

Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie

Inskrypcje. Półrocznik

Czasopismo poświęcone
literaturze i kulturze

R. I, 2013, z. 1

CBN
Centrum Badań Naukowych
IKRiBL

SIEDLCE 2013

Komitet redakcyjny:

Monika Aryż, Anna Benicka, Ewa Borkowska, Andrzej Borkowski (*redaktor naczelny*), Marta Celińska, Wioleta Chazan, Maria Długolecka-Pietrzak, Anna Dyrdowska, Marek Jastrzębski, Luiza Karaban (*zastępca redaktora naczelnego*), Dawid Karpuk, Paulina Karpuk, Karolina Kluczek, Anna Kopówka, Eliza Kot, Monika Mańczuk, Dominika Spietelun, Kamil Ułasiuk (*sekretarz redakcji*), Anna Uścińska, Łukasz Wawryniuk, Irena Żukowska.

Recenzent:

Dr hab. Violetta Wróblewska
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Korekta:

Autorska

Projekt okładki:

Wioleta Chazan

Na okładce wykorzystano fragmenty rysunków
Leonarda da Vinci

Redakcja techniczna skład i łamanie:

GRAVE

Wydawca:

Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego.

Stowarzyszenie

CBN

Centrum Badań Naukowych

IKRiBL

e-mail: ikribl@wp.pl

ISSN: 2300-3243

© Copyright by IKRiBL

Druk

ELPIL

Pamięci
Profesora *Jerzego Starnawskiego*
(1922-2012)

Spis treści

Od redakcji.....	7
------------------	---

I. Rozprawy i szkice

Anna Uścińska: <i>Konteksty mistyczne „Pieśni sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej</i>	11
Dominika Spietelun: <i>Zaklinacz ludzkich twarzy. Glossa do fotograficznej działalności Stanisława Ignacego Witkiewicza</i>	25
Luiza Karaban: <i>Cmentarz jako „księga natury” w poezji Jarosława Iwaszkiewicza</i>	37
Kamil Ułasiuk: <i>Kolaż kompletny: tekst – obraz – muzyka. „Wieczór u Abdona” Jarosława Iwaszkiewicza</i>	51
Andrzej Borkowski: <i>„Powrót” Kazimierzy Iłakowiczówny. Próba interpretacji</i>	71
Monika Mańczuk: <i>Krystyna Rudnicka – szkic do portretu autorki</i>	83

II. Recenzje materiałów naukowych

Kamil Ułasiuk: <i>Dariusz Cezary Maleszyński: „Materia staropolska. Wstęp do badań”. Poznań 2010</i>	91
--	----

III. Krytyka literatury

Agnieszka Jaszcuk: <i>Krystyna Rudnicka: „W pogoni za utraconym czasem”. Siedlce 2012</i>	97
Wioleta Chazan: <i>Sławomir Szewczyk: „Bez subtelności”. Boguty - Pianki 2012</i>	101

IV. Materiały źródłowe

Andrzej Borkowski: <i>O koniu „politycznie”. Jan Żabczyk: „Politica dworskie”. Wybór</i>	105
--	-----

Andrzej Borkowski: <i>W kręgu literatury okolicznościowej XVII w. „Pieśń nowa o gwałtownym deszczu nigdy niesłychanym w Koronie Polskiej. W Kazimierzu Dolnym, w roku 1644”</i>	113
---	-----

V. Dyskusje

Marek Jastrzębski: <i>O korzyściach, jakie płyną ze znajomości wiedzy filozoficznej dla nie-filozofów</i>	121
---	-----

Od redakcji

Czasopismo „Inskrypcje. Półrocznik” to nowa i obliczona – mamy nadzieję – na lata inicjatywa naukowa podjęta przez zespół badaczy, skupionych w powstałym przy Instytucie Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie, Centrum Badań Naukowych IKRiBL.

Profil periodyku jest dość szeroki i nie jest niczym specjalnie ograniczony, choć można wskazać główne ogniwa refleksji badawczej, które będą w nim dominować. Są to po pierwsze badania z zakresu filologii, zwłaszcza filologii polskiej, po drugie są to prace o szerokim profilu kulturoznawczym, wychylające się również w stronę komparatystyki i interdyscyplinarności (filozofia, historia, socjologia), w końcu badania z zakresu współczesnych mediów. Mamy nadzieję, że pismo wypełni pewną lukę w życiu naukowym (nauki humanistyczne i społeczne) w tym pogranicznym regionie Polski, w którym spotykają się łaciński Zachód i prawosławny Wschód.

Prezentowany zeszyt poświęcamy pamięci zmarłego w ubiegłym roku wybitnego uczonego prof. Jerzego Starnawskiego (1922-2012) historyka literatury, edytora oraz autora licznych prac z zakresu literatury staropolskiej i nowożytnej.

Siedlce, w czerwcu 2013 r.

I.

Rozprawy i szkice

Anna Uścińska
(CBN IKRiBL)

Konteksty mistyczne *Pieśni sobie śpiewanych* Konstancji Benisławskiej

Abstrakt:

Konteksty mistyczne „Pieśni sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej. Tekst jest próbą czytania poezji Konstancji Benisławskiej w kontekście tradycji mistycznej. Benisławska, pisząc swe poezje, niewątpliwie sporo zawdzięczała dokonaniom mistyków hiszpańskich. Autorka koncentruje się na języku mistyki oraz kreacji podmiotu mówiącego.

Abstract:

Mystical contexts of „Pieśni sobie śpiewane” by Konstancja Benisławska. The text is an attempt to read poems of Konstancja Benisławska in the context of the mystical tradition. Writing her poems Benisławska, undoubtedly, could take a lot from achievements of Spanish mystics. The author concentrates on the language of the mysticism and the creation of the saying person.

Słowa kluczowe:

KONSTANCJA BENISŁAWSKA, MISTYKA, POEZJA POLSKA

Key Words:

KONSTANCJA BENISŁAWSKA, MYSTICISM, POLISH POETRY

Konstancja Benisławska tworzyła już w okresie oświecenia, jednak mentalnie i artystycznie przynależała do literatury polskiego baroku. Pierwszym, który docenił twórczość Konstancji Benisławskiej i entuzjastycznie wypowiedział się na temat jej skromnego objętościowo dorobku, był Wacław Borowy. W klasycznej już monografii *O poezji polskiej w wieku XVIII* z 1948 roku napisał: „Najdziwniejszą może książką w literaturze polskiej XVIII wieku jest zbiorek tej autorki: *Pieśni sobie śpiewane*, od Konstancji z Ryków Benisławskiej”¹. W zakończeniu badacz podkreślił, że: „jeśli będziemy sądzili nie według tego, co w jej wierszach jest słabe, lecz według tego, co jest mocne, będziemy musieli przyznać, że jest ona poetką prawdziwą, a w zbiorze jej mieszczą się najwznioślejsze wiersze, jakie w wieku XVIII po polsku napisano”². Oczywiście nie brakowało słów krytyki i sprzeciwu, podważających rangę tej twórczości, chociażby Jana Kotłocha czy Stefana Żółkiewskiego, jednak należy stwierdzić, że *Pieśni Beni-*

¹ Wacław Borowy: *Benisławska*. W: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978, s. 189. Pierwodruk: Kraków 1948.

² Tamże, s. 208.

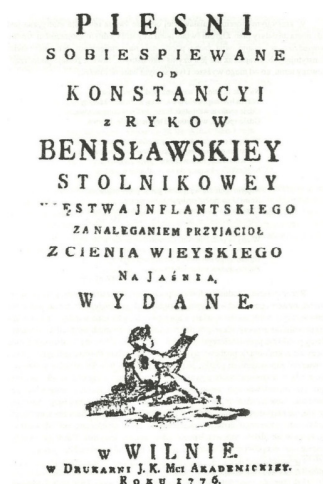
śląskiej są niewątpliwie ciekawym i wartościowym, ale i osobliwym obrazem świadomości, zarówno literackiej, jak i religijnej Benisławskiej.

Nasza poetka to niewątpliwie osoba bardzo odczytana, barokowa erudytka, co pośród kobiet z kręgu elity XVII i XVIII było dość częste. Świadczą o tym liczne reminiscencje głównie z *Pisma Świętego* w późnorenesansowym przekładzie księdza Jakuba Wujka, kluczowym dla polskiej tradycji biblijnej, jednak wymienić należy także dzieła wybitnych mistyków, zwłaszcza karmelitańskich: św. Teresy od Jezusa i św. Jana od Krzyża, a także *Wyznania* św. Augustyna (czytane powszechnie w epoce baroku). Z *Biblii* autorka szczególnie upodobała sobie *Księgę Psalmów*, *Księgę Izajasza*, *Księgę Hioba*, *Pieśń nad Pieśniami*. Cytuje także z Nowego Testamentu *Ewangelie*, *Dzieje Apostolskie* oraz *Apokalipsę*. Bliskie jej są także *Psalmy* w przekładzie Jana Kochanowskiego, jednak do nich sięga znacznie rzadziej, niż do tych, rytmicznie i wersyfikacyjnie bliższych oryginałowi, Jakuba Wujka³.

Benisławskiej przypisuje się od niedawna autorstwo również innego modlitewnika — *Nabożeństwo ku największej chwale Boga w Trójcy Świętej Jedyne go i matki Boskiej tudzież świętych Patronów i Patronek przez pewną damę z różnych aprobowanych ksiąg zebrane i dla wygody bliźnich do druku podane w Wilnie, Drukarni J.K.M., XX Bazylianów roku 1771*⁴. Jednak to właśnie *Pieśni* sobie śpiewane po latach interesują najbardziej.

³ Wprowadzenie do lektury autorstwa Tomasza Chachulskiego. W: Konstancja Benisławska: *Pieśni sobie śpiewane*. Wydał Tomasz Chachulski. Warszawa 2000, s. 14. Jest to drugi w ogóle przedruk *Pieśni*. Pierwsze ich wznowienie, w opracowaniu Tadeusza Brajerskiego (autora interesującej monografii: *O języku „Pieśni” Konstancji Benisławskiej*. Lublin 1961) i z przedrukowanym esejem Borowego z jego monografii, ukazało się w 1958 roku w Lublinie, nakładem KUL-u.

⁴ Tomasz Chachulski: „Hej, gdybym stworzyć hymn zdołała nowy!” *O pieśniach sobie śpiewanych Konstancji Benisławskiej*. W zbiorze: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia*. Red. Teresa Kostkiewiczowa. Lublin 1995, s. 79.



1. Karta tytułowa *Pieśni sobie śpiewanych* Konstancji Benisławskiej

Pieśni Benisławskiej składają się z trzech części, określonych dawnym obyczajem jako księgi. Pierwsza, napisana trzynastozgłoskowcem, to rozważania na temat *Modlitwy Pańskiej*. Benisławska rozwija wersy tej modlitwy, tworząc kolejne pieśni. Druga księga, napisana jedenastozgłoskowcem, to modlitewne wariacje o *Pozdrowieniu Anielskim*. Obie te części to, niedoceniona wciąż, poezja intelektualna, filozoficzna, a może nawet teologiczna, która każe myśleć o szczytowych w tej mierze osiągnięciach liryki romantycznej (jak wiersze maryjne Adama Mickiewicza, liryka mistyczna Juliusza Słowackiego albo cykl *Vade-mecum* Cypriana Norwida), jako, bezwiedna i zapoznana przez romantyków, analogiczna forma liryczna. Trzecia księga jest inna, bardziej autobiograficzna, osobista. Przynosi już pełne liryczności modlitwy głównie na temat miłości do Boga.

Zbiór otwiera wiersz Konstantego Benisławskiego, jednego z braci Piotra Benisławskiego, męża autorki. Szwagier wychwala w 10. strofach swoją bratową, imienniczkę. Już sam tytuł tego tekstu jest bardzo wymowny: *Do Wielmożnej Stolnikowej przy wydaniu tych wierszów od brata*. Później następuje kilka strof, które podpisane są jedynie nierozszyfrowanymi do dziś inicjałami, kolejno: B.B.L.C oraz F.M.D.F. Również i w nich wychwalana jest Benisławska. Zestawiono ją także z inną poetką, Elżbietą Drużbacką – „O, wyższaś nad Druż-

backą jak niebo od ziemi!”⁵. Wymieniane są także poetki greckie – Safona i Korynna, które według autora są gorszymi pisarkami od Konstancji. W ostatniej strofie przywoływane są postacie z mitu rzymskiego. Autor jest przekonany, że gdyby żył król Tarkwiniusz, na pewno nie pożalowałby żadnej sumy na wiersze poetki polskiej.

Zanim autorka zajęła się poetyckim przetwarzaniem *Modlitwy Pańskiej*, to w pierwszej księdze ulokowała *Pieśń przed zaczęciem dzieła abo zachwył Ducha do Ducha Najświętszego*, w której pisze, że to sam Bóg natchnął ją do tej pracy. Niczym ptak wznosi się ku górze, ku Bogu, zapowiadając w pieśni chwalenie Go i kierowanie modlitw wprost do Nieba. Później następuje *Pieśń przeżegnanie*, w której wykonuje się znak krzyża, aby na dobre wyzbyć się z myśli szatana:

W imię ojca... Stój, stój, biesie!
W imię Syna... Stój, gdzie rwiesz się?
W imię Ducha Najświętszego...

Stój! Czcij Boga ze mną mego!

Stój, lecz jako uwiązany
na łańcuchu, psie, do ściany!
Gryź się, zrzyj się, wściekni, a nie
gabaj – wara! – mnie, brytanie!
(I, *Pieśń przeżegnanie*, w. 9–16)

Ciekawe jest tutaj zobrazowanie szatana, który ukazany jest jako uwiązany na łańcuchu pies. Takie wyobrażenie diabła bliskie jest motywom apokryficznym, a także *Boskiej komedii*⁶. To właśnie u Dantego, geniusza ze schyłku średniowiecza, znanego już (mimo braku przekładu jego poematu) w dawnej Polsce – szatan był trójgłowym Cerberem, który przeraźliwie warczał i ujadął. Odrzucenie przez poetkę tego co złe – szatana – pozwala jej teraz z czystym sercem wejść w stan skupienia i modlitwy.

Podmiot liryczny pieśni – „ja”, „kobiecina grzeszna”, „nędzna człowieczyna”, w pełni oddaje się woli Bożej. Świadoma jest swojej małości wobec wszechmocy i wielkości samego Boga. Pełna wiary tak mówi do Niego:

⁵ Do wielmożnej Stolnikowej przy wydaniu tych wierszów od brata. W: Konstancja Benisławska: *Pieśni sobie śpiewane*. Wydał Tomasz Chachulski, dz. cyt., s. 25 (dalsze cytaty pieśni Konstancji Benisławskiej pochodzą również z tego tomu, dlatego będę je oznaczała jedynie numerem księgi i pieśni, a także podam numery wersów).

⁶ Tamże, s. 16

Ojcie nasz! Kto? Ty, Boże, Tyś jest nam za Ojca:
jeden w istocie, w liczbie niepodzielna Trójca;
w radzie straszny, niemylny w słowie, w dziełach święty,
w widzeniu nieprzejrzany, we wszem niepojęty,

w wielkości niezmierzony, w dobrym nieprzebrany,
w mądrości niedościgły, w mocy niezrównany,
litośny w pokutnikach, w grzesznikach cierpliwy,
strasliwy w zakamiałych, wszędzie sprawiedliwy.

Ojcie nasz, któryś w niebie! Tyś i z wszech pożytkiem
nad wszystkim i pod wszystkim, przed wszystkim, we wszystkim.
Zewnętrznyś przez niezmierność, wewnętrznyś przez subtelność,
niższy przez utrzymanie, wyższy przez swą dzielność,

z wysoka wszystkorządny, z spodu utrzymliwy,
z podworza wszystkokrażny, wewnątrz przenikliwy.
Wszędzie cały w istocie, wszędzie niedzielony,
wszędzie we Trzech Jedyny, wszędzie nieskończony.
(I, 2, w. 9–24)

Obecność Boga w *Pieśniach sobie śpiewanych* Konstancji Benisławskiej jest znacząca. Widać Go niemal w każdym wersie modlitw. Poetka stara się przekazać nam swój obraz Boga, to jak ona Go widzi. Według Teresy Kostkiewiczowej, autorka *Pieśni*:

Dąży [...] nie tyle ku osławiającym przedstawieniom Boga, ile ku zbliżeniu się poprzez słowo ku Jego tajemniczej, a nawet paradoksalnej naturze oraz ku wyrażeniu stanu wewnętrznego napięcia i porywu duszy wywołanego niezwykłością rozważanych spraw [...]. Postawie medytacji odpowiadają również poetyckie wizje Boga, w których widoczna jest dążność do uchwycenia istoty i atrybutów Niepojętego⁷.

Poetka w jednym celu kieruje wszystkie modlitwy do Boga — pragnie ona dostąpić Jego miłości. Widoczne jest to już w pierwszej księdze, ale w pełni zostaje rozwinięte dopiero w ostatniej:

Święć się, święć Imię Twoje! I we mnie - napełnij
mnie Twoją obecnością jako najzupełniej,
bym z trwoga i bojaźnią przed Twoim obliczem
po wszystkie doby stała nieprawda Ci w niczem.

Święć się Imię Twe we mnie! Spraw, aby od świata
serce się me oddarło precz po wszystkie lata,
bym Cie tylko żądała, żądając, szukała,
szukając Cię znalazła, znalazłszy, kochała.

⁷ Teresa Kostkiewiczowa: *Polski wiek światel. Obszary swoistości*. Wrocław 2002, s. 357

Benisławska ujawnia tu ogromną dojrzałość duchową i wielką religijność. „Ja” liryczne świadome swojej ułomności i małości rezygnuje z wolnej woli, danej przecież od samego Boga⁸. Uważa, że jedynie Bóg powinien kierować człowieczym losem. Jako Pan życia i śmierci wie, co jest dobre dla każdego człowieka:

Od Ciebie śmierć i życie, ubóstwo, dostatki,
noc i dzień, bój i pokój, i wszelkie przypadki.
Tyś Pan czyniący wszystko - jeden grzech nie może
być z woli Twojej tylko. *Bądź wola Twoja, Boże!*
(I, 5, w. 113–116)

Dlatego prosi ona Boga o siłę, aby wyzbyć się swojej woli, która jedynie kieruje ku złemu, na rzecz woli Stwórcy.

Bądź wola Twoja, Boże! Oby woli człeka,
oby woli niczyjej nie było do wieka!
Nie byłoby ni piekła, ni diabłów, rzecz jasna,
bo piekło niczym nie jest, tylko wola własna
(I, 5, w. 52–56)

Niech wola Twoja, Boże, moją wolą będzie,
a moja za Twą idzie i zawsze, i wszędzie,
bo jasność Twego oka z wysokiego nieba
przegląda lepiej, czego bardziej mi potrzeba.
(I, 5, w. 41–44)

Podmiot liryczny błaga także Boga o odpuszczenie wszystkich grzechów. Człowiek jako istota ziemską na swojej drodze napotyka wiele pokus. Grzeszy bardzo często i ma na swoim sumieniu bardzo wiele występków — „zły uczynek, zła mowa, złe było myślenie” (I, 7, w. 11). Wszystkie razem wzięte są głosem lęku: „strach duszę mą zabija” (I, 7,

⁸ Interesująco lirykę Konstancji Benisławskiej z poezją Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego zestawiał Andrzej Borkowski: „[...] Sęp i Benisławska w swej twórczości spoglądają w głąb siebie i wzwyż, próbując odpowiedzieć na fundamentalne pytania o Boga, rzeczywistość ziemską, przemijanie, nieskończoność. Co więcej, teksty poetyckie obojga autorów odsłaniają poprzez obraz zwierciadlanych odbłasków, lśnień niezwykłą więź, jaka ujawnia się pomiędzy Stwórcą i stworzeniem”. Por. Andrzej Borkowski: *Zwierciadlana kreacja Boga w liryce Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego i Konstancji Benisławskiej*. W tomie: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze*. Red. Andrzej Borkowski, Ewa Borkowska, Małgorzata Burta. Siedlce 2006, s. 33.

w. 3). Poetka prosi Boga o odpuszczenie grzechów jako matka i jako żona:

Odpuść nam nasze winy! Me właściwe winy
i grzech cudzy mi odpuść z mej zrodzony przyczyny:
grzech dziątek odpuść matce, dość złość własna rani,
grzech męża odpuść żenie, grzech sług odpuść pani.
(I, 7, w. 49–52)

Księgę pierwszą zamyka pieśń rozwijająca słowa *Ale zbaw nas ode złego, Amen*. Poetka pokłada nadzieję w Bogu. Świadoma zła, jakie czyha na każdego człowieka, a także słabości jednostki ludzkiej, chce, aby Bóg odsunął od nich wszystkie pokusy zarówno ciała (np. łakomstwo), jak i duszy (pycha). Stwórca jest miłosierny i sprawiedliwy, a Jego dobroć ujawnia się chociażby w tym, że chce zbawienia dla każdego człowieka na ziemi:

Bądź wola Twoja, Boże, która się nie mieni,
która chce, aby wszyscy z na byli zbawieni,
(I, 5, w. 77–78)

W księdze drugiej najczęściej jest odwołań do Maryi, jako że księga ta jest modlitewną wariacją na temat *Pozdrowienia Anielskiego*. Przepęlna jest uczuciami „wielkiej tkliwości, zwłaszcza w apostrofach do Matki Boskiej”⁹. Benisławska używa tutaj licznych metafor, które podkreślają wyjątkowość Matki Chrystusa. W pieśni drugiej odnaleźć można wiele pięknych zwrotów do Maryi:

Zdrowaś, Maryja! Matko wszystkim miła (II, 2, w. 33)

Zdrowaś, Maryja! Dóbr wszelkich Skarbnico,
w okupie świata Syna Pomocnico. (II, 2, w. 41–42)

Zdrowaś, Maryja! Oliwo pokoju (II, 2, w. 45)

Zdrowaś, Maryja! Tronie Salomona,
Tęczo przymierza, Runo Gedeona,
Róźdzko Jessego, słodkiej manny Arko,
o, zdrowaś, zdrowia wszelkiego Szafarko. (II, 2, w. 49–52)

Tyś niebotyczna Jakubów Drabina (II, 2, w. 57)

Tyś rozłożystym Drzewem Daniela (II, 2, w. 59)

⁹ Wacław Borowy: *Benisławska. W: O poezji polskiej w wieku XVIII*, dz. cyt., s. 194.

Zdrowaś, Maryja! Ziemia obiecana (II, 2, w. 65)

Zdrowaś, Maryja! O Raju nietknięty (II, 2, w. 69)

Zdrowaś, Maryja! Tyś siedlisko Słońca (II, 2, w. 97)

Benisławska uczyniła także Maryję opiekunką jej wiersza: „Błogosławionaś wierszowi mojemu” (II, 5, w. 124). W obu tych księgach poetka używa dwóch form. Często wypowiada się w imieniu jakiejś zbiorowości (my), ale jeszcze częściej podkreśla swoją indywidualność. Mówi jako „ja”, kobieta, grzesznica, „lepianka licha”. W trzeciej księdze już niemal całkowicie mówi tylko w swoim imieniu, podkreśla relację ja – Bóg.

Konstancja Benisławska, pisząc *Pieśni sobie śpiewane*, niewątpliwie czerpała z dokonań wielkich mistyków, jak już wiemy na pewno, dobrze znanych w Polsce epoki baroku, a nawet już wówczas tłumaczonych¹⁰. Najpełniej uwidacznia się to w ostatniej księdze, jednak zanim rozwinęta zostanie myśl o mistyce w *Pieśniach*, trzeba zwrócić uwagę na coś, czego poetka wyzbyć się nie mogła, nawet w modlitewnych lirykach – jest to jej pochodzenie szlacheckie, naturalne wówczas ogniwo jej samoświadomości. Niejednokrotnie podkreśla to w tekście. Nie można się temu dziwić, gdyż właśnie to należało do ściśle przeżywanej codzienności poetki. Już Wacław Borowy pisał, że: „W pewnych wreszcie obrazach o treści biblijnej czy spekulacyjnej dostrzegamy jak gdyby przestylizowane elementy szlacheckiego życia polskiego”¹¹. Antoni Czyż zaznacza:

Spotkanie mistyczne dokonuje się bowiem w *Pieśniach* przy zachowaniu znaczenia całej sfery doczesności, codzienności, „ziemskości”, przeżywanej jako wartość. Benisławska współtworzy tak te wątki poezji późnobarokowej, które nakierowane były na afirmację świata doczesnego jako dobrego dzieła Bożego oraz znaku Stwórcy¹².

„Ja” liryczne wykazuje postawę ambiwalentną do natury. Z jednej strony odnajduje we wszystkim, co widzi Boga i to, co ją do Boga kieruje, natomiast z drugiej strony jest motorem do wyrwania się z tego świata, pójścia ku Niemu:

¹⁰ Zob. Stefania Ciesielska-Borkowska: *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*. Kraków 1939.

¹¹ Tamże, s. 205. Zob. też o tym rozprawę Krzysztofa Obremskiego w zbiorze: *Pisarki polskie epok dawnych*. Red. Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998.

¹² Antoni Czyż: *Mistik i pieśń. O Konstancji Benisławskiej*. W: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988, s. 119–120.

Nic, nie tu mię nie więzi, ba, tęskno mej duszy
w tym być więzieniu ciała, w tej ziemskiej katuszy.
Gdzie spojrzę, wszystko, Boże, do Ciebie mię wzywa,
gdzie spojrzę, wszystko od tej ziemi mię odrywa.

Widzę, a owo strumyk bieży nieodwłocznie,
bieży bez odpocznienia, nim w swym morzy spocznie;
nie wdzierzają rozkoszne łąki go w zapędzie
ni pieskliwe kwiateczki na spotkanie wszędzie.

Krętym rźnie się wężykiem, goniąc precz zdarzone
kamyki za zawadzie i gałązki w stronę,
chwilki nie zdrzemie, wschodzi lub zapada zorza,
zawsze wzdychać zdaje się: do morza, do morza!

Wiatry w podziemnych lochach, dusząc się, markocą,
a na wolność powietrza rwą się całą mocą.
Ogień, by go duszono, z wrodzonej natury,
póki żyw, kręci płomień tęskliwy do góry.
(I, 4, w. 81–96)

Jednak co łączy obie te postawy? Oczywiście chęć spotkania z Bogiem. Poetka bardzo czule opisuje przyrodę, używając słów zdrobniałych: kwiateczki, kamyki, gałązki. Wszystko dlatego, że w każdym ziemskim stworzeniu widzi ona Pana, który to wszystko stworzył:

Pochwała natury jako świadectwa Bożego prowadzi u Benislawskiej (a prowadziła w obu nurtach żywej w baroku duchowości: ignacjańskiej i – zwłaszcza – terezańskiej) do prób poznania bezpośredniego. Mistycznego więc¹³.

Mistyczne podejście do Boga można było już zauważyć w dwóch pierwszych księgach. W nich to poetka, rozważając *Modlitwę Pańską* i *Pozdrowienie Anielskie*, pokazała ogromną miłość do Stwórcy, a także pragnienie poddania się Jego woli. Najpełniej jednak swoje uczucia do Boga ukazuje w księdze trzeciej. Składa się ona z 24 pieśni. Trzy pierwsze to kolejno modlitwy: poranna, popołudniowa i wieczorna. Po nich następują już właściwe pieśni mistyczne.

Wielkim tematem jest tu wszechogarniająca miłość. Miłość lirycznego „ja” do Boga, a także pragnienie miłości Boga do Oblubienicy¹⁴. Mimo że jest to uczucie do Osoby Boskiej, to jednak Benislawska ujawnia je w sposób wydawałoby się bardzo zmysłowy:

¹³ Tamże, s. 120.

¹⁴ Antoni Czyż: *Ja i Bóg*, dz. cyt., s. 117.

O miłości miłośna, o słodka miłości!
Wznieć w mych zmysłach, w mym sercu tak wielkie pożary,
abym cała spłonęła ogniem wzajemności.
(III, 12, w. 19-21)

Niektórzy widzą w tym nawet „manifest erotyki mistycznej”¹⁵, jednak zmysłowość jest tu tylko pozorem.

W księdze trzeciej najczęściej widać nawiązań do biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*. Ta niezwykła księga *Pisma Świętego* traktuje o miłości Oblubieńca i Oblubienicy. Dialog tych dwojga przeplatany wzmiankami chóru daje nam obraz pięknego uczucia. Rozpoczyna się mową Oblubienicy:

Niech mnie ucałuje pocałunkami swych ust!
Bo miłość twa przedniejsza od wina.
Woń twych pachnideł słodka,
olejek rozlany - imię twe,
dlatego miłują cię dziewczęta.
Pociągnij mnie za sobą! Pobiegnijmy!
Wprowadź mnie królu, w twe komnaty!
Cieszyć się będziemy i weselić Tobą,
i sławić twą miłość nad wino;
[jakże] słusznie cię miłują!¹⁶

Benislawska także opisuje miłość oblubieńczą. Jest ona tak silna i czysta, że „ja” liryczne jest w stanie nawet umrzeć za nią:

wszakże-ć kochać nie przestanie,
by jej umrzeć przyszło, Panie.
Śmierć z miłość, Jezu, Twojej
za najslodsze życie stoi.
(III, 18, w. 29-32)

Poetka w pełni oddaje się Bogu, bo w nim odnajduje miłość nieskończoną, miłość piękną. Czasem wyznania jej ocierają się o perwersję. Zetkniemy się z tym w pieśni *Jak jest rzecz słodka i zbawienna o Męce Pańskiej ustawnie rozpamiętywać*. Píše w niej o picciu Krwi Chrystusowej. Obrazuje to ten oto fragment:

Nie przestawaj mię nigdy, o Jezu mój miły,
poić krwią Twoją świętą z drogich ran wylaną.
Krew ta słabej duszycy mej dodaje siły

¹⁵ Tamże, s. 117.

¹⁶ *Pieśń nad Pieśniami*. W: *Biblia Tysiąclecia*. Poznań 1990, s. 747.

i napęlnia radością niewypowiedzianą.
Two rany są miłości niebieskiej kielichem
(III, 12, w.1-5)

Benisławska poprzez krew Jezusa zbliża się do Niego, jakby doznaje współcierpienia, na swoje barki bierze część Chrystusowej Męki – „bliskość z Panem dzięki Jego cierpieniu”¹⁷. Krew zdaje się być dla poetki życiodajną wodą. Wyraża to słowami: „o Źródło żywej wody” (III, 4, w. 12). W innym miejscu pisze, że to krew Chrystusa obmywa ją z wszelkich popełnionych występków:

[...] lecz w kąpieli krwi Twojej
zmyj grzechy duszy mojej
(III, 4, w. 23–24)

Bardzo ciekawe są także dwa kolejne wersy, w którym piękna metafora obrazuje uzdrawianie poetki. Warto zwrócić także uwagę na zestawienie obok siebie dwóch przeciwstawnych pojęć – gorzki i słodki. Benisławska często posługuje się paradoksem:

Niechaj ran Twoich boleść mię uleczy,
z gorzkiej Twej śmierci kosztuję słodczy.
(III, 4, w. 25–26)

Te wysiłki poetki są po to, aby móc twarzą w twarz spotkać się z Bogiem. Chce ona bezpośrednio doświadczyć obecności Pana. Namiętności targające poetką uwidaczniają się w ekspresji słowa. Benisławska bardzo często używa motywu ognia i tak właśnie nazywa samego Boga:

o mój Ogniu, co to wszystkie
niszczysz z gruntu zmaży brzydkie,
pal mię zawsze, pal więcej a więcej bez przerwy
i nie ustawaj palić, aż spalisz mię pierwej
i póki się nie stanę cała węglem żywym
rozpalona od Ciebie duchem sprzyjażliwym.
(III, 16, w. 31–36)

Palenie, żarzenie się, płomień są to słowa, które bardzo często u Benisławskiej towarzyszą miłości. Niewątpliwie ma to swoje źródło w pismach mistycznych, chociażby św. Jana od Krzyża. Napisał on

¹⁷ Antoni Czyż: *Mistyk i pieśń. O Konstancji Benisławskiej*. W: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, dz. cyt., s. 123.

piękny utwór *Żywy płomień miłości*, który niewątpliwie mógł stanowić inspirację dla Konstancji Benisławskiej.

Inspirację dla poetki stanowiły także pisma św. Teresy od Jezusa, chociażby *Podniety miłości bożej*, utwór będący rozważaniem *Pieśni nad pieśniami*, ale także inne. U Benisławskiej, tak jak wcześniej u św. Teresy odnajdujemy poddanie się woli Bożej, bo tylko Bóg wie, co jest dobre dla człowieka, a także zobaczymy styl pełen kontrastów i paradoksów. Wacław Borowy w książce *O poezji polskiej w wieku XVIII* wymienia cechy stylu św. Teresy, które bliskie były również stylowi naszej pisarki:

Modlitwa mistyczna, dająca poczucie bezpośredniego obcowania z Bogiem, tak wynosi duszę ponad nędzę świata, że życie wydaje się śmiercią, a śmierć początkiem życia prawdziwego. Jest to ten stan, który św. Teresa przedstawia w sławnej *Glossie* [...].

Jedną z uprzywilejowanych form paradoksu św. Teresy jest zwracanie się do Boga z wymówkami lub perswazjami. Tak np. w *Drodze doskonałości* (rozdz. XXXIII) „wyrzuca” Synowi Bożemu nadmiar poświęceń i ofiar ze względu na godność jego Ojca [...].

Do znamiennych właściwości stylu modlitewnego św. Teresy należy także zastosowanie słownictwa miłości¹⁸.

Benisławska niewątpliwie czerpała inspirację z wielu pism – to mistyków hiszpańskich, a to pisarzy polskich czy wielu ksiąg *Pisma Świętego*. Jednak o randze *Pieśni sobie śpiewanych* świadczy sam kunszt poetki. Pełna ekspresji i środków stylistycznych warstwa językowa tekstu:

W blasku spotkania mistycznego poetka – „ja” – nieustannie uobecnia się swym kunsztem. Tak już było w pierwszej i drugiej księdze *Pieśni*, w rozważaniach nad modlitwami *Ojcze nasz* i *Zdrowaś Maryjo*. Był tam przecież jakiś chłód: w powściągliwej, wyspekulowanej poezji intelektualnej Rozpatrującej paradoksy Boga i Marii. W księdze trzeciej chłód znika. Poezja staje się duszna i namiętna. Benisławska głosi moc Bożą niezmordowanie: jest oratorką Obłubieńca, wieszczką, naczyniem Boskim. Kunszt staje się ekspresją¹⁹.

Jeśli chodzi o język poetki, to tutaj sprawa jest jednak bardziej złożona. Wacław Borowy wytyka Benisławskiej nierówny poziom stylu. Wymienia trywialność, gospodarszczyznę, niesmaczne koncepty, które rażą tym bardziej, że dotyczą spraw religijności, pro-

¹⁸ Wacław Borowy: *Benisławska*. W: *O poezji polskiej w wieku XVIII*, dz. cyt., s. 202–203.

