NR 1(16)/2018
ISSN: 2300-2166

OBRZEŻA porównania

ŚWIĄTKOWSKI
KRAJ
JAWOROWSKA
BORKOWSKI
LAUTSOU
ENGLENDER
KONECKI
LELEK

BEZ POROWNANIA
CZASOPISMO KOMPARATYSTYCZNE

Bez Porównania
czasopismo naukowe studentów komparatystyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISNN 2300-2166

Nr 1 (16)/2018
Obrzeża

REDAKTORKA NACZELNA
Alicja Dusza

ZESPÓŁ REDAKCYJNY
Piotr Konecki, Marta Adaśko, Klaudia Ciepłucha, Aliaksandr Lautsou, Kinga Hrabia, Mikołaj Borkowski, Adrianna Chorąży, Katarzyna Horabik, Katarzyna Ostrowska, Małgorzata Sury, Paulina Tomala, Marta Zabłocka

RECENZENCI
prof. dr hab. Wojciech Ligęza
prof. dr hab. Marian Stala
dr hab. Magdalena Heydel
dr hab. Magdalena Siwiec
dr hab. Paweł Bukowiec
dr Jakub Kornhauser
dr Justyna Balisz-Schmelz

KOREKTA
Aleksandra Drewniak

SKŁAD
Urszula Żupnik

PROJEKT OKŁADKI
Karolina Wrona, Szymon Tomaszewski

Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania
i adiustacji tekstów oraz zmian tytułów i śródtytułów

ADRES REDAKCJI
Bez Porównania
ul. Gołębia 16
31-007 Kraków
www.bezporownania.polonistyka.uj.edu.pl

WYDAWCA
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
www.polonistyka.uj.edu.pl

Copyright © Wydział Polonistyki UJ, 2018

SPIS TREŚCI

Alicja Dusza — Od Redakcji / 5

Marcin Świątkowski — Echa Hybryd / 7

Łukasz Kraj — *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana wobec tradycji II części *Dziadów* Adama Mickiewicza / 23

Helena Jaworowska — Motyw śmierci w haiku japońskim i polskim / 55

Mikołaj Borkowski — Wizyjny kryzys ducha. Refleksyjny katastrofizm w *Oknie* Zdzisława Stroińskiego / 83

Aliaksandr Lautsou — Zbigniew Herbert i Arsienij Tarkowski – studium komparatystyczne / 101

Barbara Englender — „Śmierć jest na zdjęciach z wakacji". Fotograficzne motywy w poezji Agnieszki Wolny-Hamkało / 127

Piotr Konecki — Czy ta rewolucja to tylko atrapa? / 145

Jadwiga Lelek — Rola terytoriów geograficznych w deleuzoguattariańskim procesie terytorializacji muzyki na przykładzie Shahina Najafiego / 157

Od Redakcji

Tradycją „Bez Porównania" od pewnego czasu stały się comebacki, więc i ten numer zaczynamy od obwieszczenia powrotu. W niemal zupełnie nowym składzie przedstawiamy Państwu „Obrzeża" – numer hybrydyczny z wielu powodów. Pracowały nad nim dwie redakcje. Poprzednia, przewodzona przez Mikołaja Borkowskiego – którego żegnamy i któremu serdecznie dziękujemy – oraz nowa, w składzie: Marta Adaśko Klaudia Ciepłucha, Kinga Hrabia, Piotr Konecki, Aliaksandr Lautsou, Karolina Wrona.

Polecamy Państwa uwadze zestaw tekstów złączonych luźno pod hasłem obrzeży, rozumianych metaforycznie jako peryferia głównych nurtów. Numer otwiera artykuł Marcina Świątkowskiego, który analizuje kategorię ozdobności w poezji Katarzyny Felińskiej i Jacka Dehnela. Kolejnym tekstem, napisanym przez Łukasza Kraja, jest analiza *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana w kontekście tradycji romantycznej. Następnie prawdziwie komparatystyczny rys nadaje numerowi Helena Jaworowska w pracy o polskim i japońskim haiku. Czwartym tekstem jest interpretacja *Okna* Zdzisława Stroińskiego dokonana przez Mikołaja Borkowskiego, po której następuje studium twórczości Zbigniewa Herberta i Arsienija Tarkowskiego, napisane przez Aliaksandra Lautsou. O fotograficznych motywach w poezji Agnieszki Wolny-Hamkało pisze Barbara Englender, Piotr Konecki natomiast analizuje podejście do sztuki słynnego grafficiarza, Banksy'ego. Numer kończy szkic Jadwigi Lelek, która z pomocą deleuzoguattariańskiej metodologii rozpracowuje rolę terytoriów geograficznych w muzyce Shahina Najafiego.

Dziękujemy autorom za zaufanie i cierpliwość, a wszystkich czytelników zapraszamy do lektury „Obrzeży". Mamy nadzieję, że „Bez Porównania" odtąd będzie mogło poszczycić się regularnością wydań, a zamiast kolejnych powrotów nastanie upragniona ciągłość. Pragniemy również przypomnieć, że kolejny numer już jest w przygotowaniu, a nabór do trzeciego odbędzie się niebawem. Informacje o pracy redakcji znajdują się na naszej stronie (www.bezporownania.polonistyka.uj.edu.pl), Facebooku (https://www.facebook.com/bez.porownania.UJ/) oraz na nowo założonym profilu na Instagramie (https://wwww.instagram.com/bez.porownania/).

Życzymy przyjemnej lektury!

W imieniu Redakcji
Redaktorka naczelna
Alicja Dusza

Marcin Świątkowski

Echa Hybryd

1.

Niewiele jest chyba w literaturoznawstwie mniej precyzyjnych, bardziej rozmytych i niewdzięcznych terminów niż „moda poetycka", czy też, jak kto woli, „moda językowa" albo „moda literacka". Trudno jednak pisać o literaturze młodej, powstającej w przeciągu kilku ostatnich lat z innej perspektywy. Ulotne, efemeryczne zależności między poetykami autorów pokolenia, do którego się należy, zawarte w wierszach pisanych i – co ważniejsze – odbieranych w krótkim odcinku czasu są trudne do wyśledzenia i opisania w kategoriach historii literatury (ponieważ istnieją za krótko) czy krytyki literackiej (ponieważ funkcjonują już jakiś czas w obiegu czytelniczym).

Dlatego badacz literatury najnowszej zmuszony jest często do operowania nieprecyzyjnymi terminami tymczasowymi, do opisu pracy poetów, którzy często znajdują się w sile wieku i nie zamierzają bynajmniej zamykać swojego dzieła. Stąd też moje odwołanie do mody literackiej jako zbioru pewnych tendencji zauważalnych u kilku poetów współczesnych niezwiązanych w żaden sposób uczestnictwem w tej samej, sformalizowanej grupie czy manifestem poetyckim (które to metody manifestowania przynależności estetycznej, *nomen omen*, dawno wyszły z mody).

Takich mód można doszukiwać się we współczesnej poezji kilkunastu; dopiero czas zweryfikuje, które faktycznie staną się zauważalnymi tendencjami i przybiorą formę charakterystycznych cech poezji pierwszych dekad XXI wieku, a które rozmyją się i zanikną. Należy do nich przykładowo tendencja do masowego odwoływania się do tekstów kultury, albo częste podejmowanie wzorców poetów lingwistycznych, szczególnie Stanisława Barańczaka. Jedną z najciekawszych z tych trudnych do uchwycenia tendencji wydaje mi się coś, co pozwoliłem sobie nazwać roboczo „ozdobnością języka".

Nazywam ten termin roboczym, ponieważ dotyczy właśnie pewnej dosyć iluzorycznej, zanikającej i powracającej cechy języka poetyckiego interesujących mnie autorów, której na pewno nie można sprowadzić do reguły czy nienaruszalnego pewnika; w obrębie wypowiedzi poetyckich zarówno Dehnela, jak i Fetlińskiej, odnajdujemy odstępstwa od tej „ozdobności". W sensie strukturalnym najłatwiej byłoby określić „ozdobność" jako nasycanie wiersza elementami, które można bez szkody dla treści utworu oraz zrozumiałości danej metafory zredukować i przenieść środek stylistyczny ze sfery znaczenia referencyjnego do sfery znaczenia denotatywnego[1]. Z perspektywy mniej naukowej, a bardziej eseistycznej, „ozdobnością" będzie wszystko to, co w wierszu pełni funkcję wyłącznie estetyczną.

Rzecz jasna funkcja estetyczna języka w wielu poetykach jest silnie powiązana z jego funkcją impresywną, ekspresywną etc. Znaczenie metafory tworzy nierozerwalną całość z jej warstwą estetyczną, kreując w ten sposób zwarty środek stylistyczny. Problem w tym, że w ten sposób docieramy do definicji funkcji poetyckiej języka[2], która jest konstytutywną cechą każdej poezji jako takiej, a tym samym trudno doszukiwać się w niej nie tylko mody poetyckiej, ale w ogóle czegokolwiek szczególnego.

---

1 Za Aleksandrą Okopień-Sławińską: znaczenie referencyjne to takie, które obejmuje całość konotacji i denotacji danego znaku (tu: środka stylistycznego), słowem, wszystkie relacje zachodzące między znakiem a rzeczywistością. Por. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, wyd. II popr., Kraków 2001, s. 33–35.

2 Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 86.

W obszarze moich zainteresowań pozostają jednak te miejsca w poezji Fetlińskiej i Dehnela, w których funkcja poetycka zdobywa taką przewagę nad pozostałymi, że dochodzi do zatarcia albo nawet całkowitego zaniku znaczenia.

Opisowi tego zjawiska mogą doskonale służyć niektóre wiersze Katarzyny Fetlińskiej. Autorka ta wydała jak dotąd dwa tomy poezji: debiutanckie *Glossolalia* oraz *Sekstaśmy*. W obydwu wypadkach tomiki nie były nominowane do żadnych nagród poetyckich, jednak – czy to za sprawą estetycznej atrakcyjności, czy skutecznej strategii reklamowej wydawcy, Biura Literackiego – zdążyły już zaznaczyć swoją obecność na mapie dzisiejszego życia literackiego.

W *Glossolaliach* ozdobność, o której piszę, jest dobrze widoczna i zarazem uzasadniona, wymykająca się opisowi w tym sensie, że tom składa się wyłącznie z ekfraz. Ekfraza, jako gatunek czy technika intersemiotyczna, nie może być pozbawiona znaczenia denotatywnego ani referencyjnego, ponieważ jako taka składa się z opisu obrazu (obiekt denotowany) oraz opisu procesu odbioru obrazu przez autora (proces referencyjny). Uruchomiona w ten sposób sieć skojarzeń, luźnych wrażeń i bodźców zmysłowych zostaje silnie zsubiektywizowana, a zarazem odnosi się do określonego przedmiotu, którym jest indywidualnie odbierany obraz. Dobrze widać to w wierszu *Three Figures and Portrait, 1975*, odwołującym się do dzieła Francisa Bacona:

> […] nie możemy
> się podnieść z przepoconej podłogi, aby stanąć
> w pionie, stawić czoła gnieżdżącej się w trzewiach
> szponiastej bestii, bliźniaczym, uskrzelonym lękom.[3]

O ile istoty „nie mogące się podnieść z przepoconej podłogi" widoczne są na obrazie na pierwszy rzut oka i tym samym posiadają głównie znaczenie denotatywne (zresztą stanowią podmiot liryczny wiersza), o tyle lęk, opisany za sprawą rozbudowanego, barokowego porównania, z instrumentacją zgłoskową, jest elementem wniesionym w proces odbioru obrazu przez

3 K. Fetlińska, *Three Figures and Portrait, 1975*, [w:] *Glossolalia*, Wrocław 2012, s. 8, w. 12–15.

autorkę i tym samym siłą rzeczy nabiera znaczenia referencyjnego: jest elementem subiektywnego wrażenia osoby patrzącej na obraz Bacona[4].

Abstrahując jednak na moment od referencyjności, warto zauważyć, że również w tym kontekście określenie „skrzydlata bestia, bliźniacze, uskrzelone lęki" niewiele znaczy, jest obrazem całkowicie abstrakcyjnym z uwagi na ogromną pojemność znaczeniową użytych wyrazów.

Sytuacja staje się o wiele ciekawsza w drugim tomie Fetlińskiej, w *Sekstaśmach*, w których mamy do czynienia z bardziej tradycyjnymi technikami podawczymi, obejmującymi zwyczajny podmiot tekstu. W wierszu *Ostre cięcie* czytamy:

> Za szybą przyprószoną łupieżem szronu usiadła, przeglądając
> fryzjerskie broszury, a szum sznura suszarek przerywał jej z rzadka
> ważki ciąg rozważań: czy ściąć, czy rozjaśnić, czy sprostować po prostu
> pokręconą przeszłość […].[5]

Rzecz jasna, dominantą stylistyczną przytoczonego fragmentu jest instrumentacja zgłoskowa, z całym repertuarem środków pobocznych, to jest aliteracji, eufonii i tak dalej (zabieg zresztą u Fetlińskiej tak częsty, że aż natrętny). Warto jednak przyjrzeć się temu, jakie są elementy konstytutywne opisywanego obrazu. Szyba, salon fryzjerski, szron, broszury fryzjerskie, suszarki, rozważania, ścięcie, rozjaśnienie, prostowanie i wreszcie trzon porównania, czyli przeszłość. Jeśli dokładnie przeczytamy strofę, ujawnią się w niej wyrazy „puste" znaczeniowo, które pełnią w niej jedynie funkcję ozdobną: jest to przede wszystkim „sznur" w „szumie sznura suszarek", potoczne „z rzadka ważki", powtórzenie „czy". Jeszcze silniej tę tendencję widać w drugiej strofie:

---

4 Dobrawa Lisak-Gębala zauważa słusznie, że we współczesnych ekfrazach coraz częstszą taktyką jest odchodzenie od opisu obrazu do „podążania śladem ruchu wyobraźni odbiorców zapisujących swe skojarzenia z konkretnymi kształtami pozaartystycznymi, dodającymi wiele nowych znaczeń" – z dokładnie taką sytuacją mamy tu do czynienia. Por. D. Lisak-Gębala, *Konkretyzacje abstrakcji. Metafory w ekfrazach obrazów abstrakcyjnych*, [w:] tejże, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014, s. 144.

5 K. Fetlińska, *Ostre cięcie*, [w:] *Sekstaśmy*, Wrocław 2015, s. 16, w. 1–4.

[…] wybiegłszy wzrokiem na skwer,
gdzie, świeżą skrzypiąc bielą, mróz różom zmarszczył skórkę
i skurczył jarzębinie nieścisłości jagód […].[6]

Sytuacja się powtarza: elementami konstytutywnymi jest spojrzenie, skwer, biel, mróz, róże, marszczenie, skórka, jarzębina, skurczenie, jagody. Natomiast sformułowanie „nieścisłości jagód" tak naprawdę nie znaczy nic, jest „semantycznie puste" i służy tylko do ozdoby. Podobnie było z „szumem sznura suszarek" – niezależnie od tego, czy potraktujemy ten epitet jako „szum sznura" czy „sznur suszarek", rozerwany przestaje mieć jakikolwiek sens, nie odwołuje się też do żadnego związku frazeologicznego ani zrozumiałej metody obrazowania, poza kreowaniem funkcji estetycznej za pośrednictwem warstwy brzmieniowej. Temu również służy archaiczna forma imiesłowu przysłówkowego uprzedniego „wybiegłszy".

Specyficzna „semantyczna pustota" o której wspomniałem ma u Fetlińskiej jeszcze jedno źródło, być może jeszcze ciekawsze, niż oderwanie podmiotów od funkcji denotatywnej. Doskonałym przykładem jest wiersz *Grobing*:

W dzieciństwie niechętnie odwiedzałam cmentarze z ich zasobem
m**g**ieł, mo**g**ił,
gdzie mdły **ch**l**u**pot **b**łota o**bl**epiał ost**rz**a **ł**o**p**at i **grzb**iety **g**ra**b**a**rz**y
z**g**ięte w **p**a**ł**ą**k** **prz**y **p**ł**y**t**k**o wy**k**o**p**an**ych** **g**ro**b**ach. A **k**o**p**ało się cię**ż**ko –
z**bi**te **b**ryły ziemi **p**o**prz**eras**t**ane **ż**wirem, **ż**yłami **k**o**rz**eni
stawiały opór **dł**oniom w**d**uszonym w stylisko, wia**tr** **sz**lifowa**ł** **ch**mury
i **d**e**sz**cz **rz**e**ś**ko **s**iekł **sz**klistą **g**ł**a**dź **p**ł**y**t […].[7]

W przytoczonym fragmencie pierwszej zwrotki obserwujemy jeszcze bardziej wyrazistą niż w *Ostrym cięciu* instrumentację głoskową, gradacyjną, przechodzącą od głosek welarnych przez zwartowybuchowe do szczelinowych. Pomijając już fakt, że instrumentacja o takim natężeniu przestaje być transparentna i jest źródłem kakofonii (to w końcu można, a nawet należy

6 Tamże, w. 7–9.

7 K. Fetlińska, *Grobing* [w:] *Sekstaśmy*, s. 12, w. 1–7. Podkreślenia M.Ś.

uznać za zabieg intencjonalny), ujawnia się powiązanie warstwy brzmieniowej z semantyczną. Stężenie efektów dźwiękowych, utrudniających odbiór zarówno przy głośnej jak i cichej lekturze, najzwyczajniej zaciera znaczenie słów; zlewają się one w jeden ciąg głosek, z każdym kolejnym dźwiękiem tracąc semantyczny kapitał.

Nie chodzi tutaj o nadużycie środka stylistycznego; ten aspekt trzeba uznać za całkowicie świadomy ze strony autorki. Istotnym jest, że wspomniana ozdobność, czyli w tym danym wypadku użycie słów nie z uwagi na ich znaczenie denotatywne, a funkcję estetyczną, osłabia ich znaczenie w sposób niekontrolowany. Funkcja poetycka dominuje nad innymi.

Prawie wszystkie opisywane tu taktyki napotykamy również w twórczości Jacka Dehnela, szczególnie w jego wczesnych, młodzieńczych wierszach. Jako przykład może posłużyć wiersz *Idzie Zuzanna* z cyklu *Venezia albo Zuzanna i starcy*, który pozwolę sobie przytoczyć w całości:

> Przez wilgotne ogrody, ubrana do naga
> w jadowite zielenie alg adamaszkowych,
> w korali sznury ciężkie, co przy każdym kroku
> szepcą szeptem chrzęszczącym glosy do istnienia,
> szła Zuzanna na sumę.
> Dzwoniły kolczyki,
> szumiała krynolina, a w oplotach włosów
> tysiąc pereł śpiewało pieśń mórz południowych.
> Szła Zuzanna na sumę martwym dnem kanałów,
> a ryby i topielcy bezgłośnie płakali,
> gdy skręcała za rogiem w pluszczącą przecznicę.
>
> Zegar Maurów i serca siedmiu gondolierów
> przestały bić, gdy wyszła na Campo San Marco
> szeleszcząca wodami, perlista, milcząca,
> ociekająca światłem, szklaną pianą drżąca.[8]

Po pierwsze, sam wiersz przypomina ekfrazę; stanowi opis pewnego obrazu. Ciężko jednak traktować go jako odwołanie do konkretnego dzieła sztuki, ponieważ brakuje jakiegokolwiek tropu odsyłającego do sytuacji

8 J. Dehnel, *Idzie Zuzanna*, [w:] *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2010*, Wrocław 2011, s. 17.

estetycznej[9]. Narracyjna natura utworu sprawia też, że wypowiedź liryczną można tu traktować w kategoriach charakterystycznych raczej dla prozy: opisu czy opowiadania. Podmiot tekstu nie wnosi żadnych elementów „własnych", ograniczając się do opisania obrazu wypływającego z wyobraźni poetyckiej autora.

Po drugie, znowu natrafiamy na środki stylistyczne, które niewiele znaczą z uwagi na dużą pojemność znaczeniową użytych wyrazów, jak choćby „glosy do istnienia" czy „szeleszczenie wodami". Po trzecie, warstwa brzmieniowa tekstu jest bardzo rozbudowana i pełna środków stylistycznych uderzających w warstwę semantyczną. O ile na przykład początek drugiej strofy przynosi pewne wymieszanie tych dwóch płaszczyzn, wiążąc znaczenie wyrazów z ich brzmieniem (kolczyki dzwonią, a krynolina szumi), o tyle frazy „szepczą szeptem chrzęszczącym" czy „ociekająca światłem, szklaną pianą drżąca" znów wydają się denotatywnie ograniczone (bo też trudno sobie wyobrazić „drżenie pianą", a „szeptanie szeptem" to przykład intencjonalnie użytego pleonazmu).

Pojawia się tutaj też kolejny aspekt tej poezji, odsyłający czytelnika na znaczeniowe bezdroża, a mianowicie specyficzny rodzaj konkretności, ale konkretności posuniętej aż do przesady, która objawia się szczególnie w obrębie leksyki. Obok wyrazów, które niosą ze sobą ogromny sens referencyjny („serce", „milczenie", „istnienie", „włosy" etc.) pojawiają się takie, które dla polskiego czytelnika mogą znaczyć naprawdę niewiele[10]. Przede wszystkim są to nazwy własne związane z Wenecją, czyli „Campo San Marco", „gondolierzy" i „Zegar Maurów", ale również archaizmy: „krynolina", „suma", „adamaszek", „glosy". Ponieważ zaś podstawowym warunkiem zrozumiałości dzieła odwołującego się do jakiegoś kodu kulturowego jest

9 Takie tropy pojawiają się natomiast w innych wierszach z tego cyklu, na przykład utwór *Kurtyzana II* w podtytule ma odwołanie do muzyki Antonia Vivaldiego, por. J. Dehnel, *Kurtyzana II. Vivaldi*, [w:] *Rubryki strat i zysków*…, dz. cyt., s. 22.

10 Rzecz jasna zakładam tutaj, że polski czytelnik poezji posługuje się rozbudowanym słownikiem i w ogóle wie, czym jest krynolina czy adamaszek; faktem jednak pozostaje, że te wyrazy nie wchodzą w skład słownictwa potocznego i tym samym nie budzą wielu skojarzeń referencyjnych. Trudno też zakładać, że każda osoba odczytująca tekst zna topografię Wenecji. To odwołanie do hermetycznego kodu kulturowego jest charakterystyczne dla całej twórczości Dehnela.

znajomość architekstu przez wszystkich uczestników procesu komunikacyjnego[11], wiersz, który używa nawiązań tak hermetycznych i niszowych, tak naprawdę bardziej osadzonych w osobistych doświadczeniach autora (wycieczka do Wenecji) niż we wspólnej bibliotece tekstów kultury, natychmiast traci na jasności.

Ten „przesadzony konkret" pojawia się w wielu wierszach Dehnela, również z tego samego tomu. Trop, który wskazuje na przewagę osobistego doświadczenia autora nad uniwersalnym językiem korespondencji sztuk, pojawia się choćby w cyklu *Niderlandy. Sześć pocztówek*, w którym podmiot tekstu odwołuje się już wprost do własnej, indywidualnej eksperiencji poznawczej, niezainteresowany czy język, którym ją przedstawia, jest dla czytelnika zrozumiały:

> Jak wtedy, we Florencji, w Ogrodach Boboli,
> gdzie za małą gloriettą, fortecznym pałacem,
> posągami, źródłami, barokową grotą
> wszedłem na czubek wzgórza i stanąłem oko w oko
> z takim pradawnym, surowym pejzażem […].[12]

Często też Dehnel na tej samej zasadzie odwołuje się do nomenklatury malarskiej, fotograficznej, sięga po aparat pojęciowy historii sztuki[13]. Użycie

---

11 Por. R. Nycz, *Wykładniki intertekstualności*, [w:] *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Kraków 2000, s. 83.

12 J. Dehnel, *II. Topole. Pocztówka do M.G. na odwrocie polaroidu z porośniętą drzewami groblą mijaną w drodze do Brugii*, [w:] *Rubryki strat i zysków…*, dz. cyt., Wrocław 2011, s. 73, w. 1–8.

13 J. Dehnel., *Patrząc na kark cudzego przelotnego*, [w:] *Brzytwa okamgnienia i inne wiersze*, Wrocław 2007, s. 16, w. 1–5:
Patrząc na jego szorstki, świeżo wygolony
kark (lawowanie tuszem i sangwiną: brzegiem
ciemniej, gdzie krawędź szyi i kropli na kartce
ściany; jak akwarelka panny na grandtourze,
jak bicie pod gorsetem, jak duszność i oddech) […].
Tegoż *Ostrość*, [w:] tamże, s. 14., w. 19–21:
Wtedy na powierzchnię
kliszy wyjdą cyjanki, jadowite tlenki
i zielonym grynszpanem obrysują detal.

słów takich jak „chryzelefantyna", „glorietta", „lawowanie" czy „grandtour" niewątpliwie wzbogaca tekst w sensy, oplata go całą siecią profesjonalnych, zawodowych skojarzeń historyków sztuki czy malarzy, jednak jednocześnie, paradoksalnie, odbiera mu mnóstwo innych znaczeń, które rozpływają się w niezrozumiałości przytoczonych terminów i wyrażeń. Konkret – najbardziej konkretny, bo pochodzący z terminologii fachowej – staje się całkowicie transparentny poprzez swoją hermetyczność.

U Fetlińskiej powraca ta właśnie taktyka, chociaż w mniej spektakularny sposób. W wierszu *Kiełbie we łbie* znajdujemy następujące wyliczenie:

> […] i za chwilę w wiklinach czekali na połów: spłoszony
> plusk płoci, wzdręg srebrzysty trzepot bądź dyszkant
> piskorza.[14]

Wszystkie konkretne gatunki, jakie tu występują, można określić jednym słowem: „ryba". Fetlińska używa jednak sformułowań, które znane będą raczej wędkarzom niż czytelnikom poezji, nawiązując nie tylko do tematyki wiersza, ale również rozkładając na czynniki pierwsze abstrakcyjność pojęcia „ryba". Ryba może być wszystkim, może zostać odczytana jako symbol, wreszcie: każdy wyobraża ją sobie z grubsza podobnie. Tymczasem użycie nazw gatunkowych, „płoć", „piskorz" etc. sprawia, że ryba traci znaczenie referencyjne i staje się transparentnym, trudnym do wyobrażenia rekwizytem, za pośrednictwem którego Fetlińska kreuje warstwę brzmieniową tekstu (splatającą się nierozerwalnie już z warstwą semantyczną)[15].

Tegoż *V.*, [w:] *Rubryki strat i zysków…*, dz. cyt., s. 35, w. 5–6:
[…] *chryzelefantynę skóry w cienkich płatkach*
oczy umieściliśmy w herbariach naszych głów […]

14 K. Fetlińska, *Kiełbie we łbie*, [w:] *Sekstaśmy*, dz. cyt., s. 9, w. 4–6.

15 Objętość ani forma tego artykułu nie pozwalają na szczegółową analizę i przekrojowy opis zjawiska w całej twórczości obydwojga omawianych poetów. Jest to o tyle kłopotliwe, że jak wspomniałem we wstępie, zabiegi te powracają często, jednak nie wszędzie, co byłoby zresztą świadectwem stylistycznej jednostajności i nieznośnego manieryzmu. Zainteresowanych odsyłam do omawianych tomów; u Fetlińskiej będą to właściwie wszystkie wiersze z *Glossolaliów* i większość z *Sekstaśm* (przede wszystkim *High definition*, *Kraksa*, *Kiełbie we łbie*, *Grobing*, *Ostre cięcie*, *2girls1cup*, *Terra incognita*, *Survival* oraz *Z pamiętnika Ireny Dworakowskiej*). U Dehnela wspaniałym przykładem

2.

Oczywiście opisane taktyki muszą i powinny w kontekście porównawczym odsyłać natychmiast do poetyk barokowych[16]. Zestawienie wierszy Dehnela i Fetlińskiej z manierystycznymi komplementami poetów XVII wieku może przynieść bardzo ciekawe efekty, jednak jest to skojarzenie dalekie chronologicznie; poza tym jest to materiał na bardzo obszerną analizę[17].

Ciekawszą taktyką wydaje mi się przyjrzenie się zawiłościom semantyki w poezji Orientacji Nowe Hybrydy, nieco zapomnianego pokolenia lat 60., które może stanowić arcyciekawy materiał porównawczy dla poezji współczesnej. Uważam tak przede wszystkim z uwagi na specyficzną, bardzo podobną sytuację historycznoliteracką, w której osadzone są obydwa pokolenia, do których nawiązuję. Według Katarzyny Greli podstawowym czynnikiem spajającym Hybrydy był brak jednego, wyrazistego przeżycia pokoleniowego[18]; trudno nie zauważyć, że to samo jest cechą charaktery-

---

będą przytaczane już cykle z *Rubryk strat i zysków*, to znaczy *Venezia albo Zuzanna i starcy*, *Konstantynopol*, *Kindertotenlieder*, *Niderlandy. Sześć pocztówek*, *Cztery autoportrety, w tym jeden podwójny*. Również w *Brzytwie okamgnienia* oraz *Ekranie kontrolnym* odnaleźć można ślady wspomnianej poetyki; zanikają one zupełnie dopiero w najnowszej książce autora, *Językach obcych*, która nawiązuje raczej do technik lingwistycznych.

16 Jacek Dehnel zresztą napisał cykl poetycki zatytułowany *Na szyję świętej Katarzyny księżniczki egpiskiej malowanej przez malarza van Eycka*, co jest oczywistym odwołaniem do baroku.

17 Kanoniczną w Polsce pozycją na temat estetyki literatury baroku jest *Barok – epoka przeciwieństw* profesora Janusza Pelca. Ta wyczerpująca monografia może być dobrym wstępem do poszukiwań.

18 Por.: „[…] w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych nie było wyrazistych, przełomowych wydarzeń sygnalizujących «zmianę warty». Forpoczta nowego pokolenia wykreowała się sama. Brak determinanty historycznej, brak «przeżycia pokoleniowego», katalizatora i zarazem argumentu koronnego, który stałby się punktem wyjścia do samookreślenia, a w konsekwencji stworzenia dostatecznie silnej więzi, zadecydowały o kształcie budowanych na owych fundamentach wierszy, a także o niejasnym statusie poetów zgrupowanych wokół Orientacji Hybrydy". Zob. K. Grela, *Konstrukcja i etyka*, [w:] *Zjawa realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, wyb. i oprac. J. Koperski, Warszawa 1999, s. 495. Piszą o tym również sami poeci „Hybryd", por. K. Gąsiorowski, *Na barykadach kreacji*, [w:] *Trzeci człowiek. Szkice o realności poezji współczesnej*, Łódź 1980, s. 119–123 oraz Waśkiewicz Andrzej, *Pokolenie orientacji*, [w:] *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1978, s. 21–28.

styczną poezji współczesnej. Autorzy publikujący w pierwszej dekadzie XXI wieku, zarówno starsi (jak Dehnel), jak i młodsi (Fetlińska) operują w próżni, która nastąpiła po względnie zwartym programowo pokoleniu bruLionu, skupionym dokoła upadku komunizmu i powstania III Rzeczpospolitej[19].

To pierwsze podobieństwo. Drugim, wypływającym z niego, jest skupienie na kulturze[20]. O ile jednak Hybrydowcy robili to poprzez użycie pewnego aparatu pojęciowego, odwoływanie się do wspólnych dla zachodniej kultury wartości i definicji, o tyle poeci współcześni wolą operowanie nawiązaniami intertekstualnymi i konstruowanie misternych łamigłówek z cytatów i kryptocytatów. Obydwa te zabiegi rozmywają konkretność sytuacji lirycznej i przenoszą poezję w rejony trudne do zdefiniowania, zazwyczaj introspektywne albo metafizyczne.

Szczególnie ciekawe staje się to zagadnienie właśnie w kwestii semantyce. Pokolenie „Hybryd" starało się odwoływać do ogólników, do leksyki, składni i pojęć całkowicie transparentnych w tym sensie, że o szerokich polach semantycznych, dzięki czemu czytelnik miał odnajdywać w poezji swoje własne sensy, wynikające ze znaczenia referencyjnego[21]. Stanisław Barańczak opisuje ten zabieg dosyć obcesowo: „Wystarczyło parę lat, aby konkret został wyklęty. Poezję zdominowały osławione „ptaki", „drzewa", „ryby" (broń Boże, „wróble", „klony" czy „szczupaki") – ponadczasowe platońskie idee, nie przedmioty, lecz klasy przedmiotów, z założenia ogólne i niekonkretne"[22].

---

19 Właściwie jedynym czynnikiem konstytuującym jakąś wspólnotę pokoleniową debiutantów z lat 2000–2010 jest działalność Biura Literackiego. Ciekawym wątkiem jest również ustawiczne i wręcz nachalne nawiązywanie do poezji Tomasza Pułki (por. Fetlińska, Szychowiak, Słomczyński, Mansztajn), co może wskazywać na poszukiwania wspólnego pierwiastka ze strony samych poetów.

20 *Materią tej poetyckiej wizji jest kultura, a nie konkretna rzeczywistość*. Za: K. Grela, dz. cyt., s. 497.

21 „A zatem chodzi tu o stworzenie możliwie b e z p o ś r e d n i e j, «naturalnej» wypowiedzi poetyckiej, o stworzenie języka, w którym – intencjonalnie – każde słowo istniałoby tak, jak wiemy już, że powinna istnieć metafora [...], to znaczy, aby możliwość właściwego, dosłownego odbioru sama przez się zakładała i umożliwiała p o d m i o t o w y, osobisty udział czytającego. [...] Można więc powiedzieć, że wiersz ma być wyspą oczywistości na oceanie rzeczywistości." – Za: K. Gąsiorowski, dz. cyt., s. 130. Por. również tamże, s. 131–133.

22 S. Barańczak, *Proszę pokazać język*, [w:] *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 174.

Nietrudno prześledzić tę tendencję w samych wierszach. Jako przykład podajmy utwór Waśkiewicza, zatytułowany *nieobecność*:

to co posiadłeś – znasz z nieobecności
dłonie chwytają opuszczoną przestrzeń
spieszniej niż zwierząt trucht po ziemi suchej

to co posiadłeś – sprawdzasz poprzez próżnię
milczącą gwiazdę od powiek odjętą –
nigdy nie jest obca – nazbyt tylko boli[23]

Konkretne przedmioty zostają tutaj – tak jak pisał Barańczak – zastąpione przez klasy przedmiotów. „Nieobecność", „przestrzeń", „zwierzęta", „próżnia", „gwiazda", „ból" – to wyrazy o bardzo szerokich polach znaczeniowych, które można kojarzyć i rozumieć na rozmaite sposoby, zależnie od intencji czytelnika. U Gąsiorowskiego widać to jeszcze bardziej:

Jakieś matki, ale i jakieś
więzienie, jakieś kobiety,
ale i jakaś armia; nikt.

Tylko nikt godzi się
za nas za nic.[24]

W tym przykładzie nic już nie jest w żaden sposób skonkretyzowane. Wszystko jest „jakieś", a w dodatku pojawiają się sformułowania o charakterze wręcz absolutnym, to znaczy „nikt" i „nic". Poprzez użycie takich wyrazów wiersz staje się doskonale wieloznaczny.

Łatwo zauważyć, że Dehnel i Fetlińska stosują zabieg tak naprawdę bardzo podobny, można powiedzieć, *à rebours*. Tam, gdzie Gąsiorowski i Waśkiewicz sięgają po wyrazy nieprecyzyjne semantycznie poprzez odwołanie do bardzo szerokiego znaczenia referencyjnego, współcześni sięgają po frazy nieprecyzyjne wskutek daleko posuniętej hermetyczności, całkowitej denotatywności, która uabstrakcyjna je w tym samym stopniu, co całkowita

23 A. Waśkiewicz, *nieobecność*, [w:] *Zjawa realna…*, dz. cyt., s. 448–449.

24 K. Gąsiorowski, III. *Nawet ty, kochanie*, [w:] *Zjawa realna…*, dz. cyt., s. 116–117, w. 1–5.

referencyjność. Dla czytelnika nieobeznanego z historią techniki zdobniczej „chryzelefantyna" oznacza dokładnie tak samo mało, jak szeroko rozumiana „próżnia" (bo trudno przypuszczać, żeby Waśkiewicz sięgał po ten wyraz w jego znaczeniu naukowym), czy „nikt" i „nic".

W opozycji do „bezpośredniości" poezji Orientacji Hybrydy stała „konkretność" poezji lingwistycznej (zarówno tej późniejszej jak i wcześniejszej w stosunku do lat 60.), była to jednak konkretność zupełnie inna niż ta wspominana wyżej. Nowofalowi poeci, z Barańczakiem, Kornhauserem i Zagajewskim na czele, za pośrednictwem konkretu odwoływali się do świata rzeczywistego, łączyli za jego pomocą świat przedstawiony swojej poezji ze światem PRL, a to za sprawą odwoływania się do wspólnych dla każdego mieszkańca kraju kategorii przedmiotów[25]. Dehnel i Fetlińska, przeciwnie, odwołując się do swoich osobistych, jednostkowych doświadczeń za pośrednictwem leksyki specjalistycznej i/lub związanej z konkretną sytuacją liryczną, uabstrakcyjniają semantykę wiersza, przenosząc ciężar stylistyczny w obszar jednostkowego, trudnego do ujęcia w zwykłe słowa przeżycia, w „rzeczywistość czysto poetycką" Przybosia, do której odwołuje się Waśkiewicz[26, 27].

To płaszczyzna, w której współczesność całkowicie rozmija się z „Hybrydami". „Jeśli jednak poezja – pisze Waśkiewicz – ma wyrażać świat, czas, w którym powstaje, musi wyjść poza indywidualne doznania i odczucia. Musi być wyrazem nie tylko odczuć i doznań poety, ale także wyrazem tendencji epoki. Osobowość poety musi więc skojarzyć się z tendencjami ponadindywidualnymi, czy raczej osobowość poety musi być tych tendencji wyrazem[28]". Jeśli więc te dwie poetyki mają ten sam wektor, to zwrot – przeciwny, ponieważ „ozdobność" Dehnela i Fetlińskiej prowadzi wprost do

25 Zob. A. Zagajewski, *Walka konkretu z symbolem*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

26 A. Waśkiewicz, *Tendencja formulistyczna*, [w:] *Modele i formuły…*, dz. cyt., s. 65.

27 Zauważali to zresztą sami Hybrydowcy. Gąsiorowski pisze: „Wbrew pozorom bowiem powrót do potocznie rozumianego konkretu niczego nie rozwiązuje. Konkret, poza okresami szczególnego napięcia ujednorodniającego «postawy symboliczne» społeczeństwa, nic sam przez się nie znaczy, jest pusty." Za: Gąsiorowski K., *O chwilę wcześniej*, [w:] *Trzeci człowiek…*, dz. cyt., s. 142–143.

28 A. Waśkiewicz, *Tendencja formulistyczna*, [w:] *Modele i formuły…*, dz. cyt., s. 63.

skrajnej indywidualizacji, posuniętej aż do granic przesady. Warto jednak podkreślić, że wszystkie przytaczane teksty teoretyczne Waśkiewicza i Gąsiorowskiego powstawały już w latach 70., gdy zagadnienie „pokoleniowości" lat 60. nieco okrzepło, a tendencje okresu stały się zauważalne; można więc powiedzieć, że program ten formułowano *post factum*.

3.

Na zakończenie należy koniecznie podkreślić, że opisywane kategorie językowe z perspektywy krytyki literackiej mogą być nacechowane pejoratywnie. Wspominana „pustota semantyczna" kojarzy się źle z „wierszami o niczym" i zwykłą grafomanią; należy jednak unikać takiego podejścia, ponieważ casus „Hybryd" jest najlepszym przykładem sytuacji, w której pośpiesznie formułowane sądy o poezji zupełnie rozmijają się z jej faktycznym wpływem. Zwykłym truizmem będzie zauważenie, że krytykowanie kreujących się dopiero tendencji przed dokładnym ich opisaniem stanowi najlepszą metodę dla zaszufladkowania ich i – być może – przeoczenia bardzo ważnego fragmentu rzeczywistości, w której przyszło żyć badaczowi.

BIBLIOGRAFIA:

Literatura podmiotu:

Dehnel J., *Idzie Zuzanna* oraz *Kurtyzana II. Vivaldi*, [w:] *Venezia albo Zuzanna i starcy*; *Topole. Pocztówka do M.G. na odwrocie polaroidu z porośniętą drzewami groblą mijaną w drodze do Brugii*, [w:] *Niderlandy. Sześć pocztówek* oraz *V.*, [w:] *Kindertotenlieder*, [w:] *Rubryki strat i zysków. Zebrane poematy i cykle poetyckie z lat 1999–2010*, Wrocław 2011.

Dehnel J., *Ostrość* oraz *Patrząc na kark cudzego przelotnego*, [w:] *Brzytwa okamgnienia i inne wiersze*, Wrocław 2007.

Fetlińska K., *Three Figures and Portrait, 1975*, [w:] *Glossolalia*, Wrocław 2012.

Fetlińska K., *Ostre cięcie, Grobing* oraz *Kiełbie we łbie*, [w:] *Sekstaśmy*, Wrocław 2015.
Gąsiorowski K., *III. Nawet ty, kochanie*, [w:] *Zjawa realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, wybór i oprac. J. Koperski, Warszawa 1999.
Waśkiewicz Andrzej, *nieobecność*, [w:] *Zjawa realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, wybór i oprac. J. Koperski, Warszawa 1999.

Literatura przedmiotu:

Barańczak S., *Proszę pokazać język*, [w:] *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.
Gąsiorowski K., *Na barykadach kreacji* oraz *O chwilę wcześniej*, [w:] *Trzeci człowiek. Szkice o realności poezji współczesnej*, Łódź 1980.
Grela K., *Konstrukcja i etyka*, [w:] *Zjawa realna. Antologia poezji lat sześćdziesiątych*, wybór i oprac. J. Koperski, Warszawa 1999.
Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989.
Lisak-Gębala D., *Konkretyzacje abstrakcji. Metafory w ekfrazach obrazów abstrakcyjnych*, [w:] tejże, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.
Nycz R., *Wykładniki intertekstualności*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Kraków 2000.
Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, wyd. II popr., Kraków 2001.
Waśkiewicz A., *Pokolenie orientacji* oraz *Tendencja formulistyczna*, [w:] *Modele i formuła. Szkice o młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1978.
Zagajewski A. *Walka konkretu z symbolem*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

ABSTRAKT

Artykuł porównuje zjawiska semantyczne pojawiające się w twórczości dwojga współczesnych poetów: Katarzyny Fetlińskiej oraz Jacka Dehnela

z programem pokolenia Orientacji Poetyckiej Hybryd, szczególnie tekstami Krzysztofa Gąsiorowskiego i Andrzeja Waśkiewicza. Podstawą porównania jest „ozdobność" rozumiana jako ustawianie wyrazu w kontekście, który odbiera mu wartość denotatywną w rozumieniu teorii semantyki Romana Jakobsona.

Słowa kluczowe: Jacek Dehnel, Katarzyna Fetlińska, Krzysztof Gąsiorowski, Andrzej Waśkiewicz, orientacja poetycka Hybrydy, ozdobność

BIOGRAM

Marcin Świątkowski – student II roku SUM na wydziale polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktor kwartalnika literackiego KONTENT, krytyk.

Łukasz Kraj

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych Bolesława Leśmiana wobec tradycji II części *Dziadów* Adama Mickiewicza

Prace naukowe dotyczące miejsca twórczości Bolesława Leśmiana w historii literatury można umownie podzielić na dwa główne nurty. Pierwszy z nich skupia się na umiejscowieniu poety w kontekście epoki, na płaszczyźnie rozwijających się mniej więcej równocześnie nurtów i tendencji. Maria Podraza-Kwiatkowska pyta „gdzie umieścić Leśmiana?"[1] w pracy o tym samym tytule, wskazując na cechy poetyki i światopoglądu znamienne dla „epoki poprzedzającej pierwszą wojnę światową, […] epoki wpływu filozofii Bergsona i panowania ideologii czynu"[2]. W oparciu o analizę i tematyczny podział używanej przez poetę leksyki badaczka przyznaje Leśmianowi miejsce w „okresie interregnum"[3], wskazując jednocześnie analogie do twórczości innych autorów epoki (na przykład do Stanisława Brzozowskiego). Nieco inaczej wypowiada się Janusz Sławiński, podkreślając niejako gotowe ukształtowanie poezji Leśmiana już w jej początkach, niezależność od zmieniających się koniunktur historycznoliterackich oraz swego rodzaju

1 M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 15.

2 Tamże, s. 39.

3 Tamże, s. 16.

„osobność" tej twórczości, pojmowanej jako najpełniejsze ucieleśnienie symbolizmu na gruncie polskim[4].

Drugi nurt historycznoliterackiej refleksji konstytuują prace ujmujące dorobek pisarza w aspekcie nie symultanicznym, a diachronicznym, dotyczące związków z tradycją, szczególnie romantyczną[5], wskazujące na pokrewieństwa stylu, analogie w pojmowaniu procesu twórczego oraz istoty sztuki czy wykorzystaniu materiału tematycznego pomiędzy Leśmianem a największymi z polskich romantyków. Niewiele jest opracowań dotyczących szczegółowych, bezpośrednich związków autora *Łąki* i konkretnych utworów romantycznych, istniejące zaś często pozostawiają te kwestie w sferze hipotez albo tropią ślady recepcji określonego dzieła romantycznego wybranych wierszach[6] Leśmiana. W literaturze przedmiotu zwraca się uwagę także na kwestie genologiczne, tu jednak podobieństwa kończą się na wzmiankach o kontynuowaniu tradycji ballady[7] i sonetu[8]. Wszystkie te przykłady poszukiwań romantyzmu w twórczości Bolesława Leśmiana są uzasadnione – uprawnia nas do nich sam autor, który w epoce wieszczów dopatrywał się wcielenia symbolizmu[9], sam będąc jego przedstawicielem

4 J. Sławiński, *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 91–97.
Zob. także: E. Boniecki, Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie, Gdańsk 2008 s. 35.

5 J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964;
R. Stone, *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*, „Pamiętnik Literacki" 64 (1973), nr 2;
I. Opacki, *„Pośmiertna w głębi jezior maska"*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
O tradycji romantycznej w twórczości Leśmiana wspominają też Katarzyna Fazan (K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański. Leśmian. Kantor*, Kraków 2009, s. 208), Teresa Skubalanka (T. Skubalanka, *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.) oraz Marcin Bartnikowski, (M. Bartnikowski, *Trzy postacie sceniczne w śmiertelnym upojeniu. („Zdziczenie obyczajów pośmiertnych" Bolesława Leśmiana wobec modernistycznego teatru śmierci)*, „Przegląd Humanistyczny" 2002, nr 1, s. 43–56.).

