

BIBLIOTEKA

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNEGO

BIBLIOTEKA

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNEGO

2012 · 1
Interpretacje

Redaktor naukowy

JOLANTA TAMBOR
przy współpracy
WIOLETTY HAJDUK-GAWRON
i MAŁGORZATY SMERECZNIK

Rada Programowa

KALINA BAHNEWA Sofia, JERZY BARTMIŃSKI Lublin,
WIKTOR CHORIEW Moskwa, ANNA DĄBROWSKA Wrocław,
MARIA DELAPERRIÈRE Paryż, KATARZYNA DZIWIWREK Seattle,
ELWIRA GROSSMAN Glasgow, KRIS VAN HEUCKELOM Leuven,
MAŁGORZATA KITA Katowice, AŁŁA KOŻYNOWA Mińsk,
LUIGI MARINELLI Rzym, MICHAŁ MASŁOWSKI Paryż,
GERHARD MEISER Halle, WŁADYSŁAW MIODUNKA Kraków,
LÁSZLÓ K. NAGY Debreczyn, ALEKSANDER NAWARECKI Katowice,
WACŁAW M. OSADNIK Edmonton, KAZIMIERZ OŻÓG Rzeszów,
ANNA MAŁGORZATA PACKALÉN PARKMAN Uppsala,
TOKIMASA SEKIGUCHI Tokio, MARIÉ SOBOTKOVÁ Olomuniec,
TAMARA TROJANOWSKA Toronto

Pismo krajowych i zagranicznych polonistów
poświęcone zagadnieniom związanym z nauczaniem
kultury polskiej i języka polskiego jako obcego

BIBLIOTEKA

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNEGO

Wersja elektroniczna: www.postscriptum.us.edu.pl

Recenzenci

TOMASZ STĘPIEŃ

JÓZEF WRÓBEL

Korekta

ZESPÓŁ

Redakcja techniczna

KAROLINA POSPISZIL

Publikacja sfinansowana ze środków:

UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH

Adres

„Postscriptum Polonistyczne”

Szkoła Języka i Kultury Polskiej UŚ

pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice

tel./faks: +48 322512991, tel. 48 322009424

e-mail: postscriptum@us.edu.pl

www.postscriptum.us.edu.pl

Wydawca

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Szkoła Języka i Kultury Polskiej

Dystrybucja

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

e-mail: wydawus@us.edu.pl; www.wydawnictwo.us.edu.pl

tel.: 48 32 3592056

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wydawnictwo Gnome, Katowice

Nakład: 250 egz.

ISSN 1898-1593

Spis treści

ZAMIĄST „PRESCRIPTUM”	9
JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC: Apokryf Jarosława Marka Rymkiewicza. O wierszu <i>Pamięci B.L.</i>	11
EWA JASKÓŁOWA: Język jako „zepsute narzędzie” porozumienia. O poezji Wisławy Szymborskiej	27
JOANNA KISIEL: Liryczny hold. O wierszu Czesława Bednarczyka <i>Wizyta u poety</i>	39
MARIAN KISIEL: Starość, samotność. O <i>Opisie wieczoru autorskiego</i> Czesława Bednarczyka	47
DANUTA OPAKKA-WALASEK: Z czasem i przeciw czasowi. O wierszu Urszuli Koziol <i>W samo lato</i>	53
DARIUSZ PAWELEC: Intertekstualna mozaika w wierszu Witolda Wirpszy pt. <i>Samobójcom</i>	67
MAREK PYTASZ: <i>Ty, która jesteś poezją tych, którzy nie mają innej</i> Stanisława Balińskiego. Baliński czyta Barańczaka?	77

TADEUSZ SŁAWEK: „Dryf wyspiarski”. O podróży i doświadczeniu miejsca	91
BERNADETA NIESPOREK-SZAMBURSKA: Rozpoznać Prerię, czyli o międzykulturowym czytaniu wiersza Jerzego Harasymowicza	113
AGNIESZKA TAMBOR: Romuald Cudak. Badacz, interpretator, redaktor	125
WIOLETTA HAJDUK-GAWRON: Romuald Cudak: Bibliografia	131
Noty o autorach	137

Contents

ALTERNATIVE “PRESCRIPTUM”	10
JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC: Apocrypha by Jarosław Marek Rymkiewicz. On the <i>Poem Pamięci B.L.</i> [<i>In Memory of B.L.</i>]	11
EWA JASKÓŁOWA: Language as a ‘Rotten Tool’ of Communication. About Wisława Szymborska’s Poetry	27
JOANNA KISIEL: Lyrical Tribute. On Czesław Bednarczyk’s Poem <i>Wizyta u poety</i> [<i>Visiting a Poet</i>]	39
MARIAN KISIEL: Senility, Solitude. On Czesław Bednarczyk’s <i>Opis wieczoru autorskiego</i> [<i>Description of the Poetry Reading</i>]	47
DANUTA OPAKKA-WALASEK: Time and Against Time. About Urszula Kozioł’s Poem <i>W samo lato</i> [<i>At the Very Summer</i>]	53
DARIUSZ PAWELEC: Intertextual Mosaic in Witold Wirpsza’s Poem <i>Samobójcom</i> [<i>To the Suicides</i>]	67
MAREK PYTASZ: Stanisław Baliński’s Poem <i>Ty, która jesteś poezją tych, którzy nie mają innej</i> [<i>You, That Are the Poetry of Those Who Have No Other</i>]. Is Baliński Reading Barańczak?	77

TADEUSZ SŁAWEK: <i>La dérive insulaire</i> . On the Journey and the Experience of Place	91
BERNADETA NIESPOREK-SZAMBURSKA: Recognize the <i>Prairie</i> . A Multicultural Reading of Jerzy Harasymowicz's Poem	113
AGNIESZKA TAMBOR: Romuald Cudak. Researcher, Literary Critic, Editor	125
WIOLETTA HAJDUK-GAWRON: Romuald Cudak: Bibliography	131
About the Authors	137

ZAMIAST „PRESCRIPTUM”

Oddajemy do rąk Czytelników publikację, którą chcielibyśmy uczynić pierwszym numerem Biblioteki „Postscriptum Polonistycznego”. Jest to numer specjalny. Został zredagowany przez członków komitetu redakcyjnego oraz przyjaciół redaktora naczelnego pisma, który w tym roku obchodzi 60. urodziny.

Pismo ma charakter monograficzny. Niniejszy tom specjalny został zatytułowany *Interpretacje*. Swoje teksty do tomu złożyli przyjaciele, pracownicy Wydziału Filologicznego, którzy w ciągu 22 lat istnienia Szkoły Języka i Kultury Polskiej, której przez 16 lat Romuald Cudak był dyrektorem, byli z nią związani poprzez wykłady o literaturze polskiej dla cudzoziemców, prowadzone i w Polsce, i w wielu miejscach za granicą. Wykłady te odbywały się w ramach letniej szkoły języka, literatury i kultury polskiej w Cieszynie, Podyplomowych Studiów Kwalifikacyjnych Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego w ich edycjach polskich (Katowice, Rybnik) i zagranicznych (Budapeszt, Lwów, Mińsk, Berlin, Lipsk, Rzym, Kolonia) oraz na zagranicznych polonistykach, z którymi Szkoła nawiązała współpracę w czasie dyrektury R. Cudaka. Zajęcia te często miały charakter wykładów i seminariów interpretacyjnych, pracy z tekstami poetyckimi, co bardzo pociąga młodych polonistów za granicą.

Mamy nadzieję, że specjalny, jubileuszowy tom jako dodatek do „Postscriptum Polonistycznego” nie tylko sprawi radość Jubilatowi, ale także będzie atrakcyjną publikacją dla pracowników i studentów zagranicznych polonistyk, stanowiąc dla nich inspirację do kolejnych lekcji literackich.

Jolanta Tambor
zastępca redaktora naczelnego

ALTERNATIVE “PRESCRIPTUM”

We present this volume to the readers and we would like it to be the first issue in the series called *Postscriptum Polonistyczne Library*. This is a special issue. It has been compiled by the members of editorial office and friends of the General Editor, who celebrates his 60th birthday this year.