¹⁹ Antoni Czyż: *Mistyk i pieśń. O Konstancji Benisławskiej*. W: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, dz. cyt., s. 127.

wincjonalizmy oraz „licencje poetyckie”²⁰. Jednak nawet wszystkie te minusy nie są w stanie przysłonić wielkości *Pieśni sobie śpiewanych*.

Cokolwiek by się zresztą dało powiedzieć o jej ustępach słabych, niesmacznych, dziwacznych, trzeba przyznać, że sąsiadują z nimi i ilościowo ogromnie je przeważają ustępy o prawdziwej sile i szlachetnej harmonii [...]”²¹.

Jak bowiem dowiódł w swej monografii Tadeusz Brajerski, język poetki jest bogaty leksykalnie i słowotwórczo oraz bardzo ekspresyjny²². Można ją nawet nazwać zabłąkanym w XVIII wieku barokowym wirtuozem słowa. Jej styl ponawia ekspresję i błyskotliwość barokowego konceptyzmu.

Poetka napisała *Pieśni sobie śpiewane* mając 29 lat, a mimo to wydaje się, że utwory jej są bardzo dojrzałe, pełne religijnej świadomości, głębi teologicznej. Może nie są nasycone zawsze doświadczeniem samej autorki, jednak nie można odmówić im szczerości. Benisławska ujawnia w swoich tekstach religijne uczucia kobiecego „ja”, najpierw parafrazując kolejno wersy *Modlitwy pańskiej* i *Pozdrowienia Anielskiego*, by już w trzeciej księdze, najdoskonalszej, jak się okazuje, ujawnić kunszt poetycki, odwołując się do *Pieśni nad Pieśniami* czy dzieł wielkich mistyków hiszpańskich.

Konstancja Benisławska czasem pisze w imieniu zbiorowości, to jednak na plan pierwszy wysuwa się „ja”, świadoma swojej wiary i skupiona na miłości do Boga kobieta. Stąd też *Pieśni sobie śpiewane* zasługują na uznanie, będąc manifestacją kobiecej ekspresji i suwerenności osobowej. Pełne ekspresji, mistyki, uczucia, namiętności (mam tu na myśli najbardziej księgę trzecią) porywają czytelnika²³.

²⁰ Wacław Borowy: *Benisławska*. W: *O poezji polskiej w wieku XVIII*, dz. cyt., s. 192-193.

²¹ Tamże, s. 193.

²² Tadeusz Brajerski: *O języku „Pieśni” Konstancji Benisławskiej*, dz. cyt.

²³ „Melodia mowy ogarnie słuchacza i porwie w kosmos”. Por. Antoni Czyż: *Ja i Bóg*, dz. cyt., s. 128.

Dominika Spietelun
(CBN IKRiBL)

Zaklinacz ludzkich twarzy.
Glossa do fotograficznej działalności
Stanisława Ignacego Witkiewicza

Abstrakt:

Zaklinacz ludzkich twarzy. Glossa do fotograficznej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Fotografia jest jedną z najbardziej zagadkowych dziedzin sztuki. Stanisław Ignacy Witkiewicz – twórca tak bardzo świadomy swych poczynań – doskonale zdawał sobie sprawę z walorów tej osobliwej gałęzi aktywności artystycznej. Przedmiotem prezentowanych badań jest analiza oraz interpretacja fotografii żony Witkacego.

Abstract:

Wizard of human faces. Gloss to photographic activity of Stanisław Ignacy Witkiewicz. The photography is one of the most enigmatic fields of art. Stanisław Ignacy Witkiewicz – the really conscious author of his own actions – perfectly realized advantages of this untypical field of art. The analysis of the photograph of Witkacy's wife is an object of presented research.

Słowa kluczowe:

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, FOTOGRAFIA, KULTURA POLSKA

Key Words:

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, PHOTOGRAPHY, POLISH CULTURE

Fotografia to jedna z najbardziej enigmatycznych odmian aktywności twórczej. Jest zjawiskiem efemerycznym, którego istota stale umyka. Zapewne Stanisław Ignacy Witkiewicz – artysta tak bardzo świadomy swych poczynań – doskonale zdawał sobie sprawę z walorów tej nietypowej dziedziny sztuki. Technika ta intrygowała go i pociągała. Pozwalała na swobodę i eksperymenty, co dla tego twórcy było nie do przecenienia. Światowa krytyka z czasem określa jego spuściznę fotograficzną jako zjawisko prekursorskie. Uznano, że dokonania artysty w tej dziedzinie znacznie wyprzedzały zjawiska w światowej fotografii czasów jemu współczesnych. Niewątpliwie Witkacy jest autorem jednych z najbardziej awangardowych fotografii portretowych w skali światowej. Stefan Okołowicz przyczyny tego powodzenia upatruje przede wszystkim w tym, że fotograficzne dzieło Witkiewicza naznaczone jest jego bogatą osobowością i odrębnością, co daje zdję-

ciom niepowtarzalny styl¹. Poza tym technikę fotografii artysta wykorzystywał, jak to ujął badacz, w tak charakterystyczny i radykalny sposób, że zapewnił sobie miejsce w historii fotografii światowej². Urszula Czartoryska twierdzi nawet, że artysta dokonał w tej dziedzinie przewrotu³.

Fotografia zajmowała Witkacego nie tylko praktycznie, ale i teoretycznie, co zdaniem Czartoryskiej było oczywiste, gdyż stanowiło wyraz programu artysty⁴. Jego poczynania na tym polu zawsze pozostawały w bezpośredniej relacji z pozostałą aktywnością artystyczną i były zespolone z kolejnymi etapami jego działalności (dorobek Witkacego wymaga badań interdyscyplinarnych, mimo że każda z dziedzin, stanowi odrębną całość). Światosław Lenartowicz podkreśla integralność myślenia artysty na różnych obszarach twórczości. Paradoksalnie, dodaje, realistyczna fotografia przyczyniła się do odejścia artysty od naturalizmu i wypracowania własnego stylu⁵.

Witkiewicz był oczarowany fotografią, ale nie traktował jej jako sztuki. Według jego teorii Czystej Formy, fotografia była realizmem, a to, zdaniem artysty, wykluczało ją z kręgu sztuki czystej. Uważał, że ta gałąź jego działań była usytuowana na innej płaszczyźnie, w sferze tak zwanej twórczości życiowej⁶. Fotografia pozwalała uchwycić to, co umykało ludzkiej percepcji. Tak można było zatrzymać zjawiska, które trudno utrwalić w inny sposób. W ten sposób artysta zabierał głos, to stanowiło rodzaj jego osobniczej wypowiedzi. „Wyrazem osobowości Witkiewicza, „znakiem jego istnienia”, była konieczność komentowania własnego życia i artystyczne „komponowanie wypadków”, żeby nadać codzienności wyższy wymiar [...]”⁷ i fotografowanie temu służyło, znakomicie mogło realizować ten cel. Nie chodziło przy tym o stworzenie dzieła ukazującego ogólny obraz natury, lecz poznanie jej, rozpoznanie poprzez wielokrotne rejestrowanie zjawisk, które w

¹ Stefan Okołowicz: *Metafizyczna dziwność istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza*. „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXXI, 2006, s. 153.

² Tenże: *Portrety metafizyczne*. „Konteksty” 2000, nr 1-4, s. 183.

³ Urszula Czartoryska: *Laboratorium „psychoanalizy nieeuklidesowej”*, czyli o fotografiach Witkacego. W: *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*. Gdańsk 2006, s. 39.

⁴ Taż: *O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zbiorze: *Co robić po kubizmie. Studia o sztuce europejskiej*. Red.: Jerzy Malinowski. Wrocław 1983, s. 239, 241; Taż: *Laboratorium „psychoanalizy nieeuklidesowej”*.... Dz. cyt.

⁵ Światosław Lenartowicz: *Wpływ fotografii Stanisława Ignacego Witkiewicza na jego twórczość plastyczną*. W zbiorze: *Witkacy. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60. rocznicę śmierci*. Red.: Anna Żakiewicz. Słupsk 2000, s. 197.

⁶ Okołowicz: *Metafizyczna dziwność*..., dz. cyt., s. 154-157.

⁷ Tamże, s. 154.

niej zachodzą⁸. Fotografia była rodzajem swoistego notatnika⁹, w którym artysta łączył liczne swe talenty¹⁰.

Początkowo artysta w swych fotograficznych poczynaniach był zafascynowany pejzażem, później lokomotywami. Kiedy i te zainteresowania przeminęły, na dobre zaistniały portrety, które od zawsze interesowały artystę. Jednak pierwszy zwarty i świadomy zespół fotografii portretowych Witkacego powstał między rokiem 1905 a 1914. Z czasem konwencjonalne zdjęcia uległy radykalnym zmianom. Zaczęły tracić ostrość, zaczęły wyłaniać się oczy, które stały się najbardziej magnetycznym elementem tych prac. Fotografie były próbą penetracji psychiki. Z czasem jednak twórca porzucił i portret (wyjątkiem są portrety żony). Zaczął się wówczas nowy rozdział w jego działalności fotograficznej – czas słynnych autoportretów.

Witkacy był jednak przede wszystkim zaklinaczem twarzy innych. Deklarował się jako fizjonomista, odkrywca i diagnostyk psychiki na podstawie zmian wyrazu twarzy. Określał siebie nawet „psychologicznym portrecistą”. Należy przy tym podkreślić za Czartoryską, że artysta miał własną koncepcję osobowości ludzkiej. Instynktowne przekonania twórcy stały się z czasem, wtedy kiedy już osiągnął wysoki stopień świadomości filozoficznej, kiedy stworzył własny system i zainteresował się psychoanalizą, spójną koncepcją osobowości ludzkiej¹¹. Portretowanie innych służyło przede wszystkim badaniu człowieka, miało zatem cel poznawczy.

Portrety fotograficzne Witkacego to przede wszystkim trzy rodzaje ujęć: głowa z profilu, głowa *en face* i ciasno kadrowana sama twarz. Ostatni typ ujęcia sprawiał, że twarze wydawały się większe od naturalnych. W ten sposób artysta chciał dokładnie zarejestrować wygląd i wniknąć w psychikę portretowanego modela. Eliminując niepotrzebne szczegóły (było to możliwe dzięki przebudowaniu aparatu, do czego artysta wykorzystał rury wodociągowe i stare obiektywy; wydłużenie obiektywu umożliwiło maksymalne przysunięcie go do twarzy), ograniczał kompozycję do samej twarzy, maksymalnie przybliżonej. W ten sposób dokładnie rejestrował zewnętrzną i jedno-

⁸ Franczak, Okołowicz: *Przeciw Nicości...*, dz. cyt., s. 19.

⁹ Zob.: Anna Żakiewicz: *Witkacy [1885-1939]*. Warszawa 2006, s. 80; Czartoryska: *O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza...*, dz. cyt., s. 241; Okołowicz: *Portrety metafizyczne...*, dz. cyt., s. 183.

¹⁰ Zob. Żakiewicz: *Witkacy...*, dz. cyt., s. 83; Czartoryska: *Laboratorium „psychoanalizy nieeuklidesowej”...*, dz. cyt., s. 31; Ewa Franczak, Stefan Okołowicz: *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków 1986, s. 25; Lenartowicz: *Wpływ fotografii Stanisława Ignacego Witkiewicza...*, dz. cyt.

¹¹ Czartoryska: *O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza...*, dz. cyt., s. 246.

częście wnikał w psychikę portretowanego, obnażał i eksponował wnętrze, ukryte pod powierzchniowym wyglądem. Czartoryska podkreśla, że tak skadrowany wizerunek twarzy jest formułą ikonograficzną o ogromnej sile oddziaływania¹².

Wynalazkiem Witkacego był też sposób portretowania osób w formie serii, gdyż sądził, że dopiero kilka zdjęć razem tak ułożonych stanowi portret danej monady. Łączył więc wizerunki fotograficzne w jeden obraz w świadomości, twierdząc, że twarz można uchwycić dopiero po obejrzeniu tysiąca zdjęć. Zatem serie służyły lepszemu poznaniu istoty modelu. W takim samym celu artysta powtarzał wielokrotnie dany temat, fotografował ten sam obiekt z jednego miejsca lub z wielu pozycji, z różnych „punktów widzenia”¹³.

Zainteresowanie Witkacego fotografią wpływało z charakteru i specyfiki techniki. Ona to dawała „możliwość posiadania [...] >>żywego<< wizerunku bliskiej osoby, zarejestrowania ulotnego przecież wyrazu twarzy, uchwycenia przemijającej sytuacji, ogólnie – >>zatrzymania czasu<<”¹⁴. Obecność aparatu fotograficznego zmieniała charakter sytuacji, prowokowała twórcę i pobudzała jego wyobraźnię, ułatwiała stworzenie szczególnej atmosfery, specyficznego nastroju. Artyście wówczas łatwiej było przeprowadzać eksperymenty z modelami w celu dotarcia do ich istoty, do ich wewnętrznej prawdy.

Twórca nie chciał rejestrować codziennych uczuć, mimo że fotografia była dla niego synonimem realizmu. Inspirowała go osoba w stanie doznawania uczuć metafizycznych, czyli „>>bezpośrednio danej jedności osobowości<<”¹⁵, „>>jakości formalnej całości swojego trwania<<”¹⁶, „>>rysunku melodii swojego życia<<”¹⁷. W takich tylko chwilach odkrywała swe prawdziwe oblicze, pozwalała „wyjść duszy na zewnątrz”¹⁸, gdyż tylko wówczas było możliwe wejście w osobowość modelu. Sfotografowane osoby wyglądają więc niekiedy tak, jakby były zahipnotyzowane, poddane całkowicie woli twórcy.

Wszystkie zastosowane przez Witkacego metody sprawiły, że jego portrety fotograficzne są rozpoznawalne. Choć różne są fotografowane osobowości, to w pracach tych z łatwością dostrzeżemy wspólny mianownik – mają podobny charakter narzucony przez artystę. Rejestrują unikalny wyraz twarzy, skrywany urok portretowanej osoby i szczególność stworzonej sytuacji. Są niewątpliwie świadectwem

¹² Tamże, s. 243.

¹³ Franczak, Okołowicz: *Przeciw Nicości...*, dz. cyt., s. 21.

¹⁴ Franczak, Okołowicz: *Przeciw Nicości...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁵ Tamże, s. 17.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

szczególnie wyczulonego zmysłu obserwacji i subiektywnie odbieranej rzeczywistości.

Witkacy był zaklinaczem twarzy innych, a przede wszystkim kobiet. Wśród jego portretów fotograficznych Czartoryska wyróżniła właśnie te zdjęcia. Jak zauważa badaczka, artysta fotografował kobiety, do których był szczególnie przywiązany. Dodaje też, że w pracach artysty można po raz pierwszy dostrzec to, co było charakterystyczne dla fotografii Witkiewicza w ogóle¹⁹.

Kobiecych wizerunków jest wiele. Szczególną jednak uwagę zwracają zdjęcia żony artysty. Większość portretów fotograficznych Witkiewicza powstała przed rokiem 1914. Jedyne portrety późniejsze to właśnie seria fotografii – Jadwigi Witkiewicz. Zdjęcia pisarza, to sprawdzone typy ujęć – głowa z profilu, *en face* i zbliżenie samej twarzy. Mimo pewnej ich typowości jest coś, co te zdjęcia wyróżnia. Więzy łączące tych dwoje miały szczególny charakter. Powszechnie znane są związki artysty z innymi kobietami. Jednak trudno nie zauważyć wyjątkowego miejsca Unrużanki w egzystencji tego właśnie człowieka. Ich związek stale przeobrażał się. Rozpoczął go bolesny rodzaj miłości, a zakończyła głęboka przyjaźń. Wiele ich dzieliło, było jednak coś, co spajało bardzo mocno. Dzięki temu pokonali wszelkie przeciwności i wciąż trwali razem. Darzyli się wielkim szacunkiem, byli do siebie bardzo przywiązani. To stanowiło, jak zauważyła Anna Micińska, podstawę ich związku²⁰, fundament silny, którego nic nie było w stanie zniszczyć. Jadwiga przez lata była przy mężu. Stała się dla niego wielkim autorytetem, który uczynił ją swą mużą i powiernicą. I chyba ten swoisty rodzaj więzi sprawił, że jej portrety mają szczególny wyraz, wyróżniają się spośród innych, podobnych przecież.

Poznali się, gdy byli już dojrzałymi ludźmi. Witkacy był bliski czterdziestki, Jadwiga trzydziestki. Dla niego był to czas intensywnej pracy twórczej, dla niej zaś czas zmagania się z chorobą. Oboje byli samotni i bez pieniędzy. On był na utrzymaniu matki, ona wujostwa. Nie był to wybuch miłości, była jednak potrzeba porozumienia, związania się z kimś, kto rozumie, współodczuwa, kto wie czym jest „fantastyczność w życiu i poza życiem”²¹. Szybko doszło więc do oświadczeń i ślubu, przed którym narzeczeni uzgodnili wszelkie kwestie dotyczące ich wspólnego życia. Witkacy żądał małżeństwa bezdzietnego i wolności, która oznaczać miała jej przyzwolenie na jego romanse. Przed ślu-

¹⁹ Czartoryska: *Witkacy w zwierciadle fotografii*. „Fotografia” 1972, nr 5.

²⁰ Anna Micińska: *Portret „Alcoforado”. O korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W: *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Wrocław 2003, s. 274.

²¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Listy do Bronisława Malinowskiego*. „Konteksty” 2000, nr 1-4, s. 279.

bem było zatem wiele roszczeń, warunków, zasad, które Jadwiga musiała zaakceptować, co z czasem przyniosło jej wiele bólu (aborcja, której nie mogła sobie wybaczyć).

Konflikty pojawiły się bardzo szybko. Witkacy żądał swobody, sam zaś był zazdrosny i podejrzliwy. Doszukiwał się zdrad, nie ufał do tego stopnia, że prosił przyjaciół, by śledzili jego żonę. Jadwiga początkowo była oczarowana nową sytuacją, później, na skutek nieporozumień i intensywnego trybu życia, jak sama przyznaje, była zmęczona i nie nadążała za mężem²². Nie mogła też porozumieć się z apodyktyczną i zaborną teściową, z którą małżonkowie wspólnie mieszkali. Było coś jeszcze, co nie pozwalało na spokój. Dla niego, zwanego przez samą Jadwigę, erotomanem, przeżycie seksualne było bardzo istotne. Dla niej ta sfera ludzkiego życia była nieważna. Mówiła nawet o sobie, że nie jest 100-procentową kobietą²³. Nieporozumienia doprowadziły do wspólnego życia na odległość i do nieomal całkowitej separacji. Z czasem doszli jednak do porozumienia. Na nowo ustalili zasady, na jakich ich małżeństwo ma się opierać. „Umowa” pozwoliła, by w ich związku najistotniejsza stała się szczerłość i przyjaźń. Janusz Degler, zaznacza, że Jadwiga nie wymagała wyłączności, ani psychicznej ani fizycznej, co zdaniem badacza, przyczyniło się do długiego trwania tego związku²⁴.

Ta pobieżna charakterystyka relacji modelki i twórcy portretów pośrednio wyjaśnia, na czym polegał siła wspomnianych fotograficznych wizerunków. Jak już zostało podkreślone za Czartoryską, artysta fotografował kobiety, do których był szczególnie przywiązany. W tym wypadku mamy do czynienia ze związkiem intensywnym, mającym specyficzny charakter, nic więc dziwnego, że omawiane dzieła mają niepowtarzalny urok, gdyż oddają atmosferę niecodziennych więzi.

Za Czartoryską należy przypomnieć²⁵, że Witkiewicz penetrował twarze na wszelkie sposoby, realizując w tym swój postulat psychologicznego portrecisty, który twarz rejestruje, trawi, określa, by na

²² Jadwiga Witkiewiczowa: *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Spotkanie z Witkacym. Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Red. Janusz Degler. Jelenia Góra 1979.

²³ Janusz Degler: *Nota wydawnicza*. W: *Witkiewicz: Listy do żony (1923-1927)*. Red. Janusz Degler i in. W: *Dzieła zebrane*. Red. Janusz Degler. Tom XIX. Warszawa 2005, s. 439-440.

²⁴ Degler. Cyt. za: Joanna Siedlecka: *Witkacowa*. W: *Mahatma Witkac*. Warszawa 2005, s. 165.

²⁵ Czartoryska: *Laboratorium „psychoanalizy nieeuklidesowej”...*, dz. cyt., s. 31.

końcu móc ją „wyrzygać”²⁶. Większość jego portretów fotograficznych powstawała w latach 1912-1914. I gdy wydawało się, że ta działalność została zamknięta, pojawiła się twarz, która musiała zostać zgłębiona, zbadana. Poznając Jadwigę Unrużankę, Witkacy wrócił do porzuconej praktyki (był to rok 1923). Charakterystyczna twarz poznanej kobiety wywołała w artyście chęć, a może przymus powrotu do praktyk z przeszłości. To był ten moment, jak to ujął artysta w swej najsłynniejszej powieści, który pragnie się zatrzymać, w którym ludzie chwytają za pędzel lub aparat. To pozwalało dać im złudzenie zatrzymania czasu, złapania chwili, zarejestrowania tego, co przemijające, ulotne²⁷.

Bohaterka wyróżnionych zdjęć²⁸ ma długie, bujne włosy, naturalnie okalające twarz, swobodnie opadające na ramiona bądź ujarzmione, zaczesane do tyłu, upięte w kok, wówczas zdradzają długą szyję i szczupłe ramiona. Jej twarz ma ostre, mocne, kanciaste rysy, wydatny nos, grube, mięsiste, bezkształtne, „murzyńskie,” jak mawiano usta, górną wargę ma wydętą, kości policzkowe mocno zarysowane, linię brwi płynnie łączącą się z linią nosa, oczy ma duże otoczone cieniami i krzaczastymi, ciemnymi brwiami. Coś, co wywołuje zgrzyt w jej twarzy, co ją szpeci, dodaje jej jednocześnie piękna. Jej uroda jest interesująca, choć nieidealna. Na fotografiach tych możemy dostrzec dojrzałą, dumną i wyniosłą kobietę z arystokracji, zatem wysoko urodzoną, wykształconą, inteligentną, kulturalną, obytą w towarzystwie intelektualnym i artystycznym.

Portrety te nie pokazują całej postaci, a tylko twarz z uchwyconymi ramionami, ręką i skapą, otaczającą przestrzeń. Wśród tych zdjęć jest fotografia, którą pozbawiono wszystkich dodatkowych elementów, uznając je za zbędne. Portret ukazuje samą twarz, sprawiającą wrażenie bycia tuż przy obiektywie (Fot. nr 1). To słynny, ciasny kadr. Za jego sprawą pozbawiono kobietę elementów otaczającego ją świata zewnętrznego. Ukazanie samej twarzy, w maksymalnej bliskości, odrzucenie całej reszty sprawia, że bohaterka jest naga. Pozbawiono ją wszystkiego, czym mogłaby się zasłonić. Pozbawiono tym samym tę twarz uroku. Pozostały krzaczaste brwi, duży nos, zaciśnięte usta i oczy, które tu stały się wszystkim. Skupiona, poważna twarz i oczy szeroko otwarte, uważnie patrzące, pełne bólu, ale i opanowania stanowią kwintesencję danego bytu.

²⁶ Witkiewicz: *Narkotyki. Niemyte dusze*. Oprac. Anna Micińska. W: *Dziela zebrane*. Red. Janusz Degler. Tom XII. Warszawa 2004, s. 254.

²⁷ Tenże: *Pożegnanie jesieni*. Oprac. Anna Micińska. W: *Dziela zebrane*. Red. Janusz Degler. Tom II. Warszawa 1992, s. 366.

²⁸ Wszystkie zaprezentowane zdjęcia pochodzą z albumu Ewy Franczak i Stefana Okołowicza. Pełny adres bibliograficzny znajduje się w przypisie 5.

Twórczość fotograficzną Witkacego rozpatruje się też jako notatnik do twórczości malarskiej, swoistego rodzaju szkicownik, będący bazą pod późniejsze dzieła malarskie. Trzy portrety fotograficzne spośród wyróżnionych (Fot. nr 2, 3, 4), mimo że są skończonymi, autonomicznymi dziełami, sprawiają wrażenie studium przygotowawczego do słynnego portretu pastelowego małżonki²⁹. W obu przypadkach mamy Jadwigę surową, poważną, zamarłą. Wizerunki fotograficzne ukazują oczy wyraźne, błyszczące, duże, podkrążone, szeroko otwarte, charakterystyczne brwi, mocne, ciemne, bujne, usta o wyraźnym kształcie, pełne, zamknięte, duży nos, wyraźny, prosty, zgrabny, którego linia idealnie łączy się z linią brwi, kości policzkowe mocno zarysowane, włosy długie, zaczesane do tyłu, przysłaniające uszy, ale odsłaniające i podkreślające owal twarzy. Stoi bądź siedzi swobodnie, pewnie, z gracją. I podobnie jak w portrecie pastelowym panuje, stanowi autorytet, zapewnia sprawiedliwość i bezpieczeństwo, uosabia wspaniałość i wielkość, zatem wyraża to, co Jadwiga uosabiała w egzystencji artysty.



Fot. nr 1

Fot. nr 2

²⁹ Zob. Irena Jakimowicz: *Witkacy. Malarz*. Warszawa 1985, il. nr 106.

Ostatni z nich ukazuje smukłość szyi (Fot. nr 4). Jasność stroju kontrastuje z ciemnymi włosami, które stapiają się z mrocznym tłem i z ciemnymi elementami twarzy – brwiami, oczami i ustami. Zdjęcie to, ukazujące szyję i wzrok przeszywający przestrzeń, jest portretem z profilu. Tu żona słynnego artysty tkwi jak posąg – przypomina popiersie słynnej egipskiej królowej Nefretete, które stało się synonimem kanonu piękna. Nefretete była jedyną żoną faraona, którą przedstawiano w pozach przeznaczonych tylko dla władców. I Jadwiga, niczym egipska piękność z długą szyją, głową lekko uniesioną, spogląda w dal. Spokój, blask, gracia bije z tego fotograficznego portretu jak ze starożytnego popiersia najpiękniejszej kobiety dawnego świata. Nefretete cieszyła się ogromnym szacunkiem swego męża, dlatego też stała się jednym z najbardziej zaufanych jego doradców. Zatem nie przypadkiem kobieta z początku XX wieku, przecież Cesarzowa Zjednoczonej Włtacji, jak nazywał swoją żonę twórca tych sugestywnych zdjęć, kojarzy się ze słynną królową.



Fot. nr 3

Fot. nr 4

Trzy kolejne zdjęcia, stanowiące pewien samoistny blok, różnią się od pozostałych tym, że ta sama modelka ukazuje inne swe oblicze, nieznane do tej pory (Fot. nr 5, 6, 7). A przecież o to Witkacemu chodziło, gdy robił serie zdjęć jednej osobie; by wydobyć to, co ukryte, by poprzez odkrycie różnych twarzy danego modela dotrzeć do jego peł-

ni, do istoty tego właśnie człowieka poszczególnego. Te trzy fotografie przedstawiają Jadwigę z burzą rozpuszczonych włosów i to one są najbardziej jej sensualnymi portretami. Ich bohaterka jawi się jako kobieta zmysłowa, uwodzicielska, świadoma swej mocy, swego uroku.

Wyróżnia się tu fotografia, która przedstawia istnego demona, *femme fatale* (Fot. nr 7). Światło, które pada powyżej twarzy, tworzy swoistego rodzaju aureolę nad głową grzesznicy. Burza włosów otacza twarz i swobodnie opada na ramiona, całkowicie je zasłaniając. Głowa jest lekko uniesiona i odchyłona do tyłu, podparta na dłoni, która stanowi cokół, podstawę dla całości kompozycji. Wzrok jest mętny, spuszczone, ale mimo to skierowany w stronę obiektywu. Oczy są lekko przymknięte. Nos duży, choć subtelny i zadarty. Usta pełne, nabrzmiałe, lekko domknięte, górna warga jakby dodatkowo opuchnięta. Dumna, wyniosła, dominująca kobieta tkwi majestatycznie, patrząc z góry. Widniejąca aureola, symbolizująca świętość, poprzez kontrast, który wytwarza swą obecnością, podkreśla zmysłowość, żądzę, demoniczność. Warto tu przypomnieć, że w ikonografii Witkacego istniał portret kobiety zwany Alcoforado³⁰ z odchyłoną do tyłu głową, z przymkniętymi oczami, co według Witkiewicza było wyrazem zmysłowego upojenia. Tu Witkacy realizuje ten właśnie typ ujęcia, jednak w tym przypadku nabiera on dodatkowego znaczenia, gdy uświadomimy sobie szczególne relacje łączące modelkę z autorem portretu.



Fot. nr 5



Fot. nr 6

³⁰ Nazwa pochodzi od nazwiska portugalskiej zakonnicy, żyjącej w XVII wieku, która wysławiała się namiętnymi listami do ukochanego.

Kwestie demonizmu były wielokrotnie przez Witkacego poruszane, a kobiecie demonicznej artysta przypisał szczególne miejsce w swej twórczości³¹. Nadał jej indywidualny rys, którego źródła znajdują się w jego prywatnym życiu (romans z Ireną Solską). Przedstawienie Jadwigi uosabiającej kobietę demoniczną może początkowo zaskakiwać, jednak gdy przypomnimy sobie istotę tego typu kobiety (ruch emancypacyjny XIX wieku³², który pobudził stanowisko anty-emancypacyjne, poglądy ówczesnych autorytetów – Artura Schopenhauera, Fridricha Nietzschego, Otto Weininger), znajdziemy uzasadnienie tych artystycznych poczynań Witkacego. Z końcem XIX wieku kobieta walcząca o swe prawa stała się w wyobraźni artystów demonem, uosobieniem zła, bytem agresywnym, niszczycielskim, alogicznym, pierwotnym, amoralnym, determinowanym popędami, wyzwolonym z norm obyczajowych, niezależnym, mającym własne zdanie, kierującym się swymi potrzebami, sprzymierzonym z potęgą natury. Kobiecość wiązano wówczas z płciowością, która pełniła służalczą rolę wobec natury, wobec popędu płciowego. Ta charakterystyka *femme fatale* w kontekście tych trzech portretów dotyka najintymniejszych kwestii. Ujawniają się lęki mężczyzny wywołane kobiecą naturą, która uczyniła z małżonki kobietę jemu wrogą.



Fot. nr 7

³¹ Marta Skwara, Marek Skwara: *Rodowód demonicznej kobiety*. „Dialog” 1994, nr 12.

³² Zob. Maria Podraza-Kwiatkowska: *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*. W: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994; Taż: *Schopenhauer i chuć*. W: *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985; Anna Tytkowska: *O modernistycznej demonizacji miłości i kobiecości*. W: *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturalne aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*. Red. Andrzej Szwarc, Anna Żarnowska. Warszawa 2006.

Zdjęcia Jadwigi Unrug odsłaniają bohaterkę życia słynnego artysty. Jednak w tych kilku portretach zawarta została istota Witkacego-fotografa. Tu kryje się kwintesencja jego poglądów na nową technikę sztuki, a w szerszej perspektywie na istotę natury człowieka. Witkacy miał świadomość, że dzięki fotografii może uchwycić to, co umykało ludzkiej percepcji. Przedstawione zdjęcia są tego świadectwem. Poprzez wielokrotną rejestrację wyrazu twarzy kobiety jemu najbliższej poznawał prawdę o niej. Portretowanie było dla artysty penetracją natury ludzkiej, dochodzeniem do prawdy, którą dana monada nosi w sobie. Dokładnie rejestrując wygląd chciał wnikać w psychikę, we wnętrze fotografowanej osoby, chciał dotrzeć do tego, co jest najważniejsze. Nie mógł tego osiągnąć poprzez rejestrowanie codziennych uczuć. Interesowała go osoba w stanie doznawania uczuć metafizycznych, gdyż tylko wówczas możliwe stawało się jej poznanie, bowiem tylko w takich chwilach odsłaniała swe prawdziwe oblicze, skryte na co dzień pod zewnętrzną maską. W zaprezentowanych zdjęciach artyście udało się ten cel osiągnąć. Uchwycona intensywność wspólnych przeżyć sprawiła, że odbiorca, instynktownie nawet, zatrzymuje się nad tymi portretami, chcąc odczytać prawdę o danym człowieku, chcąc zrozumieć i poznać ich moc.

Cmentarz jako „księga natury” w poezji Jarosława Iwaszkiewicza

Abstrakt:

Cmentarz jako „księga natury” w poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Prezentowany tekst stanowi część jednego z rozdziałów pracy magisterskiej, noszącej tytuł *Topos cmentarza w poezji dwudziestolecia międzywojennego*. Artykuł dotyczy odczytania nekropolii jako osobliwego tekstu księgi w „wierszach cmentarnych” Iwaszkiewicza.

Abstract:

Graveyard as the "book of the nature" in the poetry of Jarosław Iwaszkiewicz. The presented text is the part of one of chapters of a master's thesis, being entitled *Topos of the graveyard in the poetry of the interwar period*. The article concerns a reading the cemetery as the noteworthy text of the book in "graveyard poems" of Iwaszkiewicz.

Słowa kluczowe:

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, KSIĘGA NATURY, CMENTARZ

Key Words:

JAROSLAW IWASZKIEWICZ, THE BOOK OF NATURE, CEMETERY

Zamiast wstępu

Topos księgi rozpoznawany był już w czasach helleńskich jako metafora życia oraz natury, które to odznaczają się różnorodnością pozwalających się odczytać znaków¹. Jednak dopiero średniowiecze przyczynia się do uznania świętości zarówno księgi stworzenia, czyli *Biblii*, jak i wywodzącej się z przyrody księgi natury. Pojęcie „księgi natury” znane było prawdopodobnie już w czasach świętego Augustyna a utrwalone zostało przez Paracelsusa jako „księga, którą sam Bóg ogłosił, przedstawił i skomponował”². Metafora księgi-świata nie obca

¹ Bogdan Banasiak: *Kulturowy topos księgi* „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2009 Nr 15, s.13. Niniejszy artykuł stanowi część jednego z rozdziałów pracy magisterskiej noszącej tytuł *Topos cmentarza w poezji dwudziestolecia międzywojennego*, dotyczącego odczytania cmentarza jako tekstu księgi natury w przypadku „wierszy cmentarnych” Jarosława Iwaszkiewicza. Druga część rozdziału dotyczy odczytania toposu cmentarza jako tekstu katechizmu w przypadku poezji Kazimiery Iłakowiczówny i Jerzego Lieberta.

² Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern and München 1978, s. 325. Z nowszych badań nad toposem

była Dantemu, Monteskiuszowi, Kartezjuszowi, Baconowi, a także poetom takim jak: Donne, Milton, Szekspir a także Wacław Potocki, autor wiersza *Świat jest księgą*³.