6 Wymienione prace są bowiem zorientowane przede wszystkim na badanie poezji.

7 T. Skubalanka, dz. cyt., s. 125; R. Stone, dz. cyt., s. 157–160.

8 Tamże, s. 163.

9 Konkretniej zaś – symbolizmu realistycznego w rozumieniu Wiaczesława Iwanowa, realioryzmu stanowiącego aprobowany przez Leśmiana wariant symbolizmu. Do

i do pewnego stopnia teoretykiem. Przyznając, że „symbolizm, który go czarował, był przecież tym samym co romantyzm, a romantyzm niejednokrotnie tym samym co tragedia grecka”[10], dołącza do poetów programowo kontynuujących osiągnięcia przeszłości.

Leśmianowski pogląd o ciągłości prądów ideowych i kulturowych – jeśli za takie uznamy antyk, romantyzm i symbolizm – ulegających przemianom, ale w gruncie rzeczy opierających się na takich samych zasadach, jest warty podkreślenia. Nie implikuje konieczności czytania poszczególnych utworów poety przez pryzmat dzieł dawniejszych, ale skłania do wskazywania w tych odległych w czasie tekstach miejsc wspólnych, miejsc świadczących o powszechnym i uniwersalnym doświadczeniu ludzkości, innymi słowy – do porównania wariantów literackich realizacji ponadczasowych zasad rządzących ludzką egzystencją. Rzeczywistość w sztuce każdej epoki (a nawet wśród poszczególnych nurtów i twórców[11]) przybiera postać innego „kosmosu”, wydaje się jednak, że stosunek człowieka do niej pozostaje niezmienny i tak samo ważny[12]. Tym, co rzeczywistość objaśnia, choć tak jak ona ulega zewnętrznym przemianom, jest mit, rozumiany jako nośnik pradawnej wiedzy „u źródeł”. Mit w rozumieniu Leśmiana jest, jak to określa Edward Boniecki, ucieleśnieniem sensu rzeczywistości, symbolicznym przedstawieniem zasad rządzących światem[13]. Pojęcie to w niniejszej pracy oznacza opowieść organizującą światopogląd, opisanie konkretnych wydarzeń mających jednak symboliczne, ogólne i uniwersalne znaczenie, odnoszących się do „porządku świata, ludzkiego postępowania”[14]. Poszukiwania środków wyrazu mitu są tym, co w procesie historycznoliterackim łączy Leśmiana z romantykami, a wcześniej – z greckimi tragikami.

---

myśli Iwanowa odnoszę się za pośrednictwem cytowanego już studium Edwarda Bonieckiego (E. Boniecki, dz. cyt., s. 27–28.).

10 B. Leśmian, *Dialogi akademickie – W niepojętej zieloności*, rozm. Edward Boyé, [w:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, Warszawa 2011, s. 548.

11 B. Leśmian, *Przemiany rzeczywistości*, [w:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, Warszawa 2011, s. 47.

12 Tamże, s. 548–549.

13 E. Boniecki, dz. cyt., s. 22–23.

14 M. Głowiński, *Mit*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1998, s. 314.

Powyższe pobieżne rozważania wystarczą, by dojść do wniosku, że poeta jest jednocześnie pewnym indywiduum w swoim czasie, a nawet obrębie historii literatury polskiej, jak i kontynuatorem tradycji, i to tradycji najdawniejszej. Przyjmując, że postulat Sławińskiego, by na twórczość Leśmiana spojrzeć „jako na jeden wielki tekst rozrastający się poprzez utwory poszczególne"[15], jest metodologicznie uzasadniony, można pole badań poezji i prozy poszerzyć o utwory dramatyczne, zakładając, że będą one dotyczyły kwestii podobnych do dwóch pozostałych obszarów literatury. Przedmiotem poniższej pracy będzie próba odpowiedzenia na pytanie, jakie punkty wspólne można znaleźć pomiędzy niedokończonym, a jednak cieszącym się pewnym zainteresowaniem teatrów dramatem *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* a II częścią *Dziadów* Adama Mickiewicza, a także jak Leśmian czerpie z tradycji ustalonej przez romantyka, w jaki sposób ją przekształca i do czego wykorzystuje. Zakładam zarazem, że istnieją w obu dziełach pewne miejsca wspólne, że autorzy posługują się tymi samymi motywami i pracę nad nimi rozumieją w ten sam sposób – nie wykorzystują toposów w formie cytatów, ale traktują je jako preteksty, przyczynki do tworzenia mitycznego obrazu świata. Robią to jednak zupełnie różnie, uzyskując różne efekty. Odnalezienie i porównanie realizacji stałych literackich motywów także będzie moim celem.

Określając zasady porównania tych dzieł, chciałbym skupić się na dwóch głównych założeniach. Po pierwsze – w myśl wyznawanej przez Leśmiana zasady, że dramat jako dzieło literackie i dramat wystawiany na scenie to utwory zupełnie różne i wymagające innej recepcji[16] oraz metodologii, poniższa praca będzie dotyczyła jedynie tekstu literackiego, w dwóch wersjach opracowanych przez Jacka Trznadla: jednej – oddającej skreślenia i proces twórczy pisarza[17] i drugiej – będącej próbą rekonstrukcji dramatu[18].

15 J. Sławiński, dz. cyt., s. 97.

16 B. Leśmian, *Na strychu i w pałacu*, [w:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, Warszawa 2011, s. 226.

17 Leśmian B., *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, [w:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa 2012, s. 213–273.

18 Leśmian B., *Dodatek. Zdziczenie obyczajów pośmiertnych. Tekst II. Próba rekonstrukcji dramatu*, [w:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa 2012, s. 499–557.

Nie oznacza to jednak, że poglądy pisarza na funkcjonowanie teatru i sceniczności nie znajdą tu zastosowania – obszar fikcyjnego świata dramatu w większości wypełnia właśnie specyficzny spektakl sceniczny, co nie pozostanie bez znaczenia dla ideowej wymowy utworu i wymaga sięgnięcia do koncepcji teatrologicznych.

Drugim założeniem jest uznanie twórczości Leśmiana za przedmiot koherentny i w efekcie posłużenie się opracowaniami odnoszącymi się do poezji jako adekwatnymi do badania twórczości dramatycznej. W swojej pracy postaram się wykazać, że *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* oraz II część *Dziadów* łączą rozwiązania tak w kwestii treści, jak i kompozycji, nawet jeśli te analogie nie świadczą o bezpośredniej relacji intertekstualnej, a są jedynie efektem świadomego odwoływania się do tej samej problematyki i poszukiwań najtrafniejszych środków jej wyrazu.

Dlaczego dramat

Poszukiwanie punktów stycznych u obu twórców można rozpocząć od krótkiego przypomnienia miejsca dzieła Mickiewicza w literaturze epoki i w późniejszej historii literatury polskiej. Utwór ten, dążący do „ogarnięcia całej, widzialnej i niewidzialnej rzeczywistości dostępnej umysłowi romantyka"[19], jest swego rodzaju summą światopoglądu autora i jego działań artystycznych. W powyższym cytacie interesujące jest sformułowanie „niewidzialna rzeczywistość". Sugeruje ono, że *Dziady* możemy traktować jako wykładnię romantycznej koncepcji świata, filozofii istnienia oraz poznania. Historycy dramatu wskazują, że *Dziady* pozostają w orbicie wpływów tragedii greckiej, której wartość Mickiewicz dostrzegał i doceniał, lecz której wskrzeszenie w formie i w oparciu o tradycyjną obrzędowość było w oczywisty sposób niemożliwe[20]. W koncepcji wieszcza dramat romantyczny miał powstać w duchu jakiegoś obrzędu (podobnie jak tragedia grecka ma swoje początki

19 B. Dopart, *Adam Mickiewicz* – Dziady, [w:] *Lektury polonistyczne. Oświecenie – romantyzm*, t. 1, red. A. Borowski i J. Gruchała, Kraków 1997, s. 167.

20 A. Ziołowicz, *Dramat i romantyczne „Ja"*, Kraków 2002, s. 63–64.

w praktykach religijnych)[21], musiał on jednak ulec reinterpretacji, tradycja antyczna była już w tym zakresie niewystarczalna. Mickiewicz wybrał dla swojego dzieła inne podłoże. *Dziady* są zatem nowatorską reinterpretacją tradycji i jako przykład formy romantycznej w polskiej dramaturgii znacząco wpłynęły na późniejsze jej dzieje. Zarazem sposób myślenia o dziele – zakładający pewne uniwersalne, ponadczasowe treści przekazywane w sposób aktualizowany w kolejnych epokach – jest bliski Leśmianowskiej koncepcji ciągłości prądów i idei.

Zdziczenie obyczajów pośmiertnych, utwór powstały w latach trzydziestych, niedokończony i odkryty po latach, wydaje się pozostawać nieco poza głównym obszarem refleksji badaczy[22], co niewątpliwie odróżnia go od dzieła Mickiewicza, dla którego *Dziady* pozostają dziełem centralnym, spajającym większość pozostałych obszarów twórczości. Już pobieżna lektura *Zdziczenia*… pozwala na wniosek, że jego ładunek treściowy to kontynuacja i rozwinięcie problematyki stanowiącej istotę liryki pisarza[23], warto tu jednak postawić pytanie o powody decyzji o wyborze rodzaju dramatycznego i jego konsekwencje dla wymowy utworu, poza oczywistym umieszczeniem dzieła w określonej tradycji. O istotnych dla Leśmiana cechach dramatu pisze Katarzyna Szewczyk:

> Forma podawcza dialogu jest o tyle dogodna, że pozwala na skonstruowanie bogatszych sytuacji i rozwinięcie tez światopoglądowych w daleko większym stopniu niż monolog liryczny; sprawia też, że inaczej niż w liryce rysują się kwestie wiarygodności kreowanego świata.[24]

---

21 Tamże. s. 64.

22 Jednakże dzięki rekonstrukcjom tekstu dramat został kilkakrotnie zrealizowany na scenie i jako słuchowisko radiowe.

23 Osie tej problematyki wskazuje Podraza-Kwiatkowska: idea czynu, istnienie (i jego niepewność), życie oraz zmienność zjawisk, antyestetyzm, problematyka pustki (M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 15–39.). Te propozycje są jednak przede wszystkim argumentami za udowodnieniem podobieństwa Leśmiana do współczesnych mu twórców.

24 K. Szewczyk, *„Chwila – i wiem świat cały! Chwila – i znów nie wiem". Refleksja epistemologiczna w* Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych *Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2001, t. 8, *Początek*, s. 224.

W istocie przekazywanie prawd filozoficznych za pośrednictwem dialogu ma w kulturze długą tradycję, by wspomnieć chociażby Platona czy Norwida. Taka wielogłosowość skłania do czytania dzieła literackiego jako dyskursu, w którym głosy oddano trzem równorzędnym podmiotom. Trójdzielność budowy w obu przypadkach jest niepozbawiona znaczenia. W *Dziadach* odzwierciedla potrójność systemu wartości uniwersum, w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* pozwala na ukazanie dramatyzmu (nie)istnienia z trzech, skrajnie różnych, punktów widzenia – osoby zdradzającej, zdradzonej i będącej przyczyną zdrady. Warto zauważyć, że zróżnicowanie podmiotów wpisane w istotę dialogu może mieć wpływ na odbiór przekazywanych przez nie prawd. Wypowiadane w dramacie kwestie mają często znaczenie uniwersalne, zarazem jednak są odbierane przez pryzmat historii i roli mówiących postaci, tak że tę samą treść ukazuje Leśmian w różnych perspektywach. Taka konstrukcja wprowadza do dramatu rys psychologiczny. Ważny więc wydaje się na przykład fakt, że choć wszyscy bohaterowie w powtórnym odegraniu przeszłych wypadków widzą możliwość powrotu do życia, inicjatorką przedsięwzięcia jest Krzemina – pierwsza i zapewne najbardziej skrzywdzona ofiara miłosnego trójkąta. Ale ta „wielogłosowość" jest tylko jedną z właściwości dramatu. Każdy z bohaterów istnieje w świecie fikcji literackiej poprzez wypowiadane przez siebie kwestie, słowo i mowa postaci mają więc w dramacie relatywnie największą wartość, bo są (poza szczątkowymi opisami zachowań w didaskaliach) jedynym środkiem organizującym ich istnienie. W światopoglądzie Leśmiana język ma moc kreowania rzeczywistości, jest warunkiem bycia. To, co niewypowiedziane, nie może zaistnieć. W tym sensie wypowiadanie kwestii przez bohaterów ma znaczenie kardynalne: opowiadanie warunkuje bycie, byt jest uzależniony od mowy[25]. Wszystko, co dzieje się w dramacie, dzieje się w wypowiedziach bohaterów (a nie na przykład przez komentarze narratora)[26]. Postaci same uprawomocniają swój literacki byt.

25 Por. M. P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, [w:] tenże, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 83–142.

26 Ta wyjątkowa pozycja słowa mówionego ma znaczenie w wymowie ideowej utworu, o czym mowa w dalszej części pracy.

Zmierzam tu do wniosku o subtelnej różnicy pomiędzy Leśmianowską liryką a jego dramaturgią. W obu przypadkach możemy zaryzykować stwierdzenie, że podmioty lub bohaterowie w większym lub mniejszym stopniu stanowią *porte-parole* autora, jednak w dramacie ta autorska podmiotowość ulega rozbiciu na trzy perspektywy[27]. W *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* autorska filozofia jest wypowiadana jednocześnie z trzech różnych punktów widzenia, wiąże się z sytuacją dramatyczną, objaśnia ją i sama jest przez nią objaśniana. Leśmian idzie tu dalej niż Mickiewicz – wykorzystuje wpisany w istotę dramatu dialog nie tylko do konstruowania problemu ze wzajemnie uzupełniających się wypowiedzi bohaterów (jak dzieje się w przypadku *Dziadów*), ale też wyzyskuje tę formę podawczą do niuansowania problematyki poprzez ukazywanie jej z trzech różnych perspektyw naraz.

W dramacie występuje troje bohaterów: Sobstyl, jego zdradzona żona Krzemina i kochanka – Marcjanna, wszyscy przedstawieni jako „Cienie Zmarłych" opowiadający po śmierci własne życie. Przebieg wydarzeń relacjonują sami bohaterowie, którzy dzięki zastosowaniu techniki „teatru w teatrze" znajdują się jednocześnie na dwóch planach czasowych[28] i przestrzennych (jeśli za przestrzeń uznamy „śmierć i rosę"). Schemat akcji jest prosty – Krzemina odkrywa zdradę męża i postanawia popełnić samobójstwo, w decydującej scenie „pomaga" jej jednak Marcjanna, tak że właściwie nie wiadomo, która z kobiet zadała ostateczny, śmiertelny cios. Układ dialogów, przydzielenie konkretnym bohaterom poszczególnych kwestii odzwierciedla w niektórych aspektach warstwę fabularną. Tak jak za życia

> Sobstyl […] zajmuje w utworze rolę wyjątkową, albowiem jest powściągliwy i wycofany, zawsze wtedy gdy trzeba działać, rozstrzygać, decydować. Z drugiej jednak strony, mimo że wspólnie, we trójkę dokonują inscenizacji, najwyraźniej jemu przypada funkcja fabulatora[29].

27 Uwagi te formułuję w oparciu o pracę: I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 25.

28 K. Fazan, dz. cyt., s. 210. Równoległość planów czasowych wyrażają postaci naprzemiennie relacjonujące wydarzenia w czasie przeszłym i teraźniejszym.

29 Tamże, s. 217.

Relacjonowanie przebiegu zdarzeń stanowi sedno wypowiedzi Sobstyla. Jest ono zarazem osią całej dyskusji, słowa mężczyzny wywołują reakcje kobiet, relacja staje się przyczyną sporów, dyskursu metafizycznego i epistemologicznego. Właśnie dramat umożliwia wykorzystanie tej specyficznej dialektyki do jak najpełniejszego zobrazowania światopoglądu autora. Powyższe refleksje stanowią dowód na paralelne myślenie obu twórców o genologii; choć nie zawsze z tym samym efektem, zarówno Mickiewicz, jak i Leśmian świadomie i zręcznie wykorzystywali immanentne cechy dramatu w kreowaniu ideowej wymowy swoich dzieł.

Świat duchów

Bo też nie da się zaprzeczyć, że kwestie światopoglądowe, a ściślej filozoficzne, stanowią tematyczną dominantę dzieła Leśmiana[30]. Wykorzystywanie dramatu do ukazywania problematyki egzystencjalnej ma długą historię. Na gruncie literatury polskiej sięga średniowiecznych misteriów i moralitetów. W grupie dramatów o tej tematyce najdoskonalszym osiągnięciem są *Dziady* Mickiewicza. Mowa zatem o kolejnej – choć bardzo ogólnej – analogii. W II części *Dziadów* „istotą dialogu światów widzialnego i niewidzialnego jest wymiana prawd uniwersalnych"[31]. Dzieło Mickiewicza odnosi się do pradawnego archetypu kulturowego[32], w myśl którego posiadaczami tajemnej wiedzy o świecie są duchy zmarłych i który zakłada umożliwione przez odpowiednie rytuały kontakty zmarłych z żywymi. Powszechność i odwieczność obrzędu w różnych wariantach określa autor

30 K. Szewczyk, dz. cyt.; J. Trznadel, *Od wydawcy. Źródła tekstów*, [w:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa 2012, s. 279–280.
Mimo takiego rozkładu znaczeń nie można powtórzyć za Katarzyną Szewczyk, że „przebieg akcji dramatycznej stanowi […] pretekst dla rozpisanych na głosy trojga bohaterów rozważań o ludzkim poznaniu i naturze bytu" (K. Szewczyk, dz. cyt., s. 225.). Akcja także ma znaczenie, co postaram się wykazać w dalszej części pracy.

31 B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 70.

32 O „pierwotności" obrzędu pisał już Juliusz Kleiner (J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 388.).

już w przedmowie[33]. W *Dziadach* wyraźnie zaznacza się dualizm świata, ograniczonego do wspólnoty, gromady – obejmującej jednak zarówno sferę materialną, jak i eschatologiczną[34]. W zbiorowej świadomości współistnienie tych sfer i wzajemnie odnoszone przez nie korzyści są niepodważalne. Na pewnych poziomach istnienia obie rzeczywistości (widzialna i niewidzialna) zostają zrównane przez obrzęd umożliwiający wzajemną pomoc, przybywające zjawy podają się „za wysłanników Boga, na boski Autorytet", „wymagają bezwzględnego posłuchu dla objawianych prawd"[35]. Podstawowym ich zadaniem jest przekaz prawd moralnych[36], które są swego rodzaju syntezą archaicznych wierzeń pogańskich i światopoglądu chrześcijańskiego. Tego rodzaju syntezy dokonuje w duchu *licentia poetica* sam Mickiewicz. Co prawda nauki moralne w *Dziadach* dominują, to jednak nie wyklucza poszukiwania w romantycznym dramacie śladów refleksji ontologicznej. W światopoglądzie Mickiewicza dwa plany rzeczywistości – ziemski, widzialny oraz zaświatowy (czyśćcowy), niewidzialny – przenikają się, zachowują jednak wyraźnie odrębne statusy ontologiczne, a ich przekroczenie wymaga specjalnego rytuału. Co ciekawe – to wspólnota żywych jest jedyną stroną zdolną do podejmowania aktywności, stroną inicjującą ceremonię spotkania *sacrum* i *profanum*. Niewidzialny świat zmarłych jest sferą bierniejszą, w pewien sposób podporządkowaną zarówno żywym ludziom, jak i naczelnym boskim prawom. Świat *Dziadów* jest światem kreowanym zgodnie z biblijnym dziełem stworzenia[37], rządzonym przez Boga. Mickiewicz jednocześnie hołduje tradycji – kontynuując odwieczną myśl o symbiozie żywych i zmarłych – oraz wykazuje nowatorstwo, mieszając i przekształcając istniejące tradycje, wzbogacając je o nowe elementy.

33 A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 3, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1955, s. 11 (przedmowa).

34 B. Dopart, dz. cyt., s. 90.

35 Tamże, s. 70.

36 A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 12.

37 B. Dopart, dz. cyt., s. 91.

Oryginalność myśli Mickiewicza oraz jej spójność i konsekwencja[38] wywarły duży wpływ na polskie pisarstwo czasów romantyzmu, można też zaryzykować przypuszczenie, że obraz świata duchów z *Dziadów* przeniknął na stałe do świadomości potomnych. Motyw powrotu z zaświatów wykorzystuje także Leśmian. I w tym przypadku uruchomione zostają konotacje sakralne:

> Na początku można odnieść wrażenie, że Sobstyl, Marcjanna i Krzemina znaleźli się w sytuacji czyśćcowej, ich dusze skazane zostały na stan zawieszenia i repetycję własnych win[39].

Postaci zjawiają się nocą, na cmentarzu – tradycja literacka jest kontynuowana. Już w didaskaliach przywoływana jest perspektywa wertykalna, księżyc – ciało niebieskie, ewokujące skojarzenia z zaświatami, przestrzeniami transcendentnymi[40]. W nomenklaturze ludowej księżyc oznacza też bóstwo demonów[41], co w tym kontekście odpowiada za nastrój grozy i tajemnicy oraz asocjacje obrzędowe. Sacrum okazuje się jednak tylko pozorem. Panuje „chwilowa nieobecność Boga"[42], co pozbawia świat dramatu „nadrzędnej instancji", punktu odniesienia dla przenikających się sfer. Wokół duchów podmiot dramatyczny umieszcza „śmierć", bohaterowie znajdują się „na scenie urojonego z góry i zawczasu istnienia"[43]. W przeciwieństwie do tradycyjnych wierzeń, wykorzystywanych m.in. w *Dziadach*, zaświaty nie są tylko niewidzialną stroną materialnego świata, ale noszą znamiona niebytu. Jest to jednak niebyt „pozytywnie istniejący"[44], zatem rozróżnienie na świat

38 Przedstawiciele świata fantastycznego często przekazują u Mickiewicza naukę moralną. Tak dzieje się na przykład w *Świteziance* lub w *Romantyczności*, w której „prawdy żywe" zna między innymi Karusia, mająca dostęp do świata umarłych.

39 K. Fazan, dz. cyt., s. 210.

40 M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, Warszawa 1970, s. 126.

41 K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, *Kultura duchowa*, Kraków 1934, s. 459.

42 B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych. Tekst II. Próba rekonstrukcji dramatu*, [w:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa 2012, s. 503.

43 Tamże.

44 Z. Łapiński, *Metafizyka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 45. O „bytach zaprzeczonych", które „nie pozostają w sprzeczności z realnymi odpowiednikami" i „współistnieją z nimi na tych samych prawach" pisze

żywych i umarłych przeprowadza się nie na płaszczyźnie religijnej, a czysto ontologicznej[45]. Leśmian wykorzystuje wyobrażenia judeochrześcijańskie, ale niweluje to, co jest w nich najważniejsze: podział na przestrzeń zbawienia i potępienia[46]. Bohaterowie są „cieniami zmarłych", do tego pogrążonymi w swego rodzaju śnie[47]. Leśmian korzysta tu z dwóch popularnych sposobów przedstawiania zaświatów, zarazem jednak autonomizuje cienie i sen, uniezależnia od świata materialnego i każe im istnieć samym w sobie[48]. Co więcej, następuje odwrócenie znaczenia poszczególnych sfer, minimalizacja „przedświata" i sprowadzenie go do przedmiotu mglistych wspomnień oraz obrazu widzianego przez dziurę w płocie. W przeciwieństwie do obrazu z *Dziadów* zanurzone w pustce Cienie same podejmują działanie i działanie to nie jest ukierunkowane na pomoc żyjącym. Jego celem jest powrót do życia lub raczej próba przywrócenia i uchwycenia niepewnej, przeszłej rzeczywistości:

> Więc powtórzmy ciał naszych roztrwonione dzieje –
> […]
> Byle wskrzesić dokładnie zbladłą już niewolę.[49]

Ewa Olkuśnik (E. Olkuśnik, *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 167.).

45 Szewczyk uważa, że „byt po śmierci niewiele różni się od znanego żywym" (dz. cyt., s. 230). Bohaterowie znajdują się jednak w sytuacji, w której ich istnienie wymaga potwierdzenia, wymaga obecności obserwatorów. W końcowej scenie ukazuje im się rzeczywistość, do której tęsknili – życie niewymagające jawnej obecności widzów (dz. cyt., s. 241–242.). Kreślony przez Leśmiana obraz rzeczywistości niedostępnej duchom może na mocy analogii odpowiadać tradycyjnie pojmowanemu światowi żywych w opozycji: ziemia – zaświaty.

46 M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 4, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998 (Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej), s. 292–293.

47 „Ludzie nożem zabili – Bóg musiał snem dobić" to słowa Krzeminy (B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 504.).

48 Z. Łapiński, dz. cyt., s. 42–43. Mówi o tym także Ireneusz Opacki, twierdząc, że w twórczości Leśmiana „fenomen przedmiotu równoważny jest przedmiotowi" (I. Opacki, *„Pośmiertna w głębi jezior maska"*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 273.).

49 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 505.

Cel działań bohaterów nie jest określony od początku, wyjaśnia się dopiero w kontekście całego utworu. Ich życie nie zostało „wykończone", nie potwierdziło się[50].

> Musiał aż oleander, szalejąc z rozkwitu,
> Kwiatów nagłym domysłem wykończyć treść bytu
> Co oczom konającym nie do końca śni się!…[51]

Widowisko z udziałem duchów pozwala im jedynie na rewizję obrazu własnego życia i uświadomienie sobie możliwości istnienia bytu niezależnego od zmysłów i pojęć[52], nie pozwala jednak na doświadczenie tej rzeczywistości, jej ponowne przeżycie. Na poziomie fabularnym spotkanie zmarłych bohaterów także nie przynosi ulgi, ale rozczarowanie. Sobstyl musi przyznać prawdę i wziąć na siebie winę za śmierć żony. Krzemina, rozpaczliwie dociekająca uczuć męża, „byle się spodziewać", już wie, że ten „nie kochał wcale". Marcjanna, niepewna swojego udziału w zabójstwie, dochodzi do przekonania o niemożliwości poznania prawdy i daremności starań. Wypowiada więc powtórzoną przez Krzeminę kwestię:

> Nie, niewarta powrotu gmatwanina taka![53]

A wcześniej:

> Zgroza domówionego poza życiem życia…[54]

Rytuał powrotu nie spełnił oczekiwań dusz, a mimo to się odbywa. Odzywa się tu echem pradawna koncepcja wiecznego powrotu[55], zakładająca, że

50 Dokładniejsze uwagi na ten temat w dalszej, poświęconej motywom ludowym, części pracy.

51 Tamże, s. 548.

52 Mam tu na myśli ostatnią scenę patrzenia przez dziurę w płocie. Na temat dwóch sposobów poznania w dramacie Leśmiana por.: K. Szewczyk, dz. cyt.

53 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 548.

54 Tamże, s. 544.

55 Mówią o tym Krzemina i Sobstyl (dz. cyt., s. 547–548.) – stały powrót jest „nieustanną pracą duchów".

„świat cyklicznie wraca do stanu pierwotnego niezróżnicowania, pierwotnego chaosu, by ukonstytuować się na nowo"[56]. Wbrew tradycji literackiej obcowanie duchów nie pozwala wpłynąć na rzeczywistość, może jedynie z każdym powrotem odmienić samych bohaterów, którym dane jest poznać szczątki informacji o życiu doczesnym. Powrót nie pozwala też dawnej rzeczywistości zatrzymać i pojąć, ta bowiem w świecie poetyckim autora *Łąki* podlega ciągłym przemianom. Doprawdy ciekawie eksploatuje Leśmian motyw powrotu zmarłych, którzy zamiast spełniać posłannictwo Boga czy idei, stają się więźniami nieuchwytności zjawisk, są skazani na wieczny powrót, paradoksalnie niemożliwy w pełni – rzeczywistość tworzy jedynie rzeczy nowe, niejako jednorazowe[57]. Krzemina jest tego świadoma i mówi:

> Nasz powrót – nie naszym bywa już powrotem[58].

Autor konsekwentnie rysuje swój światopogląd oparty na recepcji Bergsona. W jego świecie jednokrotność i niepowtarzalność cechuje każde przeżycie, bohaterowie są więc skazani na porażkę.

Decydują się jednak na działanie. Tym, co w rzeczywistości pustki i niebytu ma moc podjęcia działania, jest świadomość. Leśmian „odbiera to określenie przynależnemu mu podłożu biologicznemu i zezwala funkcjonować samoistnie"[59]. Modyfikuje archetypiczny motyw obcowania dusz zmarłych, umieszczając go nie w kontekście religii, a epistemologii, zastępując obraz ducha – wykonawcę boskich poleceń – skonkretyzowaną świadomością (świadomość i pamięć to pozostałości z życia i czynniki uprawomocniające

---

56 J. Prokop, *Niepochwycień. (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 54. Badacz zwraca uwagę na Leśmianowską realizację motywu „powrotu do źródeł". Takiego powrotu, stałego egzystencjalnego odnawiania dokonują bohaterowie *Zdziczenia*… poprzez prowadzenie narracji i rytualne odgrywanie przeszłych wydarzeń.
O odwiecznym znaczeniu powtarzalności w kulturze por. M. Eliade, *Archetypy i powtarzanie*, [w:] tegoż, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, Warszawa 1970, s. 48–50.

57 J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 76–77.

58 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 548.

59 Z. Łapiński, dz. cyt., s. 46.

byt bohaterów). Trwające w zaświatach, niepewne swojego istnienia trzy wyzwolone z materii świadomości przeżywają pośmiertne kontinuum, nie aby pomóc żywym, ale by pomóc sobie samym. Zarazem imperatyw przeżywania na nowo powodowany jest wyższą, nieokreśloną koniecznością:

> Choć tak późna w niebiosach wieczności godzina
> Jeszcze dusza o dawny ból się upomina […].[60]

Czy dzieje się to „według boskiego przykazu"? Nie wiadomo, Bóg bowiem jest nieobecny.

Wieczny sen („Bóg musiał snem dobić!"[61]) to wieczny powrót, którego idea jest według niektórych wpisana w istotę bytu. Jan Prokop uważa, że pragnienie regresu u bohaterów Leśmiana „łączy się […] z pragnieniem samozniszczenia, […] instynktem śmierci […][62]. Czyżby więc duchy w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* pragnęły wyzwolenia i uważały je za możliwe? Nie wskazuje na to interpretacja szukająca w tekście jedynie kwestii epistemologii[63], ale taki kontekst – ze względu na brak w twórczości autora perspektyw jednoznacznie pesymistycznych – wart jest rozważenia. Prowadzi nas bowiem prosto do archetypicznych wierzeń o powrocie umarłych wywoływanych obrzędem. Kwestia ta stanowi centralny element konstrukcji *Dziadów*[64].

Obrzęd, rytuał, dramat,

Rytualizacja kwestii związanych ze śmiercią (a zatem także kontaktów z zaświatami) jest wpisana na stałe w ludzką kulturę[65], a jeden z jej wyrazów

60 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 540
61 Tamże, s. 504.
62 J. Prokop, dz. cyt., s. 55.
63 Mam na myśli cytowaną pracę Katarzyny Szewczyk.
64 Bogusław Dopart wskazuje na reintegrację jako na jeden z głównych tematów *Dziadów* wileńsko-kowieńskich (B. Dopart, *Mickiewiczowski*…, dz. cyt., s. 100.).
65 M. Głowiński, *Leśmian: poezja śmierci*, „Teksty" 1977, nr 5–6, s. 99–100.

stanowi poezja lub inna forma artystycznej twórczości. Omówienie samego motywu świata „cieni zmarłych", który w literaturze polskiej tak mocno ugruntował Mickiewicz, przynosi pytania o zasygnalizowaną już kwestię obrzędowości. Analogię pomiędzy ceremonią przywoływania dusz a teatrem dostrzega Katarzyna Fazan: „Dramat kreuje świat przedstawiony jako teatr śmierci, jest rytuałem powrotu do życia nieżywych […]"[66]. Marcin Bartnikowski uważa spektakl za misterium, rytualne wkroczenie do sfery sacrum, obrzęd powtórzenia[67]. Podobieństwa w budowaniu przestrzeni zaznaczają się już w początkowych didaskaliach – duchy pojawiają się w nocy, na cmentarzu, który jednak u Leśmiana pełni inną niż u Mickiewicza funkcję: jest nie tylko tradycyjnym miejscem spotkania ze zmarłymi, ale też „miejscem wolnym od wszelkich praw ludzkich, […] pustki […], z której dopiero podmiot didaskalium wyprowadza kontur rzeczywistości scenicznej"[68]. Mamy więc do czynienia z sytuacją stwarzania pewnej rzeczywistości. Bogusław Dopart widzi w powtarzanej przez Chór w *Dziadach* i noszącej znamiona rytuału formule „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie / Co to będzie, co to będzie" przywołanie momentu stwarzania świata[69]. Kontynuację tego motywu, oczywiście mocno przetworzonego w duchu poetyki Leśmiana, możemy odnaleźć w słowach o „urojonym z góry i zawczasu istnieniu", w którym bohaterowie muszą „zadośćuczynić zagrobowym wymogom niepewnego ich jaźni tragizmu"[70]. Na czym polega ten „tragizm", starałem się wyjaśnić powyżej. Istotne wydaje się rozróżnienie, w jaki sposób rytualne powtórzenie aktu stworzenia w *Dziadach* rozbrzmiewa w przestrzeni *Zdziczenia*…. Światem w dziele Mickiewicza rządzi porządek oparty na paralelizmie etyczno-kosmicznym[71]. Przywoływane duchy pokutują za niewypełnienie trzech

66 K. Fazan, dz. cyt., s. 207.

67 M. Bartnikowski, *Trzy postacie sceniczne w śmiertelnym upojeniu. („Zdziczenie obyczajów pośmiertnych" Bolesława Leśmiana wobec modernistycznego teatru śmierci)*, Przegląd Humanistyczny 2002, nr 1, s. 49.

68 K. Fazan, dz. cyt., s. 208.

69 B. Dopart, dz. cyt., s. 90–91. Por. M. Bartnikowski, dz. cyt., s. 53. Autor dostrzega „stworzenie świata" w ostatniej sekwencji *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*. Ma być ono umożliwione przez ofiarę – śmierć Krzeminy.

70 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 503.

71 B. Dopart, dz. cyt., 93.

imperatywów wpisanych w egzystencję człowieka – konieczności cierpienia, miłosierdzia i miłości[72]. Symbolikę grzechu Mickiewicz łączy z pierwotną koncepcją świata żywiołów[73], w toku obrzędu dziadów dochodzi do rytualnego odwzorowania ludzkiej egzystencji w odniesieniu do trzech stadiów rozwoju z przyporządkowanymi im kategoriami moralnymi. Odnowa bytu dokonuje się poprzez fuzję tradycji judeochrześcijańskiej i pogańskiej, ma także charakter czysto umowny, symboliczny – wspólnota pod przewodnictwem Guślarza oddaje ją poprzez wykorzystanie przedmiotów związanych z żywiołami, dobór przestrzeni, formuły słowne oraz samą sytuację komunikacji świata żywych i zaświatów.

Jak stwierdziłem powyżej – sytuacja stwarzania rzeczywistości ma odwzorowanie w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*, choć trudno stwierdzić, czy autor świadomie umieszcza swój dramat w takim kontekście. Przestrzeń, w jakiej pojawiają się bohaterowie, to „śmierć i rosa"[74], poza tym pozostaje nieokreślona. Niech zatem będzie traktowana jako

> terytorium nieznane, obce, niezasiedlone, […] [które] przynależy jeszcze do modalności płynnej i niedokształconej chaosu. Zajmując je, […] człowiek przez obrzędowe powtórzenie kosmogonii przeistacza symbolicznie daną okolicę w kosmos.[75]

Próba dokonania „lat minionych dosłownej powtórki"[76] we wszystkich jej aspektach (także przestrzennym), wymaga w myśl koncepcji „oswajania" rzeczywistości pewnego rytuału. Tym rytuałem jest odegranie dramatu, rozumianego już nie jako dzieło literackie, ale właśnie sceniczne[77]. Według Leśmiana „widowisko bez widza byłoby ostatecznie nonsensem."[78] Także

72 Tenże, *Adam Mickiewicz*…, dz. cyt., s. 175–176.

73 Tenże, *Mickiewiczowski*…, dz. cyt., s. 94.

74 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 503.

75 M. Eliade, dz. cyt., s. 62.

76 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 505.

77 Realizacja dzieła scenicznego, a z taką sytuacją mamy do czynienia w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*, wręcz wymusza próbę konkretyzacji przestrzeni, która jest wpisana w istotę teatru i sceny (Por. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 116–118.).

78 B. Leśmian, *Tajemnice widza i widowiska*, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, Warszawa 2011, s. 121.

obrzędowy dramat odgrywany przez cienie zmarłych, choć teoretycznie „dla nikogo”[79], ma przecież widzów – samych bohaterów, którzy względem siebie zajmują pozycję „podmiotu postrzegającego uprawomocniającego byt”[80]. O sensie teatru-obrzędu stanowi obecność publiczności, Cienie Zmarłych jak duchy i żywi w *Dziadach* muszą w wykonywaniu rytuału współuczestniczyć ze sobą nawzajem. Są też inne bezpośrednie nawiązania – bez trudu można byłoby wskazać odpowiednika Guślarza – jest nim Sobstyl, pełniący rolę prowadzącego obrzęd. Interakcja pomiędzy nim a Krzeminą i Marcjanną (wywoływana – jak w *Dziadach* – sprawczym słowem, które tworzy iluzję innej rzeczywistości) łączy w sobie cechy interakcji Chóru z Guślarzem oraz Chóru z duchami. Podobieństwa wynikają prawdopodobnie z odwoływania się do tej samej konwencji, lecz Leśmian znów modyfikuje ugruntowany już w literaturze motyw cmentarnego rytuału, nasycając go swoją filozofią, tworząc spektakl pozorów, którego istnienie – a także istnienie każdego z wykonawców – jest uzależnione od wzroku, gestu i reakcji widza. Teatr korzysta z szeregu znaków symbolizujących rzeczywistość „pozateatralną”, w tym wypadku rzeczywistość „przedświata”. Materiałem, który daje kształt tym znakom, jest – w przeciwieństwie do rozbudowanej symboliki *Dziadów* – słowo, stanowiące nie tylko symbol rzeczywistości[81] czy drogę jej poznania, ale również tę rzeczywistość tworzące.

Twórcza rola języka zdolnego do przeprowadzania operacji ontologicznych[82] stanowi istotę Leśmianowskiego myślenia o poezji. Przekonanie o możliwości wpływania za pośrednictwem słowa na rzeczywistość sięga niepamiętnych czasów i jest wyrazem obecności w twórczości autora

79 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 503.

80 K. Szewczyk, dz. cyt., s. 227. Autorka w dalszej części pracy dowodzi, dlaczego obserwacja jako działalność jednego ze zmysłów, „powołuje do istnienia”, stwierdza prawdziwość bytu.

81 Jak pisze Ireneusz Opacki, upodobanie Leśmiana do wykorzystania wszelkiego rodzaju odbić, naśladowania czy cieniów ma proweniencję romantyczną (I. Opacki, dz. cyt.).

82 Por. cytowane prace Ewy Olkuśnik i Janusza Sławińskiego, a także Ireneusza Opackiego, który dowodzi, że język jest u Leśmiana materiałem zdolnym do stałego przechowywania obrazów, odbić zjawisk, choć nie samych zjawisk (I. Opacki, dz. cyt., s. 332–333.). W cytowanej pracy Markowski twierdzi, że u Leśmiana język „wypowiada światy” (dz. cyt., s. 99) oraz że „świat pojawia się w języku” (tamże, s. 105).

Zdziczenia… archaicznych koncepcji języka[83]. Bohaterowie usiłują wykreować na powrót minioną sytuację przede wszystkim mową. Jak Chór i Guślarz w *Dziadach* „magicznymi" wypowiedziami przywołują rzeczywistość odpowiednią do pojawienia się duchów, tak Cienie Zmarłych w dramacie Leśmiana próbują ewokować ślady przeszłości, ślady życia, posługując się przy tym językiem ujętym w kształt narracji albo dialogu. Przeprowadzając rytuał, członkowie Mickiewiczowskiej gromady po wielokroć posługują się formułą Znaku Krzyża, będącego przecież powołaniem na imię Boskiej Trójcy. Również słowo przywoływanych duchów zawiera – oprócz objaśnienia obecnego, czyśćcowego stanu – nakreślenie elementów przedśmiertnego życiorysu. Warunkiem powodzenia obrzędu wzajemnej pomocy jest wysłuchanie opowieści zjaw. „Słuchajmy i zważmy u siebie" mówi Guślarz, co oprócz przyjęcia nauki moralnej sugeruje wagę, jaką dla dziadów ma samookreślenie duchów, zdefiniowanie ich własnej tożsamości, a ściślej – zdefiniowanie jej na głos. Bowiem biografia zjaw jest nierozerwalnie związana z prezentowanym systemem aksjologicznym, ten zaś stanowi podstawę konstrukcji obrzędu, a zatem całego dramatu. Problem tożsamości w rytuale powrotu w *Zdziczeniu…* jest ważniejszy niż w obrzędzie Mickiewicza. To charakterystyczna cecha światopoglądu Leśmiana: byty starają się potwierdzać tożsamość samych siebie[84].

Problem nie tylko samookreślenia, ale zdefiniowania osoby w ogóle, także przez postronnych, jest czynnikiem znaczącym w misterium teatru duchów u Leśmiana, gdzie przybiera formę nadania imieniu mocy sprawczej. Przede wszystkim dotyczy to Krzeminy:

> A może ktoś tak zgubnie imię moje wyrzekł,
> Że połamał w nim kilka ukrytych łodyżek?

83 Michał Głowiński dokonuje przeglądu tej stale obecnej w kulturze europejskiej idei i dowodzi jej znaczenia w rozumieniu twórczości Leśmiana. Słowo pojmowane jest przez poetę nie tylko jako nazwa, ale i jako „koncepcja ontologiczna". Sposób rozumienia języka warunkuje sposób postrzegania świata. Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, [w:] tegoż, *Prace wybrane…*, dz. cyt., s. 13–62. Myśl tę rozwija Edward Boniecki (E. Boniecki, dz. cyt., s. 97–99.).

84 A. Sandauer, *Poezja twórczych potęg natury*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 8.

I tak mi nagle zbrakło żywego imienia,
Że sama własnej śmierci pragnę bez pragnienia.[85]

W liście pisanym przed samobójstwem Krzemina sugeruje (fałszywie) możliwość wpływania na losy osoby poprzez jej imię. Wypowiedzenie imienia może w magiczny sposób przywołać nosiciela:

Mówi o tobie: ona… Unika imienia…
Bo imię ma coś z oczu, z warg, a nawet z chodu…
Imię to tak, jakby ktoś miał przyjść z ogrodu…[86]

Imię – element języka – może zatem być przyczyną śmierci, ale może też powoływać do istnienia. Słowo u Leśmiana nabiera cech rytualnej formuły z *Dziadów*. To słowo pozwala na prawidłowe rozpoznanie części rzeczywistości, co ostatecznie jest jedynym skutkiem spektaklu Cieni. Krzemina dowiaduje się o prawdzie nie jako świadek (skłonna jest uwierzyć fałszywemu dźwiękowi spadającego oleandra), ale z wypowiedzi męża. Słowo ma na celu przywołanie dawnej rzeczywistości (choć nie jest środkiem jedynym, bohaterowie wykonują także symboliczne gesty), ale też przywołanie tożsamości duchów.

„Duchy zakorzenione są w psychice człowieka, ukazują bogactwo jego wnętrza, stosunek do świata i człowieka"[87]. Wraz z cieniami w obu dramatach istnieją tylko dzięki stałemu powrotowi do własnej tożsamości sprzed zgonu. Za Mickiewiczem Leśmian każe swoim bohaterom dokonywać analizy własnego postępowania, choć cel tego zabiegu jest w obu przypadkach zgoła różny. Język umieszczony w kontekście eschatologicznego obrzędu obdarzony jest siłą działania, przy czym w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* staje się głównym środkiem sprawczym. Tworząc ten osobliwy obrzęd oparty wyłącznie na mowie, Leśmian antycypuje pojęcie peformatywu i w specyficzny sposób rozszerza znaczenie aktu performatywnego na

85 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 524.

86 Tamże, s. 517.

87 Z. Sudolski, *Demony romantyzmu* (słuchowisko), *Finezje literackie*, prod. Polskie Radio S.A, 1998, [online] http://ninateka.pl/audio/finezje-literackie-1998-demony-romantyzmu-odc-2 [dostęp: 14.09.2016].

większość wypowiedzi – bohaterowie, wygłaszając kwestie, jednocześnie przywołują rzeczywistość, o której mówią[88].

Warianty ludowości

Kilkakrotnie już napomykane związki Leśmiana z kulturą archaiczną, której bezpośrednią spadkobierczynią jest kultura ludowa, prowadzą na obszar rozważań o fascynacji folklorem i twórczym przetworzeniem materiału „ludowości" w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych*. Zreferowane powyżej zagadnienie magicznych funkcji języka – czy w ogóle próba przywrócenia językowi pierwotnego charakteru – jest jednym z dowodów żywotnego Leśmianowskiego zainteresowania kulturą ludową[89], a także konsekwentną kontynuacją i rozwinięciem literackiego motywu zaklinających rzeczywistość formuł w dramacie Mickiewicza. Kolejnym elementem ludowym jest „motyw reintegracji"[90], motyw wiecznego powrotu, który choć zaczerpnięty z wierzeń ludowych, w dramacie Leśmiana nie stanowi paraleli do rytmu natury[91], jest natomiast czynnikiem ilustrującym autorską filozofię opartą na myśli Bergsona (z przesunięciem znaczenia z ontologii na epistemologię). Leśmian wykorzystuje motywikę ludową, ale tworzy

> własną, nową cało ść artystyczną, w której formy i motywy ludowe są jedynie impulsem, tłem, nastrojem, wykorzystanym dla własnych treści i zamiarów. Nie jest to więc próba „doskonalenia artystycznego ludowego prymitywu. Jest to poszukiwanie ogólniejszych założeń estetycznych […].[92]

88 R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, Wrocław 2006, s. 147. Za przykład może służyć upadek oleandra. Zdarzenie to nie miało miejsca w rzeczywistości, jest wywoływane aktem mowy.

89 R. Stone, dz. cyt., s. 156.

90 J. Trznadel, *Twórczość*…, dz. cyt., s. 90.

91 O takim rozumieniu motywu i jego wpływie na postrzeganie rzeczywistości przez człowieka współczesnego pisze Jan Prokop w cytowanej pracy.

