świątynie, jak i granice państw. Ramionami zaś można obejmować, stąd prośba o zmiłowanie nad „krajną Olzy”,

skonfliktowaną z winy prywaty i chciwości decydentów, i o otwarcie ramion, co oznaczałoby przyjęcie wszystkich mieszkańców, bez podziałów.

A podziały istnieją nie tylko między ludźmi, lecz – jak sygnalizowałam wcześniej – także w nich. Tę schizofrenię ukazuje Przeczek w *Złotej koronie*:

w ojczyźnie mojego serca krąży złoty
w ojczyźnie mojego ciała krąży korona
wyrównuję długi
odbieram zaliczkę
płacę drobną monetą

nie rozmieniłem banknotu na bilon
(...)
moja ojczyzna jest jedna:
złota korona
szumiące drzewa słów
serce jest bliższe złotu
ciało koronie
cierniowej
(*Bieg*, 98)

Złota korona, rekwizyt iście baśniowy, stanowi połączenie upragnione, lecz niewykonalne – korona okazuje się cierniowa. Z jednej strony podmiot afirmuje polskość, traktując życie poza Macierzą niczym skazanie, z drugiej zaś nie wyrzeka się rozdwojonej tożsamości ani nie wykorzystuje utylitarnie, lecz nosi ją w portfelu jak zdjęcie najbliższych – by stale o niej pamiętać, mimo że przyjdzie mu nieraz okupić ją cierpieniem. O martyrologicznym aspekcie tej tożsamości Jacek Sikora pisze:

U nas na Zaolziu
przydrożne krzyże noszą
dwujęzyczne napisy jakby mało
im było męki pańskiej²⁶

²⁶ J. Sikora, *Zaolzie*, „Kalendarz Śląski”, Ostrawa 1990, s. 135.

Podwójne nazwy dowodzą nie tyle tolerancji, ile chęci niezważającego na nic zaznaczenia własnej odrębności narodowej. Poeta rozwiewa złudzenia tych, którzy sądzą, że przynajmniej *in articulo mortis* wszyscy są równi i zanikają animozje: „u nas na Zaolziu nawet śmierć / nosi dwie kosy”.

Niemniej jednak trzeba podkreślić, iż tamtejsza literatura polskojęzyczna nie izolowała się od otaczającego ją środowiska, a kontakty kulturowe nie sprowadzały się do przyswajania sobie dokonań artystycznych z naszego kraju. Na zbadanie czeka nadal otwarta kwestia:

W jakim (...) nasileniu w różnych epokach na cieszyńską kulturę oddziaływały ośrodki Krakowa, Wiednia, Pragi, ale też Ołomuńca, Bratysławy, Grazu (...) i in.? (...) W jakim stopniu ziemia beskidzka rozumiana szeroko (...) stała się inspiracją nie tylko twórców narodowości polskiej, ale też czeskiej, słowackiej, austriackiej i in.?²⁷

Poetycko ujął tę problematykę Gustaw Sajdok w wierszu ****Dzwon Zygmunta*:

Dzwon Zygmunta w Krakowie
Dzwon Zygmunta w Pradze

Dzwony w serca wrosły
Od Wełtawy
od Wisły
wiatr muzykujący
zaplątał się
w warkocze drzew
nad Olzą
(*List*, 19)

Zachodzi tu pojednanie kultur(y) w naturze – bicie dzwonów z obu krajów nie dość, że się miesza, to jeszcze łączy z szumem gałęzi; delimitacje ulegają zatarciu.

Myśl o tego rodzaju działaniu natury w obliczu aktualnego poczucia wyizolowania kieruje się często ku retrospektywnej utopii mitycznej szczęśli-

²⁷ E. Rosner, *op. cit.*, s. 22-23.

wości, gdy jedyną granicą były góry. O ile Olza organizuje przestrzeń w poezji zaolziańskiej wzdłuż osi horyzontalnej, o tyle szczyty Beskidów otwierają wymiar wertykalny. Jego specyficzne rozumienie widzimy w gwarowym wierszu Władysława Młynka *Pogrzyb gorola*, gdzie podmiot wydaje dyspozycje osobom, które będą go grzebać po śmierci – co ważne, nie na cmentarzu, ale w polu. Trumna musi być drewniana i najwyraźniej nieszczelna, skoro góral ma przez nią na wieki słyszeć śpiew „naszych” lasów. Po śmierci dusza nie opuszcza więc w tym wyobrażeniu ciała – mało tego, nie zanikają funkcje somatyczne: „Głęboko mie nie chowejcie, / Abych widzioł gronie” (*Znów*, 387-388). Podmiot pragnie zatem nieprzerwanie kierować swój wzrok ku górze, ku temu, co symbolizuje *sacrum*, nie jednak ku abstrakcyjnemu Bogu, lecz ku naocznie doświadczanym i „od zawsze” obecnym górom, które znają bohatera (i *vice versa*) od dziecka.

Pamięć i powroty

W cytowanym wierszu Młynka „gronie” kołysały tytułowego górala w dzieciństwie, Olza z kolei myśla głowę, a więc razem sprawowały nad nim macierzyńską opiekę – powtarza się przeto „rodzinna” personifikacja znana choćby z przytoczonego wcześniej utworu Dostala. Obok dwóch omówionych wyżej punktów orientacyjnych pojawił się tam Śląsk, ale także „pamięć” – wszak „pamiętać trzeba” – i właśnie trud owej powinności został zderzony z prostotą nazw „Olza” czy „Beskidy”. Pamięć musi być nieustannym zdrapywaniem treści przykrytej przez wyjałowione słowa, czyli skomplikowanego palimpsestu historii. Implikacje tego imperatywu ukazuje w *Ojczystej strzesze* Gustaw Przeczek:

Strzechę pokrytą mchem i słońcem,
Sny nad potokiem pacholące,
Pękniętą jabłoń, starą gruszę
W piersi jak pacierz nosić muszę.
(*Znów*, 312)

Musi, gdyż wyniósł to z „ojcowskiego domu”, chociaż jego dzieciństwo nie było sielskim „rajem” z wiersza Jana Kubisza, lecz bezlitosną dolą ubogiego

chłopskiego syna i wołałby się od niego odciąć. Bohatera czeka długa droga przez różne zaolziańskie miejscowości (warto pamiętać, że droga w mitopoe-tyckiej wyobraźni oznacza fundamentalny trud wiodący do wyższego wta-jemniczenia)²⁸, wszędzie jednak przyjmą go „drogie śląskie łąny”, które będą mu przypominać o wierności spuściznie, a także śląskiemu etosowi pracy:

(...)
Pozdrowię duchów śląskich straże,
I stanę potem przy warsztacie –
Wykonam wyznaczoną pracę!
(Znów, 312)

Gdy zaś po latach wróci stary „pod tamtą jabłoń, starą gruszę”, wtedy „odżyje pacholęciem”. Oto niezwykła siła miejsca, czyli przestrzeni zagospodarowanej semantycznie przez rzeczy, które ją kosmizują, pozwalając ludziom nie tylko się w niej orientować, ale też utrwalić na przekór upływowi czasu.

„Ukoić tęsknotę” wracają do Beskidów – tak jak w tytule tego artykułu, zaczerpniętym z wiersza Henryka Jasiczka – przedstawiciele różnych pokoleń. Sama droga stanowi rodzaj mediatora, neutralizuje przeciwstawienie dwóch nieprzystawalnych sfer, *sacrum* i *profanum*, natury i kultury; najistotniejszy okazuje się jednak jej cel. W *Poszukiwaniach* czterdziestoletni Piotr Horzyk (być może w związku z przekroczeniem „smugi cienia”) pisał:

(...)
zmęczony czasem
(...)
szedłem dróżką koło Olzy
mej rzeki
wiernej
do miejsc
gdzie nie byłem od lat
szukać odwrotności

²⁸ Por. W. N. Toporow, *op. cit.*, s. 75.

Potrzebowałem powrotu do początku trwania
(*Bieg*, 101)

Powrót jest możliwy, gdyż w mitopoetyckiej świadomości archaicznej przestrzeń oraz czas tworzą kontinuum, splatają się w jedno. Jasiczek porównuje w *Chwili i wieczności* różne elementy przyrody do cieszyńskiej kultury ludowej (na przykład „Tak przesumnie²⁹ gronie sie bielóm / Jak gaździnkóm³⁰ nowe czepce w niedzielę”), a całość przekonuje o absolutnej harmonii, wobec czego nie dziwi puenta: „Hej, w Beskidach – prawda to, czy niedorzeczność? / Wieki płyną jako chwile, a chwila trwa wieczność!” (*Obłok*, 22). Zgodnie z obserwacją Toporowa „w mitopoetyckim chronotopie czas zagęszcza się i staje formą przestrzeni (...). Zaś przestrzeń, odwrotnie, «zaraża się» intensywnymi cechami czasu»³¹. Dzięki temu świadomość może ustanowić *axis mundi* nie tylko po to, by przekraczając nostalgię sprostać upływowi indywidualnego życia, ale także by sprostać bezlitosnej historii. W tle opiewania „dawnej niewinności” czyha bowiem konkret historyczny, który Wilhelm Przeczek tak ujął w *Warszawie 1988*:

(...)

Wołam w stronę Beskidu,
nawet echa nie ma.

Na wystawie w starej kordegardzie
zapłatała się babcia
we wstęgi czasu, który minął.

Jak wyjść z rumowisk i fotosów,
kiedy pamięć staje się żywa.

Z kruchego wspomnienia
sypie się tynk,
kładą się domy.

²⁹ Przesumnie (gw.) – przepięknie [przyp. K. Sz.].

³⁰ Gaździnka (gw.) – zdrobniale: gospodyni [przyp. K. Sz.].

³¹ Por. W. N. Toporow, *op. cit.*, s. 22.

Powstanie
taki właśnie obraz
zniszczenia.
(*Pisarze*, 60)

Jako komentarz i konkluzję można by przywołać cytat z utworu *Jastrzębik* Harasymowicza, w którym podmiot wyznaje: „Patrzcie, zarządziłem nawet powrót do Kraju Łagodności, / ale i tu, i nigdzie spokoju już nie mam”³².

Podobnie w wierszu Władysława Sikory, pisanym w kwietniu 1989 roku, w którym czuć już ducha przemian w Polsce:

Z tamtej strony rzeki
inna woda w studni
inne siano jak halerz do grosza

Wyrrywamy z ziemi
ranne rdzenne ptaki
głazy narzutowe od Stonawy

Będziemy społem żyli
z ziemniakami przebiali
roztrzęsione lata nadzieje
(*Bieg*, 80)

Owe „tutejsze” ptaki pragnęły latać, ale zostały uziemione; teraz trzeba je wydobyć na światło dzienne wraz z przywleczonymi głazami. Być może za tą metaforą kryje się dokonana w Stonawie zbrodnia na jeńcach – żołnierzach, którzy w 1919 roku bronili Śląska Cieszyńskiego przed wtargnięciem Czechów. Nowe warunki polityczne niosą konieczność, lecz i szansę, aby nauczyć się żyć razem i dokładnie, spokojnie przeanalizować tamte lata, tak jak segreguje się kartofle. Warto zauważyć, że skrzętni gospodarze żadnych nie wyrzucają, każdy się na coś przyda – *per analogiam*, z każdego gorzkiego

³² J. Harasymowicz, *Jastrzębik*, [w:] idem, *Wybór wierszy*, t. 1, wybór K. Lisowski, Kraków–Wrocław 1986, s. 32.

wspomnienia może płynąć pożytek czy nauka. Nasuwają się tutaj słowa bell hooks mówiącej o upolitycznieniu pamięci, którego celem jest nie bezproduktywna nostalgia, tylko aktywne pamiętanie, służące redefiniowaniu i zmianie teraźniejszości³³.

Korzenie i wiatr

Nie chodziłoby zatem jedynie o kompensacyjną funkcję wspomnienia, owo „kojenie tęsknoty”. Antecedencje tego podejścia zauważymy już w XIX wieku u Jana Kubisza, który w utworze *Nad Olzą* ubolewa, iż współcześni zaczynają gardzić zwyczajami, wiarą oraz mową przodków, lecz ostatecznie wyraża nadzieję, że (późny) „wnuk” usłyszy w szumie fal Olzy ich dzieje, a rozważając przeszłość, będzie żyć „dla swej ziemi czynem i miłością”. Co interesujące, podobnie odpowiada Węgrzyn Renacie Putzlacher w *Więc upychaj korzenie...* na wiersz *Ziemia albo-albo*, stwierdzając, że jego prawie histeryczny ton i zaolziańskie „upióry” (nazwane przez Kaszpera „nieustannym dramatem niespełnienia”³⁴) odzwierciedlają kompleksy mieszkańców, na dodatek w Polsce wcale nie żyje się lepiej. Wspomniane zaś podobieństwo widać w nacisku na „czyn i miłość”, tyle że współczesny poeta nie poprzestaje na ogólnikach:

ziemia jest taka sama – z obu brzegów OLZY
potrafi rodzić piękno i wilczą jagodę
miłość jest korzeniami kiedy tu i teraz
wrastasz codziennym trudem w zastaną pogodę
(*Znów*, 431)

W jaki więc sposób pokonać upiory? Podejmując wyzwania powszedniego dnia, ale też hodując na tej ziemi „szumiące drzewa słów”, jak to określił Przeczek, albo „szmerliwą mowę” Węgrzyna. One pozwalają na dynamiczne konstruowanie tożsamości, w kreacyjnym słowie poetyckim

³³ Por. b. hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, tłum. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 111.