Piosenka dla zmarłej

Jerzy Kwiatkowski uważa Jarosława Iwaszkiewicza za najbardziej nietypowego Skamandrytę. Uzasadniałaby ową nietypowość szczególnie szerokość tradycji kulturowych (wzbogacona o związki z kulturą wczesnochrześcijańską), rozległa wiedza literacko-filozoficzna, jak również większy może niż u Słonimskiego, Tuwima czy Wierzyńskiego stopień wewnętrznego skomplikowania⁴, który decyduje o dwubiegunowej strukturze świadomości autora *Księgi dnia i księgi nocy*⁵. Eugenia Łoch cytuje słowa samego poety, który tak oto zwraca się do jednego ze swych rozmówców: „Mówisz, że w moim pisarstwie jest konflikt wyboru – tęsknota do wiary i tęsknota do wiedzy. Trudny to dylemat⁶”. Z tego konfliktu, spod pióra Iwaszkiewicza wyłania się jednak rodzaj syntezy, której nie należy mylić z czymś syntetycznym, oznaczającym coś sztucznego, jak w przypadku syntetycznych kamieni szlachetnych. Pewna rozpiętość, niejednolitość daje dopiero możliwość próby „ogarnięcia” świata, życia, prawdy. Już tak jest, że człowiek nie składa się z samej duszy ani z samego ciała, kondycja obu tych pierwiastków wyznacza niejako ścieżkę, którą jednostka podąża od narodzin do śmierci. Jak określił to Wiliam James (którego, nawiasem mówiąc, *Doświadczenia religijne* wywarły swego czasu na Iwaszkiewiczu niemałe wrażenie), stosunek duszy do ciała rodzi wiele prawdziwych teorii, z których jedna tylko może być fałszywa: ta mianowicie, którą nazwie się doskonale jasną i definitywną⁷. Tenże James jest też autorem określenia *the will to believe* - to jest żądzy wiary, które potem sam uzna za mniej trafne od: *prawa do wiary*. Dlatego, że ważne jest nie wyłącznie to, że na wiarę zdawać się

księgi w polskiej literaturze dawnej por. m.in. książkę Andrzeja Borkowskiego *Imaginarium symboliczne Wacława Potockiego: „Ogród nie plewiony”* (Siedlce, 2011, s. 113-134).

³ Bogdan Banasiak, dz. cyt., s. 14.

⁴ Celowo nie wymieniono tu nazwiska Lechonia – wydaje się on bowiem być jeszcze bardziej skomplikowanym wewnętrznym Skamandrytą niż Iwaszkiewicz.

⁵ Zob. Jerzy Kwiatkowski: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2003. Wyd. 3, s. 74. Eugenia Łoch jest zdania, iż za wszechstronność i wieloaspektowość twórczość Iwaszkiewicza zasługuje on na nagrodę Nobla, zob. też: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 83.

⁶ Cyt. za Eugenia Łoch, dz. cyt., s.71 – 72.

⁷ Zob. Władysław Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. Wyd. 14. Warszawa 1999, s. 205

chcemy, lecz to, że dość jest spraw, których bez prawa do wiary rozstrzygnąć niepodobna⁸.

Poznanie byłoby zaledwie dążeniem do prawdy, a gdzie się dąży – tam się ocenia, wartościuje, zatem brak jest obiektywizmu. Nie da się wiedzieć wszystkiego, poznanie zatem byłoby zaledwie przewidywaniem. Nie można mieć wiedzy o tym, co jeszcze nie nastąpiło, a więc to co nie jest wiedzą – jest wiarą⁹. Człowiek póki żyje, nie wie na pewno nic na temat śmierci. Może wie cokolwiek więcej o życiu, ale to, co dotyczy śmierci może się łączyć, według tego co twierdzi James – jedynie z wiarą. Zwłaszcza jeśli chodzi o śmierć własną, którą „poznajemy” na końcu swego życia.

W poezji Iwaszkiewicza znajdziemy dwa bóstwa, z dwóch obszarów – życia i śmierci. Te bóstwa to Eros i Tanatos. Eros władałby zmysłowym doznawaniem świata. Jak powie Iwaszkiewicz: „w miłości jak w podróży człowiek zyskuje możliwość poszerzenia swojej osobowości, doznania **życia**”¹⁰ (podkreślenie L.K.). Władałby naturą jako żywiołem życia, przepełnioną instynktem, naturą jakże często amoralną. Eros zmienia świat w sensowny znak. Iwaszkiewicz eksponuje często ciemność wnętrza, jego irracjonalność, lecz i podkreśla, że zgoda nań to sposób na odnalezienie swej tożsamości. Nie jest jednak ta liryka pełna ład i spokoju – jak zauważa Ryszard Przybylski w książce *Eros i Tanatos*¹¹. To Tanatos wszak często konstytuuje istnienie Erosa, Tanatos kładzie często kres temu, czego symbolem jest Eros. Trudno mówić o tym, które z bóstw jest silniejsze, które ostatecznie zwycięża.

Po, może zbyt długim, wprowadzeniu, którego zawartość jednak, jak się za chwilę okaże, łączy się z kwestią główną rozważań, czas przejść do wiersza *Piosenka dla zmarłej* pochodzącego z tomu *Kasydy zakończone siedmioma wierszami* (1926). Tu bowiem odnajdziemy echa fascynacji Dionizosem, charakterystycznej dla początków twórczości poety. Ów kult dionizyjski wiąże się z kolei z ekspresjonizmem, który, jak udowadnia Eugenia Łoch, stanowi etap porozumienia się człowieka z Bogiem. Ekspresjonizm też przyzywał poetom: twórcie jak chcecie. „Z tej poetyki czerpali poeci poznańskiego Zdroju prawo do swobody i krzyku oraz filozoficznych banałów, toteż ich poezja jest dziś **amentarzem** (podkreślenie L. K.) wysadzonym patetycznymi

⁸ Tamże, s. 200.

⁹ Tamże, s. 199.

¹⁰ Por. *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. Irena Maciejewska. Warszawa 1982, s. 320.

¹¹ Ryszard Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916 – 1938*. Warszawa 1970, s. 9.

nagrobkami” – napisze Jerzy Kwiatkowski w *Twórczości Jarosława Iwaszkiewicza na tle poezji międzywojennej*¹².

Znaczyłoby to tyle, co stwierdzenie, że ekspresja Iwaszkiewicza nie jest tożsama z owym „cmentarzyskiem”. Wczesnej fazie twórczości Iwaszkiewicza patronuje zdecydowanie Eros, nie Tanatos.

W epilogu tomu *Dionizje* następuje sakralizacja jeszcze innego bóstwa, Dionizosa¹³. Jarosław Iwaszkiewicz, przyjmując pseudonim Eleuter, oznaczający jeden z przydomków Dionizosa właśnie, (nomen omen tłumaczonego jako: wybawca), nie oznacza przywłaszczenia sobie przez poetę zdolności do zbawiania. Wręcz przeciwnie, Dionizos jawić się może raczej jako bóg wzniosłej rezygnacji¹⁴.

Wszystko jest bez sensu,
Wszystko pogmatwane
Jak te winorośle,
Gąszcze cmentarniane¹⁵,

czytamy w pierwszej zwrotce *Piosenki* i dalej:

Wszystko co się złączy,
Znowu się rozłączy,
Na kształt pogmatwanych
Na cmentarzu pnączy.¹⁶

Przestrzeń cmentarza byłaby tu pierwiastkiem na swój sposób uwznioślającym rezygnację, symbolizuje nieprzebyty obszar tego co niepoznawalne. Nie tylko tego niepoznawalnego, które dotyczy śmierci, ale i życia, którego podmiotem jest śpiewający *Piosenkę dla zmarłej*. Gęstwina porastająca cmentarz uniemożliwia dojrzenie czegokolwiek, powoduje brak jakiegokolwiek rozeznania. Cmentarne pnącza wiją się bezładnie, nie można doszukać się tu żadnego wzoru czy logiki. To nie jest uporządkowana roślinność z klasycznych ogrodów francuskich, którą człowiek okiełznał za pomocą „sznurka i cyrkla”. Panuje tu natura, nie człowiek. Nie może być mowy o pełnej wiedzy i wykorzystaniu jej do rozplątania „tego wszystkiego”, co jest „bez sensu”. Można jedynie **wierzyć** w ład, porządek i sens.

¹² Jerzy Kwiatkowski: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza na tle poezji międzywojennej*. Warszawa 1975, s. 164.

¹³ Tamże, s. 164.

¹⁴ Tamże, s. 169.

¹⁵ Jarosław Iwaszkiewicz: *Piosenka dla zmarłej*, w: *Urania i inne wiersze*. Warszawa 2007, s. 178. Tekst *Piosenki*... upowszechniał m.in. Czesław Niemen, podczas koncertu w Muzeum im. Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów w Stawisku oraz jazzman Włodzimierz Pawlik.

¹⁶ Tamże.

Wśród wielkiej miłości
Wszystko jest poczęte
I wszystko – bez sensu –
Lecz bardzo jest święte.

Dochodzi tu do głosu – jak czytamy u Kwiatkowskiego – panteizm stoików: wszystko jest święte¹⁷.

Wiedz, że przyjdzie święty,
Ramieniem ogarnie,
Wszystkie wytłumaczy
Przebyte męczarnie.

Święty to Dionizos, którego chrześcijańską funkcję znajdujemy w zwrotce poprzedniej: „Wiedz, że Dionizos modli się za nami”. Mimo wszystko panuje tu jednak dominanta rezygnacyjna. W myśl religii dionizyjskiej największym szczęściem jest pozbycie się poczucia własnej osobowości na rzecz złączenia się z wszechbytem przenikającym przyrodę¹⁸. Ten wszechbyt zapewne pojmuję wszystko to, co zagmatwane, to co dla człowieka jest pogmatwane i bez sensu, Wszechbyt pojmuję sens nawet cmentarnych gąszczy, sens śmierci, która nie może oznaczać w związku z tym jakiegoś zniknięcia totalnego, „niebycia”.

Bo sens nie w szarpaniu
Ani jest w radości
Ale w cierpliwości
I w wielkim czekaniu

Po stoicku. Ale i z wiarą. Świat przyrody będzie zamierał, odradzał się nieskończoną ilość razy, nikt nie wie, ile to lat, ile dni.

Wyrośnięm kwiatami
Bowiem Dionizos
Modli się za nami.

„Wszystko jest od Boga i do Boga droga”. Zwróćmy w tym miejscu uwagę na pewien ciekawy aspekt. Otóż przemienność śmierci w to co żywe, za pośrednictwem roślinności występuje tu na podobieństwo lilii z ballady Adama Mickiewicza. Ściślej – za pośrednictwem roślinności, która porasta cmentarz, grób. Owa roślinność nie pozwoli zapomnieć, nie da unicestwić, objawi tych choćby dawno za-

¹⁷ Jerzy Kwiatkowski, dz. cyt., s.165.

¹⁸ Tamże, s. 168.

pomnianych. W świecie natury, zdominowanym przez Erosa – nawet tu „wyrośnięm kwiatami”. Można by sądzić, że gdyby nie cmentarz, nie byłoby cmentarnych gąszczy, powodujących niewiedzę, ani też kwiatów, które kojarzą się z pewną doskonałością, życiem. Dionizos-Chrystus, topos znany już w epokach najdawniejszych, jest tu postacią, w którą nie należy nigdy zwątpić. Czas jest elementem łączącym się z przestrzenią, w której toczą walkę Eros i Tanatos, to znów przestrzenią, w której stanowią nierozłączną jedność. Cierpliwość i wiara nakazują spokój, zgodę na świat, choć ten jest tak pełny grozy niepoznawalnego. Tym większą wartością jest pewność co do Życia, wynikająca z wiary w ład Wszechbytu, równocześnie – w jego Stwórcę.

Cmentarz na wiosnę

Na naszych oczach zmienia się pejzaż przyrody, kreowany przez cywilizację. Zmieniają się również cmentarze. Eugenia Łoch, cytowana już wyżej badaczka twórczości Iwaszkiewicza napisze, że „Ich (cmentarzy) opisy rzadko bywają oderwane od subiektywnych odczuć człowieka, który wędruje po owych miejscach, dających szczególny impuls ku wskrzeszaniu pamięci życia pogrzebanych istnień”. Uważa ona, że: „topos ten jest okazją do refleksji o losie człowieka i sensie ludzkiego życia”¹⁹. O ile trudniej wyzbyć się *ego*, zrezygnować z tych subiektywnych wrażeń i refleksji w poezji, nawet w przypadku *Piosenki dla Zmarłej*, gdzie podmiot liryczny chce zrezygnować z osobistego udziału w „tym wszystkim”, zdać się na Wszechbyt i Chrystusa-Dionizosa. Sama już figura podmiotu lirycznego nie pozwala w poezji na jego nieobecność, podmiot liryczny po prostu jest i to on konstytuuje niejako przesłanie *Piosenki*.

Jeśli chodzi o inny przykład ujęcia cmentarza w poezji Iwaszkiewicza, niech będzie nim elegia *Cmentarz na wiosnę*.

Wszystkie powoje jak węże związały wczesną trawę
I gestem rezygnacji gęstwa gałęzi opada
Zieleń, murawa, pręty drżą wiotkie, płynne i mdławie
Gorzki zapach listowia jak łza na wardze osiada.²⁰

Już na początku znów pojawia się rezygnacja, z którą łączy się związanie, ukrycie, niedostępność poznania. Do tego sensualizm, przedstawiony tu obraz można nie tylko zobaczyć, ale wręcz dotknąć

¹⁹ Eugenia Łoch: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988, s. 175.

²⁰ Jarosław Iwaszkiewicz: *Cmentarz na wiosnę*, w: tenże: *Wiersze T. 1*. Warszawa 1977, s. 413.

faktury „wczesnej” trawy, poczuć jej „gorzki” zapach i „mdławy” smak. Ten, kto opisuje wiosenny cmentarz, wykazuje niesamowitą wrażliwość zmysłową, to niemalże synestezja. Odczuwany bowiem zapach listowia odbiera za pomocą powonienia i smaku zarazem, w chwili gdy osiada mu na wargach. To ktoś żywy, a jeśli możliwym byłoby stopniować stan „życia”, jest to ktoś „bardzo żywy”, skoro tak wyraźnie odbiera bodźce i w dodatku organizuje swój opis w muzyczny porządek wersów i rymów. Wiosna na cmentarzu to niemal oksymoron: oto wydzielona dla śmierci przestrzeń też budzi się do życia.

Mogily puchem zielonym nakryte śpią niby owce

To już prawie sielankowy obraz pasterski, *locus amoneus*, miejsce szczęśliwości... Ryszard Przybylski w swej książce pod znamienym tytułem *Et in Arcadia ego* wymienia elementy, które składać się mogą na obraz arkadii, zaznaczając, że mogą występować wymiennie – jak na przykład różne rodzaje roślinności łąkowej czy tej z lasów liściastych.

Krzyże zmarłych złamane – szarym znikają kolorem
Na wiotkie wiśniowe drzewa białe opadły pokrowce
I płyną siwym zapolem obłoki pachnące wieczorem.

Krzyże nagrobne stanowiące niejako o tym, że jest to cmentarz, zdają się tonąć w krajobrazie wiosennym, tak jak mogiły toną pod zielonym puchem. To zwyczajna w swym nadzwyczajnym pięknie, odczuwanym przez wrażliwego poetę, wiosna. To jakby ilustracja cmentarza autorstwa poetów z przełomu XVIII i XIX wieku. Oni to przychodzili na cmentarz rozmyślać, rozkoszując się panującym tu spokojem i pięknem.

„Czymże jest moja zaduma przy smutku tych, co tu leżą?”, pyta w przestrzeń bohater Iwaszkiewicza. Ci zmarli zdają się śnić boleśnie o ciszy. Śnią – *rzędami grobów*. Co krok podkreślony zostaje ruch horyzontalny. Między bohaterem a zmarłymi leżącymi na cmentarzu pozostaje nieprzekraczalna w danym momencie granica – on żyje, oni nie. On nie śpi podczas gdy oni już zasnęli. Czują być może większy smutek niż on. Oni kochali i on już kochał – jedynie to zdaje się ich łączyć. Kochał „może nazbyt wiele”, ale co ważne – kochał **kiedyś** i panią tych czasoprzestrzeni kochania „zmarłych miłości” jak nazywa śmierć. Tanatos zwyciężył Erosa.

„O! Jakiż sentymentalizm” – zakrzyknie podmiot żyjący przecież dalej, wrażliwy na piękno natury, dostrzegający budzący się wiosną instynkt życia, jak gdyby chciał się opamiętać. Zaprzeczyć wypa-

lonemu sercu, które wciąż bije, tak jak pod skronią pulsuje zegar odmierzający „sekundy życia”. Mimo że bohater nazywa swe serce „oschłym i sypkim”, chce wierzyć (dosłownie chce karmić się „nadzieją tajemną”), że gdy ciało jego spocznie na cmentarzu, to miłość jego

Prawdziwy swój kształt przywdzieje
I jednym, jedynym kwiatem z mogiły w niebo wystrzeli.

„W górę” – zaskakujące to i mocne zakończenie wyraża bezdyskusyjną wiarę w wieczność, we wzbicie się siłą miłości w sferę *sacrum*. Nie czytamy *Cmentarza na wiosnę* jako traktatu o trzech cnotach Boskich, ale przyznać trzeba, że to wiara, nadzieja i miłość stanowią klucz do zrozumienia przesłania utworu. Powiedzieliśmy wcześniej o zwycięstwie Tanatosa nad Erosem, a okazuje się, że ostatecznie Tanatos zostanie zwyciężony przez miłość, która jednak występuje już jako jedna z cnót. Miłość pokorna, której nauczyć się można wędrując po świecie, słowem, po prostu żyjąc. Bez tego nie nastąpi śmierć, bez której znów niemożliwe jest zmartwychwstanie. Potem już czas nie będzie odmierzany przez puls w skroniach, ani przez zmieniający się cykl pór roku. Czasu nie będzie, bo zapanuje życie wieczne. Do tego typu wniosków można, wędrując wiosną po cmentarzu. W ciszy, kontemplując naturę życia i śmierci – możliwe jest odnalezienie ukojenia, pewności co prawda niesprawdzalnej ale i niepodważalnej, pamiętamy przecież o Jamesa *prawie do wiary* posiadane przez każdego. Kto wiosną udaje się na cmentarz, szuka czegoś, co można zastąpić w wielkim skrócie wzorem – życie plus śmierć równa się życie.

Cmentarz to przestrzeń, która organizowana jest wszczepiona w głąb. W wierszu podkreślają to liczne określenia, jak *opada* (gęstwa gałęzi), *osiada* (łza na wargach), *ziemi ciężar*, *przybity skowronek*, *grób ciężki*, rozrastający się horyzontalnie powój, pnączami swymi przypominający sunącego węża, płynące obłoki. Tylko w ten sposób można uzyskać niesamowity efekt ostatecznego wzbicia się w górę, nie opisywanego już, stanowiącego pointę. Ruch ku górze jest kontrastem tego, co opisane jest w wersach wcześniejszych, z powierzchni poziomych, niby ze sfery *profanum*. Głębia ziemi, czerń, jak gdyby rozlewająca się wszczepiona i w dół śmierć zostanie przewyciężona. Nie jest to wynikiem wiedzy, ale jak zostało powiedziane, lecz wiary. Z żadnego miejsca nie uderzałoby tak wzbicie się z sferą *sacrum*, jak z obszaru cmentarza. Miejsce niosące ukojenie – można nazwać chyba przed-sionkiem (przed-pokojem) arkadii, *quasi*-arkadią, niemal już krainą wiecznego szczęścia, niemal – bo dopiero przeczuwaną z perspektywy życia doczesnego, spośród – bądź co bądź – mogił.

Iwaszkiewicz trafiłby tym samym w samo sedno myśli Curtiusa o tym, jakoby toposy odzwierciedlają ponadczasowe sytuacje duchowe człowieka²¹. Tenże Curtius przerzucił pomost między poezją a „archaicznym stanem duszy” – niepokoju o przyszłość, znalezienia ukojenia w wyobrażeniu wysp szczęśliwych gdzie nie ma cierpienia. Cmentarz w elegii jest toposem również według kryteriów Spitzera²² – wszak od późnego oświecenia wędrówki na cmentarz skłaniały do jednoczesnych wycieczek w głąb duszy człowieka, pozwalały na odnalezienie wewnętrznego spokoju. W ten sposób jawiłby się cmentarz jako topos. Miejsce, gdzie człowiek może „czytać” z otoczenia i z siebie prawdy wiary, nadziei i miłości. Jak z katechizmu.

Podobnie jak w *Piosence dla zmarłej* i w *Cmentarzu na wiosnę* odnajdujemy echo *Lilij* Mickiewicza. Roślinność, w tym przypadku kwiatek, nie pozwala na niesprawiedliwość, ożywia, staje po stronie dobra. Życie i śmierć podporządkowane są wciąż takim samym i wiecznym przemianom natury²³, co starali się ukazywać tak poeci jak malarze, przedstawiając cmentarze na przestrzeni wieków.

Oda żałobna

Czas najwyższy przejść do, zdawałoby się, kontrowersyjnego ujęcia toposu cmentarza w wierszu Iwaszkiewicza *Nekrofilia*. Tu realistyczno-konwencjonalną sytuację przebywania na cmentarzu poeta zmienia w halucynacyjno-oniryczną wizję jakiegoś cmentarnego świata, świata cmentarza. To wizja o rozmachu przypominającym wiersz *Statek pijany*, który napisał Artur Rimbaud – czytamy u Kwiatkowskiego²⁴. Nie jest to spacer po jednym cmentarzu, lecz fantastyczny montaż wrażeń z cmentarzy wielu, wrażeń przekształconych przez wyobraźnię w sposób właściwy marzeniom sennym²⁵. Korzeni tego typu wyobraźni należy upatrywać w twórczości Juliusza Słowackiego, gdyż to właśnie on jest wzorem dla Iwaszkiewicza, gdy idzie o cmentarną fantastykę²⁶. Iwaszkiewicz znał też na pewno *Le cimentiere marin* Paula Valery i realizuje ten typ na sposób nowoczesny²⁷. Ukazana w *Nekrofilii* wizja, przy swej makabrycznej niekiedy konkretności i materialności – jest zarazem zdumiewająco, przekornie i paradoksal-

²¹ Por. Ryszard Przybylski, dz. cyt., s. 7.

²² Tamże, s. 7.

²³ Zob. Jan Białostocki: *Symbole i obrazy. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1982, s. 449.

²⁴ Jerzy Kwiatkowski, dz. cyt., s. 482.

²⁵ Zob. tamże.

²⁶ Tamże, s. 464.

²⁷ Tamże, s. 482.

nie lotna, napowietrzna²⁸. Świat umarłych obejmuje tu w swe władanie także dwa inne, obok ziemi, elementy – właśnie powietrze i wodę (jak w przypadku *Cmentarza morskiego*)

Ciche cmentarze siedzą, drzemiące zatoki
Do których rzeka życia deltami się wlewa

Nad głębią gołębiową błędnych oceanów
Widziałem krzyż żelazny i kamienną płytę
Jak gdyby zawieszone nad gorącą pianą
Wichrem omytą²⁹

Motyw akwaticzny zostaje wykorzystany przy przywołaniu wątku szekspirowskiej Ofelii:

A czasem na błękitnej rzeczulki zwierciadle
Wypływa trumna strojna w potrójne narcyssy,
Jak panna młoda biała, co zasnęła nagle
I na jej rysy
Przejrzysty welon opadł. Śpi na prześcieradle
Jasnobłękitnej wody, jak kwiat na dno misy
Śmiercią rzucony.

O wspomnianym elemencie powietrznym niech świadczy fragment:

I widzę wszystkie trupy czarne i niebieskie
Jak płyną napowietrznie

Nad miastem podniesiony, cały fioletowy ,
Odwiedzałem wiszący ogród Pere Lachaise

W tym miejscu pozwolę sobie przywołać słowa Iwaszkiewicza, stanowiące niejako komentarz do ostatnich wersów:

Znam jeszcze jedno miejsce, z którego wszystko widać jak na dłoni.
Nawet daleko wyraźniej [...]. Cmentarz Pere-la-Chaise to jezioro mgliste i
bladawe, w którym powolnym rytmem gondoli kołyszą się owe łodzie wiecz-
nego ukojenia. A ze wzgórza ponad nimi całe miasto usuwa się w dal i błę-
kitnieje³⁰.

Już po lekturze krótkich fragmentów utworu widać, jak barwna i różnorodna jest to wizja. Złożona z wielu żywiołów, odniesień

²⁸ Zob. tamże.

²⁹ Jarosław Iwaszkiewicz: *Oda żałobna*. W: *Muzyka wieczorem*. Warszawa 1980, s. 58.

³⁰ Cyt. za: Jerzy Kwiatkowski, dz. cyt., s. 483.

czasowych i przestrzennych. Znajdziemy tu nawet wątek barokowy, turecko-kozacki, który znów stanowi odniesienie do barokowych tropów Słowackiego – punktem wyjścia jest śmierć Dymitra Wiśniowieckiego w 1568 roku, wydane go Turkom przez Mołdawian i zawieszonego na haku w Stambule.

Czarność zagasła poi pragnienie koloru,
Zawiesza mnie na haku ciężki i leniwy
Sen niesforne nad sinym fosforem Bosforu
I ogniem żywi
Czuję jak śmierć ucieka ze mnie bez oporu
I wzlatuję spokojny, spadam niecierpliwy
I waham się – ja żywe, ja martwe wahadło,
Spoglądając w zamarłych cmentarzy zwierciadło.

Eugenia Łoch dostrzega, że Iwaszkiewicza łączy ze Słowackim ukazywanie człowieka zrośniętego ze światem, brak harmonii, akcentowanie elementów walki i pragnienia potęgi³¹. Nie brakuje tu nawiązań do filozofii, chociażby do *elan vital*, którego częścią składową jest, według Bergsona, zło pojmowane jako witalizm, instynkt życia. Gra z życiem, którą prowadzi człowiek jest wielce niebezpieczną przygodą, wyzwala bowiem zło coraz silniejsze, które zawsze upomni się o swe prawa. Fascynacja urodą życia, ba – pięknem życia, kosztuje...³². Ceną jest lęk przed utratą tego, co wiąże się z życiem. Narzucona czytelnikowi przez poetę barwna wizja nie jest wolna od kolorów tellurycznych, to brązowe rdze, rude i czerwone określenia gleby, które w przypadku poematu cmentarnego stanowią niezbyt cieszące oko zestawienie, kojarząc się z krwią, okaleczeniem³³.

Wiersz ten, pod znamienym tytułem *Oda żałobna*, znalazł się również w ostatnim, opublikowanym już po śmierci Iwaszkiewicza, ale jeszcze przez niego układanym zbiorze *Muzyka wieczorem* (1980).

Decyzja włączenia do wyraźnie testamentowego zbioru wierszy dawniejszej, z *Innego życia* pochodzącej *Nekrofilii* mogła mieć dla Iwaszkiewicza kluczowe znaczenie – pisze Tomasz Burek. – *Nekrofilia* jako *Oda żałobna* majestatycznie, mocnym akordem podkreślała, objawiała, wieńczyła i godziła Iwaszkiewiczowską wiarę z Iwaszkiewiczowskim zwątpieniem. Jeszcze w przedostatniej strofie tego wiersza panoszyło się wszechogarniające doznanie nicestwa³⁴.

³¹ Zob. Eugenia Łoch, dz. cyt., s. 13.

³² Por. tamże, s. 67.

³³ Zob. Jerzy Kwiatkowski, dz. cyt., s. 475.

³⁴ Tomasz Burek: *Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewiczu*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza. W setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20-22*

A tak brzmi owa strofa:

Ogarnia mnie śmiertelność jak spalone prerie
Życia pęd oszalały czarną wieczność zdradzi,
Tonem pustych tętentów śmierć sen ziemi przerwie
Jak centaur nagi
Ruda posoka zmyje wszechświata arterie,

Łącząc wspólnym cierpieniem mnie, zenit i nadir,
I w wieczną karuzelę serce, oczy wprzęgnie
Usta i gwiazdy trupie, gdzie popiół się lęgnie.³⁵

Burek zauważa dalej, że wizjom tym, pełnym męczarni istnienia, przywodzącym na myśl to, o czym powiedzieliśmy wyżej w związku z *elan vital*, „życia pędem oszalałym” – o cenie za piękno życia, nazwaną przez literaturoznawcę „daremnością istnienia” – kres kładzie strofa ostatnia.

Przynosi ona współbrzmiającą z wyobrażeniami chrześcijańskimi przepowiednię o triumfie rzeczywistości doskonałej nad rzeczywistością oddaną we władzę zła i śmierci, skażoną i wynaturzoną. Na pytanie bez odpowiedzi: „Gdzie twój koniec, śmierci?” poeta odpowiada wizją cudu ³⁶.

I tę strofę zatem przywołajmy:

I tylko może prawda, to ta trumna biała,
Zagrzebana, choć pełne w niej twe serce bije,
Mogila hiacyntami osypana cała,
Lecz, które żyje,
I muzyką być może zabrzmi doskonała,
I otworzy się, pęknie jak w pąkach lilija,
I wyjdiesz z ziemi biała, piękna i prawdziwa,
Mówiąc do mnie: żyj wiecznie, bo ja wiecznie żywa.³⁷

Chyba nie wymaga zatem dodatkowego komentarza umieszczenie *Nekrofili* czy inaczej *Ody żałobnej* w części rozważań na temat wiary, do ośnienia wiary dochodzi poeta niejako właśnie na cmenta-

lutego 1994 roku. Red. Zbigniew Jarosiński, Hanna Podgórska, Małgorzata Bojanowska. Podkowa Leśna 1994, s. 22.

³⁵ J. Iwaszkiewicz: *Oda żałobna*, dz. cyt., s. 61

³⁶ T. Burek, dz. cyt., s. 22.

³⁷ J. Iwaszkiewicz: *Oda żałobna*, dz. cyt., s. 61.

rze, który jako miejsce przybiera najróżniejsze formy. Organizowane w piosenkę, elegię, odę. Niech nie myli Iwaszkiewiczowskie:

Nie ma, nie ma, ach nie ma – zima serce mroczy
I śnieg całunem wieje – nie ma zmartwychwstania.³⁸

Człowiek jest syntezą, mieszają się w nim i przenikają skończoność z nieskończonością, czasowość i wieczność, konieczność i wolność – jak u Sørensa Kierkegaarda, którego dzieła tłumaczył Iwaszkiewicz³⁹. Tenże Kierkegaard⁴⁰ twierdzi, że choć istnienie ludzi zamyka się w doczesności – patrzą oni na nie pod kątem wieczności⁴¹. Iwaszkiewicz nie tęskniłby do śmierci, gdyby uważał, że stanowi ona koniec ostateczny, a tęsknił bardzo, na przykład tak:

Przyjdź o śmierci, siostró spania [...]
Niech kto chce się ciebie boi,
Mnie twój znak radością poi
Gdyż przez wrota twe przenikasz
Do ślicznego Jezusika⁴²

Przewyciężony zostaje tu nawet, ustalony przez badaczy *pavor nocturnus* poety, jego lęk przed ciemnością, nocą. Kwiatkowski nazwie tę tęsknotę do śmierci mistyczną, bowiem jest to tęsknota do zmartwychwstania, życia prawdziwego i wiecznego – jeszcze podczas życia na ziemi, które Iwaszkiewicz uważa przecież za piękne – dostrzegać chce w nim ład, cuda natury i sztuki. Mówił sam, że: „Zawsze starałem się czytelnikowi powiedzieć – może rzeczywiście jestem smutny, ale patrz jaki świat jest piękny”⁴³. Rzeczywiście „smutny”, bo ja liryczne w jego wierszach nie pochodzi z kraju obfitującego w pomarańcze i cytryny, lecz w kwiaty o mdłych zapachach, piołuny, wymarłe pola, pochodzi z kraju wiecznych cierpień⁴⁴, „kraju mogił i chmur, kraju pełnym krzyżów” – jak sam napisze w wierszu *Pożegnanie Sycylii*.⁴⁵

³⁸ Jarosław Iwaszkiewicz: *Zima*, w: *Urania i inne wiersze*, dz. cyt., s. 63.

³⁹ Zob. Eugenia Łoch, dz. cyt., s. 59.

⁴⁰ Właściwie to bez znaczenia, ale warto wiedzieć, że jego nazwisko w tłumaczeniu na język polski oznacza tyle co: cmentarz.

⁴¹ Zob. Eugenia Łoch, dz. cyt., s. 59.

⁴² Jarosław Iwaszkiewicz: *Przyjdź o śmierci, siostró spania* w: *Urania i inne wiersze*, dz. cyt., s. 144.

⁴³ Cyt. za Eugenia Łoch, dz. cyt., s. 131.

⁴⁴ Por. tamże, s. 90-91.

⁴⁵ Jarosław Iwaszkiewicz: *Pożegnanie Sycylii*. W: *Urania i inne wiersze*, dz. cyt., s. 180.

Zamiast zakończenia

Nie tylko jako podmiotowi lirycznemu czy poecie, ale i jako prozaikowi oraz dramaturgowi motyw cmentarza pozostaje Iwaszkiewiczowi bliski. Wykracza to już poza obszar tych rozważań, jednak nie sposób nie wspomnieć o powieści *Pasje błędmierskie*, w której bohater, Leopold Kanicki, zajmuje się pisaniem cmentarnych wierszy, które wplecione zostają w fabułę powieści. Utwór o incipicie *Cmentarne brzozy niby pianki* przeczytamy zarówno w tomie z poezją jak w tomie z prozą Iwaszkiewicza. Czy jednak można mówić tak śmiało jak pan Marx o tym, że Leopold występuje jako *alter ego* autora *Brzeziny* – pewna nie jestem⁴⁶. Nadmienię jeszcze o poezji epigrafiicznej pojawiającej się tak licznie w *Pasjach*, która jest tam określona mianem „śladów walk i rozterek”, ale – jak uważa badaczka: wszystko jest w niej już bezpowrotnie uspokojone⁴⁷.

Bibliografia (wybór):

Teksty źródłowe:

Jarosław Iwaszkiewicz: *Urania i inne wiersze*. Warszawa 2007.

Opracowania:

Bogdan Banasiak: *Kulturowy topos księgi*. „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2009 Nr 15; Jan Białostocki: *Symbole i obrazy. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1982; Tomasz Burek: *Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewicz*. W: *Miejsce Iwaszkiewicza. W setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20-22 lutego 1994 roku*. Red. Zbigniew Jarosiński, Hanna Podgórska, Małgorzata Bojanowska. Podkowa Leśna 1994; Jerzy Kwiatkowski: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa 2003; Jerzy Kwiatkowski: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza na tle poezji międzywojennej*. Warszawa 1975; Eugenia Łoch: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988; Jan Marx: *Skamandryci*. Warszawa 1993; *Poezi dwudziestolecia międzywojennego*. Red. Irena Maciejewska. Warszawa 1982; Ryszard Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916 – 1938*. Warszawa 1970; Władysław Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. Warszawa 1999.

⁴⁶ Por. Jan Marx: *Skamandryci*. Warszawa 1993.

⁴⁷ Eugenia Łoch, dz. cyt., s. 48.