The magazine is monographic in character. This special issue has been called *Interpretations*. It consists of articles written by Romuald Cudak's friends: employees of the Faculty of Philology. During the 22 years the School of Polish Language and Culture has been operating (16 years with Romuald Cudak as its headmaster) they have been connected with the school through lectures on Polish literature given to foreigners both in Poland and in many places abroad. The lectures were designed for the Summer School of Polish Language and Culture in Cieszyn, a Postgraduate Course in Teaching Polish Culture and Polish Language to Foreigners – its Polish editions (Katowice, Rybnik) and foreign editions (Budapest, Lviv, Minsk, Berlin, Leipzig, Rome, Cologne) - and some faculties of Polish philology abroad that the School began to cooperate with while Romuald Cudak was its headmaster. These lectures and seminars were dedicated to the art of interpretation, which is very attractive for Polonists abroad.

We hope that this special issue, as a supplement to *Postscriptum Polonistyczne*, will not only satisfy the Jubilat but will become an attractive publication for teachers and students of Polish philology abroad, inspiring them to further literary experiences.

Jolanta Tambor
Deputy Editor

JOANNA DEMBIŃSKA-PAWELEC
Uniwersytet Śląski
Katowice

Apokryf Jarosława Marka Rymkiewicza. O wierszu *Pamięci B.L.*

Badacze poezji Jarosława Marka Rymkiewicza wielokrotnie wskazywali na intertekstualny charakter jego twórczości lirycznej. Podkreślano liczne nawiązania do utworów księdza Baki, Calderona, Szekspira, Naborowskiego, Morsztyna, Mickiewicza, Słowackiego, Leśmiana, Mandelsztama i Eliota. Tak liczna reprezentacja twórczych zapożyczeń wynikała z przyjętej i wiernie realizowanej przez Rymkiewicza teorii klasycyzmu. W zbiorze manifestów pt. *Czym jest klasycyzm* Rymkiewicz przekonywał: „każdy wiersz, każdy ważny wiersz jest tylko ponowieniem, tylko repetycją, tylko komentarzem do tekstów zapisanych niegdyś” (Rymkiewicz 1967, 59). Wpisana w świadomość twórczą Rymkiewicza zasada ponowienia i imitacji, lirycznej dialogowości pozwala postrzegać jego poezję jako zjawisko nie tylko złożone literacko, ale także przybierające charakter metatekstowy.

Świadomie dialogiczny charakter twórczości Rymkiewicza od początku skłaniał badaczy do prób określenia zarysowujących się w wierszach relacji intertekstualnych. Po ukazaniu się drugiego tomu poety zatytułowanego *Człowiek z głową jastrzębia* Jerzy Kwiatkowski podkreślał stylizacyjne tendencje poety i skłonność do pastiszu. Zabiegi te sprawiały, jak pisał krytyk, że w utworach Rymkiewicza uwidaczniał się „staromodny kostium rzucony na ramiona współczesności”. W latach 60. XX wieku Kwiatkowski odczytywał te poetyckie propozycje jako „nowatorstwo swoiste, nowatorstwo *à rebours*”. Sprawiały one, jak pisał,

że poeta klasyk bywał „przez swą nieoryginalność – oryginalny” (Kwiatkowski 1995, 279–285).

Stylizacja i pastisz, ale także aluzja literacka, liryczna dykcja, stylistyczna reminiscencja stały się niemal niezbywalnymi kategoriami opisu intertekstualnych nawiązań obecnych w liryce Rymkiewicza. Jednak poezja ta nielatwo poddawała się wszelkim kategoryzacjaom. Wnikliwego rozpoznania relacji międzytekstowych podjął się Stanisław Balbus w książce *Między stylami*. W jego ocenie utwory Rymkiewicza są przykładem „nie-dokończonej stylizacji”, stylizacji, która „zatrzymuje się jak gdyby w pół drogi” (Balbus 1996, 363). Nasuwa się zatem pytanie, dlaczego stylizacja nie jest zrealizowana w pełni, ale przejawia się w wierszach zaledwie połowicznie? Jaki zamysł artystyczny kierował twórczością Jarosława Marka Rymkiewicza? Być może w odpowiedzi na te pytania pomocna stanie się kategoria apokryfu. Jak się bowiem wydaje, wiele utworów autora *Thema regium* powstało wskutek twórczego wykorzystania i rozwijania zasady apokryfu.

Pojęcie apokryfu ma charakter poliwalentny (Szajnert 2000, 137–159). Termin ten pochodzi od greckiego słowa *apokryptó*, oznaczającego ‘ukryć, schować, zakryć, zataić’, *apókryfos* zatem to ‘ukryty, tajemny, schowany’, ale także ‘niezrozumiały, niepojęty’ (Borowicz 1955, XIV). W czasach nowożytnych terminem apokryf obejmowano księgi religijne starożydowskie i starochrześcijańskie, które nie weszły do kanonu *Pisma Świętego* (Rubinkiewicz 2000, XIII). W szerszym znaczeniu nazwę apokryf stosuje się do wszelkich utworów inspirowanych *Biblią*, powstających aż do czasów współczesnych (Michalski 2003). Jak podkreśla Maria Adamczyk, zamieszczone obecnie w podtytule określenie apokryf „pozoruje tylko rzekomą »autentyczność« fikcjonalnego, wcale nieukrywanego zmyślenia” (Adamczyk 1996, 23). Najszerszą pojemność znaczeniową uzyskał termin apokryf w badaniach literackich, gdzie stosowany jest, jak zaznacza Stanisław Balbus, „w etymologicznym znaczeniu tego słowa” (Balbus 1996, 350). Warto przypomnieć, że istniały na przykład apokryfy wojny trojańskiej.

Do kategorii apokryfu odwoływał się Ryszard Nycz, omawiając zjawisko pastiszu. W ujęciu tego badacza pastisz, który ukazywany był jako „udana re-kreacja wzorca”, tworzony był za pomocą „zasady apokryfu” (Nycz 1993, 183). W literaturze zasada ta stała się generatorem

apokryficznych praktyk pisarskich. Dla Stanisława Balbusa literackie apokryfy stanowiły jedną z odmian transpozycji tematycznej. Jak tłumaczył, nie dokonuje ona przetworzenia tematu, ale „stwarza takie pozory, jak gdyby rozwijała tylko jego utajone i niedostrzegane przedtem dyspozycje” (Balbus 1996, 350). Z punktu widzenia odbiorcy utwór prezentuje treści nieznanne czy niejasne, ale jak gdyby gdzieś zasłyszane. Przykładami literackich apokryfów w ujęciu Balbusa stały się dwa wiersze Zbigniewa Herberta: *W drodze do Delf* oraz *Tren Fortynbrasa*.

Na apokryficzną zasadę rozwijania i przetwarzania materiału literackiego zwracał także uwagę Gérard Genette. Według niego apokryf kształtowany jest przez relację naśladowania poważnego, której nadał nazwę *forgerie*, co w języku polskim zostało przetłumaczone jako fałszyfikat (Genette 1992, 316–366). Francuskie słowo *forgerie* oznacza ‘falszerstwo’. Pochodzi ono od czasownika *forge*, co znaczy ‘kuć’, *forgeron* to ‘kowal’. W zmetaforyzowanym znaczeniu *forge* znaczy ‘ukuć coś, wymyślić, stworzyć, wytworzyć w sposób sztuczny’. Słowo *forgerie* wykorzystywane jest również w grafologii dla określenia czynności ustalania prawdziwości tekstu, wydobywania sfalszowanych fragmentów. Genette’owska kategoria fałszyfikatu pozwala dostrzec złożoną strukturę tekstu apokryficznego w postaci palimpsestu, w którym poszczególne warstwy tekstu kanonicznego i apokryficznego zmyślenia nakładają się na siebie. Badanie apokryfu przypomina pracę grafologa, który oddziela tekst w jego wersji kanonicznej od sfalszowanych fragmentów apokryficznych.

Ujęcie Stanisława Balbusa traktuje apokryf jako transpozycyjne rozwinięcie, zmyślane, dopisane dopowiedzenie, ujęcie Gérarda Genette’a – jako naśladowanie, udany fałszyfikat, mistyfikację i falszerstwo. Obaj badacze zwracają uwagę na złożoność tekstu, na jego palimpsestowe narwarstwianie i przenikanie, a także na narracyjną tendencję do rozszerzania tematycznego.