92 J. Trznadel, *Twórczość*…, dz. cyt., s. 128. To samo zdanie prezentuje Stone (R. Stone, dz. cyt., s. 157).

Leśmian posługuje się elementami estetyki ludowej, ale jego twórczość jest zupełnie autonomiczna wobec folkloru[93].

Konstrukcja świata w II części *Dziadów* jest hierarchizowana według kryteriów aksjologicznych. Niezależnie od tego, czy mowa o „moralności ludowej" czy „winach romantycznych"[94], w świadomości ludu problematyka wartości (i ich pogwałcenia) zajmuje ważną pozycję. Leśmian nie odwołuje się do ludowości w wariancie „historyczno-moralnym"[95], wykorzystuje zaczerpnięte z folkloru wyobrażenia o eschatologii do prezentacji treści filozoficznych. Jednak czy na pewno? Pisząc krótki wstęp do wydania dramatów Leśmiana, Trznadel formułuje myśl, że „pozbawienie bohaterki realnego życia było zbrodnią wręcz niewyobrażalną, metafizyczną"[96]. Taki sposób odczytania dzieła przenosi środek ciężkości nieco w stronę aksjologii. Zdrada, morderstwo i samobójstwo stanowią bezdyskusyjne pogwałcenie „moralności ludowej", a ściślej – tego, co jako „moralność ludową" przedstawiają romantycy w swojej twórczości. Ta ciekawa kwestia była – być może słusznie – pomijana przez badaczy. Bohaterowie *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* są winni, a ich winy dobrze znamy z II części *Dziadów*. Grzech pogwałcenia ludzkiego życia popełnili: Widmo Pana i Marcjanna, która „przy ujściu w wieczność" „pomogła" Krzeminie dokonać samobójstwa. Ono również ma swój odpowiednik, jest nim samobójstwo milczącego Widma (dowiadujemy się o tej zbrodni, czytając II i IV część *Dziadów* jako całość). Te moralne wykroczenia pojawiają się w Mickiewiczowskich *Balladach*, należy do nich zdrada w *Świteziance*, *Lilijach* itd., grzech Sobstyla także mieści się w obrazie „ludowości" ukształtowanej w świadomości polskich pisarzy przez romantyzm Mickiewicza.

Kontynuując myśl Trznadla, można stwierdzić, że spośród wszystkich bohaterów dramatu Leśmiana najbardziej pokrzywdzona jest Krzemina.

---

93 Pisze o tym w cytowanej pracy E. Boniecki, dokonując analizy pojmowania ludowości w Leśmianowskiej prozie.

94 II część *Dziadów* jest nośnikiem moralności ludowej, ale i romantycznej (M. Cieśla-Korytowska, *„Dziady" Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 103.).

95 J. Trznadel, *Twórczość*…, dz. cyt., s. 138.

96 Tenże, *Od wydawcy*…, dz. cyt., s. 279.

Trzykrotnie powtórzone słowa: „Wiem wszystko: Nie kochałeś wcale”[97] każą przyjąć miłość jako centralną wartość w życiu – przed- i zaświatowym – bohaterki. Uczucie to stanowi zresztą także źródło przedśmiertnych działań Marcjanny i Sobstyla. Odzywa się tu echem romantyczne uwielbienie miłości[98], moralny nakaz kochania, który w *Dziadach* złamała Dziewczyna, a który zaważy na losach Gustawa w IV części. Miłość z II części *Dziadów* jawi się jako wartość znacząca dla moralności ludowej w jej wariancie romantycznym. Wyjątkowa pozycja tego uczucia nie jest oczywiście charakterystyczna tylko dla folkloru, romantycy każą nam jednak wierzyć, że właśnie dla ludu odrzucenie miłości jest równoznaczne z pogwałceniem praw boskich. Wyjątkowy status miłości jest też kolejnym wątkiem łączącym dzieła Mickiewicza i Leśmiana, nawet jeśli ten ostatni nie czyni z niej głównej problematyki swojego dramatu i pozbawia ją kontekstu ludowości.

Sama obecność powracających do życia Cieni Zmarłych[99], blisko spokrewnionych z Mickiewiczowskimi duchami, opiera się na ludowych wyobrażeniach istot fantastycznych, na ludowej „koncepcji niedopełnienia linii życia”[100]. Ta bowiem brzmi wyraźnie w słowach Krzeminy o „wykończeniu treści bytu”[101], czego bohaterom nie udało się dokonać za życia. To swoiste „dopełnienie” życia inaczej pojmują i wykorzystują Mickiewicz i Leśmian, nie ulega jednak wątpliwości, że w obu przypadkach mowa o sięganiu do tego samego obszaru tradycji ludowej. Powrót zmarłych w wyobrażeniach folklorystycznych stanowi czynnik istotny dla zachowania równowagi wszechświata[102], stały powrót Cieniów w *Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych* także jest wpisany w porządek uniwersum, choć Leśmian – w przeciwieństwie do

97 B, Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 547, 549.

98 Ucieczka od niej jest według romantyka grzechem (M. Cieśla-Korytowska, dz. cyt., s. 103.).

99 Por. K. Renik, *Powroty zmarłych w świetle ludowej wyobraźni*, „Przegląd Powszechny” 1985, nr 4. Autor wskazuje, że w świadomości ludu powracać mogą dusze i zmarli, z których obecność pierwszych jest akceptowana, a nawet pożądana, natomiast drudzy, nawiedzając, dokonują pogwałcenia porządku świata. Nie wydaje się jednak, żeby to rozróżnienie było istotne w dramacie Leśmiana.

100 Tamże, s. 90.

101 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 548.

102 K. Renik, dz. cyt., s. 91.

Mickiewicza – nie tłumaczy jego powodów, a jedynie subtelnie kontynuuje wspomniany motyw przerwania linii życia.

Ostatnim przebiegającym na płaszczyźnie ludowości związkiem II części *Dziadów* ze *Zdziczeniem obyczajów pośmiertnych* jest kult pamięci, chociaż pamięci różnie rozumianej. Folklor jako element światopoglądowy, a nie tylko jako kostium, przechowuje archetypy, pradawne wyobrażenia. Ludowość była pojmowana przez romantyków jako obszar pierwotności, w której przekazywaniu główną rolę odgrywała pamięć zbiorowa. W archaicznych społecznościach wspomnienia przeszłości miały wielkie znaczenie, z tego względu zachowania członków tych wspólnot opierały się na powtarzaniu tego, co dawne i ustanowione przez przodków[103]. Ma to związek z tworzeniem się mitów, które początkowo również były przekazywane ustnie. Leśmian nie odwołuje się do pamięci zbiorowej, bohaterowie jego dramatu dysponują indywidualnym zasobem wspomnień. Podobieństwo tych dwóch typów pamięci (zbiorowego i jednostkowego) polega raczej na jej sprzężeniu z tożsamością. W tym kontekście Leśmian zbliża się do Mickiewicza.

Na ludowy obrzęd w *Dziadach*, oprócz „strasznej ofiary" pomocy duchom, składa się przypomnienie historii przodków. Zmierza do niego Guślarz na chwilę przed przerwaniem uroczystości:

> Czas przypomnieć ojców dzieje.

Pamięć o wydarzeniach minionych jest istotna także w procesie samookreślania duchów, stanowi narzędzie zdefiniowania i potwierdzenia ich tożsamości. Pełny dramat pamięci zaprezentuje Mickiewicz w części IV, ale przeznacza jej rolę już w obrzędzie obcowania duchów wśród wiejskiej gromady. Wspomnienia zmarłych okazują się kluczowe także w dramacie Leśmiana, gdzie duchy wspominają same siebie i tak usiłują potwierdzić swoje istnienie. Pamięć jawi się jako trwalsza i pewniejsza niż rzeczywistość, którą wspominają bohaterowie:

103 M. Eliade, dz. cyt., s. 48–49.

Pamiętam tę czeremchę w przekroju czy w cieniu,
Tak jej brakło na jawie, a tkwi we wspomnieniu![104]

Wydaje się, że tak wielka rola, jaką Leśmian przeznacza pamięci, w połączeniu z pozostałymi wątkami ludowymi może być uznana za reminiscencję pierwotnego, archetypicznego przekonania o pośmiertnym trwaniu zmarłych przodków w świadomości ludu[105]. Motyw ten, tak jak i pozostałe, został oczywiście przekształcony i dostosowany do filozoficznej wymowy dzieła[106].

„Związek Leśmiana z romantykami ujawnia się w samym sposobie korzystania z folkloru"[107]. Wątków pochodzących z niego lub tradycyjnie z nim wiązanych (za sprawą romantyków) autor *Zdziczenia*… używa nie w pierwotnej postaci, przetwarza je natomiast w duchu zmodyfikowanej filozofii Bergsona, tak by służyły określonym celom poetyckim. Ta specyficzna synteza przypomina zabiegi Mickiewicza w zakresie obrzędu dziadów – poeta wielokrotnie odstępuje od rzeczywistego obrazu pogańskiego rytuału i łączy go z tradycją chrześcijańską, swobodnie przekształcając jego elementy i dodając nowe, by stworzyć spójny system symboli. W obu przypadkach ludowość jest tylko „matrycą", na której twórcy budują dzieło oryginalne. Bez wątpienia ani Mickiewicz, ani Leśmian nie próbują dokonać jedynie literackiej transkrypcji folkloru.

Zakończenie

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można spróbować sformułować pewne ogólne wnioski. Bolesław Leśmian był twórcą przekonanym

104 B. Leśmian, *Zdziczenie*…, dz. cyt., s. 533.

105 Oczywiście ta tradycja jest żywa także w chrześcijaństwie. Jednak w świetle cytowanych prac Głowińskiego i Bonieckiego wydaje się bardziej zasadne przyznanie motywowi pamięci miejsca wśród inspiracji pierwotnością. Nie można bez wątpienia rozstrzygnąć w tym zakresie kwestii wpływu tradycji judeochrześcijańskiej na Leśmiana.

106 Por. M. Bartnikowski, dz. cyt., s. 46–47. Autor pracy kładzie nacisk na sprzężenie, a właściwie tożsamość pamięci i działania, niejako ignorując związki teatru pamięci z obrzędowością ludową.

107 R. Stone, dz. cyt., s. 156–157.

o ponadczasowości doświadczenia ludzkiego, a w konsekwencji – o wieczności tematów literatury, która w poszczególnych epokach przybiera inne „kostiumy", a ich zmienność wynika jednak ze zmienności człowieka i rzeczywistości, w której ten funkcjonuje. Taki kontekst sankcjonuje kreślenie paraleli pomiędzy twórczością poety-teoretyka a dziełami z przeszłości. Związki Leśmiana z romantyzmem stanowią temat dość dobrze zbadany i udokumentowany, choć nieczęsto udaje się wskazać konkretne romantyczne utwory, które mogłyby stanowić inspirację dla autora *Łąki*. *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* jest pod tym względem dziełem wyjątkowym ze względu na zauważalne zbieżności z *Dziadami* Adama Mickiewicza. Relacje te były dostrzegane przez autorów prac o charakterze teatrologicznym[108], nie zostały jednak rozwinięte i szerzej zbadane. Można przyjąć, że arcydzieło wieszcza znacząco wpłynęło na kształt polskiej dramaturgii (dzięki zastosowaniu nowych rozwiązań formalnych), w pewien sposób ugruntowało w literaturze polskiej określoną wiązkę motywów literackich, które potem odzywały się w twórczości innych pisarzy, oraz zmieniło pogląd na proces twórczy czy sposób wykorzystania poszczególnej tematyki. *Dziady* są wybitnym przykładem syntezy różnych obszarów kultury scalonych w duchu poetyckim, i tym samym tropem idzie Leśmian, wybierając, jak Mickiewicz, dramat jako nośnik treści światopoglądowych. Ideowa wymowa dzieł wyłania się z dialogu bohaterów. Oprócz tej dialektycznej właściwości dramaty łączy zogniskowanie konstrukcji wokół obrzędu – Mickiewiczowskim dziadom odpowiada teatr śmierci Leśmiana. W obu przypadkach wyprowadzenie budowy dramatu z obrzędu sprzyja pełnemu sformułowaniu prawd filozoficznych. Obrzęd dziadów w dziele romantyka organizuje się wokół szeregu zachowań symbolicznych, ułożonych w system reprezentujący i jednocześnie zmieniający uniwersum. Leśmian, każąc swoim bohaterom uczestniczyć w spektaklu „teatru w teatrze", również przeznacza symbolicznemu gestowi i słowu rolę ustanawiania rzeczywistości. Zarazem sytuacja gry aktorskiej wzmacnia wymowę ontologiczną i epistemologiczną, potwierdza tezę o niemożliwości powtórzenia minionej rzeczywistości. Przewijają się pomiędzy

108 Cytowane dzieła Katarzyny Fazan i Marcina Bartnikowskiego.

tymi filozoficznymi zagadnieniami związane z nimi prastare wątki ludowe. Właśnie sposób czerpania z folkloru oraz sposób jego twórczego przekształcenia, który polega na nadawaniu ludowym wyobrażeniom nowego wydźwięku i umieszczaniu go w służbie konkretnej idei, stanowi jaskrawy przykład pokrewieństwa warsztatu twórców. Zarazem jednak, chociaż proces pracy pisarzy z kulturą – w pewnym sensie – pierwotną przebiega tak samo, efekt końcowy jest diametralnie różny, tym bardziej, że Leśmian nie korzysta jedynie z „czystego" folkloru, ale – co starałem się wykazać – także ze jego wersji już przetworzonej przez romantyków. Tak w gruncie rzeczy wyglądają podobieństwa i miejsca wspólne II części *Dziadów* i *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* – motywy oraz rozwiązania konstrukcyjne wykorzystywane i przetwarzane w duchu epoki przez indywidualny geniusz twórców.

Jeśli za „obyczaj" przyjmiemy coś skonwencjonalizowanego – zachowanie, gest lub słowo – to jego „zdziczenie" w tytule dramatu Leśmiana odbierzemy przede wszystkim jako zmianę niejako „tradycyjnej", ugruntowanej w kulturze zaświatowej działalności duchów – zamiast gotowych do pomocy istot na wyższym poziomie istnienia autor powołuje do życia byty zagubione, osamotnione, przytłoczone zasadami szaleńczo zmieniającej się rzeczywistości, niezdolne do jakiejkolwiek pomocy nawet sobie samym, nieposiadające żadnej pewnej wiedzy o świecie. Zmarli tego dramatu stanowią wynaturzenie standardowych ich wyobrażeń, nie będąc jednak absolutnym przeciwieństwem. Wydaje się, że takie myślenie jest uzasadnione, sformułowanie „zdziczenie obyczajów pośmiertnych" możemy jednak rozpatrzeć szerzej – jako autokomentarz do własnego, autorskiego procesu twórczego. Pod piórem Leśmiana literackie konwencje, tak mocno zakorzenione w polskiej literaturze także przez *Dziady* Mickiewicza, ulegają przemianie, wykrzywieniu, „dziczeją" i zaczynają służyć bezkompromisowej filozofii, która nie dopuszcza powtarzalności identycznych zjawisk, a jedynie ich powrót w innych wariantach.

Według Bolesława Leśmiana literatura zmienia się formalnie; zmieniają się jej tematy, tak jak zmienia się człowiek i cała rzeczywistość, ale trwa ciągle, nosząc w sobie dawne, nieaktualne już kształty i przybierając nowe postaci. Za najlepsze podsumowanie tej koncepcji ciągłości, obecności i literackich

powrotów, na których zasadza się związek II części *Dziadów* i *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych*, niech posłużą słowa Krzeminy:

> I wracamy raz jeszcze, i znowu, i potem –
> Lecz nasz powrót – nie naszym już bywa powrotem.

BIBLIOGRAFIA:

Bartnikowski M., *Trzy postacie sceniczne w śmiertelnym upojeniu. („Zdziczenie obyczajów pośmiertnych" Bolesława Leśmiana wobec modernistycznego teatru śmierci)*, „Przegląd Humanistyczny" 2002, nr 1.

Błoński J., *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.

Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008.

Cieśla-Korytowska M., *„Dziady" Adama Mickiewicza*, Warszawa 1998.

Dopart B., *Adam Mickiewicz* – Dziady, [w:] *Lektury polonistyczne. Oświecenie – romantyzm*, t. 1, red. A. Borowski i J. Gruchała, Kraków 1997.

Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

Eliade M., *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, Warszawa 1970.

Fazan K., *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański. Leśmian. Kantor*, Kraków 2009.

Głowiński M., *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 4, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998 (Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej).

Głowiński M., *Leśmian: poezja śmierci*, „Teksty" 1977, nr 5–6.

Głowiński M., *Mit*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1998, s. 314-315.

Głowiński M., *Zaświat przedstawiony*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 4, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998 (Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej).

Leśmian B., *Dialogi akademickie – W niepojętej zieloności*, rozm. Edward Boyé, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, Warszawa 2011.
Leśmian B., *Na strychu i w pałacu*, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, Warszawa 2011.
Leśmian B., *Przemiany rzeczywistości*, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, Warszawa 2011.
Leśmian B., *Tajemnice widza i widowiska*, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, Warszawa 2011.
Łapiński Z., *Metafizyka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, *Kultura duchowa*, Kraków 1934.
Olkuśnik E., *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
Opacki I., *„Pośmiertna w głębi jezior maska"*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
Podraza-Kwiatkowska M., *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
Prokop J., *Niepochwycień. (Motyw regresu w poezji Leśmiana)*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
Renik K., *Powroty zmarłych w świetle ludowej wyobraźni*, „Przegląd Powszechny" 1985, nr 4.
Sandauer A., *Poezja twórczych potęg natury*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
Schechner R., *Performatyka: wstęp*, Wrocław 2006.
Skubalanka T., *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
Skwarczyńska S., *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, oprac. J. Degler, Wrocław 1988.
Sławińska I., *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, oprac. J. Degler, Wrocław 1988.
Sławiński J., *Semantyka poetycka Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.

Stone R., *Poezja Leśmiana a romantyzm polski*, „Pamiętnik Literacki" 64 (1973), nr 2.

Sudolski Z., *Demony romantyzmu* (słuchowisko), *Finezje literackie*, prod. Polskie Radio S.A, 1998, [online] http://ninateka.pl/audio/finezje-literackie-1998-demony-romantyzmu-odc-2 [dostęp: 14.09.2016].

Szewczyk K., *„Chwila – i wiem świat cały! Chwila – i znów nie wiem". Refleksja epistemologiczna w* Zdziczeniu obyczajów pośmiertnych *Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2001, t. 8, *Początek*.

Trznadel J., *Od wydawcy. Źródła tekstów*, [w:] B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa 2012.

Trznadel J., *Twórczość Leśmiana. Próba przekroju*, Warszawa 1964.

Ziołowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja"*, Kraków 2002.

ABSTRAKT

Artykuł zawiera analizę porównawczą dwóch dramatów o akcji osnutej wokół rytuału: II część Dziadów Adama Mickiewicza oraz Zdziczenie obyczajów pośmiertnych Bolesława Leśmiana. Autor pracy stara się udowodnić tezę o daleko idących podobieństwach między XIX- i XX-wiecznym dziełem, akcentuje jednocześnie różnice w wariantach realizacji poszczególnych motywów, które bada w oparciu o koncepcje antropologiczne – m.in. Mircei Eliadego – oraz teatrologiczne. W artykule podkreślono znaczenie, jakie w obu utworach miał wybór rodzaju dramatycznego. Ponadto porównaniu poddano status duchów, formę i kontekst odprawianych obrzędów oraz stosunek do ludowości. Praca wpisuje się w wątek refleksji nad wpływem romantyzmu na twórczość Bolesława Leśmiana.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, Bolesław Leśmian, romantyzm, symbolizm, rytuał, duchy

BIOGRAM

Łukasz Kraj – student filologii polskiej na Wydziale Polonistyki oraz filologii francuskiej na Wydziale Filologicznym UJ. Wiceprzewodniczący Koła Naukowego Romantyzmu UJ. Zainteresowania naukowe: związki literatury romantycznej i XX-wiecznej, ciało i cielesność w literaturze, twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Kontakt: lukasz.r.kraj@gmail.com

Helena Jaworowska

Motyw śmierci w haiku japońskim i polskim

Wstęp

Haiku, czyli siedemnastozgłoskowe japońskie wiersze, stają się w Polsce coraz bardziej popularne. Historię zainteresowania nimi w kraju należy wiązać z twórczością między innymi Anatola Sterna, Jarosława Iwaszkiewicza[1], a także działalnością translatorską Remigiusza Kwiatkowskiego czy Kamila Seyfrieda[2], a więc pierwszą połową XX wieku. Od tamtej pory poczytność tych utworów nie maleje. Rośnie także liczba twórców piszących haiku. To już nie tylko „wielkie" nazwiska, jak wymienieni wyżej Stern, Iwaszkiewicz, a oprócz tego Stanisław Grochowiak, Czesław Miłosz czy Ryszard Krynicki. Do grona *haijinów*[3] dołączają twórcy mniej znani, którzy swoją poezję

1 Zob. E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej – wprowadzenie do „Antologii polskiego haiku"*, [w:] *Antologia polskiego haiku*, oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 14.

2 Zob. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, [w:] tejże, *Haiku*, Wrocław 1983, s. 15.

3 Haijin 俳人 (ideogram hai 俳 to pierwsza sylaba wyrazu haiku, zaś jin 人 oznacza osobę) – poeta tworzący haiku. Wśród używanych w polskiej literaturze przedmiotu określeń znajdują się również: „haikuista", „haikowiec", „haikarz" czy „haikaista", por. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*, Toruń 2016, s. 45. W niniejszej pracy zamierzam posługiwać się wyłącznie terminem haijin, ze względu na semantycznie najbliższe klasycznie pojmowanemu haiku brzmienie.

publikują w zbiorowych antologiach[4], wydawanych dość często, lub w internecie – na osobistych blogach czy stronach internetowych poświęconych temu gatunkowi.

W związku z rosnącą popularnością pisania i publikowania haiku powiększa się także zakres tematów w nich podejmowanych, które stały się niemalże elementem popkultury. Należałoby się spodziewać, że forma tych utworów znacznie odbiegła od klasycznego wzorca. Czy jednak można mówić o jego istnieniu? Zasady poetyki określane były przez czterech mistrzów haiku – Matsuo Bashō, Kobayashiego Issę, Yosę Busona i Masaokę Shikiego[5]. Do kluczowych cech gatunku, dzięki którym można w ogóle rozpoznać, czy dany utwór to haiku, należą: układ trzech wersów, zbudowanych kolejno z siedmiu, pięciu i siedmiu sylab[6], obecność *kireji*, czyli sylaby ucinającej, stanowiącej „cezurę wewnątrzstrofową"[7], a także stosowania *kigo* – słowa

4 Zob. np. *Antologia polskiego haiku*, oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001; *Wokół haiku. Antologia lubuska*, wybór W. Klępka, Zielona Góra 2002; *Szybki pociąg Haiku. Antologia*, red. P. Goszczycki, Warszawa 2011; *Antologia haiku. Druga Międzynarodowa Konferencja Haiku*, red. R. Kania, K. Kokot, L. Rozmus, C. Trumbull, Kraków 2015.

5 Por. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*…, dz. cyt., s. 33.

6 Układ ten jest formalnie uznawany za cechę kluczową haiku dopiero od II połowy XIX wieku, kiedy to termin haiku zaczął być stosowany wyłącznie do tzw. strofy rozpoczynającej *hokku*. Haiku bowiem wywodzi się z *renga*, czyli *pieśni wiązanych* – pierwsza strofa owych pieśni została wyodrębniona jako współcześnie rozumiane haiku. Jako że w niniejszej pracy moim celem nie jest głębsze rozważanie nad genezą gatunku, zaś skupiać się będę wyłącznie na utworach realizujących układ 5+7+5, w celu zapoznania się ze szczegółową drogą od rengi do haiku odsyłam do licznych publikacji podejmujących ten temat, zob. M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003, s. 99–102; tenże, *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2011, s. 225–230; tenże, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 51–54; hasło *Haiku*, [w:] *Japan: an illustrated encyclopedia*, vol. 1: A–L, Tokio 1993, s. 486–487.

7 A. Żuławska-Umeda, *Wstęp do wydania drugiego*, [w:] tejże, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 9–14. *Kireji* miało za zadanie oddzielać poszczególne wersy. Spowodowane to było dwoma czynnikami – po pierwsze chciano uzyskać efekt suspensu, po drugie – wyszczególnić koniec myśli, bowiem haiku zapisywane było ciągiem, bez podziału na wersy. Jak zauważa Żuławska-Umeda w swoim wstępie, mistrzowie gatunku dopuszczali możliwość pominięcia owego zabiegu. W związku z nieprzystosowaniem *kireji* w przypadku polskiej poezji, a także trudnościach w zapisie siedemnastozgłoskowym, w niniejszej pracy w analizie utworów będę skupiać się przede wszystkim na obecności *kigo*, a także na wierszach, które sami autorzy określają mianem haiku.

określającego porę roku[8]. Czy da się wyznaczyć kryteria tematyczne obejmujące haiku? Zagadnienie to jest problematyczne. Teoretycznie można wyznaczyć listę dopuszczalnych tematów i takich, których wedle zasad mistrzów nie powinno się przedstawiać w siedemnastozgłoskowcach. Jako przykład takiego tabu można podać śmierć.

Według nauki mistrzów nie można było przedstawiać umierania w haiku wprost. Jak pisze Beata Śniecikowska:

> Klasyczne haiku nie prezentują nigdy zabijania, agonii czy rozkładu. Jednym słowem – nie epatują fizycznością śmierci. Niekiedy bez znajomości biografii poety, bez lektury okalających haiku prozatorskich opisów *haibun* bądź bez komentarza japonisty-„haikologa" nie odnajdziemy w wierszach śladów umierania.[9]

Wbrew pozorom można jednak znaleźć liczne haiku, które dotyczyły tematyki tanatologicznej. W niniejszej pracy mam zamiar przedstawić wykorzystanie motywu śmierci na konkretnych przykładach utworów reprezentujących tzw. klasyczny nurt haiku, a także na współczesnych dziełach polskich i spróbować ustalić wspólny mianownik dla poezji obu krajów.

W części pierwszej zajmę się interpretacją wybranych wierszy klasyków gatunku oraz ich *jisei*[10]. Liryki podaję w zapisie *kaną* (pismem japońskim składającym się z ideogramów), zlatynizowaną transkrypcją oraz w tłumaczeniu na język polski. Część utworów przytaczam we własnych przekładach filologicznych, ponieważ nie wszystkie istniejące już translacje oddają dosłowny sens dzieła[11]. W drugiej części zajmuję się wybranymi współ-

---

8 Haiku powinno być związane z konkretną porą roku. Ich nazwy zastępowano i ukrywano w wyrazach powszechnie kojarzącymi się z daną porą. Tworzono wręcz katalogi gotowych *kigo*, aby ułatwić poetom wynajdywanie skojarzeń. Zob. Furuta S., *Haiku: An Art for All Seasons*, [w:] *Japan: an illustrated encyclopedia*…, dz. cyt., s. 489.

9 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*…, dz. cyt., s. 450.

10 *Jisei* – wiersze pisane przez poetów w momencie, gdy wiedzieli już, że umierają. Często były dyktowane uczniom na łożu śmierci. Zob. *Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death*, compiled with an *Introduction* and commentary by Y. Hoffmann, Tokio 1986, s. 27.

11 W tłumaczeniach korzystałam z następujących źródeł: *Słownik japońsko-polski. Słownictwo podstawowe*, red. tekst jap. zespół red. Mochizuki K., i in.; tekst pol. red. nauk. Yoshigami Sh.; tłum. K. Okazaki, E. Szulc, E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2010; [online]

czesnymi polskimi haiku. Analizuję ich realizację pod kątem stylistycznym, interpretuję też sposoby ukazywania śmierci.

Ze względu na istniejącą bardzo dużą liczbę publikacji na temat japońskich siedemnastozgłoskowców bibliografia ma charakter funkcjonalny. Przy podawaniu *kigo* razem z ich objaśnieniami posiłkuję się głównie poświęconą temu zagadnieniu i prowadzoną od lat stroną internetową *World Kigo Database*[12].

Według tradycji japońskiej imiona i nazwiska zapisuje się odwrotnie niż w przyjętych zasadach europejskich, tj. najpierw podaje się nazwisko, dopiero potem zaś imię. Mając ten fakt na uwadze w bibliografii i w przypisach monogram imienia podaję po nazwisku.

Haiku mistrzów japońskich

Matsuo Bashō

Matsuo Bashō uznaje się za najważniejszego klasyka haiku. Jego twórczość jest niezwykle bogata i różnorodna tematycznie. Spośród utworów dotyczących spraw ostatecznych warto zwrócić uwagę na następujący wiersz:

蛸壺や	takotsubo ya	Pułapki na ośmiornice
はかなき夢を	hakanaki yume o	ulotne sny
夏の月[13]	natsu no tsuki[14]	(pod) letnim księżycem[15]

Haiku to napisał Bashō w 1688 roku przebywając w mieście Akashi[16]. *Takotsubo* (蛸壺) to specjalne pułapki na ośmiornice, które opuszcza się po

https://www.japonski-pomocnik.pl/ [dostęp: 21.07.2017].

12 [online] https://worldkigodatabase.blogspot.jp/ [dostęp: 21.07.2017], a także podstrony: https://wkdkigodatabase03.blogspot.com/ [dostęp: 21.07.2017], https://worldkigo2005.blogspot.com [dostęp: 21.07.2017].

13 Zapis *kanq* za: [online] https://wkdkigodatabase03.blogspot.com/2007/03/octopus-tako.html [dostęp: 21.07.2017].

14 Cyt. za: *Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600–1900*, wstępem i komentarzem opatrzył Shirane H., Nowy Jork 2002, s. 184.

15 Tłum. filologiczne H.J.

16 *Early Modern Japanese Literature*…, s. 184.

południu do morza, czeka przez noc, aż zwierzęta wejdą do naczyń i rankiem podnosi się je i zbiera ukrywające się wewnątrz mięczaki[17]. Shirane proponuje następującą interpretację tego utworu:

> Ośmiornice w słojach – i w domyśle wojska rodu Heike, które zostały zmasakrowane na tym wybrzeżu pod koniec dwunastego wieku, a których duchy później ukazują się przed podróżnikiem w *Z podróżnej sakwy* – snują „ulotne sny", nie wiedząc, że zostaną zebrane.[18]

Badacz, pisząc o wojskach rodu Heike, ma na myśli japońską legendę o upadku owego klanu (zwanego również Taira), który został pokonany przez ród Minamoto w bitwie morskiej, w zatoce niedaleko miasta Akashi – Dannourze w 1185 roku[19]. Ta historia została upamiętniona w anonimowym utworze *Heike monogatari* – niezwykle popularnej japońskiej opowieści wojennej[20]. Shirane porównuje więc w swoim odczytaniu schwytane ośmiornice do pojmanych i pokonanych w walce żołnierzy Heike. Interpretacja ta jest dość powszechna, zgadzają się z nią inni japońscy krytycy literatury[21].

Dodatkowo ważnym punktem odniesienia w haiku jest krótkość, ulotność. *Hakanai* (はかない) oznacza między innymi: „chwilowy, przemijający, przelotny, krótkotrwały"[22]. Przymiotnik ten został użyty w stosunku do „snów" (*yume* 夢). Równocześnie przelotna jest sama noc – *natsu no tsuki* (夏の月) to *kigo* symbolizujące letni księżyc, który o tej porze roku świeci wyjątkowo krótko. Chwilę trwa więc sen i chwilę trwa noc, które są gwarantem bezpieczeństwa ośmiornic i – metaforycznie – wojowników. Shirane twierdzi, że porównanie żołnierzy Heike do mięczaków ma wydźwięk

17 Tamże, zob. także: Ueda M., *Bashō and His Interpreters. Selected Hokku with Commentary*, Stanford 1995, s. 201.

18 Tłum. z j. angielskiego H.J., tytuł dziennika Bashō za: A. Żuławska-Umeda, *Z podróżnej sakwy*, Warszawa 1994.

19 Hasło *Heike-monogatari*, [w:] J. Tubielewicz, *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996, s. 96.

20 Zob. P. Varley, *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2006, s. 80–82.

21 Zob. Ueda M., *Bashō and His Interpreters…*, dz. cyt., s. 201–202.

22 [online] https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionaryDetails/38959/儚い/はかない [dostęp: 21.07.2017].

humorystyczny[23]. Z tą interpretacją nie zgadzają się krytycy Shida Gishū oraz Kubota Utsubo[24]. Twierdzą oni, że intencją Bashō nie było wyśmianie głupoty ośmiornic idących na pewną śmierć. Widzą oni jedynie współczucie, zarówno dla tych stworzeń, jak i postaci z legendarnej bitwy[25].

Haiku śmierci Bashō zostało już omówione w wielu monografiach[26], dlatego skupię się wyłącznie na cechach utworu ważnych w kontekście pracy. Wiersz, uznawany za ostatni stworzony przez mistrza, powstał w następujących okolicznościach:

> Wieloletni przyjaciel Bashō Kyorai spytał mistrza o jego *jisei* (wiersz śmierci) i zostało mu powiedziane: „Powiedz każdemu, kto spyta, że wszystkie z moich codziennych wierszy są moimi *jisei*". ...] Kyorai chciał wiedzieć, czy *Tabi ni yande* powinno zostać uznane za wiersz śmierci mistrza. Bashō odpowiedział, „[Utwór] został napisany podczas choroby, ale to nie jest moje *jisei*. Niemniej, nie można także powiedzieć, że to nie jest mój wiersz śmierci". Kilka dni wcześniej wezwał swojego ucznia i podyktował mu wiersz grubo po północy, obiecując „To będzie moja ostatnia obsesja".[27]

Wspomniane haiku brzmi następująco:

旅に病んで	Tabi ni yande	Chory w podróży
夢は枯野を	yume wa kareno o	sny/marzenia po zwiędłych polach
かけ廻る	kakemeguru[28]	tułają się[29]

Bashō rzeczywiście podyktował swojemu uczniowi ów utwór dwunastego dnia swojej podróży do Osaki, na cztery dni przed swoją śmiercią[30]. Jest on

23 *Early Modern Japanese Literature*…, dz. cyt., s. 184.

24 Por. Ueda M., *Bashō and His Interpreters*…, dz. cyt., s. 202.

25 Por. tamże.

26 Por. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*…, dz. cyt., s. 211–214; M. Melanowicz, *Historia literatury japońskiej*…, dz. cyt., s. 227–228; M. Melanowicz, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*…, dz. cyt., s. 370; *Early Modern Japanese Literature*…, dz. cyt., s. 187; *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 143–144.

27 Cyt. za: S. Hamill, *Afterword*, [w:] Bashō M., *Narrow Road to the Interior and other writings*, tłum. ang. S. Hamill, Boston 2000, s. p., tłum. H. J.

28 Zapis *kaną* i transkrypcja za: A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 222.

29 Tłum. filologiczne H.J.

30 *Early Modern Japanese Literature*…, dz. cyt., s. 187.

o tyle wyjątkowy, że nie zawiera *kigo*, które w poetyce Bashō było elementem obowiązkowym. Haiku to, jako jeden z najbardziej znanych wierszy mistrza, był wielokrotnie przekładany. Śniecikowska w swojej monografii podaje aż dziesięć polskich tłumaczeń, z których każde wprowadza inne sensy[31]. Jednym z elementów, który nastręcza problemów osobom dokonującym przekładu, jest wyraz *yume* (夢), oznaczający „sen" lub „marzenie"[32], analogicznie do angielskiego *dream* czy francuskiego *rêve*, jak zauważa badaczka[33]. Bardziej niejednoznaczny w tłumaczeniu jest jednak ostatni wers, oczywiście w połączeniu z poprzedzającym. Wyraz *kakemeguru* (かけ廻る) składa się z dwóch innych słów – z czasownika *kakeru*, który przełożyć można jako: biec, pędzić, unosić się, psuć/pękać, ryzykować, pisać, pokrywać itd., a także z czasownika *meguru* – chodzić dookoła, krążyć[34]. Bashō pierwszą składową zapisał *katakaną*, czyli pismem fonetycznym, pozwalającym dowolnie dobrać ideogram *kanji*. Poeta sam skłania czytelnika do polisemicznego odczytania[35]. Można więc przypuszczać, że Bashō chciał przekazać więcej niż tylko to, że nie może już kontynuować podróży, ale także że jego marzenia o dalszej drodze pękają, sny o realnej podróży biegną, etc.

Kobayashi Issa

Kolejnym z wybitnych *haijinów* jest poeta chłopskiego pochodzenia, Kobayashi Issa. Wiele z jego haiku porusza tematykę trudów życia i niesprawiedliwości społecznej. Często też nawiązywał do przeżyć osobistych, jak np. w podanym niżej przykładzie:

朧々	Oboro-oboro	Mgła – za mgłą księżyc
ふめば水也	fumeba mizu nari	a ja wszedłem w kałużę
まよひ道	mayoimichi	zwodne są drogi[36]

31 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 211–212.

32 *Słownik japońsko-polski…*, dz. cyt., s. 914.

33 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 212.

34 Tłum. za: [online] https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionary oraz https://haikutopics.blogspot.jp/2006/08/travel-travelers-sky.html [dostęp: 21.07.2017].

35 Zob. [online] https://haikutopics.blogspot.jp/2006/08/travel-travelers-sky.html [dostęp: 21.07.2017].

36 Tłum. A. Żuławska-Umeda, [w:] tejże, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 52.

Powyższy utwór powstał 13 stycznia 1795 roku. Żuławska-Umeda podaje w swojej monografii następującą genezę tego wiersza:

> […] Issa dotarł do świątyni Saimyōji we wsi Nanba na Shikoku. Miał zamiar odwiedzić przyjaciela swego dawnego mistrza Nirokuana o imieniu Sarai, mnicha zen sekty Rinzai. Po przybyciu na miejsce Issa dowiedział się, że Sarai umarł parę dni przedtem. Spędził więc tę noc w żalu, krążąc po ogrodzie.[37]

Ostatnie zdanie tłumaczki mija się nieco z prawdą, ponieważ Issa w swoim dzienniku podróży zapisał, że w związku ze śmiercią jego przyjaciela nie miał już żadnego znajomego w tymże klasztorze, przez co nie zezwolono na jego nocleg w tym miejscu. Poeta musiał więc iść nocą i szukać innego gospodarza. Nieprawdą jest również stwierdzenie, że Sarai zmarł kilka dni przed odwiedzinami Issy, ponieważ przyjaciel umarł 15 lat wcześniej[38].

W haiku tym *kigo* jest 朧, które oznacza wiosenną mglistą noc oświetloną blaskiem księżyca (na to wskazywałaby budowa ideogramu, złożonego z 月 – księżyc), ale także zamyślenie, rozmarzenie, czy nawet melancholię (心 – umysł, serce)[39]. Obraz ten przedstawia więc nie tylko porę dnia i pogodę, ale także stan umysłu podmiotu lirycznego. Jest on w tej chwili przejęty wiadomością o śmierci przyjaciela, z czego wynika jego smutek, roztargnienie. Idąc w nocy i poszukując możliwego noclegu, nie zwraca uwagi na drogę, po której idzie, przez co wszedłby w kałużę. Czasownik *fumu* został bowiem użyty w trybie warunkowym[40], czego nie oddają polskie i angielskie tłumaczenia.

Dopiero aspekt biograficzny pozwala wywnioskować, że haiku to dotyczy tematyki śmierci. Dzięki temu poetyka nieprzekraczania tabu została zachowana.

---

37 A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Wrocław 1983, s. 92.

38 Ueda M., *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*, Londyn 2004, s. 33.

39 Tłumaczenie za: [online] https://worldkigodatabase.blogspot.com [dostęp: 21.07.2017], [online]
https://www.japonski-pomocnik.pl/ [dostęp: 21.07.2017].

40 Mizutani N., *Wprowadzenie do gramatyki japońskiej*, [w:] *Słownik japońsko-polski…*, s. 942–943.

Tradycja uznaje dwa wiersze jako *jisei* Issy, mimo że „oficjalnie" żadnego nie ogłosił[41]:

ああままよ	Ā mama yo	Ach, tak to jest
生きても亀の	ikite mo kame no	żółw żyje już
百分の一[42]	hyaku-bun no ichi[43]	jedną setną[44]

盥から	Tarai kara	Z miednicy
盥にうつる	tarai ni utsuru	przenieść się do miednicy –
ちんぷんかん[45]	chimpunkan[46]	bełkot[47]

Pierwszy z utworów nawiązuje do wierzeń azjatyckich na temat żółwi jako zwierząt żyjących dziesięć tysięcy lat[48]. W ten sposób człowiek, nawet jeśli dożyłby wieku stu lat, nadal osiągnie tylko jedną setną (*hyaku-bun no ichi* 百分の一) żywotu tych gadów. Inicjalny wers jest westchnieniem podmiotu. Nie dostrzega on sensu w długowieczności ludzkiej, skoro nigdy nie zbliżyłaby się ona nawet do niemalże wieczności, którą bogowie obdarzyli te stworzenia[49]. Obecność żółwia w utworze można też przypisać szacunkowi, jakim poeta darzył zwierzęta[50].

Drugie haiku jest oparte na metaforze miednicy czy też balii (*tarai* 盥) jako początku i końcu życia – człowiek jest w niej myty jako dziecko, po urodzeniu, ale też po śmierci, w obrzędzie obmywania ciała[51]. Wers

41 *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 200.
42 Zapis *kaną* za: Kitahara T., *Shugyoku no nihongo jisei no ku. Korekutā Kitahara ga gensen shita 'kotobanochikara'*, Kioto 2005, s. p.
43 Transkrypcja H.J. Istnieją rozbieżności w zapisie utworu – w publikacjach anglojęzycznych w ostatnim wersie nie pojawia się partykuła *no* (の), obecna w publikacjach oraz na stronach internetowych w języku japońskim. Obie wersje charakteryzują się poprawnością językową. Por. *Japanese Death Poems*…, s. 200, Kitahara T., dz. cyt., s. p.
44 Tłum. filologiczne H.J.
45 Zapis *kaną* H.J.
46 Cyt. za: *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 200.
47 Tłum. filologiczne H.J.
48 Zob. *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 201.
49 Zob. tamże.
50 Zob. *Early Modern Japanese Literature*…, dz. cyt., s. 933.
51 Zob. *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 201.

wieńczący utwór zawiera jeden wyraz, *chimpunkan* (ちんぷんかん). Jest to onomatopeja, mająca wyrażać niezrozumiałe, bezsensowne dźwięki, którymi w uszach ówczesnych Japończyków były np. języki europejskie[52]. Dla Issy całe życie jest więc nieważnym bełkotem, kończący się w ten sam sposób, w jaki zaczyna. Charakterystyczny w utworach jest brak *kigo*.

Yosa Buson

Yosa Buson wraz z Bashō i Issą zaliczany jest do trójcy największych poetów Japonii epoki Edo. W swoich utworach przywołuje tematykę funeralną w sposób bardzo bezpośredni:

身にしむや	Mi ni shimu ya	Chłód mnie przenika
亡妻の櫛を	naki tsuma no kushi o	żona umarła – w sypialni
閨に踏	neya ni fumu	nadepnąłem na grzebień[53]

Kigo będzie w tym wypadku *shimu* (しむ), oznaczające jesienny zimny wiatr[54]. Interpretując cały utwór można stwierdzić, że zjawisko atmosferyczne oddaje stan ciała podmiotu. Natknięcie się na przedmiot należący do zmarłej żony powoduje, że odczuwa on ciarki i „przenika go chłód". Znaczące jest także to, że podmiot następuje na grzebień. W wierzeniach japońskich przedmioty osobistego użytku przez długi czas pozostawały „skażone" śmiercią[55]. Charakterystyczny jest również wybór rodzaju ozdoby do włosów. *Kanji* 櫛 odczytuje się jako *kushi*, przy czym *ku* (く) oznaczać może mękę, zaś *shi* (し) – śmierć. Z tego względu uważano te grzebienie za symbole zwiastujące nieszczęście, podobnie starano się nie pożyczać czyjegoś *kushi*, bo mogło to ściągnąć całe cierpienie właściciela na pożyczającego[56]. Być może podmiot następując na grzebień żony nie tylko poczuł jej obecność, ale także wyczuł potencjalnie zbliżającą się własną śmierć.

52 Zob. M. Bickerton, dz. cyt., s. 129. Zob. także *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 201.
53 Tłum. A. Żuławska-Umeda, [w:] tejże, Haiku, Bielsko-Biała 2006, s. 180.
54 Tłum. za: [online] https://worldkigo2005.blogspot.com, [dostęp: 21.07.2017].
55 J. Hendry, *Japończycy. Kultura i społeczeństwo*, tłum. T. Tesznar, Kraków 2013, s. 214–215.
56 Zob. A.S. Pate, *Kanban. Traditional Shop Signs of Japan*, Princeton 2017, s. 110.

Obraz przedstawiony w tym haiku bez bliższego przyjrzenia się może wyglądać na całkiem zwyczajny – mężczyzna znajduje w sypialni przedmiot należący do jego zmarłej ukochanej. Przy głębszej interpretacji można dostrzec tu nie tylko w pewnym duchowym sensie obecność małżonki, ale także zwiastun przyszłego cierpienia lub śmierci wdowca.

Warto przytoczyć pierwszy wers, który w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego wyglądał następująco: „Chłód ścisnął serce”[57]. Buson oryginalnie użył słowa *mi* (身), co oznacza ciało[58]. Żuławska-Umeda posłużyła się w swoim przekładzie zaimkiem osobowym, zaś Krynicki zastosował „serce”, które semantycznie dalej jest od *mi*, ale bliżej do *kokoro* (心), a więc japońskiego umysł, dusza oraz serce. Polski poeta odszedł więc znacząco od oryginału, ale jednocześnie wersja Krynickiego stwarza wiele możliwości interpretacyjnych. Dotknął on bowiem zarówno wymiaru fizycznego (reakcja organizmu), jak i duchowego (uczucie smutku „chwytającego za serce”). Zanikły natomiast w tłumaczeniach zarówno słowo określające porę roku, jak i wieloznaczność grzebienia.

Buson przed śmiercią podyktował swoim uczniom trzy haiku, z których ostatnie uznawane jest za jego *jisei*:

しら梅に 明くよばかりと なりにけり	Shiraume ni akuru yo bakari to narinikeri	Biało rozkwitła śliwa – jedno jest pewne po nocy brzask[59]

Kigo w tym wierszu naturalnie jest *shiraume* (しら梅), czyli biała śliwa, łączona z wczesną wiosną. Według Żuławskiej-Umedy Buson, leżąc na łożu śmierci, czuł „zapach kwitnącej śliwy”[60], natomiast badacz Chris Drake konkluduje, że przedstawiony w haiku obraz nie towarzyszył ostatnim chwilom poety, ale wybiegał czasowo w przyszłość już po zgonie mistrza[61]. Temu

57 Cyt. za: B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*…, dz. cyt., s. 169.

58 Tłum. za: [online] https://www.japonski-pomocnik.pl/ [dostęp: 21.07.2017].

59 Zapis *kaną*, cytat i tłum. A. Żuławska-Umeda, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006, s. 61.

60 Tamże.

61 [online] https://wkdhaikutopics.blogspot.com/2010/11/koha-fragrant-wave.html [dostęp: 21.07.2017].

myśleniu sprzyjają także rozważania Cheryl A. Crowley[62]. Białe kwiaty śliwy symbolizują czystość, szlachetność, oczyszczenie[63]. Mogą więc oznaczać stan, który osiągnie poeta, kiedy umrze – stanie się buddą[64].