³⁴ K. Kaszper, *Dramat niespełnienia. (Posłowie)*, [w:] *Z biegiem Olzy...*, s. 180.

można osiągnąć wolność co prawda nie od wszechobecnej polityki, lecz ponad wynikającymi z niej pospolitymi ograniczeniami. To ten wiatr w drzewach nad Olzą, w którym łączą się głosy różnych dzwonów, różnych tradycji. Wszakże zarazem owe drzewa mają silne korzenie, trwają w „ojcowskim domu” od skielkowania do obumarcia. Władysław Sikora wyznawał w *Wierszach o ziemi*:

Wrosliśmy w glebę ojczyzny
można nas wyrwać tylko z korzeniami dębów
z krzykiem kołysek i mgłą pogrzebu
wrastaliśmy potrzebnie aby nie głuszyć
słów o które oparto domy
z drewna i kamienia bochny gorące
można nas wyrwać z ziemią z kamieniami
(*Słowa*, 103)

Zaolzianie nie pozbędą się więc swego znamienia, jednak ono, to „zanieczyszczenie ziemią”, stanowi też ich wartość kulturową. Nie wszystkie wiersze tzw. regionalne posiadają wagę artystyczną, mają wszakże siłę słów, na których przez lata budowano domy na przekór dyskryminacji, podziałom i waśniom. Widać tu ciągłą oscylację pomiędzy entropią a tym, co Toporow zwał ektropią³⁵ – między zniszczeniem a wzrostem sił vitalnych i kreacyjnych. Twórczość poetycka na takich pogranicznych, „zapalnych” terenach jak Zaolzie potwierdza spostrzeżenie Mircei Eliadego dotyczące archaicznej religijności i korespondujące z myśleniem mitopoetyckim: aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić³⁶.

³⁵ Por. W. N. Toporow, *op. cit.*, s. 10.

³⁶ Por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*. Wybór esejów, wybór i wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 54, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Harasymowicz J., *Wybór wierszy*, t. 1, wybór K. Lisowski, Kraków–Wrocław 1986.
- Jasiczek H., *Jak ten obłok. Wiersze wybrane*, wybór, układ, red. T. Kijonka, Katowice 1990. (*Obłok*)
- Kobiela L., *Bastion. Powieść o życiu Polaków zaolziańskich*, Zarzeczce 2001.
- Nocny list z Krakowa. Wiersze poetów z Zaolzia*, wybór B. S. Kunda, Kraków 1990. (*List*)
- Sikora J., *Zaolzie, „Kalendarz Śląski”*, Ostrawa 1990.
- Sikora W., *Pisarze Zaolzia. Materiały pomocnicze dla szkół polskich w RC*, Czeski Cieszyn 1993. (*Pisarze*)
- Słowa i krajobrazy. Antologia poetów zaolziańskich*, wybór i wstęp B. S. Kunda, Katowice 1980. (*Słowa*)
- Z biegiem Olzy. Antologia polskiej poezji zaolziańskiej*, wybór i oprac. T. Kijonka, Katowice 1990. (*Bieg*)
- Znów minie wiek... Antologia literatury nadolziańskiej*, wstęp, wybór, oprac. L. Miękina, Cieszyn 2001. (*Znów*)

Literatura przedmiotu

- Chojnowski Z., *Literaturoznawstwo regionów (w poszukiwaniu skutecznych perspektyw badawczych)*, [w:] *Nowy regionalizm w badaniach literackich. Badawczy rekoncesans i zarys perspektyw*, red. M. Mikołajczak, E. Rybicka, Kraków 2012, *Nowy Regionalizm w Badaniach Literackich*, t. 1.
- Czechowicz J., *Miesiąc mordom ciepło nisko...*, „Ateneum” 1938, nr 1.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.
- hooks b., *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, tłum. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2.
- Koziołek R., *Topos jako miejsce zmysłowe*, [w:] *Więzy tradycji*, red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk, Bielsko-Biała 2005.
- Martinek L., *Życie literackie na Zaolziu 1920-1989. Wybrane zagadnienia*, tłum. J. Czaplńska [et al.], Kielce 2008.
- Morys-Twarowski M., *Śląsk Cieszyński – fałszywe pogranicze?*, [w:] *Pongo*, t. 2: *Szki-ce o pograniczu*, red. Ł. Bukowiecki [et al.], Warszawa 2010.

- Nowak K., *Mniejszość polska w Czechosłowacji 1945-1989. Między nacjonalizmem a ideą internacjonalizmu*, Katowice 2010.
- Ossowski S., *Z zagadnień psychologii społecznej*, Warszawa 1967, *Dziela / Stanisław Ossowski*, t. 3.
- Pigoń S., *Zarys nowszej literatury ludowej (przed rokiem 1920)*, Kraków 1946.
- Przyboś J., *Poeta na Śląsku*, „Zaranie Śląskie” 1933, z. 1.
- Rosner E., *Literatura polska z czeskiego Śląska. Rozprawy, szkice, wspomnienia*, Cieszyń 1995.
- Rybicka E., *Geopoetyka, geokrytyka, geokulturologia. Analiza porównawcza pojęć*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, t. 2.
- Rybicka E., *Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kulturowa teoria literatury, 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, *Horyzonty Nowoczesności*, 84.
- Toporow W. N., *Przestrzeń i tekst*, [w:] idem, *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 25.
- Wanatowicz M. W., *Między regionalizmem a separatyzmem śląskim*, [w:] *Regionalizm a separatyzm – historia i współczesność. Śląsk na tle innych obszarów*, red. eadem, Katowice 1995, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 1492.
- White K., *Poeta kosmograf*, wybór, oprac. i tłum. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010.
- Zahradnik S., *Polacy na Zaolziu 1920-1990. Krótki szkic historyczny*, [w:] *Zaolzie. Studia i materiały z dziejów społeczności polskiej w Czecho-Słowacji*, red. M. G. Gerlich, D. K. Kadłubiec, Warszawa 1992.
- Zahradnik S., Ryczkowski M., *Korzenie Zaolzia*, Warszawa 1992.
- Zaolzie. Polsko-czeski spór o Śląsk Cieszyński 1918-2008*, oprac. A. Knyt, Warszawa 2008.

“Our Beskidy, green and golden,
we come towards you to soothe our longing...”
Some notes on Zaolzie through the prism
of geocriticism and mythopoeia

The history of Cieszyn Silesia is marked with its division in 1920 between two countries. This happened despite the fact that most of the inhabitants of the area (later called Zaolzie) were Poles. Local works, both belonging to folk or patriotic poetry and relating to the avant-garde, are an evidence that the unfavorable policy has not deprived them from the feeling of distinction. In terms of anthropology of literature, emphasizing an elementary relation of experience and the space-time, the authoress follows the main motives and imaging in poems of such authors as i.a. Władysław Młynek, Renata Putzlacher, Władysław Sikora and Gustaw Przeczek. By means of analysis of the dominants organizing the space in these works horizontally (Olza river) and vertically (Beskidy) she proves that the matter is not an admiration of the scenery or nostalgia, and she reveals the conceptualization of borderland, conceived not only politically. This text shows how – in the context of literature’s relationship with concrete topography underlined by geocriticism – cultural memory and experience of the south province’s occupants, absent in the canon of Polish literature, come out in those works. Thanks to mythopoeic tendencies the outskirts transform in *axis mundi* into a consciousness which has to deal with the outflow of time and merciless history. This article shows how “the incessant drama of non-fulfilment” is defeated in the poems even if there are no chances for a non-split identity.

Key words: the poetry from Zaolzie, Cieszyn Silesia, new regionalism, geocriticism, mythopoeia

Anna Stec-Jasik
 Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

„W mieście kresowym do którego nie wrócę”¹ Lwów trzech poetów

Lwów jest z pewnością niezwykle miastem, nie tylko dlatego, że jak pocuzają słowa starej piosenki: „gdzie jeszcze ludziom tak dobrze jak tu? Tylko we Lwowie!”. Położona na Kresach Wschodnich stolica Galicji od swoich początków sięgających XIII wieku była jedną z największych metropolii w Polsce, niezwykle ważnym ośrodkiem kulturalnym, naukowym i artystycznym, bez wątpienia bardzo „polskim” miastem. I paradoksalnie właśnie owo na wskroś polskie miejsce po II wojnie światowej zostało od Polski odłączone i na trwałe wcielone w obszar jednej z republik radzieckich. Stolica Galicji oddzielona została od państwa polskiego nie tylko innym językiem i wysiedleniem rdzennych lwowian; Lwów pozostał przez ponad czterdzieści lat za wschodnią granicą, podróż w tamtą stronę była nieomal niemożliwa, gdy zaś możliwą się stała, miasto było już częścią Ukrainy, odmienione przez czas, historię i nowych mieszkańców. Podróż do Lwowa polskiego, takiego, jakim był przed postanowieniami jałtańskimi, jest więc fizycznie niemożliwa. „Dotrzeć” do kresowego miasta próbują jednak poeci, a wśród nich Zbigniew Herbert, Adam Zagajewski i Krzysztof Lisowski.

Każdy z nich do Lwowa ma inne nastawienie – dla twórcy cyklu o *Panu Cogito* to miejsce, w którym upłynęły jego dzieciństwo i wczesna młodość, zakończone wraz z nadejściem wojny. Jest to zatem rzeczywistość niezwykle ważna, to w niej dorasta człowiek, wtedy kształtuje się jego

¹ Cytat pochodzi z wiersza Zbigniewa Herberta *W mieście* z tomu *Epilog burzy*, por. Z. Herbert, *W mieście*, [w:] idem, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 52.

charakter i osobowość, z nią łączą się wspomnienia o bardzo często mocno idealizowanym obrazie rodzinnych stron. Adam Zagajewski w galicyjskiej stolicy się urodził i w tym samym roku ową stolicę wraz z rodziną opuścił, z Lwowem był jednak mocno związany. W jednym z esejów o wyjeździe z rodzinnych stron pisze: „s t r a c i ł e m [podkr. – A. S.-J.] miasto, w którym się urodziłem i w którym przed moim przyjściem na świat żyły liczne pokolenia mojej rodziny”² – zmianę miejsca zamieszkania postrzegał zatem jako utratę, bezpowrotne odebranie czegoś istotnego. Dla trzeciego z poetów, Krzysztofa Lisowskiego, Lwów nie jest ani miejscem urodzenia, ani przestrzenią wspomnień związanych z najwcześniejszym okresem życia; jest za to miastem, które pragnie się poznać. Bez wątpienia dla każdego z owych poetów kresowe miasto jest szczególnym miejscem – każdy z nich próbuje bowiem na swój sposób dotrzeć do niego w wierszach.

W utworze Herberta pod tytułem *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* Lwów nie zostaje nazwany „po imieniu” – podobnie jak w innych wierszach, w których o mieście, z którego pochodził autor *Struny światła*, nie mówi się wprost. Już w jednym z pierwszych tomów poety zatytułowanym *Hermes, pies i gwiazda* czytamy o „zatrzaśniętej bramie / mego miasta”³ (*Moje miasto*) i o „ogromnym niebie mojej dzielnicy”⁴ (*Nigdy o tobie*), zaś wiersz zamieszczony w ostatnim zbiorze wydanym za życia artysty rozpoczyna się od słów: „W mieście kresowym do którego nie wrócę”. Miasto, choć jest czymś bliskim i prywatnym (jest „moje”), nie zostaje obdarzone konkretnością, którą nadałoby mu przywołanie jego nazwy, usytuowanie w określonym na mapie miejscu. Podobnie jest w wierszu *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* pochodzącym z tomu *Pan Cogito* – na fakt, że mowa tu o Lwowie, naprowadza określenie „rodzinne miasto”, będące miejscem, do którego się wraca. Tytuł wskazuje ponadto, iż w utworze będzie mowa nie o doświadczeniu empirycznym, lecz o rozważanej jedynie w myślach możliwości podróży, a dokładniej mówiąc, powrócenia do dobrze znanej okolicy:

² A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, Kraków 1998, s. 11.

³ Z. Herbert, *Moje miasto*, [w:] idem, *Hermes pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 75.

⁴ Z. Herbert, *Nigdy o tobie*, [w:] idem, *Hermes pies i gwiazda*, s. 39.

Gdybym tam wrócił
pewnie bym nie zastał
ani jednego cienia z domu mego
ani drzew dzieciństwa
ani krzyża z żelazną tabliczką
ławki na której szeptałem zaklęcia
(...)
ani też żadnej rzeczy która nasza jest⁵

Bohater wiersza z góry zakłada, że powrót nie jest możliwy, gdyż nie istnieje rzeczywistość, którą pragnąłby w rodzinnym mieście odnaleźć i od odnalezienia której uzależnia sens powrotu. Świat zarysowany w strofie jest prosty, bliski; przestrzeń wyznaczają zwykłe przedmioty związane z najwcześniejszymi wspomnieniami⁶. „Drzewa dzieciństwa”, po których zapewne można było się wspinać lub spróbować ich owoców, w potrzebie schronić się przed deszczem. Dom wprawdzie rzuca cień, ale jest to cień przyjazny, znany równie dobrze jak obiekt, dzięki któremu ów cień powstaje (podobnie jak w innym wierszu Herberta, *Fotografia*, w którym bohater „jedyne cień jaki zna / to cień słomkowego kapelusza / cień sosny / cień domu”)⁷. „Krzyż z żelazną tabliczką” przypomina o sakralnym wymiarze ziemskiej rzeczywistości; może znaczyć też miejsce pochówku bliskiej osoby. Ławka to niemy świadek „zaklęć” zapewne miłosnych. Lwów, do którego powrót się rozważa, to tak naprawdę miejsce podobne do innych „małych ojczyzn”. Świat tworzą (lub raczej tworzyłyby) w nim rzeczy zwykłe, codzienne, przeciętne, które stają się przedmiotami dzięki wspomnieniom człowieka, są poprzez nie szczególne i niepowtarzalne, kojarzą się z ważnymi dla danej osoby wydarzeniami. Przestrzeń pozbawiona tych rzeczy staje się pusta i obca; do miasta, w którym nie ma „żadnej rzeczy która nasza jest” nie warto wracać, bo ono nie jest „nasze”. Świata znanego z przeszłości nie ma, pozostało za to co innego:

⁵ Z. Herbert, *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, [w:] i d e m, *Pan Cogito*, Wrocław 1997, s. 15.