Kamil Ułasiuk
(CBN IKRIBL)

Kolaż kompletny: tekst, obraz, muzyka. *Wieczór u Abdona* Jarosława Iwaszkiewicza

Abstrakt:

Kolaż kompletny: tekst, obraz, muzyka. "Wieczór u Abdona" Jarosława Iwaszkiewicza. Tekst jest próbą ukazania syntezy tekstu, obrazu i muzyki w tytułowym utworze Jarosława Iwaszkiewicza. Badacz przedstawił okoliczności powstania utworu, dokonał jego analizy i interpretacji oraz wskazał na konteksty interpretacyjne tekstu, w tym również adaptację filmową Agnieszki Holland.

Abstract:

Complete collage: text, image, music. "Wieczór u Abdona" by Jarosław Iwaszkiewicz. The text is an attempt to portray the synthesis of the text, the image and the music in the work of Jarosław Iwaszkiewicz, entitled *Wieczór u Abdona*. The researcher presented some circumstances about creating the work and pointed at interpretative contexts of the text, as well as the film adaptation of Agnieszka Holland.

Słowa kluczowe:

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, TEKST, OBRAZ, MUZYKA

Key Words:

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, TEXT, IMAGE, MUSIC

Wstęp

Lata 1916-1922 to czas powstawania młodzieńczego dorobku prozatorskiego Iwaszkiewicza. To wtedy pisał utwory, które były potrzebą wyrażenia nie tylko cierpienia, ale i radości, zachwytu życiem. Badaczka – Zdzisława Mokranowska określa prozę tamtego okresu mianem stylizowanej¹. Są to utwory inspirowane fascynacjami twórczością, takich artystów, jak: Rimbaud, Baudelaire, czy Oscar Wilde, inspirowane Kijowem, młodością i miłością. Do opowiadań wpisujących się w te inspiracje i wspomniany okres sześciu lat możemy zaliczyć utwory takie, jak: *Ucieczka do Bagdadu*, *Legendy i Demeter*, *Zenobia Palmura*, *Siedem bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja* i wieńczący ten okres *Wieczór u Abdona*. Wszystkie zebrane razem utworzą tom pod tytułem: *Proza poetycka*.

¹ Zdzisława Mokranowska: *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2009, rozdział: *Czas młodości – w kręgu prozy stylizowanej Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 27.

Wieczór u Abdon powstał w 1922 roku. W „Skamandrze” ukazał się w 1923 r. i w przeciwieństwie do innych utworów Iwaszkiewicza nie miał wydania książkowego². Utwór składa się z trzydziestu sześciu rozdziałów. Autor na tytułowej stronie zamieścił dopisek z dedykacją dla Stanisława Ignacego Witkiewicza³.

Prosta fabuła nieprostego dzieła

Fabuła *Wieczoru u Abdon* nie jest mocno rozbudowana, w zamian tego mgławicowa i niedookreślona, co do szczegółów. W poetyckiej prozie Iwaszkiewicza trafiają się bowiem w konstrukcji fabuły istne „miejsca niedookreślenia”⁴. Właściwie występuje tylko trójka głównych bohaterów: dojrzały mężczyzna Abdon, osiemnastoletni młodzieniec Michaś i trzydziestosześcioletnia aptekarzowa, Pani Hermina. Akcja toczy się w miasteczku Maliny. Jego okolice autor opisuje następująco:

Miasteczko leżało w głębokiej fałdzie szosy. Nie widać go było. Gdyś jechał szosą tą – dylizansem, karetką żydowską – widziałeś tylko pętle olbrzymie szosy. W perspektywie zdawały się one niby komin ogromny. Niby szereg cylindrów o coraz mniejszej średnicy. W załomach niewidocznych leżały miasteczka. Jedno, drugie, czwarte, szóste... Podobne do siebie. Nie widać ich było. Schowane w łonie szosowych zagięć – spały. Spał i Abdon z nimi.
(s. 213)⁵

Sama miejscowość jawi się w ten sposób:

Skoro ktoś przyjechał do miasteczka – zwało się ono Maliny – przyjazd jego można było przewidzieć na dwie, trzy godziny naprzód. Rzadko się to zdarzało. Raz na tydzień poczta. Raz na tydzień Żydek z karetką. Do kolei pięć mil. Nikt nie jeździł z Malin; nikt do Malin nie wracał.
(s. 213)

Abdon codziennie widuje Michasia, lubią się, ale w ich spotkaniach nie ma nic szczególnie interesującego. Polegają one na wymianie kilku

² Tamże.

³ Prezentowany artykuł to poprawiony i uzupełniony fragment pracy magisterskiej, obronionej w UPH w Siedlcach, a napisanej pod opieką prof. Antoniego Czyży, któremu dziękuję za cenne uwagi oraz wskazówki.

⁴ Stosuję klasyczny termin teoretycznoliteracki Ingardena. Zob. Roman Ingarden: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii teorii języka i filozofii literatury*. Tłum. Maria Turowicz. Wyd. 2. Warszawa 1988.

⁵ Jarosław Iwaszkiewicz: *Wieczór u Abdon*. W: *Proza poetycka*. Warszawa, Czytelnik, 1980. Z tego wydania będę dalej cytował opowiadanie Iwaszkiewicza, podając w nawiasie numer strony bezpośrednio po cytacie.

prostych zdań i wszystkie wyglądają tak samo. Michaś jest lubiany w Malinach, ale samotny. Abdon zaś ma rywala, którym jest rabin Szymseł, określany tu zawsze imieniem skróconym: Szymse, gdyż „Oni tylko dwaj mogli współzawodniczyć ze sobą w Malinach. Oni dwaj tylko byli filozofami” (s. 214).

Michaś spotyka się z aptekarzową, spędzając z nią noc, gdy mąż Herminy wyjeżdża na dwudniowe polowanie. Służąca Abdona, Antonina, powiadamia go, podając śniadanie, o tym, co się dzieje. Ten zaś często o Michasiu rozmyśla i filozofuje. Abdon dochodzi do wniosku, że wszystko jest naturalne i normalne. Pani Hermina wciąż przenikliwie patrzy w oczy młodzieńca, a on jest młody, atrakcyjny i był u niej przez kolejną noc. Życie w Malinach ma cały czas taki sam rytm: „Nikt nie jeździł z Malin, nikt nie przyjeżdżał do Malin. Raz na tydzień pocztą.” (s. 217). Abdon rozmawia z młodzieńcem:

- Już do domu, Michasiu?
 - A Michaś powtórzył jego uśmiech swoimi wargami:
 - Tak. Dzisiaj sobota. Już do domu.
 - Przyjedziesz do mnie jutro wieczorem?
 - Jutro wieczorem?
 - Jutro jest mój wieczór.
 - Przyszło mu na myśl, że jutro aptekarz wyjeżdża na polowanie. Potem siedł rabin Szymse. Rabin Szymse z zazdrością patrzył na Abdona.
 - Wiadomo powszechnie. Michaś nocował w aptece. Miliony. Miliardy. Setki, tysiące miliardów.
- (s. 217)

Abdon upada na kolana i płacze. „Tęsknota była po prostu straszna. Na nic nawet filozofia” (s. 217). Kolejne spotkanie – młodzieniec namawia Abdona do wyjazdu z Malin:

- Michaś mówi:
- Niech pan wyjedzie, panie Abdonie. To tak z początku dobrze jest siedzieć w Malinach. Potem to nie.
 - Niech pan wyjedzie, panie Abdonie. (s.219)

Monotonia życia staje się coraz bardziej nieznośna, gdyż Abdon widzi wciąż tę samą szosę, te same postaci (Michaś, Antonina, rabin), tylko filozofia wydaje się jakimś urozmaicheniem. Michaś w rozmowie z Herminą, zdradza, że chciałby mieć pieniądze Abdona i oznajmia, że za nie „pojechałbym do Oratowa na odpust fary.” (s. 221).

W rozdziale XIII i XIV Abdon wykonuje dwie pieśni, w których użala się nad tym, że Michaś poucza go. Co prawda wiele mu uświadomił, ale też doradza mu wyjechać, sypiając nadal z panią aptekarzową. Śpiewając drugą część pieśni, Abdon uświadamia sobie,

że nie jest młody, jak Michaś - „ach, czemuż, czemuż, czemuż nie mam jego czoła?” (s. 223).

Niebawem Abdon organizuje u siebie wieczorne spotkanie. To właśnie „wieczór” u Abdona. Bywają inne? Wszystko zdaje się zmieniać: psy przestają ujadać, rabin Szymsze i szosa są w tym momencie nieistotne. Bywa też i wieczór u Herminy, gdy aptekarz pojechał do innego miasta. Ona słabą herbatą w szklankach częstuje gości, są z nią Abdon i Michaś. A może to ona, zadomowiona, podaje im herbatę u Abdona? Nikt jednak nie kwapi się do rozmowy. To wtedy Abdon wyznaje Herminie:

Pani Hermina ma czerwoną suknię. – Kocham cię bez dna – powiada Abdon. Pani Hermina lęka się, powstaje, unosi ręce. Abdon się tarza. I oto Michaś. (s. 225)

Innego wieczoru (nie wiadomo – u Abdona? u Herminy?) cała trójka siedzi na kanapie. A może trwa wciąż to jedno ich spotkanie? Niespiesznie narasta napięcie, brzmi (wówczas, bo ktoś, może Hermina, wtedy ją snuje, albo teraz, jeśli to mówi narrator, unaoczniając tamte relacje bohaterów?) orientalna historia śpiewakakapłana, który zakochał się w Harunie (córcie kupca lub kalifa) i wołał ją do ogrodu pachnącego pieczarkami. Michaś ujmuje Herminę za rękę, przemawia do niej. Abdon marzycielsko zadaje sobie pytanie: „jak można zdjąć z pani Herminy czerwoną suknię, przykrytą czarną ruską koronką” (s. 228). Kiedy jednak pani Hermina naprawdę się rozbiera (wówczas, innego razu?), Abdon zaczyna płakać, a Michaś przestaje się śmiać.

Innym razem, zdaje się u Abdona (może trwa nadal ten jeden wieczór?), są we troje. Jest noc, kiedy Abdon i Michaś spoglądają w jej czerń za oknem, a w szybach widzą odbity obraz nagiej, za nimi stojącej, Herminy. Ktoś ją widział dopiero co zza okna, to rabin Szymsze, który podglądał ich. On wie o romansie aptekarzowej z Michasiem. Wieczór u Abdona dobiegł końca; ten jeden, kolejny? Abdon zachęcony wcześniejszym doznaniem, postanawia obserwować akt miłosny Michasia i Herminy. Naga aptekarzowa pieści ubranego jeszcze młodzieńca i perwersyjnie komentuje swe ruchy. Tymczasem oglądający to tuż obok Abdon wyobraża sobie, że to on spółkuje z Herminą. Szamocze się, zazdrosny, z Michasiem, nachylony wbija mu nóż w kark, naprawdę lub w marzeniu. Ma ciepłą krew na rękach i ustach, naprawdę lub w rojeniu. Teraz, zbryzgany krwią, szuka w podnieceniu ciała Herminy.

Nazajutrz wszystko wygląda tak samo. Nikt do Malin nie przyjechał, aptekarz nie wraca z polowania, herbata, pani Hermina

tak samo patrzy w oczy Michasia, a on prawie tak samo wygląda (zaciśnięty bandaż na szyi). Aptekarzowa dostrzega pewną postać, którą widać z daleka, która odchodzi z Malin, wędruje ku znajdującemu się niedaleko wzniesieniu:

To był Abdon.

Odszedł. Poszedł na odpust do Oratowa.

Odtąd tylko rabin Szymse, o południu przechodząc, pozdrawiał Michasia.
(s. 236)

Tak się snuje wizyjna opowieść między realnością a rojeniem. Niedookreślony, o zwolnionym rytmie czasu *Wieczór u Abdona* ma klimat napięcia i kształt wizji. Iwaszkiewicz jeszcze tu nie jest realistą.

Próba adaptacji

W roku 1975 adaptację tej prozy dała Agnieszka Holland w swym debiucie – krótkim filmie *Wieczór u Abdona* (premiera: 1976, barwny, 38 minut). Beata Tyszkiewicz wystąpiła w roli Herminy, Marek Bargiełowski jako Abdon, a debiutujący Michał Bajor jako Michaś. Film ten całkowicie odmienił prozę Iwaszkiewicza. Dopisując postaci (to dyrektor banku, rejent, urzędniczka, subiekt, liczni statyści) i ogniwa fabuły, dbając o werystycznie ujęty dźwięk (skrzypiące łóżko, wrzaski niemowlęcia, szczekoczący rower, muzyka synkopowa z patefonu, szykowanie kapusty w kuchni...) – reżyserka skierowała się w stronę prostego realizmu.

Film maluje kresową prowincję międzywojenną: biedną i brudną. Tekst *Wieczoru* daleki jest od takiej konretyzacji. Próbując zachować klimat napięcia, Holland rozbudowuje portrety psychologiczne bohaterów, akcentując jednak histeryczną słabość Abdona (ta rola nie jest popisem aktorskim Bargiełowskiego), banalną uwodzicielskość aptekarzowej i półkabotyńską młodzieńczość uśmiechniętego Michasia (chyba i to nie jest popis aktorski Bajora). Centralny epizod filmu to – wymyślona przez Holland – kolacja urodzinowa Abdona, spowolniona w rytmie i – mimo nagiego biustu Tyszkiewicz – najdalsza od zmysłowego napięcia.

Próby zabójstwa Michasia dokonuje tu Abdon w kuchennym rozgardiaszu, a w stylu teatralnym... Ta adaptacja radykalnie odpodabnia pierwowzór literacki. Surrealna wizyjność i perwersja prozy Iwaszkiewicza są tu nieobecne. Podobnie zatracił się muzyczny rytm literackiej opowieści. Proza *Wieczoru u Abdona*, to nie jest naturalizm. Cechą filmu Holland byłyby więc transpozycja estetyczna oryginału.

Tytultura i dedykacja. Abdon, *Biblia*, Witkacy

Warto się zastanowić nad imieniem tytułowego bohatera. Gdzie można szukać najtrafniejszego odniesienia? Wydaje się, że w *Biblii*. Abdon jest imieniem biblijnym, w *Starym Testamencie* występuje ono kilkakrotnie. Pierwszy raz odnajdujemy je w *Księdze Sędziów*, gdzie Abdon jest jednym z sędziów mających przywództwo nad Izraelem.

Po nim był sędzią Izraela Piratonita Abdon, syn Hillela. Miał on czterdziestu synów i trzydziestu wnuków, którzy jeździli na siedemdziesięciu młodych osłach. Był on sędzią Izraela przez osiem lat. Potem umarł Piratonita Abdon, syn Hillela i został pochowany w Piratonie, w ziemi Efraima, na Górze Amalekitów. (Sdz 12,13)⁶

Księga Sędziów mówi o ludziach (była wśród nich też prorokini Debora), którzy sprawowali rozjemczy sąd nad rodami Izraela. Ci sędziowie byli kimś w rodzaju władzy świeckiej, namaszczonej wsparciem duchowym przez samego Boga. Sprawowali oni swoje stanowisko od czasu wejścia Żydów do Ziemi Obiecanej, do uformowania się monarchii izraelskiej. Sędzia zawsze był kimś ważnym, miał moc duchową przywódcy w oczach pobożnych Żydów. Od tej chwili imię Abdon zaczęło oznaczać mędrca. To znaczenie w kontekście *Wieczoru u Abdona* zgadzałoby się i pasuje do wiecznie filozofującego Abdona, który w swoim miasteczku chyba jest odpowiednikiem starotestamentowego sędziego w tym rozumieniu, że postrzegany jest, jak ktoś wiedzący więcej – po trosze jak mędrzec. Ten wątek biblijny bywa przez badaczy pomijany.

W *Innym Spisie Potomków Beniamina* w *Pierwszej Księdze Kronik* pojawiają się wzmianki o kolejnym Abdonie:

W Gibeonie mieszkał ojciec Gibeonu Jeiel, a żona jego miała na imię Maaka. Jego pierworodnym synem był Abdon [a następnymi] Cur, Kisz, Baal, Nadab, Gedor, Achjo i Zaker. (1 Krn 8,29)⁷

Jeszcze inny Abdon w *Starym Testamencie* pojawia się w *Drugiej Księdze Kronik*, jego ojcem był Mika. Król Jozjasz nakazuje mu oraz czterem innym urzędnikom, by udali się do wyroczni – prorokini Chulda oznajmiła im, że Bóg wspiera pobożnego króla. Sam

⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Red. ks. Michał Petera (ST), ks. Marian Wolniewicz (NT). Poznań 1991. s. 445.

⁷ Tamże, s. 710.

jednak Abdon zostaje tu ledwie wzmiankowany.

I rozkazał król Chilkijahu, Achimakowi, synowi Szafana, i Abdonowi, synowi Miki, pisarzowi Szafanowi i słudze królewskiemu Asai:

- Idźcie, radźcie się Jahwe o mnie i ostatku ludu Izraela i Judy w sprawie słów tej znalezionej Księgi. Wielki bowiem gniew Jahwe spadł na nas za to, że ojcowie nasi nie strzegli słowa Jahwe i nie czynili wszystkiego, co jest napisane w tej Księdze. (2 Krn 34,20)⁸

Zdzisława Mokranowska wspomina ten wątek w swej monografii *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, jednak nie podaje lokalizacji, w której księdze *Starego Testamentu* można to znaleźć. Badaczka pisze, że biblijny Abdon, syn Miki, został przez Jozjasza wraz z innymi wysłany do prorokini Chuldy w celu poznania tajemnicy. Uważa, że Iwaszkiewiczowski Abdon także pragnie poznać tajemnicę życia i śmierci i podejrzewa rabina Szymse, że ten już może ją posiadać⁹. Kontekstem najbardziej logicznym znaczeniowo dla bohatera Iwaszkiewiczowskiego utworu wydaje się pierwszy przytoczony przykład, Abdon-sędzia z *Księgi Sędziów Starego Testamentu*.

Iwaszkiewicz poza tym nie umieszcza w swym dziele aluzji biblijnych. Aluzyjny jest tylko tytuł; Abdon to imię głównego bohatera utworu. To imię nie zostaje w obrębie całości omówione, jakby autor chciał ukryć jego znaczenie, bo uznał je za nieistotne. To imię jest czytelne jako aluzja intertekstualna, nieostro i tylko metaforycznie odnosząca się do *Biblii*. Bohater Iwaszkiewicza nazwany Abdonem jest więc... jak sędzia. Znajdziemy u niego wszystkie charakterystyczne cechy izraelskiego sędziego: ktoś ważny, mądry, po trosze prorok i duchowy przywódca (znany z *Księgi Sędziów z Biblii*).

Niejasności i niepewność w interpretowaniu i szukaniu kontekstów biblijnych dla wczesnych opowiadań Iwaszkiewicza, może wynikać również z przypuszczalnie nie tak dogłębnej znajomości *Biblii* przez pisarza. Iwaszkiewicz w swojej twórczości nie daje znaków, że biegle znał tę księgę. Trudno przypuszczać, by młody wówczas pisarz celowo nazwał bohatera swojego prozatorskiego dzieła biblijnym imieniem, o którym wie właściwie ktoś dobrze znający *Biblię*.

Strona tytułowa *Wieczoru u Abdon* to nie tylko tytuł, to również dedykacja. Iwaszkiewicz dedykował swój tekst Witkacemu. Obaj artyści znali się, chociaż nie byli przyjaciółmi. Iwaszkiewicz po

⁸ Tamże, s. 801.

⁹ Mokranowska, dz. cyt., s. 69.

latach z szacunkiem wspomina Witkiewicza¹⁰. Witkacy znalazł także żonę Jarosława, Annę Iwaszkiewiczową. Wykonał obojgu słynny portret, który jest dziś ozdobą Muzeum Iwaszkiewiczów w podwarszawskim Stawisku. Obraz był prezentem ślubnym Witkacego dla Iwaszkiewiczów w 1922 roku¹¹. Tytuł utworu i dedykacja podsuwają dwie myśli. Pierwsza, Abdon jak biblijny sędzia. Druga, Abdon niczym Witkiewicz.

Na końcu *Wieczoru u Abdona* Iwaszkiewicz umieścił datę: rok 1922. Kim wtedy jest Witkacy w oczach Iwaszkiewiczów? Jest już artystą w pełni dojrzałym, poniekąd „gotowym” do wymawiania pełnym głosem wypowiedzianych idei oraz jawi się jako autor ważnych dzieł. Słynny jest jego tom eseistyczny *Nowe formy w malarstwie i wynikające z nich nieporozumienia* (1919)¹².

Jakie mogły być relacje Iwaszkiewiczów i Witkacego? Jeżeli chodzi o skamandrytów, to z Tuwimem mógł się przyjaźnić, z Wierzyńskim kolegować, z Lechoniem natomiast lubić, lub też nie. Z Witkiewiczem Iwaszkiewicz przypuszczalnie mógł czuć powinowactwo duchowe. Nie jest w tym nic dziwnego, wszak obaj artyści wyrosli z tradycji europejskiego modernizmu.

Mówiąc językiem badań semiotycznych – we wstępnej ramie tekstu Iwaszkiewicz zdaje się budować dialog a może polemikę z Witkacym. Mokranowska uważa, że Iwaszkiewicz w momencie pisania *Wieczoru u Abdona* jest na rozdrożu i poszukuje artystycznego światopoglądu. Porażka filozofii Abdona zdaje się być atakiem lub polemiką z Witkacym, ale i nie tylko. Tym bardziej czas druku prac Stanisława Ignacego Witkiewicza w „Skamandrze” i powstanie *Wieczoru u Abdona* sprzyja tezie o polemiczności Iwaszkiewiczowskiego utworu¹³.

Jeżeli chodzi o tytuł utworu i dedykację, po powyższej analizie do głowy przychodzą dwie myśli. Pierwsza, Abdon jak biblijny sędzia. Druga, Abdon niczym Witkiewicz. Ten ktoś, bohater nazwany biblijnie Abdonem, miałby trochę cech Witkacego jako duchowego przywódcy, ale może to jest też obraz odpodobniony?

¹⁰ Zob. rozdział o Witkiewiczu w tomie eseistycznym: Jarosław Iwaszkiewicz: *Petersburg*, Warszawa 1997.

¹¹ W roku 2005 obraz skradziono, a odnaleziony został w maju 2011.

Aktualnie wartość dzieła wyceniona na ok. 500 tys. złotych.

Zob.: <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/365570,Policja-odzyskala-Portret-Anny-i-Jaroslaw-Iwaszkiewiczow-Witkacego>

¹² Zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Oprac. Janusz Degler i Lech Sokół. Warszawa 2002.

¹³ Mokranowska, dz. cyt., s. 75.

Problem genologiczny

Sporną kwestią wydaje się też sklasyfikowanie gatunkowe utworu *Wieczór u Abdona*. Mokranowska jest zdania, że *Wieczór u Abdona* jest raczej „antypowieścią” i w swojej rozprawie nazywa utwór Iwaszkiewicza opowiadaniem. Twierdzi, że ten tekst respektuje Gatunkowe wymogi dramaturgii nowelistycznej, a bohater tytułowy i opis jednego zdarzenia, centralnego dla fabuły utworu, stanowi kompozycyjną dominantę z wyraźnym punktem kulminacyjnym. Rola układów przestrzennych w tym utworze burzy klarowność tej gatunkowej klasyfikacji, bo waloryzuje powroty poszczególnych sekwencji, nadając paralelnym układom znaczenia formalne i treściowe¹⁴. Krótki utwór Iwaszkiewicza to z pewnością proza fabularna, znowu nie-dookreślona. Skoro jest tak lapidarny, można go nazwać opowiadaniem. Jednak skutek wewnętrznego powikłania wydarzeń i obrazów, ich ilości i intensywności – *Wieczór u Abdona* może być nazwany małą powieścią.

Na utwór składa się 36 segmentów oznakowanych cyframi rzymskimi. Umownie możemy je nazywać też rozdziałami. Najkrótszy z nich (rozdział XXXI) przedstawia się następująco: „Hermina mówi – ...” (s. 233). Te segmenty byłyby jak rozdziały większej epickiej całości fabularnej – różne wielkością i zakresem treści. Z drugiej strony, są one bardzo krótkie. Mogłoby się wydawać, że zbyt krótkie jak na coś, co można by nazwać powieścią. Czytając ten utwór, można zauważyć, że krótkie wątki fabularne są strasznie posegmentowane (np. moment wieczornego spotkania lub spotkań u Abdona). Oczywiście jest to, że autor celowo nie przeznaczał jednego rozdziału na cały wątek (nie po raz pierwszy i ostatni Iwaszkiewicz prowadzi grę z czytelnikiem). W tym wypadku decydujący jest fakt liczby segmentów, a nie ich długość. W wyniku tego stwierdzenia – mała powieść jest najlepszym określeniem dla utworu Iwaszkiewicza.

Idąc śladem Stefani Skwarczyńskiej, która badała instrumentację gatunkową w strukturze dzieła¹⁵, można wskazać autonomiczną konstrukcję gatunkową w *Wieczorze u Abdona*. Jest nią obraz. Utwór mógłby nosić podtytuł *Obrazy* – tak bardzo nie wydarzenia, nie studium psychologiczne bohaterów, ale wyraziste plastycznie obrazy go określają. Ich podobieństwo, powtarzalność.

¹⁴ Tamże, s. 71.

¹⁵ Zob. jej słynną rozprawę *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego*. W tomie: Stefania Skwarczyńska: *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966.

Obrazy jako pewne konstrukcja elementów, szczegółów. Obraz jako forma gatunkowa. Wskazuje to (w początkowej naszej percepcji) na plastyczny i malarski wymiar tekstu. Te obrazy częściowo byłyby realistyczne, są jednak stylizowane, deformowane, są wizyjne. Wygląda to jakby Iwaszkiewicz w podziękowaniu za obraz od Witkacego, w zamian namalował mu prozą kilka swoich, literackich obrazów.

Prowincja i erotyczne trio

Utwór to najpierw studium prowincji – jej nudy, marazmu, senności. Prześwieca tu może prowincja z prozy polskiej XIX wieku (*Emancypantki* Prusa i miasteczko Iksinów), XX wieku (Żeromski i Kleryków w *Syzyfowych pracach*). Czuć tu może klimat dramatów Czechowa z bohaterami zakopanymi na prowincji (w *Wujaszku Wani*, w *Trzech siostrach*, gdzie bohaterki wzdychają tylko bezsilnie „Ach, do Moskwy!”). Te echa literackie nie są tu najważniejsze. Może nawet mamy proste reminiscencje z ukraińskiej prowincjonalnej młodości Iwaszkiewicza.

Jesteśmy w Malinach. Rytm tamtejszego życia jest powolny, a mieszkańcy są odizolowani od świata. Aby podkreślić beznadziejność sytuacji miasteczka, Iwaszkiewicz wielokrotnie używa frazy „Nikt nie jeździł z Malin; nikt do Malin nie wracał” (s.213). Tam mieszka troje bohaterów głównych. Abdon jako mężczyzna dojrzały. Michaś jako młodzieniec, efeb. Pani Hermina, czyli – wycięta jak z kart prozy XIX wieku – pani aptekarzowa, kobieta trzydziotokilkuletnia (niby echo Emmy Bovary z powieści Flauberta lub pani de Rênal z powieści Stendhala *Czerwone i czarne*)¹⁶.

Powieść mimo, że porusza temat miłości i namiętności, nie jest prozą psychologiczną. Mamy tu pewne typy postaci. Michaś jest typem młokosa, niewinnego, potem poddanego inicjacji intymnej. Pani Hermina to model kobiety dojrzałej, która oswaja erotycznie młodzieńca (jak u Stendhala...). Nawet zewnętrznie postacie są typowe. Pani Hermina – zawsze w sukni czerwonej, „pokrytej czarną ruską koronką”. Opis urody Michasia (różowe wargi, białe zęby, niebieskie oczy) to jakby banalna esencja męskiego, a raczej młodzieńczo-męskiego, piękna w jego przeciętności. Ta dwójka jest parą, która tworzy największą sensację w nudnym miasteczku.

¹⁶ Zob. Gustaw Flaubert: *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*. Tłum. Ryszard Engelking. Gdańsk 2005. i Stendhal: *Czerwone i czarne. Kroniki włoskie*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa 1982.

Wszyscy mieszkańcy wiedzą, kiedy Michaś sypia u Herminy. To wygląda na celowy zabieg artystyczny Iwaszkiewicza.

Jedyną zatem postacią portretowaną pełniej byłby Abdon. Narrator relacjonuje doznania emocjonalne bohatera, zna ich ewolucję i cały czas je śledzi. Dzięki temu mamy dosyć szczegółowy jego obraz. Oto Abdon czuł kiedyś lęk egzystencjalny, wpatrując się w pejzaż, teraz już ma dystans ironiczny, uśmiecha się. Narrator unaocznia myśli Abdona, jego marzenia senne, wrażenia akustyczne. Wielokrotnie zdania formułowane przez narratora to jakby, mowa pozornie zależna, rodzaj unaocznienia myśli Abdona. Tak w rozdziale VII, gdzie narasta motyw odczuwanego tragizmu bytu, albo, inaczej nazwanej, „męki istnienia”:

Potworna męka istnienia nie ma pocieszenia. I nic to nie znaczy, że pani Hermina opiera mu dłoń na czole.

- Ach nic - mówi - pani Hermino, pani to robi tylko z dobroci.

A jednocześnie boleść, fala nieskończenie bolesna poczyną rozmiękczać mu oczy. Nigdy, nigdy mnie pojąć nie możesz, Hermino, że usta moje dyszą jedynie dla ciebie, serce moje tobą oddycha, westchnieniem moich płuc ty jesteś. Wszystko, wszystko...

(s. 228)

W końcowej fazie rekonstrukcji świadomości bohatera, kiedy narrator zdaje się unaoczniać stany wewnętrzne i myśli Abdona, jesteśmy świadkami rozpadu obrazu jego świata.

I nagle...

Nie, tym razem nie nagle. Stopniowo, powoli, jak operowa dekoracja, zawalił się cały świat. Zamiast świata - mięsista jama pełna drgań. Wszystko jest kurczowym bólem serca. (s. 233)

Mokranowska uważa, że Abdon jedynie aspiruje do miana drugiego mędrca w okolicy (pierwszy to rabin Szynsze). Finalnie przekroczy zaczarowany krąg koncentrycznej przestrzeni Malin i pójdzie na odpust do Oratowa. Stary Abdon odchodzi z miasteczka, poddaje się „pętlom szosy”, uczyni to za namową młokosa Michasia. Według niej Abdon reprezentujący starość, ostatecznie przegrywa z Michasiem reprezentującym młodość¹⁷. Czy badaczka jednak ma rację? Mokranowska błędnie chyba widzi Abdona jako drugiego mędrca w miasteczku, po rabinie – w ogóle nie są ukazane jakieś relacje tego bohatera wobec mieszkańców Malin poza Herminą i Michasiem, służącą Antoniną i zdawkową stycznością z rabinem,

¹⁷ Zdzisława Mokranowska, dz. cyt., s. 78.

o którym też wiemy niewiele. Poza tym Abdon nie ma, wbrew twierdzeniu Mokranowskiej, cech „starca”. To, że lubi filozofować i jest bogaty, nie musi od razu oznaczać, że jest bardzo sędziwy. Nie ma przeciwwskazań ku przypuszczeniu, że Abdon był tylko odrobinę starszy, a może i nawet w wieku Herminy! Tak więc łatka „mądrego starca” wydaje się nadana przez Mokranowską trochę na wyrost. Racji też raczej nie ma German Ritz, uważając, że Abdon ma cechy autobiograficzne Iwaszkiewicza¹⁸.

W *Wieczorze u Abdona* relacje są trywialne i głębokie. Trywialna jest więź Michasia i pani Herminy. Przedstawia ona młodzińca uwiedzionego przez starszą mężatkę. To edukacja erotyczna pusta duchowo. Głęboka jest więź Abdona i Michasia. Jakieś dalekie echo greckiej tradycji mentora i efeba przeświecałoby tu. Jednak ta tradycja zostaje odwrócona. Po pierwsze: nie ma jasno ukazanej więzi intymnej między oboma, byłyby tylko sympatia. Po drugie: to nie Abdon Michasia, ale Michaś uczy Abdona, nakazując mu, by uleczył ból egzystencji wyjeżdżając. Zaraz potem (w rozdziale XIII) zabrzmiał *Pieśń Abdona* jako monolog celowo archaizowany.

Młokos pewien, imieniem Michaś, nauczył mię czcić cię, drogo wesola.
Powiedział mi, że cały świat jest wielkim kołem.
Zmierzonym promieniem R, promieniem słonecznym.
Pi R², Pi R² - niesłychana formułka;
Pi jest wiedzą radosną, tajemną piosenką ptaszka snem mglistej nocy
wiosennej
R - promień słońca, okolem wachlarza mierzącym stopy płaskich światów,
żółtych w deszczu, w jesieni.
A kwadrat jest sumą moich entuzjasmów - do kwadratu, do kwadratu.
Młokos jeden, imieniem Michaś, którego ma zęby białe.
Powiada mi: „Idź, idź, Abdonie w pielgrzymkę (...).
(s. 222)

W tej pieśni Michaś z prowincjonalnych Malin nabiera mocy duchowego przewodnika, który wzywa do drogi jako pielgrzymki oraz do samopoznania. Młokos uczy starszego. To hermetyzm, gdzie właśnie Michaś jest hermetyczny. Celem bytu byłoby tu samopoznanie jako rozumienie swej miłości. Brzmi to jak chrześcijański platonizm, ale prawie bez chrześcijaństwa, choć wspominany jest Chrystus pośród rojeń Abdona. Przypomniany metaforycznie jako Bóg, którego „ręka” wiedzie smyczek po strunie wieczności:

¹⁸ German Ritz: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Tłum. Andrzej Kopacki. Kraków 1999. s. 105.

I wtedy przychodzi jedyna prawdziwa myśl o wieczności. Przebija mnie jak włócznia Chrystusowa i ogarnia od zenitu po nadir. I jestem już tylko skrzypcową struną, na której ręka pańska kładzie smyczek.
(s.220)

W rozdziale XIV mamy kolejną część tej samej pieśni Abdona albo autonomiczną pieśń drugą. W tym wypadku główny temat zostaje przetworzony. Michaś nie jest już nauczycielem, a smarkatym kochankiem aptekarzowej. Michaś staje się trywialny:

Młokos pewien – sypia u pani aptekarzowej – ohej, ohej, ohej.
Młokos pewien, Michaś imieniem, formą nauki powiedział:
„Naprzód Żyd weźmie pana do karetki, Żyd panu dziewczkę sprowadzi do karczmy.
To już jest coś.
Młokos – ach, czemuż nie mam jego białego czoła?
Młokos pewien – ach, czemuż nie mam jego białego czoła?
Młokos pewien – Michaś – ach, czemuż, czemuż nie mam jego czoła?
Młokos pewien, Michaś imieniem, formą nauki powiada:
„Raz już pójdziemy – więc razem? – pójdziemy drogą snów.
Nikt nas nie zatrzyma – czy słyszysz dalekie, dalekie ujadanie psów?
Czemu szeleszczą szczerobiałe szczerby bezszatnych drzew, drzewek, krzewów, trzcin?
Nie chcą nas puścić od siebie: patrz, lecą za nami i płaczą”
Młokos pewien, Michaś imieniem, powiedział mi: „Chodźmy, idziemy.
Dokąd, po co, daleko? - Nie wiemy.
Jeżeli zawiedzie nas droga tam, dokąd wiecie filozofia...”
Tęsknota byłaby po prostu straszna, gdyby nie filozofia. (s.223)

To przypomina reprzykę. W muzyce jest ona trzecim odcinkiem formy sonatowej, będąca powtórzeniem z pewnymi zmianami odcinka pierwszego (ekspozycja¹⁹). Repryza²⁰ kończy się zwykle coda²¹. Wezwanie Michasia, by pójść stąd razem, ma sens konkretny. A mówiący (śpiewający) to Abdon w tej oto chwili zdaje się uczestniczyć we wspólnej z Michasiem wędrówce przez świat w homoerotycznej bliskości. Wszystko to jednak wpisuje się w motyw trójkąta miłosnego:

Siedzą we trójkę na kanapie. Powoli gasną jaskrawe tony. Lampa. Nisko.