Masaoka Shiki

Prawdopodobnie najwięcej haiku o śmierci napisał Masaoka Shiki. Poeta ten, żyjący w latach 1867–1902, nazywany jest jednym z największych nowoczesnych reformatorów gatunku[65]. We wczesnych latach 90. XIX wieku Shiki został wysłany do Chin jako dziennikarz[66]. Tam też nasiliła się jego gruźlica, na którą zachorował niedługo przed wyjazdem[67]. Choroba uwarunkowała zarówno całe jego późniejsze życie, jak i twórczość. Gdy w 1889 roku krwioplucie poety trwało cały tydzień[68], przyjął pseudonim artystyczny Shiki[69], co jest chińskim odczytaniem znaków 子規 (jap. *hototogisu*) – oznacza to kukułkę, która według wierzeń japońskich wypluwa krew, gdy śpiewa[70]. W 1897 roku gruźlica doprowadziła do wielu powikłań – zapalenia rdzenia

62 Zob. C.A. Crowley, *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Lejda – Boston 2007, s. 2.

63 [online] https://worldkigodatabase.blogspot.com/2006/04/plum-ume.html [dostęp: 21.07.2017].

64 Por. rozdział następny.

65 Zob. P. Varley, dz. cyt., s. 256–257; zob. także: M. Melanowicz, *Haiku XX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura japońska. Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, Warszawa 1996, s. 80; Ueda M., *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford 1983, s. 9; J. Beichman, *Preface*, [w:] tejże, *Masaoka Shiki: His Life and Works*, Boston 2002.

66 *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 291–292.

67 W literaturze można znaleźć sprzeczne informacje na temat tego, kiedy Shiki po raz pierwszy zaczął kaszleć krwią. Według monografii Janine Beichman po raz pierwszy stało się to w 1889 roku, na oficjalnej stronie internetowej prowadzonej przez potomków poety (http://www.shikian.or.jp/about_siki) wiąże się to z datą o rok wcześniejszą. Tę wersję potwierdza też Donald Keene w swojej monografii *Some Japanese Portraits*, Tokio – Nowy Jork – San Francisco 1978, s. 200.

68 [online] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html [data ostatniego dostępu: 21.07.2017].

69 Urodził się jako Masaoka Tsunenori. Zob. J.M. Bostok, *Masaoka Tsunenori – the Haiku Master Shiki*, [online] https://australianhaikusociety.org/2007/04/25/masaoka-tsunenori-the-haiku-master-shiki-2/ [dostęp: 21.07.2017].

70 J. Beichman, *Life: from Samurai to Poet*, [w:] tejże, *Masaoka Shiki*…, dz. cyt., s. 20.

kręgowego, czyraków, z których cały czas sączyła się ropa i niekończącego się bólu[71]. Poeta został przykuty do łóżka na 5 lat – aż do śmierci. Od tej pory jego haiku stały się monotematyczne – pisał albo o czekającym go końcu życia, albo o przyrodzie w ogródku – jedynej, którą widział z łóżka przez okno[72].

Stworzył aż trzy haiku śmierci. Napisał je rankiem 19 września 1902 roku, kilkanaście godzin przed zgonem[73]. Pierwsze[74] z nich brzmiało następująco:

糸瓜咲て	hechima saite	trukwa kwitnie
痰のつまりし	tan no tsumarishi	jestem pełen flegmy
佛かな[75]	hotoke kana[76]	budda?[77]

Hechima (糸瓜), czyli trukwa, to roślina, z której sok miał leczyć dolegliwości dróg oddechowych, także gruźlicę[78]. Posadzono ją w ogrodzie poety z dwóch przyczyn – po pierwsze jako lekarstwo, po drugie – naturalną osłonę przed promieniami słońca[79]. Melanowicz przetłumaczył tę nazwę rośliny jako „tykwa"[80], co biologicznie jest bliskie oryginalnemu znaczeniu, jednak niestety w przekładzie tym zabrakło istotnej informacji, że jest to roślina lecznicza. *Hechima* to także *kigo* oznaczające lato[81]. *Hotoke* (佛) to wyrażenie określające buddę – tak też Japończycy nazywają bliskich, którzy zmarli niedawno[82]. Ponownie przekład Melanowicza zagubił ten sens – „spojrzałem na Buddę" jest bliższe chrześci-

71 Tamże, s. 26.
72 M. Melanowicz, *Haiku XX wieku…*, dz. cyt., s. 80.
73 Ueda M., *Modern Japanese Poets…*, dz. cyt., s. 36.
74 Chronologiczną kolejność powstawania utworów przyjmuję za: [online] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html [dostęp: 21.07.2017].
75 Zapis *kaną* za: https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html [dostęp: 21.07.2017].
76 Cyt. za: *Japanese Death Poems…*, dz. cyt., s. 291.
77 Tłum. filologiczne H.J.
78 *Japanese Death Poems…*, dz. cyt., s. 292.
79 Ueda M., *Modern Japanese Poets…*, dz. cyt., s. 36–37.
80 „Zakwitła tykwa –
krztusząc się flegmą
spojrzałem na Buddę."
Cyt. za: M. Melanowicz, *Haiku XX wieku…*, dz. cyt., s. 81.
81 [online] https://worldkigo2005.blogspot.com/2006/07/sponge-gourd-hechima.html [dostęp: 21.07.2017].
82 J. Hendry, dz. cyt., s. 178.

jańskiemu ujrzeniu oblicza Boga w chwili odchodzenia z ziemskiego padołu. Polski tłumacz użył też słowa „Budda" pisanego dużą literą – co oznaczałoby faktycznie konkretnego oświeconego, a nie każdego zmarłego, który osiąga ten stan[83]. Shiki w momencie pisania wiersza doskonale już wiedział, że wkrótce umrze, dlatego nazywa się buddą jeszcze żyjąc. Flegma wydostająca się z jego dróg oddechowych dławi go, coraz ciężej mu oddychać. Autor łączy więc stylistykę wysoką, pisząc o oświeconym stanie, z niską, charakteryzującą się naturalistycznym wręcz opisem swojego zdrowia. Kontrastem dla tego obrazu ma być widok kwitnących roślin za oknem. Następnie Shiki napisał kolejne haiku:

痰一斗	Tan itto	Baryłka flegmy –
糸瓜の水も	hechima no mizu mo	Sok z trukwy już
間にあはず[84]	ma ni awazu[85]	nie oczyści[86]

Itto (一斗) oznacza dawną japońską miarę objętości, baryłkę o pojemności ok. 18 litrów[87]. Stan poety pogarszał się, wiedział już, że nawet wcześniejsze lekarstwo nie pomoże. Jego gardło już wypełniało się wydzieliną z płuc na tyle, że użył hiperboli do opisania jej ilości. Ponownie *kigo* jest *hechima* – wywnioskować stąd można, że przed śmiercią myśli Shikiego skupiały się na roślinie, którą widział przez okno. Warto też zastanowić się nad użyciem partykuły *mo* も, która nastręcza wielu kłopotów w tłumaczeniu. *Mo* w tym wypadku może oznaczać: już, jeszcze, nawet, podkreślenie przeczenia. Warto jednak zwrócić uwagę na inny aspekt tej sylaby. Można jej użyć,

> gdy mówiący emocjonalnie podchodzi do pewnych zjawisk czy wydarzeń, które zachodzą w sposób naturalny wraz z upływem czasu […]. Podkreśla czyjeś odczucia, spowodowane zwykle naturalnym zjawiskiem czy wydarzeniem.[88]

---

83 [online] https://sjp.pwn.pl/korpus/zrodlo/mala-litera;942,2;1681.html [dostęp: 21.07.2017].

84 Zapis kaną za: [online] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html [dostęp: 21.07.2017].

85 Cyt. za: *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 291.

86 Tłum. filologiczne H.J.

87 Zob.: [online] https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionaryDetails/7909/斗/と [dostęp: 21.07.2017].

88 Hasło *Mo*, [w:] *Słownik japońsko-polski*…, dz. cyt., s. 475–476.

Do takiej interpretacji skłaniałoby również drugie znaczenie *mo* – homonimiczny rzeczownik 喪, który oznacza opłakiwanie, żałobę.

Trzeci – i ostatni – utwór, który stworzył japoński poeta, brzmiał następująco:

をととひの	Ototoi no	Sprzed dwóch dni
へちまの水も	hechima no mizu mo	sok z trukwy już
取らざりき[89]	torazariki[90]	niezebrany[91]

Ówcześni Japończycy wierzyli, że leczniczy sok z trukwy najlepsze właściwości osiąga, gdy zbierze się go podczas pełni[92]. Wspomniane w haiku dwa dni, a właściwie noce wcześniej rzeczywiście księżyc był w tej fazie[93]. Ostatni wers otwiera przede wszystkim dwie drogi interpretacji. Tanaka Kimiyo stwierdza, że rodzina chorego – wiedząc, że ten już umiera – nie miała odwagi opuszczać jego łoża choćby na chwilę, aby zebrać sok[94]. Yoel Hoffmann zaś uważa, że sam Shiki odmówił przyjęcia leku, znając swój los[95].

Shiki używał słownictwa, które scharakteryzować można jako powiązane z realizmem, czy nawet naturalizmem. Nie bał się przekraczać tabu, łamał ustalone wcześniej przez mistrzów wzorce, stając się tym samym jednym z najważniejszych reformatorów gatunku. „Otwarcie się" dwudziestowiecznego haiku na tematykę dotąd zakazaną z pewnością można połączyć z działalnością literacką Masaoki Shikiego.

Haiku polskie

Jak zauważa Śniecikowska, „polskie haiku także dość rzadko mówią o śmierci wprost"[96]. Należałoby się zastanowić, z czego ten fakt wynika. Hipotetyczną

89 Zapis *kaną* za: [online] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html [dostęp: 21.07.2017].

90 Cyt. za: *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 291.

91 Tłum. filologiczne H.J.

92 Ueda M., *Modern Japanese Poets*…, dz. cyt., s. 37.

93 [online] https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html [dostęp: 21.07.2017].

94 Tamże.

95 *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 292.

96 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*…, dz. cyt., s. 451.

przyczyną może być próba naśladowania gatunku – skoro niepisane zasady poetyki zakazują (czy raczej odradzają) poruszania takiej tematyki w haiku, polscy *haijini* starają się trzymać tych zaleceń, aby stworzyć jak najwierniejsze oryginałom „imitacje”[97]. Z drugiej strony warto też pamiętać, że haiku przez długi czas kojarzyło się na gruncie polskim z zupełnie inną formą, nieadekwatną do wyrażania tematyki funeralnej – Maria Podraza-Kwiatkowska opisała te utwory jako „drwiące, szydercze”[98], Bolesław Leśmian stwierdził, że poezja japońska niezdolna jest do wyrażania „uczuć głębokich”[99]. Nie należy przy tym obarczać winą rodzimych krytyków i literatów za takie poglądy – haiku i ogólnie wiersze japońskie docierały do Polski drogą okrężną, często poprzez wiele tłumaczeń pośrednich, jeśli zaś chodzi o to, które konkretne utwory trafiały do kraju, wybór na pewno nie był reprezentatywny[100].

O ile za prawdziwe można uznać stwierdzenie, że polskich haiku o śmierci jest stosunkowo mało, o tyle nie należałoby utrzymywać, że nie ma ich wcale. W swojej monografii Śniecikowska wymienia ich ponad dwadzieścia i krótko charakteryzuje. W dalszej części pracy postaram się dokonać analizy niektórych przykładów cytowanych przez autorkę.

ważka z furkotem
upatruje w szuwarach stosownego listka
na swój ostatni sen.[101]

Podmiot liryczny w utworze Urszuli Kozioł opisuje ostatni lot ważki, szykującej się do śmierci. Dobór owada przywołuje na myśl wiele klasycznych haiku, w których gatunek ten często się przewija. Ważka to popularny motyw –

97 Tak określa znaczną część rodzimych prób m.in. Śniecikowska, zob. nazwa rozdziału *Oryginały czy imitacje? Wśród „najprawdziwszych” polskich haiku*, [w:] tejże, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 391.

98 M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 77.

99 B. Leśmian, *Ise-Monogatari*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 512.

100 Zob. P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 41.

101 U. Kozioł, *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011, s. 396, cyt. za: B. Śniecikowska, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 452.

w kulturze japońskiej symbolizuje siłę, szczęście, powodzenie[102]. To także *kigo* oznaczające jesień[103]. Wiersz cechuje się też dyskretnymi konceptami dźwiękowymi – w pierwszym wersie znajduje się onomatopeja *furkot*, w kolejnych mamy do czynienia z aliteracjami – ***st**o**s**ownego li**st**ka na **s**wój o**st**atni **s**en*[104]. Nie wliczając więc zachwianej proporcji 5+7+5 sylab, można by uznać to haiku za odpowiadające klasycznym wzorcom. Śmierć została tu potraktowana łagodnie, jako coś lekkiego jak sen. Ważka, przeczuwając kres swojego istnienia, szuka miejsca, by w spokoju odejść. Jest pogodzona z czekającym ją losem. Nie narusza to zbytnio sugerowanej przez mistrzów gatunku estetyki: unikania ukazywania cierpienia, drastycznych widoków czy samego procesu śmierci.

Warto w tym miejscu przytoczyć „kultowe" w zachodniej recepcji gatunku haiku Bashō o ważce, którego historia powstania doskonale obrazuje stosunek poetów japońskich do tematyki tanatologicznej:

唐がらし	Tōgarashi	Strączek papryki –
羽をつけたら	hane o tsuketara	Przydasz mu tylko skrzydła:
赤とんぼ[105]	akatombo	czerwona łątka![106]

Oryginalnie haiku to stworzył uczeń Bashō, Takarai Kikaku, i brzmiało ono następująco:

赤とんぼ	Akatombo	Czerwona łątka –
羽をとったら	hane o tottara	odjąć jej tylko skrzydła:
唐がらし[107]	tōgarashi	strączek papryki!

102 Zob. *The Dragonfly in Japanese Folklore*, [w:] F.L. Mitchell, J.L. Lasswell, *A Dazzle of Dragonflies*, Texas 2005, s. 30–38.

103 [online] https://worldkigo2005.blogspot.com/2005/04/dragonfly-tonbo-05.html [dostęp: 21.07.2017].

104 Podkreślenia H.J.

105 Zapis *kaną* za: [online] https://worldkigo2005.blogspot.com/2005/04/dragonfly-tonbo-05.html [dostęp: 21.07.2017].

106 Tłum. W. Kotański, [w:] tegoż, *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja" 1975, nr 1, s. 7.

107 Zapis *kaną* za: [online] https://worldkigo2005.blogspot.com/2005/04/dragonfly-tonbo-05.html [dostęp: 21.07.2017].

Zmianę tę wprowadził mistrz Bashō, argumentując to zakazem „uśmiercania" kogokolwiek lub czegokolwiek w haiku[108].

Kolejnym polskim utworem, w którym występuje śmierć zwierzęcia, jest haiku Pawła Berezy:

jak cicho
wśród opadłych liści
martwy lisek[109].

Śniecikowska sugeruje[110] zestawienie tego wiersza z lirykiem Busona:

小狐の	kogitsune no	Mały lisek
何にむせけむ	nani ni musekemu	Co go zadusiło?
小萩はら[111]	kohagihara	Poletko koniczyny[112]

Należy jednak zastanowić się, czy zaproponowane przez badaczkę porównanie jest słuszne. *Musekemu* (むせけむ) to archaizm, który połączyć trzeba z dzisiejszym czasownikiem *musekaeru* (むせ返る), a więc „dławić się, krztusić się, łkać konwulsyjnie, kaszleć, zakaszlnąć"[113], niekoniecznie – dusić w znaczeniu umierać.

Haiku Berezy doskonale współgra z wcześniej wymienionym utworem Kozioł – nastrój wiersza jest spokojny, kontemplacyjny. Brak w nim zabiegów udźwięczniających, jest za to cisza, która sprawia, że odbiorca może pogrążyć się w refleksji nad przedstawionym obrazem – ciałem młodego, małego lisa, pokrytym opadłymi liśćmi. To właśnie liście stanowią swoiste *kigo* – świadczą o jesiennej porze. Ponownie śmierć została ukazana w bardzo subtelny sposób.

---

108 W. Kotański, dz. cyt., s. 7.

109 Cyt. za: B. Śniecikowska, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 452. Zob. także: [online] http://abc.-haiku.pl [dostęp: 21.07.2017].

110 Tamże.

111 Zapis *kaną* za: [online] http://www.buson-an.co.jp/roman/10.html [dostęp: 21.07.2017].

112 Tłum. B. Śniecikowska, [w:] tejże, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 452, za: T. Saito, W.R. Nelson, *1020 Haiku in Translation. The Heart of Basho, Buson and Issa*, North Charleston, South Carolina 2006.

113 [online] https://www.japonski-pomocnik.pl/wordDictionaryDetails/58152/むせ返る/むせかえる [dostęp: 21.07.2017].

Nieco podobnie przedstawia się haiku Roberta Bogusława Nowaka:

> Szepcząc do siebie
> Starzec odgarnia z grobu
> Jesienne liście.[114]

Tym razem bohaterem utworu jest starszy mężczyzna, który porządkuje czyjś grób. Znów – jesienne *kigo*, sytuacja niemalże taka sama, różni ją tylko występowanie człowieka. Szept, odgarnianie liści, a więc czynniki kojarzące się z delikatnym, cichym dźwiękiem.

Warto w tym miejscu wspomnieć o haiku skomponowanym przez Jikko w 1791 roku na łożu śmierci[115]:

親類が	Shinrui ga	Krewni
医者 に囁く	isha ni sasayaku	i lekarz szepczą –
袖時雨[116]	sode shigure[117]	przez rękawy zimowa mżawka[118]

Hoffmann komentuje utwór następująco:

> Kiedy Japończycy opowiadali sekrety, unosili rękawy swych szat z boku twarzy. Szepczące głosy przechodzące przez rękawy (*sode*) są porównywane do dźwięku porywistego zimowego przelotnego deszczu (*shigure*).[119]

Można więc zauważyć, że szept nie musi kojarzyć się koniecznie z czymś kojącym – w tym wypadku chory podmiot, który słyszy przyciszone głosy swojej rodziny i lekarza, odbiera je jako przykre, chłodne – domyśla się treści ukrytych przed nim komunikatów i są one dla niego tak samo nieprzyjemne, jak nagły zimowy deszcz ze śniegiem.

---

114 [online] http://haikurobsana.blogspot.com/2010/11/blog-post.html [dostęp: 21.07.2017].

115 *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 205–206.

116 Zapis *kaną* H.J.

117 Cyt. za: *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 205.

118 Tłum. filologiczne H.J.

119 *Japanese Death Poems*…, dz. cyt., s. 205. Tłum. z j. ang. H.J.

Wśród haiku o „werbalnej powściągliwości”[120] wymienia też Śniecikowska utwory internetowej autorki o nicku herkimer. Pierwszy z nich bardzo metaforycznie opisuje przemijanie:

Świeżo wydeptana
Ścieżka w zawilcach
Pomiędzy grobami[121]

Praktycznie jedynym wskaźnikiem tematyki funeralnej są tu groby, które pojawiają się na samym końcu haiku. W pewnym sensie realizuje to postulowaną przez *haijinów* zasadę „zaskakującego skojarzenia”[122]. Kolejnym elementem, dzięki któremu czytelnik odkrywa kontekst opisywanej sytuacji, jest „świeżo wydeptana ścieżka”. Prawdopodobnie sugeruje ona, że pogrzeb odbył się niedawno, ale równie dobrze może świadczyć o bliskim czasie odwiedzin cmentarza przez krewnych zmarłego.

Podsumowując, wszystkie wyżej przedstawione przykłady ukazują śmierć w sposób łagodny – używane słownictwo oraz zabiegi stylistyczne mają wywołać wrażenie spokojnej atmosfery, konsolację w żałobie. Warstwa werbalna jest ascetyczna[123], figury retoryczne ograniczone do absolutnego minimum. Wszystko to sprawia, że haiku stają się małymi, cichymi kontemplacjami o rzeczach ostatecznych.

W dalszej części rozdziału Śniecikowska prezentuje utwory Jerzego Gawrońskiego, które dzieli na kategorie. Pierwsze wymienione są haiku „balansujące na granicy haikowego tanatycznego decorum, dotykające bolesnych zdarzeń z historii jednostek i społeczeństw”[124]. Wśród nich znajduje się między innymi wiersz:

120 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 451.

121 Cyt. za: tamże, s. 452, zob. także: http://herkimer.blog.onet.pl/2009/04/09/wiosenne-haiku/ [dostęp: 21.07.2017].

122 A. Żuławska-Umeda, *Wstęp do wydania drugiego…*, dz. cyt., s. 14.

123 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 451.

124 Tamże, s. 452.

Zmarły za ścianą
niebo upalne
przywieźli węgiel [125]

Haiku to zespala obraz tragiczny i przejmujący z codziennym, zwykłym. „Zmarły za ścianą" oznacza śmierć w rodzinie, ktoś umarł i jego ciało jeszcze nie zostało przekazane odpowiednim służbom. Tymczasem jest piękny, letni, gorący dzień. Życie reszty domowników toczy się zwykłym rytmem – „przywieźli węgiel", a więc szykują się już na nadejście zimy. Można powiedzieć, że ściana przedziela teraz dwa zupełnie odmienne oblicza codzienności – z jednej jej strony jest śmierć, koniec życia, zaś z drugiej – trudy wciąż żyjących – troska o przyszłość i zapewnienie ciepła, a także praca, węgiel bowiem pewnie trzeba będzie przenieść do komórki czy piwnicy. Ów węgiel wprowadza też inne skojarzenie – z kremacją, spaleniem ciała. W tych kilku słowach autor zawarł więc całą „prozę życia", z jej ciemnymi odcieniami.

Jak zauważa Śniecikowska, w tym samym tomiku Gawrońskiego znaleźć można haiku, które całkowicie wykraczają poza owe „tabu"[126]:

Poranny przypływ tłucze topielcem
W spróchniałym falochronie
Zbiegowisko głodnych mew[127]

W tym utworze nie ma już mowy o subtelności, ciszy czy ukojeniu. Zmarły nie jest w żaden sposób uwznioślany – to ciało w wodzie, którym w dodatku fale „tłuką" o falochron, a na którego czekają już głodne ptaki, gotowe żerować na utopionym człowieku. Śmierć dokonała reifikacji – topielec jest tu rzeczą, balastem w morzu, wręcz ucztą dla zwierząt.

W wyżej podanych przykładach nie ma nic z estetyki postulowanej przez japońskich *haijinów*. Śmierć została tu potraktowana jako proces biologiczny, w wyniku którego człowiek przestaje być człowiekiem, a staje się rzeczą – psującą się padliną.

125 Cyt. za: tamże, zob. także: J. Gawroński, *Haiku*, Kraków 2004, s. 78.
126 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku…*, dz. cyt., s. 453.
127 Cyt. za: tamże, zob. także: J. Gawroński, dz. cyt., s. 71.

Nieliczne haiku dotyczące spraw ostatecznych można też znaleźć w *Antologii polskiego haiku*[128] z 2001 roku. Przykładem może być utwór Piotra Wiktora Lorkowskiego:

Dzielenie się Bogiem
umarła córeczka siedzi
mi na kolanach[129]

Ten wiersz również dotyczy śmierci dziecka, ale tragedia jest opisana z poziomu jednostki bezpośrednio dotkniętej tym faktem – rodzica zmarłej dziewczynki. Jednocześnie utworowi bliżej jest do atmosfery konsolacji – obecność Boga sprawia, że tęsknota za córką zostaje złagodzona. Wiara przybliża ojca duchowo do dziecka, dzięki niej ma wrażenie, że dusza nieżyjącej jest wciąż przy nim.

Haikowa twórczość Dariusza Brzóski-Brzóskiewicza została szerzej omówiona w monografii Beaty Śniecikowskiej, w rozdziale *Haiku-blaga czy „haiku fristajl"? – o twórczości Dariusza Brzóski-Brzóskiewicza*[130]. W *Antologii* zaś znalazł się między innymi taki wiersz autora:

Jaskółkę
Skrzydełko boli
Cieszą się robaki
Że przed burzą[131]

Haiku to swoją wymową zbliżone jest do wiersza o topielcu Gawrońskiego, cytowanego wyżej. Brzóska jednak opisuje jeszcze żyjące zwierzę, jaskółkę[132], którą boli skrzydło. Niemożność latania dla ptaków oznacza najczęściej śmierć, co „cieszy" robaki, czekające na upadek jaskółki i możliwość uczty wania na jej ciele. Koniec życia oznacza tu, podobnie jak u Gawrońskiego, reifikację żyjącego (w tym wypadku zwierzęcia) i stanie się pokarmem dla innych.

128 *Antologia polskiego haiku*…, dz. cyt.
129 Tamże, s. 117.
130 B. Śniecikowska, *Haiku po polsku*…, dz. cyt. s. 278–305.
131 *Antologia polskiego haiku*…, dz. cyt., s. 102.
132 *Kigo* zdecydowanie wiosenne.

Zakończenie

Aby podsumować powyższe rozważania, warto się zastanowić, skąd wzięło się owo tabu śmierci u Japończyków i dlaczego je łamano. Prawdopodobnie zakaz pisania o umieraniu wyniknął z przekonań religijnych tego narodu. Śmierć uważana była za coś niosącego swego rodzaju „skażenie"[133]. Przechodziło ono na najbliższych, a także wszystkich, którzy mieli do czynienia z przedmiotami czy domostwem zmarłego. Okres żałoby równoznacznej z owym „skażeniem" trwał 49 dni[134].

Jest to podejście zgoła odmienne od kultury polskiej, czy – szerzej – europejskiej, gdzie śmierć nie stanowiła w zasadzie tabu. O śmierci mówiono, pisano i traktowano ją raczej jako ostatni, ale wciąż zwyczajny etap życia.

Nie można jednak stwierdzić, że zainteresowanie sprawami ostatecznymi w Japonii nie istnieje czy nie istniało. Takahashi Yoshitaka w swoim obszernym eseju formułuje nawet określenie kultury japońskiej jako „kultury śmierci"[135]. Posługując się freudowską metodologią badacz ów konkluduje, iż nawet specyficzny rytm poezji 5+7+5 oddaje to „pragnienie śmierci"[136].

Skąd więc ta sprzeczność i pojawianie się tematyki tanatologicznej w haiku? Jestem skłonna uznać słuszność hipotezy wysuniętej przez Hoffmanna. W swoich rozważaniach dochodzi on do wniosków, że moment śmierci (własnej bądź cudzej) jest na tyle kluczowy, że następuje przełamanie wrodzonej grzeczności Japończyków – grzeczności, która zakłada przestrzeganie wszelkich norm społecznych, ale także – w tym przypadku – nauk mistrzów[137]. Kiedy więc poeci doświadczali odejścia bliskich osób, wspominali wyjątkowo bolesne historyczne zgony, czy sami znajdowali

133 J. Hendry, dz. cyt., s. 215.

134 Zob. tamże. Współczesne rodziny praktykujące buddyzm i shintō nadal przestrzegają owych zasad.

135 Zob. Takahashi Y., *Shi to Nihonjin*, Tokio 1959, s. 48. Cyt. za: *Japanese Death Poems…*, dz. cyt., s. 86.

136 Tamże.

137 Por. *Japanese Death Poems…*, dz. cyt., s. 27. W kulturze japońskiej istnieje nawet uprzejma odmiana języka – *keigo* – w którym występują tzw. wyrażenia honoryfikatywne i modestywne, zob. np. Mizutani N., dz. cyt, s. 951–952.

się na łożu śmierci, nie przejmowali się obowiązującą poetyką i opisywali swoje doznania lub refleksje.

Na przedstawionych przeze mnie przykładach widać wyraźnie, iż z biegiem czasu *haijini* coraz luźniej traktowali przyjęte zakazy. Dostrzec można różnice między mocno metaforyczną wizją Bashō a realistycznym opisem u Shikiego. Każde z zaprezentowanych haiku odnosiło się do czyjejś śmierci, jednak nie da się wyznaczyć łączących ich cech – każdy utwór był inny, nawiązywał do innych motywów i toposów, *kigo* oznaczały różne pory roku. Jak na tym tle wypadają haiku polskie? Wbrew pozorom znalezienie wierszy rodzimych autorów na temat śmierci okazuje się o wiele trudniejsze niż w przypadku japońskich. Polscy poeci rzadko używają tego gatunku do przekazania swoich refleksji o sprawach ostatecznych. Zapoznając się z bibliografią przedmiotu i prezentując w tekście swoje przemyślenia z tej lektury, stwierdziłam, że polskie haiku o śmierci można podzielić na dwie kategorie. Pierwsza z nich to utwory, w których odejście to przeżycie osobiste – umarł lub umiera ktoś bliski, znany. Takie wiersze wykorzystują metafory, są subtelne i refleksyjne. Do drugiej kategorii zaliczyłabym haiku o śmierci niedotyczącej podmiotu bezpośrednio. W lirykach tych autorzy nierzadko używają mniej subtelnych, a nawet zbliżających się do granicy naturalizmu figur retorycznych. Podejmują one często refleksje nad śmiercią w kategoriach nie osobistych, ale społecznych, diagnozują stan danego społeczeństwa.

Co ciekawe, większość polskich haiku wykorzystuje motyw ciszy. Pełni ona wielorakie funkcje – nadaje utworom tonu melancholijnego, ale też potrafi być złowroga, odpychająca.

Każde z przedstawionych przeze mnie haiku, zarówno japońskie, jak i polskie, odnosi się do tematyki śmierci. Choć, jak wykazałam, wiele różni poezję rodzimą od oryginalnych wzorców, można jednak wyznaczyć jeden wspólny, łączący wszystkie wiersze czynnik. Jest to wywoływanie emocji i równocześnie dawanie im upustu. Każde z haiku dotyczy spraw przykrych, wiążących się z żałobą, tragedią ludzką. Poeci, opisując swoje uczucia, uzyskiwali konsolację, ukojenie, zaś czytelnikom oferowali możliwość wczucia się w ich stan, a przez to – być może – poradzenia sobie z własnymi doświadczeniami.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotu

Antologia haiku. Druga Międzynarodowa Konferencja Haiku, red. R. Kania, K. Kokot, L. Rozmus, C. Trumbull, Kraków 2015.
Antologia polskiego haiku, oprac. E. Tomaszewska, Warszawa 2001.
Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600–1900, wstępem i komentarzem opatrzył Shirane H., Nowy Jork 2002.
Gawroński J., *Haiku*, Kraków 2004.
Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death, compiled with an *Introduction* and commentary by Y. Hoffmann, Tokio 1986.
Szybki pociąg Haiku. Antologia, red. P. Goszczycki, Warszawa 2011.
Śniecikowska B., *Haiku po polsku*, Toruń 2016.
Wokół haiku. Antologia lubuska, wybór W. Klępka, Zielona Góra 2002.
Żuławska-Umeda A., *Haiku*, Wrocław 1983.
Żuławska-Umeda A., *Haiku*, Bielsko-Biała 2006.
[online] http://abc.haiku.pl [dostęp: 21.07.2017].
[online] http://czukers.nazwa.pl/czuku/przyjaciele/piotr-wiktor-lorkowski [dostęp: 21.07.2017].
[online] http://haikurobsana.blogspot.com/2010/11/blog-post.html [dostęp: 21.07.2017].
[online] http://herkimer.blog.onet.pl [dostęp: 21.07.2017].

Bibliografia przedmiotu

Bashō's Haiku. Selected Poems of Matsuo Bashō, translated and with an *Introduction* by D.L. Barnhill, Nowy Jork 2004.
Beichman J., *Masaoka Shiki: His Life and Works*, Boston 2002.
Bickerton M., *Issa's Life and Poetry*, „Transactions of the Asiatic Society of Japan", s. II, t. IX, 1932.
Bostok J.M., *Masaoka Tsunenori – the Haiku Master Shiki*.

Crowley C.A., *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashō Revival*, Lejda – Boston 2007.

Early Modern Japanese Literature. An Anthology, 1600–1900, wstępem i komentarzem opatrzył Shirane H., Nowy Jork 2002.

Furuta S., *Haiku: An Art for All Seasons*, [w:] *Japan: an illustrated encyclopedia*, vol. 1: A–L, Tokio 1993.

Gill R.D., *Haiku in Context*, „Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry", Summer 2008, vol. 6 no. 2, za: [online] http://simplyhaiku.com/SHv6n2/inContext/inContext.html [dostęp: 21.07.2017].

Hasło *Haiku* [w:] *Japan: an illustrated encyclopedia*, vol. 1: A–L, Tokio 1993.

Hamill S., *Afterword*, [w:] Bashō M., *Narrow Road to the Interior and other writings*, tłum. ang. S. Hamill, Boston 2000.

Hendry J., *Japończycy. Kultura i społeczeństwo*, przeł. T. Tesznar, Kraków 2013.

Japanese Death Poems Written by Zen Monks and Haiku Poets on the Verge of Death, compiled with an *Introduction* and commentary by Y. Hoffmann, Tokio 1986.

Keene D., *Some Japanese Portraits*, Tokio, Nowy Jork, San Francisco 1978.

Kitahara T., *Shugyoku no nihongo jisei no ku. Korekutā Kitahara ga gensen shita 'kotobanochikara'*, Kioto 2005.

Kotański W., *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, „Poezja" 1975, nr 1.

Leśmian B., *Ise-Monogatari*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.

Melanowicz M., *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.

Melanowicz M., *Haiku XX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura japońska. Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, Warszawa 1996.

Melanowicz M., *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2011.

Melanowicz M., *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994.

Michałowski P., *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie" 1995, nr 2.

Mizutani N., *Wprowadzenie do gramatyki japońskiej*, [w:] *Słownik japońsko-polski. Słownictwo podstawowe*, red. tekst jap. zespół red. Mochizuki K. i in.; tekst pol. red. nauk. Yoshigami Sh.; tłum. K. Okazaki, E. Szulc, E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2010.

Pate A.S., *Kanban. Traditional Shop Signs of Japan*, Princeton 2017.
Podraza-Kwiatkowska M., *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekonesans*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 2.
Słownik japońsko-polski. Słownictwo podstawowe, red. tekst jap. zespół red. Mochizuki K. i in.; tekst pol. red. nauk. Yoshigami Sh.; tłum. K. Okazaki, E. Szulc, E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2010.
Śniecikowska B., *Haiku po polsku*, Toruń 2016.
Takiguchi S., *Kyorai Mukai (1651–1704), part 10* (wykład), za: [online] https://sites.google.com/site/worldhaikureview2/whr-april-2014/kyorai-mukai [dostęp: 21.07.2017].
The Dragonfly in Japanese Folklore, [w:] F.L. Mitchell, J.L. Lasswell, *A Dazzle of Dragonflies*, Texas 2005.
Tomaszewska E., *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej – wprowadzenie do „Antologii polskiego haiku"*, [w:] *Antologia polskiego haiku*, oprac. taż, Warszawa 2001.
Tubielewicz J., *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996.
Ueda M., *Bashō and His Interpreters. Selected Hokku with Commentary*, Stanford 1995.
Ueda M., *Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa*, Londyn 2004.
Ueda M., *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature*, Stanford 1983.
Varley P., *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2006.
Żuławska-Umeda A., *Od tłumacza*, [w:] tejże, *Haiku*, Wrocław 1983.
Żuławska-Umeda A., *Wstęp do wydania drugiego*, [w:] tejże, *Haiku*, Bielsko-Biała 2006.
https://australianhaikusociety.org/2007/04/25/masaoka-tsunenori-the-haiku-master-shiki-2/
https://www.britannica.com/topic/kimono
http://www.buson-an.co.jp/roman/10.html
https://haikutopics.blogspot.jp/2006/08/travel-travelers-sky.html
https://www.japonski-pomocnik.pl/
https://sjp.pwn.pl/korpus/zrodlo/mala-litera;942,2;1681.html
https://terebess.hu/english/haiku/shiki.html
https://wkdhaikutopics.blogspot.com/2010/11/koha-fragrant-wave.html

https://wkdkigodatabase03.blogspot.com/
https://worldkigo2005.blogspot.com
https://worldkigodatabase.blogspot.jp/

ABSTRAKT

Głównym celem pracy jest ukazanie sposobów wykorzystywania motywu śmierci w haiku. Autorka przywołuje utwory japońskich mistrzów gatunku i przedstawia metody omijania zakazu pisania o sprawach ostatecznych w haiku. Następnie analizuje haiku polskich twórców i odnosi je do tradycji japońskiej. Autorka porównuje warstwę werbalną oraz nawiązania kulturowe poezji japońskiej i polskiej.

Słowa kluczowe: haiku, śmierć, poezja polska XX wieku, poezja japońska, przekład

BIOGRAM

Helena Jaworowska – ukończyła studia licencjackie na kierunku polonistyka-komparatystyka na Wydziale Polonistyki UJ, obecnie kontynuuje je na stopniu magisterskim. Od 2016 roku pełni funkcję przewodniczącej Wydziałowej Rady Samorządu Studentów Wydziału Polonistyki UJ. Jej zainteresowania naukowe obejmują: literaturę japońską, orientalizm, kwestie tożsamościowe oraz genderowe.

Mikołaj Borkowski

Wizyjny kryzys ducha. Refleksyjny katastrofizm w *Oknie* Zdzisława Stroińskiego

> Wczesnym rankiem, w dniu 25 maja 1943, pod pomnik na Krakowskim Przedmieściu udało się trzech młodych ludzi: Wacław Bojarski, Tadeusz Gajcy i Zdzisław Stroiński.[1]

Ta poranna ekspedycja trzech poetów, podjęta w celu zamanifestowania polskości – nie tylko Mikołaja Kopernika, ale też trwania polskości w ogóle – przyniosła szereg konsekwencji o ogromnej wadze: śmierć Wacława Bojarskiego w pierwszej kolejności, aresztowanie Zdzisława Stroińskiego i jego pobyt na Pawiaku będący inspiracją dla stworzenia w tym samym roku zbioru *Okno*, objęcie redakcji „Sztuki i Narodu" przez Andrzeja Trzebińskiego…

Ta misja, choć można ją rozumieć jako gest potwierdzenia „trwałości polskiego życia w swym najistotniejszym rdzeniu", jak pisał o roli poetów czasu okupacji Jarosław Iwaszkiewicz w „Twórczości" w 1968 roku[2], była w istocie misją nad wyraz ryzykowną. Iwaszkiewicz mógłby mieć zastrzeżenia co do wykorzystania jego słów w takim kontekście, gdyż w lipcu

1 N. Bojarska, *„Geniuszowi słowiańszczyzny – rodacy"*, [w:] *W gałązce dymu, w ognia blasku…*, red. J. Szczypka, Warszawa 1977.

2 L.M. Bartelski, *Wstęp*, [w:] Z. Stroiński, *Ród Anhellinich*, s. 8

1944 roku, miesiąc przed śmiercią Stroińskiego i Gajcego w powstaniu warszawskim, po spotkaniu z tym pierwszym notował:

> Mówiliśmy ze Zdzisiem, że cała ta sprawa zrobiona była bardzo po dziecinnemu, bardzo jak przystało na poetów – i trochę rozmijała się z celem. „No co pan chce – powiedział do mnie – wiersz pisać dla nas to za mało – chcieliśmy coś zrobić". Czyn złożenia wieńca przed pomnikiem Kopernika, przy którym traci się dwóch tak wartościowych ludzi – ocalenie Zdzisława należy uważać za cud – wydaje się mi czynem wątpliwej wartości. Może to jednak oceniać inaczej? Tak jak ja nie umiem?[3]

Działalność dywersyjna i brawura poetów pokolenia Kolumbów, odruchowo porównywana już do słynnego Pigoniowskiego „strzelania do wroga brylantami", znacząco odróżniała ich od twórców pokoleniowo wcześniejszych, których literacka aktywność w czasie II wojny nierzadko malała. Dwudziestoletni poeci nie ograniczali się do słowa, uważając czynne manifestowanie tej właśnie wspomnianej przez Iwaszkiewicza ciągłości polskiej kultury za równie istotną część działalności twórczej. Tym samym niełatwo jest wartościować ich poezję według kryteriów czysto krytycznoliterackich; nawet przywoływany już Iwaszkiewicz w swoich notatkach tak subiektywnie formułował swój sąd na temat Zdzisława Stroińskiego:

> Obiecałem mu [Stroińskiemu – M.B.] je [przekłady *Iluminacji* Rimbauda – M.B.] dawniej, namawiałem do przeczytania, bo on pisuje takie same prozy poetyckie, a Rimbauda nie znał, wywalał więc poniekąd otwarte drzwi. […] Ja go najbardziej lubię z całej „Sztuki i Narodu", chociaż uważam go za mniej zdolnego od innych. Tadek Gajcy bije go na głowę.[4]

Spostrzeżenie Iwaszkiewicza było słuszne. Proza poetycka Stroińskiego bardzo przypomina pod względem formalnym twórczość Rimbauda od *Sezonu w piekle*, pod względem treściowym łatwo odnaleźć homologiczne podobieństwa do wizyjnych *Iluminacji*. Nieznajomość Rimbauda przez Stroińskiego w czasie tworzenia m.in. *Okna* była jednak więcej niż pewna, co wiemy z zapisu w *Dziennikach* Iwaszkiewicza; należałoby więc szukać

3 J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, Warszawa 2010, s. 247.

4 Tamże, s. 246.

innych autorytetów. Gatunek liryku prozą, charakteryzującego się podejściem refleksyjnym, Stroiński mógł znać za pośrednictwem stosujących się do niego okazyjnie poetów dwudziestolecia.[5] Dobrym tropem do zrozumienia wizyjnego charakteru *Okna* wydaje się twórczość Jerzego Zagórskiego, którego katastroficzność i profetyczność, wyrażona w szczególnym stopniu w *Przyjściu wroga* z 1934 roku, znajduje pewne odbicie w tekstach Stroińskiego[6]. Podobny był nawet odbiór obu tych dzieł; Stanisław Marczak-Oborski w pierwszym numerze „Drogi" z 1943 roku pisał:

> […] dziwaczna szata, w jaką Chmura [Stroiński – M.B.] ubiera rzeczywistość, jest przejawem walki o zapanowanie nad nią, próbą zneutralizowania obcości świata.[7]

W podobnym tonie utrzymane były recenzje *Przyjścia wroga* Zagórskiego, których autorami byli między innymi Władysław Sebyła czy Stanisław Czernik; można by pewnie założyć, że gdyby Stroiński miał szczęście publikować *Okno w* okolicznościach innych niż okupacyjne, krytyka obfitowałaby w podobne sformułowania o niejasności i skomplikowanej relacji autora ze światem przedstawionym za pośrednictwem języka poetyckiego ujmowaną w język poezji rzeczywistością. Zagórski mógł jednak w 1934 roku pozwolić sobie na „quasi-fantastyczną wizyjność", jak pisał Czernik[8] i stworzyć poemat rozrywający sam siebie od wewnątrz; poeci zgromadzeni wokół „Sztuki i Narodu" rozumieli katastrofizm inaczej, nawet jeżeli zapożyczali pewne

5 L.M. Bartelski, *Genealogia ocalonych*, Kraków 1974, s. 168.

6 U Zagórskiego liryk prozą jako forma przejściowa pomiędzy częściami silnie lirycznymi a epickimi, dążącymi miejscami w stronę pozorowanej publicystyki, pojawia się wielokrotnie w *Przyjściu wroga*. Według Zdzisława Jastrzębskiego „części wierszem mają charakter wizji", a „części prozą […] mają raczej charakter relacji" (Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 235). Zróżnicowanie genologiczne poematu Zagórskiego nie podkreśla jednak znaczenia wyboru liryku prozą tak silnie, jak wybranie tej formy przez Stroińskiego i konsekwentne jej stosowanie łączące sformułowany przez Jastrzębskiego wizyjny charakter i prozatorskie wybrzmiewanie konkretu.

7 S. Marczak-Oborski, *Poemat o nierozwiązalnej dziwności i młodzieńczym w nim niepokoju*, „Droga" 1943, nr 1, [za:] Adamiak Anna, *Okno na ziemię (portret Zdzisława Stroińskiego)*, [w:] *Portrety twórców „Sztuki i Narodu"*, red. Jerzy Tomaszkiewicz, Warszawa 1983, s. 289.

8 S. Czernik, [rec. z *Przyjście wroga*], „Okolica Poetów" 1935, nr 4/5.

wątki i środki formalne od Skamandrytów czy żagarystów[9]. *Okno* będzie prezentowało katastrofizm urealniony faktycznym doświadczeniem kruchości świata przez młodego poetę. Nie jest to obecne ani w *Balu w operze* Juliana Tuwima, ani w *Przyjściu wroga*; apokaliptyczny świat w tych tekstach przeobraża się i przeformułowuje, zostaje poddany miażdżącej krytyce lub wizyjnemu odbiciu w lustrze wizyjnej inwersji, ale nie ulega ostatecznie destrukcji. Rozmach przedwojennych katastrofistów opierał się często na konstrukcji chwiejnej, ale rozbudowanej przestrzeni prezentowanej często w epicki sposób; synkretyzm rodzajowy szczególnie zostaje wykorzystany w poemacie Zagórskiego. Stroiński jest w swoich lirykach pisanych prozą unika typowej dla katastrofizmu międzywojennego epiczności, wybiera za to język zachowawczy i staje się w zasadzie głównym przedstawicielem tej formy, w realiach okupacyjnych szczególnie „uzasadnionej artystycznie"[10]. W *Oknie* obficie czerpie z wypracowanych w dwudziestoleciu wzorców i trafnie przetwarza je na potrzeby mówienia o świecie indywidualnego kryzysu ducha. Użycie relatywnie prostej formy i nałożenie odziedziczonej po katastrofistach wizyjnej matrycy językowej na wybitnie upodmiotowiony obraz łamiącego się świata staje się twórczym i oryginalnym podpisem literackim Stroińskiego. Tym samym katastrofizm obecny w jego poezji, choć mniej spektakularny od tego prezentowanego choćby przez *Przyjście wroga*, staje się nie tyle odpowiedzią na „społeczny niepokój" lat trzydziestych[11], co żywą refleksją nad realną katastrofą.