⁶ Por. A. Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008, s. 106, *Biblioteka Pana Cogito*.

⁷ Z. Herbert, *Fotografia*, [w:] i d e m, *Raport z obłąkanego miasta*, Wrocław 1992, s. 47.

wszystko co ocalało
to płyta kamienna
z kredowym kołem
stoję w środku
na jednej nodze
na moment przed skokiem⁸

Jak się wydaje, mowa jest tu o „ocaleniu” nie w sensie dosłownym, o konkretnej płycie z kamienia, która przetrwała czas i historię, ale „ocaleniu” możliwemu dzięki pamięci. Powyższy fragment przypomina opis fotografii uwieczniającej epizod z dzieciństwa, chwilę zabawy na wyrysowanym kredą okręgu. Bohater wiersza „stoi w środku” wspomnienia, nie może jednak poza owo wspomnienie wykroczyć, podobnie jak kiedyś nie mógł wyjść poza obręb kredowego koła, mówi więc:

nie mogę urosnąć
choć mijają lata
a w górze huczą
planety i wojny

stoję w środku
nieruchomy jak pomnik
na jednej nodze
przed skokiem w ostateczność⁹

Świat znany z dzieciństwa ocalał jedynie w pamięci – jest to jednak świat widziany oczami dziecka, ograniczony do sposobu, w jaki dziecko postrzega rzeczywistość, która niejednokrotnie zawęży się w jego świadomości do wymiaru zarysowanego kredą na kamiennej płycie koła, poza które wyjście jest sprawą tak doniosłą, że staje się „skokiem w ostateczność”. Ograniczony będzie zatem również obraz rodzinnego miasta; wspomnienie prostej zabawy nie przystaje do ani do rzeczywistej historii, w której „huczą / planety i wojny”,

⁸ Z. Herbert, *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, s. 15.

⁹ *Ibidem*, s. 15-16.

ani do dorosłego Pana Cogito, „właściciela” pamięci¹⁰. Poprzez pamięć można by wprawdzie „powrócić” do dawnego Lwowa, bo obraz zapisany w pamięci to „jedyne co ocalało”. Jednak owa droga powrotu jest wytyczona nie tylko fragmentarycznością wspomnienia i osobą bohatera, który razem ze swoim wspomnieniem „nie może urosnąć”:

kredowe koło rudzieje
tak jak stara krew
wokół rosną kopczyki
popiołu
do ramion
do ust¹¹

Narysowany na płycie okrąg „rudzieje”, nabiera koloru, który wskazuje na pojawienie się rdzy będącej wyraźnym znakiem upływającego czasu i związanych z owym upływem zmian. Obraz zapisanego w pamięci wydarzenia zniekształca się, niszczy pod wpływem czasu, niczym zrudziałe „jak stara krew” koło z kredy. Skoro zaś nawet to najwyraźniejsze wspomnienie, „jedyne co ocalało”, ztraca swą wyrazistość, zniekształca się, tym mniej możliwe jest odtworzenie tego, co znajdowało się obok kamiennej płyty, kredowego koła i chłopca stojącego „na jednej nodze / na moment przed skokiem”. Powrót do rodzinnego miasta jest więc niewykonalny, zamiast jego obrazu w pamięci funkcjonuje tylko to, co z owego obrazu pozostało – „kopczyki popiołu”. Dotarcie do Lwowa byłoby możliwe, jeżeli istniałaby rzeczywistość znana z przeszłości. Gdyby bohater, powróciwszy, jednak zastał cień domu, drzewa i ławkę, być może dzięki nim ocaliłby z pamięci o rodzinnym mieście coś więcej niż „płytę kamienną / z kredowym kołem”. Rzeczy, które niegdyś budowały świat, przedmioty znane i przyjazne, mogłyby posłużyć jako, by tak rzec, katalizatory wspomnień. Rzeczywistość ta jednak nie istnieje, w rodzinnym mieście zapewne nie ma „ani jednej rzeczy która nasza jest”, pozostaje więc tylko fragmentaryczne i zniekształcone przez czas wspom-

¹⁰ Por. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 180.

¹¹ Z. Herbert, *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, s. 16.

nienie. Owo wspomnienie to jednak jedyna droga powrotu do Lwowa, nawet jeżeli pozostały z niego tylko popioły i zrudziałe kredowe koło.

Jak już zostało wspomniane, bez kontekstu biograficznego w zasadzie nic nie wskazuje na to, iż „rodzinne miasto”, do którego powrót rozważa Pan Cogito to Lwów. Tym bardziej więc utwór interpretować można jako obraz niemożności odwiedzenia po latach nie tylko rodzinnych stron. Miasto, z którego „wszystko co ocalało / to płyta kamienna / z kredowym kołem”, staje się uniwersalną metaforą każdej utraconej przestrzeni, do której jedyny dostęp mamy dzięki obrazom podpowiadany przez pamięć.

Owa pamięć jest kluczowa również w wierszu *Jechać do Lwowa* Adama Zagajewskiego, choć sam autor własnych wspomnień o rodzinnym mieście raczej nie mógł posiadać¹². Inaczej niż w wierszu o Panu Cogito, w poemacie autora *Plótka* nazwa stolicy Galicji zostaje przywołana nie tylko kilkakrotnie w samym tekście, ale już w tytule. Z kolei podobieństwo z utworem Herberta wiąże się nie wyłącznie ze wspólnym obu poetom kontekstem biograficznym (wszak dla obydwu twórców Lwów jest miejscem, z którego pochodzą). Zarówno bowiem w wierszu *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, jak i w poemacie *Jechać do Lwowa* podróż do rodzinnego miasta odbywa się jedynie w umyśle, o czym wprost informuje początek dzieła:

Jechać do Lwowa. Z którego dworca jechać
do Lwowa, jeżeli nie we śnie
(...)
Spakować się i wyjechać, zupełnie
bez pożegnań, w południe, zniknąć
tak jak mdlały panny¹³.

Jedynym „dworcem”, z którego można udać się do Lwowa, jest sen, marzenie; przestrzeń, do której pragnie się „nagle wyjechać” zbudowana będzie zatem z obrazów wytwarzanych przez umysł. Lwowską rzeczywistość tworzą

¹² Jak słusznie zauważył Tadeusz Nyczek: „Lwów jest największym miejskim mitem polskiego dwudziestego wieku i trudno się dziwić Adamowi Zagajewskiemu, że nawet te cztery miesiące spędzone we Lwowie zaanektował do wspólnej skarbnicy lwowskiej mitologii”, T. Nyczek, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002, s. 135.

¹³ A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa*, [w:] idem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 96.

w wierszu Zagajewskiego nie tylko obiekty fizyczne, takie jak budowle, rośliny, przedmioty codziennego użytku, ale także ludzie, kolory, dźwięki, wrażenia, sytuacje, a wszystkie te elementy razem sprawiają wrażenie nadmiaru i tego, że „było za dużo Lwowa”. Sposób istnienia owej przestrzeni przypomina funkcjonowanie marzenia sennego, obrazy przenikają się, zmieniają, wynikają jedne z drugich na zasadzie skojarzenia kształtów, barw. W utworze mamy więc między innymi: „armię łopianów”, „zmarznięte forsycje”, „niebieskie imbryki”, „proporce drzew”, „młynki do kawy”, „krople deszczu”, „tapczan pod huculskim kilimem”, „ogień i burzę”, zaś lwowska katedra

(...) wznosi się,
(...) tak pionowo, tak pionowo
jak niedziela i serwetki białe i wiadro
pełne malin stojące na podłodze i moje
pragnienie, którego jeszcze nie było,
tylko chwasty i bursztyń
czereśni i Fredro nieprzyzwoity¹⁴.

Obraz Lwowa z wiersza Zagajewskiego jest niezwykle. To przestrzeń, w której „radość kryła się / wszędzie”, w której człowiek mógł żyć „tak ufnie i tak pojedynczo”. W lwowskiej rzeczywistości harmonijnie współgra przyroda, świat kreowany przez człowieka i rzeczywistość metafizyczna – dzięki temu „pod parasolami / weneckiej kawiarni, ślimaki rozmawiają o wieczności”, a „Jezuici chrzcili / rośliny, liść po liściu”. Miasto przypomina mityczną arkadię, w której wszystko jest bliskie jej mieszkańcom, święte, piękne, istnieje we właściwym miejscu i czasie¹⁵. I, jak na obszar rodem z mitu przysłało, jego cechą jest uniwersalność. Poza tym, co w sposób oczywisty narzuca się w trakcie lektury – kilkakrotnie powracającą nazwą miasta – w wierszu niewiele jest elementów, które pozwoliłyby na jednoznaczne stwierdzenie,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Sakralizację i mityzację lwowskiej rzeczywistości podkreślają badacze twórczości Zagajewskiego, por. m.in.: K. Biedrzycki, *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2008, s. 219-223; A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005, s. 102, *Krytyka XX Wieku*, 3.

że ową mityczną krainą jest Lwów. Na to, iż okolica z utworu Zagajewskiego znajduje się na wschodzie, wskazują porównanie zaskrońców do „miękkiego / znaku w języku rosyjskim”, sąsiedztwo katolickiej katedry i prawosławnej cerkwi, „huculski kilim” zawieszony nad łóżkiem. Lwowska rzeczywistość w poemacie autora *Plótne* nie ma wprawdzie tak osobistego charakteru, jak anonimowe dla osoby postronnej „nasze rzeczy” czy wspomnienie „nieruchomego jak pomnik” chłopca z wiersza Herberta, jest to jednak wciąż prywatna mała ojczyzna, różnorodna przestrzeń, której wyjątkowość nadaje człowiek.

Istnienie tej różnorodnej rzeczywistości jest jednak podane w wątpliwość. Z jednej strony jeszcze przed jej opisem czytamy w poemacie: „jeżeli Lwów istnieje, pod / pokrowcami granic i nie tylko w moim nowym paszporcie (...) jeżeli proporce drzew / jesiony i topole wciąż oddychają głośno”, podróż w stronę rodzinnego miasta będzie więc możliwa, „jeżeli” ono istnieje. Z drugiej zaś strony w wierszu pojawia się kategoryczne stwierdzenie iż „było za dużo Lwowa a teraz nie ma / go wcale”. Jak zatem odnaleźć miasto, którego „nie ma wcale”, gdzie znaleźć poręczenie jego istnienia? Otóż potwierdzenia egzystencji Lwowa szuka się nie pod wspomnianymi „pokrowcami granic”, ale w pamięci, która staje się gwarantem trwania dawnego świata i która, jak w wierszu o Panu Cogito, umożliwia podróż w stronę galicyjskiego miasta. W poemacie autora *Plótne* owa pamięć nie sprowadza się jednak do wspomnienia jednej konkretnej chwili czy wydarzenia, jest natomiast zjawiskiem, które usiłuje objąć i „przechować” jak największą liczbę rzeczy i sytuacji budujących rzeczywistość. Również tych obiektów, których istnienie było tak oczywiste i powszednie, iż nie starano się zapewnić im szczególnego miejsca we wspomnieniach – stąd rośliny, które „rosły, rosły bez pamięci”. Po latach, gdy Lwowa „nie ma wcale”, okazuje się, że również o nich warto i trzeba pamiętać. W wierszu Zagajewskiego ocalało znacznie więcej niż „płyta kamienna z kredowym kołem pośrodku”, jednak jest to możliwe dzięki temu, iż bohater utworu polega nie tylko na własnych wyobrażeniach o dawnym Lwowie:

(...) Lecz katedra wznosi się,
pamiętasz, tak pionowo, tak pionowo
jak niedziela i serwetki białe (...)¹⁶

¹⁶ A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa*, s. 96.

Poświadczenie istnienia lwowskiej rzeczywistości można znaleźć dzięki wspomnieniom drugiego człowieka i zestawieniu ich ze zbudowanym w umyśle obrazem przeszłości. Własna pamięć, wyobrażenie o miejscu, z którego się pochodzi, potwierdzają swoją prawdziwość w konfrontacji z pamięcią cudzą, dzięki której Zagajewski nie używa sformułowania: „jeżeli katedra wznosi się”, ale pewnie i dobitnie oświadcza: „lecz katedra wznosi się”. Z takiej wspólnoty pamięciowej, powstałej z wyobrażeń bohatera wiersza i wspomnień tych, którzy współdzielił jego przeszłość, złożyć można obraz miasta i tylko do takiej jego przestrzeni można dotrzeć, bo:

(...) było za dużo
Lwowa, nie mieścił się w naczyniu
rozsadzał szklanki (...)
było za dużo Lwowa a teraz nie ma
go wcale (...) ¹⁷.

W wierszu Adama Zagajewskiego nie ma miejsca na rozważanie możliwości sprawdzenia, co rzeczywiście kryje się „pod pokrowcami granic” – pod nimi bohater zastałby być może podobną pustkę jak Pan Cogito, który po powrocie do rodzinnego miasta nie spodziewa się odnaleźć „ani jednej rzeczy która nasza jest”. Jednak w przeciwieństwie do utworu Herberta, w którym we wspomnieniach jednej osoby „ocalało niewiele”, w poemacie Zagajewskiego zbiorowa pamięć pozwala zachować tak wiele z dawnego świata, że choć empirycznie miasta „nie ma wcale”, to dzięki wspomnieniom „istnieje, spokojny i czysty jak brzoskwinia” i, jak czytamy w zakończeniu wiersza, „Lwów jest wszędzie”.