Wspomniane aspekty apokryfów wydają się szczególnie istotne, bowiem, jak podkreślają badacze tych wykluczonych pism, motywem źródłowym powstawania narracji apokryficznych była chęć uzupełnienia i dopowiedzenia zawartości treściowej ksiąg kanonicznych *Pisma Świętego*. Ks. Marek Starowieyski zwracał uwagę na zjawisko, które nazywał „życiem apokryfu”. Tłumaczył, że „apokryf raz powstały, jest w ciągłym ruchu, ciągłej przemianie”, poddawany przeróbkom przez kopistów

i tłumaczy układa się w „uzupełnienie uzupełnienia” (Starowieyski 1977, 527). Daniel-Rops podkreślał ponadto, że pisma apokryficzne tworzyły się, „kopiując siebie nawzajem, wzbogacając się o nowe szczegóły i liczne przypisy”. Być może z tego powodu św. Hieronim mówił o „niezdrowych majaczeniach apokryfów”, a inni widzieli w nich „wulgarne amplifikacje” (Daniel-Rops 1955, 4). Apokryfy, kształtowane jako dopowiedzenie i rozszerzenie biblijnego tekstu ksiąg kanonicznych, dążyły do ścisłej adhezji tekstualnej, mimetycznego upodobnienia do stylistycznego prawzoru *Pisma Świętego*, stąd w ich poetyce upatruje się zasadę naśladownictwa, imitacji i pastiszu¹.

Badając narracje apokryficzne, Aleksandr Naumow zwracał uwagę na istotną rolę fragmentaryczności i nieciągłości w strukturze przekazu biblijnego. Nieciągłość fabularna, zdaniem badacza, wytwarzała „lukę”, w którą, jak pisał, „wciśnięta się» apokryf, przynosząc własne dopełnienie gwarantujące – zakłóconą jakoby w uświęconym źródle – diachroniczną ciągłość narracji” (Naumow 1976, 62–63). Podobnie o tekstowym pastiszu realizującym zasadę apokryfu pisał Ryszard Nycz:

w typowych przypadkach chodzi tu o dostrzeżenie a następnie wypełnienie, wedle swej najlepszej wiedzy o regulach danej immanentnej poetyki, pewnej luki w istniejących realizacjach paradygmatu, bądź też jakiegos koniecznego (z perspektywy ewolucji historycznoliterackiej) a brakującego ogniwa, które mogłoby uczynić kompletnym i logicznym obraz całości (Nycz 1993, 183).

Odwołując się do narracyjnej teorii Umberto Eco z jego pracy *Lector in fabula*, można by w przypadku nieciągłości fabularnej, owej „luki” w istniejących paradygmatach, mówić o „sygnałach *suspensu*”, które inicjują dysjunkcje prawdopodobieństwa i stymulują rozwój fabuły (Eco 1994, 162–165). W analogiczny sposób Stanisław Balbus pisał o „sygnałach apokryficznych”, które tworzą literackie „ciągi dalsze” w kulturowych transpozycjach tematycznych (Balbus 1996, 359). Obok zatem wyróżnianej przez Gérarda Genette’a transfuzji i perfuzji transtekstualnej (Genette 1992, 366), w przypadku utworów o charakterze apokryficznym moż-

¹ O zjawiskach imitacji i pastiszu w staropolskich tekstach apokryficznych pisze Maria Adamczyk. Zob. Adamczyk 1980, 72–73.

na by mówić także o dyfuzji tekstualnej w znaczeniu rozlania, rozprzestrzeniania tekstu.

Literacki apokryf okazuje się więc tekstem niesamodzielnym, wewnętrznie złożonym, palimpsestowym, wytwarzanym przez przenikanie archetekstu i sfalszowanego tekstu odautorskiego. Istotnym znakiem pozostaje „luka” w paradygmacie tekstu kanonicznego, która staje się sygnałem *suspensu*, inicjuje dysjunkcje prawdopodobieństwa i stymuluje dyfuzję tekstualną, zapelniającą przestrzeń nieciągłości. Tekst apokryfu, w przeświadczeniu jego autora, przynosi dopełnienie i uzupełnienie archetekstu, ale także zatajone i skrywane dopowiedzenie, które staje się śladem apokryficznego fałszerstwa.

Czy zatem utwory liryczne Jarosława Marka Rymkiewicza można nazywać poetyckimi apokryfami? Czy możliwe jest dostrzeżenie w nich palimpsestowej złożoności, przenikania warstw kanonicznego archetekstu i autorskiej mistyfikacji? Czy pozostają widoczne sygnały *suspensu*, które odsłaniają skrywaną „lukę” paradygmatu? Problem wart jest bliższego oglądu, ponieważ, jak się wydaje, wiele wierszy autora *Mojego dzieła pośmiertnego* napisanych zostało właśnie w myśl tej zasady.

Spójrzmy na wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza zatytułowany *Pamięci B.L.* Utwór ten, nie tylko za sprawą tytułowych inicjałów, ale także wielu poetyckich odniesień, przywołuje liryczną twórczość Bolesława Leśmiana.

Pelźnie ciało spod zieleni spod korzeni
Ale nie wie w co by mogło się przemienić

Pelźnie ciało wśród pajaków wśród jaszczurek
Nie wie po co nie wie dokąd w dół czy w górę

Samo siebie czemu wlecze poprzez klącza
Gdzie przez piasek w co przez glinę się przesącza

Nie wie ciało czym ciałem niegdyś było
Powiedz ciało kto cię nosił komuś zgniło

Pelźnie ciało krwawi ciało pośród cierni
Płaczymy nad nim o chrześcijanie miłosierni

Może jeszcze czymś ciałem chce być ciało
Choć nie umie może jeszcze by umiało

Może stopy chcą po trawie biegać bose
 Może płuca chcą z obłoków spijać rosę
 Może stopy może płuca choć spróchniały
 Może jeszcze komuś na co by się zdały
 Może jeszcze pieśń zaranna tryśnie z pleśni
 Aniolowie może będą nam rówieśni
 Pelźnie ciało ale nie wie czym być może
 A ty kim byś temu ciału mógł być Boże
 (*Pamięci B.L.*, Rymkiewicz 1973, 18)²

Rymkiewicz był wnikliwym i wyraźnie zafascynowanym czytelnikiem poezji Leśmiana, a także badaczem jego twórczości³ oraz autorem książki zatytułowanej *Leśmian. Encyklopedia*, w której omawiał najważniejsze wątki życia i pisarstwa tego modernistycznego poety (Rymkiewicz 2001).

Cytowany wiersz utkany jest z szeregu intertekstualnych nawiązań do poetyckich utworów Leśmiana, wśród których można by wymienić *Marcina Swobodę*⁴, ale także *Przemiany* czy *Rozmowę*. Najważniejszym jednak archetekstem, niejako tekstem kanonicznym wydaje się *Topielec* (Leśmian 1920, 9)⁵. Jest to dla Rymkiewicza wiersz szczególny i stał się przedmiotem jego wnikliwej interpretacji zamieszczonej w *Studiach o Leśmianie* (Rymkiewicz 1971, 201–229). Być może długi namysł nad wierszem autora *Ląki* sprawił, że stał się on apokryficzną inspiracją⁶.

W *Topielcu* podejmował Leśmian problem śmiertelnej metamorfozy, Bergsonowsko ujętej wiecznej przemiany⁷. Dokonuje się ona, jak zauważył Marian Stala, poprzez zjednoczenie ducha własnego z duchem natury

² Wszystkie cytaty z wiersza podaję za tym wydaniem.

³ Rymkiewicz jest autorem dwu interpretacji utworów Leśmiana – *Sadu i Pana Błyszczącego* oraz *Topielca*. Zob. Rymkiewicz 1968, 99–126; tenże 1971, 201–229.

⁴ Na nawiązanie w wierszu Rymkiewicza *Pamięci B.L.* do *Marcina Swobody* Leśmiana wskazuje Marzena Woźniak-Łabieniec. Zob. Woźniak-Łabieniec 2002, 212–213.

⁵ Wszystkie cytaty z wiersza podaję za tym wydaniem.

⁶ Apokryficznych inspiracji poszukiwał również Leśmian. Cała *Dziejba leśna* jest właściwie literackim apokryfem. W jednym z wywiadów tłumaczył Leśmian, że jego poemat „ma za treść zdarzenie ze świętym Makarym (wymyśliłem je na tle jego biografii)”. Zob. Leśmian 1983, 275.

⁷ Na temat wiersza *Topielec* zob. także Trznadel 1964, 114–117; tenże 1999, 34–36; Opacki 1999, 163–172.