Okno jest podzielone na osiem liryków prozą, które tworzą spójne poetyckie obrazy. Zredukowane do minimum „ja" liryczne pojawia się tylko kilkukrotnie i niejako dojrzewa w kolejnych lirykach; tym samym refleksyjny podmiot refleksyjność i podmiotowość *Okna* nie jest wyrażona wprost. Wskazuje na to subiektywne i selektywne prezentowanie świata, charakterystyczne również dla *Przyjścia wroga*; sąsiadować ze sobą będą (często na zasadzie kontrastu) obszerne metaforyczne pejzaże i detale, zestawione w pewnym porządku, ciągu wizyjnych skojarzeń:

9 J. Marx, *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994, s. 525.

10 Z. Jastrzębski, *Bez wieńca i togi*, Warszawa 1967, s. 246–247.

11 Tamże, s. 247.

> Na morzach południowych zakwitły wtedy niezapominajki.
> Kolorowe okręty pełne laskowych orzechów i tęsknoty żeglowały po falach niebieskich jak farbka.
> Drobny ślimak na szczycie palmy na próżno wołał o dym i blask. Pochylał oczy rozumiejące powietrze.[12]

Pierwszy liryk jest sceną obyczajową, silnie przypominającą realizm magiczny *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza[13]; zestawmy fragment *Sierpnia* z otwierającym *Okno* akapitem:

> Dzień był drżący, gdy sprzęty stawały się abstrakcją i kaloryfer powiewając licznymi nogami jak rozgwiazda chwytał chłodne ludzkie ciała i kołysał łagodnie. Zanikał przy tym bardzo wolno – przestał istnieć dopiero koło południa.[14]
> […] cisza drgających słojów powietrznych, kwadraty blasku, śniące żarliwy swój sen na podłodze […]; dwa, trzy takty refrenu, granego gdzieś na fortepianie wciąż na nowo, mdlejące w słońcu na białych trotuarach […] cały upał dnia oddychał na storach, lekko falujących od marzeń południowej godziny. [15]

Poetyckie uchwycenie sytuacji obyczajowej, dostrzeżenie jej subtelnej estetyki jest pozbawione odwołania do realiów wojennych i stanowić może dygresyjną refleksję nad czasami przedwojennymi w celu skontrastowania tego spójnego, łagodnego obrazu z późniejszą, poszarpaną językowo obraną konwencją – podobny treściowo zabieg zastosował choćby Aleksander Kamiński w *Kamieniach na szaniec*. *Z* drugiej strony warto zwrócić uwagę na kontekst autobiograficzny. Redagowanie *Okna* trwało podczas pobytu autora w rodzinnym Zwierzyńcu i wytworzeniu się „wyobraźni fotograficznej", co Anna Adamiak wiąże ze

12 Z. Stroiński, *Okno*, [w:] tegoż, *Ród Anhellinich*, dz. cyt., s. 67.

13 Schulz poetom „Sztuki i Narodu" był dobrze znany (po wiadomościach o jego śmierci w „Sztuce i Narodzie" wydrukowano jego nekrolog) i obok Gombrowicza był autorytetem szczególnie Bojarskiego. Obaj twórcy inspirowali młodych poetów groteskowym ujęciem świata; Stroiński zaciągał dług wobec autora *Sanatorium pod klepsydrą* pod względem poetyckiego języka i sposobu na uchwycenie momentaryczności. J. Tomaszkiewicz, *„Krótki, gwałtowny pożar…"*, [w:] *Portety twórców „Sztuki i Narodu"*, dz. cyt., s. 113, 117.

14 Tamże, s. 65.

15 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1973, s. 38.

> […] specyficznym dla Stroińskiego sposobem postrzegania przestrzeni i czasu (dni „bardzo szerokie") i charakterystyczne, oderwane pozornie refleksje epizodyczne tworzące razem całość na podobieństwo albumu zdjęć.[16]

Spostrzeżenie Adamiak jest trafne w odniesieniu do otwierającego *Okno* liryku. Zamiłowanie Stroińskiego do fotografii (które być może przyczyniło się do katastrofalnych skutków akcji z maja 1943 roku[17]) znajduje wyraz w tym uchwyceniu poszczególnych momentów bardziej syntetycznym niż realizm magiczny Schulza[18]. Argument fotograficznego, tęsknego wspomnienia potwierdza zakończenie liryku:

> Wróbel przysiadł na oknie i małym płaskim ruchem głowy zamknął zębatą pentagramę tęsknoty.[19]

---

16 A. Adamiak, dz. cyt., s. 287.

17 Natalia Bojarska we wspomnieniach pisze: „Zdzisław uchodził w środowisku za «najlepszego fotografa wśród poetów i najlepszego poetę wśród fotografów» – jak dokuczaliśmy mu często. Robił rzeczywiście znakomite zdjęcia, a to właśnie było niezbędnym warunkiem, nadającym sens całej sprawie. […] Miał to być udokumentowany, widomy znak nastrojów społeczeństwa polskiego, wbrew okupacyjnej przemocy protestującego przeciw niemieckim kłamstwom" (N. Bojarska, dz. cyt., s. 174). Iwaszkiewicz kładzie akcent nieco inaczej, opierając się przecież na relacji Stroińskiego: „Przed samym nosem komisariatu policji, gdzie są i żandarmi […], złożyli ten wieniec i był już spokój. Ale Zdziś zaczął fotografować składanie wieńca, tego już było za dużo i jakiś starszy policjant podszedł leniwie do nich, pytając o coś z daleka. A na to Bojarski, niewiele myśląc, wyjął rewolwer. Wtedy dopiero zaczęła się strzelanina i ucieczka, w której Bojarski poległ." Notabene, zdawana z drugiej ręki relacja Iwaszkiewicza nie jest zgodna z prawdą. Z relacji Bojarskiej, podobnie jak ze wspomnień Bartelskiego, wynika, że Bojarski nie miał przy sobie rewolweru, a za rozpoczęcie strzelaniny odpowiedzialny był Tadeusz Gajcy. (J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 247.)

18 Tylko częściowo zgodziłby się z tym spostrzeżeniem Jerzy Zagórski, który interpretuje zawarte w lirykach Stroińskiego obrazy raczej jako „poezję skamieniałej skały": „Czuły na plastyczną, trójwymiarową, rzeźbiarską konkretność świata autor, którego każde zdanie wydaje się jakby ryte głęboko w ciężkim metalu, zdaje się również zmagać w treści swych utworów z pewnymi obsesjami, co zresztą bynajmniej nie wychodzi na szkodę ani jego poezji, ani ukonkretnieniu ostatecznej wizji świata, jaki się wynurza z chmury obrazów. Obrazów? Nie, raczej zastygłych posągów i aż boleśnie wypukłych, uchwytnych przedmiotów." Cyt. za: J. Zagórski, *Poezja skamieniałej skały,* „Sztuka i Naród" 1943 nr 13, [w:] *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944*, red. Z. Jastrzębski, Kraków 1973, s. 246.

19 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 65.

Drugi liryk, *Piosenka*, jedyny zatytułowany w cyklu, rozpoczyna serię obrazów metaforycznych, pojawia się w nim profetyczna wizyjność. Wyraźnie można odnaleźć też doświadczenie uwięzienia na Pawiaku i refleksji nad czasem:

> Czas się jak metal utlenia i śmierć w powietrzu się waży, po ścianach skrada jak glon. Tak było, dawno tak było. Godziny, dnie i tygodnie. Nie wiecie, czego zapomnieć i za co chwycić rękami, wpleceni w mur i żelazo – tyle przemija wciąż lat.[20]

O pamięci Stroińskiego relacjonowanej Iwaszkiewiczowi przez niego samego możemy przeczytać w przywoływanej już notatce z 15 lipca 1944 roku (przypomnijmy, że poeta został zwolniony z Pawiaka 19 lipca 1943 roku – odwiedzał więc Iwaszkiewicza równo rok po niespodziewanym uwolnieniu i 9 miesięcy po publikacji *Okna*):

> Opowiadał mi, że przeżycia jego na Pawiaku były czymś jedynym i niezapomnianym, ale i przerażającym. Że czuje się jak Dante po powrocie z tamtego świata. Przeżył na Pawiaku najstraszniejsze czasy masowych rozstrzeliwań na ulicach i w getcie. Było raz tak, że sam został w celi, wszystkich innych zabrano na rozstrzelanie.[21]

Wydaje się więc, że rok po doświadczeniu Pawiaka Stroiński zdołał nie tylko oswoić się z własnymi wspomnieniami, ale i był w stanie docenić ich wartość. Podmiot *Okna* można utożsamiać z autorem, który patrzy na świat z perspektywy uwięzienia; tym samym łączą się w *Oknie* wybitna podmiotowość i zredukowanie do minimum wypowiedzi w pierwszej osobie.

Piosenka jest refleksją o przemijaniu i cykliczności, powodującej przeobrażenie świata, który „rozpuszcza się w miękkiej wodzie i ziemi". To rozpuszczenie się sygnalizuje z jednej strony ulotność indywidualnych doświadczeń, z drugiej zaś ich syntetyczność i wymieszanie; szczególnie charakterystyczne jest wizyjne ujęcie przemijania jednostkowej pamięci i świadomości:

---

20 Tamże, s. 66.

21 J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 246–247.

A imion, myśli i kształtów zapomną, wolno zapomną. Równo od ściany do ściany
o straszne ślepe wahadła!
W pionowe mury wsiąknięcie, pył was przykryje i gruz.
I spłynie lekko w rynsztoki tęsknota wasza ogromna.[22]

W trzecim liryku powraca do uwięzionego podmiotu obraz świata codzienności, który ulega powoli zmniejszeniu i zapomnieniu:

W pokoju malejącym coraz bardziej na termonie ciepłym jak kot bulgoczą kartofle. Ich delikatny zapach tuli się do nóg i do zgarbionych sprzętów. […]

Ale świat jest w różowym trzonku szczoteczki do zębów, która leży we framudze. Nawet słońce może przezeń przeświecać.

Najczęściej noszę go jednak po prostu na plamie marynarki trochę poniżej serca. Ale wtedy uwiera bardzo.

I chodzić muszę ostrożnie, bo po wyschnięciu ostatniej Wisły jest tak kruchy, że mógłby pęknąć nawet od ostrzejszego bólu w rozdartej ręce.[23]

Po raz kolejny uwidacznia się ulotność wspomnień, które redukują się do detali: „różowego trzonka szczoteczki do zębów" czy „plamy marynarki trochę poniżej serca"[24]. Jego obecność jest drażniąca, „uwiera", lecz jednocześnie podmiot podkreśla jego kruchość. Niejasna metafora „wyschnięcia ostatniej Wisły" może być interpretowana dwojako: albo oznacza na stałe już utracenie zawartego w pamięci świata – punktu odniesienia, albo dopiero jego przewidywane „wsiąknięcie w pionowe mury" i „spłynięcie lekko w rynsztoki". Bardziej słuszna wydaje się druga interpretacja. Akwatyczne metafory opisujące pamięć pojawiają się w cyklu bardzo często i choć trudno jest mówić o ich wartości jako głównej metaforze, to stanowią one celne określenie pamięci jako niepewnego punktu odniesienia i sposobu na zachowanie normalności.

Liryk czwarty jest chyba najtrudniejszy w zrozumieniu i najbardziej przypomina poetyką *Przyjścia wroga*. Wizyjność tego obrazu, nagromadzenie rozbudowanych, często niezrozumiałych metafor sugeruje silną inspirację

22 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 66.

23 Tamże, s. 66–67.

24 Stroiński miał mówić, że „świat dla niego zamknięty jest w szklanej kuli nie większej od pięści". Bartelski Lesław, *Genealogia ocalonych*, dz. cyt., s. 176.

Zagórskim. Najbardziej chyba wyraźnie rysuje się perspektywa niepewności o swój los; niszczycielska siła jest reprezentowana poprzez niedopałek papierosa, który może z łatwością zniszczyć świat jednostek:

> Wśród węgli niedawnego pożaru owady i głogi podnosiły niepewne głowy, by patrzeć, jak na wielkim liściu ogarek papierosa drążył przepaść.[25]

Trudno jest stwierdzić, do czego odnosi się w tym fragmencie Stroiński; być może personifikując owady, porównywał ich niemoc do bezsilności mieszkańców terenów objętych wojną i tym samym próbował ukazać jej tragizm; nie znajduje to jednak uzasadnienia w innych lirykach, nie do końca pasuje to także do dominującej retrospektywności – tu również sugerowanych przez wers:

> Na morzach południowych zakwitły wtedy niezapominajki.[26]

Morza południowe pojawią się jeszcze w zakończeniu ostatniego liryku, tam jako „bolesny kształt mórz południowych".

Wizyjność tropikalnego pejzażu przechodzi płynnie w liryk piąty, otwarty słowami:

> Dusze ich przychodziły pod samą powierzchnią twarzy pożółkłych na kolor piasku.[27]

Refleksje podmiotu przechylają się to w stronę metafizyki i są wyraźnie dojrzalsze od wcześniejszych poetyckich obrazów; choć kształt *Okna* miał się formować już w czasie pobytu na Pawiaku, to bez wątpienia późniejszy odpoczynek w Zwierzyńcu wpłynął na obecne w cyklu wątki metafizyczne. Z domu Stroiński pisał do Gajcego:

> […] wrażenie że wyszedłem stamtąd innym człowiekiem nie było jak się okazuje tylko wrażeniem pierwszej chwili. Świat w którym żyję jest zupełnie inny niż ten

25 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 67.
26 Tamże.
27 Tamże, s. 68

> sprzed 3 miesięcy – ja się zmieniłem. Odnalazłem jakby dzieciństwo – spędzałem je w Zwierzyńcu w podobnych dość warunkach. Zmetafizyczniałem jeszcze. I religia. Przeczytałem *Zaratustrę* Nietzschego. To bardzo silny poemat, choć dużo powtórzeń, niekonsekwencji i potknięć.[28]

W tym fragmencie widoczne jest ówczesne myślenie Stroińskiego: z jednej strony wspomniane „zmetafizycznienie", zainteresowanie religią, lektura Nietzschego – z drugiej podobne do *Okna* ujęcie indywidualizacji świata, wyrażone paradoksalnym sformułowaniem „świat […] jest zupełnie inny […] – ja się zmieniłem". Ten swoisty solipsyzm w poezji Stroińskiego urasta do mnogości solipsyzmów, indywidualnych, niezależnych światów istniejących w retrospekcji i refleksji.

Szczególnie istotny i zauważany przez wielu krytyków *Okna* jest właśnie wątek relacji z Bogiem pojawiający się dopiero w piątym liryku i kontynuowany do ostatniego wersu cyklu. Anna Adamiak Boga obecnego w poezji Stroińskiego kategoryzuje dwojako: z jednej strony jako „układ odniesienia w świecie prawd uznawanych za najważniejsze", z drugiej strony figurę ocenioną krytycznie i w formie „Boga Ojca, tego z modlitwy już nie własnej, a najbliższych", przyporządkowaną do sfery odległych wspomnień.[29] Przyjrzyjmy się, jak ta figura funkcjonuje w cyklu na przykładzie wersów z piątego i siódmego liryku:

> Właściwie Bóg zamykając w piersiach ludzi kawałki nieb gwiaździstych, traw i mgieł – skazał ich na szaleństwo.
> […]
> Teraz Bóg tkwi mi na piersiach jak kleszcz i rośnie z wolna wypełniając się moją krwią.[30]

Pierwsze odniesienie do Boga jest zdecydowanie refleksyjne i faktycznie jest on „układem odniesienia" i tym, który nadał człowiekowi zdolność przywoływania wspomnień, świadomość i pamięć, w szczególnej sytuacji lirycznej prowadzące do szaleństwa. Kolejne przywołanie Boga przedstawia

28 L.M. Bartelski, *Genealogia ocalonych*, dz. cyt., s. 173.
29 A. Adamiak, dz. cyt., s. 290.
30 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 68–69.

go jako pasożyta, który „rośnie z wolna" – w kontekście przywołanej wcześniej linearności prowadzącej ostatecznie do zapomnienia i śmierci, ten fragment wyraźnie sugeruje, że Bóg zawłaszcza umysł podmiotu i rośnie razem z jego cierpieniem. Druga, głęboko metafizyczna refleksja, nie jest bliska teologii chrześcijańskiej, bliżej jej raczej do fascynującej wówczas Stroińskiego filozofii nietzscheańskiej.

Z liryku piątego szczególnie silnie zaczyna się wyłaniać katastrofizm, bardzo refleksyjny i zindywidualizowany. Do głosu dochodzi pamięć, która – jakkolwiek wcześniej łączyła podmiot ze światem zewnętrznym – teraz staje się niebezpieczeństwem, buntuje się przeciwko podmiotowi, prowadzi do szaleństwa:

> Płaskie i powyginane jak figurki wycięte z grubego papieru niektórym nie mieściły się w rysach – widać było, jak rozpychały wargi, zmuszały do mrugania powiekami i kichania.
> Zbuntowane klatki schodowe, drzewa, okna i ostre sylwety osób najbliższych wznosiły się spięte w łuk jak zwierzę do skoku.
> Żelazna pamięć wykrzywiła czoła wychylonym.
> Właściwie Bóg zamykając w piersiach ludzi kawałki nieb gwiaździstych, traw i mgieł – skazał ich na szaleństwo.[31]

Od tego miejsca pamięć traci swój fotograficzny charakter i przybliża się raczej do „zastygłych posągów i aż boleśnie wypukłych, uchwytnych przedmiotów"[32], jak pisał w „Sztuce i Narodzie" Zagórski (zob. przyp. 18). Świadomemu tej prowadzącej do buntu ewolucji pamięci podmiotowi uda się jeszcze przywołać ojczyznę w liryku szóstym, ale kryzys ducha rysuje się bardzo wyraźnie już w piątym liryku.

Ojczyzna początkowo faktycznie wydaje się sposobem na ucieczkę: jest „daleka", „okrągła", odnajduje się w detalach, szczególnie natury:

> Daleka jest ojczyzna.
> Mieszka w opuszczanych gniazdach bocianich […]

31 Tamże, s. 68.

32 Anna Adamiak dostrzegła to przejście, ale inaczej niż Zagórski zinterpretowała zastyganie świata pamięci, odnajdując je w „różowym trzonku szczoteczki do zębów" czy „na plamie marynarki". A. Adamiak, dz. cyt., s. 290.

> Okrągła jest ojczyzna
> Wszystko, co zanurzone w wiatr, trawę i uśmiech powlekła szczelnie jak rosa.[33]

Inaczej funkcjonuje jej obraz z perspektywy ludzkiej. Staje się poszarpana, bolesna, a wspominanie jej i Boga staje się przerażające:

> […] nawet co do drobnych śladów na białych, jakby korą brzozową pokrytych domach nie ma pewności, czy są jej śladami.
> […]
> I tylko strzępy jej trzeba zbierać z szerokich oczu ludzi odchodzących na śmierć łatwą jak obiad. Ich ręce i nogi zardzewiałe nagle stukają kulawo po podłodze.
> I ten stuk trzeba zebrać, by potem w świetle krzyków rzuconych niespodziewanie cieniem krat na ścianę odgarniać go jak robactwo z ciała przerażonego ojczyzną i Bogiem.[34]

Kontrastowe zestawienie ojczyzny widocznej w nieprzemijalnej naturze z ojczyzną, która staje się powodem cierpienia oraz czymś mniej fundamentalnym niż życie i śmierć (choć warto zauważyć, że w „oczach ludzi odchodzących na śmierć" wciąż można odnaleźć jej „strzępy"), wyraźnie wskazuje moment załamania się systemu wartości podmiotu, przy jednoczesnej gloryfikacji wolnej od dylematów moralnych natury. Tak pisał ze Zwierzyńca:

> Tu ptaków jest dużo, mają gniazda w ogrodzie w krzakach bzu i akacji. Gdy zasypiam, a dusze ich drobne piskliwe obsiadają kąty pokoju podczas kolacji, to dobrze jest prawie.
> Mam ogród pełen chwastów i chińskich goździków.[35]

Być może utożsamienie z naturą, wyrażone w pewnym stopniu już w liryku czwartym, staje się kolejną rozpaczliwą próbą ucieczki ze zniewolenia już nie tylko fizycznego, ale również indywidualnego, mentalnego. W liryku siódmym ta identyfikacja jest bardzo wyraźna i przy okazji szybko burzy i tę szansę na zakończenie nadchodzącego coraz szybciej mentalnego załamania:

---

33 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 68.
34 Tamże, s. 68–69.
35 A. Adamiak, dz. cyt., s. 286.

> Szukanie swojego miejsca między ludźmi a liśćmi obsypuje się jak żwir.
> Wycinali las na przestrzał. Siekiery dzwoniły po mnie jak galop.[36]

Liryk siódmy kończy cykl prób ucieczki w retrospekcje i reminiscencje. Otwierające go zdanie „ustawiłem na podłodze swoje życie" sugeruje silnie nadchodzącą próbę podsumowania, finalny rezultat przywoływania wspomnień i budowania własnego świata zewnętrznego. Ujawnia się podmiot i wypowiada się w pierwszej osobie, formułując swój sąd:

> Więc ustawiłem na podłodze swoje życie. Figurki, obrazki, wołania. Jak ono naiwnie wygląda teraz […]
> Po nieudanych próbach zrozumienia okien błądziłem między znieruchomiałymi, zaszłymi bielmem domami, a cienkie szyby siadały mi na skroniach.
> […]
> Jestem okrągłym kamieniem, który patrzy do góry.
> Gdybym nauczył się modlić, może stałbym się jak dym.

Dokonuje się więc ten kryzys, do którego nadejścia podmiot przygotowywał się w poprzednich lirykach. Wspomnienia są „naiwne", a ich przywoływanie określone zostają jako „nieudane próby zrozumienia okien". Gorycz tego utworu jest szczególnie silna na początku, w poincie wybrzmiewa jednak coś na kształt zgody, biernej akceptacji losu, znieruchomienia, „skamienienia", jak określiłby to Zagórski. Ostatnia refleksja nad modlitwą sugeruje być może jeszcze jakąś szansę ucieczki w metafizykę, jednak czas przeszły tego zdania wyraża raczej zamknięcie tej możliwości.

Liryk ósmy następujący po tym kryzysie ducha powtarza pewne myśli liryków poprzednich i stanowi coś na kształt podsumowania wykształconego świata. Odwołuje się m.in. do tego na poły fantastycznego z liryku czwartego: okręty są „błędne rozpaczliwie", ryby „wydłużone do przesady", rośliny egzotyczne – „półistniejące". Okno pamięci zamienia się w studnię, w której mają się znaleźć przywoływane wspomnienia:

36 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 69.

W studnię ramy okiennej zapada modlitwa twarzą matki,
ojczyzną, śmiercią i bolesnym kształtem mórz południowych.
Wewnątrz milczy gorący skamieniały Bóg.[37]

Końcowości i ostateczności tego obrazu dopełniają powtórzone dwukrotnie „zawarte usta katastrof", w które spływa wyrażana już abstrakcyjnymi metaforami pamięć.

Z cyklu Stroińskiego wyłania się obraz szczególny, łączący osobiste doświadczenia stanu zniewolenia (raczej rozumianego jako realne uwięzienie, bo choć możliwe jest rozszerzenie tego znaczenia np. na okupację, to zdaje się, że nie było to zamierzeniem poety) z głębokimi przemyśleniami natury metafizycznej. Refleksja nad oknem pamięci i niebezpieczeństwem wyglądania przez nie na świat jest skonstruowana kunsztownie i przemyślanie, stanowi dominantę kompozycyjną całego cyklu. Krytycy interpretowali tytułowe okno na różne sposoby. Bartelski uważał, że oknem jest sam świat[38]; ta interpretacja wydaje się jednak miejscami niepełna i niespójna, sugeruje też pewną redundantność głównej metafory, co nie znajduje uzasadnienia w tekście. Cykliczna jest niewątpliwie codzienność więzienna przedstawiona najwyraźniej w liryku drugim, natomiast retrospektywna pamięć słabnąca z każdym przywołaniem wspomnień wykazuje raczej cechy poszarpanej linearności. Związek cykliczności i linearności w *Oknie*, choć być może dałby się pośrednio zarysować, nie jest jednak chyba szczególnie istotny w kontekście całego tekstu.

Bardziej spektakularną tezę, choć skoncentrowaną na warstwie metafizycznej i filozoficznej, postawił Zagórski. Według autora *Przyjścia wroga* tytułowe okno to „okno na prawo świata, na głębszy porządek rzeczy"[39]. Szczególne znaczenie oknu nadał Jastrzębski, pisząc że „okno jest motywem konkretnym: jest to okno więzienne i o nie Stroiński poszerzył tematycznie i artystycznie literaturę wojenną"; zgodził się też z sądem

37 Tamże, s. 70.

38 L.M. Bartelski, *Genealogia ocalonych*, dz. cyt., s. 167.

39 J. Zagórski, dz. cyt., s. 246.

Zagórskiego[40]. We wstępie do wydania *Okna z* 1963 roku zwracał jednak uwagę, że

> […] Stroiński nie dawał jakichś rozwiązań definitywnych, zaabsorbowany przede wszystkim stawianiem zagadnień, drążeniem „zagadki bytu".[41]

Refleksja nad pamięcią nie stanowi jedynego wątku przewijającego się w *Oknie*. Metafizyka, na którą zdecydował się położyć akcent Zagórski, jest równie ważnym problemem w cyklu. Interesująca jest relacja podmiotu i świata zewnętrznego, do którego kwalifikuje się nie tylko namacalna rzeczywistość, ale również byty metafizyczne. Bóg w *Oknie* pozostał niejako poza więzieniem i funkcjonuje tylko w pamięci podmiotu, odpowiada też za przyczynowość. Podobnie bolesnym punktem odwołania staje się ojczyzna. Pozytywne i wyraźne są refleksje nad przyrodą, biograficznie stanowiące chyba jedną z najważniejszych płaszczyzn odniesienia. Jednak gdy odniesienie do natury pojawia się w liryku trzecim, opisującym przede wszystkim stan uwięzienia, „rój stonóg" staje się zredukowanym światem człowieka już złamanego, który

> daleko przez kraty wyciągnął zmysł dotyku wydłużony głodem. Obmacuje nim systematycznie każdy kamień i szparę ruin na wprost z bezkształtną nadzieją, że podważywszy którąś cegłę znajdzie ściśnięty jak rój stonóg swój świat.[42]

To jedyne w całym cyklu odwołanie do innego więźnia, już zdegradowanego, złamanego i przypominającego przez kontekst dotyku i głodu kafkowskiego głodomora, wkracza wyraźnie w groteskę. Jak pisze Adamiak:

> żarci i upodleni lękiem ludzie-więźniowie tracą w widzeniu Stroińskiego prawo do ograniczonej naturalności, płynności. Stężeli w skrzypiące, groteskowe figurki, marionetki, wyciągając po wolność już nie ręce, ale „zmysł dotyku".[43]

40 Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia,* dz. cyt., s. 247.
41 Z. Jastrzębski, *Bez wieńca i togi*, dz. cyt., s. 251.
42 Z. Stroiński, dz. cyt., s. 66.
43 A. Adamiak, dz. cyt., s. 291.

Groteskę Stroińskiego wyróżnia jednak to, że pojawia się jako skutek uboczny katastrofizmu. Groteska nie jest jego budulcem formalnym, ani treściowym. Poeta zaczerpnął ją zapewne wtórnie ze znanej mu twórczości skamandrytów czy Awangardy, postanowił jednak, że będzie konsekwentnie odcinał się od tej tradycji. Poszukiwania języka, który byłby adekwatny do opisania nowej rzeczywistości, trwały już przed *Oknem*. Tak formułował swoją myśl na temat wagi liryki:

> Bo liryka to nie oddalanie się, odchodzenie, pastelizowanie, ale krzyk elementarny z najbardziej metafizycznego dna istoty.
> Że krzyk ten w bardzo wielu wypadkach podobniejszy jest dzisiaj do pisku nadeptanej myszy niż do czegokolwiek innego, to świadczy o liczebności myszy, a nie o impotencji liryki.
> W chwili obecnej zresztą ocenienie oddźwięku naszej apokaliptycznej rzeczywistości w literaturze jest zupełnie niemożliwe.[44]

Ta teza, postawiona stosunkowo wcześnie, dowodzi twardego stanowiska Stroińskiego. Również i zawarta myśl katastroficzna dopełnia się w *Oknie*; katastrofizm zredukowany jednak jest właśnie, zindywidualizowanego krzyku, na pewno jednak nie słabszego niż apokaliptyczna, wizyjna destrukcja świata dokonywana w szaleńczych poematach twórców dwudziestolecia. „Niezastawialność poetyk", jak określiłby to Jan Marx[45], wydaje się dobrym opisem poezji Stroińskiego: poezji twórczej, czynnej i oryginalnej, której wartościowanie w kategoriach rozmachu, wielkości czy przeciwnie, jak sądził Trzebiński, bezsilności, jest z gruntu mylne i nieprzystające.

BIBLIOGRAFIA:

Bartelski L., *Genealogia ocalonych*, Kraków 1974.
Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1911–1955*, Warszawa 2010.

44 Z. Stroiński, O *liryce, dramacie, etymologii i innych figlach*, [w:] tegoż, *Ród Anhellinich*, dz. cyt., s. 92.

45 J. Marx, *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994, s. 525.

Jastrzębski Z., *Bez wieńca i togi*, Warszawa 1967.
Jastrzębski Z., *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969.
Konspiracyjna publicystyka literacka, red. Z. Jastrzębski, Kraków 1973.
Marx J., *Dwudziestoletni poeci Warszawy*, Warszawa 1994.
Portrety twórców „Sztuki i Narodu", red. J. Tomaszkiewicz, Warszawa 1983.
Rimbaud A., *Sezon w piekle. Iluminacje*, Kraków 1980.
Schulz B., *Sklepy cynamonowe*, [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Wrocław 1998.
Stanisław Cz, [rec. z Przyjście wroga], „Okolica Poetów" 1935, nr 4/5.
Stroiński Z., *Ród Anhellinich*, Warszawa 1982.
W gałązce dymu, w ognia blasku…, red. J. Szczypka, Warszawa 1977.
Zagórski J., *Przyjście wroga*, Warszawa 1934.

ABSTRAKT

Artykuł dotyczy cyklu *Okno* Zdzisława Stroińskiego składającego się z ośmiu liryków prozą. Analiza i interpretacja cyklu zostały przeprowadzone w ujęciu komparatystycznym, gdzie punkt odniesienia z jednej strony stanowi poezja katastroficzna okresu międzywojnia (szczególnie twórczość Jerzego Zagórskiego), z drugiej zaś metoda refleksyjnego ujęcia pojedynczego momentu, charakterystyczna dla prozy Brunona Schulza. Opisane zostały również techniki poetyckie wykorzystane przez Stroińskiego, m.in. refleksja metafizyczna oraz innowacyjna metoda fotograficzna. W artykule zostały omówione listy i notatki samego Stroińskiego i jego przyjaciół, które pozwalają na włączenie do analizy kontekstu biograficznego.

Słowa kluczowe: poezja okresu II wojny światowej, Zdzisław Stroiński, liryk prozą, katastrofizm, metafizyka, biografizm

BIOGRAM

Mikołaj Borkowski (ur. 1994) – absolwent studiów licencjackich na kierunku polonistyka-komparatystyka i studiów magisterskich na specjalności nauczanie języka polskiego jako obcego i drugiego. Współzałożyciel i redaktor kwartalnika literackiego KONTENT, w latach 2015–2016 redaktor naczelny „Bez Porównania". Okazjonalnie zajmuje się krytyką literacką, przede wszystkim w obrębie najnowszej poezji polskiej oraz prozy anglojęzycznej. Publikował m.in. w „BIBLIotece" Biura Literackiego, „Małym Formacie" i „8. Arkuszu Odry".

Aliaksandr Lautsou

Zbigniew Herbert i Arsienij Tarkowski – studium komparatystyczne

Wstęp

Twórczość rosyjskiego poety Arsienija Tarkowskiego jest w Polsce stosunkowo mało znana[1]. Już pierwsza lektura jego wierszy nasuwa skojarzenia z liryką akmeistów, chociaż sam nie utożsamiał się z nimi, co wynika z niewielkiego szkicu *Об акмеизме* (*O akmeizmie*), w którym Tarkowski kwestionuje istnienie tego literackiego kierunku:

> W akmeizmie nie było określonej, zupełnie przemyślanej przez członków grupy podstawy, uargumentowanej filozoficznie lub chociażby filologicznie. Teksty programowe akmeistów – dziecięce gaworzenie [...]. Akmeizm nie stworzył osobnego programu, nie zrodził żadnej idei, która mogłaby posłużyć jako fundament literacki.[2]

1 Polska bibliografia na temat Tarkowskiego jest mocno ograniczona – w zasadzie zawęża się do artykułów Eulalii Papli i Andrzeja Drawicza, które cytuję w dalszej części pracy. W latach siedemdziesiątych został wydany jeden tomik poezji w tłumaczeniu Witolda Dąbrowskiego.

2 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom II. Poemy. Stichotworienija raznych liet. Proza*, wybór T. Oziorska-Tarkowska, Moskwa 1991, s. 227, 229.

Należy jednak zaznaczyć, że skojarzenia z akmeistycznymi motywami twórczości tego poety są uzasadnione. Monografia Eleny Wiereszczaginej *Poezija Arsienija Tarkowskogo w kontiekstie tradicyj Sieriebrianogo wieka* (*Poezja Arsienija Tarkowskiego w kontekście tradycji Srebrnego wieku*)[3], do której będę odwoływał się w niniejszym artykule, wskazuje wyraźnie wiele miejsc wspólnych poetyk akmeistów i Tarkowskiego.

Podczas prób analizy twórczości rosyjskiego pisarza początkowo nieoczywistym zdaje się zestawienie jej z liryką Zbigniewa Herberta[4]. Polski poeta kojarzony jest najczęściej z tradycją zachodnią ze względu na zainteresowanie kulturą śródziemnomorską. Odniesienia do wartości klasycznych były jednym z kluczowych postulatów akmeizmu. Stanowi to pretekst do wstępnej próby porównania Herberta i Tarkowskiego. Przy głębszej lekturze utworów obu poetów znaleźć można więcej podobieństw, które postaram się ukazać, przeprowadzając analizę komparatystyczną.

Część rozpoczynająca artykuł prezentuje biografie poetów. Następna wyznacza naczelne założenia akmeizmu, lecz nie przedstawia genezy i historii tego ugrupowania. W trzeciej na podstawie wybranych utworów ukazuję funkcjonowanie rzeczywistości i obiektywizację liryki, odwołując się do pojęcia korelatu obiektywnego. Czwarta część przedstawia rolę wyobraźni w modelowaniu świata oraz wizję natury. W ostatniej zajmuję się nawiązaniami do tradycji antycznej i wynikającej z tego ironii, a także statycznej koncepcji czasu.

Kontekst biograficzny

Wspólnym doświadczeniem obydwu poetów było funkcjonowanie w podobnych warunkach społeczno-politycznych, w których panowała gwałtowna indoktrynacja, a przejawy niezależnego myślenia spotykały się

3 Wszystkie tytuły rosyjskie oraz niektóre teksty podaję w przekładzie własnym. W miejscach oznaczonych odpowiednimi przypisami korzystałem z tłumaczeń Papli i Dąbrowskiego.

4 Ze względu na bardzo obszerną literaturę dotyczącą twórczości tego poety, bibliografia w niniejszej pracy będzie miała zakres funkcjonalny.

z negatywną reakcją ze strony władz. Brak podporządkowania się dominującemu wtedy realizmowi socjalistycznemu można określić jako sprzeciw pisarzy wobec systemu, co skutkowało wieloma komplikacjami w życiu artystów. Odpowiednie w tym przypadku wydaje się sformułowanie Aleksandra Sołżenicyna, który wyodrębnia osobne zjawisko, istniejące nie tylko w Związku Radzieckim – jest to „niesłyszalna" egzystencja niepospolitych poetów, pozostających kilkanaście lat w zapomnieniu, ponieważ w odróżnieniu od pozostałych zrezygnowali ze służby reżimowi[5]. Konieczne wydaje się sprecyzowanie ram czasowych socrealizmu. W Związku Radzieckim pierwszym utworem, który częściowo realizował założenia tej ideologii, była *Matka* Maksima Gorkiego z 1906 roku. Ewolucja kierunku rozpoczęła się w 1929 r., kiedy zgodnie z prowadzoną polityką państwa, zaczęły ukazywać się dzieła o „tematyce produkcyjnej i kołchozowej"[6]. Socrealizm dominował w literaturze oficjalnej do połowy XX wieku, aczkolwiek po 1953 r. doszło do jego „stopniowej, systematycznej destrukcji"[7]. Natomiast w Polsce to zjawisko objęło lata 1949–1955[8]. Należy zaznaczyć, że obaj autorzy tworzyli i publikowali jeszcze przed swoimi debiutami książkowymi. Arsienij Tarkowski zaczynał od pracy w gazecie „Гудок" („Sygnał") i czasopiśmie „Прожектор" („Reflektor"), gdzie pisał wierszowane felietony. Podczas wojny działał w piśmie frontowym „Боевая тревога" („Alarm bojowy"), zamieszczając tam swoje wiersze, bajki, reportaże i czastuszki[9]. Specyfiką

5 A. Sołżenicyn, *Czetyrie sowriemiennych poeta*, „Nowyj mir" 1998, nr 4, s. 184–194; cyt. za: E. Wierieszczagina, *Poezija Arsienija Tarkowskogo w kontiekstie tradicyj Sieriebrianogo wieka*, Wołogda 2005, s. 9.

6 P. Faust, *Realizm socjalistyczny*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 2002, s. 338.

7 Tamże.

8 Hasło: *Realizm socjalistyczny*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 463.

9 Czastuszka – „gatunek ludowej twórczości słowno-muzycznej w poezji rosyjskiej. Krótki, jednostrofkowy utwór liryczny o bardzo różnorodnej tematyce, związanej z wszystkimi niemal dziedzinami życia ludzkiego (praca, miłość, polityka, obyczaj, przyroda itp.), o charakterze epigramatycznym, najczęściej żartobliwy, a nawet satyryczny. Strofa czastuszki jest 4-wersowa (rzadziej 2-wersowa), składa się z wersów o regularnym, dobitnym rytmie, zwykle trocheicznym, powiązanych rymami parzystymi lub przeplatanymi". Zob. hasło: *Czastuszka*, [w:] *Słownik terminów literackich*..., s. 88–89.

tej gazety było „podtrzymywanie ducha bojowego żołnierzy i dowódców, wysławianie bohaterskich czynów, przekazywanie komunikatów wojennych, rozkazów i oczywiście wyśmiewanie się z głupiego tchórzliwego wroga"[10]. Bardzo wartościowym dorobkiem autora były tłumaczenia literatury Azji Środkowej i Zakaukazia. Szczególnie interesowali go turkmeński poeta-myśliciel z XVIII wieku, Magtymguly Pyragy, i arabski pisarz-filozof działający w XI wieku, Abu al-Ala al-Ma'arri[11]. Kwestia translatorska stanowiła dla Tarkowskiego punkt dość problematyczny. Uwzględniając wiersz *Переводчик* (*Tłumacz*), można dojść do wniosku, że przekłady tylko obciążały autora:

Для чего я лучшие годы	Dlaczego ja najlepsze lata
Продал за чужие слова?	Sprzedałem za obce słowa?
Ах, восточные переводы,	Ach, wschodnie przekłady,
Как болит от вас голова.[12]	Jak boli od was głowa.[13]

Słusznym jest stwierdzenie Nadieżdy Mandelsztam, że tłumaczenia wówczas służyły wyeliminowaniu literatury – nie pozwalały tworzyć dzieł samodzielnych[14]. Z drugiej strony translatoryka była jednym z najważniejszych etapów kształcenia Tarkowskiego. Za jej pomocą poeta osiągnął kunsztowność formy[15].

W opisie twórczości Zbigniewa Herberta można zastosować podział dokonany przez Bohdana Urbankowskiego, który wyodrębnia cztery debiuty pisarza poprzedzające ten oficjalny. Pierwszym badacz nazywa tomik wierszy wysłany Jerzemu Zawieyskiemu, składający się z dwudziestu trzech wierszy – „dla jednego czytelnika"[16]. Następnie Herbert przekazał Halinie

10 M. Tarkowska, *Niewydana książka Arsienija Tarkowskiego*, [w:] tejże, *Okruchy zwierciadła*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2010, s. 332.

11 K. Kowaldżi, *Zagorieca posmiertno, kak słowo...*, [w:] A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I. Stichotworienija*, wybór T. Oziorska-Tarkowska, Moskwa 1991, s. 16–17.

12 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I...*, s. 92.

13 Tłum. filologiczne A.L.

14 N. Mandelsztam, *Wospominanija*, Moskwa 1989; cyt. za: E. Wieriesczagina, dz. cyt., s. 92.

15 E. Wieriesczagina, dz. cyt., s. 92.

16 B. Urbankowski, *Dwukrotny pierwszy debiut*, [w:] tegoż, *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony*, Radom 2004, s. 258. Por. A. Lam, *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*,

Misiołkowej dwa zbiory – *Podwójny oddech* i *Pięć wierszy dla Hali* – „dla jednej czytelniczki”[17]. Równolegle opublikował w czasopiśmie „Dziś i Jutro” trzy wiersze[18], a dodatkowo zamieścił kilka liryków na łamach „Tygodnika Powszechnego”[19]. Jednym z najważniejszych wydarzeń w środowisku literackim było wydanie antologii... *każdej chwili wybierać muszę…* (1954). Herbert umieścił tam dwadzieścia swoich wierszy, które były skrupulatnie przez niego wybrane. Właśnie ten druk Urbankowski określa jako „prawdziwy debiut” poety w porównaniu do poprzednich trzech[20]. Warta uwagi jest także wydana w 1955 publikacja *Prapremiera pięciu poetów* w czasopiśmie „Życie Literackie”.

Funkcjonowanie poety w ówczesnym systemie politycznym było bardzo problematyczne, sprowadzało się wręcz, jak to określił Zdzisław Najder, do „życia na marginesie”[21]. Świadczą o tym na przykład zatrudnienia Herberta, które nie przynosiły wysokich dochodów, lecz „głodowe pensyjki”[22]. Pracował jako „ekspedient w sklepie, kalkulator i chronometrażysta w Nauczycielskiej Spółdzielni Pracy «Wspólna Sprawa», ekonomista-projektant w Biurze Studiów i Projektów Przemysłu Torfowego, kierownik administracyjny w Związku Kompozytorów Polskich”[23]. Swoją złą sytuację finansową Herbert starannie ukrywał przed znajomymi[24]. Zajmowanie się literaturą w takich warunkach było praktycznie niemożliwe, a nawet jeżeli udawało się znaleźć resztę sił i wolny czas, to i tak większość napisanych utworów trafiała do szuflady.

[w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 11–23.

17 Tamże, s. 265.

18 Tamże, s. 281.

19 Tamże, s. 287–293.

20 Tamże, s. 295.

21 Z. Najder, *Pierwsze wspomnienie*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 66.

22 Tamże.

23 P. Czapliński, P. Śliwiński, *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 9. Zob. także A. Alvarez, *„Nie walczysz, to umierasz”*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 20.

24 Z. Najder, dz. cyt., s. 67.

Elementem łączącym losy pisarzy była nadzieja zjednoczona z nieustanną walką i cierpliwym oczekiwaniem. Ponad trzydziestoletni Herbert oficjalnie zadebiutował tomikiem poetyckim *Struna światła* (1956), ukazał się jako „artysta dojrzały, o ukształtowanej osobowości"[25], jak Tarkowski, którego pierwszy zbiór *Перед снегом* (*Przed śniegiem*), wydano w roku 1962, kiedy poeta miał pięćdziesiąt pięć lat. Gdyby nie uchwała CK WKP(b) z sierpnia 1946 r. skierowana do czasopism „Звезда" („Gwiazda") i „Ленинград" („Leningrad"), która „dała odpór głoszącym apolityczność, sztukę dla sztuki"[26], tomik debiutancki Tarkowskiego mógłby się ukazać szesnaście lat wcześniej pod innym tytułem – *Стихотворения разных лет* (*Wiersze z różnych lat)*, składający się z wyselekcjonowanych przez autora utworów napisanych przed rokiem 1939, w czasie wojny i w okresie powojennym[27]. Należy także dodać, że zbiór liryków był w większości pozytywnie oceniony przez recenzentów a później oddany do druku w dość niefortunnym czasie – książka została wstrzymana i „zmatrycowana"[28].

Akmeizm

Dla wywodów zawartych w niniejszejszym artykule geneza i historia tego literackiego ugrupowania nie ma zasadniczego znaczenia, w związku z tym rezygnuję z jej przedstawiania, odsyłając do bardzo wnikliwej monografii polskiej slawistki Eulalii Papli pod tytułem *Akmeizm. Geneza i program*[29]. Istotnym natomiast wydaje się wyeksponowanie tych cech kierunku, które stanowić będą początkowy punkt wyjścia do analizy twórczości Tarkowskiego i Herberta.

25 W. Ligęza, *Nieustanne komentowanie. Wokół recepcji Zbigniewa Herberta w Polsce*, [w:] *Herbert Środkowoeuropejczyk. Twórczość Zbigniewa Herberta w kontekstach i kontaktach środkowoeuropejskich*, red. K. Krasucki, Katowice 2011, s. 106.

26 M. Tarkowska, dz. cyt., s. 338. Zob. także P. Faust, *Realizm socjalistyczny...*, dz. cyt., s. 343.

27 Tamże, s. 338–339.

28 Tamże, s. 334–339.

29 E. Papla, *Terminatorstwo i wyzwoliny artystyczne. Cech Poetów*, [w:] *Akmeizm. Geneza i program*, Wrocław 1980.

Jednym z najważniejszych postulatów poetyki akmeizmu było zwrócenie się do otaczającej rzeczywistości za pomocą „konkretności i plastyczności" jej obrazów[30]. Jak sformułował Gorodiecki: „Świat pełen dźwięków i barw, posiadający kształty, ciężar i czas"[31]. Świadczyło to przede wszystkim o „autonomii bytu ziemskiego" dla twórcy[32]. Przedmiotem obserwacji stawała się codzienność:

> Utwory wzbogaciły się o rodzajowe scenki z życia ulic, knajp, rynków i przedmieść; dostrzegano kopulujące psy, pąki sprzedawanych przez przekupkę astrów, plamy słońca na marmurowym chodniku.[33]

Opisywane w ich wierszach wrażenia i stany emocjonalne towarzyszące określonej sytuacji nosiły znamiona autentyczności[34]. Wspomnieć także trzeba o istnieniu u akmeistów równowagi pomiędzy „pięknem a brzydotą, wzniosłością a powszedniością"[35], z której bierze początek harmonia światoodczucia i witalistyczne podejście do życia, wraz z bezpośrednio łączącą się z tym akceptacją świata, co inaczej nosiło nazwę adamizmu[36]. Poeta-Adam musiał „nadawać imiona rzeczom istniejącym, nie zaś pomyślanym lub wyobrażanym", dlatego uwzględniało się tworzenie świata za pomocą obiektów empirycznych[37]. Do ważnych elementów ściśle powiązanych z opisywaną rzeczywistością można zaliczyć zobiektywizowanie liryki, polegające na zawoalowaniu refleksji podmiotu lirycznego poprzez „konstrukcję obrazu"[38] i uwznioślenie roli ironii, która umożliwiała rozgraniczenie świata prawdziwego od poetyckiego[39].