W odróżnieniu od utworów Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego, w wierszu Krzysztofa Lisowskiego *Jadąc przez Lwów* bohater ma bezpośredni, rzeczywisty kontakt z miastem. Podróż do Lwowa nie jest tu rozważaniem możliwości powrotu, projekcją umysłu, ale realnym wydarzeniem mającym określone miejsce w czasie i przestrzeni:

¹⁷ *Ibidem*, s. 97.

wczoraj dziewiątką jechałem przez Lwów
kasztany przed kościołem Świętej Magdaleny
nie zapaliły tego roku jeszcze swoich świec¹⁸

Bohater utworu po prostu „jedzie przez Lwów”, zapewne wczesną wiosną, doświadcza miasta w sposób fizyczny, może na własne oczy ujrzeć to, co z dawnej galicyjskiej stolicy pozostało:

czasu było tak mało że zdążyłem tylko
dobiec do szpitala Łazarza
a potem dotknąć grzyw kamiennych lwów¹⁹

Przedmioty, które w wierszu Lisowskiego wypełniają przestrzeń, nie przypominają ani „naszych rzeczy” Herberta, którym znaczenie nadaje człowiek, ani mityzowanej, aż nazbyt obfitej rzeczywistości, której wielość w utworze Zagajewskiego pozwala na postawienie znaku równości pomiędzy słowami „świat” i „Lwów”. Bohater wiersza Lisowskiego dociera do miejsc i rzeczy niezwykle konkretnych – tych, które w przewodnikach turystycznych zwykły tworzyć swoisty lwowski pejzaż: kościoła pod wezwaniem świętej Marii Magdaleny, szpitala świętego Łazarza i charakterystycznych „kamiennych lwów”, najpewniej tych stojących przy miejskim ratuszu. Rzeczywistość, której bohater może „dotknąć”, to obiekty, jak mogłoby się wydawać, pozwalające poznać „kwintesencję” Lwowa, jego swoiste elementy odróżniające to miasto od innych podobnych mu miejsc. Okazuje się jednak, że fizyczny kontakt z galicyjską stolicą, z jej cennymi zabytkami, słynną architekturą, niepowtarzalną topografią miejsca, nie wystarcza:

choć chciałem tak bardzo zapytać
wreszcie kogoś z kolegów Hemara
czy jeszcze pamiętają kulikowski chleb
o to jak hrabia Scipio del Campo

¹⁸ K. Lisowski, *Jadąc przez Lwów*, [w:] i d e m, *Wieczorny spacer i inne wiersze*, Kraków 1992, s. 34.

¹⁹ *Ibidem*.

wsiadł do jednego z pierwszych samolotów
i – o dziwo – uniósł się w górę²⁰

Aby przynajmniej spróbować „dotknąć” Lwowa naprawdę, należałoby dotrzeć do ludzi, którzy niegdyś współtworzyli miasto i jego istotę. Do ludzi pamiętających zarówno niecodzienne i ważne zdarzenia, trwale wpisane w historię stolicy Galicji (lot hrabiego Scipio del Campo), jak i sprawy zwykłe, codzienne, a zarazem tak ulotne, jak zapach lwowskiego chleba. Poeta Lisowski przywołuje w wierszu innego poetę, Mariana Hemara, który w piosence o owym lwowskim chlebie pisał tak:

Niech to ocaleje, niech to się uchowa,
Ta mała cząstka prawdziwego Lwowa!
Bo Lwów to nie jest tylko okolica na mapach –
To ludzie – to piosenka –
to ta mowa –
to ten zapach (...) ²¹

Takiego Lwowa pragnie doświadczyć bohater wiersza – nie „okolicy na mapach”, znanych z fotografii zabytków i ulic, rzeczy konkretnych i trwałych na tyle, że mogły przetrwać wojnę i powojenne zmiany, ale rzeczywistości zbudowanej, jak w piosence Hemara, z ludzi i ich pamięci. Nie posiadając własnych wspomnień o dawnym lwowskim otoczeniu, bohater poszukuje wspomnień cudzych, dzięki którym mógłby odnaleźć rzeczy niematerialne, niegdyś tworzące klimat i istotę miejsca, dziś będącego już tylko „okolicą na mapach”. Chleb kulikowski kojarzy się z tym, co najprostsze, zwyczajne, codzienne, jak chleb powszednie, w wierszu Lisowskiego staje się natomiast znakiem nieosiągalnej przestrzeni tworzonej przez dawnych mieszkańców. Nieosiągalnej, zauważa bowiem bohater:

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. Hema r, *Chlib kulikowski*, [w:] i d e m, *Chlib kulikowski. Wiersze, satyry, piosenki*, Warszawa 1990, s. 184.

lecz nie było nikogo kto by o tym pamiętał
albo znów zapomniałem że umarli wszyscy²²

Pomimo fizycznego kontaktu z miastem, dotknięcia „grzyw kamiennych lwów”, niemożliwe jest zbliżenie się tej rzeczywistości, do której pragnie dotrzeć bohater Lisowskiego – nie ma bowiem ludzi, których wspomnienia mogłyby przybliżyć, jak pisał Marian Hemar, „małą cząstkę prawdziwego Lwowa”. W sytuacji, w której „umarli wszyscy”, pozostaje jedynie:

(...) myśleć bardzo trzeźwo
uregulować zegarki według nowych
czasów²³

W wierszu autora *Feng shui dla bezdomnych* możliwa jest podróż w kierunku Lwowa takiego, jakim jest współcześnie, a bohaterowi utworu pozostaje stwierdzić w zakończeniu:

czerwony tramwaj wiozł mnie w stronę dworca
razem z innymi starałem się
patrzeć jedynie przed siebie²⁴

„Nowe czasy” i brak ludzi, którzy pamiętają „prawdziwy” Lwów, wymuszają nową perspektywę oglądu i percepcji miasta. Bohater wiersza Lisowskiego może wprawdzie całkiem realnie jechać tramwajem ulicami dawnej galicyjskiej stolicy, skazany jest jednak na to, by swój wzrok kierować „jedynie przed siebie”, w przyszłość, bez możliwości prawdziwego kontaktu z przeszłością, która tworzyła tożsamość miejskiej przestrzeni. To sprawia, iż wbrew woli bohatera podróż staje się wędrówką nie „do Lwowa”, a jedynie, jak zapowiadał tytuł, „przez Lwów”.

W wierszach Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego empiryczny kontakt z Lwowem jest niemożliwy – Pan Cogito zakłada, iż w sytuacji ewentualnego powrotu nie zastałby tej rzeczywistości, która niegdyś budowała

²² K. Lisowski, *op. cit.*, s. 34.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

rodzinne miasto, zaś w poemacie autora *Płótka* Lwowa po prostu „nie ma wcale”. Jedynie bohater utworu Krzysztofa Lisowskiego spotyka się z miastem fizycznie, lecz paradoksalnie kontakt z nim ma najmniejszy, ograniczony do „dotknięcia grzyw kamiennych lwów” bez możliwości dotarcia do istoty miasta, którą tworzą ludzie i ich wspomnienia. Należąca do przeszłości lwowska rzeczywistość, której ocalenia pragnął Marian Hemar, dostępna jest tylko poprzez pamięć, nazwaną przez Paula Ricouera „jasnym obszarem łączącym nas z tym, co minęło”²⁵. Pamięć będzie więc jedynym łącznikiem z dawnym Lwowem zarówno dla Herberta i Zagajewskiego, jak i Lisowskiego. Bez niej miasto staje się jedynie „okolicą na mapie”.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Hemar M., *Chlib kulikowski. Wiersze, satyry, piosenki*, Warszawa 1990.

Herbert Z., *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

Herbert Z., *Hermes pies i gwiazda*, Wrocław 1997.

Herbert Z., *Pan Cogito*, Wrocław 1997.

Herbert Z., *Raport z obłożonego miasta*, Wrocław 1992.

Lisowski K., *Wieczorny spacer i inne wiersze*, Kraków 1992.

Zagajewski A., *W cudzym pięknie*, Kraków 1998.

Zagajewski A., *Wiersze wybrane*, Kraków 2010.

Literatura przedmiotu

Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.

Biedrzycki K., *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2008.

Czabanowska-Wróbel A., *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005, *Krytyka XX Wieku*, 3.

Mazurkiewicz-Szczyszek A., *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008, *Biblioteka Pana Cogito*.

²⁵ P. Ricouer, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012, s. 35, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 54.

Nyczek T., *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002.

Ricouer P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 54.

„In the borderland town where I won't return”-

Lvov in the work of three poets

In my article I will try to present how three poets – Zbigniew Herbert, Adam Zagajewski and Krzysztof Lisowski – try to “reach” Lvov by using memory.

Lvov in Zbigniew Herbert's *Mister Cogito is thinking of returning to his home town* is a place which is unfamiliar to him. Coming back to his home town is impossible, because if Mister Cogito came back to “the borderland town” after so many years, he would not find “a single thing which is ours”. Probably contemporary Lvov is not a place from Mrs. Cogito's childhood, it appears to be an unknown city; also his fragmentary memories of that place are not enough to ‘bring Lvov to life’.

On the other hand, memory is the only way to find the borderland town for Adam Zagajewski in *To go to Lvov*. The city from the title “lives” thanks to memories. Through *collective memory* “Lvov, after all, exists, being quiet and pure as a peach. It is everywhere.”

In the poem of the third poet, Krzysztof Lisowski, Lvov is a place which a man cannot really discover, because “there was no one who could remember” the character and the colour which this town had before World War II. Without the people who remember that place there is no way to get to know Lvov.

Key words: Zbigniew Herbert, Adam Zagajewski, Krzysztof Lisowski, Lvov, memory, poetry

Grażyna Darlak
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach

Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego poezją natchnioną

*Poezja zachowuje od zniszczenia
tchnienie boskości w człowieku*
Percy Bysshe Shelley

Przywołana myśl brytyjskiego dramaturga i poety, Percy'ego B. Shelleya, wydaje się doskonałym otwarciem dla niniejszych rozważań poświęconych twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Jego muzyka, znana chyba wszystkim melomanom na świecie, nieustannie porusza, skłania do refleksji i kontemplacji, dotyka najdelikatniejszych sfer ludzkiego ducha, stając się żywym dowodem boskiej obecności w człowieku.

Inspiracje w muzyce

Refleksję wokół obszaru nakreślonego w tytule artykułu należy rozpocząć od określenia znaczenia i zakresu pojęcia „inspiracja”. Źródła encyklopedyczne formułują dwie jego definicje – według pierwszej z nich termin „inspiracja” (z łac. *inspiratio*) jest równoznaczny z natchnieniem, zapalem twórczym; wedle drugiej natomiast „inspiracja” oznacza wpływ wywierany na kogoś, poddawanie myśli, namowę, sugestie¹.

¹ *Inspiracja*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 1-11, Warszawa 1958-1969, wersja elektroniczna, Warszawa 2000; por. także: *Inspiracja*, [hasło w:] *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. E. Sobol, Warszawa 2003, s. 477.

Warto odwołać się w tym miejscu do niezwykle interesujących rozważań Władysława Stróżewskiego, poświęconych właśnie zagadnieniu inspiracji, w których dookreśla omawianą definicję w następujący sposób:

Słowo inspiracja zawiera rdzeń wywodzący się od łacińskiego spiritus, oznaczającego ducha, tchnienie, a także powiew i wiatr. Inspiratio, w czysto filologicznym przekładzie, to tyle co wdychanie, oddech, tchnienie czegoś w coś, wprowadzenie ducha lub tego co duchowe w swej istocie nie jest, a dalej: ożywienie nieożywionego (...) i – wreszcie – pobudzenie do działania czegoś, co właśnie pozostaje w stanie oczekiwania lub bierności, martwoty czy uśpienia. Inspiratio oznaczać może także natchnienie i oświecenie. A czasownik inspiro, inspirare znaczy m.in. dąć, dmuchać, rozdmuchać, tchnąć, natchnąć. (...) Polskim odpowiednikiem „inspiracji” jest „natchnienie”. Zawiera ono w swej treści moment poruszenia czy pobudzenia do czegoś, a także moment szczególnie tu ważny, transcendencji pobudzającego, jego „przychodzenia z zewnątrz”².

W dalszym toku wypowiedzi jednak podkreśla Stróżewski, iż wskazane pojęcia – „natchnienie” i „inspiracja” – nie są zasadniczo synonimami. Słowo „natchnienie”, które często używane zamiennie z „inspiracją” w XX wieku zostało wyraźnie zdyskredytowane, rezerwuje autor cytowanej wypo-

² W. Stróżewski, *O pojęciu inspiracji*, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku: filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1-3 października 1993, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna, Warszawa 1993*, s. 132.

Stróżewski zaznacza także, iż szczególnie ważnym czynnikiem inspiracji jest moment pobudzenia, któremu towarzyszyć musi określony przekaz treściowy, ten zaś powinien być rozpoznany i świadomie zaakceptowany jako punkt wyjścia określonego procesu twórczego. Twórczy charakter inspiracji zakłada bowiem aktywną odpowiedź podmiotu inspirowanego, jego gotowość podjęcia wezwania i przetworzenia zawartej w przekazie treści na swój własny sposób. Rozpoznanie inspiracji i świadome zaakceptowanie jej treści odróżnia ją od „wpływu”, który dokonuje się najczęściej mimowolnie, bez świadomego przyzwolenia podmiotu, który mu ulega. W konsekwencji formułuje autor następującą definicję inspiracji – jest to mianowicie „szczególne pobudzenie władz poznawczych i dyspozycji twórczych przez coś treściowo określonego, co doświadczane jest jako zewnętrzne, nie pochodzące od nas samych, co jednak nakłania nas lub wręcz zmusza do twórczej na nie odpowiedzi” (*Ibidem*, s. 138-139 oraz 141).