(Stala 2001, 97). Problematykę tę wyraził poeta w lirycznej opowieści o wędrowcu, który „w niecierpliwiej zapragnął żalobie / Zwiedzić duchem na przelaj zieleni samą w sobie”. W encyklopedii *Leśmian* Jarosław Marek Rymkiewicz, objaśniając znaczenie wędrowca w twórczości autora *Łąki*, zwracał uwagę, że jest to „istnienie przechodnie, wędrujące, istnienie tu lub tam albo zarazem tu i tam, i jeszcze gdzieś indziej”, które nie może „umieścić się trwale w czymś, co również byłoby trwale czymś trwałym albo wyłącznie życiem, albo wyłącznie śmiercią, albo wyłącznie istnieniem, albo wyłącznie nieistnieniem” (Rymkiewicz 2001, 394). W *Topielcu* wędrowiec wiecznie przemierzający przestrzeń zapragnął „zwiedzić duchem (...) zieleni samą w sobie”. Duchowe postaci, jak podkreślał Marian Stala, są w twórczości autora *Sadu rozstajnego* uosobieniem pragnienia „przekroczenia własnej ontycznej granicy”, „współ-przenikania wymiarów bytu” (Stala 2001, 94). I taką duchową właśnie wyprawę ontycznego przekroczenia podjął wędrowiec z wiersza Leśmiana, zagłębiając się w zieleni natury. Rymkiewicz w interpretacji *Topielca* pisał, że ukazana w utworze natura jest „duchowo-materialną całością”, w której „to, co materialne, jest tożsame z tym, co duchowe” (Rymkiewicz 1971, 223–225). W wierszu zarejestrowany został proces metamorficznej przemiany ducha wędrowca w „topielca zieleni”, który w końcowym efekcie stał się „cienisty jak bór w borze”.

W warstwie narracyjnej *Topielec* jest opowieścią o duchowym tonięciu w przestworzach natury, o zatracie i „roznicestwieniu” ducha, który ostatecznie, jak czytamy w wierszu, „leży oto martwy w stu wiosen bezdeni”. Ireneusz Opacki zwracał uwagę, że poeta przywołuje w tym utworze tradycję romantycznych ballad o kuszeniu człowieka przez demoniczne siły, zamieszkujące świat natury (Opacki 1999). Występujący w wierszu „demon zieleni” „wabił”, „nęcił”, „czarował” i „kusił” ducha wędrowca, kierując go w „zamrocz paproci”, „bezświat zarośli”⁸ i „bezbrzask glu-

⁸ W pierwszym wydaniu tomu *Leśmiana Łąka* w wierszu *Topielec* wydrukowany został zwrot „bezświat zarośli”. W kolejnym wydaniu przygotowanym w Wydawnictwie Morkowicza w serii „Pod znakiem Poetów” w Warszawie w 1937 roku opublikowane zostało słowo „bezświt”, które w kontekście paralelnie zbudowanego wyciszenia w wersie („W taką zamrocz paproci, (...) W taki bezświt zarośli, w taki bezbrzask głuchy”) wydaje się bardziej umotywowane. Jacek Trznadel konsekwentnie w swoich wielokrotnie przygotowywanych opracowaniach wierszy poety, także dla serii Biblioteki Narodowej, podaje do druku zapis „bezświat” z pierwszego wydania. W *Przypisach do Poezji* (Leśmian

chy”. Jak zauważał badacz, duchowy topielec doprowadzany był w ten sposób do stanu pierwotnej jedności z przyrodą (Opacki 1999, 170). Duch biegnąc, a zatem doświadczając istnienia po Bergsonowsku w samym ruchu *élan vital*, pogrążał się coraz bardziej w *naturae naturantis*, w świat, jak pisał Opacki, „do z n a w a n y niesłuchanie intensywnie, poznawany przez uwewnętrzniające uczestnictwo w nim” (Opacki 1999, 171). Duchowe przemierzanie i zagłębianie kierowane było coraz bardziej w stronę cieniejszej mroczności i wyciszenia:

A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,
 Odczłowiczając duszę i oddech wśród kwiatów,
 Aż zabrnął w takich jagód rozdzwonił dzbany,
 W taką zamroczył paproci, w takich cisz kurhany,
 W taki bezświt zarośli, w taki bezbrzask głuchy,
 W takich szumów ostatnie kędyś zawieruchy

(*Topielec*)

Wtopienie w wartki nurt życia natury prowadziło do metamorfozy ducha, który przemieniał się, „odczłowiczając duszę i oddech wśród kwiatów”. Rymkiewicz w interpretacji zwracał uwagę, że wędrowiec ulegał przemianie, rezygnując z suwerenności istnienia ludzkiego i najściślej łączył się z duchowo-materialną całością istnienia (Rymkiewicz 1971, 227). W ten sposób ukazywał poeta pewien stan duchowego trwania „topielca zieleni”, który wtopiał się, jak powiedziałby Leśmian, „w niepodzielną jedność”. To duchowe trwanie, dla Jacka Trznadla tragiczne i niosące zagrożenie (Trznadel 1999, 35–36), jest, jak pisał Marian Stala, „jednym z wielu możliwych trybów istnienia. Ściślej: jest innym sposobem istnienia niż ciało (bycie ciałem, bycie cielesne)” (Stala 2001, 95).

1965, 509) oraz *Poezji zebranych* (Leśmian 2010, 703) Trznadel zamieszcza komentarz uzasadniający swój wybór. Michał Głowiński, dostrzegając „pewien problem filologiczny”, aprobuje stosowany przez Trznadla zapis słowa „bezświat” i nadmienia, że jest on synonimem nicości (Głowiński 1998, 112–113). Przedrukowywana wielokrotnie w kształcie słownym z pierwszego wydania forma *Topielca* skłoniła M.P. Markowskiego do wyodrębnienia i opisanie Leśmianowskiej kategorii „bezświata” („Bezświat nie jest ani światem, ani zaświatem, nie jest też nicością, lecz tym, co daje się zdefiniować wyłącznie przez radykalną negację tego, co jest”, zob. Markowski 2007, 146).

Opowieść o przemianie i zatracie duchowej wędrowca kończą słowa mówiące, że „leży oto martwy w stu wiosen bezdeni, / Cienisty jak bór w borze”. Jednak rozpoczyna Leśmian *Topielca* wzmianką o losach tytułowej postaci. Początek wiersza jest następujący:

W zwiewnych nurtach kostrzewy, na leśnej polanie,
Gdzie się las upodabnia łące niespodzianie,
Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki.
Przewędrował świat cały z obłoków w obłoki,
Aż nagle w niecierpliwej zapragnął żalobie
Zwiedzić duchem na przelaj zieleń samą w sobie.

Historia ducha zwabionego i kuszonego przez demona zieleni poprzeczona została wstępną informacją o ciele wędrowca: „Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki”. Można przypuszczać, że wers ten ujawnił Rymkiewiczowi „lukę” w paradygmacie archetekstu. Wiadomo, jaki los spotkał ducha, lecz zgodnie z zasadą apokryfu trzeba zapytać: co stało się z ciałem? Wzmianka o zbędnych zwłokach wędrowca, które leżą na leśnej polanie, okazała się miejscem *suspensu*, sprowokowała dysjunkcję prawdopodobieństwa i dyfuzję transtekstualną, której efektem stał się wiersz Rymkiewicza *Pamięci B.L.*

Utwór Leśmiana jest opowieścią o „roznicestwianiu” i przemianie ducha, zaś tekst Rymkiewicza – apokryficzną opowieścią o „roznicestwianiu” i przemianie ciała, które „nie wie, w co by mogło się przemienić”.