---

30 E. Papla, *Akmeizm*..., s. 47.

31 G. Gazda, hasło: *Akmeizm*, [w:] *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.

32 Tamże.

33 R. Romaniuk, *Akmeizm*, [w:] *Historia literatury światowej*, t. 7 – *XX wiek – poezja*, red. M. Szulc, Kraków 2005, s. 8.

34 E. Papla, *Akmeizm*..., s. 47.

35 R. Romaniuk, dz. cyt., s. 9.

36 E. Papla, *Akmeizm*..., s. 32.

37 Tamże, s. 48–49.

38 Tamże, s. 106.

39 T. Tyczyński, *Akmeizm*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*..., s. 138–139.

Dla zaprezentowania drugiego, dość fundamentalnego postulatu, można posłużyć się słowami Mandelsztama, który mówił o „tęsknocie za kulturą świata”[40]. Charakteryzowało się to pochwałą „kultu sztuki”, który cechował się zwrotem akmeistów zarówno do dziedzictwa obszaru śródziemnomorskiego, jak i do rodzimej spuścizny kulturowej (stąd często występujący motyw podróży)[41]. Zauważyć można inherencję obu założeń – świat tradycji nosił nazwę ponad- i pozaczasowej rzeczywistości[42]. Interesująca jest związana z tym statyczna koncepcja czasu, którą cechowało synchroniczne współistnienie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości w jednej konkretnej sytuacji[43]. Podobną wydaje się określona przez Paplę idea perspektywiczności, gdzie aluzje literackie i uniwersalność problematyki ewokowały kontakt czasów[44]. Wymienione założenia stanowić będą centralny punkt podczas badania poetyk bohaterów tego artykułu.

Obrazy rzeczywistości. Korelat obiektywny

Herbert interesował się siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim, w którym artyści zwracali się przede wszystkim do otaczającej ich rzeczywistości[45]. Celem mistrzów pędzla było zilustrowanie codzienności uchwyconej w konkretnej lokalizacji przestrzenno-czasowej[46], a więc ich uwaga skupiała się na „gładkiej wodzie kanałów z samotnym młynem na brzegu, ślizgawce pod różowym niebem zachodu, wnętrzu szynku, gdzie drą się pijacy”[47]. Istotnym jest fakt, że z założeń malarzy holenderskich Herberta interesowało nie tylko ukazywanie powszedniości, lecz także skupienie swojej uwagi na otaczających przedmiotach funkcjonujących w życiu codziennym człowieka.

40 N. Mandelsztam, *Wospominanija*, Nowy Jork 1970, s. 264; cyt. za: E. Papla, *Akmeizm...*, s. 40.
41 R. Romaniuk, dz. cyt., s. 9.
42 E. Wiereszczagina, dz. cyt., s. 118.
43 Tamże.
44 E. Papla, *Akmeizm...*, dz, cyt., s. 58.
45 B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 221.
46 E. Hirsch, *Wierność rzeczy*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 236.
47 B. Carpenter, dz. cyt., s. 221.

Kategoria konkretu została wyodrębniona, a potem przy pomocy umieszczenia jej na płaszczyźnie poetyckiej ewoluowała do takiego stopnia, żeby stać się jednym z najważniejszych wyznaczników poezji Herberta:

> Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiem aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji.[48]

Warto zaznaczyć, że pisarz używa ściśle związanego z rzeczywistością korelatu obiektywnego[49] wywodzącego się od Thomasa Stearnsa Eliota[50]. Herbert nieco modyfikuje ten termin, wprowadzając do niego także jakości metafizyczne[51]. Koncepcja angielskiego poety była szczególnie bliska specyfice narracji akmeistycznej[52]. Obiektywny korelat można dostrzec prawie w całej twórczości Herberta, na przykład będą to utwory związane z ironiczno-antropomorfizacyjną konwencją bajkową[53] – *Osa*, *Słoń*, *Kura*, *Mysz kościelna*, *Koń wodny*, etc. Dzieła, w których przedmioty codziennego użytku także uzyskują cechy ludzkie[54]: *Stołek*, *Krzesła*, *Ostrożnie ze stołem* lub wiersze ukazujące pewne komplikacje z poznaniem konkretnej rzeczy

48 Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 2004, s. 397; cyt. za: J. Dudek, *Zbigniew Herbert wobec T.S. Eliota*, [w:] tejże, *Granice wyobraźni granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008, s. 19.

49 Obiektywny korelat – „układ przedstawionych przedmiotów, sytuacja lub ciąg zdarzeń które stanowią wykładnik określonego przeżycia podmiotu lub jego stanu uczuciowego i mogą wywołać u odbiorcy analogicznego charakteru przeżycia lub stany uczuciowe". Zob. hasło: *Obiektywny korelat*, [w:] *Słownik terminów literackich*..., s. 348.

50 J. Dudek, dz. cyt., s. 16.

51 Jak pisze Jolanta Dudek, „przenikają [one – przyp. A.L.] strukturę rzeczywistości fizykalno-duchowej i docierają do człowieka w jego bezpośrednim codziennym doświadczeniu za pośrednictwem przedmiotów realnych, idealnych bądź intencjonalnych, możliwych do wyrażenia w języku w sposób jedynie przybliżony, tylko pomyślanych". Zob. tejże, dz. cyt., s. 16–17.

52 E. Papla, *Akmeizm*..., s. 107, por. ekwiwalent uczuć Tadeusza Peipera.

53 J. Abramowska, *Wiersze z aniołami*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 67.

54 Tamże.

(*Drewniana kostka*) albo martwej natury o pejoratywnie nacechowanej doskonałości (*Kamyk*)[55]. Zmodyfikowana zaś przez poetę teoria Eliota została przedstawiona w poemacie *Studium przedmiotu*[56].

Obiektywny korelat nie był obcy również poezji Tarkowskiego. Występuje na przykład w utworach z obrazami egzotycznych zwierząt *Страус в 1913 году* (*Struś w 1913 roku*), *Верблюд* (*Wielbłąd*) lub roślin *Кактус* (*Kaktus*)[57]. Zabieg ten był obecny w poezji akmeizmu.

Z wyżej wymienionych dzieł zestawić można ze sobą *Osę* Herberta i *Strusia w 1913 roku* Tarkowskiego. Tytułowy obiekt w wierszu rosyjskiego poety osadzony jest w konkretnej przestrzeni:

Показывали страуса в Пассаже. Холодная коробка магазина[58]	Pokazywali strusia w Pasażu. Zimna skrzynia sklepu[59]

a nawet w wyznaczonym czasie (*Struś w 1913 roku*), zaś w utworze Herberta miejsce osy nie jest sprecyzowane jak u Tarkowskiego („Pasaż", „zimna skrzynia sklepu"), lecz wynika z opisu danej lokalizacji: pojawiają się „kwiecisty obrus, miód i owoce", „dym firanki", „okno", które wskazują raczej na zwykły pokój mieszkalny. Należy również zwrócić uwagę na to, że przestrzeń u Herberta jest wypełniona wymienionymi wcześniej przedmiotami, w odróżnieniu od liryka Tarkowskiego, gdzie obszar jest nie tylko zwężony, lecz także „pusty", oprócz stojącej na ladzie „lampy naftowej", która odbija swoje światło „spod szklanego dachu". Lirykę w obydwu utworach można określić jako pośrednią, chociaż o ile w pierwszej części *Osy* takie stwierdzenie będzie stosowne, o tyle w drugiej podmiot liryczny ujawnia się przy pomocy zaimków osobowych „nas" i „wy":

55 S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa-Wrocław 2001, s. 80.

56 J. Dudek, dz. cyt., s. 17.

57 Autoreferat: I. Pawlowskaja, *Obrazy prostranstwa i wriemieni w poezii Arsienija Tarkowskogo*, Wołgograd 2007, s. 12.

58 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*..., dz. cyt., s. 40.

59 Tłum. filologiczne A.L.

W ostatnim poruszeniu skrzydeł drzemała ta sama wiara, że niepokój ciał zdolny
jest obudzić wiatr niosący nas ku upragnionym światom.
Wy, którzyście stali pod oknem ukochanej, wy, którzyście
widzieli swoje szczęście na wystawie – czy potraficie wyjąć żądło tej śmierci?[60]

Obecność korelatu obiektywnego przejawia się w dziele Herberta poprzez obraz umierającej osy, która uosabia refleksję podmiotu na temat niemożności osiągnięcia szczęścia nie tylko przez siebie, lecz także innych ludzi zasługujących na nie. Struś u Tarkowskiego natomiast odzwierciedla obcość podmiotu lirycznego w danej rzeczywistości, w której funkcja przestrzeni sprowadza się do negatywnego oddziaływania w postaci zawężenia miejsca, gdzie obecnie przebywa opisywany obiekt[61]. Stan zwierzęcia można zdefiniować jako apatyczny, co potwierdza następujący fragment:

Не двигаясь, как чучело, стоял,	Nie ruszając się, jak wypchane zwierzę, stał,
Так утвердив негнущиеся ноги,	Ustawiając swoje niezgięte nogi tak,
Чтоб можно было, не меняя позы,	Żeby można było, nie zmieniając pozy,
Стоять хоть целый час, хоть целый день	Stać choć całą godzinę, choć cały dzień,
Без всякой мысли, без воспоминаний.	Bez wszelkiej myśli, bez wspomnień.
И научился он небытию	I nauczył się on niebytu
И ни на что не обращал вниманья –	I na nic nie zwracał uwagi –
Толкнёт его хозяин или нет,	Czy właściciel go pchnie czy nie,
Засыплет корму или не засыплет,	Czy nasypie karmy czy nie nasypie,
И если б даже захотел, не мог	I jeżeliby nawet zechciał, nie mógł
Из этого оцепененья выйти.[62]	Z tego zdrętwienia wyjść.[63]

Metafora szyby pełni podobną funkcję granicy-przeszkody w obydwu dziełach. W utworze Herberta szklana powierzchnia jest przyczyną śmierci walczącej z nią osy („Raz po raz uderzała słabnącym ciałem o zimne zestalone

60 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 180.
61 Autoreferat: I. Pawlowskaja, dz. cyt., s. 13.
62 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*..., s. 40.
63 Tłum. filologiczne A.L.

powietrze szyby"[64]), nie pozwala na spotkanie zakochanych, których oddziela okno, nie daje możliwości na osiągnięcie „szczęścia na wystawie" ogrodzonego gablotą. Szyba w *Strusiu w 1913 roku* jest jednym ze źródeł powodujących brak afirmacji rzeczywistości, a potem stan „zdrętwienia", izolacji, nieprzynależności do tego świata. Należy zauważyć, że szkło jest tak samo „zimne" jak w liryku Herberta i w dodatku odbija nieprzyjemne „szare światło".

Wyobraźnia. Model świata

Ważnym aspektem bezpośrednio związanym z rzeczywistością jest wyobraźnia Herberta, składająca się z funkcji mimetycznej, a dokładniej „surfikacyjnej", która ma służyć ukazaniu empirycznego świata i jednoczesnego podkreślenia jego fikcyjności[65]. Jak stwierdził Andrzej Franaszek: „powrót do prawdy prostych pojęć, nie skłamanych filozoficzną, polityczną, ale też artystyczną sofistyką"[66]. Druga funkcja wyobraźni nosi nazwę kreacyjnej, ponieważ w sferze transcendentnej podmiot jest zmuszony do stwarzania pojęć abstrakcyjnych za pomocą konkretu, gdyż niemożliwe jest zastosowanie imaginacji opartej na mimetyczności[67]. Warto zauważyć, że poezja Tarkowskiego bazuje na zasadzie, której założeniem było umieszczenie podmiotu w wyznaczonej przestrzeni i czasie[68]. Kreowanie świata u rosyjskiego poety polega raczej na opisywaniu i akcentowaniu tego, co już funkcjonuje, niż tworzeniu czegoś nowego[69]. Człowiek u Tarkowskiego

64 Z. Herbert, dz. cyt., s. 180.

65 A. Stankowska, *Wyobraźnia Pana Cogito*, [w:] *Czytanie Herberta...*, s. 131.

66 A. Franaszek, *„róża w czarnych włosach"*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 205.

67 A. Stankowska, *Wyobraźnia Pana Cogito...*, s. 132.

68 E. Papla, *Człowiek, natura i kultura w liryce Arsienija Tarkowskiego*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast i L. Rożek, Katowice 1994, s. 184.

69 E. Papla, *Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego*, [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, red. J. Gotfryd, P. Nowaczyński, Lublin 1997, s. 277. Zob. także tejże, *Liryka Arseniusza Tarkowskiego wobec idei filozoficznych Hrihorija Skoworody i Pierre'a Teilharda de Chardin*, [w:] *Dziesięć wieków związków wschodniej słowiańszczyzny z kulturą Zachodu. Część pierwsza: Literaturoznawstwo*, Lublin 1990.

znajduje się na środku linii wertykalnej przestrzeni ludzkiego uniwersum, składającego się z ziemi oraz nieba, a więc podmiot postrzega rzeczywistość z „perspektywy kosmicznej", pozwalającej spojrzeć na świat w wielu jego wymiarach[70]. Poznanie u poety nie sprawia większych komplikacji, ponieważ w jego twórczości człowiek zajmuje odpowiednią pozycję, która umożliwia zdobycie wiedzy; jak stwierdził Tarkowski: „teleskop pozwala nam badać przestrzeń kosmiczną, mikroskop – mikroświat"[71]. Warto przytoczyć fragment z wiersza *Посредине мира* (*Pośrodku świata*), który dobrze ukazuje usytuowanie podmiotu i wynikający z tego model świata:

Я человек, я посредине мира,	Jam człowiek, jam pośrodku świata.
За мною мириады инфузорий,	Poza mną infuzoriów miriady,
Передо мною мириады звёзд.	Przede mną miriady gwiazd.
Я между ними лёг во весь свой рост –	Całą swą wysokością między nimi ległem –
Два берега связующее море,	Dwa brzegi morze jednoczące,
Два космоса соединивший мост.[72]	Kosmosy dwa łączący most.[73]

Inaczej to wygląda u Herberta: podmiot jest jakby zawieszony pomiędzy immanencją i transcendencją, starając się czasem wyjść poza stan pogranicza[74]. W momencie próby wkroczenia na którąś ze stron, doświadcza klęski: przy poznaniu rzeczywistości empirycznej za pomocą sensualizmu musi wyzbyć się myśli, a żeby zrozumieć sferę transcendentną powinien dokonać odwrotnego procesu, co oddala od przejrzenia „istoty rzeczy"[75]. Można stwierdzić, że struktura uniwersum Herberta przypomina w pewien sposób model świata Tarkowskiego, składający się z linii wertykalnej przestrzeni i zamykający się kołem czasu, lecz podmiot autora *Pana Cogito*, znajdujący się w środku, jest zmuszony pozostać na granicy dwóch bytów.

---

70 Tamże, s. 276–277.

71 E. Papla, H. Waszkiewicz, *Dwie rozmowy o poezji: Arseniusz Tarkowski. Dawid Samojłow*, „Odra" 1984, nr 11, s. 58; cyt. za: E. Papla, *Człowiek, natura i kultura w liryce Arsienija Tarkowskiego*..., s. 189.

72 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*..., s. 172.

73 Tłum. E. Papla, *Człowiek, natura i kultura w liryce Arsienija Tarkowskiego*..., s. 183.

74 A. Stankowska, *Wyobraźnia Pana Cogito*, [w:] *Czytanie Herberta*..., s. 131.

75 Tamże.

Taką postawę można zilustrować na przykładzie fragmentu utworu Herberta pod tytułem *Kłopoty małego stwórcy*:

jeśli zaufasz pięciu zmysłom
świat zbiegnie się w laskowy orzech

jeśli powierzysz rwącym myślom
na wielkich szczudłach teleskopów
zajdziesz daleko w pewną ciemność

to właśnie chyba twoim losem
być tworem bez gotowych kształtów
który poznaje-zapomina[76]

Warto zaznaczyć, że w założeniach akmeistów między metafizycznością odległego nieba a Ziemią musiała występować równowaga[77]. Ten balans cechował się głębokim zamiłowaniem do wszystkiego, co ziemskie. Zarówno Tarkowski, jak i Herbert byli poetami, których ważną dominantą było opisywanie świata materialnego. Na podstawie antynomii autorstwa polskiego twórcy można zrekonstruować wizerunek tego uniwersum. Ziemia u Herberta jest „niedoskonała i szara", lecz przez to bardziej prawdziwa, namacalna, rzeczywista w przeciwieństwie do sfery transcendentnej, która jest „biała i doskonała"[78]. Podmiot autora *Hermes, pies i gwiazda* w dziele *Chrzest* twierdzi wręcz, że przyjął „chrzest ziemi":

na koniec my z tęczującą grudką ziemi pod powieką
[…]
tylko nas spotka los straszny
płomień i lament
bowiem przyjąwszy chrzest ziemi
zbyt mężni byliśmy w niepewności[79]

76 Z. Herbert, dz. cyt., s. 52–53.
77 O. Lekmanow, *Kniga ob akmieizmie*, [w:] tegoż, *Kniga ob akmieizmie i drugije raboty*, Tomsk 2000, s. 61.
78 S. Barańczak, dz. cyt., s. 76.
79 Z. Herbert, dz. cyt., s. 79–80.

W wierszu podmiot dzieli ludzi na trzy kategorie – ochrzczonych wodą (jest to nawiązanie do Biblii), ogniem (antyteza w stosunku do poprzedniej grupy oraz ponownie aluzja do Nowego Testamentu) i ziemią[80]. Jego zjednoczenie nie jest jednak pełne, co ukazuje w utworze *Głos*, gdzie próbuje usłyszeć tytułowe wołanie kosmosu[81]. Nie jest w stanie tego dokonać, ponieważ jak twierdzi „albo świat jest niemy / albo jestem głuchy"[82]. Dodatkowo przeszkadza mu w tym „niezmordowany monolog ziemi", którego nie potrafi rozszyfrować – nazywa go „niezrozumiałym bulgotaniem". Warto w tym miejscu odnieść się także do wiersza *Dęby*. Herbert zwraca się w nim do drzew o wyjątkowej symbolice:

> są „drobne", „rozumne" i godne szacunku; można u nich zatem szukać „rady i pomocy" […] stanowiące cząstkę przekazywanej przez wieki tradycji i obdarzone utrwalonymi przez tę tradycję znaczeniami.[83]

Zauważyć można, że w tym utworze występuje również głos wszechświata, którym przemawiały dęby. Teraz milczą, gdyż „odeszli prorocy". Herbert jednak nie czeka, aż odpowiedzą na zadane przez niego „ciemne pytania", lecz próbuje eksplikować ich obecność[84]. Natura w *Dębach* nie tylko nie reaguje na kontakt z człowiekiem nieposiadającym daru proroctwa, ale też została scharakteryzowana jako okrutna i bezwzględna:

> dlaczego nie bronicie waszych dzieci
> na które pierwszy mróz położy miecz zagłady
>
> Co znaczy – dęby – szalona krucjata
> rzeź niewiniątek ponura selekcja
> […]

80 L. Wiśniewska, *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia...*, dz. cyt., s. 75.

81 Ryszard Przybylski zinterpretował ten „głos" jako pitagorejski harmonijny dźwięk kosmosu. Zob. tegoż, *Między cierpieniem a formą*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 85.

82 Z. Herbert, dz. cyt., s. 89.

83 M. Stala, *W cieniu dębów. Nie tylko o jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 438.

84 Tamże, s. 439.

Tyle pytań – o dęby –
tyle liści a pod każdym liściem
rozpacz[85]

Tarkowski wykorzystuje symbolikę drzew w odmienny sposób. Eulalia Papla nazywa to „poczuciem organicznego związku z przyrodą"[86]. Widać to na przykładzie wiersza *Деревья* (*Drzewa*), gdzie podmiot uważa, że tytułowe obiekty natury są łącznikiem ziemi i nieba:

Ветвями ищут высоты Слепорождённые деревья.	Gałęziami szukają wysokości Drzewa ślepe od urodzenia.
Зато, как воины стройны, Очеловеченные нами, Стоят и соединены Земля и небо их стволами.[87]	Lecz wyprostowane jak wojownicy, Uczłowieczone przez nas, Stoją i splatają Ziemię z niebem swoimi pniami.[88]

Drzewa pełnią ważną funkcję, wprowadzające harmonię do uniwersum przez połączenie sfer. Personifikacja w tym dziele służy ukazaniu więzi człowieka z przyrodą[89]. Ten dość symboliczny związek wskazuje na zrozumienie przez istotę ludzką głosu ziemi, wszechświata. Zaobserwować takie zjawisko można w następującym wierszu o incipicie *Я учился траве, раскрывая тетрадь* (*Uczyłem się trawy, zeszyt otwierając*). W tym utworze podmiot opisuje swoje poznanie przyrody, które jest przyrównane do lekcji. Dzięki głębokiej kontemplacji natury stało się możliwe odkrycie harmonijnego dźwięku świata, a tym samym prawdy o nim:

Я ловил соответствия звука и цвета, […] В каждой радуге яркострекочущих крыл	Łowiłem współbrzmienia koloru i dźwięku, […] W każdej tęczy barwnego terkotu skrzydełek

85 Z. Herbert, dz. cyt., s. 535–536.
86 E. Papla, *Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego*..., dz. cyt., s. 280.
87 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*..., dz. cyt., s. 176.
88 Tłum. filologiczne A.L.
89 E. Papla, *Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego*..., dz. cyt., s. 280–281.

Обитает горящее слово пророка,
И Адамову тайну я чудом открыл.[90]

Mieszka słowo palące proroka,
Tajemnicę Adama odkryłem
sposobem cudownym.[91]

W poezji Tarkowskiego pojawia się także obraz dębu. Występuje on w utworze *Дерево Жанны* (*Drzewo Joanny*), gdzie podobnie jak u Herberta, przemawia głosem kosmosu. Podmiot początkowo nie może rozróżnić słów wśród szumu liści, ale kiedy „wsłucha się w swoją duszę", nie tylko rozumie głosy natury, lecz również potrafi nimi kierować. Wynika to z niezwykłego połączenia człowieka z przyrodą poprzez drzewa, co też można wywnioskować z poprzednich przykładów. „Głosy" te łączą się w harmonii niczym kompozycja muzyczna:

Мне говорят, а я уже не слышу,
Что говорят. Моя душа к себе
Прислушивается, как Жанна Д'Арк.
Какие голоса тогда поют!

И управлять я научился ими:
То флейты вызываю, то фаготы,
То арфы. […][92]

Ktoś mówi do mnie, ale ja nie słyszę,
Co do mnie mówią. Dusza moja w siebie
Niczym Joanna wsłuchuje się d'Arc.
Cóż to za głosy wtedy mi śpiewają!

Już nauczyłem się kierować nimi:
To przywołuję flety, to fagoty,
To znowu harfy. […][93]

W momencie gdy podmiot skoncentruje się na głosie natury wydobywającym się z jego duszy, usłyszeć może słowa o sensie życia i śmierci. Zrozumieć je może jednak tylko wtedy, gdy sam zamilknie:

Душа к губам прикладывает палец –
Молчи! Молчи!
И все, чем смерть жива
И жизнь сложна, приобретает новый,
Прозрачный, очевидный, как стекло,
Внезапный смысл. […][94]

Już dusza palec przykłada do ust –
Milcz! Milcz!
I wszystko, czym żywi się śmierć,
Wszystko, czym wikła się życie, nowego,
Oczywistego, jak szkło przejrzystego
Nabiera nagle sensu. […][95]

90 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*..., dz. cyt., s. 65.
91 Tłum. E. Papla, *Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego*..., dz. cyt., s. 281.
92 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*..., dz. cyt., s. 78.
93 A. Tarkowski, *Pierworództwo*, wybór, tłum. i wstęp W. Dąbrowski, Warszawa 1971, s. 27–28; cyt. za: E. Papla, *Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego*..., dz. cyt., s. 282.
94 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*..., dz. cyt., s. 78–79.
95 Tenże, *Pierworództwo*..., dz. cyt., s. 27–28.

W utworze tym Tarkowski wykorzystuje motyw „exegi monumentum”[96] – umieramy wtedy, gdy „ani pół słowa / Nie napisaliśmy o sobie samych”.

Tradycja antyczna. Ironia. Koncepcja czasu statycznego

Fundamentalnym założeniem dla akmeistów było uszanowanie tradycji antycznej i własnej – w ich twórczości widoczne były reminiscencje zapożyczone z śródziemnomorskiego i krajowego dziedzictwa, ale można wskazać wiele przypadków, kiedy działacze tego ugrupowania odwoływali się do innych kultur. Wynikało to z „tęsknoty za kulturą świata”[97]. Twórczość Herberta i Tarkowskiego również nacechowana była neoklasycystycznymi wzorcami. Służyły one przede wszystkim jako łącznik z historią, odgrywającą kluczową rolę w ich poezji. Antyk stanowił źródło wartości, a jednocześnie był zwierciadłem, w którym teraźniejszość mogła ujrzeć swoje prawdziwe oblicze. Podstawowym narzędziem do osiągnięcia tego celu stała się ironia, wykorzystywana przez obu pisarzy, w szczególności zaś przez Herberta.

Polski poeta wątpił nawet w wartości wywodzące się z najbardziej klasycznej filozofii, na przykład w cnotę. W utworze zatytułowanym *Pan Cogito o cnocie* przedstawia współczesne rozumienie tego pojęcia przy pomocy personifikacji: „płaczliwa stara panna”. Jest to jednak obraz ironiczny. Podmiot bowiem kryje się pod „maską prymitywizmu” – monolog wydaje się nie być słowami Pana Cogito, ale „parafrazą, subtelnie uwypuklającą i uwyraźniającą te cechy […] – które uświadamiają nam intelektualne i moralne ograniczenia podmiotu”[98]. Stanisław Barańczak wyróżnił w tym utworze cztery rodzaje ironii[99]. Pierwszym jest wyżej wspomniana maska „prymitywna”, drugim będzie sama postać Pana Cogito, który sarkastycznie

96 E. Papla, *Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego...*, dz. cyt., s. 284.

97 N. Mandelsztam, *Wospominanija...*, dz. cyt., s. 40.

98 S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, dz. cyt., s. 391.

99 Obszernie o ironii u Herberta Barańczak pisał także w rozdziale *Ironie* w swojej monografii: dz. cyt., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*.

„parafrazując" monolog o cnocie, broni jej pośrednio[100]. Trzeci odnosi się do relacji między „obrazem autora" i czytelnikiem oraz do wspólnej tradycji kulturowej, zaś ostatni wymaga znajomości całej twórczości Herberta, a także historii samego pojęcia cnoty, wywodzącego się z „tradycji śródziemnomorskiej"[101]. Charakterystyczny jest zabieg umieszczenia upersonifikowanej wartości antycznej we współczesnych realiach, co łączy się z koncepcją statycznego czasu:

przez wieki idzie za nimi
ta płaczliwa stara panna
w okropnym kapeluszu Armii Zbawienia
napomina
[…]
mój Boże
żeby ona była trochę młodsza
trochę ładniejsza

szła z duchem czasu
kołysała się w biodrach
w takt modnej muzyki

może wówczas pokochaliby ją
prawdziwi mężczyźni[102]

Cnota to wartość wywodząca się ze starożytności, dodatkowo jest „stara", co łączy ją z przeszłością. Występuje w teraźniejszości, o czym świadczą symboliczne odwołania: „modna muzyka", „Liz Taylor". Gdyby cnota dostosowała się do panujących realiów, w przyszłości mogłaby zostać pokochana przez „prawdziwych mężczyzn".

Podobnego przeniesienia świata antycznego dokonuje Herbert w *Próbie rozwiązania mitologii*, gdzie bogowie olimpijscy uczestniczą w spotkaniu

100 Tamże, s. 391–392.
101 Tamże, s. 392–393.
102 Z. Herbert, dz. cyt., s. 470–471.

konspiracyjnym i decydują się na rozwiązanie swojej organizacji. Zachowanie ich przypomina współczesnych ludzi i, według interpretacji Aleksandra Fiuta, działaczy Armii Krajowej[103]:

> Hermes wstrzymał się od głosowania. Atena chlipała w kącie.
> Wracali do miasta późnym wieczorem, z fałszywymi dokumentami w kieszeni i garścią miedziaków. Kiedy przechodzili przez most, Hermes skoczył do rzeki. Widzieli, jak tonął, ale nikt go nie ratował.[104]

Ważną rolę w tym utworze odgrywa postać Hermesa. Jest on symbolem „przegranej w starciu z historią, która stworzyła systemy totalitarne"[105]. Jak podkreśla Jacek Brzozowski, jest to także klęska „starego" w „nowym" świecie – zachowanie Ateny i końcowy czyn Hermesa świadczą o upadku ideałów[106]. Samobójstwo boga stało się „punktem wyjścia" do przyszłości, która jest „niejasna".

Taka koncepcja czasu oraz ironia była właściwa Tarkowskiemu, który w wierszu *Психея* (*Psyche*) ukazuje tytułową postać mitologiczną jako żebraczkę. Ta „metamorfoza" została spowodowana przez zderzenie dwóch płaszczyzn czasowych „wieczności" i „współczesności"[107]. Poeta używa wielu wyrazów podkreślających nawiązanie do teraźniejszości – „adres zameldowania", „stałe miejsce zamieszkania" oraz „bez ziemi" (oryginalnie Tarkowski użył słowa *бесколхозной*, co nawiązuje do kołchozu, czyli do słowa zaczerpniętego z leksykonu Związku Radzieckiego). Warto także zwrócić uwagę na motto Afanasija Feta poprzedzające wiersz: „*Мне еще памятен образ Амура и нежной Психеи...*"[108] („Ja jeszcze mam w pamięci obraz Amora i delikatnej Psyche"[109]). Rzeczywistość zmieniła boginię z „delikatnej", czułej, wrażliwej w starą, łakomą, chciwą żebraczkę:

---

103 A. Fiut, *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 278.
104 Z. Herbert, dz. cyt., s. 348.
105 A. Fiut, dz. cyt., s. 278.
106 J. Brzozowski, *Antyk Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, s. 260.
107 E. Wieriieszczagina, dz. cyt., s. 121.
108 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom II*, dz. cyt., s. 101.
109 Tłum. filologiczne A.L.

Я побирушка и сладкоежка, Мне и копейка светлее солнышка. Не пожалейте лесного орешка, Пожертвуйте старой немножко подсолнушка. Пожертвуйте жамку бездомной Псишке! Расступись, мать-земля, окажи покровительство, – Собак на меня натравляют мальчишки, Живу я на свете без вида на жительство. […] Вот и скитаюсь по миру старухой бесколхозной – Неприкаянная, непрописанная, неодетая, необутая...[110]	Jestem żebraczką i łakomczuchem, Dla mnie kopiejka jest jaśniejsza od słoneczka. Nie pożałujecie orzeszka laskowego, Ofiarujcie starej troszeczkę nasionek słonecznika. Ofiarujcie piernik bezdomnej Psince! Rozstąp się, matko-ziemio, okaż swoje pokrewieństwo,– Poszczuli mnie psami chłopcy, Żyję na świecie bez stałego miejsca zamieszkania. […] Ot błąkam się po świecie jak starucha bez ziemi – Zagubiona, bez adresu zameldowania, nieubrana, bosa...[111]

Interesująca jest także gra słowna użyta przez Tarkowskiego. Psyche nazywa siebie „Psinką", po rosyjsku *Псишка* to zdrobnienie od wyrazu pies, ale też fonetycznie jest bliskie Psyche (*Психея – Псишка*). Także podchwytliwy jest zapis dużą literą, co tym bardziej utożsamia imię bogini ze zwierzęciem. Może to sugerować wędrowny tryb życia. Dodać również należy, że istnieje inne rozumienie Psyche – jako dusza, która w wierszu jest uboga i zabłąkana. Przyszłość w tym utworze przedstawia się w czarnych barwach, nie ma nadziei, bogini-żebraczka skazana jest na wieczną tułaczkę.

W nieco inny sposób przywołuje Tarkowski postaci mitologiczne, które wprowadzają się do mieszkania w wierszu *Новоселье* (*Parapetówka*). W utworze tym występują Atlas, Syzyf, Herakles, Odyseusz i Afrodyta, biorący udział w przeprowadzce z „jaskini", a następnie w tytułowej parapetówce. Poeta używa nazw bohaterów antycznych w jednym rzędzie z współczesnym słownictwem[112]:

110 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom II*, dz. cyt., s. 101–102.

111 Tłum. filologiczne A.L.

112 P. Cypiliowa, *Ironiczieskij diskurs publikacji Arsienija Tarkowskogo „Nowosti anticznoj litieratury"*, „Wiestnik Tomskogo gosudarstwiennogo uniwiersitieta" 2015, nr 393, s. 38.

Но четверо нечленов профсоюза –	Ale czworo nieczłonków związku zawodowego –
Атлант, Сизиф, Геракл и Одиссей –	Atlas, Syzyf, Herakles i Odyseusz –
Контейнеры, трещавшие от груза,	Pudła, trzeszczące od ciężaru,
Внесли, бахвалясь алчностью своей.[113]	Wnieśli, przechwalając się swoją chciwością.[114]

W celu zmniejszenia dystansu między płaszczyznami czasowymi Tarkowski desakralizuje antyk[115]. Tytani i herosi zostali sprowadzeni do roli tragarzy, zaś boginię piękna potraktowano wręcz jak mięso:

И Афродиту подняли на крюк.	I Afrodytę podnieśli na hak.
Как нежный сгусток розового сала[116]	Jak delikatną bryłę różowej słoniny[117]

Konkluzja

W niniejszym artykule dokonałem interpretacji zaledwie wybranych zagadnień, na podstawie których można zestawiać twórczość Zbigniewa Herberta i Arsienija Tarkowskiego. Analizując ich poezje, wysunąłem następujące wnioski. Po pierwsze autorzy w podobny sposób wykorzystują wyobraźnię do wykreowania własnych modeli świata. Schematycznie przypominają się nawzajem, lecz rozróżniającym ich elementem jest postawa podmiotu w stosunku do jego pozycji. Usytuowanie człowieka u Tarkowskiego pozwala mu na poznanie świata bez jakichkolwiek komplikacji, u Herberta natomiast jest on zawieszony w stanie granicznym między bytami. Ważnym aspektem jest także zwrot ku ziemi, chociaż o ile u Tarkowskiego można to określić zamiłowaniem, o tyle u polskiego poety – preferowaniem, które przeciwstawiało się „doskonałości". Podmiot Herberta nieraz próbuje usłyszeć

113 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*, dz. cyt., s. 282.
114 Tłum. filologiczne A.L.
115 P. Cypiliowa, dz. cyt., s. 38.
116 A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I*, dz. cyt., s. 282–283.
117 Tłum. filologiczne A.L.

głos wszechświata i natury, lecz nie może tego dokonać przez brak integracji z przyrodą, w odróżnieniu od rosyjskiego pisarza, który czuje szczególną z nią więź.

Po drugie obaj wykorzystują motywy antyczne, posługując się przy tym ironią. Należy zaznaczyć, że ironia Herberta jest bardziej rozbudowana, wielowarstwowa. Podobnie natomiast używają założeń koncepcji czasu statycznego. Ukazują mitologiczne postaci oraz ich wartości w teraźniejszości, co powoduje pozorną desakralizację oraz deprecjację antyku. Tak naprawdę jednak poeci usiłują nakierować czytelnika na odkrycie, że to właśnie dzisiejsze czasy charakteryzują się degrengoladą. Herbert i Tarkowski łączą przeszłość z teraźniejszością i nieraz przy pomocy tego nałożenia się płaszczyzn otwiera się kolejna z nich – przyszłość.

Warto podkreślić, że nie istnieją żadne źródła, które potwierdzałyby bezpośredni wpływ poetów na siebie. Mimo tego podobieństwa są bardzo widoczne i skłaniają do dalszych badań nad nimi.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia przedmiotu:

Abramowska J., *Wiersze z aniołami*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.

Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa-Wrocław 2001.

Cypiliowa P., *Ironiczieskij diskurs publikacji Arsienija Tarkowskogo „Nowosti anticznoj litieratury"*, „Wiestnik Tomskogo gosudarstwiennogo uniwiersitieta" 2015, nr 393.

Czastuszka, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.

Dudek J., *Zbigniew Herbert wobec T.S. Eliota*, [w:] tejże, *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008.

Faust P., *Realizm socjalistyczny*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 2002.

Gazda G., hasło: *Akmeizm*, [w:] *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.

Kowaldżi K., *Zagorieca posmiertno, kak słowo...*, [w:] A. Tarkowski, *Sobranije soczinienij. Tom I. Stichotworienija*, wybór T. Oziorska-Tarkowska, Moskwa 1991.

Lam A., *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.

Lekmanow O., *Kniga ob akmieizmie*, [w:] tegoż, *Kniga ob akmieizmie i drugije raboty*, Tomsk 2000.

Ligęza W., *Nieustanne komentowanie. Wokół recepcji Zbigniewa Herberta w Polsce*, [w:] *Herbert Środkowoeuropejczyk. Twórczość Zbigniewa Herberta w kontekstach i kontaktach środkowoeuropejskich*, red. K. Krasucki, Katowice 2011.

Obiektywny korelat, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.

Papla E., *Akmeizm. Geneza i program*, Wrocław 1980.

Papla E., *Człowiek, natura i kultura w liryce Arsienija Tarkowskiego*, [w:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. P. Fast i L. Rożek, Katowice 1994.

Papla E., *Kosmologia Arseniusza Tarkowskiego*, [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, red. J. Gotfryd, P. Nowaczyński, Lublin 1997.

Papla E., *Liryka Arseniusza Tarkowskiego wobec idei filozoficznych Hrihorija Skoworody i Pierre'a Teilharda de Chardin*, [w:] *Dziesięć wieków związków wschodniej słowiańszczyzny z kulturą Zachodu. Część pierwsza: Literaturoznawstwo*, Lublin 1990.

Autoreferat: I. Pawlowskaja, *Obrazy prostranstwa i wriemieni w poezii Arsienija Tarkowskogo*, Wołgograd 2007.

Poznawanie Herberta, t. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.

Przybylski R., *Między cierpieniem a formą*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 1, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.

Realizm socjalistyczny, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.

Romaniuk R., *Akmeizm*, [w:] *Historia literatury światowej*, t. 7 – *XX wiek – poezja*, red. M. Szulc, Kraków 2005.

Stankowska A., *Wyobraźnia Pana Cogito*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.

Tarkowska M., *Niewydana książka Arsienija Tarkowskiego*, [w:] tejże, *Okruchy zwierciadła*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2010.

Tyczyński T., *Akmeizm*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 2002.

Urbankowski B., *Dwukrotny pierwszy debiut*, [w:] tegoż, *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony*, Radom 2004.

Wierieszczagina E., *Poezija Arsienija Tarkowskogo w kontiekstie tradicyj Sieriebrianogo wieka*, Wołogda 2005.

Wiśniewska L., *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.

Bibliografia podmiotu:

Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2011.

Tarkowski A., *Sobranije soczinienij. Tom I. Stichotworienija*, wybór T. Oziorska-Tarkowska, Moskwa 1991.

Tarkowski A., *Sobranije soczinienij. Tom II. Poemy. Stichotworienija raznych liet. Proza*, wybór T. Oziorska-Tarkowska, Moskwa 1991.

STRESZCZENIE

Głównym celem artykułu jest porównanie twórczości poetyckiej Arsienija Tarkowskiego i Zbigniewa Herberta. Punktem wyjściowym porównania są założenia akmeizmu. Autor analizuje także kontekst biograficzny poetów. W pracy przeprowadzone badania opierają się na następujących postulatach poetyki akmeizmu: zwrot ku rzeczywistości za pomocą konkretu i uszanowanie tradycji antycznej oraz rodzimej. Te dwa manifesty składają się z innych założeń: obiektywizacji liryki (korelat obiektywny), koncepcji czasu statycznego oraz ironii.

Słowa kluczowe: Arsienij Tarkowski, Zbigniew Herbert, późny debiut, akmeizm, poetyka-poezja, obiektywny korelat, model świata poetyckiego, koncepcja czasu statycznego, tradycja literacka, ironia, poezja rosyjska XX wieku, poezja polska XX wieku

BIOGRAM

Aliaksandr Lautsou studiuje na pierwszym roku studiów magisterskich na polonistyce-komparatystyce. Ukończył studia licencjackie na tym samym kierunku. Obecnie zajmuje stanowisko Sekretarza Wydziałowej Rady Samorządu Studentów Wydziału Polonistyki UJ. Interesuje się związkami między literaturą rosyjską i polską.

Barbara Englender

„Śmierć jest na zdjęciach z wakacji". Fotograficzne motywy w poezji Agnieszki Wolny-Hamkało

Literatura XXI wieku – tak zanurzona w intertekstualnej i multimedialnej przestrzeni – często sięga po odwołania do innych mediów, m.in. fotografii[1]. Bliskie relacje między tą dziedziną sztuki a najnowszą polską poezją zaobserwować można np. w przypadku twórczości Agnieszki Wolny-Hamkało. Wykonywanie zdjęć jest – zdaje się mówić poetka – czynnością najbardziej naturalną w świecie („Ludzie to wielkie, niewrogie nam koty, / które śpiewają w piwnicach / popołudniową piosenkę / i robią sobie zdjęcia wśród dracen" – czytamy w tekście *Mandala* z najnowszego tomiku *Występy gościnne*[2]). Zainteresowanie fotografią wdaje się w tym przypadku silnie skorelowane

1 Motyw ten odnaleźć można w tekstach wielu polskich twórców poetyckich, również starszego pokolenia (by wspomnieć choćby wiersze Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta czy Ewy Lipskiej). O popularności tego tematu w utworach poetyckich świadczyć może chociażby wydanie antologii poezji inspirowanej fotografią, a także miejsce, jakie w rozważaniach literaturoznawców zajmują relacje między tymi dwoma dziedzinami sztuki.
Por. *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią,* red. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007.

2 A. Wolny-Hamkało, *Mandala,* [w:] tejże, *Występy gościnne,* Wrocław 2014, s. 14.

ze specyficzną, lekko oniryczną poetyką tekstów tej autorki, zanurzoną w doświadczeniu codzienności[3].

W twórczości Agnieszki Wolny-Hamkało odnaleźć można wiele fotograficznych tropów. Najbardziej ewidentnym z nich jest tytuł tomiku z 2010 roku. Martyna Markowska w następujący sposób rozszyfrowuje jego znaczenie: „«Nikon i Leica» czyli: albo on i ona, albo nowe i stare odkurzone, albo młody i ta stara zapomniana" [4]. Znane fotograficzne marki, przeniesione do poezji Agnieszki Wolny-Hamkało, stają się postaciami uwikłanymi w niemal ludzkie, intymne relacje. „Wszystko żyje po to, żeby być na zdjęciach" – czytamy w wierszu *ona,* rozpoczynającym książkę[5]. W sąsiednim utworze, zatytułowanym *I on,* znajdujemy natomiast „stłuczony obiektyw"[6] – nie tylko, jak pisze poetka, „corpus delicti ...] improwizacji", ale i świadectwo zaburzonej, zdegenerowanej optyki, poprzez którą przyglądać się mamy rzeczywistości. „Jak w takim świecie mogą skończyć Lenon i Yoko, Nikon i Leica? No jak?" – pyta retorycznie Marcin Hamkało w tekście towarzyszącym wydawnictwu.

Przywołanie w tytule tomiku tak skonstruowanej pary fotograficznych marek nie jest przypadkowe. Zestawienie tradycji i nowoczesności wprowadza nas w przestrzeń dualizmu, tak charakterystycznego dla fotografii – medium opartego na przeciwieństwie negatywu i pozytywu. Pojęcia te, zwłaszcza „ciemne" konotacje związane z negatywem, ściśle łączą się z tematyką ludzkiej śmiertelności, która jest – już od czasu klasycznego *Światła obrazu* Rolanda Barthesa – najsilniejszą konotacją, związaną z pojęciem fotografii. Śmiertelność owa może być zarówno rozumiana jako mikrodoświadczenie przemijania osoby fotografowanej, jak i wrażenie stricte wpisane w akt

3 Co, jak pisze Bogusława Bodzioch-Bryła, jest jednym z wyróżników poezji po 1989 roku, która „po banał ten sięga, ku niemu się zwraca, banał stawia w centrum zainteresowania, wyróżniając go tym samym i odbanalizowując".
B. Bodzioch-Bryła, *Poetyka w świetle medialności i multimedialności,* [w:] tejże, *Ku ciału post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku*, Kraków 2011, s. 195.

4 M. Markowska, *Landszafty*, „Artpapier" 2011, nr 169 [online] http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=121&artykul=2723 [dostęp: 15.12.2015].

5 A. Wolny-Hamkało, *Ona*, [w:] tejże, *Nikon i Leica*, Poznań 2010, s. 5.

6 A. Wolny-Hamkało, *I on*, [w:] tejże, *Nikon…*, dz. cyt., s. 6.

oglądania dawnych zdjęć[7]. Agnieszka Wolny-Hamkało, pisząc o fotografii, również do tego, najprostszego przecież, skojarzenia się odnosi. Śmiertelność zapisaną w samej istocie fotograficznego medium zestawia z sielanką dzieciństwa, niewinność kołyski – z trumną.