Stróżewski wskazuje również źródła inspiracji. Podkreśla jednak, iż właściwym źródłem są jedynie twory intencjonalne (duchowe) – dzieła sztuki (pochodzące z różnych dziedzin lub w ramach tej samej dziedziny), mity, wierzenia, archetypy, przekazy tradycji – nie zaś przedmioty natury, nawet jeśli czasem pobudzają do tworzenia (*Ibidem*, s. 139).

wiedzi dla Pisma Świętego, które powstało w wyniku boskiej inspiracji, jest więc tekstem natchnionym³. W przekonaniu autorki tchnienie boskości sprawia, że kompozycje Henryka Mikołaja Góreckiego przynależą również do kategorii utworów natchnionych.

Nieco inaczej zagadnienie inspiracji pojmuje Krystyna Danecka-Szopowa. Stwierdza ona mianowicie, iż inspirację dla muzyki stanowi codzienność zamykająca się pomiędzy „sytuacjami granicznymi” (cierpienie, wina, walka, śmierć; są to sytuacje dramatyczne, zabarwione ciemnym kolorem, często tragiczne) a „doświadczeniami szczytowymi” (miłość, piękno, dobro, prawda, które ucieleśniają się w sztukach pięknych, w muzyce, także w sztuce życia, w przeżyciach metafizycznych, etycznych, mistycznych)⁴. Należy dodać w tym miejscu, że doświadczenia takie stały się również udziałem Henryka Mikołaja Góreckiego. Analiza dorobku kompozytora w świetle jego biografii ujawnia istotne znaczenie dwóch zwłaszcza wydarzeń przynależących do „sytuacji granicznych”, a mianowicie przedwczesnej śmierci matki, Otylii Góreckiej, oraz ciężkiej choroby twórcy przebytej w dzieciństwie.

W szerszym kontekście tematykę inspiracji rozważa Bohdan Pocięj. Pojęcie to ujmuje on w połączeniu z pojęciem inwencji i interpretacji, podkreśla jednocześnie, iż te trzy fundamentalne kategorie „[Inspiracja: muzyka z siebie i spoza siebie; Inwencja: muzyka w sobie; Interpretacja: muzyka dla nas] określają ogólnie egzystencję muzyki i bycie jej wśród nas i dla nas, jej miejsce w świecie, wskazują też na jej wagę, znaczenie, ważność”⁵.

Warto podkreślić, że autor cytowanych powyżej rozważań wskazuje także źródła inspiracji, które w ciągu wieków rozwoju kultury europejskiej w największym stopniu pobudzały inwencję twórczą. Wśród tych, które poruszały kompozytorów najsilniej i najgłębiej, wymienia on religię, *sacrum* i słowo. Dopiero w miarę osiągania przez dzieło muzyczne pełnej samodzielności i mocy estetycznej – w XVIII i XIX wieku – dołączają się impulsy z innych źródeł: malarskie, krajobrazowe, teatralne. Współtworzą one dziedzinę muzyki programowej, której wszakże głównym źródłem inspiracji pozostaje nadal słowo⁶.

³ *Ibidem*, s. 133.

⁴ Por. K. Danecka-Szopowa, *Codziennność inspiracją muzyki*, [w:] *Inspiracje w muzyce...*, s. 143.

⁵ B. Pocięj, *Inspiracja. Inwencja. Interpretacja*, [w:] *Inspiracje w muzyce...*, s. 7.

⁶ *Ibidem*, s. 8-9.

Interesujące dopełnienie tych refleksji stanowią poglądy Mieczysława Tomaszewskiego, który w książce *Muzyka w dialogu ze słowem* rozważa obecność twórcy w dziele. W jednej z rozpraw wprowadza Tomaszewski pojęcie momentów autobiograficznych, autoekspresyjnych i autorefleksyjnych dzieła, przy czym termin „momenty” rozumie on jako cechy, rysy, aspekty jakiegoś utworu⁷.

Momenty autobiograficzne dzieła stanowią w koncepcji Tomaszewskiego swego rodzaju dokumentację zdarzeń życia empirycznego⁸. W warstwie tej ujawnia się sfera życia narodowego (obywatelskiego), udział twórcy w życiu kulturalnym i intelektualnym (*hommage à*, dedykacje i odwołania) oraz sfera życia towarzyskiego (przyjacielskiego). Momenty autoekspresyjne dzieła natomiast to ślady przeżyć życia emocjonalnego autora utworu. W tym zakresie nie chodzi już o sferę życia społecznego, a ściśle osobistego – miłosnego, rodzinnego, patriotycznego i religijnego (warstwa średnia)⁹. Momenty autorefleksyjne dzieła stanowią refleksy, czyli odbłaski doświadczeń duchowych autora, doświadczeń natury transcendentnej, metafizycznej, eschatologicznej¹⁰.

Źródła inspiracji w twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego

Wybitny polski muzykolog Bohdan Pocięw w poszukiwaniu źródeł inspiracji w twórczości Góreckiego wskazuje na trzy pola inspiracji, trzy „współgrające ze sobą i przenikające się «żywoły»”: muzykę, naturę, literaturę. Dalej zaś – jako najważniejsze – wskazuje źródło osobne – religijne. Tu jednak obwarowuje odpowiedź warunkiem pewnego „utajnienia”. Stwierdza mianowicie, iż dotykamy tu:

⁷ M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003 s. 18.

Zagadnienia dotyczące obecności twórcy w utworze rozpatruje autor z punktu widzenia funkcji i charakteru muzyki, relacji między dziełem a jego twórcą, a także relacji między sztuką a życiem, por. *Ibidem*, s. 19-23.

W części *Muzyka i jej twórca* przypomina autor myśl wyrażoną w jednym z esejów przez Martina Heideggera: „Obecność twórcy w dziele jest jedyną [dzieła tego] prawdą”. Myśl tę dopełnił Heidegger następującym komentarzem: „Im większy mistrz, tym bardziej jego osoba skrywa się za dziełem”, M. Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1959.

⁸ M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, s. 24.

⁹ *Ibidem*, s. 24-25.

¹⁰ *Ibidem*, s. 27.

materii delikatnej, sfery przeżyć głębokich, sięgających sedna duchowości intymnej. Tyczące tej sfery słowa opisu, analizy, interpretacji muszą być wyważone, oszczędne i dyskretnie, stosowane z wyczuciem nieprzekraczalności granic, poza które posunąć się nam nie wolno...¹¹.

W zakresie inspiracji muzycznych są to – zdaniem Pocięja – osobowości twórcze Strawińskiego i Bartoka, „muzyki nowej” Xenakisa, Stockhausena, Bouleza i Nono. W późniejszej twórczości zaś ujawniają się inspiracje melodyczno-emocjonalne, liryczno-romantyczne, cytaty i *quasi*-cytaty z muzyki klasycznej, romantycznej, dawnej, ludowej. Inspiracja naturą – zwłaszcza umiłowanie gór, tatrzańskiej przyrody – przejawia się w „szczegółnej rozległości przestrzeni, grze oddaleń i zbliżeń, odsłanianiu horyzontów, otwieraniu perspektyw”¹². Inspiracja literaturą oznacza nie tylko inspirację sztuką słowa, poezją i prozą, ale też tym, co – jak podkreśla Pocięj – „może być przez ludzi niekoniecznie w sposób artystycznie doskonały opowiedziane, przypomniane, przedstawione: opowieści, przypowieści, anegdoty, zdarzenia prawdziwe i zmyślane. Przede wszystkim jednak lektury”¹³.

Szczególnie często inspirujący wpływ wywierała na Góreckiego poezja polska. Kompozytor ten wielokrotnie sięgał w swojej twórczości do wierszy Juliusza Słowackiego, Juliana Tuwima czy Cypriana Kamila Norwida, przy czym wybór tekstów był nieprzypadkowy.

O swojej fascynacji poezją rozmawiał z Grzegorzem Michalskim podczas wywiadu, który odbył się 13 maja 2001 roku w bibliotece pałacu w Łąncucie – wówczas w ramach jednego z festiwalowych koncertów został wykonany recital pieśni kompozytora do słów poetów polskich w wykonaniu Adama Kruszewskiego (baryton) i kompozytora (fortepian).

Grzegorz Michalski zwrócił uwagę, że jako młody kompozytor zaczynał Górecki w zasadzie od pieśni i gdyby prześledzić lirykę wokalną w całej twórczości, okazałoby się, że właściwie niewiele się zmieniło. Fakt ten uzasadnił kompozytor w następujący sposób: „Tu masz tylko słowo i człowieka, który śpiewa. Powinien pokazać tekst, bo słowo jest ważne! I takim świętym

¹¹ B. Pocięj, *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005, s. 30.

¹² *Ibidem*, s. 29.

¹³ *Ibidem*.

obowiązkiem jest, żeby słowo nie przeszkadzało muzyce, a muzyka żeby nie przeszkadzała słowu”¹⁴. I faktycznie głos ludzki jest w twórczości autora *Symfonii Pieśni Żałosnych* medium szczególnym, zapośredniczającym poetyckie przesłanie w pieśniach solowych, chóralnych i utworach oratoryjnych.

Michalski podkreślił również, że najczęściej wybiera Górecki teksty skoncentrowane wokół wątku cierpienia, śmierci, bólu. Kompozytor podkreślił wówczas, że nie jest to raczej kwestia wyboru tematu, tylko twórcy. Dodał też, że ma swoich ulubionych poetów.

Do Mickiewicza – powiedział wówczas – nic nie zrobiłem. Nie mogę, nie umiem, nie potrafię, nie wiem, jaką muzykę powinienem napisać, jakie dźwięki. Przy mierzałem się do Wielkiej Improwizacji, to miała być wielka rzecz. Nic nie wyszło. Słowacki towarzyszy mi od początku. Najpierw kupiłem te 16 tomów – pierwsze wydanie Ossolineum, które wydano w pięćdziesiątym pierwszym czy pięćdziesiątym, nie pamiętam. I tak ten Słowacki we mnie jest, tak bliski, jakby swój. (...) Norwid przyszedł trochę później. Długie lata czekałem, żeby znaleźć ten dźwięk, tę harmonię. I tylko te cztery pieśni udało mi się... mimo że znam całego Norwida¹⁵.

Poza poezją Juliusza Słowackiego, Juliana Tuwima czy Cypriana Kamila Norwida, sięgnął Górecki jeszcze do twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Marka Skwarnickiego oraz Federico Garcíi Lorci w znakomitym przekładzie Mikołaja Bieszczadowskiego. Poniżej przedstawiony został wykaz utworów, w których ujawniły się inspiracje literackie (w ujęciu chronologicznym):

➤ *Trzy pieśni* op. 3 na głos średni i fortepian (1956)

Dedykowane: Pamięci Kochanej mojej Matki

1. *Do matki* (Juliusz Słowacki)

2. *Jakiż to dzwon grobowy* (Juliusz Słowacki)

3. *Ptak* (Julian Tuwim)

➤ *Epitafium* op. 12 (1958) do słów Juliana Tuwima na chór mieszany i zespół instrumentalny

Dedykowane: Pamięci Juliana Tuwima

¹⁴ Rozmowa Grzegorza Michalskiego z Henrykiem Mikołajem Góreckim, „De Musica” 2004, vol. VII, [on-line:] http://free.art.pl/demusica/de_mus_7/07_02.html – 27 V 2008.

¹⁵ *Ibidem*.

1. *Preludium*

2. *Chorał*

3. *Antyfona*

4. *Postludium*

➤ *Dwie pieśni sakralne* op. 30 (1971) na baryton i orkiestrę do słów Marka Skwarnickiego, op. 30 bis (1971) wersja na baryton i fortepian

Dedykowane: Mojej żonie Jadwidze

1. *Lento sostenuto*

2. *Maestoso*

➤ *Dwie piosenki* op. 33 (1972) na chór 4 głosów równych do słów Juliana Tuwima

Dedykowane: Kochanej Anusi

1. *Rok i bieda*

2. *Ptasie plotki*

➤ *Dwie pieśni* op. 42 (1980) na głos i fortepian do słów Federico Garcíi Lorci w przekładzie Mikołaja Bieszczadowskiego

1. *Nokturn*

2. *Malaguena*

➤ *Błogosławione pieśni malinowe* op. 43 (1980) na głos i fortepian do słów Cypriana Kamila Norwida

1. *Błogosławione pieśni malinowe*

2. *Co ranek, skoro ustępują cienie*

3. *Litość*

4. *O! Boże... jeden, który JESTEŚ*

➤ *Śpiewy* do słów Juliusza Słowackiego op. 48 (1983) na głos i fortepian
Dedykowane: Andrzejowi Bachledzie

1. *We łzach, Panie, ręce podnosimy do Ciebie*

2. *Panie! O którym na niebiosach słyszę*

➤ *Na Anioł Pański biją dzwony* op. 57 do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera na chór mieszany *a cappella* (1986)

➤ *Trzy pieśni* op. 68 (1995) na głos i fortepian do słów Marii Konopnickiej

1. *Przez te łąki, przez te pola*

2. *Kiedy Polska*

3. *U okienka, u mojego*

➤ *Trzy fragmenty do słów Stanisława Wyspiańskiego op. 69 (1996) na głos i fortepian*

1. *Jakżeż ja się uspokoję*
2. *Może z mętów się dobędzie człowieka*
3. *Poezjo! – tyś to jest spokojną sjęstą*

Z zestawienia powyższego wynika, że w obszarze twórczości zainspirowanej poezją dominuje kameralny skład wykonawczy – zdecydowana większość pieśni przeznaczona jest na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu, choć liryka wokalna Góreckiego skomponowana jest także z przeznaczeniem na chór mieszany *a cappella* bądź na głos solowy z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego. Jest więc to tendencja wyrażająca się w stosowaniu tradycyjnego medium, umożliwiającego nawiązanie bliskiej, a nawet intymnej relacji ze słuchaczami¹⁶.