Zwłoki wędrowca, na zasadzie analogii do dynamicznie ujętej metamorfozy ducha, w wierszu Rymkiewicza *Pamięci B.L.* również ukazane zostały w ruchu przemian:

Pelznie ciało spod zieleni spod korzeni
[.....]
Pelznie ciało wśród pajaków wśród jaszczurek
Nie wie po co nie wie dokąd w dół czy w górę

Samo siebie czemu wlecze poprzez kłężca
Gdzie przez piasek w co przez glinę się przesącza
[.....]
Pelznie ciało krwawi ciało pośród cierni

Zwłoki, będące organiczną częścią materii, stały się integralnym elementem natury usytuowanym wśród korzeni, pajaków, jaszczurek, kłaczy i cierni. Parafrazując słowa Ireneusza Opackiego, można by powiedzieć, że zmarłe ciało pograża się w podziemny świat, który doznawany jest niesłychanie intensywnie, poznawany przez uwewnętrzniające uczestnictwo w nim. Zwłoki nie znajdują się w spoczynku, ale w ruchu, jak gdyby obowiązywał je nadal życiowy proces wszelkiego istnienia, niczym wieczny ruch *élan vital*. W wierszu podkreślony został dynamizm przemian, któremu podlegają rozkładające się zwłoki. Umierające ciało ukazane zostało w momencie, gdy „pełźnie”, „wlecze”, „przesącza” się i „krwawi”, próchnieje i pokrywa się pleśnią. W ten sposób, jak przekonuje Rymkiewicz, odbywa się metamorfoza ciała.

Jednak zwłoki, podobnie jak Leśmianowy topielec zieleni, wciąż pragną doznań życia. W wierszu Rymkiewicza na zasadzie reminiscencji pojawia się odniesienie do słynnej *Ballady bezładnej* Leśmiana. W nawiązaniu do tragicznych losów „niezjawionej” dziewczyny, która daremnie pragnęła wcielić się na łące, w utworze *Pamięci B.L.* wspomniane zostały pragnienia ciała o powrocie do rozkoszy życia:

Może jeszcze czyimś ciałem chce być ciało

Choć nie umie może jeszcze by umiało

Może stopy chcą po trawie biegać bose

Może płuca chcą z obłoków spijać rosę

Wiersz Rymkiewicza *Pamięci B.L.* można więc odczytywać w intertekstualnym powiązaniu z wieloma utworami Leśmiana, a jednak przede wszystkim wydaje się on niejako dopełnieniem *Topielca*. Do dziejów zwa-bionego i kuszzonego ducha, który przeobraził się w „topielca zieleni”, dopowiedziane zostały losy ciała – zbędnych zwłok wędrowca leżących na leśnej polanie. Dostrzeżona „luka” w paradygmacie tekstu kanonicznego stała się sygnałem *suspensu* i wywołała dyfuzję tekstualną. Jednakże wiersz Rymkiewicza jest nie tylko dopełnieniem, ale także apokryficznym falsyfikatem, sfalszowanym palimpsestem.

Widoczny jest wpływ filozofii Bergsona na *Topielca* Leśmiana. Świat pozostaje w ciągłym ruchu przeobrażeń, dynamicznej zmienności *élan*

vital, czynnie trwa (*durée*) w nieustannej twórczej ewolucji, która każde istnienie przekształca w jego inną postać. Tak ukształtowana przestrzeń pozbawiona jest obecności Boga. Tymczasem w *Pamięci B.L.* Rymkiewicza świat ma wyraźnie chrześcijańskie znamiona, są w nim „chrześcijanie miłosierni”, „Aniołowie”, a także Bóg, do którego skierowane jest pytanie: „A ty kim byś temu ciału mógł być Boże”. Wyraźnie zaznaczony jest także, znany z ikonografii chrześcijańskiej, związek z wertykalnie ukształtowanym podziałem przestrzeni: „Pelźnie ciało (...) nie wie dokąd w dół czy w górę”.

Ciało wędrowca w wierszu Rymkiewicza, inaczej niż u Leśmiana, podlega sakralizacji. W *Topielcu* są to „zbędne sobie zwłoki”, tymczasem w *Pamięci B.L.*, poprzez przywołanie symboliki krwi i cierni, nadane zostało mu znamię ciała Chrystusowego:

Pelźnie ciało krwawi ciało pośród cierni
 Plączmy nad nim o chrześcijanie miłosierni
 (*Pamięci B.L.*)

Warto może wspomnieć w kontekście sakralnie przedstawianego ciała, że Rymkiewicz jest również autorem wiersza zatytułowanego *Wy przeto jesteście ciałem Chrystusa (1KOR 12, 27)* (Rymkiewicz 1993, 47).

Świat Rymkiewicza odsłania się jako efekt stwórczego działania Boga, przeniknięty jest zamysłem Boga, objęty Jego niezbadanym planem. Ciało będące częścią tego stworzenia i planu nie może być „zbędne”, ponieważ nosi w sobie ślad boskiego dzieła. Powstałe z gliny teraz na powrót „przez glinę się przesącza”. Rymkiewicz wydaje się tu bliski słowom św. Pawła, który pisał: „Bo wszystko, co stworzył Bóg, jest dobre, i nie należy odrzucać niczego, co się przyjmuje z dziękczynieniem” (I Tym, 4,4; *Biblia* 1980, 1286)⁹.

W wierszu *Pamięci B.L.* nieustannie powraca pytanie o możliwość przemiany i dalszego istnienia po śmierci. Podmiot mówiący zastanawia się, jaki jest dalszy los zwłok ludzkiego wędrowca: „Pelźnie ciało (...) Ale nie wie w co by mogło się przemienić”, „Nie wie po co nie wie do-

⁹ Refleksję na temat cytowanych słów św. Pawła podejmował także Rymkiewicz w zbiorze swoich szkiców egzegetycznych zatytułowanych *Przez zwierciadło*. Zob. Rymkiewicz 2003, 6.

kąd”, „Samo siebie czemu wlecze”, „w co przez glinę się przesącza”, „Pelźnie ciało ale nie wie czym być może”. W szereg tych wątpliwości wpisana jest także nadzieja na zmartwychwstanie, na *apokatastasis*, czyli ponowne przywrócenie¹⁰. Maria Janion zwracała uwagę, że w tomie Rymkiewicza *Moje dzieło pośmiertne* „pojawiają się pierwsze oznaki wiary w *apokatastasis* – odrodzenie, odnowienie wszystkiego, przywrócenie pierwotnej jedności u kresu dziejów” (Janion 1995, 7). Stąd obecne w utworze pytania presuponujące możliwość odrodzenia: „w co by mogło się przemienić”, „w co (...) się przesącza”, „czym być może” oraz modalne wypowiedzi sugerujące zdolność do ponownego ożywienia:

Może jeszcze czymś ciałem chce być ciało
Choć nie umie może jeszcze by umiało

Odrodzone ciało uzyskaloby szansę rozpoczęcia nowego, ale i niebiańskiego, wiecznego życia, w którym „Aniołowie” staną się „rówieśni”.

W kontekście wiary w *apokatastasis* nowego znaczenia nabiera dystych:

Może stopy chcą po trawie biegać bose
Może płuca chcą z obłoków spijać rosę

Ziemska, zmysłowo doświadczana łąką z *Ballady bezłudnej*, na której miała wcielić się dziewczyna, w wierszu *Pamięci B.L.* przekształcona została w rajską przestrzeń *locus amoenus* (Curtius 1997, 202–206). Tylko wówczas ponowne ożywienie, które nie spełniło się „niezjawionej” dziewczynie z utworu Leśmiana, może, jak ukazują to wiersz Rymkiewicza, dokonać się w procesie *apokatastasis*. Odnowienie życia daje szansę nie tylko na dalsze istnienie, ale przywraca także możliwość kontynuowania twórczości: „Może jeszcze pieśń zaranna tryśnie z pleśni”.

Przywrócona w niebiańskim życiu zdolność tworzenia określona została mianem „pieśni zarannej”, zatem śpiewanej u zarania. Byłaby to więc

¹⁰ Na temat *apokatastasis* w twórczości J.M. Rymkiewicza pisałam w książce „*Poezja jest sztuką rytmu. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Zob. Dembińska-Pawelec 2010, 334–336.

pieśń początku i rozpoczynającego się nowego okresu¹¹. Gwiazdą zaranną nazywana bywa pojawiająca się przed wschodem słońca, a więc u zarania dnia, planeta Wenus. W Litanii Loretańskiej Maryja Panna peryfrastycznie określona została mianem Gwiazdy zarannej. W tym kontekście „pieśń zaranna” w wierszu *Pamięci B.L.* byłaby także zapowiedzią twórczości mistycznej, doskonałej, bez skazy. Ale słowo „zaranna” może być także odczytywane jako neologizm, w którym anagramatycznie wpisane zostało słowo „rana”. Zatem pieśń „za/ranna”, rozpatrywana w odniesieniu do skłonnej do neologizmów liryki Bolesława Leśmiana, wydaje się pieśnią tworzoną już ‘za czasem ran’ czy ‘po okresie ran’, ‘po pozbyciu się ran’. „Pieśń zaranna” cielesnych zwłok wędrowca byłaby pieśnią ozdrowionego i ożywionego ciała, pieśnią zmartwychwstałego istnienia poza światem cierni, krwi i cierpienia.