Zbieżności między fotograficznym spojrzeniem a poezją tej autorki nie ograniczają się jednak tylko do fragmentów, w których problem ten stematyzowano wprost. Fotograficzność jest pojęciem, które przenieść można również na płaszczyznę stylistyki czy kompozycji tekstu[8]. Jak pisze w przywoływanej już tutaj recenzji *Nikona i Leiki* Martyna Markowska:

> Na pewno nie brak Wolny-Hamkało fotograficznej precyzji w postrzeganiu świata. Dokumentalny zapis przestrzeni w stylu Alfreda Stieglitza, ale z drugiej strony – subtelne portretowanie postaci w stylu Margaret Cameron – tak określiłabym dwa tropy tradycji, którą udałoby się wyśledzić u Wolny-Hamkało. […] Obrazy w tomiku Wolny-Hamkało przesuwają się wolno, czasami złośliwie drażniąc czytelnicze oko kawałkiem niewygodnego szkła z bajki. Czasami drażnią zmysł powonienia odorem, który jest obcy bajkom co prawda, ale uciążliwie obecnym w rzeczywistości. Ręce pachnące rzeżuchą, miasto pachnące smogiem, a w nim ona i on. Przenoszą w swoich głowach bagaże pełne wspomnień, z których każde jest obramowane, wykadrowane, czasami wyzoomowane, czasami panoramiczne. Jak fotografie: charakteryzują się różną wielkością, ostrością i formatem, ale zawsze są ograniczone ramą przestrzenną.[9]

Ta sama badaczka zwraca również uwagę na podobieństwo między onirycznym sposobem obrazowania – tak charakterystycznym dla autorki tomiku *Ani mi się śni* – a fotograficznością, rozumianą jako spojrzenie unieruchamiające zastaną scenę[10]. I choć taką paralelę można również przeprowadzić między fotografią a poezją najnowszą „w ogóle", to jednak nie sposób

---

7 R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996 s. 29, 128–130.

8 Fotografia w poezji Agnieszki Wolny-Hamkało bywa także sposobem wprowadzenia kategorii natury estetycznej, jak w wierszu *spontan pop:*
„[...] I zabierz stąd
te grafomańskie zdjęcia cipek z Norwich.
Kiepskie książki miały jednak dopiero
nadejść (I'm afraid)."
A. Wolny-Hamkało, *spontan pop*, [w:] tejże, *Występy*…, dz. cyt., s. 10.

9 M. Markowska, dz. cyt.

10 Tamże.

zaprzeczyć, że wiersze Agnieszki Wolny-Hamkało – autorki tak często sięgającej po metafory pochodzące z innych mediów i popkulturowe stylizacje – wydają się na tego typu skojarzenia szczególnie podatne.

Znieruchomiałe miasta

Opozycje życie-śmierć, dzieciństwo-starość najpełniej chyba zawierają się w przeciwstawieniu dynamiki i bezruchu, w które w sposób konstytutywny wpisuje się również fotografia. Umberto Eco w *Czytaniu świata* porównuje wszakże to medium do „zwierciadeł zamrażających"[11]. Przeciwstawienie ruchu i stagnacji najpełniej ukazane zostało w wierszu zatytułowanym *pon.,* pochodzącym z tomiku *Spamy miłosne:*

> Miasto wzruszony polaroid. Tranzyt
> wibruje w ponownym transie. Obwodnice
> śpią przy lasach jak płazy. Krawędzią cienia
> jedzie widmowy cyklista. Na pętlach
> dziewczyny w srebrnych kurtkach
> parują jak ciepły chleb. Nocą dworzec
> płonie jak denaturat, pociąg z rzędem dusz.[12]

Fotografia okazuje się tu najbardziej wiernym sposobem rejestracji zastanej rzeczywistości, oddającym obraz w skali 1:1. Różnica pomiędzy miastem prawdziwym a miastem sfotografowanym jest właściwie tylko jedna – stanowi ją ruch. Miasto ukazane zostało jako „wzruszony polaroid", swego rodzaju „powidok". Epitet ten zawieszony jest pomiędzy konotacjami związanymi z poruszaniem się (krótkotrwałym i wymuszonym[13]) a pełnym spektrum emocji, doświadczanych przez jego mieszkańców[14].

---

11 U. Eco, *Czytanie świata,* tłum. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 96.

12 A. Wolny-Hamkało, *pon.*, [w:] tejże, *Spamy miłosne*, Kraków 2007, s. 5.

13 Być może kwestię owego „wymuszenia" należałoby interpretować poprzez pryzmat tytułu wiersza. Poniedziałek, którego skrótem może być tytułowy *pon.* – skrótem, dodajmy, używanym we wszelkiego rodzaju planach i kalendarzach – jest dniem, w którym miasto po weekendowym zastoju wraca do normalnego trybu pracy.

14 Warto zwrócić uwagę na to, że Agnieszka Wolny-Hamkało nie odwołuje się ani do foto-

Roland Barthes w następujący sposób charakteryzował różnice między filmem a fotografią:

> Ale fotografia […] jest *bez przyszłości* (stąd jej patetyzm, melancholia). Nie ma w niej żadnego «ku», podczas gdy kino jest w ruchu i dlatego w nim nie ma melancholii […] Będąc nieruchoma, fotografia kieruje się od przedstawienia do zatrzymania go.[15]

Opozycja ruchome miasto-statyczne zdjęcie w tekście Agnieszki Wolny-Hamkało rozegrana zostaje jednak w dość nietypowy sposób. W przestrzeni opisywanej przez poetkę również nie sposób znaleźć celowego, linearnego ruchu – taki tok myślenia zarezerwowany jest dla tranzytu, który przecież w danej miejscowości się nie zatrzymuje, stając się tylko powtórzeniem, wpisanym w miejską tkankę. Ruch w tekście *pon.* to raczej rytm, pulsowanie miasta – sformułowania go opisujące koncentrują się albo wokół wibracji, albo też zapętlonego, powolnego przemieszczania się po okręgu (wspominane w tekście opuszczone obwodnice, pętle tramwajowe). Po stronie miasta sytuujemy zatem jedynie ruch pozorny, znajdujący się na granicy statyki. To jednak wystarczy, by odróżnić tę przestrzeń od zdjęcia – niewzruszonego, znieruchomiałego do szczętu. Jeśli nieruchomość fotografii jest u Agnieszki Wolny-Hamkało – jak chciałby Barthes – wyrazem melancholii, to również miasto napiętnowane byłoby (choć w mniejszym stopniu) takim melancholijnym spojrzeniem.

Jedyny wyraźny ruch (któremu można przypisać jakąś celowość), wpisany w wiersz, odbywa się na „krawędzi cienia" – między tym, co widzial-

---

grafii „klasycznie analogowej", ani też do fotografii cyfrowej, lecz sięga po pojęcie polaroidu – techniki, która teoretycznie nie powinna mieć racji bytu od czasu cyfrowego przełomu. Polaroid jest zdjęciem natychmiastowym, podlegającym obróbce dyfuzyjnej (łączącej proces wywoływania i utrwalania) we wnętrzu aparatu, a także nieposiadającym negatywu. Jego szybkość w czasach fotografii analogowej wymuszała niedostatki natury technicznej. Stąd też polaroidy charakteryzowały się dosyć specyficzną poetyką. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że ta estetyka – nieco oniryczna, zamglona, mniej dbająca o szczegół, a bardziej o atmosferę – w pewien sposób paralelna jest wobec estetyki charakterystycznej dla poezji Agnieszki Wolny-Hamkało, a także dla jej sposobu widzenia miasta.

15 R. Barthes, dz. cyt., s. 160.

ne, a tym, co pozostaje poza obszarem percepcji. Być może dzieje się tak dlatego, że dla fotograficznego spojrzenia najbardziej istotna jest opozycja światło–ciemność, leżąca u podstawy malowania słońcem. Ruch sytuowałby się właśnie na tej – konstytutywnej dla samej fotografii – granicy.

Opozycja ruch–bezruch w przypadku wiersza zatytułowanego *pon.* wpisana jest w przestrzeń publiczną. Fotograficzne znieruchomienie może jednak również patronować sferze prywatnej, intymnej, przybierając postać „wstrzymanego oddechu". Tak jest w tekście *** z tomiku *Gospel:* „Ta noc jak solówka Davisa, powiększone zdjęcie / na którym jesteś minutę przed wyznaniem czegoś ważnego (śmiertelnie)"[16]. O ile w *pon.* bezruch stanowił rodzaj języka, sposobu opowiadania o mieście, o tyle w powyższym tekście jest raczej pauzą, stopklatką, podkreślającą czasowość zatrzymania.

Fotografia jako wycięty kadr

Edgar Morin w połowie XX wieku miał w następujący sposób scharakteryzować fotografię: „Prawdę powiedziawszy, patrząc na zdjęcie, mamy wrażenie, że patrzymy na *analogon, eidolon,* któremu brakuje tylko ruchu"[17]. Powinowactwo fotografii i sztuki filmowej, o którym mówi również Barthes, najczęściej zamyka się w opisywanej tu opozycji ruchu i statyki, dźwięku i milczenia, czasowości i trwania. Relację tę w następujący sposób podsumowuje Marianna Michałowska:

> Potoczne rozumienie zestawia film i fotografię automatycznie: najpierw powstała technologia umożliwiająca rejestrowanie obrazów nieruchomych, a następnie ruchomych. To jakby wyobrazić sobie sytuację, w której fotografię „popchnięto" i stała się ruchoma.[18]

16 A. Wolny-Hamkało, ***, [w:] tejże, *Gospel*, Wrocław 2004, s. 22.

17 Cyt. za: B. Stiegler, *Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 68.

18 M. Michałowska, *Obraz utajony*, Kraków 2007, s. 133.

Być może dlatego właśnie w poezji Agnieszki Wolny-Hamkało fotografia bardzo często ukazana zostaje jako medium pokrewne wobec filmu – metafory dotyczące obydwu tych sfer przecinają się i uzupełniają[19].

Taki sposób widzenia fotografii można znaleźć m.in. w tekście *salvatore sirakuzano*:

> To był spisek zwrotnic:
> umarł punktualnie. Ponoć
> stoją za tym państwa trzecie.
> Naszpikowany elektroniką sex shop rejestrował.
> Nie zmarnować mi tego obrazu
> (to inaczej brzmi kurwa
> w ustach prokuratora).
> Chodzą, robią pomiar światła.
> Jakby śnieg, tylko pada od dołu.
> Chyba mam przesilenie.[20]

Ciągła rejestracja obrazu (dokonywana przez kamery zamontowane na ścianie sex shopu, co dobitnie pokazuje, że współczesny świat, podlegający nieustannemu śledzeniu okiem kamer ulicznych, ma w sobie coś z pornografii), przeciwstawiona zostaje stopklatce z powstałego filmu, pojedynczemu obrazowi, istotnemu dla prowadzonego dochodzenia[21].

Odwrócona kolejność wytwarzania obrazu (zarówno wymuszona poprzez potraktowanie fotografii jako wycinka taśmy filmowej, jak i obejmująca czynności związane z wykonywaniem zdjęć[22]) staje się symptomatyczna

---

19 Warto przywołać tu poglądy Victora Burgina, w następujący sposób streszczane przez Mariannę Michałowską:
„Gdyby zgodzić się z tezą stawianą przez Burgina, okazałoby się, że odbiór fotografii jako jednego kadru, po prostu «wyjętego z rzeczywistości» byłby niemożliwy. Fotografie opowiadamy, zmieniając je w film w naszej pamięci."
Tamże, s. 154.

20 A. Wolny-Hamkało, *salvatore sirakuzano*, [w:] tejże, *Spamy*…, s. 56.

21 W powszechnym rozumieniu fotografia jako „starsza siostra" filmu wydaje się mieć silniejsze konotacje z dokumentem, obiektywną rejestracją, niż artystyczną kreacją.

22 Mam tu na myśli głównie kwestię pomiaru światła, który powinien nastąpić przed wykonaniem zdjęcia.

dla obserwowanej tu sceny tajemniczego morderstwa (mającego prawdopodobnie wymiar porachunków mafijnych). Odwrócenie porządku na płaszczyźnie fotograficznej znajduje swoje odbicie w odwróceniu porządku moralnego.

Warto przy tym pamiętać, że fotografia – zwłaszcza u swych początków – często była opisywana w kategoriach kryminalnych. Ślad takiego spojrzenia można zaobserwować chociażby w określeniu „strzelać zdjęcia", które pozwala utożsamić dźwięk wyzwalanej migawki z wystrzałem. Akt fotografowania często łączony jest z polowaniem na bezbronną postać, wykonanie zdjęcia – z jej „ustrzeleniem". Jak pisał Starl, „Fotograf czyni swoją ofiarę «niezdolną do ruchu». Jest myśliwym, policjantem"[23].

W przypadku postępowania policyjnego, kluczową rolę odgrywa walor dokumentalny zdjęcia. Fotografia przez lata uważana była za medium najbardziej obiektywne, pełniące funkcję niezbywalnego dowodu. Liczne przykłady manipulacji obrazem (nie tylko tym powstałym w epoce nieustannej ingerencji programów komputerowych, ale i wcześniejszym, analogowym) nie wyrugowały jeszcze tego oczywistego skojarzenia.

Statyczną[24] scenę prowadzonego śledztwa (nasuwającą kolejne skojarzenie ze zdjęciem) przerywa tylko jeden, jakże wymowny głos: „nie zmarnować mi tego obrazu". Zdanie to jest rozpatrywane przez poetkę w dwóch kontekstach: „prokuratorskim", a także na płaszczyźnie normalnego, „cywilnego" odbioru fotografii („to inaczej brzmi kurwa / w ustach prokuratora"). Agnieszka Wolny-Hamkało wyraźnie gra jego wieloznacznością – w zależności od kontekstu przywoływany przez nią tekst to wiąże się z chęcią zachowania dowodu w sprawie, to odnosi się do dbałości o kwestie natury estetycznej, to znowu staje się wołaniem o pamięć i ocalenie prywatnego doświadczenia.

23 Cyt. za: B. Stiegler, dz. cyt., s. 141.

24 Analogicznie do omawianego już tutaj tekstu *pon.,* mamy tu do czynienia z ruchem nieliniowym, chaotycznym i w pewnym stopniu entropicznym.

W więzieniu fotografii

W bardzo podobny sposób – jako statyczny element obrazu filmowego – fotografia funkcjonuje w wierszu Agnieszki Wolny-Hamkało zatytułowanym *Złote czasy radia*:

> Ściemnia się nad miastem błękitna broszurka
> z alfabetem brajla, ale czad jeszcze grzmi
> w podwórkach i ciężkie metalowe wrotki
> tłuką o bruk. W tym samym momencie
> chłopiec znajduje w kuble celuloid (to złote
> czasy radia, jeszcze można było znaleźć
> w kuble celuloid) i patrzy pod światło lampy,
> mruga oczami. W maleńkich klatkach
> ma dziewczynę podnosi się z łąki, otrzepuje
> sukienkę – to wszystko. Zmienia się.
> Chłopiec jedzie na ostatnie piętro. Pośrodku
> dachu oddycha wydma. Nikt jeszcze nie przeczuwa
> tych drugich narodzin. Ale on już z dłoni
> robi kadr i świat staje się loteryjką.[25]

Tu również fotografia jest częścią większej całości – celuloidowej błony, która oglądana przy źródle światła daje poszatkowany obraz na kształt filmu poklatkowego.

Gest spoglądania pod światło – zwłaszcza w kontekście dramatycznego zakończenia wiersza, podszytego grozą śmierci – jest tu szczególnie wymowny. Rażący (a więc stwarzający zagrożenie dla wzroku) blask[26] niejako „wyłapywany" jest przez taśmę celuloidową, ożywiając w ten sposób zamrożone w poszczególnych kadrach sceny. Proces ten zostaje powielony, zreprodukowany w samobójczym geście kadrowania zastanego świata, tożsamym z poddaniem się jego losowości.

W kontekście tym ważną rolę odgrywa dwuznaczność fotograficznych określeń. Jak pisze Marianna Michałowska:

---

25 A. Wolny-Hamkało, *Złote czasy radia*, [w:] tejże, *Ani mi się śni*, Wrocław 2005, s. 25.

26 Co istotne w kontekście poezji Agnieszki Wolny-Hamkało, jest to światło lampy – „udomowione", rozpraszające mrok nocy.

> Polski wyraz „klatka" […] odnosi się nie do zatrzymania czasu, ale do przestrzeni. Jest jej ograniczeniem. Umieszczamy w niej zwierzęta, by nie uciekły. Jest zatem synonimem utraty wolności. Klatki filmowe chwytają w swoją przestrzeń określone momenty.[27]

Klatka stworzona z celuloidowej błony staje się również rodzajem więzienia (wrażenie to potęguje zawarte w tekście sformułowanie „W maleńkich klatkach / m a dziewczynę" (podkreślenie B.E.). Więzienia, którego mury wydają się absolutnie nieprzekraczalne – zarówno dla zamkniętych w celuloidzie, jak i dla tych na wolności. Marianna Michałowska w następujący sposób rozwija wspomnianą już tutaj metaforę „zamrażającego zwierciadła" Umberto Eco:

> By dowiedzieć się co jest poza kadrem lustra, nie należy ulegać pokusie jak Alicja i wchodzić w głąb odbicia, lecz wycofać się, by zwiększyć kąt odbicia przestrzeni. […] W fotografii oddalenie od kadru nic nie da, nie zobaczymy niczego więcej ponadto, co zostało sfotografowane.[28]

Być może zatem opisywany w tekście gest samobójczy należałoby czytać jako próbę przekroczenia granicy wyznaczonej przez celuloidową błonę. Owa transgresja ściśle związana byłaby ze śmiercią, czy też – jak być może chciałaby Agnieszka Wolny-Hamkało – drugimi narodzinami. Co ciekawe, dokonywałaby się ona w momencie zakreślenia fotograficznego kadru – geście uruchomienia „loteryjki" życia i śmierci, w którym beztroska dzieciństwa przecina się z grozą samobójczego lotu.

Dzieciństwo w świecie negatywu

Ta świadomość losowości wpisanej w dualizm życia i śmierci realizuje się również w codziennym doświadczeniu ludzkiej pamięci, w którym fotografia – jak w postępowaniu sądowym – zyskuje walor dowodu. Taką myśl można znaleźć również w tekście Rolanda Barthesa: „Ważne jest, że zdjęcie ma siłę potwierdzenia i że potwierdzenie Fotografii odnosi się nie do przed-

27 M. Michałowska, dz. cyt., s. 133.

28 Tamże, s. 83.

miotu, lecz do czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania"[29]. Zdjęcie staje się tutaj zatem dokumentem poświadczającym istnienie nie tyle dziewczyny na łące, ile czasu minionego. To nie tylko dowód, ale i medium pozwalające na doświadczenie przeszłości.

Nieco inaczej problem ten prezentuje się w sytuacji gdy oglądane zdjęcia to rodzinne pamiątki. W takim kontekście najsilniej objawia się zawarte w samym ontologicznym sednie fotografii balansowanie między figurą kołyski a trumny, między światem idylli a rzeczywistością napiętnowaną katastrofą. Jak pisze Alicja Mazan-Mazurkiewicz, stare zdjęcia „mogą być także świadectwem obcości, zerwania więzi, rozziewu pomiędzy dawną formą a obecną"[30]. Oczywiście opisywane tu poczucie nieprzystawalności jest tym większe, im więcej czasu minęło pomiędzy momentem wykonania zdjęcia a doświadczeniem jego oglądania. Niemniej jednak – by znów powołać się na Rolanda Barthesa – „zawsze będzie w nim tajemniczy punkt nieaktualności, dziwny zastój, zasadnicza istota zatrzymania"[31].

Zdjęcia z dzieciństwa są dowodem naszej historii (fotografia stawałaby się tu medium umożliwiającym niemal dotknięcie emocji), ale i pewnego rodzaju Barthesowskim przeciwwspomnieniem"[32], kradnącym nam możliwość prawdziwego wspominania. Ślad takiego spojrzenia można znaleźć w tekście Agnieszki Wolny-Hamkało, o wymownym tytule *CV na śmieci*:

> Od dzieciństwa miał kłopoty z czasem –
> stąd mnóstwo zdjęć z czasów
> gdy nie był sobą.[33]

Wpisane w tekst „kłopoty z czasem" można interpretować jako wyraz niezgody na przemijanie, ludzką śmiertelność. Zdjęcia z dzieciństwa stają się

29 R. Barthes, dz. cyt. s. 158.

30 A. Mazan-Mazurkiewicz, *„Co z dziwnym urokiem?". O motywie starych fotografii w poezji współczesnej,* [w:] *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, t. 13, Łódź 2010, s. 391.

31 R. Barthes, dz. cyt., s. 162.

32 Tamże.

33 A. Wolny-Hamkało, *Cv na śmieci*, [w:] tejże, *Gospel*... s. 17.

dokumentacją okresu, kiedy bohater „nie był sobą”[34] – czasu, podlegającego innym kategoriom. Ich oglądanie można rozumieć jako doświadczenie umożliwiające spojrzenie w oczy ukrytemu w nas innemu[35].

Warto przy tym pamiętać, że zdjęcie, funkcjonujące w przestrzeni pamięci, nie musi być nośnikiem możliwych do stematyzowania treści – może być nośnikiem emocji. Tak jest w zakończeniu tekstu zatytułowanego *kasztany w Teatrze Wybrzeże:*

> Bo wszystko, do czego wracam
> jest przeźroczyste, jak powielane
> w nieskończoność zdjęcie, na którym
> trzeba to mówić? – jesteśmy
> szczęśliwi.[36]

Szczęście, o którym mowa w tekście, wydaje się uczuciem „oczywistym” („trzeba to mówić?” – pyta poetka). Jednocześnie jednak deklaracja ta podszyta zostaje nutą strachu. Poczucie szczęścia sytuuje się na granicy wymawialności – tak, jakby jego kruchość mogła nie wytrzymać zderzenia ze jednoznacznością języka[37]. Repozytorium ludzkiej pamięci porównane jest do przeźroczystej fotografii. Jej blaknięcie nie jest związane tylko z upływem czasu, ale przede wszystkim z poddaniem odbitki nieustannej reprodukcji, która – niczym w przypadku Baudrillardowskich symulakrów – pozbawia fotografię treści, odrywając znaczenie od znaczącego[38].

Podobny sposób widzenia fotografii wydaje się punktem wyjścia dla wiersza *Negatyw* Agnieszki Wolny-Hamkało:

---

34 Świadomość takiego „pęknięcia”, nieciągłości, można znaleźć chociażby w pismach Waltera Benjamina.

35 Por. również:
A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie),* red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.

36 A. Wolny-Hamkało, *kasztany w Teatrze Wybrzeże*, [w:] tejże, *Nikon i Leica...*, s. 38.

37 Jest to szczególnie wymowne w przypadku wiersza, w którym tak wiele mówi się o koncepcji nowości, przemiany.

38 Por. np. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

W mieście zostali chłopcy
z procami w kieszonkach bluz.
To zwiadowcy band – wykręcają ręce
najładniejszym dziewczynom.
Nocą uprawiają plucie
flegmą jaskrawą jak lajkra.
Miasto wtedy tli się jak kolorowanka.
[…]
Twardzielom z kurtek wypadają tik-taki,
kiedy tak idą przez sierpień
z głowami pełnymi pomysłów.
Podciągają spodnie i cały świat
zawraca[39]

Tekst ten wydaje się tu szczególnie interesujący – na interpretację, osadzającą go w „fotograficznej" przestrzeni nakierowuje bowiem w tym przypadku przede wszystkim tytuł utworu (bez tego kontekstu próżno byłoby szukać tu fotograficznych śladów). Jest on jednak bardzo wymowny, bo odwołujący się wprost do pojęcia negatywu – wpisanego w fundamentalną dla fotografii dialektykę, a zarazem w jedną z najbardziej inspirujących metafor związanych z tym medium.

Interpretację umieszczenia tego pojęcia w tytule tekstu można zamknąć w odczytaniu go jako gest sprzeciwu wobec traumatycznych doświadczeń dziewczęcego dorastania w świecie męskiej (chłopięcej) dominacji[40]. Można jednak również – i ku tej interpretacji bym się skłaniała – przeczytać wiersz jako tekst ekfrastyczny, odnoszący się do istniejących bądź jedynie potencjalnych negatywów będących zapisem dzieciństwa. Funkcjonowanie dwóch obrazów, bliźniaczo podobnych, lecz sytuujących się po przeciwnych stronach opozycji światło-ciemność, staje się analogiczne do istnienia dwóch symetrycznych światów (np. męskiego i żeńskiego bądź osadzonego w przeszłości i związanego z teraźniejszością). Pytanie o możliwość istnienia odbitek pozytywowych byłoby świadectwem doświadczenia braku, niemożności dopełnienia historii drugą stroną tego samego medalu.

39 A. Wolny-Hamkało, *Negatyw*, [w:] tejże, *Ani mi się śni*..., s. 26.

40 W podobny sposób można odczytywać dwuznaczność słowa „klatka", użytego w wierszu *Złote czasy radia*, który to tekst ma przecież równie silną wymowę inicjacyjną.

Warto pamiętać, że oglądanie starych zdjęć to także czynność, jakiej w obliczu nadchodzącego zaćmienia Słońca w niemal histeryczny sposób oddają się bohaterowie pierwszej napisanej przez Agnieszkę Wolny-Hamkało powieści:

> W radiu podawali prognozę pogody dla podróżujących nocą. Już za dwa tygodnie miało dojść do całkowitego zaćmienia słońca. I spiker pomysłowo radził oglądać je przez zdjęcia rentgenowskie. Ludzie wyciągali z pawlaczy i pudeł stare filmy fotograficzne, których nie używa się już w czasach cyfrowych. Nocami, kiedy dzieci zasypiały w łóżkach, kobiety brały negatywy do kuchni i wylewały łzy nad straconą młodością.[41]

Tu również – siłą rzeczy – nie mamy do czynienia z odbitkami pozytywowymi, lecz właśnie negatywami, obrazami odwróconymi, trudnymi w percepcji, ale jednocześnie umożliwiającymi przeniesienie się do czasów sielankowej młodości (nawet jeśli za sprawą użytego medium młodość tę można percypować tylko w kontekście przemijania i nadchodzącej śmierci).

Śmiercionośne spojrzenie

Współistnienie tych dwóch dyskursów – zbudowanych wokół dzieciństwa i śmierci – uobecniających się w pojęciu fotografii, najpełniej uwidocznione zostaje w teście *Wahadełko* pochodzącym z najnowszego tomiku Agnieszki Wolny-Hamkało:

> Śmierć jest na zdjęciach z wakacji,
> w szczepionkach przeciw wściekliźnie
> żółta jak Chińczyk w butach z porcelany
> wróży ci z ręki, pluje pestkami.
> Śmierć jest w gazetach, pod szybką
> zegarka. Jest w brudnej wodzie,
> kąpie się po tobie.[42]

41 A. Wolny-Hamkało, *Zaćmienie*, Wołowiec 2013, s. 28.

42 A. Wolny-Hamkało, *Wahadełko*, [w:] tejże, *Występy gościnne*...., s. 28.

Wszechobecność śmierci zamknięta zostaje w tytułowym pojęciu wahadełka – prostego urządzenia pochodzącego ze sfery paranormalnej, służącego do wykrywania pewnego rodzaju nieciągłości przestrzeni (być może w tym wypadku właśnie śmierci). Sposób jego działania, silnie związany z pojęciem wahania się, podobnie jak tekst *Złote czasy radia*, wpisuje w dyskurs mortalny świadomość pewnego rodzaju losowości. Powaga ludzkiej śmiertelności skontrastowana zostaje ze zdrobnieniem stosowanym w nazwie urządzenia, a także umniejszona poprzez skojarzenia z pojęciem gry oraz ze sferą paranormalną (która przecież do zaświatów często się odwołuje).

Wpisanie śmierci w mikrokosmos zorganizowany wokół fotografii z wakacji również podkreśla loteryjność, przygodność wykonywanych zdjęć[43]. Śmierć wprzęgnięta zostaje w przestrzeń beztroski, wakacyjnego doświadczenia przebywania poza czasem[44]. To jednak czas, rządzący zarówno nagłówkami gazet, jak i panujący „pod szybką zegarka", jest tutaj głównym bohaterem. Pozorne wyrwanie się spod jego władzy jest tylko pułapką. Blaknące zdjęcia z wakacyjnych wojaży stają się tylko strzępami wspomnień. Skontrastowanie beztroski z brutalną rzeczywistością ludzkiej śmiertelności okazuje się w dwójnasób bolesne.

Związek między fotografią a śmiercią wyraźnie zarysowany zostaje także w zakończeniu tekstu *recenzja wewnętrzna*:

> Przesłał mi zdjęcie psa
> i napisał: MY
> uśpiliśmy sukę.

43 Pojęciu „zdjęć z wakacji" warto przyjrzeć się przez pryzmat fragmentu przytaczanego już tutaj *Zaćmienia*:
„Przecież każdemu jego życie wydaje się wyjątkowe. To syndrom prezentowania zdjęć z wakacji. Przerabiałam to dziesiątki razy. Jeszcze jeden portret na tle morza, a teraz z palmą, przy jedzeniu owoców morza. ...] Nagle masz dość, a gospodarze są cali rumiani z emocji i najwyraźniej dopiero się rozkręcają".
Oglądanie cudzych zdjęć z wakacji staje się torturą ze względu na przekonanie ich autorów o wyjątkowości zarejestrowanego przez nich doświadczenia. W bardzo podobny sposób kwesta poczucia wyjątkowości ludzkiego losu wpisana jest w pojęcie śmiertelności.
A. Wolny-Hamkało, *Zaćmienie*..., s. 80–81.

44 Podobną charakterystykę możemy przypisać również czasowi dzieciństwa.

> Tak to się zaczyna
> i tak to się kończy.[45]

Zdjęcie uśpionego psa staje się pretekstem do konstatacji o wszechobecności śmierci[46]. Warto zwrócić uwagę na lakoniczność komentarza, którym opatrzone zostało zdjęcie jeszcze wówczas żywego psa. Skrótowość tę można tłumaczyć fragmentem rozważań Rolanda Barthesa:

> Ohyda to właśnie: nie mieć nic do powiedzenia o śmierci osoby, którą najbardziej kocham, o jej zdjęciu, w które się wpatruję, nie mogąc nigdy go zgłębić i przekształcić. Jedyna „myśl", jaką mogę mieć, to tylko tyle, że u końca tej pierwszej śmierci wpisana jest moja śmierć. Pomiędzy nimi nie ma nic, tylko oczekiwanie.[47]

Zawarta w tekście Agnieszki Wolny-Hamkało świadomość, że „tak to się zaczyna/i tak to się kończy" wydaje się w tym kontekście analogiczna wobec Barthesowskiego sformułowania, w którym najpełniej chyba uobecnia się rytm narodzin i śmierci, powtarzalności przemijania.

> O fotografii mówi się na dwa sposoby – pisze Marianna Michałowska – w pierwszym ujęciu jest ona racjonalna, jak techniczny obraz pokazujący to, co jest; jednak w drugim – pod racjonalną powłoką kryje się obraz „nieoswojony". […] Fotografia ma zatem swoją stronę jasną słoneczną, można by powiedzieć, i mroczną, nocną, rozświetloną przez płynne światło księżyca[48].

W poezji Agnieszki Wolny-Hamkało obydwa te sposoby widzenia fotografii – jak dwie strony tego samego medalu, negatyw i pozytyw – nieustannie przenikają się, migocąc i opalizując.

W posłowiu do wspominanej tu już antologii poezji inspirowanej fotografią, wydanej pod wymownym tytułem *Światłem pisane,* redaktorzy tomu dokonują następującego rozpoznania: „Kojarzenie ze sobą dwóch dziedzin sztuki jest ryzykowne i wymaga wyczucia, ale też pozwala dostrzec zjawiska

45 A. Wolny-Hamkało, *recenzja wewnętrzna*, [w:] tejże, *Nikon i Leica*..., s. 48.

46 Która wydaje się szczególnie wymowna w kontekście gry słów, łączącej pojęcie śmierci z przestrzenią oniryzmu.

47 R. Barthes, dz. cyt., s. 165.

48 M. Michałowska, dz. cyt., s. 106–107.

kulturowe w nowej perspektywie"[49]. Nie inaczej jest w przypadku poezji Agnieszki Wolny-Hamkało. Obecność motywów fotograficznych w cytowanych utworach pozwala pod innym kątem przyjrzeć się tak istotnym dla najnowszej poezji problemom, jak doświadczenie czasu czy ludzkiej śmiertelności.

BIBLIOGRAFIA

I Literatura podmiotu:

Wolny-Hamkało A., *Ani mi się śni*, Wrocław 2005.
Wolny-Hamkało A., *Gospel*, Wrocław 2004.
Wolny-Hamkało A., *Nikon i Leica*, Poznań 2010.
Wolny-Hamkało A., *Spamy miłosne*, Kraków 2007.
Wolny-Hamkało A., *Występy gościnne*, Wrocław 2014.
Wolny-Hamkało A., *Zaćmienie,* Wołowiec 2013.

II Literatura przedmiotu:

Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 1996.
Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
Bodzioch-Bryła B., *Poetyka w świetle medialności i multimedialności* [w:] tejże, *Ku ciału post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku*, Kraków 2011.
Eco U., *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.
Łebkowska A., *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, *Posłowie*, [w:] *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, red. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Olszanica 2007.

49 B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, *Posłowie*, [w:] *Pisane światłem*..., dz. cyt., Olszanica 2007, s. 182.

Michałowska M., *Obraz utajony*, Kraków 2007.
Markowska M., *Landszafty*, „Artpapier" 2011, nr 169, [online] http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=121&artykul=2723 [dostęp: 15.12.2015].
Mazan-Mazurkiewicz A., *„Co z dziwnym urokiem?". O motywie starych fotografii w poezji współczesnej*, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, t. 13, Łódź 2010.
Stiegler B., *Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.

ABSTRAKT

Tekst proponuje interdyscyplinarne spojrzenie na poezję Agnieszki Wolny-Hamkało. Jego celem jest ukazanie relacji, w jakie wchodzi ona z fotografią. Artykuł sięga do „klasycznych" pojęć związanych z tym medium, takich jak dualizm negatywu i pozytywu, opozycja ruchu i stagnacji, życia i śmierci, tego co, w kadrze i poza nim, oraz prezentuje sposoby ich transpozycji na płaszczyznę utworu poetyckiego. Wśród fotograficznych metafor wskazywanych w tekście, istotne miejsce zajmuje również odczytywanie zdjęcia jako dowodu, śladu pozostawionego na „miejscu zbrodni", „klatki" więżącej bohaterów. W artykule analizie i interpretacji poddano wiersze Agnieszki Wolny-Hamkało pochodzące z tomików publikowanych w latach 2004–2014.

Słowa kluczowe: literatura, literatura najnowsza, poezja polska, fotografia, literatura a sztuki wizualne

BIOGRAM

Barbara Englender – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa. W swych badaniach zajmuje się przede wszystkim relacjami między poezją najnowszą a nowymi mediami oraz przestrzenią sztuk wizualnych. Kontakt do autora: b.englender@o2.pl

Piotr Konecki

Czy ta rewolucja to tylko atrapa?

Nie musisz robić rewolucji w sztuce
widzisz nie ma gwarancji
Że to wyjdzie, nie każdy jest Banksym[1]

Adam Zieliński, aka Łona, choć sam odżegnuje się od takiego wizerunku, jest być może najmniej typowym przedstawicielem polskiego rapu. Tak jak cała kultura hip-hop[2], rap pochodzi przede wszystkim z blokowisk wielkich miast Stanów Zjednoczonych lat 80., takich jak Nowy Jork, Los Angeles, Chicago, Detroit. W powszechnej opinii osoby powiązane z hip-hopem nie przejawiają zbyt wyrafinowanych gustów, zdarzają się im konflikty z prawem, mają nałogi i braki w edukacji. Postać Łony, który ukończył prawo na

1 A. Zieliński, *Nie wygłupiaj się* z płyty *Cztery i Pół* [online] http://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,nie_wyglupiaj_sie.html [dostęp: 20.02.2017].

2 Choć same rozróżnienia są nieostre i nawet ludzie *z branży* nie są zbyt konsekwentni, wydaje się, że można starać się wprowadzić nomenklaturę, w której rap będzie gatunkiem muzycznym, a hip-hop ogółem zjawisk związanych z tą subkulturą. „Hip hop opiera się na czterech filarach. Są nimi Mc-ing, turntablizm, breakdancing i graffiti". Cyt. za: S. Wright, *Nie ma jak w domu*, tłum. P. Makles, Wydawnictwo Sine Qua Non, Kraków 2011, s. 19. Wszelkie informacje na temat Banksy'ego pochodzą z tej właśnie pracy, chyba, że zaznaczono inaczej.

Uniwersytecie Szczecińskim i pracuje w kancelarii prawniczej, jest jednym z wyraźnych dowodów na krzywdzącą stereotypowość takiego poglądu. Warto byłoby więc *mieć wątpliwość*[3], czy nie są to jedynie przesądy.

Jeżeli raperzy często dla społeczeństwa wydają się ludźmi o podejrzanej proweniencji, lub mówiąc kolokwialnie, szemranymi typami, to grafficiarze zwykle uznawani bywają za przestępców. Graffiti z prawnego punktu widzenia klasyfikowane jest jako niszczenie mienia. Dla wielu ludzi rysunki, czy raczej „bohomazy" wrzucane przez *writerów,* jedynie szpecą miejską przestrzeń. Dlatego też ich twórcy są ścigani przez policję i inne służby porządkowe[4]

> W całym zamieszaniu i tajemnicy, […] łatwo zapomnieć, że w rzeczywistości to, czym się zajmuje, wcale nie jest takie wspaniałe. Nielegalne malowanie własności publicznej wymaga niemałego zasobu przedsiębiorczości, cierpliwości, kondycji i odporności. Często trzeba pracować w nocy, wspinać się na budynki, zwisać z mostów, trzeba wiedzieć, których kamer dozorujących unikać i kiedy wypadają zmiany policji, żeby móc ich ominąć.[5]

Po części możemy uznać to za przyczynę powstania niemal romantycznego etosu grafficiarza. *Writerzy* z konieczności pozostają anonimowi i dosłownie nieuchwytni. Pracują w ukryciu, w nocy lub nad ranem, często zmuszeni do ekwilibrystycznych wyczynów, by móc ulokować swoje dzieło w upatrzonym miejscu. Widzowie nie mają o nich najmniejszego pojęcia, dla nich równie dobrze graffiti mogłyby być tworzone przez duchy. Co więcej, dzieła *street artu* zwykle są skazane na krótkotrwałość. Stróżowie tzw. porządku społecznego wypowiadają im wojnę, wskutek czego zostają zmywane, zamalowywane, zacierane lub unicestwiane w jakikolwiek inny sposób.

---

3 A. Zieliński, *Miej wątpliwość* z płyty *Cztery i Pół* [online] http://www.tekstowo.pl/piosenka,Lona,miej_watpliwosc.html [dostęp: 20.02.2017].

4 W Polsce dzieje się w oparciu o Art. 63a Kodeksu Wykroczeń dostępnego [dostęp: 20.02.2017] pod tym adresem: http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19710120114/U/D19710114Lj.pdf, który stwierdza: „Kto umieszcza w miejscu publicznym do tego nieprzeznaczonym ogłoszenie, plakat, afisz, apel, ulotkę, napis lub rysunek albo wystawia je na widok publiczny w innym miejscu bez zgody zarządzającego tym miejscem, podlega karze ograniczenia wolności albo grzywny."

5 S. Wright, dz. cyt., s. 63.

W tej formie frapująco splatają się dwa dążenia: do wyrażenia siebie i do pozostania bezimiennym. Pewnym wyjściem z sytuacji są tzw. tagi, czyli podpisy grafficiarzy, artystyczne sygnatury. Może to prowadzić do sytuacji jak z komiksów, gdy ktoś za dnia funkcjonuje jako niewyróżniający się członek społeczeństwa, a w nocy zostaje ulicznym bohaterem niczym Batman.

Bodaj najwybitniejszym, a z pewnością najsławniejszym przedstawicielem tego zjawiska jest Banksy. Człowiek, którego tożsamość jest spowita tajemnicą i to tajemnicą nieznośną. „Banksy jest artystą sławnym z tego, że nikt go nie zna"[6]. Jego prace powszechnie uznawane są za dzieła sztuki, a próby dociekania kim tak naprawdę jest, podejmowane są przez ludzi najróżniejszej proweniencji. Na czym więc opiera się ów fenomen?

Z pewnością wyczerpująca odpowiedź na to pytanie leży poza zasięgiem niniejszego szkicu. Chciałbym więc zaznaczyć jedynie najciekawsze moim zdaniem miejsca, które mogą rzucić pewne światło na kulturę, której Banksy jest, paradoksalnie, najjaśniejszą postacią.

Wśród wielu niepełnych i często sprzecznych informacji, pewnym wydaje się, że Banksy urodził się w latach 70. (prawdopodobnie w 1974 r.) i pochodzi z Bristolu. Wielokrotnie jest podkreślane, że potrafi pojawiać się we właściwym miejscu o właściwym czasie. Nieoceniony jest wpływ, jaki na przyszłego artystę miało rodzinne miasto. Bristol posiada niezwykle bogatą kulturę graffiti. Prawdopodobnie jest on jednym z pierwszych miejsc w Europie, w którym zaczęto je tworzyć[7]. Banksy sam przyznaje, że wiele zawdzięcza tamtejszym pionierom w tej dziedzinie. Z ich wypowiedzi da się wyłowić pewien anarchistyczny klimat miasta, którym Banksy nasiąkał i który jest, moim zdaniem, niesamowicie zajmujący. Być może całą jego twórczość należałoby postrzegać jako działanie mające na celu zdestabilizowanie władzy i stymulację jednostek do upomnienia się o swoją wolność.

Trzeba jasno powiedzieć, że nie on „wynalazł" graffiti, nie jest również odkrywcą tzw. szablonów, czyli sposobu przygotowywania wcześniej formy, którą nakłada się na ścianę i spryskuje sprayem, dzięki czemu skraca

6 Tamże, s. 48.

7 Tamże, s. 9.

się czas ulokowania wrzutu. Banksy nie może również przypisać sobie autorstwa *subvertisingu*[8], którego Bristol jest duchową ojczyzną.

Wydaje się jednak, że dzięki swojej błyskotliwości, precyzji, wyczuciu i odwadze, Banksy wzniósł tę formy na zupełnie inny poziom. Jego twórczość mogłaby być rozpatrywana jako komentarz do rzeczywistości, ale można sądzić, że jest to raczej próba jej unaocznienia. Jak pisze Łukasz Biskupski w artykule *Banksy: „Ta rewolucja to atrapa"*:

> Interwencja nie jest jednak, w przypadku Banksy'ego, ingerencją, nie rości on sobie prawa do „majstrowania" przy relacjach społecznych. Banksy po prostu relacje te pokazuje, wystawia na widok publiczny.[9]

Świetnym przykładem jest jego brawurowa akcja z sierpnia 2005 roku, w której „maluje zachodnią stronę muru segregacyjnego w Palestynie. Wśród obrazów jest iluzjonistyczna scena przedstawiająca dziurę w betonowej ścianie, przez którą widać idylliczną tropikalną plażę po drugiej stronie"[10].

Jego prace mogą uchodzić za próbę wyrwania ludzi z hipnotycznego transu, w jakim zdają się być pogrążeni, próbą obudzenia tych którzy stali się widzami a nie uczestnikami swojego życia. Aby do tego doszło często niezbędne jest zszokowanie odbiorcy. Artysta musi w jakiś sposób schwytać uwagę widza i obudzić w nim refleksję. Dlatego gdy myślę o sztuce w wydaniu Banksy'ego, myślę o niej przede wszystkim w kategorii zaproponowanej przez Wiktora Szkłowskiego – o sztuce jako chwycie.

> Cel sztuki – dać odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania; środkiem sztuki jest chwyt „udziwniania" rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudność i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien być więc przedłużony […].[11]

---

8 *Subvertising polega na opatrywaniu reklam często błyskotliwymi, a często również pełnymi złości hasłami – antywojennymi, antykapitalistycznymi i oczywiście antymarketingowymi*. Tamże, s. 58.

9 Ł. Biskupski, Banksy: „Ta rewolucja to atrapa", „Kultura Popularna" 2008, z 3., s. 88.

10 S. Wright, dz. cyt., s. 38.

11 W.B. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 100.

Dzieła Banksy'ego zwykle nie są trudne w odbiorze, co więcej – wydaje się, że ten odbiór nie wymaga żadnych kompetencji. Nic w tym dziwnego, skoro jego prace są adresowane do wszystkich. Banksy zdaje się zwalczać elitarność sztuki:

> Sztuka to ostatni wielki przekręt. Robi ją garstka ludzi, garstka kupuje, garstka pokazuje. Ale miliony ludzi, którzy na nią patrzą, nie mają nic do powiedzenia. Nie robię prawdziwych wystaw w galeriach. Mam dużo bardziej bezpośredni kontakt z publicznością.[12]

Chwyt w twórczości Banksy'ego polega na czymś innym. Nie elementy dzieła podlegają udziwnieniu, to dzieło *jest* udziwnieniem. Wpisane w wielkomiejski krajobraz graffiti Banksy'ego na zasadzie zaskoczenia przykuwają wzrok. Ponieważ pojawiają się niespodziewanie (często na drodze, którą ludzie przemierzają codziennie), sprawiają, że na znane miejsce patrzy się z zupełnie nowej perspektywy. Sztuka Banksy'ego jest przede wszystkim wycelowana w mechaniczność i automatyczność ludzkich działań. Jego prace na palestyńskim murze nie kwestionują jedynie słuszności tej konkretnej budowli. Artysta stymuluje do tego by się zastanowić, dlaczego ten mur tam stoi, i dlaczego w ogóle budujemy mury.

W tym można upatrywać zasadniczej różnicy pomiędzy gestem Banksy'ego a gestem awangardzistów, którzy chyba najmocniej eksponowali zastosowanie chwytu w swoich pracach[13]. Przykładowo niektóre przejawy dadaizmu każą nam zatrzymać się nad zwykłym przedmiotem, zobaczyć go inaczej, tak by odkryć w nim jego artystyczny wymiar. Banksy nadaje artystyczny wymiar zwykłym przestrzeniom, by nawiązać kontakt z odbiorcą.

> Graffiti ma przynajmniej szansę, żeby znaczyć dla ludzi coś więcej. Służyło temu, żeby zaczynać rewolucje, kończyć wojny i ogólnie jest głosem ludzi, których się nie słucha. Graffiti jest jednym z narzędzi, których się używa, kiedy nie ma się prawie nic. I nawet jeśli nie stworzysz obrazu, który rozwiąże problem biedy na

12 S. Wright, dz. cyt., s. 79.

13 Oczywiście nie wyczerpują oni o wiele pojemniejszej koncepcji Szkłowskiego. Tak jak i nie sposób sprowadzić ich wieloaspektowej twórczości do posługiwania się chwytem.