¹⁶ Natchnienie poezją jest czytelne również w muzyce instrumentalnej – w *Kwartecie smyczkowym nr 1 „Już się zmierzcha”* op. 62 kompozytor wyraźnie wskazuje na źródło inspiracji już w tytule opusu. Tytuł dzieła i pewne fragmenty melodyczne zostały zaczerpnięte z pieśni Wacława z Szamotuł z około 1556 roku.

Już się zmierzka, nadchodzi noc,
Poprośmy Boga o pomoc,
Aby On naszym stróżem był,
Od złych czartów nas obronił,
Którzy najwięcej w ciemności
Używają swej chytrności.

Ponadczasowa metafora zawarta w tekście tej pieśni autorstwa Andrzeja Trzecieckiego stała się czymś w rodzaju motta czy wyznacznika treści emocjonalnej dzieła. Biograf Góreckiego – Adrian Thomas – podkreśla symboliczny wymiar treści pozamuzycznych, o czym wypowiada się (na podstawie rozmowy z kompozytorem) w następujący sposób: „owa «modlitwa, gdy dziatki spać idą» XVI-wiecznego poety protestanckiego Andrzeja Trzecieckiego, przestrzegająca przed siłami zła, była równie aktualna w powojennej, komunistycznej Polsce, jak w dobie Renesansu”, A. Thomas, *Górecki*, tłum. E. Gabrys, Kraków 1998, s. 169.

W toku dalszej wypowiedzi sugeruje Thomas, iż doszukiwanie się w tekście akcentów politycznych przyczyniło się do tego, że Górecki napisał kilka zwrotek ilustrujących schyłek dnia we wsi Chochołów, co miało symbolizować odporność mieszkańców wsi na ataki polityczne i wojskowe. Napisany przez Góreckiego tekst, w brzmieniu podanym poniżej, poprzedza partyturę *I Kwartetu*:

PRZED ZMIERZCHEM
kury gdaczą
gęsi – kaczki gęgają
psy poszczekują

Refleksje poświęcone inspiracjom literackim obecnym w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego prowadzą do pytań o bardziej szczegółowym charakterze, pytań wspólnych dla całej chyba twórczości wokalne, między innymi: W jaki sposób dzieło inspirujące funkcjonuje w nowym dziele? Jaka jest płaszczyzna inspiracji słowem? Jak kształtuje się relacja słowa i muzyki?¹⁷ Dla zobrazowania tych relacji w twórczości lirycznej Góreckiego wybrane zostały dwie kompozycje twórcy: *Dwie pieśni sakralne* op. 30 (1971) oraz *Błogosławione pieśni malinowe* op. 43 (1980). Oba cykle – choć ich kanwę tekstową stanowi poezja dwóch różnych twórców i dzieli je różnica dziesięciu lat – są dla muzyki Góreckiego niezwykle reprezentatywne.

konie rżą
świnie kwiczą
barany beczą
krowy porykują

Chłopi pokrzykują
Baby się drą
Dzieci biegają
Muzyka różnie
RUCH – Zgiełk

Wszystko to powoli zamiera
uspokaja się

Dymy z kominów
Światła w oknach
Mgiełka na polach – łąkach
Anioł Pański z oddali
SPOKÓJ – Cisza

H. M. Górecki, *Już się zmierzcha. Muzyka na kwartet smyczkowy*, Kraków 1997, s. 4.

¹⁷ Warto w tym miejscu przypomnieć niezwykle interesujące poglądy Michała Bristigera, który wielokrotnie rozważał relację słowa i muzyki, por. m.in. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Kraków 1986, *Z Prac Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*. W jednej z wypowiedzi podkreśla on, iż człowiek nie może śpiewać samych wokaliz, ponieważ bez słów nie byłby człowiekiem. W efekcie ludzka niemożność całkowitego wyrzeczenia się słowa winna stać się kluczem sytuacji muzycznej, por. *O teatrze królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlattim i kilku innych sprawach z Michałem Bristigerem rozmawia Władysław Malinowski*, „Ruch Muzyczny” 1976, nr 13, s. 3-6.

Koncepcję tę rozwija cytowany już Mieczysław Tomaszewski, który podkreśla, że człowiek nie mówi w trzech sytuacjach: gdy jeszcze słowa nie znalazł, gdy milknie w obliczu dziania się rzeczy szczególnie istotnych oraz gdy zbliża się do zamknięcia ostatecznego, gdy słowa są już zbyt słabe lub niepotrzebne, por. M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, s. 131-132.

Henryk Mikołaj Górecki *Dwie pieśni sakralne* op. 30 (1971)
oraz *Błogostawione pieśni malinowe* op. 43 (1980)

Dwie pieśni sakralne op. 30 (1971) przeznaczone na baryton i orkiestrę zostały skomponowane do słów Marka Skwarnickiego. Pieśni opierają się w warstwie tekstowej na słowach wierszy *Ofertorium* i *Introit*, które ukazały się 13 czerwca 1971 na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Pierwotnie powstały jako dwie odrębne kompozycje, z czasem – za sprawą wydawcy (PWM 1975) – zostały połączone w cykl: część 1. *Lento sostenuto*, część 2. *Maestoso*. Opus to – dedykowane żonie kompozytora Jadwidze – jeszcze w tym samy roku doczekał się swojej wersji na baryton i fortepian – op. 30 bis. Warstwa tekstowa pieśni kształtuje się następująco:

I

Złożę na Pańskim stole
człowieczą swoją dolę.

Wyjawię w Pańskim domu
żał nieznaną nikomu.

Przed raju Gospodarzem
położę garstkę marzeń.

Bogu na wysokości
opowiem swe radości.

Do rąk Mu podam skrycie
codzienne moje życie.

II

Głodny chodzę po mieście.
Idę głodny przez życie.
Słyszałem, że w Twoim domu
wyborną masz pszenicę.
Słyszałem, że słowo Twoje

jest sytym prawdy miodem.
Przychodzę do Twego domu
Człowiek zmęczony głodem.

Podmiot liryczny wskazanych wierszy używa, zdaniem Krzysztofa Droby,

sformułowań, które są w obiegu modlitewnym, używa słownictwa niewyszukanego, wziętego z popularnego języka Kościoła, z polszczyzny liturgicznej, litanijnej. Tok sprozaizowany, język użyty kolokwialnie – sprawiają, że wypowiedź jest nieozdobna poetycko i jednocześnie wyzbyta gry z konwencjami literackimi, wyzbyta igraszek z kulturowym szyfrem. Jest to poezja autentyczna, osobista¹⁸.

Pierwsza pieśń – poetyckie zawierzenie Bogu – jest trzyczęściowa. Części skrajne, utrzymane w wolnym tempie [*Lento sostenuto* (♩ = 50-52) i *Molto lento sostenuto pesante* (♩ = 44-46)] oraz wyciszzonej raczej dynamice – *piano* i *mezzopiano*, z jednym tylko wyrazowym *crescendo* do *quasi forte* na słowach „żał nieznanu nikomu” – operują skrajnie zredukowanym materiałem muzycznym. Melodia głosu solowego opiera się na wielokrotnie repetowanych dźwiękach c i d z oktawy małej. Minimalizm ujawnia się również w opracowaniu partii fortepianu/orkiestry, skonstruowanej na pentachordzie as-b-c-des-es, z jedną tylko różnicą w części końcowej, gdzie współbrzmienia zaplanowane w akompaniamencie zostają wzmocnione zdwojeniem oktawowym. Kulminację pieśni stanowi kontrastowa część środkowa. Słowa „Bogu na wysokości opowiem swe radości” podane są w niezmiennym wprowadzie tempie (*L'istesso tempo*), w odmiennej jednak dynamice *fortissimo possibile*. Fraza ta, niemal wykrzyczana na wysokim f_1 , *ma con massima passione e ben tenuto*, wzmocniona jest nieco bogatszym akompaniamentem akordowym, który rozgrywa się w całości w wyższym, kontrastującym wobec części skrajnych, rejestrze. Rozwiązanie to przywołuje na myśl wywiedzioną z tradycji praktykę ilustrowania niebiańskich wysokości.

Druga pieśń również ujawnia założoną przez kompozytora dominację słowa. Zastosowane metra mieszane i niemal chorałowy charakter melodii sprawiają, że tekst jest tu czynnikiem pierwszoplanowym. Wrażenie to wzmacnia

¹⁸ K. Drobą, H.M.G. *Dwie pieśni sakralne*, „Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki” 1977, nr 2, s. 187.

silnie akompaniament, który opiera się na obsesyjnie wręcz powtarzanych, gęstych i dysonujących współbrzmieniach zamykających się w obrębie oktawy. Ta natarczywość nieuchronnie przywodzi na myśl ewangeliczne orędzie: „Proście, a będzie wam dane; szukajcie, a znajdziecie; kołaczcie, a otworzą wam” (Mt 7, 7).

Odmienny w charakterze jest tekst cyklu *Błogosławione pieśni malinowe* op. 43 (1980) na głos i fortepian do słów Cypriana Kamila Norwida¹⁹. Kompozytor sięgnął tu w części pierwszej do wiersza *Próby (Jako wstęp do «Zarysów obyczajowych pięciu»)*, rozpoczynającego się incipitem zawartym w tytule kompozycji. Z Norwidowskiej rozprawy poety ze społeczeństwem wykorzystał Górecki tylko pięć początkowych wersów:

Błogosławione pieśni malinowe,
Błogosławione pieśni kalinowe,
Błogosławione otchłanne niebiosy,
Obłoki, wiatrem gnane jako stada,
I kołysane wiatrem ciężkie kłosa.

W części drugiej wykorzystał Górecki krótki fragment jednoaktowej komedii Norwida *Noc tysiączna druga*. Komediala dedykowana Marii Trębickiej powstała w roku 1850, jej pierwodruk ukazał się jednak dopiero pół wieku później w „Krytyce” (1907). Akcja komedii dzieje się „w Castel-Fermo pod Weroną”, a jej treścią jest przełomowa dla bohatera noc kończąca dzieje jego miłości. Kanwę tekstową pieśni Góreckiego stanowi kwestia przeczytana przez jedną z bohaterek komedii – Damę podróżującą:

Co ranek, skoro ustępują cienie,
A słońko wyblęśka złote,
Przypomnij światła stworzenie,
Oddal tęsknotę...

¹⁹ Światowa premiera *Błogosławionych pieśni malinowych* Henryka Mikołaja Góreckiego do słów Cypriana Kamila Norwida miała miejsce w Poznaniu, w ramach X Międzynarodowych Dni Muzyki i Teatru (1-5 października 2001 roku). Podczas koncertu w poznańskim Pałacu Działalności wystąpili wówczas: sopranistka Bożena Harasimowicz-Haas i baryton Adam Kruszewski. Za fortepianem zasiadli Henryk Mikołaj Górecki i jego córka Anna. Zob. *Błogosławione pieśni malinowe*, [on-line:] <http://wiadomosci.onet.pl/blogoslawione-piesni-malinowe/7d9yy> – 30 IX 2013.

Część trzecia opiera się na fragmencie wiersza *Litość* z cyklu *Vade-mecum*, powstałego w latach 1865-1866²⁰:

Gdy płyną łzy, Chustką je ocierają;
Gdy krew płynie, z gąbkami pospieszają;
Ale gdy duch wycieka przed uciskiem,
Nie nadbiegną pierwaj z ręką szczerą,
Aż Bóg otrze sam piorunów błyskiem:
– W ten czas dopiero!...

W części ostatniej wykorzystał Górecki fragment wiersza *Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy* napisany przez wieszczą 10 kwietnia 1853 roku w Ameryce:

O! Boże... jeden, który JESTEŚ – Boże,
Ja także jestem...
...choć jestem przez Ciebie.

Niezwykłe interesujący jest dobór tekstów zastosowanych w pieśniach przez Góreckiego w kontekście całości. Warstwa tekstowa części pierwszej tworzy obraz szczęścia: błogosławiony, a więc szczęśliwy jest świat powołany do życia przez Stwórcę – pieśni malinowe i kalinowe, otchłanne niebiosy i obłoki. Kompozytor eksponuje też doświadczenie spokoju przynieszonego przez „kołysane wiatrem ciężkie kłosy” – werset ten jest powtórzony w pieśni wielokrotnie. Następne części przenoszą punkt ciężkości na człowieka – jego uczucia i nasyconą różnymi emocjami relację wobec Boga Stwórcy. Kulminacyjny moment stanowi tu finalne „Ja także jestem”, nie dzięki Tobie jednakże, tylko „przez Ciebie...”.

Zasadniczo tekst pełni w omawianych pieśniach rolę nadrzędną wobec muzyki. Zastanawia jednak sposób muzycznego opracowania poszczególnych części. W części pierwszej odczuwany jest raczej smutek, niepokój i melancholia. Melancholijny charakter pieśni pogłębia obsesyjne powtarzanie dwóch akordów modelowanych na kształt marsza towarzyszącego żałobnemu kon-

²⁰ „Chimera” 1904, t. 8, z. 22-24, s. 298.

duktowi. Materiał dźwiękowy jest tu znacznie zredukowany, uproszczona jest również faktura. W melodii zaznacza się dominacja kroków sekundowych i tercji, przy jednoczesnym znacznym ograniczeniu ambitusu głosu solowego. Obraz szczęścia staje się więc pozorny, a istotnego znaczenia nabiera pesymizm i katastrofizm, stanowiący zapowiedź trudnej relacji Boga i człowieka – ducha, który się „w harmonię męką nie układa...”²¹.