Niepewna nadzieja na możliwość *apokatastasis*, na przywrócenie i odrodzenie wszelkiego życia, a także powtórne odnowienie ciała, prowadzi „ja” mówiące do pytania o ostateczny zamiar i zamysł Boga: „A ty kim byś temu ciału mógł być Boże”.

Napisany w oparciu o zasadę apokryfu wiersz Rymkiewicza wnosi naddatek znaczenia. Antropologicznym i metafizycznym koncepcjom Leśmiana przydana została niejako innowierczo w stosunku do jego filozofii chrześcijańska wiara w zmartwychwstanie ciała. Jest ona dopowiedziana w miejscu „luki” archetekstu i w sposób swoiście „heretycki” mistyfikuje źródłowy przekaz. Dopowiedziany naddatek staje się apokryficznym śladem falsyfikatu, poszlaką złożonej struktury palimpsestu i probierzem falszerstwa.

W geście apokryficznego dopełnienia i uzupełnienia kanonicznego archetekstu upatrywano niejawnie czy tajemnie uprawiany sposób kreowania własnej wizji świata. Jarosław Marek Rymkiewicz nie wydaje się w tym odległy od dawnych autorów apokryfów.

Literatura

- Adamczyk M., 1980, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
 Adamczyk M., 1996, *Wstęp*, w: *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN.

¹¹ Słowo *zaranie* według *Słownika języka polskiego* oznacza „pierwszy okres, początek czegoś: Od zarania dziejów. W zaraniu czyjejs młodości”. Zob. *Słownik języka polskiego* 1981, 951.

- Balbus S., 1996, *Między stylami*, Kraków: Universitas.
- Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 1980, [Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego], Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum.
- Borowicz K. ks., 1955, *Literatura apokryfów*, w: Daniel–Rops, Amiot F., wybór i oprac., *Apokryfy Nowego Testamentu*, Londyn: Veritas.
- Curtius E.R., 1997, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. Borowski A., Kraków: Universitas.
- Daniel–Rops, 1955, *Przedmowa*, w: Daniel–Rops, Amiot F., wybór i oprac., *Apokryfy Nowego Testamentu*, Londyn: Veritas.
- Demińska-Pawelec J., 2010, „*Poezja jest sztuką rytmu*” *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Eco U., 1994, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. Salwa P., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Genette G., 1992, *Palimpsesty*, przeł. Milecki A., w: Markiewicz H., oprac., *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Głowiński M., 1998, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków: Universitas.
- Janion M., 1995, *Pleśń i pieśń. O „Moim dziele pośmiertnym” Jarostawa Marka Rymkiewicza*, „*Życie Warszawy*”, nr 188.
- Kwiatkowski J., 1995, *Sprawa Jarostawa Marka Rymkiewicza*, w: Kwiatkowski J., *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Leśmian B., 1920, *Topielec*, w: Leśmian B., *Łąka*, Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Mortkowicza.
- Leśmian B., 1965, *Poezje*, Trznadel J., oprac., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leśmian B., 2010, *Poezje zebrane*, Trznadel J., oprac., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Markowski M.P., 2007, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków: Universitas.
- Michalski M., 2003, *Dyskurs. Apokryf. Parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Naumow A.E., 1976, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Wrocław: Ossolineum.
- Nycz R., 1993, *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Opacki I., 1999, *Bolesław Leśmian: „Topielec”*, w: Kowalczykowska A., Marciszuk T., red., *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje*, Warszawa: Stentor.
- Rubinkiewicz R., 2000, *Wstęp*, w: Rubinkiewicz R., oprac., *Apokryfy Starego Testamentu*, Warszawa: „Vocatio”.
- Rymkiewicz J.M., 1967, *Czym jest klasycyzm: manifesty poetyckie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rymkiewicz J.M., 1968, *Genezis z ducha*, w: Rymkiewicz J.M., *Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa: Czytelnik.
- Rymkiewicz J.M., 1971, „*Odczłowieczając duszę*” („*Topielec*” *Bolesława Leśmiana na tle porównawczym*), w: Głowiński M., Sławiński J., red., *Studia o Leśmianie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Rymkiewicz J.M., 1973, *Pamięci B.L.*, w: Rymkiewicz J.M., *Co to jest drożdż*, Warszawa: Czytelnik.
- Rymkiewicz J.M., 1993, *Wy przeto jesteście ciałem Chrystusa (1 KOR 12, 27)*, w: Rymkiewicz J.M., *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków: Znak.
- Rymkiewicz J.M., 2001, *Leśmian*. *Encyklopedia*. Warszawa: Wydawnictwo „Sic”.
- Rymkiewicz J.M., 2003, *Przez zwierciadło*. Kraków: Znak.
- Słownik języka polskiego*, 1981, t. 3, Szymczak M., red., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Stala M., 2001, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Starowieyski M., 1977, *Evangelie apokryficzne*, „Znak”, nr 5.
- Szajnert D., 2000, *Mutacje apokryfu*, w: Bolecki W., Opacki I., red., *Genologia dzisiaj*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Trznadel J., 1964, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Trznadel J., 1999, *Nad Leśmianem. Wiersze i analizy*, Kraków: Arcana.
- Woźniak-Łabieniec M., 2002, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków: Arcana.

Apocrypha by Jarosław Marek Rymkiewicz.
On the Poem *Pamięci B.L.* [In Memory of B.L.]

The article presents an interpretation of Jarosław Marek Rymkiewicz's poem *Pamięci B.L.* [In Memory of B.L.] that is being regarded as an example of modern apocrypha. Canonical text that Rymkiewicz refers to in an apocrypha-like manner is Bolesław Leśmian's poem *Topielec*. The author of the article recalls the theoretical descriptions of the poetics of apocrypha (Starowieyski, Rubinkiewicz, Naumow, Genette, Balbus, Nycz) and presents typical for the apocrypha complex form of the palimpsest in the poem *Pamięci B.L.* [In Memory of B.L.]. Rymkiewicz's poem turns out to be an apocryphic complement, transtextual diffusion as well as forgery. Leśmian's anthropological and metaphysical ideas are being completed by the Christian belief in resurrection of the body that does not follow his philosophy based on Bergson's ideas. This mystification is a trace of apocryphic forgery.

Key words: apocrypha, poetry, Jarosław Marek Rymkiewicz, Bolesław Leśmian

EWA JASKÓŁOWA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Język jako „zepsute narzędzie” porozumienia. O poezji Wisławy Szymborskiej

Domknięta została twórczość, wszystkie wiersze zostały napisane, pozostaje już tylko „radość czytania” (por. Balbus, Wojda 1996). Bibliografia omówień poezji Wisławy Szymborskiej jest ogromna, w książce Wojciecha Ligęzy pt. *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty* (Ligęza 2001) zajmuje dziesięć stron. Jest więc radość czytania zaświadczona swoistą radością pisania o tej poezji. Od śmierci poetki 2 lutego 2012 roku jej twórczość zaczęła żyć swoim własnym życiem i choć nigdy nie była nadmiernie z biografią autorki utożsamiana, to przecież jest jakaś odmienna magia w dziele twórcy, który odszedł.

Teraz całą pozorną czy wręcz pozorowaną prostotą języka prowokowany jest czytelnik na nowo i na nowo porządkuje, bo perspektywa zamknięcia pozwala mu na to. Utrwalone w językowej formie paradoksy, zagrożenia, śmieszność i dramat życia, osvajanie śmierci i brak na nią zgody – wszystko to na nowo odkrywać będą interpretatorzy tej twórczości. Fenomen bowiem poezji Wisławy Szymborskiej tkwi właśnie w formie wypowiedzi. Materia słowna, rozsypane związki frazeologiczne, niezliczone konstrukcje anaforyczne i wyliczenia, układy paralelne i antytetyczne, wyrażenia oksymoroniczne i kontrasty – to tylko pobieżny katalog zabiegów językowych, które nie mogą zostać niezauważone.