¹⁹ Ekspozycja – pierwsza część formy sonatowej, w której przedstawione są kolejno dwa tematy. W fudze to pierwsze przeprowadzenie tematu kolejno przez wszystkie głosy biorące udział w utworze.

²⁰ Jerzy Habela: *Słowniczek muzyczny*. Kraków 1977. s. 161.

²¹ Coda – końcowy fragment utworu o dowolnej długości, nierzadko o charakterze przyśpieszającym. Stanowi kulminację wyrazową i syntezę materiału tematycznego utworu. Występuje w formie sonatowej, fudze i tańcach.

Abdon coś szepce. Bez sensu zapewne. Michaś nie słucha. I oto nagle zdumienie. Mucha jesienna, senna zbudziła się. Przyleciała. Brzęczy.
(s. 225)

Nie całkiem on jasny. Czy to Abdon i Hermina, oboje odmiennie, zabiegają o Michasia? Czy może oni obaj pragną Herminy? W mikroszenie dalszej Hermina rozbiera się poniekąd dla Abdona, ten jednak spogląda na to „z przerażeniem”:

– Po prostu nic nie znaczę – powiedział znowu Abdon i z przerażeniem zobaczył, że pani Hermina naprawdę się rozbiera.
(s.229)

W końcu dochodzi do zbliżenia. Narrator wskazuje na nieświeżą bieliznę damy i lokalnego podglądacza zza okna (to miejscowy rabin Szymasz). W innej scenie obaj, Abdon i Michaś, podglądają z zewnątrz przez okno nagą panią Herminę. Potem znowuż Hermina siedzi na kanapie, a Michaś u jej stóp. Chyba jest to obraz niedopowiedziany fabularnie. Tuż po owym podglądaniu? Ona jest naga? Raczej tak, pieści Michasia. Abdon chyba jest tuż obok, jako obserwator seksualnego zbliżenia, a później współuczestnik?

W tej sztuce miłosnej wzrasta rola kobiety jako inicjatorki zbliżenia. Hermina też w stylizowanym (orientalnie, biblijnie w duchu *Pieśni nad Pieśniami*, z klimatu modernizmu) iście literacko monologu (w rozdziałach XXVIII, XXIX i już niewypowiedzianie w rozdziale XXXI i znowu głośno – XXXIII) opisuje ciało Michasia i mające dalej nastąpić pieszczoty:

Hermina mówi:

– Słodko się zaczyna nasza pieszczota. Włosy jego są niby puch jasny. Dłoń moja, niby wśród paździerza wybierając włókno, zasnuwa się w nie i szuka miłości. To na kark, to na czoło spadając, zapamiętać chce kształt tej czaszki: w niej – myśli sobie – zamknięto biały mózg, który mnie ukochał, który pełen jest pożądliwych myśli i płonie pod doskonałą okrągłością kości.
(s. 232)

Jako kulminacja, scena to realna i fantazmatyczna – Abdon rani Michasia nożem w szyję lub raczej w kark:

Więc krew. Nóż zaciska powoli w dłoni. Palcami obejmuje szyję tętniącą czerwoną posoką, kark pełen pożądliwych mięśni. Tra-tach. Tra-tach. Głucho. To przeraźliwe uczucie rozstępowania się miękkiej masy ciała pod ostrzem. Obraca nóż w ranie i pełno ma już chluszczącej, przyjemnie cieplej posoki w dłoniach, na ustach, na trzosach.
I szukać poczyzna ciała Herminy.
(s.234)

Po scenie kulminacyjnej jest dwojaki finał. Pierwszy, w duchu zmysłowości, trywialności: Michaś żyje (tylko ma szyję mocno obandażowaną), pije herbatę u pani Herminy. I drugi, z ducha hermetyzmu i tragizmu: Abdon opuszcza Maliny, wyrwa się z zamkniętej przestrzeni. Odchodzi osoba pożądana, nie pożądana. Jak uważa German Ritz, tak naprawdę nie wiadomo dokąd. W przeciwieństwie do opowiadań Iwaszkiewicza z lat 1926-1936 takich jak: *Przyjaciele*, *Zygfryd* czy *Nauczyciel*, gdzie jest opis tego, co dzieje się później²². W tym momencie czytamy, że to tylko ucieczka „na odpust do Oratowa”, ale wkrótce zapewne dalej, daleko, w świat i byt.

Za pomocą swojej charakterystycznej techniki pisarskiej, Iwaszkiewicz ponawia tutaj problemy, lęki i dylematy bohaterów dramatów Witkacego (np. ciągle niespełniony Edgar z *Kurki wodnej*). Dzięki temu dochodzi do splotu obserwacji egzystencji, które obaj – Iwaszkiewicz i Witkacy – czerpią z europejskiego modernizmu, głównie chyba z dramaturgii. Badacze doszukują się w tej kwestii relacji Witkacego do Augusta Strindberga i lekcji Antoniego Czechowa (realista w stylu, modernista myślowo) u Iwaszkiewicza.

Wieczór u Abdona jest pozornie powieścią o miłości i zazdrości gdzieś na podgórskiej prowincji (położenie miasteczka pośród pagórków, gdzieś na wyżynie). Tak naprawdę jest to fabuła z ducha hermetyzmu, podporządkowująca wartości dźwiękowym walorom słowa, pełna zagadkowości i niejasności. Opowieść o samopoznaniu i o świadomości tragicznej oraz o otwarciu egzystencji na nowe poznawanie siebie i świata.

Muzyczność *Wieczoru u Abdona*. Skojarzenie dźwięków i obrazów

W *Wieczorze u Abdona* nie znajdziemy odwołań do kompozycji i kompozytorów. Takich tropów muzycznych nie ma. Muzyczności tej małej powieści nadaje specyficzna budowa. Utwór zbudowany jest techniką wizyjną, poprzez splot obrazów i dźwięków. Pośród tych obrazów są i inne mikroogniwa świata przedstawionego, które miałyby tu walor jakby realistyczny, jako przejmujące studium prowincji.

Powtarzające się obrazy to wizualizacje. Często są wprost malarskie, przy wykorzystaniu monochromatycznych plam barw (czerwona suknia Herminy) lub precyzyjnych zbliżeń (kolor warg,

²² German Ritz, dz. cyt., s. 107.

zębów, oczu Michasia). Powtarzają się pewne frazy, które brzmieniowo niosą obraz, np. drogę widzianą z okna, znikającą za wzgórzami, domki miasteczka, pola. Tak choćby z obrazem zbliżeniem – drzewa, które jest „zielone, chwiejne, mrące” i przed domem Abdona,

Drzewo przed oknem Abdona stało zielone, chwiejne, mrące. Jesień. Wielkie akordy wiatru, żżętych pól.
(s.213)

i przed apteką:

Drzewo przed apteką stało zielone, chwiejne, mrące. Jesień. Wielkie akordy wiatru, smutku, żżętych pól.
(s.235)

Obraz i dźwięk zostają tu skojarzone.

Cały tekst przesycony jest powtarzającymi się co jakiś czas frazami, które są refleksjami i obserwacjami opowiadającego. Charakterystyczny jest aforyzm Abdona, po raz pierwszy pojawiający się w rozdziale III. To proste zdanie narratora lub jego unaocznienie stanu myśli Abdona: “Tęskonta byłaby po prostu straszna, gdyby nie filozofia”. (s.214) Intryguje powtarzające się często frazy odnośnie do szosy:

Abdon uśmiechał się. Oto zamarł już w nim strach. Dawniej skoro tylko spoglądał na puste śmigi szosy, susami idącej przez wzgórza - bał się. Teraz się uśmiechał.

Poczucie zdobytej mądrości smakował. Szerokie susy szosy nic nie znaczą. Usiadł w oknie jak co dzień o czekał na przechodzących. (s. 213-214)

Mamy tutaj ciekawy zabieg. Nagromadzenie w jednym miejscu wielu podobnie brzmiących głosek. W tym wypadku będzie to sycząca, szczelinowa spółgłoska „s” – „śmigi szosy, susami”, „szerokie susy szosy”. Jak słusznie zauważyła Mokranowska, instrumentacja głoskowa i paralelizmy składniowe wyznaczają dominantę stylistyczną tej prozy i służą muzyczności utworu²³.

Zauważamy również rytm przejawiający się w życiu codziennym mieszkańców Malin. Co rano Abdon widzi Michasia, raz na tydzień dostarczana jest poczta, raz na tydzień przyjeżdża Żydek z karetką. Każdy mieszkaniec jest wciągnięty w ten rytm i musi się z takim tempem życia pogodzić. Rytmicznie powraca też temat nostalgii jako stanu wewnętrznego Abdona. Technika pisarska *Wieczoru u Abdona* jest pozornie tylko obrazowa. Tak naprawdę jest

²³ Zdzisława Mokranowska, dz. cyt., s. .74.

to utwór najgłębiej muzyczny.

Nie ma tu żadnych prostych aluzji muzycznych do dzieł kompozytorów. Jest dwukrotnie nazwana tak *Pieśń Abdona*, która ma jednak prosty charakter monologu lirycznego – odwołuje się więc jakby do archetypu pieśni jako gatunku muzycznego, a nie do twórczości konkretnego kompozytora. Należy więc ją rozumieć jako krótki utwór wokalny do tekstu poetyckiego, wykonany przez Abdona, w tym wypadku solowo, bez towarzyszenia instrumentu.

Wspomina się w utworze o jesiennych „akordach wiatru”:

Lato? Czyż przyjdzie jeszcze lato? Teraz jesień. Wielkie, szerokie akordy wiatru, smutku, zżętych pól. W dzień z okna pokoju widać olbrzymią, wspinającą się ku górze szosę. Lecz teraz: jak szal srebrny – noc.
(s.231)

Kiedy indziej „Topole grają jak organy”:

– Zrozumieć, zrozumieć – powtarza pani Hermina. Czuje na czole chłód szyby. Topole grają jak organy. – Zrozumieć, zrozumieć – powtarza pani Hermina. (s.212)

To efekty akustyczne przyrody, jej muzycznie brzmiącej dźwięczności są przez narratora eksponowane. Poza tym w świecie fantazmatycznym Abdona, w jego rojeniach słyszeć flety:

Ale flety. Flety bębnią jak giętkie skoki sarny, jak pluskanie roz-pierzchających się ryb. Dmą gdzieś we flety. Wszyscy ludzie. Ostatecznie każdy mógłby grać na flecie. Z fletu wypadłyby gwiazdy i stokrocie, kaskady pajęczyny, świetlików, piór zielonych. Ostatecznie każdy mógłby grać na flecie.
(s.215-216)

Podstawowa jednak zasada muzyczności *Wieczoru u Abdona* jest inna i głęboko subtelna. Oto konstrukcja tekstu jest jak ekwiwalent utworu muzycznego. Odpowiednikiem formy kompozycyjnej i rytmu dzieła muzycznego są tu: obrazy, ich powtarzalność, nawarstwianie się, kumulacje i wyciszenia. Obraz pełni tu funkcję motywu muzycznego, jest jak struktura brzmienia. W *Wieczorze u Abdona* jest kilka takich powtarzalnych obrazów-tematów muzycznych. To np: droga, wieczór, jesień, wiatr, suknia, twarz Michasia, herbata (w szklance dźwięczącej, w filiżance), okno (ciemne). Układy sytuacyjne, przestrzenne, refrenicznie powtarzające się motywy ikoniczne w *Wieczorze u Abdona* w pewien sposób „unieważniają” fabułę i uwydatniają wątpliwość akcji na rzecz doznań

estetycznych i ekspresywnych²⁴. Nietrudno skojarzyć natrętnie ponawiane obrazy z leitmotivami. Oczywiście nawiązanie do techniki kompozycji Richarda Wagnera, a nawet użycie jej za pomocą słów.

Pojawia się temat i reprzyza, czyli przetworzony wariant tematu. Flagowym przykładem reprzyzy jest wspomniana wcześniej *Pieśń Abdona*, gdzie tematem był Michaś nauczyciel, a reprzyzą trywialny młokos. Ale to nie jedyny przykład. Cała faktura utworu została tym usiana. Drzewo przed domem Abdona (temat) i drzewo przed apteką (reprzyza), okno mroczne widziane od strony jaśniejszego wnętrza (temat) i okno jasne widziane od strony mrocznej przestrzeni zewnętrznej (reprzyza). A nawet suknia czerwona (temat) i raz o nieco innej tonacji barwnej – pasowa (reprzyza). Te powtarzające się obrazy warto po kolei kojarzyć i dostrzegać w nich muzyczność. Razem tworzą swoistą partyturę literacką.

Kwestia, którą nie całkiem trafnie stawiają badacze Iwaszkiewicza: Wagner. Problem w tym, że bardzo długo po II wojnie światowej Wagner traktowany był w Polsce jak kompozytor szacowny wprawdzie historycznie, ale archaiczny, dawny już, niemodny, przewyższony, nie do grania, nie do słuchania, nie do naśladowania, osobno też oskarżany był niemal o współodpowiedzialność za hitleryzm (Hitler i naziści mieli słabość do jego muzyki). Nawet tak wnikliwy czytelnik Iwaszkiewicza jak Ryszard Przybylski śledzi przewyższanie estetyzmu, „efekciarstwa” sztuki Wagnera, opisując ataki ówczesnej krytyki na kompozytora, gdzie pisano, że „Wagner zdaje się niemal jakimś wielkim nieporozumieniem, o tak jednak cyklopowych rozmiarach, że tym samym budzi już podziw i niemal grozę”²⁵. W dużym stopniu przesłoniły powyższe sądy prace Bohdana Pocięja, w tym tom *Szkice z późnego romantyzmu*²⁶, zawierający subtelne interpretacje Wagnerowskich dramatów muzycznych. Jednak w najnowszej książce Grzegorza Piotrowskiego można przeczytać, że istnieje „Wagnerowski cień, który przenika twórczość Iwaszkiewicza”²⁷. Można się odrobinę zdziwić i zadać sobie pytanie – jaki cień? Dlaczego inspirowanie się Wagnerem miałooby twórczość Iwaszkiewicza zaciemniać? To kompletne nieporozumienie. Przybylski opisuje, że nawet w czasie największej nagonki na Wagnera, Iwaszkiewicz nie miał nigdy żadnego powodu do ataku i totalnej

²⁴ Tamże, s.74.

²⁵ Zob. Ryszard Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916-1938*. Warszawa, Czytelnik, 1970. s. 56.

²⁶ Zob. Bohdan Pocięj: *Szkice z późnego romantyzmu*. Kraków 1978, część: *Wagner*.

²⁷ Zob. Grzegorz Piotrowski: *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*. Toruń 2010. s. 104.

niechęci wobec niemieckiego artysty. Jego stosunek do muzyka nacechowany był zrównoważonym spokojem. Pod tym względem przypominał podobno Tomasza Manna²⁸. Technika niemieckiego kompozytora była po prostu dla autora *Wieczoru u Abdona* uskrzydlałą inspiracją twórczą i służyła nowatorskim eksperymentom z zakresu muzyczności tekstu. Czas docenić Wagnera i nie mieć za złe Iwaszkiewiczowi, że jego geniusz lubił i cenił.

Literacka sonata wirtuoza. Spełnienie muzyczności

Badacze spierają się również w innej kwestii: muzyczność utworu literackiego, także w związku z Iwaszkiewiczem. Zdzisława Mokranowska twierdzi kategorycznie, że taka muzyczność tekstu słownego budowanego jak ekwiwalent formy muzycznej byłaby niemożliwa²⁹. Chyba jednak kompletnie w tej kwestii nie ma racji. Właśnie w duchu muzycznym Iwaszkiewicz niekiedy tworzy tekst: najpierw w *Wieczorze u Abdona*, a po latach w utworze *Niebo* z tomu *Album tatrzańskie*.

Jaki gatunek muzyczny reprezentowałby *Wieczór u Abdona*? Chodzi, rzecz jasna, tylko o analogię wynikłą z kompozycji i brzmień tekstu. Maria Jędrychowska³⁰ i Mokranowska wskazują fugę. W dużym stopniu tak jest, ale tekst jakby rozsadza tę formę i wydaje się czymś większym.

Utwór ma wielowątkową i kunsztowną konstrukcję, z mnogością przetwarzanych tematów. To „formistyczny barok” (jak nazywa ten styl Jędrychowska). Swą rozległością dźwiękową *Wieczór u Abdona* najbardziej przypomina sonatę, pomimo że nie da się wprost wyodrębnić w utworze czterech części cyklu sonatowego³¹ spośród 36 segmentów tekstu. Warto dodać, że fuga bywa ogniwem sonaty jako wirtuozowska zabawa tematami. Iwaszkiewicz, który pisał też osobno o tym kompozytorze, znał dobrze sonaty fortepianowe Chopina. Nie wiemy, czy je grał (są trudne wykonawczo i wymagają pianisty wirtuoza), ale konstrukcję znał. Bliski pisarzowi Karol Szymanowski odnowił tę formę gatunkową – także komponował sonaty fortepianowe. Swą *I sonatę* na fortepian, ukończoną w roku 1904 w Zakopanem, Szymanowski dedykował Witkacemu, z którym był

²⁸ Ryszard Przybylski, dz. cyt., s. 54.

²⁹ Mokranowska, dz. cyt., s. 75.

³⁰ Zob. Maria Jędrychowska: *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław 1977, s. 71-85.

³¹ Cykl sonatowy – klasyczna postać sonaty. Instrumentalna forma cykliczna. Składa się z czterech części. I – forma sonatowa (szybkie tempo), II – melodyjna (powolna), III – menuet (umiarkowane tempo), IV – finał (tempo szybkie).

wówczas głęboko zaprzyjaźniony. Adresat wspomniał ją w swym dramacie *Sonata Belzebuba* (1926).

Tak więc sonatowe konteksty są dla Iwaszkiewicza naturalne i przważnie trafne. *Wieczór u Abdon*a przypomina jeszcze inny gatunek muzyczny – rondo. Jest to klasyczna forma instrumentalna wywodząca się z Francji. Polega na kilkakrotnym powtarzaniu wyrazistego tematu zwanego refrenem. Powtórzenia tematu oddzielone są epizodami, które wyraźnie kontrastują i odróżniają się od refrenu. Rondo występuje jako forma samodzielna lub jako ostatnia forma cyklu sonatowego³². Nieomal kolista jest kompozycja omawianej powieści. *Wieczór u Abdon*a zaczyna się i kończy obrazem drogi, widzianej ze sporej perspektywy.

Iwaszkiewicz jak wirtuoz bawi się formą muzyczną. Robi to za pomocą tekstu. Pisarzowi było o tyle łatwiej, że znał nuty i grał na fortepianie. Dodatkowo miał dużą wiedzę z zakresu muzyki. Warto się zastanowić, czy adresat *Wieczoru u Abdon*a był w stanie odkryć jego wartość muzyczną? Z pewnością tak! Stanisław Ignacy Witkiewicz grał na fortepianie, był wrażliwy na muzykę. Pisał o niej w pracach teoretycznych. Cały jego dramat *Sonata Belzebuba* dotyka tematu muzyki jako sztuki metafizycznej.

³² Jerzy Habela, dz. cyt., s. 164.

Andrzej Borkowski
(INiBI UPH, CBN IKRiBL)

***Powrót* Kazimierzy Iłakowiczówny. Próba interpretacji**

Abstrakt:

„*Powrót*” Kazimierzy Iłakowiczówny. *Próba interpretacji*. Celem przedstawianego artykułu jest prezentacja poezji Kazimierzy Iłakowiczówny w użytecznej poznawczo perspektywie badawczej, a szczególnie wskazanie na rolę tradycji literackiej oraz istotne klucze pozatekstowe. Przykładem takiego stylu myślenia o poezji Iłakowiczówny jest analiza i interpretacja wiersza *Powrót*, ukazująca złożoność i niejednoznaczność tej twórczości.

Abstract:

„*Powrót*” by Kazimiera Iłakowiczówna. *Interpretation attempt*. The main purpose of presented article is the attempt to present the poetry of Kazimiera Iłakowiczówna in cognitive useful research perspective with the indication on literary tradition and important extratextual keys. An example of this type of thinking about the poetry of Kazimiera Iłakowiczówna is the analysis and interpretation of the *Powrót* poem, which shows complexity and ambiguity of this creation.

Słowa kluczowe:

KAZIMIERA IŁAKOWICZÓWNA, POEZJA POLSKA, INTERPRETACJA

Key Words:

KAZIMIERA ILLAKOWICZOWNA, POLISH POETRY, INTERPRETATION

**Prof. Zbigniewowi Lisowskiemu
- dedykuję¹**

Wstęp

Zasadniczym celem prezentowanego artykułu jest próba „ustawienia” poezji Kazimierzy Iłakowiczówny, urodzonej w Wilnie u schyłku XIX w., wybitnej polskiej poetki, także tłumaczki i autorki prozy wspomnieniowej, w użytecznej poznawczo perspektywie badawczej, pozwalającej dotrzeć do wielorakich sensów jej liryki. Swoistym *exemplum*, odsłaniającym złożoność i niejednoznaczność tej twórczości, jest tu analiza i interpretacja tekstu poetyckiego *Powrót*.

¹ „Nidy nie przyjdzie dojrzałość, / zawsze będzie – nie to i – za mało, / gorzko, nie w porę, na próżno. / Nie pochyli się nikt, nie naprawi / i dalej będą krwawić / serca i róże (Kazimiera Iłakowiczówna: *Niedojrzałość*). Poezje Iłakowiczówny cytuję według edycji: *Poezje zebrane*. Oprac. Jacek Biesiada i Aleksandra Żurawska-Włoszczyńska. [Wstęp] Józef Ratajczak. Toruń 1999, t. 1-4. Wiersz *Niedojrzałość* pochodzi z tomu *Szeptem* (1966), w edycji toruńskiej – t. 3, s. 496.

Prezentowany szkic to zatem próba odpowiedzi na kłopoty, jakie nastręcza czytanie po latach tej poezji, zwłaszcza adeptom filologii polskiej, ale też starszemu pokoleniu badaczy, których cechują określone przyzwyczajenia intelektualne oraz przywiązanie do dawniej sformułowanych sądów i opinii. Przedstawiana całość jest też, w jakimś sensie, apologią hermeneutyki oraz, coraz częściej zapoznawanej w dydaktyce szkolnej i akademickiej oraz praktyce badawczej, „eksplikacji”² tekstu, uczącej wszechstronnego oglądu utworu literackiego, widzenia go w różnych perspektywach i w rozmaitym naświetleniu, uwzględniając poetykę immanentną, ale też klucze pozatekstowe.

Na wstępie trzeba podkreślić, że kresowa pisarka była od samego początku „wrzucona” w burzliwą historię życia, będąc nieślubnym i wczesnie osieroconym dzieckiem nauczycielki języków – Barbary Iłakowiczówny oraz Klemensa Zana – adwokata, syna słynnego Tomasza, współzałożyciela Towarzystwa Filomatów³. W opinii niektórych badaczy, chociażby Józefa Ratajczaka czy Anny Nasiłowskiej, nie tylko twórczość prozatorska związana jest mocno z życiem poetki. Trzeba bowiem pamiętać, że jej poetycki świat marzeń wysnuty jest także z traumatycznych, bolesnych doświadczeń osamotnionego dziecka⁴.

Poezja autorki *Niewczesnych wynurzeń* odznacza się różnorodnością podejmowanych tematów, różnorodnością wątków, mieniąc się zarazem wielością odsłanianych odcieni uczuć i emocji. Poetka prowadzi dialog z tradycją, obecne w jej wierszach są *Biblia*, starożytna Grecja, także tradycje literatury polskiej (barok, romantyzm) oraz rozpoznać w niej można pogłosy najlepszej literatury europejskiej. W liryce Iłły ujawnia się duża rozpiętość formalna i tematyczna, od wierszy okazjonalnych, okolicznościowych, po utwory prywatne, z kluczem biograficznym, lub też takie, które zaskakują czytelnika baśniową wyobraźnią, gdzie pojawiają się różnego autoramentu dzi-

² Por. Arkadiusz Cieleński, Karol Smużniak: *Strategie interpretacji tekstu poetyckiego: eksplikacja, analiza strukturalistyczna, semioza, dekonstrukcja*. Wałbrzych 2000. Myślę tu także o wartościowej serii „Biblioteka Analiz Literackich”, która uczy wielostronnego, ale i przystępnego dla szerszego grona odbiorców, zwłaszcza uczniów, studentów i nauczycieli, oglądu dzieła literackiego.

³ Por. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa: *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*. Lublin 1993, s. 9.

⁴ Szerzej na ten temat pisałem w artykułach: *Kazimiera Iłakowiczówna Pamięć i bycie* w tomie: *Rozumieć świat przez teksty kultury. Materiały studenckiej sesji naukowej*, Siedlce 6 XI 2000 r. Red. Antoni Czyż. Siedlce 2001, s. 125-136) oraz *Wątki tragiczne w prozie wspomnieniowej Kazimierzy Iłakowiczówny* w zbiorze: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*. Red. Halina Krukowska i Jarosław Ławski. Białystok 2005, s. 809-818.

wacne stworzenia, odrażające gady itp. W końcu natkniemy się na lirykę o posmaku metafizycznym czy nawet mistycznym.

Trzeba zaznaczyć, że jest to twórczość samorodna, naznaczona wyrazistym piętnem osobowym, podejmująca dialog z tradycją, próbując ją dogłębnie rozumieć, poszukując w niej zarazem ważkich idei i wartości. To sięganie w głąb, do korzeni tradycji u Iłakowiczówny wyraża się penetrowaniem obszaru kultury chrześcijańskiej, szczególnie katolicyzmu. Mocno akcentuje te motywy książka Mirosławy Ołdakowskiej-Kufłowej, gdzie zwraca się uwagę na wątki mistyczne w tej liryce:

Mając przed oczyma całość przeobrażeń wewnętrznych bohaterki wierszy Iłakowiczówny można stwierdzić, że przebiegają one według wszelkich prawideł ukazanych w teoretycznych opisach życia wewnętrznego. Rozpoczynają się od bólu, rozterek oczyszczenia z najbardziej zewnętrznych niedoskonałości, od porzucenia „starego człowieka” i zwrócenia się do wnętrza. Po decyzji o „wejściu w siebie” następuje okres pogłębiającego się zjednoczenia z Bogiem, którego rozwój przebiega zgodnie z tym, co znajdujemy w opisach życia wewnętrznego wielkich mistyków⁵.

Niewątpliwie jest to ważna cecha niektórych wierszy autorki *Szeptem*, które tak interpretowane ukazują jej duchowość w kontekście takich postaci, jak św. Jan od Krzyża czy św. Teresa od Jezusa. Poezja to istotne medium, przez które człowiek odsłania czy manifestuje swą duchowość, dlatego do poezji sięgał i w niej się wyrażał chociażby św. Jan od Krzyża, pozostając jednocześnie mistykiem, teologiem i poetą, a także błogosławiony Jan Paweł II⁶.

Autoportret liryczny i ślady egzystencji

Hans-Georg Gadamer, zastanawiając się nad zagadnieniem lektury i interpretacji dzieł sztuki, pisał, że „każde dzieło pozostawia każdemu, kto zaczyna z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam musi wypełnić”⁷. To stwierdzenie wybitnego niemieckiego uczonego odnieść można także do liryki, która też otwiera określoną „przestrzeń gry” oraz pozwala się interpretować w duchu wzajemnych oddziaływań tekstu poetyckiego i czytelnika. Najpierw jednak odbiorca musi aktywnie włączyć się w to „wypełnianie przestrzeni”, wykazując chociażby najprostszą wolę empatycznego rozumienia. Nasuwa się

⁵ Mirosława Ołdakowska-Kufłowa, dz. cyt., s. 160-161.

⁶ Por. np. *Trójgłos o „Tryptyku”* (Zbigniew Lisowski, Andrzej Borkowski, Agata Przybylska). „Ogród” 2003, nr 1-2 (21-22), s. 383-415.

⁷ Hans-Georg Gadamer: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa 1993, s. 35.

jednak dręczące pytanie o równowagę, jaką mają zachować w tej „grze” dzieło sztuki i ten, kto z nim obcuje, czyli dokonuje – jak chce Maria Janion – „odnowienia” jego znaczeń⁸.

Poezje Iłakowiczówny otwierają się na interpretację, rozpoznającą w tych tekstach „moment egzystencjalny”, odsłaniający bycie człowieka w świecie pośród ludzi i rzeczy, Boga i siebie samej. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że te liryki są konstruowane na kształt autoportretu, są wypryskami tego, co jest wewnątrz, tego, co wydaje się trudne do wyartykułowania, dlatego, że jest najściślej prywatne i osobiste. Trzeba jednak pamiętać, że jest to jednocześnie kreacja, która także coś zasłania. Wynika ona z natury samych znaków poetyckich, ich wieloznaczności, otwierających przed czytelnikiem mniej lub bardziej rozległe przestrzenie domysłów.

Istnieją przesłanki, skłaniające badacza i czytelnika, do poszukiwania w liryce Iłakowiczówny świadectwa bycia, śladów egzystencji⁹. Jak jednak je rozpoznawać? Przesłanką do takiej lektury, co niektórych tekstów poetki, jest to, że Iłakowiczówna pisała swe liryki bez jakiegoś programu poetyckiego, który narzucałby jej sposób artykulacji, ale też pewne zagadnienia, związane z tymże programem. Oprócz tekstów okazjonalnych, pisanych z pobudek czysto społecznych, patriotycznych czy też poruszających wyobraźnię wierszy dla dzieci, poezja pełniła w jej życiu także rolę powiernika. Ceniona przez nią i realizowana w praktyce niezależność, dawała jej możliwość swobodnego wypowiedzania się właśnie w poezji, kamuflującej napięcia egzystencjalne, poczucie osamotnienia, tragizmu istnienia. Ta suwerenność zaowocowała prywatnością tych wierszy oraz ich nakierowaniem do wewnątrz, penetrowaniem świata codzienności, ale i lektur, dawała możliwość pracy nas sobą, ujawniając w rozbłyskach poetyckich jej wtańczenie w egzystencję.

Niewątpliwie uznanie faktu, iż mamy w poezji Iłakowiczówny do czynienia z dość realnym autoportretem autorki, jest potrzebną hipotezą. Tu otwiera się możliwość dotarcia do ukrytych albo ledwie widocznych doświadczeń osobistych, które wskazują na wiele sensów tej poezji. Rodzi się jednak obawa przed totalnością tej hipotezy, przed jej nadmiarem. Jest to swoisty maksymalizm tego ujęcia, który musi być nieustannie weryfikowany w oparciu o sensowną miarę interpretacyjną. Przez ten właśnie zabieg można ocalić podmiotowość autora, co dziś jest trudne po dominacji nurtów strukturalnych (owszem w wielu wymiarach odkrywczych i poznawczo płodnych, jed-

⁸ Por. Maria Janion: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980.

⁹ Por. Wilhelm Dilthey: *Pisma estetyczne*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Oprac. Zbigniew Kuderowicz. Warszawa 1982, s. 293-294.

nakże wydziedziczających „autora” z jego „ziemi literackiej”) oraz swoistej „dehumanizacji” i komercjalizacji kultury współczesnej.

Wydaje się, że pojęcie autoportretu otwiera na interpretację liryki w duchu większego zbliżenia i „do-humanizowania” lirycznych portretów autora. Twórczość poetycka Kazimierzy Iłakowiczówny otwiera się na ten typ obserwacji, czyli wnikania i tropienia jej lirycznych wcieleń w kontekście wątków prywatnych. Te wiersze budowane są więc na kształt lirycznego pamiętnika i są w jakiejś części poetycką autobiografią pisarki. „Pisarz, decydując się na normę autobiograficzną, wywołuje niejako automatycznie i często wbrew gestom dystansującym autoironii, sceptycyzmu poznawczego, liryki roli czy mąski – kategorię szczerości oraz tożsamości życia i twórczości. Czytelnik zaś – przeglądając się w lustrze – chce dostrzec w autoportrecie twórcy rysy własnej twarzy. Twarzy także stworzonej, istniejącej w znakach kultury”¹⁰. Powyższa wypowiedź lubelskiej badaczki jest swoistym ostrzeżeniem, które uzmysławia, jak bardzo sztuka poetycka jest kreacją, jakie stwarza pozory, iluzje. Ale z drugiej strony wypowiedź ta odsłania tę ważną – w sensie koncepcji Gadamera – przestrzeń gry, która jest istotą współoddziaływania czytelnika i utworu poetyckiego.

Słowem, mówiąc o poetyckim autoportrecie Kazimierzy Iłakowiczówny, należy pamiętać, że jej twórczość liryczna mocno wiąże się z jej biografią, która często staje się tworzywem jej wierszy. Co więcej to właśnie biografia nadaje właściwy wymiar jej twórczości, która staje się przez to bardziej czytelna, klarowna, pełniejsza sensu. Wiele utworów Iłakowiczówny wprost nie może dzisiaj zaistnieć bez tego kontekstu. Jak pisał Józef Ratajczak we wstępie do *Poezji zebranych*, jest to poezja „niepewności ontologicznej”:

[...] gdy chwieje się nasze poczucie tożsamości i autonomii, gdy pozbawieni wszystkiego – rodziców, domu, małżonka, dziecka, uczuciowych zobowiązań wobec innego człowieka – przestajemy być odróżnialni od reszty świata¹¹.

Ratajczak przyznaje jednak, że na taką prostą lekturę tych wierszy autorka *Ikarowych lotów* (1911) zapewne nie zgodziłaby się. Iłakowiczówna była więc przeciwna dopatrywaniu się w tych wierszach jakiejś obecności fragmentów jej życia, ale jak dopowiedział autor *Lekcji u Iłakowiczówny*: „lecz przecież niezależnie od tego przekonania życie poetki przenika w tkankę jej wierszy, współtworzy je”¹². Niewątpliwie są to frapujące uwagi, gdzie podkreślono podmiotowość autor-

¹⁰ Małgorzata Łukaszczyk-Piekara: *Wizje splątane z historiami. Autobiografia liryczna poety*. Lublin 2000, s. 35.

¹¹ Kazimiera Iłakowiczówna: *Poezje zebrane*, t. I, s. 7.