W podobny sposób kształtowana jest również substancja muzyczna następnych części, gdzie także dominuje melos lamentowy, recytatywny. Muzyczną kulminację cyklu stanowi część trzecia, charakteryzująca się największą różnorodnością zastosowanych środków wyrazu muzycznego. Natomiast część ostatnia, która ze względu na warstwę tekstową stanowi centrum poetyckiej wypowiedzi, u Góreckiego staje się najbardziej wyciszona, a dramatyczne „...choć jestem przez Ciebie” jest niemal wyszeptane, jak gdyby lękał się twórca stanąć przed Bogiem z podniesioną głową.

Cały cykl *Błogosławionych pieśni malinowych* jest bardzo spójny. Interesującym elementem w zakresie harmoniki jest wprowadzenie – podobnie jak w innych opusach – akordów, które pełnią funkcję swego rodzaju centrum tonalnego. Wyróżniającą cechą jest również stosowanie kontrastów dynamicznych. Jednocześnie typowy jest płaszczyznowy sposób operowania przez Góreckiego zarówno dynamiką, jak i agogiką. W konsekwencji powstają niezwykle wyrazowe płaszczyzny – czasem silnie kontrastujące: dramatyczne, niezwykle ekspresyjne i energetyczne z jednej strony, z drugiej zaś wysublimowane i skupione. W zakresie agogiki szczególną, wyrazową rolę odgrywa stosowane przez Góreckiego znaczne spowolnienie tempa. Kompozytor ograniczając zasób środków dźwiękowych potęguje jednocześnie środki wyrazowe – wprowadza mianowicie liczne określenia sugerujące wyjątkowo intensywną ekspresję wykonania: *con massima passione*, *molto espressivo*, *con grande tensione*. Konsekwencją ich zastosowania jest niezwykle wyraz wahający się pomiędzy dramatycznym uniesieniem, a błagalną prośbą, wzruszającą medytacją i modlitewną kontemplacją.

Do liryki solowej Górecki wprowadza – podobnie jak to ma miejsce w wielkich formach symfonicznych i wokalnie-instrumentalnych – zupełnie nową koncepcję czasu w muzyce, który określany jest mianem „czasu sakralnego”.

²¹ Jest to kolejny, niewykorzystany przez kompozytora, werset wiersza *Próby*.

Interesujący jest sposób, w jaki Górecki osiąga stan, kiedy czas – nieprzerwany ciąg chwil – przekształca się w przestrzeń (nieskończoną i nieograniczoną). W warstwie metrycznej stan ten determinują liczne repetycje motywów i fraz, prowadzące do rozprzestrzenienia substancji dźwiękowej i rozszerzenia formy. Zabieg ten nie jest jednak równoznaczny z prostym przełożeniem rozwiązań metrycznych na materię dźwiękową – niezwykle ważną rolę odgrywa tu również operowanie fakturą, dbałość o równowagę poszczególnych elementów, a także substancjalna jedność dźwięku, wyrazu, formy i treści.

Na zakończenie warto przywołać refleksje Bohdana Pocię, który podkreślił szczególną w muzyce Góreckiego więź czasu i przestrzeni utworu muzycznego. Pocię rozważa jego twórczość, lokując ją pomiędzy dwoma symbolicznymi biegunami – czasu świeckiego (czasu świata materialnego, rzeczywistości realnej, czasu naporu „zgiełku i furii”, ekspansywności i agresywności świata widzialnego) i czasu duchowego, sakralnego (czasu wynikającego z duchowego wnętrza człowieka, czasu namysłu, refleksji, medytacji, kontemplacji i modlitwy)²².

Poezja stanowi dla Góreckiego źródło inspiracji bardzo ważne. Jednak kompozytor nasycy SŁOWO dźwiękiem w sposób niezwykle, dzięki czemu muzyka i słowo nie tylko stają się jednym, ale słowo nabiera nowego wymiaru. Potwierdzeniem tego i jednocześnie zamknięciem niniejszych rozważań niech stanie się myśl Władysława Stróżewskiego, który o kompozytorze wypowiedział się w następujących słowach:

Henryk Mikołaj Górecki jest kompozytorem głębi. Jego muzyka ewokuje rzeczywistość dźwiękową, która w zadziwiający sposób odpowiada najgłębszym przeżyciom człowieka. Ta głębia zaczyna się od jakości samego dźwięku, jakby stwarzanego ex nihilo, naznaczonego tym, co najbardziej pierwotne, archiczne. Równocześnie ten dźwięk charakteryzuje szczególna pełnia, nasycenie, wyrazowe optimum prawie na granicy możliwości. Archiczność i pełnia sprawiają, że dźwięk Góreckiego, konstytuujący jego melodykę i jego na wskroś oryginalną harmonikę, jawi się jako szczególnie moment porządku metafizycznego, a więc czegoś przekraczającego sferę fizyczności i – bez utraty jej konkretności – otwierającego się

²² B. Pocię, *Bycie w muzyce...*, s. 96-107.

na wielkie INNE. Tym samym staje się niejako ekwiwalentem tego, co najgłębsze i najwznioślejsze w nas: naszej nie dającej się zaspokoić miłości, naszego bólu, naszych dramatów i naszych radości. Toteż nie dziw, że dźwiękowa tkanka wielu utworów H. M. Góreckiego naprowadza sama na drogi wiodące ku SACRUM, więcej, staje się medium dla jego adekwatnego, muzycznego wyrazu na tyle, na ile jest to w ogóle możliwe na tej ziemi²³.

Bibliografia

Literatura podmiotu

Górecki H. M., *Już się zmierzcha. Muzyka na kwartet smyczkowy*, Kraków 1997.

Literatura przedmiotu

Błogosławione pieśni malinowe, [on-line:] <http://wiadomosci.onet.pl/blogoslawione-piesni-malinowe/7d9yy> – 30 IX 2013.

Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986, *Z Prac Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*.

Danecka-Szopowa K., *Codziennosc inspiracją muzyki*, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku: filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1-3 października 1993, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna, Warszawa 1993*.

Droba K., *H.M.G. Dwie pieśni sakralne*, „Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki” 1977, nr 2.

Heidegger M., *Gelassenheit*, Pfullingen 1959.

O teatrze królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlattim i kilku innych sprawach z Michałem Bristigerem rozmawia Władysław Malinowski, „Ruch Muzyczny” 1976, nr 13.

Pociej B., *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005.

²³ W. Stróżewski, *Słowo o twórczości H. M. Góreckiego*, książeczka programowa CD: *Górecki – Beatus vir, Salve Sidus Polonorum*, Katowice 2003, s. 3.

- Pocieł B., *Inspiracja. Inwencja. Interpretacja*, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku: filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1-3 października 1993*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna, Warszawa 1993.
- Rozmowa Grzegorza Michalskiego z Henrykiem Mikołajem Góreckim, „De Musica” 2004, vol. VII, [on-line:] http://free.art.pl/demusica/de_mus_7/07_02.html – 27 V 2008.
- Słownik języka polskiego*, t. 1-11, red. W. Doroszewski, Warszawa 1958-1969, wersja elektroniczna, Warszawa 2000.
- Słownik wyrazów obcych* PWN, red. E. Sobol, Warszawa 2003.
- Stróżewski W., *O pojęciu inspiracji*, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku: filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej 1-3 października 1993*, Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku, Podkowa Leśna, Warszawa 1993.
- Stróżewski W., *Słowo o twórczości H. M. Góreckiego*, książeczka programowa CD: *Górecki – Beatus vir, Salve Sidus Polonorum*, Katowice 2003.
- Thomas A., *Górecki*, przeł. E. Gabryś, Kraków 1998.
- Tomaszewski M., *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003.

The artistic output of Henryk Mikołaj Górecki as inspired by poetry

The aim of the article is to present the area of Henryk Mikołaj Górecki's artistic output where a word, especially poetry, can be seen as its foundation. For Górecki literature is indeed one of the most important sources of inspiration. Polish poetry often had an inspiring influence on Górecki. The composer referred many times in his work to the poems of Juliusz Słowacki, Julian Tuwim or Cyprian Kamil Norwid, but the choice of texts, however, was not accidental. It is so due to the fact that the human voice in the works of the composer of *Symfonia Pieśni Żalobnych* /Symphony No. 3 *Symphony of Sorrowful Songs* op. 36/ is a special medium transferring the poetic message in lieder, choir songs and oratorian pieces.

In order to picture these relations in the lyric work of Górecki there have been selected two compositions of the artist: *Dwie pieśni sakralne* op. 30 /*Two Sacred*

Songs op. 30/ (1971) and *Błogosławione pieśni malinowe op. 43 /Blessed Raspberry Songs op. 43/* (1980). The overall description has been made in relation to the whole artistic output of Górecki, highlighting the humanistic and religious interests of the composer.

Key words: Henryk Mikołaj Górecki, solo vocal lyrics, inspirations, inspirations in literature

Indeks osobowy

- Abramowska Janina 44, 51
Adamiak Elżbieta 105
Adamowski Jan 160, 166
Ałpatow Michaił Władimirowicz 23, 38
Andersen Hans Christian 50
Antolski Jan 156
Antolski Zdzisław 147-161, 163-167
Anusiewicz Janusz 106, 116
Avercamp Hendrick 86, 93
- Bachelard Gaston 42, 51, 62, 65
Bachleda Andrzej 213
Balzac Honoré de 13
Barańczak Stanisław 83, 100, 123, 197, 205
Bartmiński Jerzy 106-108, 116, 150, 163, 165
Bartók Béla 211
Belon Wojciech 106, 115
Berent Waław 71, 78
Białostocki Jan 93, 101
Białoszewski Miron 9, 10
Biedrzycki Krzysztof 199, 205
Bielski Marcin 84, 94, 96-97, 100
Bieńczyk Marek 133, 144
Bieszczadowski Mikołaj 212-213
Błoński Jan 140, 144
Błuszkowski Jan 82, 100
Borkowski Tomasz 106, 115
Borowski Andrzej 47, 51
- Borowski Władysław 143, 144
Bosch Hieronim 86
Boulez Pierre 211
Brakoniecki Kazimierz 147, 160, 163, 165, 174, 191
Brandt Józef 94, 102
Brandys Kazimierz 85, 153, 165
Bristiger Michał 214, 222
Brodzka Alina 82, 102, 165
Bruegel Pieter (st.) 20, 92, 93, 102
Bruegel Jan (st.) 86
Bryll Ernest 81, 98
Bugajski Marian 106, 116
Bukowiecki Łukasz 170, 190
Bukowski Ignacy 44, 52
Bystron Jan Stanisław 94, 99-100
- Camus Albert 86
Caravaggio Michelangelo Merisi da 73
Chmielewski Jacek 67, 78
Chmielewski Benedykt 82, 99, 100
Chocimska Walentyna 137
Chojnowski Zbigniew 177-178, 190
Chrościcki Juliusz Antoni 82
Chrościński Wojciech Stanisław 82, 100
Chudak Henryk 42, 51, 62, 65
Cichowicz Stanisław 136, 145
Cirlot Juan Eduardo 47, 51
Crivelli Carlo 20, 34
Cummings Edward Estlin 21

- Curtius Ernst Robert 47, 51
 Cuzin Jean-Pierre 91, 101
 Czabanowska-Wróbel Anna 199, 205
 Czaplińska Joanna 176, 190
 Czapliński Przemysław 99-100
 Czapliński Władysław 90, 100
 Czarzasty Małgorzata 90, 101
 Czechowicz Józef 152, 165, 176, 190
 Czernik Stanisław 148-149, 161, 164-165
 Czerwiński Marcin 189-190

 Dakowski Samuel 87
 Danecka-Szopowa Krystyna 209, 222
 Daniel Jerzy 147, 165
 Davies Norman 96, 101
 Dawidiuk Małgorzata 26, 27
 Dąbrowska Anna 106, 117
 Dąbrowska Elżbieta 81, 101
 Dąbrowska Maria 137
 Debray Régis, 124-125, 144, 146
 Dec Dorota 81, 90, 93, 102
 Dejniewicz Agnieszka 25
 Delaunay Jules-Élie 86
 Derrida Jacques 70
 Dębołęcki Wojciech 94
 Dionizos, postać mitol. 92
 Długosz Jan 19
 Domańska Ewa 188, 190
 Dorobisz Janusz 88, 101
 Doroszewski Witold 207, 223
 Dostal Adolf 178, 184
 Droba Krzysztof 217, 222
 Dubowik Henryk 50, 51
 Dunaj Bogusław 109, 116
 Dybciak Krzysztof 121-122, 128, 145
 Dyck Antoon van 87
 Dyck Floris Claesz van 93
 Dziadek Adam 81, 85-87, 101
 Dźbowski (ród) 88-89, 91, 93
 Dźbowski Stefan Serwacy 89

 Eco Umberto 20
 Eliade Mircea 189-190
 Erazm z Rotterdamu (właśc. Gerhard Gerhards) 97
 Eurydyka, postać mitol. 121, 123, 132-133

 Faron Bolesław 22
 Fazan Jarosław 24, 39
 Field David 92, 94, 101
 Fierla Adolf 179
 Filipowicz Kornel 10
 Foucault Michel 71, 78