Wisława Szymborska to poetka bardzo czuła na „językowy obraz świata” w jego odmianie (nazwijmy ją) referencjalnej, czyli tej, która za po-

średnictwem języka buduje jakiś obraz świata człowieka XX wieku¹², i poetyckiej, w której język pełni funkcje artystyczne. Obie te odmiany nakładają się w literackich realizacjach, tworząc artystyczne zjawisko o wielkiej wartości.

W tej zamkniętej już poezji warto wyodrębnić dwa przełomy znaczone wydaniem tomików wierszy. Pierwszy (a właściwie drugi, gdy weźmiemy pod uwagę chronologię) przypada na wydanie w 1993 roku tomiku *Koniec i początek*; trzy lata później przysłała Nagroda Nobla i kolejne tytuły zbiorów, które wydają się kontynuacją czasowo-przestrzennych projekcji z przełomowej publikacji; mam na myśli wydane kolejno tomiki: *Chwila* z 2002 roku, *Dwukropek* z 2005 roku i *Tutaj* z roku 2009. Wcześniejszy natomiast przełom przypada na 1972 rok, czyli wydanie tomiku *Wszelki wypadek*. I ten zbiór, a zwłaszcza tytułowy wiersz, wart jest obejrzenia w wybranych kontekstach. Rola tomiku *Wołanie do Yeti* z 1957 roku została już wielokrotnie opisana i omówiona.

Gdzie zatem szukać istoty przełomowości *Wszelkiego wypadku*? Jest to pierwszy zbiór wierszy Wisławy Szymborskiej, w którym wszystkie utwory można czytać w kontekście tytułu i tytułowego wiersza. Badacze zwykli postrzegać go jako rodzaj przywołania wszelkich, czyli różnych możliwych zdarzeń (wypadków, przypadków), w których uczestnictwo jest mniej lub bardziej przypadkowe, a zatem niezależne od samego człowieka (por. Węgrzyniakowa 1997, 43 i nast.; Ligęza 2001, 88–89). W tomiku tym wiele utworów można w istocie czytać jako rodzaj egzemplifikacji różnych doświadczeń jednostkowych, które są rodzajem igraszki losu (np. *W przytulku*, *Spacer wskrzeszonego*, *Powroty*, *Wrażenia z teatru*). Przeplatają się one z wierszami odsyłającymi do doświadczeń zbiorowych, np.: *Głosy*, *Listy umarłych*, *Fotografia tłumy*, *Miłość szczęśliwa* – każdy wiersz inaczej doświadczenia te rejestruje lub ewokuje.

Ale jest w tym tomiku jeszcze jeden istotny element, który zdaje się wyróżniać go na tle wydanych wcześniej – to wyraźne skupienie uwagi na języku. Dwa są tego przejawy. Pierwszy, widoczny, gdy spojrzeć na wyrażenia, w których „słowo”, „język”, „mowa” (różnie sygnalizowana) oraz

¹² R. Nycz pisze o „cytatach z rzeczywistości”, wskazując na różne sposoby i funkcje wykorzystywania fotografii i wiadomości prasowych w literaturze XX wieku. Por. Nycz: 1995, 225–246.

„milczenie” stanowią istotny komponent poetyckiej wypowiedzi. A oto ich rejestr, poczynając od tytułowego wiersza *Wszystelki wypadek*¹³:

Nie umiem się nadziwić, na milczeć się temu.

(*Wszystelki wypadek*, s.116)

Czytamy listy umarłych jak bezradni bogowie,
ale jednak bogowie, bo znamy późniejsze daty.

(*Listy umarłych*, s. 126)

Kto powiedział,
że życie ma być odważnie przeżyte?

(*Prospekt*, s.130)

Szybują mi słowa ponad regułami.
Nie szukają oparcia w jakichkolwiek przykładach.

(*Odkrycie*, s.140)

Spójrzcie na tych szczęśliwych:

[.....]

Jakim językiem mówią – zrozumiałym na pozór.

(*Miłość szczęśliwa*, s.168)

Nie miej mi za złe, mowo, że pożyczam patetycznych słów,
a potem trudu dokładam, żeby wydały się lekkie.

(*Pod jedną gwiazdką*, s. 172)

Drugi natomiast przejaw sygnalizowanego zwrotu ku językowi widać w zwielokrotnieniu konstrukcji wyliczeń, powtórzeń i układów paralelnych, które w istocie wyróżniają poetykę Wisławy Szymborskiej już w tomikach wcześniejszych, tu jednak zyskują, przez swoją intensyfikację, nową funkcję i wskazują na ważny problem porozumienia.

Tytułowy wiersz *Wszystelki wypadek* można więc czytać jako utwór pokazujący problem niemożności przewidzenia zdarzeń losowych, jako utwór o nieprzewidywalności losu, czego swoistym dopowiedzeniem mogą być

¹³ Wszystkie cytaty wierszy na podstawie: Szymborska 1997, przy cytatach podaje stronę. Podkreślenia moje – E.J.

takie utwory tomiku, jak: *W przytulku*, *Powroty* czy *Zdumienie*, ale można czytać go jako refleksję nad językiem. Co ciekawe, Szymborska nie sięga do języka propagandy czy prasy, tak jak robili to poeci Nowej Fali, a wśród nich np. Stanisław Barańczak, nie wykorzystuje go (jak metaforycznie określa to Ryszard Nycz za Heideggerem) w „funkcji zepsutego narzędzia” (Nycz 1995, 240). Szymborska pokazuje język jako „zepsute narzędzie” porozumienia:

Zdarzyć się mogło.
Zdarzyć się musiało.
Zdarzyło się wcześniej. Później. Bliżej. Dalej.
Zdarzyło się nie tobie.

Ocalałeś, bo byłeś pierwszy.
Ocalałeś, bo byłeś ostatni.
Bo sam. Bo ludzie. Bo w lewo. Bo w prawo.
Bo padal deszcz. Bo padal cień.
Bo panowała słoneczna pogoda.

Na szczęście był tam las.
Na szczęście nie było drzew.
Na szczęście szyna, hak, belka, hamulec,
framuga, zakręt, milimetr, sekunda.
Na szczęście brzytwa pływała po wodzie.

Wskutek, ponieważ, a jednak, pomimo.
Co było to było gdyby ręka, noga,
o krok, o włos
od zbiegu okoliczności.

Więc jesteś? Prosto z uchylonej jeszcze chwili?
Sieć jednooka, a ty przez to oko?
Nie umiem się nadziwić, namilczeć się temu.
Posłuchaj
jak mi prędko bije twoje serce.

(Wszelki wypadek)

Wszelki, a więc każdy i jednocześnie żaden, bo utwór pokazuje nie zdarzenie, a język, jakim mówi się o nim. Nie ma w tym wierszu żadnego zdarzenia, poza tym, które wyartykułowane zostało w ostatniej strofie,

a nie jest to wypadek, lecz spotkanie. I powie ktoś (bo wielu tak mówi), że jest to spotkanie po jakimś wypadku, z którego uratował się człowiek i ze zdziwieniem konstatuje, że spotkanie takie ma miejsce. Pytam wszakże coraz bardziej dociekliwie: ale jaki to wypadek?, kto w nim uczestniczył? z jakiego powodu ktoś ocalał, czy dlatego, że był pierwszy, czy dlatego, że był ostatni? Nie znajdziemy tu żadnej jednoznacznej odpowiedzi. Słyszę już komentarze, że Szyborska nigdy nie zadaje pytań po to, by dawać na nie jednoznaczne odpowiedzi. Na to też zgoda!

Ten wiersz jednak prowokuje zarówno konstrukcją, jak i tytułem. Konstrukcja jest bowiem wyraźnie dwudzielna i niesymetryczna. Część druga to zbiór mniej lub bardziej łączliwych oraz porozrywanych związków frazeologicznych, z wyliczeniem wyrazów pełniących w zdaniu zazwyczaj funkcję wskaźników zespolenia: *wskutek*, *ponieważ*, *a jednak*, *pomimo*. W części pierwszej tej dziwnej wypowiedzi znajdujemy natomiast wyliczone obok siebie bezosobowe formuły skomponowane wokół czasownika *zdarzyć się*. I gdy patrzymy na całą tę wypowiedź, to aż do postawionego zniecka pytania *Wież jesteś?* – odnosimy wrażenie, że tekst skupia uwagę wyłącznie na języku. A jest to język gotowy do użycia, taki, który obsłuży *wszelki wypadek*, każdy z możliwych, jaki się wydarzy. Język gotowy, pełen klisz, język sztamkowy, z za której nie można dostrzec ani tego, kto mówi, ani tego, do kogo się zwraca. Sam język, bez człowieka, język, który być może nazywa, ale nie wyraża człowieka i przestaje być narzędziem porozumienia. Zza jego sieci nie widać bowiem rozmówcy, jego uczuć, emocji, empatii, jest tylko ich brak.