> świecie, to może przynajmniej spowodujesz, że ktoś się uśmiechnie, gdy zatrzyma się, żeby się odlać.[14]

Stosunek Banksy'ego do sztuki dobrze wyraża... szczur, który często jest bohaterem jego prac. Jak pisze Biskupski:

> Pierwszym zakrojonym na szeroką skalę projektem szablonowym Banksy'ego był „Rat Art" – seria szczurów terrorystów, które dokonywały zmasowanego ataku na miasto. Szczury (poza tym, że RAT – szczur to anagram słowa ART – sztuka) to dla Banksy'ego symbol wszystkich zmarginalizowanych przez globalizujący się świat.[15]

Swoją wypowiedź autor popiera cytatem samego Banksy'ego:

> „istnieją [szczury – P.K.] bez pozwolenia. Poluje się na nie, są znienawidzone i prześladowane. Żyją pośród brudu w cichej desperacji. A one ciągle są w stanie powalić całe cywilizacje na kolana. Jeśli jesteś brudny, niekochany i nic nie znaczysz, to szczur jest twoim symbolem".[16]

Artysta jednoznacznie identyfikuje się z tymi, którzy zostali zepchnięci na margines społeczeństwa i staje się niejako *vox populi*. To, co w jego pracach robią szczury, jest niejako odzwierciedleniem tego, co próbuje osiągnąć sam Banksy, a co prawdopodobnie jego zdaniem powinni robić artyści. Dlatego szalenie trafne wydaje mi się spostrzeżenie o anagramowej łączności szczura i sztuki. Taką interpretację wspiera choćby ekspozycja zrealizowana w *Crude Oils* w Londynie, gdzie Banksy „Zainscenizował zrujnowane muzeum zbezczeszczonej sztuki, po którym, wśród szkieletów strażników i rozbitych rzeźb, przechadzały się sto sześćdziesiąt cztery żywe szczury"[17].

Wart rozważenia jest sam stosunek artysty do muzeów i galerii. W książce *Nie ma to jak w domu* Steve Wright pisze, że:

> Najlepszym przykładem wywracania świata sztuki do góry nogami przez Banksy'ego są jego wtargnięcia do galerii i muzeów w Nowym Jorku i Londynie.

14 Ł. Biskupski, dz. cyt., s. 91.
15 Tamże, s. 85.
16 Tamże, s. 85.
17 Tamże, s. 88.

> Między marcem a majem 2005 roku wślizgnął się do elitarnych instytucji kulturalnych w Nowym Jorku (Metropolitan Musem of Art, Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku, Amerykańskie Muzeum Historii Naturalnej i Brooklyn Museum) i do British Museum w Londynie i umieścił na ścianach swoje własne prace – portret osiemnastowiecznej kobiety ubranej w maskę gazową, obraz przedstawiający admirała z puszką farby w spreyu naprzeciw antywojennego graffiti.[18]

Taki wyczyn z jednej strony świadczy o nietuzinkowej odwadze, z drugiej może dowodzić silnego przekonania o własnej wartości, zwłaszcza w kontekście wypowiedzi artysty kwitującej całe zajście: „Skoro oni są wystarczająco dobrzy, żeby tam wisieć, nie widzę powodu, dla którego ja miałbym czekać"[19]. Twórczość Banksy'ego oceniana bywa bardzo skrajnie – od uznania jej za akt wandalizmu po stawianie jej autora w jednym szeregu z najwybitniejszymi twórcami w historii sztuki[20]. On sam wydaje się mieć jasno sprecyzowane poglądy na temat aktualnej kondycji sztuki:

> „Świat sztuki to jakiś żart" – powiedział w wywiadzie dla magazynu „Swindle". „To dom spokojnej starości dla ludzi ze zbyt dużymi przywilejami, pretensjonalnych i słabych. Poza tym współczesna sztuka to kompromitacja – nigdy tylu ludzi nie używało tylu materiałów i nie robiło tego tak długo, nie mając nic do powiedzenia. Ale plusem jest, że to biznes, do którego chyba najłatwiej się dostać, nie mając za grosz talentu i zarobić kilka dolarów"[21]

Niezwykle ważny jest dla Banksy'ego i jemu podobnych kontakt z odbiorcą, niezamykanie sztuki w galeriach niczym w więzieniu a wręcz przeciwnie – wystawianie jej na widok jak największej liczby ludzi. Jak mówi Venue – jeden z subvertiserów: „Możesz wynająć galerię i zobaczy cię pięćset osób, a tutaj widzi cię tysiące kierowców i przechodniów każdego dnia"[22].

Chyba szczytowym jak dotąd osiągnięciem w tej dziedzinie jest projekt z października 2013 roku, w ramach którego Banksy udał się do Nowego

18 S. Wright, dz. cyt., s. 81

19 Tamże.

20 „Nie zamalowałbyś Van Gogha, tak samo nie powinno się zamalowywać Banksy'ego" – komentuje rzekomy przyjaciel artysty. Tamże, s. 90.

21 Tamże, s. 79.

22 Tamże, s. 58.

Jorku[23] – miasta przez wielu uważanego za kolebkę graffiti. Każdego dnia, przez cały miesiąc, artysta przedstawiał jedno swoje dzieło. Oprócz graffiti na projekt składały różnego rodzaju rzeźby, instalacje, filmiki czy wydarzenia wpisujące się w szeroki zakres pojęcia *performance*. Całość została niejako znarratywizowana, gdyż Banksy komunikował o nowej pracy za pomocą strony internetowej, dołączając do każdej z nich kilka zdań komentarza. Jaka była reakcja mieszkańców?

Dla jednych była to okazja do szybkiego zrobienia majątku. Prace Banksy'ego osiągają zawrotne sumy w domach aukcyjnych, dlatego też część z nich szybko została zdemontowana. Być może najbardziej uderzający jest fakt, że szaleństwo związane z jego fenomenem prowadzi do wycinania drzwi czy demontażu murów (!), na których je umieścił. Co ciekawe, niektóre z prac zostały najzwyczajniej zniszczone. Wydaje się, że nowojorskie środowisko grafficiarzy nie najlepiej przyjęło najazd brytyjskiego artysty. Jednakże dla wielu mieszkańców była to ekscytująca przygoda, w trakcie której tropili ślady sztuki rozlokowane po całym mieście. Niektóre z nich znajdowały się w dzielnicach, do których część z widzów nigdy by się nie zapuściła. Całe wydarzenie doczekało się swojego udokumentowania w filmie *Banksy Does New York*, którego tytuł został strywializowany w tłumaczeniu na *Banksy w Nowym Jorku*. Tymczasem oryginał otwiera dwie ciekawe ścieżki interpretacyjne.

W amerykańskim kinie gatunkowym istnieje osobna kategoria filmów opiewających zuchwałe napady na bank. W slangu określenie „zrobić napad na bank" często bywa skracane do formy „zrobić bank", czyli go obrabować. Podobnie przyjazd Banksy'ego może być traktowany jako swoisty *napad* na Nowy Jork, co potwierdzają zniszczenia dokonywane najprawdopodobniej przez *rdzennych* grafficiarzy. Wynika to chyba z faktu, że graffiti jest (przynajmniej w mniemaniu niektórych) sposobem na przywracanie przestrzeni miejskiej ludziom dane miasto zamieszkującym. W tym kontekście projekt *New York* może zostać odczytany właśnie jako próba zagarnięcia Nowego Jorku przez Banksy'ego, który – o czym nie można zapominać – jest przecież Brytyjczykiem.

23 Wszelkie informacje dotyczące tego projektu na podstawie filmu *Banksy Does New York*.

Bardziej trywialne jest *robienie*, które można by sparafrazować jako *budowanie*. Graffiti bowiem ma nie tylko *przywracać* przestrzeń miejską jej *prawdziwym użytkownikom* ale także ją przekształcać, stwarzać na nowo, *robić*[24].

W tym wszystkim nie można pominąć faktu, że w miesiąc Banksy *zrobił* z Nowego Jorku jedną wielką galerię swojej sztuki. Tym samym zmusza do ponownego przemyślenia struktur wszelkich instytucji związanych z ochroną i promocją sztuki lub wręcz nad samą instytucją sztuki. W zakończeniu filmu przywołane zostaje pytanie artysty: „Czyż nie chcemy żyć w świecie zrobionym ze sztuki, a nie tylko przez nią udekorowanym?"[25]

Dzieła Banksy'ego nie pozostawiają obojętnym, zmuszają do refleksji. Z pewnością jednym z tematów tej refleksji jest obecny status czy wręcz istota sztuki. Wiemy, że udało jej się wyemancypować z zadaniowości, która przez wiele stuleci była na nią narzucana. Być może jednak anonimowy grafficiarz z Bristolu inspiruje nas do pytania o to, co sztuka robi ze swoją wolnością.

Hip-hop jest tym rodzajem subkultury, którego impulsem jest realne ludzkie doświadczenie życia często naszpikowanego trudnościami. Sztuka, która z tej subkultury wyrasta, pragnie przede wszystkim zachować więź właśnie z tymi pełnokrwistymi odczuciami i emocjami towarzyszącymi wielu ludziom, których jej twórcy spotykają każdego dnia. Choć często uciekają oni od narzucania swoich poglądów, skupiając się na dobitnym ukazaniu stanu rzeczy, to czasem przypominają o elementarnych kwestiach, które we współczesnym społeczeństwie zostały zbanalizowane, zmarginalizowane, zapomniane. Przy tym nie stawiają niemożliwych do spełnienia warunków:

---

24 […] każde Miasto jest procesem. Nigdy nie staje się ukończonym projektem. Na tym polega podstawowa różnica pomiędzy architekturą a urbanistyką – architektura dotyczy skończonych struktur (budynków), urbanistyka dotyczy bytów, które pojawiają się i znikają. Jeśli budynki (a więc architektura) walczą przeciwko czasowi, przeciwko przemijaniu, to Miasto odwrotnie. Miasto ma czas za swojego sojusznika. Miasto to zmiana. K. Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, Kraków 2008, s. 30.

25 Tłumaczenie ze słuchu P.K.

> Trudno nakręcać ludzi na sztukę, kiedy pokazuje się im Rembrandta i mówi: no, ok, a teraz ty spróbuj. To żadna inspiracja, bo takie rzeczy są nieosiągalne. Banksy otwarcie mówi o tym, jak tworzy swoją sztukę, i daje innym wskazówki.[26]

Nie pozwalają jednak pogrążyć się w bezmyślnym „przeczekiwaniu życia". Starają się przywrócić miastu i mieszkającym w nim ludziom życie. Sztuka staje się reanimacją.

> Nie musisz robić rewolucji w sztuce,
> widzisz nie ma gwarancji
> że to wyjdzie, nie każdy jest Banksym
> […]
> **niemniej byłoby miło gdybyś czasem coś wymyślił**[27]

BIBLIOGRAFIA:

Biskupski Ł., *Banksy: „Ta rewolucja to atrapa"*, „Kultura Popularna" 2008, z. 3.
Lachaman M., *Literatura (w) miejskiej przestrzeni. Rekonesans.*
Montgomery Ch., *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie, zmieniając nasze miasta*, tłum. T. Tesznar, Kraków 2015.
Nawratek K., *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Warszawa 2012.
Nawratek K., *Miasto jako idea polityczna*, Kraków 2008.
Wright S., *Nie ma jak w domu*, tłum. P. Makles, Kraków 2011.
Zieliński A., *Nie wygłupiaj się*, [online] http://www.tekstowo.pl/piosenka-,lona_i_webber,nie_wyglupiaj_sie.html [dostęp: 20.02.2017].
Zieliński A., *Miej wątpliwość*, [online] http://www.tekstowo.pl/piosenka-,Lona,miej_watpliwosc.html [dostęp: 20.02.2017].
Szkłowski W.B., *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007.

26 S. Wright, dz. cyt., s. 82.

27 A. Zieliński, *Nie wygłupiaj się* [online] http://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,nie_wyglupiaj_sie.html [dostęp: 20.02.2017].

STRESZCZENIE

Praca powstała w wyniku inspiracji twórczością brytyjskiego artysty Banksy'ego, którego liczne działania cechują się subwersywnością skłaniającą do przemyśleń dotyczących współczesnego statusu instytucji sztuki. Poprzez koncepcję *chwytu* Banksy zostaje zestawiony z praktykami awangardowymi, dyskutującymi status sztuki.

Słowa kluczowe: graffiti, Banksy, sztuka, subwersywność, awangarda

BIOGRAM

Piotr Konecki, studiuje polonistykę-komparatystykę na II roku SUM na Wydziale Polonistyki UJ. Redaktor *Bez Porównania*. Zainteresowania naukowe: humanistyka, literatura, komparatystyka. Kontakt do autora: konnecki@gmail.com

Jadwiga Lelek

Rola terytoriów geograficznych w deleuzoguattariańskim procesie terytorializacji muzyki na przykładzie Shahina Najafiego

W *Tysiącu plateau* Gilles Deleuze i Felix Guattari dokonują próby przypisania muzyce terytorialnych właściwości, w ten sposób umiejscawiając to abstrakcyjnie kojarzone pojęcie w fizycznej formie. Myśl ta dobrze funkcjonuje w kontekście muzyka Shahina Najafiego, który porzuca rodzinny Iran dla Niemiec, by kontynuować działalność artystyczną na własnych warunkach. Terytorialność muzyki materializuje się w konstrukcjach geograficznych, przybliżając się odbiorcy pragnącemu empiryzmu.

Badanie muzyki popularnej na obszarze Iranu wiąże się z trudnościami związanymi z jej niedostępnością w sferze publicznej, dlatego tak istotni są wykonawcy, którzy działają poza granicami kraju. Najafi podjął próbę kierowania swoich wytworów artystycznych w stronę ojczyzny, jednocześnie przebywając na terenach zachodnich, co wiąże się z intensyfikacją zachowań terytorialnych – dlatego też jego postać tak dobrze odnajduje się w myśli delezoguattariańskiej i może służyć za przykład emigracyjnej terytorializacji.

Deleuzoguattariański proces terytorializacji

Główną cechą terytorium muzycznego, o którym mowa w rozdziale *O refrenie* jest to, że muzyk może je wytworzyć samodzielnie i w tym procesie

wyznaczyć ośrodek, wokół którego będzie systematyzować wytyczony obszar. Dominującym tematem moich badań jest analizowanie wspomnianego procesu na obczyźnie, co posiada własną specyfikę.

Deleuze i Guattari rozpoczynają opis terytorium muzycznego od wyznaczenia trzech punktów – co ważne, nie są kolejnymi etapami kreowania lub ewolucji, ale jego aspektami[1]. Pierwszym elementem jest terytorium wytwarzane z natychmiastowej konieczności, efemeryczne – wyłania się tutaj terytorialny wymiar bezpieczeństwa, z którego potrzeby zaczyna się wytwarzać własny obszar, „nucić pod nosem", by dodać sobie otuchy[2]. Drugie to „u siebie", czyli formowanie usystematyzowanej przestrzeni wedle własnych chęci, co wymaga wiele więcej pracy i wysiłku niż w pierwszym przypadku. Dotyczy wytworzenia czegoś stałego, nie jest więc wymagane natychmiastowe wyznaczenie środka – uporządkowane „u siebie" można kreować w swoim tempie, nie zważając na kolejność wykonywanych działań, bowiem te i tak prowadzą do głównego zadania terytorium – utworzenia granic chroniących przed chaosem. Rozumienie tego terminu różni się od tego, jak jest on obejmowany w tradycyjnym obiegu:

> Chaos w mniejszym stopniu definiuje się jako nieporządek niż jako nieskończona prędkość, z jaką rozpuszcza się każda zarysowująca w nim forma[3].

W deleuzoguattariańskiej koncepcji terytorializacji „u siebie" ma za zadanie korzystać z otoczenia. Dlatego gdy indywidualność pozbawiona ochrony wchodzi na teren owej nieskończonej prędkości, a ta odbiera jej tożsamość, jest to „przejście do odmiennego, lecz nie odwróconego stanu"[4] – jego zupełnie negatywne odczytywanie nie sprzyjałoby takiej migracji. Granice są filtrami, nie zaś zbitymi murami i z chaosu można wyłaniać elementy wartościowe. „U siebie" zawiera linie podziału, które pokazują wyraźnie, gdzie jest się wewnątrz, a gdzie poza nim; jest mocno określające, czemu

1 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, s. 379.
2 Tamże, s. 378.
3 G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, Gdańsk 2000, s. 130.
4 M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury-maszyny-kreacje*, Kraków 2006, s. 24.

dowodzi fakt, jak łatwo dostrzec moment przekroczenia granic. „U siebie" składa się również ze spontanicznych piosenek zawieranych w terytoriach efemerycznych czy nośników dźwięków. Jest bytem stałym, jednak nie zastanym[5] – istnieje możliwość zmiany podłoża, pod warunkiem, że owo przeniesienie będzie miało związek z wewnętrzną intencją. Istotne jest zachowanie ustalonej rytmizacji, która wytwarza się w terytoriach przez zagrożenie, ale sama nie istnieje nigdy w tym miejscu co obszar, na który oddziałuje.

Rytm wywodzi się z zewnętrzności, ale swoje wpływy ogranicza do wnętrza terytorium. Broni przestrzeń przed niepożądanymi wpływami, jednak ona sama może otwierać swoje filtry. W ten sposób wyłania się punkt trzeci, a zarazem ostatni: krąg graniczny został zamknięty po to, by teraz móc nim dowolnie dysponować i rozchylać go ostrożnie. W ten sposób powstaje na przykład improwizacja[6].

Deleuzoguattariańska przestrzeń staje się terytorialna, gdy jej składniki z użytkowych przekształcają się w wyrażeniowe[7]. Składowe swoją zewnętrznością nie obwieszczają wtedy już tylko faktu istnienia terytorium, lecz dzięki nim zyskuje ono cechy wewnętrzne. Aby wyjaśnić wyrażeniowość na polu muzycznym, można użyć przykładu głosu ludzkiego, który umożliwia mówienie i komunikowanie się, a staje się elementem kreowanego terytorium, kiedy dosłownie wyraża – poglądy, manifesty itp. Śpiew daje możliwość osobistej modulacji głosu, co pomaga w wytwarzaniu dystansu krytycznego, powstałego „między dwoma okazami tego samego gatunku"[8]; wymaganą odległość od środowiska i pobliskich terytoriów. Może się na nie oczywiście otwierać, ale to ściśle wiąże się z intencjonalnością i własną decyzją – działania nie mogą być przypadkowe, bo takie są najczęściej na terenie chaosu.

Przestrzeń muzyczna łączy w sobie składniki wyrażeniowe (każdy element działalności artystycznej, który jest wyrażeniowy wchodzi w jego

5 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau…*, dz. cyt., s. 378.
6 Tamże, s. 379.
7 Tamże.
8 Tamże, s. 389.

skład: piosenka, teledysk, wyśpiewane słowo, wydany dźwięk etc.), dystans i poczucie bezpieczeństwa. Te trzy elementy są głównymi wyznacznikami terytorialnej przestrzeni muzycznej, a pierwsze przez drugie właściwie ma za zadanie wywołać trzecie. Jest więc tak naprawdę nie tyle miejscem co działaniem[9] – sposobem konstruowania wytyczonego obszaru, oddziaływania na środowiska i czerpaniem z nich, co postaram się wykazać poniżej.

Shahin Najafi i Iran

Nie można jednak mówić o współczesnym Iranie i nie uwzględnić przemiany, jaka zaszła w tym państwie w styczniu 1979 roku. W wyniku Rewolucji Islamskiej Iran z monarchii konstytucyjnej przerodził się w republikę islamską – obalono szacha Mohammada Rezę Pahlawiego, a władzę objął ajatollah Ruhollah Chomeini. Pahlawi był ostatnim władcą Iranu nastawionym na modernizację swojego kraju i chciał, aby świat irański stał się w największym stopniu zachodni. Miało to swoje odzwierciedlenie nie tylko w gospodarce, lecz także w kulturze, gdzie czerpano z okcydentalnych wpływów, dając szeroki dostęp i swobodę w takich dziedzinach jak film czy muzyka. Przedrewolucyjny rynek muzyczny Iranu, z naciskiem na lata 60, czyli bezpośrednio poprzedzające rewolucję, wyglądał skrajnie inaczej:

> Forma muzyki popularnej korzystająca z zachodnich instrumentów, obiegających rynek, wykonywana publicznie, promowana przez masowe media i mająca przestrzenne połączenie z barami i klubami tanecznymi z przewagą młodych słuchaczy – przeważnie wśród klasy średniej – pojawiła się w latach 60. w ośrodkach miejskich – szczególnie w Teheranie[10].

Szach eliminował tradycyjne struktury w swoim państwie, zastępując je wyobrażeniem o zachodnim sposobie kształtowania społeczeństwa. Bardzo szybko, wskutek kryzysu ekonomicznego, pojawiło się ogromne rozwar-

9 Tamże, s. 382.

10 A. Hashemi, *Power and resistance in Iranian Popular Music*, [w:] *Popular Music Studies Today*, tłum. J.L., Kessel 2017, s. 129.

stwienie klasowe – społeczeństwo podzieliło się na bardzo bogate oraz skrajnie biedne i to uciśnieni byli podwaliną rewolucji. Westernizacja stała się symbolem nieszczęść sprowadzanych na Iran; w ludziach rosło głębokie przekonanie o słuszności powrotu do tradycji i odrzuceniu wszystkiego, co związane z Zachodem. W opozycji do Pahlawiego stanął Ruhollah Chomejni, który wyraził solidarność z biednymi i wykazywał większe zainteresowanie sytuacjami społecznymi niż zachodnimi inwestycjami. Przewrót, jaki nastąpił w tym czasie, sprawił, że zamknięto kulturowe granice na wszystko, co okcydentalne, zmusił przyzwyczajonych do korzystania z dobrodziejstw Zachodu Irańczyków do działania w ukryciu:

> Irańska kultura muzyczna spoza głównego nurtu, ze względu na restrykcyjną politykę Ministerstwa Kultury i Przewodnictwa Islamskiego, musiała uciec do podziemi, Internetu, w ostateczności poza granice kraju[11].

W efekcie na terenie Iranu nastąpiło znaczne pogłębienie rozróżnienia między tym, co publiczne i prywatne, a obie przestrzenie oddzielone od siebie grubą granicą pozostają jednak wobec siebie jawne. Niemożliwe jest ich przenikanie w obie strony – to, co zostało przeznaczone ukrytemu terenowi, nie może przedostać się do odkrytego bez ponoszenia konsekwencji tego ruchu, dlatego słuchanie zakazanych utworów jest zupełnie łatwe (choć, oczywiście, nie w sferze publicznej), w przeciwieństwie do tworzenia, które wymaga publiczności. W porewolucyjnym Iranie pojawił się duży nacisk na muzykę sakralną w akompaniamencie tradycyjnych instrumentów, która w żadnym wymiarze nie może krytykować irańskich realiów. Przez religijny nacisk kobiety straciły prawo do wokalu wiodącego, a muzyk niewpisujący się w normy Islamskiej Republiki Iranu, chcąc wykonywać swoje utwory publicznie (tj. poza obszarem swojego domu), naraża się na aresztowanie, co w konsekwencji może prowadzić do skazania.

Wyżej wymienione czynniki doprowadziły Shahina Najafiego, irańskiego muzyka, aktywistę i aktora, do konieczności emigracji. Najafi urodził się w 1980 roku w Bandar-e Anzali, mieście w północnym Iranie. Wydał w sumie

11 K. Sierzputowski, *Perski kryzys. Muzyka jako uniwersalna i/lub wernakularna forma protestu*, [w:] *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*, Toruń 2017, s. 171.

sześć albumów – *Maa mard nistim* (2008), *Illusion* (2009), *Sale khoon* (2010), *Hich, hich, hich* (2012), *Tramadol* (2013), *1414* (2014), *Sade* (2015), *Radikal* (2017), *Meta phrygian* (2017) – oraz dwadzieścia jeden singli. Muzyka i poglądy, które przy jej pomocy głosił, mieszkając jeszcze w swoim rodzinnym kraju, nie były wygodne dla państwa islamskiego, co sprowadziło na niego zagrożenie prześladowaniem i ostatecznie w 2005 roku skłoniło do wyjazdu za granicę. Jednak kiedy przebywał jeszcze na terenie Iranu, podjął próbę działalności artystycznej. Za jedną z piosenek został skazany na trzy lata więzienia i sto batów, co było bezpośrednim powodem, przez który opuścił swój kraj akurat w 2005 roku[12]. Kiedy jeszcze występował w Iranie kwestią bezpieczeństwa było to, żeby nie używał własnego nazwiska – mógł więc istnieć muzycznie, ale zawsze towarzyszył mu strach i pozbawienie tożsamości. Przeniósł się do Niemiec i tam postanowił kontynuować swoją artystyczną i aktywistyczną misję, tworząc utwory atakujące irański system, krytykujące wszechobecną cenzurę, homofobię, dotykające wszelkich tabu związanych z represyjnym irańskim systemem. W 2012 roku wydał najbardziej kontrowersyjny utwór *Naghi*, który traktuje o Alim al-Hadim al-Naghim, dziesiątym imamie, i został uznany za obrażający tę wielką dla odłamu szyickiego postać, a na Najafiego nałożono fatwę, przez co jego życie jest zagrożone.

Terytoria geograficzne

W przypadku Shahina Najafiego najczęstszym odwołaniem terytorialnym jest nawiązywanie do obszaru geograficznego rozumianego dosłownie – jako Islamska Republika Iranu i wszystko, co wiąże się z nią jako z narodem – oraz terenów Zachodu, których reprezentantem są Niemcy. Fakt, że przez dwadzieścia cztery lata Najafi żył w Iranie, zdominował jego twórczość. Wytłumaczenie tego stanu rzeczy znajduje się w myśli Yi-Fu Tuana:

> Prawie wszędzie grupy ludzkie przejawiają skłonność do traktowania rodzinnych stron jako centrum świata. Ludzie, którzy wierzą, że sami znajdują się w środku,

12 Tamże.

> wierzą również, co za tym idzie, w wyjątkowe wartości takiego miejsca. […] Wydaje się, że gwiazdy poruszają się wokół naszego miejsca zamieszkania; dom jest ogniskiem kosmicznej struktury. Taka koncepcja miejsca powinna nadawać mu najwyższą wartość: trudno sobie wyobrazić, że można taki dom opuścić[13].

Najafi został zmuszony do porzucenia swojego terytorium geograficznego tak naprawdę przez nie samo i choć zostawił Iran fizycznie, zabrał ze sobą jego konstrukt myślowy. W tym przypadku konieczne jest korzystanie z kategorii terytorium geograficznego nie tyle w kontekście fizycznej formy terenu, co przede wszystkim czynnika determinującego posunięcia muzyka; będzie to naturalnie dotyczyć również Zachodu. Terytorium geograficzne będzie więc definiowane z perspektywy zarówno antropologicznej, bo będzie mówić o wartościach kulturowych, jak również socjologicznej, gdzie przestrzeń to głównie miejsce interakcji społecznych[14].

Terytorium wyobrażone

W każdym państwie istnieje dwoistość przestrzenna, co wynika z naturalnej społecznej potrzeby posiadania terytorium wspólnego i prywatnego, a obszar, który można nazwać własnym, zawiera elementy ukryte przed zewnętrznością. Jednak na Zachodzie możliwe będzie przenikanie między nimi i co najważniejsze – indywidualizacja. Im więcej łączy prywatne terytoria, tym bardziej teren własny zaczyna przypominać ten należący do wszystkich. Natomiast w Iranie, państwie, gdzie sztywne zakazy i nakazy są na porządku dziennym i niewiele osób ma szansę identyfikować się z nimi, brakuje wspólnej przestrzeni, z którą mieszkańcy tego kraju w jakikolwiek sposób mogliby się utożsamiać i poczuć wspólnotowość.

Irańczycy w sytuacjach prywatnych pokazują przestrzeń zupełnie różną od tej, którą turysta może ujrzeć na ulicach Iranu, gdzie nic nie jest związane z autentycznością i swojskością. Stąd cenią wewnętrzne cechy wspólne mieszkań i domów prywatnych oraz odkrywanie rzeczy powielanych

13 Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 189.

14 A. Assmann, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań 2015, s. 222–223.

na osobistych terytoriach. Otrzymują poczucie, że – choć nie są w stanie sprawdzić tego w każdym pomieszczeniu – posiadają coś wspólnego, czego nie dają im miejsca odgórnie do tego przeznaczone, dlatego określiłam je mianem terytorium wyobrażonego.

Wyżej wymieniona kategoria to połączenie myśli Benedicta Andersona zawartej we *Wspólnotach wyobrażonych. Rozważaniu o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu* z deleuzoguattariańską. Według tej myśli wspólnoty wyobrażone rodzą się ze społecznej potrzeby poczucia solidarności, kolektywności, stabilności, a nazywane są takimi, ponieważ ich członkowie nigdy nie znają znacznej ich większości, a jednak wyobrażają sobie jako pewną spójność i zakładają posiadanie cech wspólnych, które są ściśle związane z narodem[15]. Terytoria domowe na terenie Iranu istnieją głównie w wyobrażeniu Irańczyków. Każde z osobna posiada własne granice, które łączą się, tworząc wspólne linie odgradzające od obszaru publicznego. Istnieją w świadomości większości obywateli silniej niż w krajach nieobjętych restrykcjami – to narzucanie zachowań w sferze publicznej wywołuje istnienie sfery ukrytej, która – co ważne – jest respektowana przez władze, jak pisze Hooman Majd:

> Irańczycy są znani z tego, że mają publiczną i prywatną twarz oraz publiczne i prywatne życie. Aby rozdzielić obie sfery, przez tysiąclecia wznosili wokół swoich domostw wysokie mury. Jedną z przyczyn trwałości islamskiej władzy jest to, że pomimo obostrzeń w zakresie zachowań dozwolonych publicznie, potrafiła uszanować nienaruszalność tych murów, czy to istniejących realnie, czy metaforycznych. Szach bezustannie usiłował zerkać, co się za nimi dzieje, czym skazał się na upadek. Słyszy się niekiedy, że za murami, jakikolwiek byłby ich zasięg, organizuje się dionizyjskie imprezy, pije alkohol i zażywa narkotyki, a nawet otwarcie wyraża niezadowolenie z władzy[16].

Shahin Najafi w swojej działalności artystycznej reprezentuje zachowania na terytorium wyobrażonym, gdzie nie obowiązują wymogi obecne w przestrzeni publicznej. Staje się muzycznym reprezentantem terytorium

15 B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważanie o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Kraków 1997, s. 15–57.

16 H. Majd, *Ajatollah śmie wątpić*, Kraków 2015, s. 28.

wyobrażonego, któremu udaje się docierać równocześnie do terytorium jawnego, bezustannie przypominając o istnieniu tego pierwszego. Już sam język, który stosuje w tekstach swoich utworów, wskazuje na taki stan rzeczy – pisze o spożywaniu alkoholu, jak w utworze *Ranandegi dar masti* (*Hich, hich, hich* 2012), którego tytuł oznacza „Jazda po pijanemu", a Shahin Najafi śpiewa w nim:

> Nieprzerwanie piję i upijam się.
> Jak butelka wina, która gdy to się wydarzy
> Staje się koktajlem mołotowa[17].

Alkohol, czyli zakazany element terytorium publicznego, zaś codzienny wyobrażonego, oprócz tego, że jest formą zjednoczenia się z jego społecznością, staje się jednocześnie bronią polityczną – spożywanie wina jest tu działaniem nieprzerwanym, czyli bezustannym sprzeciwianiem się zasadom Islamskiej Republiki Iranu. Najafi bierze za cel identyfikowanie się z uciśnionymi, tymi, którzy muszą istnieć w dwóch przestrzeniach, bycie ich „głosem".

Terytorium muzyczne

Terytorium muzyczne Shahina Najafiego jest ściśle związane z przestrzeniami geograficznymi: irańską i niemiecką. Mają one największy wpływ na kształt przybieranych przez terytorium muzyczne granic, jego elementy wewnętrzne i nawiązania zewnętrzne. Iran należy traktować indywidualnie, gdyż jest to obszar rodzinny, natomiast Niemcy można przyjąć za reprezentację terenów zachodnich.

Najafi musiał opuścić ojczyznę, aby móc swobodnie tworzyć. Należy więc poddać w wątpliwość, czy muzyka w Iranie może otrzymywać miano terytorium, skoro tworzona na jego obszarze musi wpisywać się w obecne zakazy i nakazy? Wszelkie odchylenia, poruszanie tematów niewygodnych

17 [online] https://www.shahinnajafimusic.com/hich-hich-hich, [dostęp: 10 czerwca 2017], tłum. J.L.

państwu islamskiemu sprawiają, że utwór staje się niebezpieczeństwem dla jego kreatora. Z muzyką ściśle związaną z terytorium łączy się dodatkowa trudność wynikająca z jej niematerialności i dynamiczności. Fakt, że nie zatrzymuje się na wyznaczonych granicach, posiada łatwość ich przekraczania, czy może nawet ignorowania, i dociera wszędzie, nie tylko w pożądane miejsca, potencjalnie może być problemem w kontekście tak opresyjnego państwa jak Iran. Pojawia się zagrożenie dla wolności, czy nawet życia muzyka i dlatego częsta droga, jaką wybierają artyści, to emigracja.

Podobnym przykładem jest przypadek zespołu Yellow Dogs, założonego przez czterech irańskich muzyków w 2006 roku. Cztery lata później opuścili Iran z powodu wszechobecnej cenzury. Zespół prowadził działalność wychodząc ze zgoła innego założenia niż Shahin Najafi – porzucili język perski na rzecz angielskiego z myślą o rozpropagowaniu kultury perskiej wśród Amerykanów:

> Yellow Dogs w swoich działaniach postawili na formę postmodernistyczną – przez odpowiedni dystans terytorialny i działalność poza znaną przestrzenią, a także przez działalność opartą na geście zerwania ciągłości z własną tradycją i wykorzystywanie elementów innej kultury, próbowali pokazywać opresyjność systemu[18].

Działanie zespołu Yellow Dogs pokazuje irańską muzykę na emigracji w zupełnie innym świetle niż robi to Shahin Najafi, który za podstawę swojej działalności uważa odniesienie do rodzinnego kraju. Najafi mieszka na terenie Niemiec, bo tam niematerialność i dynamiczność muzyki jest jej atutem i fakt, że może trafić wszędzie, nie jest bezpośrednim zagrożeniem. Nie każdy grunt jest więc odpowiedni dla kreowania własnego „u siebie", niektóre terytoria geograficzne są zbyt mocno nacechowane chaosem, żeby można było swobodnie zbudować na nich twierdzę z granicznymi filtrami, o pożądanym kształcie i sile.

Próba tworzenia terytoriów muzycznych na terenie Iranu nie wiąże się w żaden sposób z bezpieczeństwem, jeśli zawierają w sobie elementy

18 K. Sierzputowski, *Perski kryzys. Muzyka jako uniwersalna i/lub wernakularna forma protestu*, [w:] *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*, Toruń 2017, s. 176..

rozbieżne z prawem państwowym. Brak niezgodności ujednolica z otoczeniem, więc zatarte granice zmniejszają swobodę i artysta tworzący w Iranie nie porządkuje swojej przestrzeni wedle woli, lecz wymagań chaosu. Wyznaczony obszar został pozbawiony możliwości korzystania z otoczenia i sytuacja się odwróciła, z korzyścią dla środowiska. Stąd wniosek, że choć muzyka ma oczywiście rację bytu na terenie Iranu, tak nie można jej określać mianem terytorium w przypadku, gdy nie jest w jakikolwiek sposób usytuowana w opozycji do systemu, bo „[…] im bliżej systemu, tym większe prawdopodobieństwo wykorzystywania elementów przynależnych do struktury opresji”[19].

Najafi właściwie mógł nazywać Iran swoim terytorium głównie ze względu na urodzenie, zacierał jednak granice między przestrzenią publiczną a wyobrażoną, a geograficzna nadawała mu swoje „u siebie” tylko w momencie, gdy był elementem chaosu, trzymał się miejscowych norm. Z drugiej więc strony rodzinny kraj pozbawiał Najafiego-muzyka „u siebie”, bo sprowadzał na niego niebezpieczeństwo, a to wbrew jednej z głównych zasad terytorium. Aby otrzymać bezpieczeństwo, musiałby respektować narzucone reguły, ale to wiąże się z utratą tożsamości muzycznej.

W terytorialnych posunięciach Shahina Najafiego istotną rolę odgrywa przenoszenie, które ma ścisły związek z tym, co Najafi wynosi z rodzinnego obszaru geograficznego i zawiera w swojej okcydentalnej przestrzeni. Podstawowym elementem jest język perski, w którym tworzy teksty do swojej muzyki, najchętniej udziela wywiadów i zamieszcza informacje na mediach społecznościowych. Kolejnym jest poezja perska. Iran słynie ze swojego zamiłowania do liryki – ten sposób ekspresji jest najbliższy kultowi szyickiej martyrologii i każdy w Iranie, bez względu na status społeczny, używa w codziennych dyskusjach cytatów z wielkich poetów irańskich[20]. Doskonałym przykładem jest singiel *Shahinam* (2016), w którym znajduje się cytat z utworu Rumiego: „W tym mieście nikt, kogo widzę, nie jest świadomy”[21].

19 Tamże.

20 H. Majd, *Ajatollah*..., dz. cyt., s. 29.

21 [online] https://www.shahinnajafimusic.com/shahinam [dostęp: 10 czerwca 2017].

Ponadto cały utwór przypomina swoją kompozycją gazele, czyli rodzaj wierszy perskich[22].

Warstwa muzyczna twórczości Shahina Najafiego łączy zarówno wpływy irańskie jak i zachodnie, z uwzględnieniem dominacji tych pierwszych. Fakt, że nie śpiewa w języku innym niż perski, a w swoich utworach najczęściej porusza kwestie Iranu, dotyka tego, jak duży wpływ ma jego rodzime terytorium geograficzne na muzyczne. Poziom instrumentalny jego utworów jest jednak w największej mierze zachodni; muzyk wykorzystuje głównie gitarę elektryczną, akustyczną i basową, perkusję czy elektronikę, podczas gdy brzmienia typowo irańskie tworzą przede wszystkim tar, santur i setar[23]. Najafi otacza perskie słowa i znaczenia w okcydentalnej powłoce, co sprawia, że z powodzeniem mogą istnieć zarówno na obszarach geograficznych Wschodu, jak i Zachodu z oczywistym brakiem jawności po wschodniej stronie.

Najafi zaczął od rapu[24], w którym ważniejszy niż melodia jest rytm, w jaki został wprowadzony utwór, a ten w myśli deleuzoguattariańskiej chroni przed chaosem, bo powstaje w reakcji na zagrożenie z jego strony. Trzy pierwsze płyty Najafiego opierają się właśnie na tym zachodnim gatunku, choć muzyk podkreśla, że estetycznie się z nim nie utożsamia, ale jest świadomy działania tego typu muzyki na publiczność, czym tłumaczy swój wybór[25].

Początkowe decyzje muzyczne Najafiego opierają się na przekazie słownym, który wznosi się ponad wszystko i jest najbardziej irańskim elementem jego utworów. W okcydentalnym świecie Najafi znalazł inspiracje, takie

22 Gazele posiadają składowe, z których najbardziej istotne można odnaleźć w *Shahinam*. Pierwszym elementem jest *qaafiyaa*, czyli monorym, który najczęściej oznacza kończenie każdego z wersów tym samym słowem, ale nie jest to reguła bezwzględna i odstąpienie od niej nie wiąże się z wyjściem poza granice gatunku. *Maqta*, czyli konieczne odwołanie do autora dosłownie lub przez pseudonim, jest zawarta w każdym refrenie oraz samym tytule *Shahinam,* który oznacza „Jestem Shahin".)

23 A. Czekanowska., *Kultury muzyczne Azji*, Warszawa 1981, s. 183.

24 G. Bonish, T. RappRapper, *Najafi on the Fatwa. „Fundamentalists Can't Take a Joke"*, [online] http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/intoerview-with-iranian-rapper-najafi-about-the-fatwa-against-him-a-835580.html, [dostęp: 10 czerwca 2017].

25 Tamże.

jak gatunki czy instrumenty. Im dłużej przebywał na terenie Niemiec, tym więcej zachodnich wpływów można dostrzec w jego sposobie komponowania, a wraz z płytą *Hich hich hich* (2012) nastąpił nowy etap – pojawił się melodyczny śpiew, a tym samym odsunięcie od rapu. Nadal oczywiście pozostał przy języku perskim, ale można odnieść wrażenie, że w utworze słowa zaczęły być stawiane na równi z warstwą instrumentalną.

Jednym z najistotniejszych elementów składowych terytorium Shahina Najafiego jest utwór *Naghi,* przez który został skazany na śmierć w swoim rodzinnym kraju. Jego waga wynika z faktu, że najmocniej ze wszystkich piosenek wpłynął zarówno na terytorium muzyczne jak i cielesne oraz geograficzne Najafiego. Poniżej zamieszczam fragment tekstu pozwalający zapoznać się z ogólnym zarysem tekstualnym utworu:

> Naghi, kiedy ukryty imam jest uśpiony[26], wołamy do ciebie, o Naghi,
> [przysięgam] Na 3% irańskiej populacji, która czyta książki,
> Na puste slogany na murach,
> Naghi, przysięgam na tłum fałszywych ludzi,
> którzy za dnia mówią „Zdrowie!", a nocą „Śmierć dla..."
> Na bohaterów fikcyjnych opowieści,
> Na Chomejniego, który jako dziecko wołał „Ali!" gdy ssał sutek matki,
> Na Chomejniego i dywany do modłów wyprodukowane w Chinach
> O Naghi, teraz gdy ukryty imam jest uśpiony, wołamy do ciebie, o Naghi[27].

Ostrą reakcję władz Iranu wywołał sam fakt bezpośredniego odwołania do szyickiego imama, zwłaszcza w sposób uznany za obraźliwy w odniesieniu do tak ważnej osoby. Reakcja władz Iranu pokazuje, jak mocno muzyka może działać na terytorium geograficzne nawet poza granicami kraju, którego problemu dotyka. Ponieważ *Naghi* jest elementem oddziałującym najsilniej ze wszystkich, stał się środkiem przestrzeni Shahina Najafiego. Utwór *Naghi* powstał dopiero w 2012 roku, ale dotychczas terytorium muzyczne Najafiego posiadało raczej ruchome i zmienne środki, czyli elementy, które

26 Ten fragment odnosi się do Muhammada, czyli ostatniego imama, który według szyitów przeszedł w stan ukrycia, by powrócić w dalekiej przyszłości jako zbawiciel Mahdi, czyli ten, którego się oczekuje.

27 [online] https://www.shahinnajafimusic.com/naghi, [dostęp: 10 czerwca 2017], tłumaczenie J.L.

mają wpływ na układ i formę jego pozostałych części i sprawiają, że filtry graniczne są uporządkowane i przez to silne. W teorii konstruowania deleuzoguattariańskiego „u siebie" jest wyraźnie zaznaczone, że środek nie musi być pierwszym etapem kreowania, ale proces formowania zaczyna się od uporządkowania przestrzeni, która wraz z *Naghim* nabrała statecznego i mocniejszego wyrazu. Nałożona fatwa nie może być unieważniona lub załagodzona, a jej wpływ na muzykę i cielesność Shahina Najafiego, jest niebagatelny.

Shahin Najafi poprzez zdobywanie i przenoszenie wytworzył silne terytorium muzyczne, którego granice stały się jeszcze mocniejsze przez próbę ich forsowania w 2012 roku – paradoksalnie agresja mająca na celu zniszczenie sprawiła, że terytorium urosło w siłę. Rośnie też z każdym kolejnym ciosem wymierzonym w religię i system Islamskiej Republiki Iranu, co pokazuje, że to głównie ataki i próby ingerencji w inne terytoria sprawiają, że staje się ono silniejsze. Co ważne, jest stale utrzymywane w swojej sile poprzez regularne uzupełnianie nowymi elementami. Porządkuje tym samym przestrzeń, która w nieustannym i nieuchronnym zewnętrznym ścieraniu się z chaosem jest narażona na jego inercję – wystarczy stracić rytm, aby do tego dopuścić. Shahin Najafi jednak poprzez wydawanie kolejnych płyt i singli, organizowanie tras koncertowych i bezustanną aktywność na portalach społecznościowych utrzymuje swoje terytorium w pulsującej rytmizacji, która sprzyja stałości „u siebie".

BIBLIOGRAFIA:

Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważanie o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

Assmann A., *Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, tłum. A. Artwińska, K. Różańska, Poznań 2015.

Bonish G., RappRapper T., *Najafi on the Fatwa. „Fundamentalists Can't Take a Joke"*, [online] http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/intoerview-with-iranian-rapper-najafi-about-the-fatwa-against-him-a-835580.html, [dostęp: 10 czerwca 2017].

Czajkowska K., Diawoł-Sitko A., *Systemy polityczne wybranych państw Bliskiego Wschodu*, Warszawa 2012.
Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015.
Drugi dywan perski, tłum. W. Dulęba, Kraków 1980.
Dying for a song, [dokument wideo], [online] http://www.bbc.co.uk/programmes/p04kxdj3, [dostęp: 10 czerwca 2017].
Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011.
Hashemi A., *Power and resistance in Iranian Popular Music*, [w:] *Popular Music Studies Today,* Kassel 2017.
Herer M., *Gilles Deleuze. Struktury-maszyny-kreacje*, Kraków 2006.
Historia Iranu, red. A. Krasnowolska, Wrocław 2010.
Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.
Majd H., *Ajatollah śmie wątpić*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.
Najafi S., *Naghi*, [dokument dźwiękowy], S. Najafi, 2012, płyta CD.
Najafi S., *Ranadegi dar masti*, [dokument dźwiękowy], [w:] *Hich, hich, hich*, S. Najafi, 2012, płyta CD.
Sierzputowski K., *Perski kryzys. Muzyka jako uniwersalna i/lub wernakularna forma protestu*, [w:] *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2017.
Tuan Y., *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.

ABSTRAKT

Niniejszy artykuł podejmuje próbę ukazania roli przestrzeni geograficznych w procesie terytorializacji muzyki w myśli Deleuze'a i Guattariego na przykładzie irańskiego muzyka tworzącego na emigracji. Shahin Najafi reprezentuje swoją działalnością artystyczną zarówno wpływy irańskie, jak i zachodnie, z naciskiem na rodzimą kulturę. Emigracja i przebywanie na dwóch odmiennych, a wręcz kłócących się ze sobą przestrzeniach geograficznych, znajduje swoje odzwierciedlenie w wytworzonym i wciąż wytwarzanym terytorium muzycznym. Praca wykazuje, jakie warunki muszą

być spełnione, żeby wytyczony obszar można było określić tym terminem. Skupia się w głównej mierze na trudnościach, które spotykają aktywnego artystycznie muzyka działającego na przekór systemowi państwowemu z zachowaniem terytorialnego dystansu.

Słowa kluczowe: terytorium, muzyka, Deleuze, Guattari, Iran

BIOGRAM

Jadwiga Lelek – posiada dyplom licencjata na kierunku kulturoznawstwo: teksty kultury na Wydziale Polonistyki UJ, studiuje kulturoznawstwo: teksty kultury na drugim stopniu. Zainteresowania naukowe: dźwięki, muzyka, literatura, transhumanizm, języki obce.