¹² *Ibidem*, s. 5.

ki, bez której ta poezja traci wiele ze swych znaczeń, świadczących o dramatycznym przeżywaniu codzienności, wewnętrznego poczucia opuszczenia, samotności, w kręgu pracy zawodowej i – traktowanej na poły hobbystycznie – twórczości literackiej. Jej wiersze są właśnie świadectwami bycia, śladem egzystencji.

Ponadto, o czym trzeba nieustannie przypominać, Iłła pisała też na zamówienie, „na” i „z” okazji, gdyż doceniała dobrą poezję publicystyczną¹³. Tu warto wymienić jednorodny tematycznie tom *Wiersze o Marszałku Piłsudskim* (1936), gdzie poetka ciekawie stylizuje pośmiertne losy Marszałka na pozagrobowe życie Chrystusa, np. w utworze *Widzenie*: „Dumali zgromadzeni społem, / aż nagle pośród nich, za stołem, / ukazał się – jakoby z oddali – / ten, którego płakali”¹⁴. Jednakowoż wiersze tego rodzaju nie stanowią raczej głównego nurtu twórczości Iłłakowiczówny. Owszem, pisane były z myślą o szerokiej publiczności, jednakże trudno doszukiwać się w nich najważniejszych spełnień artystycznych Iłły. Poetka specjalnie projektowała tomy oraz wybierała tematy jakoś aktualne i bardziej popularne, ale przecież nie da się tej obfitej twórczości zamknąć w kilku stereotypowych opiniach. Jak pisała Marta Wyka: „Gdy spojrzymy na twórczość Kazimierzy Iłłakowiczówny, charakter okolicznościowy, odpowiadający konkretnemu zapotrzebowaniu społecznemu i politycznemu, znaczy tylko marginesy tej liryki. Jej rdzeń najważniejszy z innej zupełnie sfery doznań się wywodzi”¹⁵.

Powrót i mowa Szeptem

W 1966 r. Iłła wydała świetny tom poetycki *Szeptem*. Jarosław Iwaszkiewicz wysoko ocenił teksty, które tam się znalazły: „Starzy potrafią mówić szeptem, starzy potrafią malować kilkoma barwami wątlej akwareli, ale tak, że słuchając ich wierszy czy patrząc na ich obrazki coś chwyta za gardło. Bo bardzo przejmująca jest doskonałość starości”¹⁶. Niewątpliwie zbiór pełen jest frapujących wierszy, które często nawiązują do tematów znanych z *Biblii*; tu zwraca uwagę cykl *Małe apokryfy* i jeden z piękniejszych utworów *Dzieło miłości*:

Wydobyć z niebytu jak żyjątko z piasku,
stłumić ciemnością, oślepić blaskiem,

¹³ Kazimiera Iłłakowiczówna: *Niewczesne wynurzenia*. Warszawa 1958, s. 225.

¹⁴ Kazimiera Iłłakowiczówna: *Poezje zebrane*, t. II, s. 604.

¹⁵ Marta Wyka: *Świat się złoci, i krwawi, i modrzy, i czerni...*, „Kultura” (Warszawa), 1976, nr 30.

¹⁶ Jarosław Iwaszkiewicz: *Ludzie i książki*. Warszawa 1983, s. 231.

zamknąć w czasie, dać cel bezkresny...
Z tym człowiek sobie ma radzić. Taki jest.
(s. 453)

Także inne cykle przyciągają dojrzałością i celnością poetyckich sformułowań, chociażby *Bicze z piasku*, zawierający wiersze intymne, prywatne, np. *Pod koniec*:

Bezmiar dźwigany wśród piasków
zasypujących ślady;
siła, która się wzmaga;
przejrzystość, która wzrasta...
I tylko serce za słabe!
(s. 474)

Czy utwór *Wyznanie* :

Szukać mnie?!... Więc raczej w Termopilach,
w zmyślonych krajach u Szekspira [...]
(s. 490)

Ryszard Matuszewski pisał, że Iłakowiczówna w tym tomie: „[...] najbardziej przejmująco przemawia do nas w miniaturach pełnych filozoficznego niepokoju, gorzkiego doświadczenia [...]”¹⁷. Niewątpliwie *Szeptem* należy oceniać wysoko, jest on jednym z najlepszych tomików, jakie w ogóle udało się stworzyć Iłakowiczównie. Jednakże nie wszyscy krytycy byli jednomyślni w ocenie zbioru. Tu uwagę zwraca artykuł Stanisława Barańczaka, który nie szczędził ironicznych uwag pod adresem Iły i jej wierszy: „[...] autorka *Szeptem* potrafi zapewnić współczesnemu dziecku coś, o co dzisiaj niezmiernie trudno: spokój nerwów i pogodę ducha”¹⁸. Ten prowokujący ton młodego jeszcze Stanisława Barańczaka nie uszedł uwadze doświadczonym „apologetom” twórczości Iły. Heroicznie bronił *Szeptem* Ryszard Matuszewski na łamach „Poezji”:

Nie. p. Barańczak dobrze wiedział, na czym polega złośliwość jego aroganckiego – pod pozorami fałszywych pochwał – felietoniku, kiedy pisał, iż „zdziwienie budzi tylko jeden fakt: Oto *Szeptem* ukazało się nie w „Naszej Księgarni”, specjalizującej się w literaturze dziecięcej, ale w „Czytelniku” [...]”¹⁹.

¹⁷ Ryszard Matuszewski: *Liryczne miniatury*. „Nowe Książki” (Warszawa), 1967, nr 12.

¹⁸ Stanisław Barańczak: *Z nowości literatury dziecięcej*. „Nurt” (Poznań), 1967, nr 3, s. 58.

¹⁹ Ryszard Matuszewski: *Niesmaczny wybryk recenzenta*. „Poezja” (Warszawa), 1967, nr 5, s. 86.

Trzeba jednak zauważyć, że pomysł na ten „dowcip” podsunął Barańczakowi Zbigniew Pędziński i pośrednio w niego autor *Korekty twarzy* ten „cios wymierzył”. Barańczak cytuje Pędzińskiego w swym felietonie (wstęp do *Wierszy religijnych 1912-1954*, Poznań 1955) i na jego model interpretacji przekornie się powołuje. Zresztą Zbigniew Pędziński z nieco dziwnym uporem czytał liryki Iłakowiczówny w duchu „dziecięcości”, nie zgłębiając odpowiednio tej kategorii:

[...] jak wyobraźnia dziecka, świeża, wrażliwa na zmysłowe, zwłaszcza kolorowe i kształtne uroki świata [...]. Tak właśnie (o czym chętnie, wygodnie zapominają dorośli) rozwija się, a zarazem rozdziera, mąci dziecięca wyobraźnia [...] Otóż *Szeptem* ten właśnie aspekt liryki autorki *Rymów dziecięcych* akcentuje [...] ²⁰.

Wydaje się, że stawianie liryki Iłakowiczówny głównie w takim oświeceniu jest nieco przesadne oraz faktycznie wzbudza pewne emocje. Ostatecznie jednak należy krytycznie spojrzeć na rozpoznania Barańczaka, zwłaszcza w perspektywie nowszych badań nad liryką Iłakowiczówny ²¹.

Wiersz *Powrót* pochodzi ze zbioru *Szeptem* jednego z ostatnich w jej dorobku poetyckim ²². Tomik dzieli się na cykle. Wskazany w tytule utwór został pomieszczony w części zatytułowanej *Bicze z piasku*. Uwagę zwraca zarówno tytuł zbioru, jak też cyklu – poetyckie „szeptem” odsyła do klimatu intymności (szeptem mówią zakochani), ale więcej modlitwy, którą często wymawia się po cichu ²³, natomiast wyrażenie „bicze z piasku” wskazuje na swoiste syzyfowy trud, czynność, która skazana jest u źródeł na niepowodzenie. Niektórzy badacze doszukują się analogii ze zbiorem tekstów publicystycznych Stefana Żeromskiego pt. *Bicze z piasku* (Kraków 1925). Owszem, Iłakowiczówna poznała osobiście Stefana Żeromskiego ²⁴ i ceniła jego prozę, ale w tym wypadku tego rodzaju proste paralele więcej zaciemniają obraz poezji autorki *Placzącego ptaka*, niż go rozjaśniają. Słowem, nie trzeba koniecznie czytać tekstów publicystycznych autora

²⁰ Zbigniew Pędziński: *Pełnym głosem*. „Odra” (Wrocław), 1967, nr 6, s. 84-85.

²¹ Por. np. Ewa Borowska: *Muzyczne konteksty poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*. W tomie: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*. Red. Halina Kubicka i Olga Taranek. Wrocław 2009, s. 208.

²² Iłakowiczówna: *Poezje zebrane*, t. 3 s. 477.

²³ W recenzji wydawniczej dr hab. Violetta Wróblewska zwróciła uwagę na semantyczną rozpiętość tytułu tomu. A więc „szeptem” zwracają się do siebie ludzie, którzy przekazują sobie jakieś tajemnice, jak też chorzy czy umierający.

²⁴ Kazimiera Iłakowiczówna: *Żeromski na zimno*. W: *Trazymeński zając. Księga dygresji*. Kraków 1968, s. 88-89.

Dziejów grzechu, aby móc dokonywać sensownych prób interpretacji liryki Iłły.

Obieżyświat, który przestał biec,
idzie gościńcem, patrzy – kędy lec.
Nie podoba mu się łąka, bo kwiecista,
nie podoba mu się woda, bo pryska,
ani bór – bo smolny, ani gaj – bo wilgotny...
Obejrzał świat cały i nic mu po tym.

Ale teraz przed nim wrzos i cząber,
pagóreczki, wydmy suche, okrągłe,
piasek, piasek, kędy spojrzeć – piasek...
I położył się tam obieżyświat... I na wieki zasnął.
(s. 477)

Tematem wiersza *Powrót* są losy wędrującego przez świat bohatera. Jest on nazwany obieżyświatem i przemierza bliżej nieokreślone terytoria w jedynie sobie znanym celu. Wiersz utrzymany jest w tonacji smutnej, refleksyjnej. W tym kontekście szczególnie należy zaakcentować zakończenie tekstu, gdzie mowa jest o śnie wiecznym, czyli kresie doczesnego istnienia. Układ typograficzny utworu zwraca uwagę dwudzielnością. Dwie strofy wiersza, jak się wydaje, wyróżnione zostały celowo, w obu ujawnia się relacja o postaci literackiej i jej losach, w końcu obie traktują o odmiennych, następujących po sobie, fazach życia bohatera.

Uwagę zwraca strona brzmieniowa wiersza. Występujące parzyście rymy nadają całości pewien szczególne znamię pośpiechu: „biec” – „lec”, „kwiecista – pryska”. Pojawiające się na początku tekstu rymy męskie nadają utworowi znamion dosadności i lapidarności, natomiast rymy niedokładne sprawiają, że tekst nie obsuwa się w stronę „ludowości” i broni się przed trywialnością. Warto dodać, że takie brzmieniowe ukształtowanie wiersza ujawniło się zwłaszcza w poezji dwudziestolecia międzywojennego, stając się charakterystyczne dla poezji awangardowej.

Istotnym kontekstem dla wiersza *Powrót* Kazimierza Iłkowi-czówny może stać się utwór Adama Naruszewicza (historyka i poety kresowego) *Kolej życia ludzkiego*, jak też inne teksty, w których pojawia się topika wędrówki, podróży. Zaskakuje zwłaszcza zakończenie „wierszowanej przypowieści” oświeconego twórcy:

Po różnych niestatecznej igrzyskach fortuny,
Po troskach marnym szczęścia przeplecionych blaskiem,
Przyjdzie na koniec człeku wleźć do srogiej truny,

I skończywszy wędrówkę zawrzeć oczy piaskiem²⁵.

Nie sposób przesądzać o bezpośredniej inspiracji wiersza Iłły tekstem autora *Balonu*, warto jednak pamiętać, że nasza poetka kojarzyła, zwłaszcza z dzieciństwa, rozmaite teksty dawnych pisarzy polskich, chociażby późnobarokowego poety Józefa Baki²⁶.

Szczegółowe badanie wiersza *Powrót* autorki *Trazymeńskiego zająca* (1968) warto zacząć od rozpoznania jego tytułu. Czym jest ów „powrót”? Co znaczy w kontekście całości „powrócić”? Współczesny słownik języka polskiego definiuje ten wyraz jako m.in. „przybycie, przybywanie do miejsca, w którym się przedtem było, przebywało jakiś czas, zwykle przybycie skądś do domu²⁷”.

Warto zatem zapytać, skąd i jak powraca bohater-obieżyświat? Wydawałoby się, że tekst nie daje odpowiedzi na pierwszy człon tak postawionego pytania. Jednak paradoksalnie odpowiedź skrywa się w jego zakończeniu. Wydmy i wszechobecny piasek to miejsce spoczynku obieżyświata, tam zasnął na wieki. Jeśli tak, to stąd też wyszedł, by zacząć swą podróż? Sensy wiersza stają się bardziej czytelne, kiedy przywołane zostaną słowa *Pisma Świętego*, zwłaszcza *Księgi Rodzaju*, traktujące także o stworzeniu człowieka, jego początku: „[...] wtedy to Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia [...]” (Rdz 2,7) oraz upadku: „W pocie więc oblicza twego będziesz musiał zdobywać pożywienie, póki nie wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty; bo prochem jesteś i w proch się obrócisz” (Rdz 3,19)²⁸.

Czy jednak taką wykładnię tekstu usprawiedliwia całość tekstu poetyckiego? Kim jest bowiem bohater wiersza? Dlaczego tak, a nie inaczej się zachowuje? Czym to jest spowodowane? Jaką rolę odgrywa pejzaż w tekście, czego jest znakiem? Niewątpliwie utwór jest tajemniczy i jak się wydaje ma strukturę paraboliczną, szczególnie otwartą na domysły i hipotezy interpretacyjne.

Bohatera utworu, obieżyświata, można potraktować jako figurę człowieka w ogóle. Każdy z nas jest w jakimś sensie wędrówcem, poruszamy się w świecie, przemieszczamy się z miejsca na miejsce. Czynimy to w określonym celu, często błędzimy. Naturalnym miejscem dla podróży jest droga (szlak), jej przeciwieństwem są bezdroża, wertepy, manowce. Obieżyświat z wiersza *Powrót* węduje gościńcem,

²⁵ Adam Naruszewicz: *Poezje wybrane*. Oprac. Roman Doktór. Lublin 2001, s. 44.

²⁶ Iłakowiczówna: *Niewczesne wynurzenia*, dz. cyt., s. 21.

²⁷ *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Red. Stanisław Dubisz. Warszawa 2003, t. 3, s. 473.

²⁸ *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3. Warszawa 1982.

czyli szeroką drogą. Najpierw biegnie, potem idzie, biegl, a teraz chce odpocząć, a dalej rozgląda się za miejscem, gdzie mógłby się położyć. Czynność biegania odsyła do aktywności postaci, dynamiki, jaka jest jej udziałem. Fragment ten wywołuje skojarzenia z określonym etapem życia ludzkiego, siłą wieku, który charakteryzuje się dramatycznym rozpędem. Znakomicie wyłożył to wspomniany Baka w tekście *Uwaga nędzy ludzkiej*:

Nadchodzi wiosna kwitnącej młodości,
Lecz i w tej jego stan jest opłakany.
Srogi kredytor, szalone miłości
Jak niewolnika trapią na przemiany.
W nowe go wprzaga prace wiek dojrzały,
Chciwość go trudów nabawia i znoju,
Bogactw, honorów blask go okazały
Wabiąc słodkiego broni mu pokoju²⁹.

Rozpędzony bohater wiersza Iłakowiczówny może przypominać wyżej opisane koleje człowieczego losu wraz z jego odmianami: wiosna – młodość, lato – dojrzałość itd.

Czym są jednak pojawiające się w pierwszej strofie: „kwiecista łąka”, „pryskająca woda”, „smolny bór”, „wilgotny gaj”? Warto zwrócić uwagę na epitety, które wprowadzają swoiste ożywienie świata przedstawionego. Zresztą, wesoło pryskająca woda, ujawniający żywotność bór i nasycony wilgocią gaj są synonimem życia w ogóle. Zwłaszcza woda, która według Kopalińskiego jest symbolem m.in. życia, uzdrowienia i płodności³⁰. Bohater jednak nie zachwyca się migotliwą rzeczywistością, którą przepelnia ruch i wigor. „Nie podoba mu się” świat z jego żywotnością i żywiołowością. Szuka więc miejsca odosobnienia i znajduje je, niczym eremita, na miejscu pustynnym. „W Biblii mówi się o pustyni (puszczy) w związku z osamotnieniem, bezludziem, miejscem pobytu demonów, ale także jako o miejscu objawienia się Boga [...]”³¹. Tam obieżyświat odnajduje ukojenie, może zasnąć na wieki.

Na początku dociekań postawiono tezę o dramatycznym splocie życia i twórczości autorki *Niewczesnych wynurzeń*. Wiersz *Powrót* otwiera się także na taką hipotezę interpretacyjną. W kapitalnym pamiętniku *Trazymeński zajac. Księga dygresji* kresowa poetka ujawnia niezwykle interesujące wyznanie. Rzec dotyczyła jej wczesnego dzieciństwa:

²⁹ Józefa Baka: *Uwagi*. Oprac. Antoni Czyż, Aleksander Nawarecki. Lublin 2000, s. 41.

³⁰ Władysław Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 2001, s. 480.

³¹ Tamże, s. 349.

Chodziłyśmy z Babą Jagą na jakieś urwiste osypiska. Zalegał tam piasek, piasek, piasek pospinany tu i ówdzie sosenkami. Może te urwiska wcale takie wysokie nie były, ale ja je pamiętam bardzo wysokie, bardzo strome i bardzo piaszczyste. Dużo – takich osypistych urwisk w Wilnie i koło Wilna. U góry stał las, na zboczach te mizerne sosenki, na dole pędziła rwąca rzeka. W późniejszych snach długo mnie prześladował zawrót głowy, chwytający właśnie na szczycie takiego urwistego osypiska: stoję, u dołu szumi rwąca głęboka rzeka, osypisko jest bardzo strome. I wiem, że za chwilę spadnę, potoczę się wzdłuż prostopadłej, sypiącej piaskiem ściany i nie skończę toczyć się – aż na dnie rzeki³².

Wiersz *Powrót* Iłakowiczówny zyskuje w tym kontekście wiele intymności i prywatności. Jest nie tyle parabolą, co marzeniem o swym dzieciństwie, powrotem do, jak to ujął Gaston Bachelard, „domu onirycznego”³³. Niewątpliwie Kazimiera Iłakowiczówna jest olśniewającą poetką pamięci i trudno czytać jej poezję nie znając tekstów wspomnieniowych. Jednakże wiersz *Powrót* można potraktować też jako przypowieść o życiowej podróży każdego człowieka, której finałem jest wieczność.

Jak czytać dziś poezję Kazimiery Iłakowiczówny? Po pierwsze, warto otworzyć się nie tylko na perspektywę prywatną, wyraziste klucze biograficzne, ale też na tradycję, zwłaszcza polskiej literatury dawnej i romantyzmu. Nie jest to, jak się wydaje, perspektywa odpowiednio wyzyskana badawczo. Trzeba bowiem mocno podkreślić, że autorka *Zwierciadła nocy* (1928) kształtowana była przez wybitne osobowości literaturoznawstwa polskiego, profesorów Ignacego Chrzanowskiego i Stanisława Windakiewicza³⁴. Ten ostatni, co znamienne, zalecał debiutującej poetce: „nie czytać, nie czytać nic z literatury współczesnej, tylko do romantyków i wstecz”³⁵. Warto byłoby zapytać, na etapie budowy szerszego ujęcia monograficznego, czy i w jaki sposób „rady” profesora krakowskiego ucieleśniły się w tej twórczości³⁶.

³² Iłakowiczówna: *Trazymeński zając*, dz. cyt., s. 199.

³³ Gaston Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Oprac. Henryk Chudak. Warszawa 1975. Tu tekst: *Dom rodzinny i dom oniryczny*, s. 301-330.

³⁴ Por. Ewa Borkowska: *Obraz edukacji na progu XX wieku. W kręgu prozy wspomnieniowej Kazimiery Iłakowiczówny*. W tomie: *Kultura i oświata w europejskim międzywojniu*. Red. Renata Bryzek, Justyna Urban. Siedlce 2010, s. 342-343.

³⁵ Por. *Rady Profesora Windakiewicza*. W: *Trazymeński zając*, dz. cyt., s. 88.

³⁶ Trzeba pamiętać, że poetka wzrastała intelektualnie i artystycznie w epoce Młodej Polski i na ten okres przypada jej debiut poetycki *Ikarowe loty* (1911), zauważony zresztą przez samego Tadeusza Micińskiego. Szerzej na ten temat piszę w artykule *Iłakowiczówna i Miciński „w mroku gwiazd”* (Siedlce, w druku).

Monika Małczuk
(CBN IKRiBL)

Krystyna Rudnicka – szkic do portretu autorki

Abstrakt:

Krystyna Rudnicka – szkic do portretu autorki. Z pewnością najbardziej znaną i płodną pisarką siedlecką jest Krystyna Rudnicka, która od wielu lat zaskakuje i fascynuje czytelników swym dorobkiem literackim, przyciągając rosnącą rzeszę entuzjastów swej nietuzinkowej, „życiowej” twórczości. Ta znakomita pisarka, wzbogacająca życie kulturalne Siedlec, promuje nie tylko miasto, ale też region – ukochane Podlasie.

Abstract:

Krystyna Rudnicka – a portrait of an author. The most famous and prolific writer from Siedlce is undoubtedly Krystyna Rudnicka. Reviewers have been surprised and fascinated by her literary achievements for years, attracting a growing crowd of her unconventional, 'life' work enthusiasts. She is a great writer, who enriches the cultural life of Siedlce and who promotes not only the city, but the region – beloved Podlasie.

Słowa kluczowe:

KRYSTYNA RUDNICKA, PORTRET, SIEDLCE

Key Words:

KRYSTYNA RUDNICKA, PORTRAIT, SIEDLCE

Niewątpliwie najbardziej znaną dziś i płodną pisarką siedlecką jest Krystyna Rudnicka. Od wielu lat zaskakuje ona czytelników swym różnorodnym dorobkiem literackim – poezją i prozą. Autorka z Siedlec przyciąga wciąż rosnącą rzeszę entuzjastów tej przecież nietuzinkowej i „życiowej” zarazem twórczości. Jest to osoba tworząca zarówno teksty epickie, jaki i liryczne, pisząca o wydarzeniach tragicznych i radosnych, niezwykłych i codziennych, również tych dziejących się w okresie, traumatycznie doznanych i różnorako opisywanych, wojennych wydarzeń. Druga wojna światowa jest ważnym tematem jej piśarstwa. Rudnicka to znakomita artystka słowa, wzbogacająca życie kulturalne Siedlec, promująca nie tylko miasto, ale i Podlasie, ukochaną małą ojczyznę¹.

¹ Z nowszych prac poświęconych poetce warto wymienić szkice Andrzej Borkowskiego pomieszczone w książce *Pejzaż współczesny z barokiem w tle. Szkice o literaturze i kulturze*. Siedlce 2012 (*Historie „magiczne”*, s. 85-88; *Krystyna Rudnicka – poetka siedlecka*, s. 119-126; *Gwiazdy i wiersze*, s. 127-129).

W kręgu biografii

Urodziła się 30 lipca 1932 r. w Siedlcach na Podlasiu. Jej rodowe nazwisko to Stępnik. Była pierwszą i przez dłuższy czas jedyną córką Ksaweryny z Czarnogów i Feliksa Stępników. Jej młodsza o szesnaście lat siostra, Bożena Stępnik-Świątek przysłała na świat w 1948 roku.

Biografię pisarki można podzielić na kilka okresów, etapów jej życia, wyznaczanych przez rytm różnych wydarzeń. Młodość Krystyny Rudnickiej to czas największego konfliktu zbrojnego w historii, jakim była II wojna światowa. Jej rodzice, przed i po wojnie, byli właścicielami piekarni i cukierni. Zapracowani, opiekę nad córką powierzyli dziadkom i opiekunkom, najpierw Katarzynie, a potem Zuzi. Jak wielokrotnie podkreślała pisarka, największym autorytetem dla niej był dziadek, który wzbogacał jej dzieciństwo opowieściami i legendami umiejscowionymi w pełnych magii lasach, wpajając miłość do przyrody i każdego żywego stworzenia, a także dając solidne podstawy duchowe dla późniejszego pisarstwa.

Miłość i troska najbliższych nie uchroniły młodej dziewczyny przed konfrontacją z historią. Do jej traumatycznych przeżyć należy niemiecki nalot z 1944 r., wskutek którego została zasypana pod gruzami w miejscowości Iganie pod Siedlcami i niemalże cudownie ocalała. Była również świadkiem publicznych egzekucji Żydów i samobójczego skoku z mostu mężczyzny, który uciekał przed niemieckimi żołnierzami. Makabryczne sceny wojenne prześladowały ją również w snach.

Jedynym „jasnym” wydarzeniem z tych lat były narodziny pierwszej i największej miłości Krystyny do Piotra, żołnierza Armii Czerwonej. Gdyby nie wojna, prawdopodobnie nigdy by się nie spotkali – ukochany pochodził z odległej Gruzji. W dniu 4 grudnia 1944 r. zawarła z nim, nie zapisane w księgach parafialnych, morganatyczne małżeństwo. Związek trwał zaledwie kilka miesięcy, ponieważ mąż nie wrócił z wyprawy wojennej i został uznany za zaginionego.

Kolejnym etapem w życiu pisarki był czas edukacji. Uczęszczała do szkoły powszechnej, gimnazjum i w przyśpieszonym trybie ukończyła Państwowe Liceum Pedagogiczne w Siedlcach, z zamiarem pójścia na studia wyższe. Jednak ówczesny nakaz pracy zabraniał dalszego kształcenia i po otrzymaniu świadectwa dojrzałości, zdolna młodzież nie mogła studiować. Młoda dziewczyna po traumatycznych wydarzeniach wojennych nie czuła się na siłach, by podjąć pracę w zawodzie nauczycielki, którą dawało jej ukończenie szkoły średniej. Chciała kontynuować naukę, przez co matka zabrała ją ze szkoły, by

nie musiała w tak młodym wieku podejmować pracy. W szkole średniej Krystyna należała do Pierwszej Drużyny Harcerskiej im. Emilii Plater.

Następnym ogniwem biografii Rudnickiej był pobyt w Warszawie, gdzie zdała maturę i dzięki pomocy ciotki Marii podjęła pracę w Państwowym Instytucie Telekomunikacyjnym przy ulicy Ratuszowej, którego Naczelnym Dyrektorem był prof. Janusz Groszkowski. Zatrudniono ją w dziale handlu zagranicznego. Była świadkiem narodzin Polskiej Telewizji, a tym samym narodzin kultury zupełnie nowej epoki. Rozpoczęła studia w systemie zaocznym w Szkole Głównej Planowania i Statystyki, na które została skierowana z PIT. Pracując w Warszawie, spotkała Zdzisława Rudnickiego – mężczyznę, z którym zapragnęła dzielić resztę życia. Wzięli ślub 5 lipca 1953 roku, w kościele św. Stanisława w Siedlcach. W następnym roku przyszedł na świat ich syn Andrzej, w kolejnym – córka Anna. Krystyna i Zdzisław przeżyli razem czterdzieści dziewięć lat, spełniając się zarówno w roli rodziców, jak i dziadków (wnuków Dona Martina, Roberta i wnuczki Agaty). Mąż pisarki zmarł nagle w wieku siedemdziesięciu pięciu lat, w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia 2002 r.

Rudnicka zaczęła pisać jako młoda dziewczyna, jednak zaczęła publikować swoje utwory od 1994 roku. Jej książki ukazywały się nakładem „Stowarzyszenia tutajteraz” oraz własnego wydawnictwa autorki, do którego założenia namówiła ją Bożena Kozakowa w 1999 roku. Wydawnictwo Rudnickiej w 2010 r. wznowiło swoją działalność, po siedmioletniej przerwie, której bezpośrednią przyczyną była śmierć męża pisarki. Należy podkreślić, że Rudnicka pomagała wydawać również książki innych regionalnych twórców. Wśród nich znajdują się Marianna Kołodziuk (zbiorek dziecięcej poezji *Nim czar pryśnie i Podlaskie drogi i dróżki*), Stanisław Kowalczyk (*Wiersze jak kwiaty: antologia*) czy poeci grupy „Kanon”.

Siedlecka poetka jest laureatką wielu konkursów literackich. Między innymi tych zorganizowanych przez siedlecki „Limes” (w 1988 roku nagrodzono jej *Dom ze starej fotografii*, w 1996 – całokształt twórczości poetyckiej, w 1998 roku – *Izabellę*), ale i białkopodlaskiego Konkursu Literackiego im. Józefa I. Kraszewskiego (nagroda w 1994 roku za *Ksawerynę*), konkursu zorganizowanego przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną w Siedlcach w 450-lecie miasta (za *Jak w kalejdoskopie*), konkursu węgrowskiej „Gazety Lokalnej” (1997 r.) czy wreszcie Ogólnopolskiego Konkursu Polszczyzny Pięknej, Bogatej

i Skutecznej „O gęsie pióro Mikołaja Reja” (w 1998 r. jury wyróżniło *List*)².

Wiersze poetki umieszczała na swych łamach prasa regionalna i ogólnopolska. Te o tematyce przyrodniczej publikował nawet „Łowiec Polski”. Ceniąc własną suwerenność twórczą, do roku 1999 nie należała do żadnego klubu literackiego ani stowarzyszenia. Od roku 2000 jest członkiem Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza (Oddział w Siedlcach), a od roku 2004 również Fundacji Sztuki na rzecz „Integracji” w Warszawie. W lipcu 2012 roku pisarka skończyła osiemdziesiąt lat, ciesząc się dobrym zdrowiem, wspaniałą pamięcią i aktywnością pisarską, która bez wątpienia jest treścią jej życia.

Przegląd twórczości

Krystyna Rudnicka jest znakomitą autorką, posiadającą niekończący się zapal i wenę twórczą. To w pisaniu odnajduje ona sens życia i poczucie spełnienia. Jak sama mówi: „Swoją twórczość zaczęłam bardzo wcześnie, bo tak się złożyło, że w wieku pięciu lat ja już czytałam i pisałam. Mój wiersz, który napisałam w maju 1941 r. *Kocham Siedlce*, kiedy jeszcze stała wtedy dzwonnica siedlecka, której teraz już nie ma i [...] w pół wieku później nasz prezydent miasta odznaczył...”³.

Choć wcześniej sięgnęła po pióro, to stosunkowo późno dzieła przez nią napisane ujrzały światło dzienne. Może to wynikać z przekonań Rudnickiej, która powiedziała kiedyś, że „każdy kto pisze to nie wie, czy to jest dobre, czy to jest złe”⁴. Odwagi i wiary w siebie dodawało jej wsparcie męża, a także wygrywane konkursy literackie – jak powiedziała: „uświadomiłam sobie, że warto pisać, bo chyba to coś sobą przedstawia, skoro inni ludzie to oceniają”⁵. Przerwała pisanie tylko „do szuflady” i w myśl swojego życiowego motta: „Jestem, więc piszę, piszę, więc jestem”, postanowiła podzielić się swym pisarstwem z innymi.

Na rynku literackim zadebiutowała w roku 1994 tomikiem poetyckim *Księżycową ścieżką*, wydanym przez Przedsiębiorstwo Wydawniczo-Poligraficzne „Sprint”. Zbiór poezji jest wzbogacony

² Por. Krystyna Rudnicka: *Ku najdalszej z gwiazd*, Wydawnictwo Krystyna Rudnicka, Siedlce 1999, s. 7.

³ Fragment wywiadu z pisarką Krystyną Rudnicką z dn. 25.11.2011 roku, s. 194, (wywiad przeprowadziła Monika Mańczuk). Wywiad został opublikowany w mej pracy magisterskiej poświęconej poetce (Siedlce 2012).

⁴ Tamże, s. 196.

⁵ Tamże, s. 195.

rysunkami siedleckiego grafika i malarza Antoniego Wróblewskiego z cyklu „Jeden dzień wśród pól”. W 1999 roku, nakładem własnego wydawnictwa opublikowała kolejny poetycki tomik *Ku najdalszej z gwiazd*. Oba zbiory recenzował Stefan Pańtak w „Łowcu Polskim”. Jeszcze w tym samym roku Akademia Podlaska wydała *Bazar Poetycki*. Natomiast w roku 2000 ukazała się książka *Poeci Limesu. Antologia*, w której są również wiersze autorstwa Krystyny Rudnickiej. W tymże roku poezja siedleckiej pisarki znalazła się w II tomie *Antologii współczesnej poezji polskiej. Dojrzewanie w miłości*, wydanej przez Związek Literatów Polskich Oddział w Radomiu.

W 2002 roku, nakładem „Wydawnictwo Krystyna Rudnicka”, ukazało się wydanie specjalne, dziesięciu egzemplarzy książki *Szecherezady*, będącej debiutem prozatorskim, przedmowę napisał prof. Zbigniew Lisowski. W 2003 roku wydano książkę *Echo lat minionych*, która jest poświęcona rodzinnemu miastu pisarki – Siedlcom. W tym samym roku wydano również tomik poetycki *Na strunach wiatru*, który z kolei poświęcony jest pamięci jej męża – Zdzisława Waclawa Rudnickiego. W 2008 roku ukazał się drugi tom *Szecherezady – A życie toczy się dalej*, wydany przez Uczelniany Ośrodek Kultury Akademii Podlaskiej w Siedlcach, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział w Siedlcach. Tak jak w przypadku pierwszego tomu, przedmową opatrzył go prof. Zbigniew Lisowski. W roku 2009 Stowarzyszenie tutajteraz wydało dwie książki Rudnickiej – drugie, poprawione i uzupełnione wydanie *Szecherezady* oraz *Tam, gdzie wiatr wodzi poloneza*. Ta druga pozycja to wspomnieniowa poezja i proza poświęcona Siedlcom. Pisarka przywołuje tu czasy pozostające wciąż w jej pamięci, a słowa wstępu kieruje do wszystkich siedlczan, by tworząc przyszłe lata, nie zapominali o tych historycznych, już bezpowrotnie minionych. Całość zdobią tematycznie dobrane fotografie rodzinnego miasta i jego zabytków, a także prywatne, ukazujące dzieciństwo i młodość pisarki oraz bliskie jej osoby.

To samo wydawnictwo w 2010 roku wydało drugie, poprawione i rozszerzone wydanie tomiku poetyckiego *W pajęczyn strunach*, poświęconego mężowi poetki, Zdzisławowi Waclawowi Rudnickiemu. W tym zbiorze liryków autorka pokazuje, że potrafi grać na „strunach pajęczyn”, w które zaplątana jest tak bliska jej przyroda, a wynikiem owego grania są poetyckie strofy płynące z uważnej obserwacji natury i własnych duchowych przemian. Dopelnieniem tej poezji są barwne fotografie autorstwa Artura Lisowskiego. Natomiast autorka w tym samym roku ponawia, jako wydanie specjalne, zbiór *Księżycową ścieżką*. Ten tomik jest wzbogacony tematycznie dobranymi fotografiami księżyca, wykonanymi również przez Artura Lisowskiego. W tym samym 2010 roku wznowione Wydawnictwo Krystyna Rudnicka wy-

daje po raz pierwszy książki: *Piotr i Krystyna*, trzeci tom *Szechereza-
dy – Coraz bliżej bieguna* oraz, na prośbę czytelników, po raz trzeci
drugi tomu prozy wspomnieniowej – *A życie toczy się dalej*
i tomik poezji dla dzieci *Świerszczykowe nutki*, bogato zdobiony kolo-
rowymi rysunkami Teofano.