 Gabrielle d'Estrées 91
 Gabrys Ewa 214, 223
 Gajewski Wojciech 147, 165
 Gałczyński Konstanty Ildefons 18
 Gałęzowski Andrzej 90, 101
 Gazda Grzegorz 165
 Gerlich Marian Grzegorz 170, 191
 Gieysztor Aleksander 81, 88, 102
 Głowiński Michał 42, 44, 51
 Godzimirski Jakub 136, 145
 Goethe Johann Wolfgang von 11
 Gombrowicz Witold 85
 Goyen Jan van 93
 Górecka Anna 213, 218
 Górecka Jadwiga 213, 216
 Górecka Otylia 209
 Górecki Henryk Mikołaj 207, 209-224
 Górski Wojciech (ksiądz) 88
 Greco El (właśc. Domenikos Theotokopulos) 87
 Grochowiak Stanisław 85
 Grzegorzczkova Renata 106
 Grzybowski Stanisław 84, 101
 Gutowski Wojciech 42, 51

- Hadziewicz Rafał 91
 Harasimowicz-Haas Bożena 218
 Harasymowicz Jerzy 5, 10, 14-25, 27-39, 41-45, 49-53, 55-60, 62-65, 67-79, 81-88, 90-95, 97-100, 103, 105-106, 108, 115, 165, 187, 190
 Harasymowicz-Broniuszyc Jerzy (zob. Harasymowicz Jerzy)
 Heidegger Martin 210, 222
 Hemar Marian 203-205
 Herbert Zbigniew 167, 193-198, 200-202, 204-206
 Hernas Czesław 94, 101
 Hiob, postać biblijna 77
 Holbein Hans (mł.) 97
 Homer 18
 hooks bell (właśc. Gloria Jean Watkins) 188, 190
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 10
 Horzyk Piotr 185
 Huk Bogdan 27, 38

 Iwanowski Eustachy Antoni 99-100

 Jakitowicz Maria 149, 155, 165
 Jan III Sobieski 90
 Jankélévitch Vladimir 136-137, 139, 145-146
 Jankowski Augustyn 143-144
 Jankowski Rafał 87, 101
 Jasiczek Henryk 185-186, 190
 Jasienica Paweł 82, 96, 101
 Jastrun Mieczysław 119-123, 126-131, 133-135, 138, 140, 144, 146
 Jerzy II Rakoczy 90
 Jordaens Jacob 92

 Kadłubek Zbigniew 69, 78
 Kadłubiec Daniel K. 170, 191

 Kajtoch Jacek 83, 98, 101
 Kaliszewski Andrzej 45-46, 50, 52, 82-83, 85, 87, 93-94, 97-99, 101, 147, 166
 Kania Ireneusz 47, 51
 Karpowicz Mariusz 89, 101
 Kaszper Kazimierz 171-172, 188
 Kawalec Julian 89
 Kijonka Tadeusz 174, 190
 Kłak Tadeusz 152, 165
 Knyt Agnieszka 170, 191
 Kobiela Ludwik 175, 190
 Kobyliński Szymon 82, 99-100
 Koch Gabriel 147, 152, 166
 Kochanowski Jan 60
 Kochowski Wespazjan 82
 Konopnicka Maria 213
 Kopaliński Władysław 47, 52, 124, 145
 Kopczyk Michał 178, 190
 Kornhauser Julian 84, 101
 Korzeńska Zofia 147-148, 153, 155-156, 159, 164, 166
 Kossak Juliusz 82, 94
 Koziółek Ryszard 177-178, 190
 Kranz Gisbert 87, 101
 Kruszewski Adam 211, 218
 Krzemień Teresa 83, 102
 Krzysztofowicz Stefania 33
 Krzywoń Józef 179
 Kubiak Tadeusz 87, 100
 Kubisz Jan 174, 184, 188
 Kubisz Paweł 176, 181
 Kuczman Kazimierz 89, 101
 Kunda Bogusław Sławomir 190
 Kupiec Alina 171
 Kwiatkowski Jerzy 15

 Laclotte Michel 91, 101
 Lenartowski Andrzej 147, 152, 166
 Leszczyński Damian 71, 78

- Leszczyński Samuel 82
 Leśmian Bolesław 58
 Ligeża Wojciech 32, 38, 83, 87, 101, 103
 Lipska Maria 82, 100
 Lipski Jan Józef 82, 100
 Lisowski Aleksander Józef 93
 Lisowski Krzysztof 187, 190, 193-194, 201-206
 Lorca Federico Garcia 212-213
 Lubomirski Jerzy 99
 Ludwika Karolina Radziwiłł 87
 Lurker Manfred 47, 52
 Łobodowski Józef 15, 170
 Łukasiewicz Jacek 15, 121-123, 127-128, 134, 136, 140, 145
 Maćkiewicz Jolanta 106
 Madej Daniel 106, 115
 Maleszko Katarzyna 91, 101
 Malicki Marian 82, 100
 Malinowski Władysław 215, 222
 Markiewicz Henryk 64-65, 83
 Margański Janusz 205-206
 Martinek Libor 175-176, 190
 Matuszewski Ryszard 15
 Mazurkiewicz-Szczyszek Anna 195, 205
 Melkowski Stefan 56, 58, 65
 Michalski Grzegorz 211-212, 223
 Mickiewicz Adam 158, 212
 Mielhorski Robert 133, 145
 Miękina Leon 190
 Mikołajczak Małgorzata 177, 190
 Miłosz Czesław 24, 86
 Młynek Władysław 171, 184, 192
 Morsztyn Jan Andrzej 19
 Mortkowicz Jakub 71
 Morys-Twarowski Michael 170, 190
 Myszkal Anna Dominika 35, 39
 Myśliwski Wiesław 68, 78
 Nietzsche Friedrich 70-73, 76, 78-79
 Nono Luigi 211
 Norwid Cyprian 211-213, 218, 223
 Nowak Krzysztof 170, 191
 Nowak Tadeusz Marian 96-97, 100, 102
 Nycz Ryszard 175, 191
 Nyczek Tadeusz 198, 206
 Odojewski Włodzimierz 173
 Okopień-Sławińska Aleksandra 42, 51
 Olchowska-Schmidt Irena 94, 102
 Orfeusz, postać mitol. 121, 128, 132-133, 135-136, 139
 Orzechowski Stanisław 96
 Ossowski Stanisław 173, 191
 Pasek Jan Chryzostom 82-83, 90, 100
 Pieszczachowicz Jan 129, 145
 Piętkowa Romualda 160, 166
 Pigoń Stanisław 178, 191
 Pisarek Walery 106
 Plewczyński Marek 97, 102
 Pocij Bohdan 209-211, 221-223
 Postił-Jaruha Marko 36, 39
 Potocki Andrzej 70, 78
 Potocki Stanisław (ps. Rewera) 99
 Prus Bolesław 13
 Przeczek Wilhelm 179, 181-182, 184, 186, 188, 192
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 212-213
 Przyboś Julian 176, 191
 Przybylski Ryszard 46, 52
 Putzlacher Renata 172-173, 188, 192
 Raresz Piotr (ps. Petryła) 95-96
 Rasiński Lotar 71, 78
 Reymont Władysław 151
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 87, 92, 94
 Ricoeur Paul 205-206

- Rilke Rainer Maria 128
 Roberts-Jones Philippe 92-93, 102
 Roberts-Jones Françoise 92-93, 102
 Romaniuk Kazimierz 47, 52, 143-144
 Rosiek Stanisław 125, 144-145
 Rosner Edmund 171, 183, 191
 Rostworowski Marek 81, 102
 Roszak Krystyna 121, 145
 Rubens Piotr Paweł 92
 Rybicka Elżbieta 166, 171, 175, 177, 190-191
 Ryczkowski Marek 170, 191
 Rymkiewicz Jarosław Marek 48, 52, 85
 Rzewuski Henryk 99
 Rzewuski Wacław Piotr 89
- Sajdok Gustaw 183
 Sandauer Artur 120, 145
 Santarcangeli Paolo 44, 52
 Sarnicki Stanisław 97
 Shelley Percy Bysshe 207
 Siemiginowski-Eleuter Jerzy 90
 Sienkiewicz Henryk 82-83, 85, 91, 100
 Sikora Jacek 182, 190
 Sikora Władysław 171, 187, 189-190, 192
 Sikorski Janusz 96-97, 100, 102
 Sito Jerzy Stanisław 85
 Skwarnicki Marek 212-213, 216
 Sławek Tadeusz 68-70, 73, 76-79
 Sławiński Janusz 42, 51, 82, 102
 Słowacki Juliusz 211-213, 223
 Smolka Iwona 129, 145
 Sobol Elżbieta 207, 223
 Sokołowska Jadwiga 84, 102
 Sontag Susan 20
 Spieralski Zdzisław 97, 102
 Stachowiak Lech 143, 144
 Stanik Stanisław 148, 165-166
 Stasiuk Andrzej 172
- Stawiczak Barbara 83, 102
 Stefańska-Szewczuk Dorota 92, 101
 Stockhausen Karlheinz 211
 Stomma Ludwik 150, 166
 Strawiński Igor 211
 Stróżewski Władysław 208, 221, 223
 Sulerzyska Teresa 87, 102
 Sulikowska Aleksandra 24, 25, 29, 39
 Szczepkowski Andrzej 25, 30, 39
 Szekspir William 11
 Szestow Lew 67, 78
 Szubert Piotr 90, 101
 Szymański Wiesław 106, 115
 Szymczak Mieczysław 161, 166
- Śniedziewski Piotr 132, 145
 Świętochowski Aleksander 56
- Tabakowska Elżbieta 96, 101
 Talacha Marta 106, 115
 Tarnowski Jan 95-97, 100
 Tatarkiewicz Anna 42, 51, 62, 65, 189-190
 Tęczyński Stanisław 89
 Thomas Adrian 214, 223
 Thomas Louis Vincent 136, 138, 145-146
 Tokarczuk Olga 151
 Tokarski Ryszard 106
 Tomala Stanisław 127, 145
 Tomaszewski Mieczysław 210, 215, 223
 Topolski Jerzy 81, 102
 Toporow Vladimir Nikolaevič 178, 180, 185-186, 189, 191
 Trębicka Maria 218
 Trzeciak Przemysław 90, 101
 Trzeciecki Andrzej 214
 Tuwim Julian 58, 211-213, 223
 Twardowski Jan 75, 78
 Twardowski Samuel 82

- | | |
|--|---|
| Velde Henry van de 86 | Wojaczek Rafał 86 |
| Verhaeren Émile Adolphe Gustave 86 | Wojciechowska Anna 106, 116 |
| Veronese Paolo 123 | Wyka Kazimierz 15, 64-65, 85 |
| Vincenz Andrzej 82, 100 | Wyka Marta 64-65 |
| Vincenz Stanisław 172 | Wyrzykowski Stanisław 71 |
| | Wyspiański Stanisław 214 |
| Wacław z Szamotuł 214 | |
| Walas Teresa 175, 191 | Xenakis Iannis 211 |
| Walecki Wacław 96, 100 | |
| Walicki Michał 93, 101 | Zachajkiewicz Nelly 84, 100 |
| Wałek Janusz 90, 93, 101 | Zadzik Jakub 88, 102 |
| Wanatowicz Maria 169, 191 | Zagajewski Adam 86, 193-194, 198-202, 204-206 |
| Wat Aleksander 86 | Zahradnik Stanisław 170, 191 |
| Weiss Alan 24, 29, 39 | Zajas Krzysztof 24, 39 |
| Weisstein Ulrich 84, 102 | Zaryczny Wienczysław 82, 100 |
| Westphal Bertrand 171 | Ziomek Jerzy 96, 102 |
| Węgrzyn Kazimierz Józef 106, 115, 179, 188 | |
| Węgrzyniak Anna 178, 190 | Żabicki Zbigniew 82, 102 |
| White Kenneth 174, 191 | Żeromski Stefan 13 |
| Winnicka Katarzyna 26, 39, 92, 103 | Żygulski Zdzisław (jun.) 91, 95, 102 |
| Witan Jan 129, 145 | Żyłko Bogusław 178, 191 |
| Władysław IV Waza 19 | |

W omawianej publikacji powraca w nurt dyskursu literaturoznawczego, nieco już dziś zapomniana, twórczość Jerzego Harasymowicza. Zamieszczone w tomie artykuły trafnie eksponują wyjątkowość tego zjawiska nie tylko na mapie literatury polskiej ostatnich dekad XX wieku. Poetą podobnie dziś zapoznanym pozostaje Mieczysław Jastrun, o którym odkrywco i błyskotliwie pisze jedna z autorek. Znaczący wymiar poznawczy mają teksty o świecie poetyckim Zdzisława Antolskiego i o twórczości poetów Zaolzia. Przybliżenie tych zjawisk kulturowych dzisiejszemu humaniście odświeża dyskurs kulturowy i wprowadza weń akcenty potrzebnego balansu.

Znaczącą zaletą omawianej publikacji jest nieoczywistość tematów i wątków podejmowanych przez poszczególnych autorów – poczynwszy od szkicu na temat „ikonizacji” (w dosłownym tego słowa znaczeniu) wymiaru niektórych wierszy Jerzego Harasymowicza, skończywszy zaś na analizie literackich inspiracji w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego. Nieoczywistość oznacza tu – między innymi – transdyscyplinarność oglądu materii poetyckiej i sfery dźwięków, która ujawnia się choćby w wykorzystaniu rozmaitych trybów lektury, narzędzi odbioru dzieła. Mamy więc tu spojrzenie na poezję z punktu widzenia historii sztuki, antropologii kulturowej, filozofii, teorii języka czy – wedle słów jednej z autorek – „geokrytyki i mitopoetyki”. Zebranie tak różnych odczytań utworów poetyckich uważam za dużą wartość omawianego tomu.

Z recenzji dr. hab. Witolda Bobińskiego



www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-464-1



9 788376 384641