W 2011 roku autorka nakładem własnego wydawnictwa opu-
blikowała dwa tomiki poetyckie: *Słowem malowane* i *Ślad na śniegu*.
Potem pracowała nad przygotowaniem do druku książkę *W pogoni za
utraconym czasem*, będącą swoistym zapisem życia autorki, od jej
narodzin po wyzwolenie kraju spod okupacji hitlerowskiej. Opowieść
tę mają dopełniać fotografie ze zbiorów Rudnickiej, pochodzące z cza-
sów wojny. Wciąż powiększa też swój dorobek liryczny, pisząc wiersze
do zapowiedzianego tomiku poetyckiego *Łabędzi śpiew*.

Zakończenie

Wydawane w Siedlcach utwory Krystyny Rudnickiej znane są
nie tylko siedlczanom. Od swojej przyjaciółki Polki, mieszkającej na
Ukrainie, autorka wie, że jej twórczość jest i tam czytana. Książki
Rudnickiej znają też Rosjanie, Litwini, Łotysze i Białorusini. Są to
jednak, jak się wydaje, wąskie kręgi czytelnicze. Jak mówi pisarka: „Są
moje książki na Krecie, są moje książki w Szwecji, w Australii”⁶. Z tego
powodu skromna siedlecka pisarka nie kryje jednak radości i wzru-
szenia – najważniejsi są bowiem dla niej ci, dla których pisze. A pisać
– jak przekonuje – kochała, kocha i będzie kochać.

⁶ Tamże, s. 202.

II.

**Recenzje
materiałów naukowych**

Kamil Ułasiuk
(CBN IKRiBL)

Materia staropolska. Wstęp do badań.
Dariusz Cezary Maleszyński. Poznań 2010

Objętościowo skromna publikacja *Materia staropolska. Wstęp do badań* poznańskiego historyka literatury Dariusza Cezarego Maleszyńskiego skomponowana jest z trzech rozdziałów, uzupełniających naszą wiedzę na temat literatury staropolskiej. Badacz zajął się głównie badaniem obecności w literaturze motywów, obrazów literackich, takich jak szkło, życie czy woda. Publikacja podzielona jest na trzy części. W każdej z nich Maleszyński analizuje staropolskie teksty w określonej perspektywie.

Rozdział zatytułowany *Szklane serce. Szkło w literaturze* autor rozpoczyna od nawiązania do filmu Wernera Herzoga *Herz aus Glas* (*Szklane serce*). Całość pokazuje, że szkło (jako motyw) może być niezwykle fascynującą materią, pojawiającą się przez wieki w różnorodnych tekstach kultury. Badacz prezentuje w skrócie historię najstarszych znalezisk szkła na ziemiach polskich i poszukuje „szklanych” inspiracji w twórczości Anioła Ślązaka, Mikołaja Reja i innych. Najważniejsze pytanie tej części tomu brzmi: co szkło dawało piśmiennictwu różnych epok? Według Maleszyńskiego, szkło zapoczątkowało między innymi nową symbolikę, metaforę, język krytyki egzystencjalnej i estetyczno-literackiej, wniosło porządek doznaniowy i świadomość obcowania „miedzyśferycznego”. Dzięki szkłu pojawiły się nawet odczucia dotyczące innych wymiarów i światów. Rodzą się też nieznane dotychczas wyobrażenia tekstu ze szkła i pojęcie kruchej rzeczywistości oraz następuje ekspansja metaforyki zwierciadlanej¹.

Badacz dokonał rekonesansu, poszukując w literaturze staropolskiej odniesień do właściwości fizycznych szkła i rzeczy z tego materiału. Maleszyński wyszukał niektóre motywy i metafory szklane w utworach staropolskich oraz interesująco je skomentował. Rozpoznajemy zatem obrazy dotyczące promienia jako wiązki powstałej przez przepuszczenie światła przez szkło, przezroczystości i pojęć optycznych, bo jak wiadomo, szkło to również złożona kwestia optyki, która łączy się

¹ Wartościowym uzupełnieniem bibliograficznym pracy Dariusza Cezarego Maleszyńskiego jest tom zbiorowy: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze*. Red. Andrzej Borkowski, Ewa Borkowska, Małgorzata Burta. Siedlce 2006.

wprost z okiem, o czym też znajdziemy ciekawe uwagi². Maleszyński w kontekście szkła pisze też na temat ognia, żaru i płomienia. Autor podejmuje też i rozpoznaje „szklane kwestie” w utworze Kaspra Miaskowskiego *Na sklenicę malowaną*. Nie jest to zwykła analiza, a szukanie doznań percepcyjnych, podziwu oraz poznanie genezy wiersza³. Ale to nie wszystko. Biorąc na warsztat teksty Mikołaja Reja, Maleszyński chce udowodnić, że staropolskie motywy szklane są manifestacją, programem, mówiącym o przeświadczeniach i wiedzy o człowieku.

Wynikiem rozważań są następujące wnioski: utwory odsłaniające refleksje nad szkłem pokazują ten motyw różnie, ale są też zbieżności. Głównymi cechami szkła są kruchość, znikomość, czystość, a później też i spirytualność. Szkło jest ambiwalentne, przyciąga doskonałość i ułomność jednocześnie. Oczywiście jest też to, że ten przezroczysty materiał kojarzył się głównie z pozytywnymi wartościami. Badacz wiąże ze szkłem kwestię przezroczystości, co ma odbicie w kulturze i świecie wartości. Człowiek „przejrzysty” nie ma problemów ani kłopotów, jest nieskomplikowany i mówi to, co inni chcieliby usłyszeć. Nie brakuje w wywodzie badacza odniesień do współczesności, które utwierdzają nas w przekonaniu, że szkło nieustannie wiąże się ze sztuką i jest wielorako bliskie człowiekowi.

Drugi rozdział tej miniaturowej publikacji nosi tytuł: *Życie w tekstach staropolskich*. Tutaj Maleszyński poszukuje różnorodnych porównań, które odnoszą się do fenomenu życia. Mamy tu przytoczone fragmenty z poezji Owidiusza, Kochanowskiego i Klonowica⁴. Badacz udowadnia nam, że porównania homeryckie są źródłem wiedzy kulturowej, archeologicznej i etnograficznej. Zawierają w sobie znaczeniowe przestrzenie, które muszą robić na czytelniku wrażenie, obiektywizują, ale niosą też emocje. Okazuje się, że głównym problemem takich porównań jest niszczenie i tworzenie. W rozdziale tym Maleszyński odniósł się do antropologii literatury, która odsyła do

² Na temat oka w kulturze por. też tom: *Symbolika oka w literaturze i sztuce. Od religii do popkultury*. Red. Andrzej Borkowski, Ewa Borkowska, Jolanta Sawicka-Jurek. Siedlce 2009.

³ W tym miejscu trzeba przypomnieć, pominięty przez badacza, szkic Antoniego Czyża pt. *Ton dziecięcy Miaskowskiego Boże światło dla zbożnej czeladki* (tekst pomieszczony jest w książce *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, s. 193-206).

⁴ Por. też artykuł Andrzej Borkowskiego *Z wierszy o żywocie ludzkim Wacława Potockiego. "Ogród nie plewiony"*. „Wschodni Rocznik Humanistyczny”. 2005, t. II, s. 69-82. Jak pisał badacz: „Krótkość ludzkiego żywota Potocki obrazuje chwilową konwersacją, uciążliwą podróżą, bolesnym ćwiczeniem, przerwana nitką. Porównuje człowieka z efemerydą, ukazując jego znikomość wobec potęgi Boga oraz perspektywy nieskończoności” (s. 81).

wiedzy o człowieku. Antropografia jest węższym pojęciem, odnoszącym się do człowieka jako indywiduum.

Ostatnia część publikacji to rozdział zatytułowany *Wody u Janicjusza*. Maleszyński analizuje tu znaczenie wód w twórczości Klemensa Janickiego. Badacz stwierdza, że decydujące w tej kwestii były dwie rzeczy. Po pierwsze, rzeka Warta, w pobliżu której Janicjusz podejmował nauki w gimnazjum. Rzeka w znaczącym stopniu wpływała na życie mieszkańców Poznania i okolic. Bardzo często wylewała, siejąc tym samym spustoszenie. W przeszłości topiono w niej złoczyńców w ramach kary za występki i przestępstwa. Warta ma znaczenie historyczne, o czym badacz nie omieszczał wspomnieć. Druga rzecz, to postrzeganie wody jako przyczyny poważnej choroby. Janicki zachorował i w konsekwencji umarł na puchlinę wodną, wynikłą z nagromadzenia się płynu w narządach wewnętrznych. Poeta miał świadomość przyczyny swojej dolegliwości, czego dowód mamy w elegii *O sobie samym do potomności*. Dla Janickiego woda była też częścią składnika wyobraźni poetyckiej, elementem porównań i miejscem kształtowania się porządku życia i losu. Maleszyński podkreślił na koniec, że woda „zniosła poetę silnym prądem” w miejsce gdzie „sama się burzy, i koi”⁵.

Książeczka Maleszyńskiego ma swoje mocne i słabsze strony. Na pewno kompozycja jest przemyślana, dociekania wnikliwe, a ich wyniki często odkrywcze. „Szklany motyw” w literaturze staropolskiej byłby nie lada wyzwaniem monograficznym dla badaczy literatury dawnej. Mały format publikacji też można uznać za dobry pomysł. Niestety od strony edytorskiej kilku rzeczy brakuje, np. indeksu nazwisk. Brak też wstępu, ujawniającego pełniej zamysł autora, i może podsumowania całości; przydałaby się też bibliografia na końcu publikacji. Pomimo sensownego pomysłu na rozbięcie wywodu na podrozdziały, to jednak ich mało wyrazista tytulatura nie przekonuje. Niewątpliwie badany materiał jest pewnym wyborem badacza, który pokazuje problemy w przekroju. W przypadku większych i bardziej szczegółowych prac, dobór źródeł i opracowań należałoby poszerzyć.

Materia staropolska Dariusza Cezarego Maleszyńskiego to publikacja ciekawa i miejscami nowatorska. Pozycja ta warta jest polecenia historykom literatury i czytelnikom, pragnącym głębiej wnikać w sensy literatury dawnej.

⁵ Interesująco o cierpieniu Janickiego w perspektywie dziedzictwa kulturowego pisała Renata Lis (*Klemens Janicki: z tradycją wobec rozpaczy*. „Ogród” 1992, nr 2 [4]).

III.

Krytyka literatury

Agnieszka Jaszczuk
(CBN IKRiBL)

Krystyna Rudnicka:
W pogoni za utraconym czasem.
Siedlce 2012

Krystyna Rudnicka to rodowita siedleczanka, która całe swoje życie związała z Podlasiem i miastem Siedlce¹. Należy do Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza (Oddział w Siedlcach) oraz jest też członkinią Fundacji Sztuki na rzecz „Integracji” w Warszawie. W 1994 roku debiutowała tomikiem poetyckim *Księżycową ścieżką*, w 1999 roku wydała zbiór *Ku najdalszej z gwiazd*. Jest także autorką prozy wspomnieniowej (cykl *Szeherezady*) oraz licznych tomików poetyckich, m.in.: *„Tam, gdzie wiatr wodzi poloneza...”* (Siedlce 2009), *W pajęczych strunach* (Siedlce 2010). Jest też autorką poezji dziecięcej.

W książce *W pogoni za utraconym czasem* pisarka opisuje lata na krótko przed wojną, okres wojny, okupacji i czas po jej zakończeniu. Książka zaczyna się w roku 1932, kiedy to w szpitalu na ulicy Starowiejskiej przyszła na świat, a kończy zakończeniem karnawału w 1953 roku. Od strony genologicznej całość jawi się jako ilustrowany pamiętnik, który dopełniają nieliczne wiersze. Jest to znamienna zresztą cecha twórczości Rudnickiej, która dąży w swych dziełach do swoistej „sylwiczności”². Autorka opisuje zarówno te dobre, jak i te tragiczne chwile, których doświadczyła, będąc naocznym świadkiem zawieruchy wojennej. Bardzo miło wspomina całe swoje dzieciństwo, osoby, które mieszkały z jej rodziną w domu – Katarzynę, a także Stasię swoją najlepszą przyjaciółkę. Jej rodzice prowadzili piekarnię. Kiedy piekarnia już zdobyła renomę, ojciec Krystyny mógł przyjmować uczniów i szkolić ich na czeladników. Obok piekarni znajdował się

¹ Najnowsze badania na temat kultury, a także literatury w Siedlcach, w tym szkice poświęcone twórczości Krystyny Rudnickiej, zawiera tom: *Życie literackie i kulturalne Siedlec. Tradycja i współczesność*. Red. Klaudia Jastrzębska przy udziale Jolanty Sawickiej-Jurek i Ewy Borkowskiej. Posłowie Andrzej Borkowski. Siedlce 2013. Por. Monika Mańczuk: *O narracji i stylu prozy wspomnieniowej Krystyny Rudnickiej*, s. 167-183; Andrzej Borkowski: *Historia w twórczości poetów siedleckich*, s. 107-120.

² Twórczość prozatorska Rudnickiej nasycona jest wątkami autobiograficznymi i odniesieniami do historii małej ojczyzny. Autorka wpisuje się w pewną ważną i wyrazistą grupę współczesnych polskich „pisarzy regionalnych”, jak chociażby Erwin Kruk, piewca Mazur.

sklep, w którym sprzedawała jej mama. Rudnicka opisuje kamienicę, gdzie mieszkała przed wybuchem wojny na skrzyżowaniu ulic Piłsudskiego i Sportowej. Pisarka szkicuje słowem Siedlce, jakie pamiętała z okresu przedwojennego, jak i w czasie wojny i okupacji. Można powiedzieć, że całe to dzieciństwo autorki to istna sielanka. Jednak wszystko co dobre, w końcu się kończy.

Opis napadu hitlerowskich Niemiec na Polskę 1. września 1939 r. rozpoczyna walka powietrzna dwóch samolotów; wygrywa polski – pisze Rudnicka. Po jakimś czasie nad miasto nadleciały liczne eskadry niemieckich maszyn, które zaczęły bombardować Siedlce. Krysia wraz z matką uciekały z miasta bocznymi drogami do Wielgorza. Towarzyszył im tłum ludzi uciekający wraz z nimi.

Pisarka niejednokrotnie przez cały okres wojny patrzyła „śmierci w oczy”. Kilka razy dosłownie otarła się o śmierć. Była świadkiem licznych egzekucji. Obrazem, jaki na zawsze pozostał w jej pamięci, jest krzyk małej dziewczynki, która była wieszona na stercie ludzkich zwłok. Małutkie dziecko wołało swoją mamę. Żołnierz jedną kulą uciszył jej szloch. Rudnicka zaznaczyła, że nie wszyscy niemieccy żołnierze byli źli. Jeden z nich uratował jej życie przed traktującymi ludźmi w pociągu, a inny pomógł wydostać się jej spod zawałonego domu. W książce znajdują się też opisy getta i wysiedlenia Żydów z mieszkań. Za ich ukrywanie groziła Polakom kara śmierci³. Jej matka potajemnie przygotowywała paczki dla ludzi „z tamtej strony”, a także do więzienia.

Powoli wojna zabierała pisarce wszystkich i wszystko, co kochała. Największy ból odczuła po utracie Piotra (Gruzina, sowieckiego żołnierza), z którym w tajemnicy wzięła ślub. Piotr został powołany na front i potem nie dawał znaku życia. Po jego stracie zupełnie się załamała. W magiczny sposób „spotykali” się ze sobą o umówionej godzinie; do pewnego czasu, kiedy to już nie czuła jego obecności. Wtedy zaczęła się jej przygoda z harcerstwem. To dzięki harcerstwu wyjechała w góry, gdzie poznała pewną rodzinę, u której spędzała święta, urlopy i wakacje. Piotr zawsze żył w jej pamięci i ciągle myślami była z nim, co niezbyt dobrze wpływało na jej ogólny stan zdrowia oraz samopoczucie. Postanowiła złożyć dokumenty na studia, zaczęła pracę w telekomunikacji. W jej domu pojawiła się siostrzyczka Bożenka.

Na męża czekała pięć lat. O jej względy zaczął zabiegać pewien mężczyzna, któremu w święta wielkanocne powiedziała „tak”. Mimo to – podświadomie – nie chciała dopuścić do ślubu, wymyślając prze-

³ Z nowszych prac na temat historii i kultury Żydów na Podlasiu i w Siedlcach por. Edward Kopówka: *Żydzi w Siedlcach 1850-1945*. Siedlce 2009; *Żydzi na Podlasiu*. Red. Zofia Chyra-Rolicz, Renata Tarasiuk. Edward Kopówka. Siedlce 2010.

różne scenariusze, jakie mogłyby unieważnić zaręczyny i odwołanie zbliżającego się małżeństwa. Niepotrzebnie, bo życie samo ułożyło scenariusz – mężczyzna zginął tragicznie. Doszło do tego, że wyrzuty sumienia nie pozwoliły jej na pracę. Dostała urlop i wyjechała, aby odpocząć. Po powrocie ktoś się nią zajął, zapraszał na spotkania, do kina w zamian niczego nie oczekując, co ją bardzo satysfakcjonowało.

Warto dodać, że w książce znajduje się wiele fotografii, które ukazują wygląd miasta sprzed kilkudziesięciu lat. Wielu budynków i pomników już nie ma. Zdjęcia w większości należą do Krystyny Rudnickiej, która zrobiła je aparatem fotograficznym, dostawszy go uprzednio od dziadka na urodziny.

Krystyna Rudnicka w książce *W pogoni za utraconym czasem* w sposób interesujący, dobrym stylem opisała momenty antynomiczne: piękne i złe. Jak wskazuje sam tytuł, wraca ona do chwil, które minęły już bezpowrotnie, jednak na przekór upływającemu czasowi, pisarka chce je uwiecznić. Swoje wspomnienia zatrzymała na 1953 roku, pytając, czy kiedykolwiek wróci do swojego ukochanego miasta? Myśli tylko o jednym, aby wojna, którą przeżyła, była tylko słowem, które będzie odbijać się echem – by pożoga wojenna nie wróciła i nie zabijano więcej bezbronnych ludzi, żeby nie niszczono ludzkich marzeń. Prezentowana książka Krystyny Rudnickiej jest całością szczególną i przykuwającą uwagę odbiorcy oraz zasługuje na szersze zainteresowanie czytelników. Autorka opisała w sposób przystępny i wielobarwny historię własną oraz małej ojczyzny – Podlasia.

Wioleta Chazan
(CBN IKRiBL)

**Sławomir Szewczyk: *Bez subtelności.*
Boguty – Pianki 2012**

W ubiegłym roku (2012) ukazał się tomik poezji Sławomira Szewczyka *Bez subtelności*¹. Wcześniej autor wydał zbiór *Myśli pochwycone*, interesującą całość, zawierającą miniaturowe wiersze zróżnicowane tematycznie (obrazki z życia, teksty o charakterze religijnym i dydaktycznym)². Na co dzień często nie mamy czasu zatrzymać się i zastanowić nad rzeczami, które leżą poza naszą aktywnością zawodową czy intelektualną. Tak jest z poezją dzisiejszą, zwłaszcza pisaną przez pisarza – amatora, lekarza pochodzącego z gminy Boguty-Pianki, o czym wspomina on zresztą w niektórych wierszach: „W świątyni chorób / W tabernakulum cierpień / Mieszkam [...] (Lekarz, s. 111).

Autor w sposób nieskomplikowany, ale i niebanalny, ukazuje to, co jest ważne w życiu każdego człowieka. Jest to poezja dla ludzi, szukających odmiany w swoim codziennym życiu, a także tych, którzy poszukują odskoczni i chcą poświęcić czas na refleksję, dotyczącą sensu istnienia. Szewczyk wskazuje między innymi na zjawiska bardzo szybko przemijające, do których jest przywiązywana tak wielka uwaga w dzisiejszym świecie; rzeczy mało trwałe i ulotne awansują do najwyższej rangi. Przypomina, że piękno jest czymś ulotnym, wskazuje

¹ Zbiór imponuje rozmiarami, licząc w sumie 490 stron, co jest dziś wielką rzadkością, gdyż poeci nie decydują się raczej na prezentację tak dużych tomów i dzielą je na mniejsze. Warto dodać, że w porównaniu z tomikiem *Myśli pochwycone*, autor próbuje eksperymentować z gatunkami poetyckimi. Prócz wyrazistych i lapidarnych czterowierszy, napotykamy również na dłuższe układy stroficzne. Ostatecznie wydaje się jednak, że autor jest bardziej przekonujący w tych pierwszych. Wiersze Szewczyka są nasycone różnorodnymi odniesieniami do codziennego życia i odsyłają do sytuacji, które możemy obserwować w rzeczywistości. Poeta bacznie obserwuje świat, ukazuje go takim, jakim go widzi oraz ujawnia swoje mniej lub bardziej „subtelne” spostrzeżenia i przemyślenia. Czasem jednak pozostawia czytelnikowi „wolną rękę”, aby sam sobie odpowiedział na określone pytania. Jego poezja dotyczy tego, co jest w życiu ważne (świat wartości, kontakt z drugim człowiekiem i Bogiem), a pomijane często przez ludzi, którzy bez głębszej refleksji kroczą przez życie.

² Por. też omówienie zbioru Andrzej Borkowskiego – *O życiu epigramatycznie*. W: *Pejzaż współczesny z barokiem w tle. Szkice o literaturze i kulturze*. Siedlce 2012, s. 55-59.

również na niesprawiedliwość świata dotykającą ludzi, którzy nie mają wspaniałej urody czy smukłej figury, co często dziś umożliwia tzw. „karierę”. Oprócz tego poeta bardzo często podkreśla rolę Boga w codziennym życiu, co ujawnia się np. w cyklu *Do Boga odnośnie Dekalogu dzisiaj* (s. 230-232). Człowiek jest istotą, która pomimo, iż ma świadomość Jego istnienia, to w pewnych momentach swojego życia zaczyna w Niego wątpić, zadając sobie przy tym wiele pytań. Ludzie żądają nieraz dobitnych znaków, aby jakoś podtrzymać swoją wiarę. Często chcą poczuć Go w sposób wręcz fizyczny, odrzucając zarazem sferę duchową, gdzie odbywa się najwięcej wewnętrznych przemian i cudów. Szewczyk porusza wiele tematów bliskich ludziom i każdy tu może znaleźć coś dla siebie. Co rusz w obrębie całego tomiku pojawiają się wiersze właśnie mówiące o Stwórcy.

Tomik można porównać do swoistego labiryntu życia, w którym jest mnóstwo ważnych dla człowieka sytuacji i spraw splątanych różnymi korytarzami z Bogiem. Są tu modlitwy, żale ale przede wszystkim odsłaniane w wierszowanej formie wątpliwości, dotyczące poszczególnych ludzi. Tak jak w życiu, tak i w tomiku – pojawiają się one co jakiś czas, ale towarzyszą nam od początku do końca. Niektóre wiersze są wręcz rozmową z Bogiem, a zatem poetycką modlitwą. Raz po raz wyłaniają się pytania kierowane bezpośrednio do Niego. Mocno wybrzmiewają prośby. Jednak jest tu też świadomość odmienności postaw, tego, że niektórzy ludzie wierzą w wielu bogów lub też są ateistami: „Są tacy, którzy nigdy się nie modlą i nie poszczą / Którzy z politowaniem do wierzących zęby szczerzą / Mówią, że są szczęśliwi i wolni, bo w nic nie wierzą / A jednak, najwyraźniej oni nam czegoś zazdroszczą” (*Oni zazdroszczą nam*, s. 233).

Niekiedy podmiot mówiący wciela się nawet w rolę osoby wrogiej Bogu – w jednym ze swoich wierszy – pokazuje drugą stronę, całkowicie przeciwną do roli człowieka pobożnego. Szewczyk moralizuje – zazwyczaj zaczyna się to od tego, że pod wpływem mediów i panującej mody współczesnego świata, młody człowiek dochodzi do wniosku, że Bóg nie jest mu do życia potrzebny. Z reguły wierzy w siebie czy w jakiś amulet, lecz gdy przychodzi wielki strach – chwytą za różaniec i modli się. Poeta przedstawia cały proces kuszenia człowieka przez szatana, a także jego taktykę. Pokazuje jakim sposobem zły wywołuje w człowieku wątpliwości, gniew, a nawet wyrzuty sumienia prowadzące do myśli samobójczych. Z drugiej jednak strony przypomina o potędze modlitwy, która ma zbawienną moc. Dzięki niej można wyzbyć się strachu, być kimś niezłomnym, nabrać pewności siebie i sił, które pomogą udźwignąć przeciwności losu.

IV.

Materiały źródłowe

Andrzej Borkowski
(INiBI UPH, CBN IKRiBL)

O koniu „politycznie”. **Jan Żabczyc: *Politica dworskie*. Wybór**

Koń jest szczególnym bohaterem kultury staropolskiej, gdyż, jak bodaj żadne inne zwierzę, wrósł nie tylko w jej tkankę społeczno-gospodarczą, ale i językową, przenikając też w świat literatury i sztuki. Koń to nie tylko bohater dawnych „poradników”¹ na temat hodowli i przysposobienia tych zwierząt do różnych zadań gospodarczych, a także militarnych, ale też wdzięczny bohater wierszy głęboko osobistych, czego przykładem elegijny utwór Jana Chryzostoma Paska poświęcony ukochanemu dereszowi².

Politica dworskie (pierwodruk, Kraków 1616) Jana Żabczycy to utwór kilkakrotnie wznawiany w XVII w.³, był nawet tłumaczony na język rosyjski⁴. Czym są *Politica dworskie*? To kontynuacja pewnej linii pisarstwa Żabczycy, który chętnie zajmował się twórczością moralistyczną (*Praktyka dworskie*, *Etyka dworskie* [1615])⁵. Całość stanowi „[...] kolekcję 162 zdań moralnych i uwag obyczajowych”⁶. Popularność dzieła owocowała także tym, że jego fragmenty były odpisywane, o czym wspomina się w *Bibliografii polskiej*⁷. Korzystał zatem z dzieła Żabczycy autor osobliwego poradnika *Gospodarstwo jezdec-kie, strzelcze i myśliwcze do druku podane 1690 r.*, zafrapowany

¹ Por. m.in.: Krzysztof Dorohostajski: *Hippica, to jest o koniach xięgi* (Kraków 1602); Krzysztofa Pieniążka *Hippika abo sposób poznania, chowania i stowienia koni Przez Chrzysztofa Pieniążka pisana* (1607) oraz *Gospodarstwo jezdec-kie, strzelcze i myśliwcze do druku podane 1690 r.* Szerzej o koniu w tych tekstach piszę w artykule *Koń w staropolskich poradnikach (przestrzenie dyskursu)* [Siedlce, w druku].

² Jan Chryzostom Pasek: *Pamiętniki*. Oprac. Roman Pollak. Wyd. 12. Warszawa 1987, s. 5. Więcej na ten temat pisałem w rozprawie: *Koń w „Pamiętnikach” Jana Chryzostoma Paska* [Siedlce, w druku].

³ Por. np. *Polityka dworska przez Jana Żabczycy do druku podana* (b. r. w.). Egz. BN, Sd. 713. 2480.

⁴ Por. hasło *Żabczyc Jan Z.* W: *Nowy Korbut*. Warszawa 1965, t. 3, s. 454.

⁵ Por. Mieczysław Piszczkowski: *Pisma Jana Żabczycy*. Lwów 1937, s. 30, 42, 53.

⁶ Tamże, s. 52-53.

⁷ Karol Estreicher: *Bibliografia polska*, hasło: *Żabczyc Jan Z.*, t. 34, s. 15. <http://www.estreicher.uj.edu.pl/staropolska/index/55530,0014.html>

zwłaszcza uwagami o koniu⁸. Mieczysław Piszczkowski, uważny czytelnik twórczości Jana Żabczyca, podkreślał: „Jak w *Etykach*, tak i w *Politikach* korzystał Żabczyk z przysłów, zadomowionych od dawna w społeczeństwie polskim”⁹. Badacz zwrócił zwłaszcza uwagę na zbieżności między „przypowieściami” Salomona Rysińskiego a *Politikami*, wskazując na to, iż ten pierwszy czerpał z pism autora *Posła moskiewskiego*¹⁰. Widać tu zatem pewną wagę tekstu Żabczyca, który wielorako oddziaływał na kulturę staropolską.

Przedstawiany wybór ma na celu przypomnienie tej staropolskiej fascynacji koniem, pokazującej to zwierzę w szerszej perspektywie kulturowej. A jest to horyzont rozległy, odsłaniający wielorakość problemów społecznych i politycznych, z jakimi borykano się w XVII w. Ich unaocznieniem jest to szlachetne zwierzę, wskazujące na świat wartości, pragnienie ładu i dobra¹¹.

⁸ Piszczkowski, dz. cyt., s. 58.

⁹ Tamże, s. 56.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Podstawą dla obecnego wyboru jest trzecie wydanie dziełka *Politica dworskie przez Jana Żabczyca napisana i wydana w Krakowie Roku Pańskiego 1631*. Egz. BN, Baw. 68, mf nr 631. Przy opracowaniu tekstu brano pod uwagę *Zasady wydania tekstów staropolskich. Projekt* (Wrocław 1955, s. 92-110).

Politica dworskie
przez Jana Żabczyca napisana i wydana
w Krakowie Roku Pańskiego 1631

*Do czytelnika*¹²

Jeśli pióro w czym zbłądziło,
Przeciw wierszowi zgrzeszyło,
Ty się co czytasz nie gniewaj,
Ani się ze mnie naśmiewaj.
Bo w wierszu też trudno było
Nie potknąć się, wszak to miło
Czasem bywa w krotchwili,
Choć kto w tańcu taktu zmyli,
Ani to obraży rodzi,
Że się ten zmacza, kto brodzi.
Staw setnemu komu to wadzi,
Że kto lichem na szanę sadzi,
Że mnie jako z gęsi woda,
Zły li mój rym, moja szkoda.

Politica dworskie

[...]

Koń z urodą powolny,
Sługa z dzielnością pilny,
Żona z ochędóstwem wierna,

Muszą u mądrych w łasce być

Jako walka bez pieniędzy,
Powaga bez szaty,
Tak koń bez siły,

Nie mogą się dobrze udać

Przejażdżka w miarę,
Droga prędką,
Pan odprawny,

Są to mądrego człowieka rzeczy

¹² Edycja *Polityka dworska* przez Jana Żabczyca do druku podana (b. r. w.),
nie zawiera części *Do czytelnika*.

Jazda bez siodła,
Pole bez obłowu,
Gość niedyskret,

Prędko naprzykrzy się

Żołnierz na koniu dobrym,
Ubogi cnotą,
Młodzieniec ozdobą,

Sławy i chleba nabywają

Do konia łotra masztalerza,
Psa do spiżarni,
Do ucha łgarza,

Bez szkody nie zapuści żaden

Jeździec na koniu,
Cieśla na domie,
Rybak w czołni,

Mają krzepko stać

Koń niewyprawny jeźdźca,
Pachołek głupi Pana,
Dwór odrany gospodarza,

Nie mogą zalecić nigdy

Konia chromego,
Psa leniwego,
Chłopa pijanego,

Jednakie pożytki zawsze

Konia z niepewnością odejść,
Pieniędzy łąda jako wierzać,
Folwark prośbą wspomagać,

Słaba nadzieja

Konia chudego,
Pacholika pijanego,
Niewiastę pijaną,

Zalecić ludziom trudno

Koń w dzielności,
Pacholę przy trunku,

Jakim się raz pokażą, takimi je
długo rozumieć może

Chart u zająca,

Koń w gębie zraniony,
Człowiek w majętności ukrzywdzo-
ny,
Niedźwiedź w lesie rozdrażniony,

Bez folgi wiele wąż się

Koń pod pana usterk mający,

Chłop pyszno mówiący,
Pęcherz grochem brzęczy,

Konia w grozie nie chować,
Sąsiada o co prosić,

Z poddanym żartować,

Z koniem nie igrać,
Niewieście nie ulegać,
Pieniądze sam chować,

Końskim nogom,
Szeptanej powieści,
Kupieckim zalotom,

Koń bystry,
Białogłowa strojna,

Ptaka lotnego,

Konia nie bić,
Żony nie drażnić,
Słudze nie łajać,

Koń drobno stąpający,
Chłop prędko jeżdżący,
Białogłowa głośno mówiący,

Konia gniewliwego,
Żony niewstydlivej,
Chłopa łzywego,

Koń ma być cały, pewnych nóg,
wolnej gęby.
Żona trzeźwa, ochędźna, wstydliva.
Sługa prawdziwy, niepyszny, niewielomowny.

Koń do białej głowy podobien w
ochędźstwie i w kształcie.
Konia zastanego na piasku zapocić,

Jednakiej powagi godni są

Kto nie chce być w powadze
u nich

Chceszli we wczasie żyć

Trzeba opatrzenie wierzyć

Nie mogą lada jako obrócić się
czasem

Jeśli z nich statek chcesz mieć

Nieleniwi bywają radzi

Bodaj nikt dobry nie ćwiczył tego

chceszli nieodmienną powolność
zastać.
A towarzysza w pierzu zagrzeć do
zapocenia, chceszli większą
wdzięczność poznać, bo *alias* i koń
zrzuca, i żona złaje.
Pachołka na koniu, a pannę w tańcu
obierać masz.

Konia od nieśmiałego jeźdźca,
Wdowy po nieśmiałym mężu,

Szkoda dostawać

Koń ma być na nogi pewny, w do-
siadaniu cierpliwy, w postąpieniu
czerstwy, w potkaniu czuły, w na-
tarcu śmiały, w zawodzie rączy, w
zatrzymaniu powolny.

Koń urodziwy, rączy, wolny. Książdz
uczony, nabożny, przykładny. Król
mądry, sprawiedliwy, miłosierny.
Hetman śmiały, dzielny, hojny.
Godne to są powagi na świecie rze-
czy.

Do konia którego pożyczają,
Do pana którym słudzy rządzą,
Do wioski we złym sąsiedztwie,

Nie masz się do czego cisnąć

Koń dobry,
Broń pewna,
Żona gładka,

Rozkosz doczesna

Koń wymorzony w drogę,
Chart ochramiony w pole,
Czczy mieszek do targu

Wszyscy niewiele sprawią

Walachy lecie owsem chować,
U kupców czego borgować,
Liczby z rozkazania nie słuchać,

Te z szkodą są rzeczy

Koń bosy na lód,
Bot dziurawy na błoto,

Niebezpieczni są

Tępa siekiera na drwa,

Koń na nogi,
Kowal na ręce,
Białogłowa na oczy,

Chorują naczęściej

[...]
Przejażdżka,
Myślistwo,
Gospodarstwo,

Potrzebują ranego wstania

[...]
Uzda konia,
Język człowieka,
Smak potrawę,

Pokazać ma

Uzda słaba,
Czołn dziurawy,
Rożen drzewiany,

Rzadko dosłużą dobrze

[...]
Ręka u jeźdźca wyprawna,
U panny cudna,
U żołnierza prędką,

Zawždy ma być

[...]
Pachołek każdy doma koniem,
U dworu szatą,
W gospodzie groszem,

Napewniej pokaże się

[...]
Po koniu w dzielności jeździec,
Po żonie w porządku gospodarz,

Bywa chwalony

[...]
Pachołka na koniu,
Pannę w tańcu,

Obierać masz

[...]
Mąż w kościele jako nabożny
ksiądz,
W radzie jako mądry senator,
Na koniu jako porządny żołnierz,

Powinien być

U stołu jako ochotny gospodarz,
Na pokoju jako trzeźwa Panna,

[...]

Wóz nierządny,
Woźnica opity,
Jazda z wieczora,

Radzi przyczyniają drogi

[...]

Bić cyrulika przed goleniem,
Woźnice w drodze,
Kucharza przed obiadem,

Niebezpieczna

Alias – inaczej, czyli
Nierządny – niesprawny
Niewyprawny – nieufirmowany, niewyprawiony
Ochędóstwo – czystość, porządek
Ochramić – okaleczyć
Odejść – opuścić, odstąpić
Odpawny – przestrzegający prawa
Odrany – obdarty, zaniedbany
Politica (polityka) – grzeczność, maniery
Powolny – posłuszny
Usterk – utykanie, potknięcie
Wymorzony – wychudły

Andrzej Borkowski
(INiBI UPH, CBN IKRiBL)

**W kręgu literatury okolicznościowej XVII w.
*Pieśń nowa o gwałtownym deszczu
nigdy niesłyszczanym w Koronie Polskiej.
W Kazimierzu Dolnym, w roku 1644***

Prezentowany tekst *Pieśń nowa o gwałtownym deszczu nigdy niesłyszczanym w Koronie Polskiej, w Kazimierzu Dolnym w roku 1644*¹ to część przygotowywanego do druku wyboru tekstów barokowych o trapiących ludność powodziach, a zwłaszcza pożarach. Utwory te niekiedy odznaczają się frapującym poziomem artystycznym, myślową klarownością, żywą narracją.

Utwór ukazuje gwałtowny deszcz i powódź, jakie nawiedziły Kazimierz Dolny nad Wisłą 20 maja 1644 r. Z opisu wynika, że ten kataklizm miał niebywale dramatyczny przebieg. Ucierpieli mieszkańcy, ich żywy inwentarz i mienie, jak też infrastruktura miejscowości. Niewątpliwie, położenie miasta sprzyjało takiemu rozwojowi wydarzeń. Wzgórza, na których zboczach wznosiły się zabudowania, głębokie wąwozy, oraz bliskość rzeki, sprawiły, że ulewa dosłownie zmyła wiele budynków wprost do Wisły. Poza tym wystąpiło zjawisko obsuwania się rozmiękczonego zbocza, co w połączeniu z gradem dawało poczucie końca świata. W utworze zatem, oprócz rozmaitych szczegółów tego dramatu, mocno pobrzmiewa ton pokutny oraz wyraziste odniesienia do gniewu Boga na początku tekstu i pokorne prośby o miłosierdzie na końcu pieśni.

Utwór jest jednym z wielu przykładów, pokazujących zmagania ludności XVII wieku z katastrofami naturalnymi, które budziły ówczesnie, jak też i dziś, żywy oddźwięk, a często ich fama przekraczała granice państw.

¹ Podstawą edycji jest tekst *Pieśń nowa o gwałtownym deszczu nigdy niesłyszczanym w Koronie Polskiej, w Kazimierzu Dolnym w roku 1644*. Brak miejsca druku. Egzemplarz Ossol. XVII-3294-II. Mikrofilm BN. 33026. E. XXIV 257. Tekst wydany 20 V 1644 r. Format 4°, knlb. 2. Informacje pochodzą z Cyfrowej Biblioteki Druków Ulotnych. Przy opracowaniu tekstu brano pod uwagę *Zasady wydania tekstów staropolskich. Projekt* (Wrocław 1955, s. 92-110).

***Pieśń nowa o gwałtownym deszczu
nigdy niesłychanym w Koronie Polskiej.
W Kazimierzu Dolnym, w roku 1644***

Nota: jako o Lwowie

Słuchaj każda duszo miła,
Jak straszna słynie nowina:
Strachy idą na wsze strony,
Bóg już gniewem poruszony
5 Przeciw narodowi swemu,
Potomkowi takowemu:
Którzy często obrażamy,
I do gniewu pobudzamy.
W Kazimierzu mieście sławnym
10 Stało się, w czasie niedawnym,
Roku tysiąc sześćsetnego
Czterdziestego i czwartego,
Było maja dwudziestego,
W południe, dnia niedzielnego,
15 Spadły dżdże, nawalne wody,
Naczyniły w mieście szkody.
Wpadła z gór woda w ulice,
Poznosiła kamienice,
W rynku się oknami lała,
20 Sklepy z gruntu wywracała.
Jatki gdzie wszystko bywało,
I tam się nic nie zostało:
Wszystko to woda zabrała,
Nie wiedzieć, gdzie co podziała.
25 Mosty kamienne i żłoby
Zniosło precz, aż na ogrody:
Gdzie były góry wysokie,
Tam teraz doły głębokie.
Niosło, brało i naczynia,
30 Stoły, szafy, kufy wina,
Srebro, złoto, piękne szaty,
Który był na to bogaty.
Nie na sto, ani na dwieście,
Stało się tam szkody w mieście:
35 Działki w kolebkach pływały,
Aż ich na Wiśle chwyтали.

A tak za maluchną chwilę
 Znajdowali aż za milę:
 Między inszymi rzeczami,
 40 I pieniądze z szkatułami.
 Bydło, owieczki, stodoły,
 Topiło konie i woły:
 Mało wszystkich nie topiło,
 Pod miastem dziury czyniło:
 45 Jedni murem potłuczeni,
 Drudzy gradem porażeni:
 Dla tych wodnych nawałności,
 Został niejeden w żalości.
 Gdy spadły dżdże, grad i lody,
 50 Coż tam nie miało być szkody:
 Że tak lał nad miastem zgoła,
 Jak z największego jeziora.
 Nie tylko we włoskiej stronie,
 Ale i w Polskiej Koronie,
 55 Grady, dżdże, nawałne wody,
 Czynią niepojęte szkody.
 Kazimierz to miasto sławne
 I wielom ludziom znajome:
 Tam woda nad miastem lała,
 60 Jakoby zatopić miała.
 A zaraz we mgnieniu oka
 Zginęła woda głęboka:
 Która przez cztery minuty
 Zniosła spichlerze i skutury.
 65 Już i chmury straszne teraz,
 Ogień pali także nie raz:
 Lato się z zimą równuje,
 Woda z granic przeskakuje.
 Co więc swym trybem iść miała,
 70 Co się aż oknami lała:
 Były tamo srogie strachy,
 Gdy padały na dół gmachy.
 Ludzie widząc strach niemały,
 Do Kościoła uciekali,
 75 Krzycząc, tak mówiąc: dla Boga,
 <...> nas plaga sroga.
 Aże mury zapadały,
 A drugie ledwie zostały:
 Jedne w pół porozrywało

80 Drugie z gruntu wywracało.
 Nawet z winem i furmana,
 Sześć koni wóz i pana:
 Żywo naleźli jednego,
 W piasku w pół zasypanego.
 85 Wina kufy ratowali,
 Inne rzeczy sobie brali:
 Brali każdy, kto był czuły,
 Na Wiśle, skarby, szkatuły,
 Kmiotkowie to sobie brali,
 90 W ziemię je zakopywali:
 Żeby o tym nie wiedzano,
 Cokolwiek wyratowano.
 Wołów gwałt pływa po wodzie,
 Które były na ogrodzie:
 95 Trudno ich było ratować,
 Tylko się musiał frasować.
 Gdy pływała i niewiasta,
 Trzech mieszczan ze wszego miasta:
 Jedni zmiłuj się wołali,
 100 Drudzy się pozalewali.
 Wisi pomsta, zimne lato,
 A my nic nie dbamy na to,
 Że Sądny Dzień niedaleko:
 Każdy źle żyłem w swym wieku.
 105 Nie wiem co już będzie z nami,
 Za lichwą, za wydzierstwami:
 Że się pokajać nie chcemy,
 Niesprawiedliwie sędzimy.
 Skarże Bóg za nasze złości,
 110 I za brzydkie nieprawości:
 Za tak niezwykcyjne rządy,
 I niesprawiedliwe sądy.
 Gdy Bóg siędzie na swym sądzie,
 Złym i dobrym płacić będzie:
 115 Przecie się zły nie hamuje,
 Choć na się taki strach czuje.
 Więc z pokorą Pana prośmy,
 Ręce swe ku niemu wznosimy:
 Jezu zmiłuj się nad nami,
 120 Nad wszystkimi Chrześciany.

Czuły – wrażliwy, uważny
Gwałt – moc
Jatka – szopa, kram, sklep mięsny
Kmiotek – chłop
Kufa – kadź, duże naczynie na wino
Maluchny – krótki
Naczyniły – narobiły, uczyniły
Nawalny – burzliwy, gwałtowny
Ogród – pastwisko, łąka
Pobudzać – zachęcać, namawiać
Porazić – poranić, przestraszyć
Pozalewać – potopić
Poznosić – zniszczyć
Precz – gdzie indziej, w innym miejscu
Równuje – zrównuje
Srogi – surowy, straszny
Szkuta – łódź, statek rzeczny
Wielom – wielu
Wsze – wszystkie
Wydzierstwa – zdzierstwa, kradzieże

V.

Diskusje

Marek Jastrzębski

(Niepaństwowa Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Białymstoku,
CBN IKRiBL)

O pożytkach, jakie płyną ze znajomości wiedzy filozoficznej dla nie-filozofów

Abstrakt:

O pożytkach, jakie płyną ze znajomości wiedzy filozoficznej dla nie-filozofów. Choć filozofia jako nauka nie cieszy się odpowiednim szacunkiem społecznym, to tradycyjne dylematy filozoficzne dotyczące ludzkiej egzystencji w świecie wcale nie zniknęły z przestrzeni społecznego dyskursu. Czy faktycznie nauki przyrodnicze mogą zastąpić filozofię? Czy nie staną się wówczas quasi-filozofią? Jaka jest wartość wiedzy filozoficznej dla niezajmujących się filozofią zawodowo? Odpowiedzi na te pytania szukam w niniejszym artykule.

Abstract:

About the benefits which come from the familiarity with philosophical knowledge for non-philosophers. Although philosophy as a science does not gain proper social respect, the traditional philosophical dilemmas about human existence in the world did not disappear from the public discourse. Is it true that science can replace philosophy? Will not they become a quasi-philosophy? What is the value of philosophical knowledge for people who are not engaged in professional philosophy? I am looking for answers to these questions in this article.

Słowa kluczowe:

FILOZOFIA, EGZYSTENCJA LUDZKA, WARTOŚCI

Key Words:

PHILOSOPHY, HUMAN EXISTENCE, VALUES

Filozofia narodziła się w starożytności jako umiłowanie mądrości. O ile samo „umiłowanie” kojarzy nam się w sposób podobny jak w starożytności, to już kwestia tego, jak rozumieć słowo „mądrość”, nie jest oczywista. Z badań poświęconych kulturze wiemy, że istnieją pewne wzory kulturowe¹. Dotyczy to również tego, co uważamy za mądrość i komu spośród ludzi ją przypisujemy².

¹ Wzory kulturowe jako uniwersalne narzędzie badania kultury wprowadziła Ruth Benedict w 1934 roku. Zob. Ruth Benedict: *Wzory kultury*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 2008. Niemniej jednak świadomość istnienia pewnych kulturowych wzorców interpretacyjnych w myśleniu ludzi jest znacznie starsza: żeby to sobie

W starożytności mądrość przysługiwała najpierw tzw. *sophoi* – mędrcom, którzy dawali ludziom rady, według jakiej zasady powinni żyć. Była to mądrość praktyczna, ściśle powiązana z umiejętnością poszukiwania możliwie najlepszego sposobu przeżywania swojej egzystencji. Mądrość ta dotyczyła zarówno życia potocznego jak i sfery duchowo-religijnej. Gdy powstała już filozofia grecka, połączyła ona (w filozoficznej *theoria*) ową mądrość jako sztukę życia z filozoficzną wiedzą o ostatecznych przyczynach wyjaśniających rzeczywistość. Tyle przynajmniej warto przypomnieć o mądrości w sensie klasycznym³. Uważam bowiem, że jest to wiedza bardzo istotna dla rozumienia kondycji człowieka współczesnego, a nawet więcej, w pewnym stopniu umożliwia ona jej przekroczenie.

Co dzisiaj znaczy być „mądrym”? Kto jest spadkobiercą mądrości w sensie klasycznym? Filozofowie? Prawnicy? Finansiści? Biznesmeni? Przywódcy narodów? Przywódcy religijni? Być może każda z tych grup po trosze. Jednak główną linią dziedziczenia po starożytnych mędrkach są dziś naukowcy. Widać to dobrze w kontekście autorytetu społecznego, jakim obdarzani są naukowcy podczas wydarzeń przełomowych w życiu wspólnoty. Zapraszani są wówczas do ważnych programów publicystycznych, aby tłumaczyć „zwykłym ludziom” doniosłość tych wydarzeń, ich mechanizm, przyczyny, konsekwencje. W obliczu poważnego kryzysu społecznego, jakim jest np. współczesny

uświadomić wystarczy przeczytać *Wojnę Peloponeską* Tukidydesa. Zob. tenże: *Wojna Peloponeska*. Tłum. Kazimierz Kumaniecki. Warszawa 2003.

² Mam tutaj na myśli swoisty zestaw „obiegowych powszechników” na temat mądrości. Na wskazaną publiczną opinię na temat mądrości składa się wiele elementów. Chciałbym jednak zwrócić uwagę w tej kwestii na funkcję publicznych opinii powszechnie uznawanych autorytetów, swoistych „mędrców epoki”, wiedzy społeczeństwa na temat ich życia, charakteru, spojrzenia na świat, specyficznej wiedzy związanej z pełnioną funkcją społeczną itd. Warto zaznaczyć, że nie zawsze owym „mędrce epoki” zostaje ten, kto na to zasługuje, ale często ten, kto – z różnych powodów – jest popularny. We współczesności ową popularność zapewnia głównie obecność w świecie kultury masowej i mediów. Za pomocą współczesnych mediów można niejako kreować owych „mędrców epoki”. Idąc tym tropem, niektórzy badacze odróżniają autorytet prawdziwy od pozornego, który jest tylko stworzonym przez media produktem marketingowym. Por. Jacek Ziolkowski: *Socjotechnika autorytetu politycznego*. Warszawa 2007, s. 134-137. Por. także: Jan Jaroszyński: *Autorytety w świecie stereotypów - krytyczna ocena medialnego obrazu osobowości*. "Kultura - Media - Teologia", 2010 (3) nr 3, s. 59-69. Rolę „mędrców epoki” w kształtowaniu publicznej opinii na temat mądrości można rozpatrywać w sensie indywidualnym, ale również poszukiwać pewnej grupy społecznej, której mądrość przynależy z jakiejś przyczyny. Ten ostatni aspekt interesuje nas tutaj najbardziej – zwłaszcza w odniesieniu do współczesności.

³ Zob. szerzej Pierre Hadot: *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Tłum. Piotr Domański. Warszawa 1992; tenże: *Czym jest filozofia starożytna?*. Tłum. Piotr Domański. Warszawa 2000.

kryzys gospodarczy, społecznie pożądanym jest tzw. „rząd fachowców”, specjalistów w danej dziedzinie – kojarzonych często właśnie z naukowcami.

Społeczny autorytet naukowców przejawia się jednak nie tylko podczas granicznych doświadczeń społeczności. Gdy poszukujemy wiedzy, umiejętności w jakiejś dziedzinie, to udajemy się właśnie do naukowców. Dotyczy to zwłaszcza kompetencji technicznych, ale naukowcy są dzisiaj również najwyższym autorytetem w sprawach życia praktycznego. Pomogą nam nabyć umiejętności potrzebne do sukcesu w życiu zawodowym, ale również odpowiedzą, co zrobić z wolnym czasem. W sumie nic w tym dziwnego. Dla rozwoju społeczeństw korzystne jest kształcenie specjalistów, zwłaszcza w ważnych strategicznie dziedzinach. Jeżeli zaś naukowiec zajmuje się swoją dziedziną kilkadziesiąt lat, to faktycznie staje się autorytetem w zakresie swojej specjalizacji. Wedle komunikatów rządowych, budujemy społeczeństwo oparte na wiedzy, a zatem potrzebujemy dziś nauki i naukowców-specjalistów w sposób szczególny⁴. Warto jednak pamiętać, że człowiek współczesny pozostaje pod wpływem scjentyistycznego rozumienia nauki. Wedle tego prawdziwie naukową wiedzę o rzeczywistości dostarczają nam wyłącznie nauki przyrodnicze⁵. Skoro tak to nic dziwnego, że mówimy dziś o tym, że istnieje nauka i filozofia, tę drugą traktując w najlepszym razie jako quasi-naukę. Co więcej, w takim paradygmacie również nauki humanistyczne odbierane są jako „gorsze” czy „mniej naukowe” od nauk przyrodniczych⁶. W związku z tym powstał cały nurt unaukowienia nauk humanistycznych, po-

⁴ Por. <https://www.premier.gov.pl/wydarzenia/aktualnosci/panel-konkurencyjny-system-nauki-i-szkolnictwa-wyzszego.html> (dostęp: 9.06.2013).

⁵ Przypomnę: August Comte przeciwstawiał teologię i filozofię naukom przyrodniczym. Te pierwsze traktował jako przeżytki typowe dla niższych stadiów rozwoju ludzkości. Antymetafizyczny manifest Comte’a potraktować można jako początek scjentyistycznej przemiany społeczeństwa. Niewątpliwym sukcesem praktycznych zastosowań nauk przyrodniczych, kojarzonych z postępem technologicznym, traktuje się często jako rozstrzygający argument na rzecz światopoglądowego scjentyzmu. Niektórym ludziom wydaje się, że potwierdzeniem słuszności opierania światopoglądu w całości na naukach przyrodniczych jest sam fakt używania przez mnie komputera do pisania tego tekstu. Hasło „społeczeństwa opartego na wiedzy”, a właściwie jego edukacyjna realizacja, dodatkowo wzmacnia „scjentyistyczną tendencję” w społeczeństwie. Kiedy bowiem mowa o „społeczeństwie opartym na wiedzy”, mamy na myśli głównie wiedzę techniczną, użyteczną nie tyle do poszukiwania zrozumienia świata człowieka, typową dla filozofii oraz nauk humanistycznych, ile do jego opanowania, kontrolowanej przemiany, co z kolei typowe jest dla nauk odwołujących się do modelu nauk przyrodniczych.

⁶ Za Kamińskim traktuję filozofię jako odrębną od nauk humanistycznych, które należy przyporządkować do grona nauk szczegółowych. Zob. Stanisław Kamiński: *Nauka i metoda*. Lublin 1992, s. 274-275.

przez przyjęcie w nich tyle z nauk przyrodniczych, ile się da⁷. Społeczny tryumf światopoglądu scjentystycznego oznacza, że mędrcem jest dzisiaj naukowiec-scjentysta, który wyzwala ludzi z zabobonu filozoficzno-religijnego.

Konsekwencją społecznego tryumfu scjentyzmu ludzie przyzwyczaili się opisywać świat, a także swą egzystencję językiem i kategoriami nauk przyrodniczych. Uczą się tej umiejętności już na etapie wieku przedszkolnego⁸. W edukacji szkolnej, ale również i w mediach często pojawia się język fizyki, biologii, socjologii, psychologii, politologii czy język prawniczy, ale język filozofii już nie. Język filozoficzny, myślenie w kategoriach przyczynowo-ontologicznych jest przeto obce ogółowi społeczeństwa. Mimo to scjentyistom nie udało się w pełni pokonać filozoficznej tendencji w ludzkim myśleniu. Same nauki zbudowane na podłożu nauk przyrodniczych stają się dzisiaj quasi-filozofią.

Niedawno, w popularnej telewizji śniadaniowej, przyglądałem się dyskusji dwóch psycholożek na temat wychowania. Jedna z nich twierdziła, że wychowanie dzieci przez związki jedнопłciowe jest dla nich niekorzystne (nie dobre, złe), ponieważ takie wnioski płyną z badań empirycznych, druga zaś w kontrargumentacji powoływała się na inne badania, z których miało wynikać, że wychowanie dziecka w takiej „rodzinie” z pewnością nie jest dla niego czymś złym. Warto przy tym podkreślić „gorącą atmosferę” dyskusji oraz pryncypialność stanowisk jej uczestniczek. Obydwie panie ewidentnie toczyły spór filozoficzno-aksjologiczny i światopoglądowy, ale nie przywoływały argumentów filozoficznych, aksjologicznych czy religijnych, a zamiast tego prowadziły „wojnę na badania empiryczne”, z których miały płynąć wnioski natury aksjologicznej. Widać, jak w tym przypadku psy-

⁷ Może to być przyjmowanie w naukach humanistycznych metod typowych dla nauk przyrodniczych (np. dominacja metod ilościowych w naukach społecznych), adoptowanie w nich pewnych teorii wziętych z nauk przyrodniczych (np. zastosowanie teorii ewolucji Darwina w naukach społecznych zaowocowało tzw. darwinizmem społecznym i różnymi odmianami ewolucjonizmu kulturowego), albo konstruowanie teorii dotyczących świata duchowego człowieka na podbudowie zdobyczy nauk przyrodniczych (np. neuropsychologiczne teorie traktujące przeżycia religijne jako efekt padaczki płata czołowego mózgu).

⁸ Do takiego wniosku skłania mnie obserwacja ulubionych bajek mojego kilkuletniego syna. Dobrym przykładem jest bajka „Dinopociąg”, w której dinozaury przybliżają dzieciom zagadnienia nauk przyrodniczych, ścisłych oraz paleontologii. Por. http://www.tv.pl/opis/s_122_p_113159_Dinopociag.xhtml (dostęp: 9.06.2013). Są nawet bajki o kwantach i teorii względności. Zob. Markéta Baňková: *Sroka w krajinie entropii*. Tłum. Dorota Dobrew. Warszawa 2012. Zanikają natomiast bajki tradycyjne. Widać już na tak wczesnym etapie rozwoju próbuje się przewycięzać mitologiczno-filozoficzny sposób patrzenia na świat.

chologiczne badania empiryczne pozostawały w służbie pewnej „opcji” filozoficzno-aksjologicznej. Widocznie potrzeba filozoficznie uporządkowanej wizji świata jest u ludzi silniejsza niż to się pierwotnie scjentystom wydawało. Powszechnie jest dzisiaj stawianie pytań filozoficznych i próba odpowiedzi na nie poprzez nauki przyrodnicze. Filozofia zeszła dzisiaj – parafrazując język Freuda – do naukowej i społecznej podświadomości. Jako nauka straciła swój prestiż, ale zarazem zaczęła się przejawiać w sposób niespecyficzny. Coraz więcej dziś mamy filozofujących fizyków, chemików, kosmologów, biologów, psychologów, socjologów, filologów, politologów itd. Niektórzy z nich filozofują świadomie, inni pewnie nawet nie wiedzą, że przekraczają granice możliwości danej nauki i wkraczają w świat filozofii. Bez wiedzy filozoficznej oraz znajomości specyfiki filozoficznego odniesienia się do rzeczywistości naukowcy mogą uczynić ze swej nauki quasi-filozoficzną bądź nawet quasi-religijną ideologię.

Wzorcowym przykładem jest tutaj działalność Richarda Dawkinsa, który nauki przyrodnicze oraz zbudowaną na ich bazie socjologię traktuje jako narzędzie do walki ze światopoglądem religijnym. W zasadzie większość twórczości Dawkinsa ma cele pozanaukowe. Jego głównym polem działania jest światopoglądowa walka z religią⁹. Przy tym Dawkins uchodzi za wybitnego naukowca i intelektualistę¹⁰. Czasopismo "Prospect" umieściło Dawkinsa na trzecim miejscu na liście najwybitniejszych współczesnych intelektualistów znanych szerokiej publiczności¹¹. Świadczy to o tym, jak sądzę, że Dawkins jest przykładem „mędrca epoki współczesnej”. „Mędrce współczesności” jest także – równie znany – Stephen Hawking. Uważał on, że dzięki odkryciom przyrodniczym skonstruujemy kiedyś kompletną teorię, dzięki której poznamy myśli samego Boga¹². Szybko zdobywające po-

⁹ Oczywiście nie twierdzę, że Dawkins nie posiada podstawowej wiedzy filozoficznej czy znajomości specyfiki filozoficznego odniesienia się do rzeczywistości. W jego przypadku mamy do czynienia ze świadomym użyciem zdobyczy nauk przyrodniczych w celu promowania pewnych stanowisk filozoficznych (np. neutralizmu, redukcjonizmu, ateizmu). Sądzę jednak, że większość jego czytelników nie ma wiedzy filozoficznej w stopniu wystarczającym do krytycznej analizy założeń filozoficznych, na których Dawkins opiera swe publicystyczne wnioski. Spośród wielu dzieł Dawkinsa jego poglądy, warto zapoznać się z następującym: zob. Richard Dawkins: *Bóg urojony*. Tłum. Piotr Szwajcer. Warszawa 2007.

¹⁰ Zestaw nagród, jakie otrzymał Dawkins od świata nauki i kultury, jest imponujący. Zob. <http://old.richarddawkins.net/articles/643457-richard-dawkins-acclaimed-author-and-member-of-royal-society-shunned-by-country-club-in-michigan-town> (dostęp: 14.06.2013).

¹¹ Dawkinsa wyprzedzili Noam Chomsky oraz Umberto Eco. Por. <http://www.infoplease.com/spot/topintellectuals.html> (dostęp: 10.06.2013)

¹² *Gdy odkrywamy kompletną teorię, z biegiem czasu stanie się ona zrozumiała dla szerokich kręgów społeczeństwa, nie tylko paru naukowców. Wtedy*

pularność tzw. neuronauki obiecują rozwiązanie zagadkowego fenomenu doświadczeń religijnych człowieka¹³ czy nawet wyjaśnienie tajemnic świadomości, samoświadomości, duszy¹⁴.

Taki oto scjentyistyczny wzorzec *phileo-sophia* obowiązuje w naszej epoce. Dla zrozumienia kondycji człowieka współczesnego warto przypomnieć fakt, że sama edukacja filozoficzna jest dzisiaj w odwrocie. W związku z tym coraz mniej osób jest w stanie krytycznie analizować quasi-filozoficzne „mądrości” głoszone przez scjentyistycznie zorientowanych naukowców. Co za tym idzie, dla większości społeczeństwa jest to jedyne „śluszne filozoficznie” ujęcie egzystencji człowieka w świecie i z tego powodu założenia tejże filozofii stają się dziś oczywiste z punktu widzenia przeciętnego człowieka¹⁵. Kondycję

wszyscy, zarówno naukowcy i filozofowie, jak i zwykli, szarzy ludzie, będą mogli wziąć udział w dyskusji nad problemem, dlaczego Wszechświat i my sami istniejemy. Gdy znajdziemy odpowiedź na to pytanie, będzie to ostateczny tryumf ludzkiej inteligencji – poznamy wtedy bowiem myśli Boga. Stephen W. Hawking: *Krótką historią czasu. Od wielkiego wybuchu do czarnych dziur*, tłum. Piotr Amsterdamski. Warszawa 1993, s. 161.

¹³ Dr Michael Persinger zbudował „mistyczny hełm”, który po założeniu na głowę badanego stymuluje pewne obszary mózgu prądem. Mózg, nie mogąc prawidłowo zinterpretować dochodzących do niego bodźców, produkuje specyficzne doświadczenia określane mianem mistycznych bądź religijnych, na przykład wrażenie obecności pewnej niewidzialnej osoby. Idąc tym tropem, efektem „choroby neurologicznej” określa się takie „mistyczne fenomeny” naszej kultury, jak nawrócenie św. Pawła z Damaszku, ekstazy mistyczne św. Teresy z Awilly czy tajemniczego *daimoniona* Sokratesa. Wszystkie one miały być spowodowane nie przez siły nadprzyrodzone, ale przez pewną szczególną postać padaczki. Zob. szerzej John Hick: *The New Frontier of Religion and Science: Religious Experience, Neuroscience and the Transcendent*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2006, s. 55-123.

¹⁴ Zob. szerzej: Francis Crick: *Zdumiewająca hipoteza czyli Nauka w poszukiwaniu duszy*. Tłum. Barbara Chacińska-Abrahamowicz, Michał Abrahamowicz. Warszawa 1997; Christof Koch: *Neurobiologia na tropie świadomości*. Tłum. Grzegorz Hess. Warszawa 2008.

¹⁵ W ten sposób ukazuje się nam bardzo ciekawe zjawisko. Jako nauczyciel akademicki oraz obserwator blogosfery zauważyłem, że chociaż filozofia jako nauka nie cieszy się szacunkiem społecznym, to tradycyjne dylematy filozoficzne dotyczące człowieczej egzystencji w świecie wcale nie zniknęły z przestrzeni społecznego dyskursu. Skąd przybywamy do życia na ziemi? Jaki jest sens ludzkiego istnienia? Czy śmierć cielesna jest ostateczną zagładą dla człowieka? Czym różnimy się od innych gatunków istot żywych? Czy istnieje dusza? Czym jest świadomość? Czy człowiek ma wolną wolę? Co jest istotą człowieczeństwa? Gdzie szukać zasad, według których powinniśmy żyć? Wszystko to są pytania typowo filozoficzne (moim zdaniem również typowo ludzkie). Skoro jednak autorytet tej nauki legł w gruzach, to „dzieci epoki scjentyzmu” szukają odpowiedzi tam, gdzie mogą – odwołując się do nabytej przez nich wiedzy przyrodniczej (dotyczy to zwłaszcza osób o rozwiniętych potrzebach intelektualnego rozumienia świata). Przykładowo: osobowego Boga chrześcijan traktuje się jako tego, który wywołał Wielki Wybuch, który zapoczątkował dzieje wszechświa-

człowieka współczesnego, jego samorozumienie, postrzeganie swojej egzystencji w świecie, wyznacza zatem paradygmat powszechnego dzisiaj filozoficznego stanowiska scjentyzmu, wraz z jego charakterystycznymi założeniami (ontologiczny naturalizm, redukcjonizm, fenomenalizm, często również fizykalizm i materializm).

Znajomość podstawowej choćby wiedzy filozoficznej uświadamia, że scjentyzm, z jego charakterystycznymi założeniami, nie jest jedynym możliwym paradygmatem myślenia o swojej egzystencji w świecie. Obok niego są inne możliwości poszukiwania prawdy o tym, kim jest człowiek. Scjentyzm nie jest też wcale światopoglądem oczywistym w kontekście współczesnych zdobyczy nauk przyrodniczych. Obecna użyteczność założeń epistemologicznego naturalizmu, redukcjonizmu czy fenomenalizmu dla rozwoju nauk przyrodniczych nie implikuje z konieczności ontologicznej oraz światopoglądowej słuszności tych założeń¹⁶. Wnioski natury ontologicznej należą do porządku wykraczającego poza możliwości poznawcze nauk przyrodniczych oraz nauk bazujących na modelu nauk przyrodniczych, z racji charakterystycznego dla nich przedmiotu badań, metody oraz celu¹⁷. Świadomość tego faktu umożliwia świadome przyjęcie scjentyzmu i jego założeń jako poglądu słusznego filozoficznie bądź jego odrzucenie jako błędnego stanowiska filozoficznego (przy jednoczesnej akceptacji użyteczności epistemologicznego naturalizmu i redukcjonizmu jako pewnej strategii badawczej na terenie nauk przyrodniczych). Z tego wynika praktyczny pożytek znajomości wiedzy filozoficznej dzisiaj – również dla tych, którzy nie specjalizują się w filozofii.

ta. Zasady gwarantującej wolną wolę szuka się natomiast w mechanice kwantowej (np. w ramach kwantowej teorii świadomości). Uważam, że problemy fizyki kwantowej nie są właściwą platformą do dowodzenia istnienia Boga czy wolnej woli. Oczywiście nie odmawiam wierzącym naukowcom prawa do inspirowania się swą religią czy osobistą wizją człowieka. Warto jednak mieć świadomość odrębności metodologicznej filozofii, teologii oraz nauk przyrodniczych. Bez tej świadomości można popaść w tendencję do „łatania dziur” niewiedzy nauk przyrodniczych tezami przyjętymi z życia osobisto-religijnego. Co stanie się jednak, gdy w naukach przyrodniczych dokonana się postępy i „bóg-zapchaj-dziurę” nie będzie już konieczny? Tonący brzytwy się chwyta. Tak samo oceniam również np. próby obrony wolnej woli człowieka odwołujące się do zasady nieoznaczoności Heisenberga. Dyskusji na ten temat w sieci jest mnóstwo.

Zob. <http://katolik.us/viewtopic.php?t=2229&postdays=0&postorder=asc&start=0> (dostęp: 18.06.2013). Niestety często u dyskutantów widać brak wiedzy filozoficznej.

¹⁶ Zob. szerzej: Grzegorz Bugajak: *Problem naturalizmu w dialogu nauki i religii*, http://www.uski.sk/frm_2009/publikacje/zborniky/zbornik-2009-1-06.html (dostęp: 13.06.2013)

¹⁷ Zob. Edmund Morawiec: *Podstawowe zagadnienia metafizyki klasycznej*. Warszawa 1998, s. 46-50.

Mówiąc krótko: w celu przekroczenia ograniczeń kondycji człowieka współczesnego, trzeba przekroczyć paradygmat współcześnie dominującego sposobu obrazowania ludzkiej egzystencji w świecie, a do tego trzeba wiedzy filozoficznej – również dla nie-filozofów. Inaczej mówiąc: teza o końcu filozofii, którą w różnych środowiskach można dziś usłyszeć, wydaje się przedwczesna i mocno przesadzona.

**Redakcja czasopisma
„Inskrypcje. Półrocznik” zaprasza
wszystkich zainteresowanych
do współpracy naukowej**

Kontakt: ikribl@wp.pl

Redakcja nie zwraca tekstów, które nie zostały zamówione. Autorzy, decydujący się na opublikowanie swych prac w „Inskrypcjach”, proszeni są o załączenie oświadczenia, iż nie zostały one wcześniej opublikowane i nie są przewidziane do druku w innych publikacjach, jak też zobowiązani są do podpisania oświadczenia o przeniesieniu autorskich praw majątkowych.