W wierszu i w całym tomiku powraca bowiem pytanie o możliwość porozumienia, a więc dotarcia do prawdy uczuć drugiego człowieka. W stawianiu pytania i diagnozowaniu sytuacji szczególną rolę odgrywają dwa wersy, których anaforyczny układ zwraca na siebie uwagę:

Ocalałeś, bo byłeś pierwszy.
Ocalałeś, bo byłeś ostatni.

To jedyne w tej części utworu zwroty do adresata, którego szukać trzeba w literackim („tekstowym”) świecie. *Ocalony* to najbardziej znany, „szkolny” tekst Tadeusza Różewicza i w najbardziej „szkolnej” interpre-

tacji utworów pokazujący dramat człowieka ocalonego z wojennej pożogi, zniszczonego mentalnie i emocjonalnie. Ale jest to utwór, który świadomość „ocalonego” pokazuje przez świadomość języka:

Pojęcia są tylko wyrazami:

cnota i występki
 prawda i kłamstwo
 piękno i brzydota
 męstwo i tchórzostwo.
 [.]

Szukam nauczyciela i mistrza
 Niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
 Niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia

(Różewicz 1988, 21–22)

W 1947 roku, w tomiku *Niepokój* Tadeusz Różewicz, rocznik 1921, stawia diagnozę o degradacji i dewaluacji języka, który przestał nazywać rzeczy i pojęcia, przestał być mową, zestawia tylko wyrazy, między którymi brak ostrych granic. W 1972 roku, w tomiku *Wszelki wypadek* Wisława Szymborska, rocznik 1923, podejmuje na nowo wątek języka jako narzędzia porozumienia, aluzyjnie przywołując *Ocalonego*. Można by postawić tezę, że pośrednio kwestię tę pokazuje także Różewicz. Degradacja języka i brak wspólnej świadomości językowej stanowi sugestię niemożności porozumienia¹⁴. Szymborska podejmuje wszakże ten problem z odmiennej nieco perspektywy. To nie jest już język zdegradowany, zniszczony przez niewyobrażalne doświadczenie wojennej traumy, to jest język gotowy do opisanie, „obsłużenia” każdej sytuacji, także tej, której nie umiał opisać Różewicz w *Ocalonym* – i dlatego poszukiwał „nauczyciela i mistrza”. Ale język gotowy stanowi zagrożenie dla porozumienia, zagrożeniem jest bowiem jego szampa, „sieć”, która ukrywa, czy może, w której ukrywana jest prawda o człowieku.

¹⁴ Pierwszy niepokój o możliwość porozumienia między pokoleniami, które doświadczyły i nie doświadczyły wojennej pożogi pojawił się u K.K. Baczyńskiego w wierszu *Pokolenie*, gdy rozpaczliwie zadaje pytanie: „czy nam postawią, z litości chociaż, nad grobem krzyż?”; por. Baczyński 1999, 264.

W wierszu Wisławy Szymborskiej szansą na ocalenie przed zagrożeniem płynącym ze strony języka jest drugi człowiek. Stąd pytania, zdziwienia i „namilczanie” tak mocno wyeksponowane w ostatniej części wiersza.

Ostatnia bowiem strofa jest przeciwstawieniem milczącego zrozumienia całemu natłokowi pustych, nie niewyrażających słów. Tu dopiero odbywa się słuchanie i wsłuchanie w drugiego człowieka, a co się z tym łączy także jego zrozumienie. A więc *na wszelki wypadek*, by nie zgubić zupełnie możliwości porozumienia, konieczna jest obecność drugiego człowieka i pielęgnacja sytuacji, o których można powiedzieć, iż dają możliwość wsłuchania się w emocje, co poetycko brzmi:

Posłuchaj,
jak mi prędko bije twoje serce.

W tomiku są wiersze, które uzasadniają czytanie *Wszelkiego wypadku* jako wiersza o zagrożeniu porozumienia, o komunikacji opartej na schematycznym użyciu słów gotowych, które ukrywają prawdę o człowieku. Utwory te to *Odkrycie*, *Szkielet jaszczura* i *Prospekt*, z których każdy może stanowić uzupełniający kontekst odczytań *Wszelkiego wypadku*.

Odkrycie prowokuje pytanie: czego ono dotyczy? Pozornie wydawać się może, że jego przedmiotem jest wiara. Tyle tylko, że tak jak w tytułowym wierszu *zdarzenie*, tu wymienione wielokrotnie zapewnienie *wierzę* niczego tak naprawdę nie objaśnia. Pojawiają się wprawdzie na początku tekstu coraz bardziej rozbudowane zdania, sygnalizujące wiarę w człowieka:

Wierzę w wielkie odkrycie.
Wierzę w człowieka, który dokona odkrycia.
Wierzę w przestrach człowieka, który dokona odkrycia.

Na końcu wyliczone są w utartych związkach frazeologicznych cztery sytuacje opatrzone tym samym zapewnieniem:

Wierzę w nieprzyłożoną rękę,
wierzę w złamaną karierę,

wierzę w zaprzepaszczoną pracę wielu lat.
Wierzę w sekret zabrany do grobu.

Szybują mi te słowa ponad regulami.
Nie szukają oparcia w jakichkolwiek przykładach.
Moja wiara jest silna, ślepa i bez podstaw.

Odkrycie dotyczy więc sytuacji człowieka uwięzionego w słowie, które nie relacjonuje, które nie odnosi się do świata, a istnieje samo dla siebie, bo brak mu mocy wskazywania. Sens tego tekstu daje się objaśnić w kontekście *Wszelkiego wypadku* jako odkrycie całego zbioru słów, które są wypowiedane, ale są bez znaczenia dla prawdy¹⁵. Słowa tak używane stanowią więc zagrożenie, a drogą do ocalenia jest wiara w człowieka, „silna, ślepa i bez podstaw”.

Problem jeszcze inaczej pokazany został w *Prospekcie*, utworze demaskującym mechanizm manipulacji słowem, a w konsekwencji prawdą i człowiekiem. Głównym komponentem stylistycznym utworu jest perswazja, ujawniona na kilka sposobów. Najpierw jest to zachęta, podkreślająca nieskomplikowany sposób korzystania z „pastyłki na uspokojenie”:

tylko mnie zażyj,
rozpuść pod językiem,
tylko mnie połknij,
tylko popij wodą.

Później pojawiają się dyrektywy typu: „zaufaj chemicznej litości”, „powinieneś (powinnaś) urządzić się jakoś”, „będziesz mi wdzięczny (wdzięczna)”. Personifikacja przedstawiającej się pastylki ma znaczenie szczególnie w ujawnianiu manipulacji. Przejęcie odpowiedzialności za wszystkie czyny człowieka jest jego ubezwłasnowolnieniem, odebraniem mu jego człowieczeństwa i jego wolności. To zagrożenie ujawniają wprost ostatnie trzy wersy *Prospektu*, czyli swoistego planu działania.

¹⁵ W tomiku *Wielka liczba* znajdują się wiersze podejmujące problem możliwości dotarcia do prawdy drugiego człowieka, a zatem problemy porozumienia i języka tego porozumienia. Por. Jaskółowa 2006, 46 i nast.

Sprzedaj mi swoją duszę.
Inny się kupiec nie trafi.
Innego diabła już nie ma.

To już koniec kuszących propozycji, gotowych na *wszelki wypadek*. Tylko że są to propozycje „diabelskie”, bo w przebiegłe szatański sposób skomponowane językowo i tylko wprawny użytkownik języka odkryje manipulację prowadzącą do usypiania, omamienia, odebrania wolności. Zasadniczą funkcję w odkryciu tej manipulacji pełni przedostatnia wypowiedź:

Oddaj mi swoją przepaść –
wymoszczę ją snem,
będziesz mi wdzięczny (wdzięczna)
za cztery łapy spadania.

Pobrzmiwa tu znany, utarty związek frazeologiczny „spadać na cztery łapy”. Pomijam ironiczny odcień znaczeniowy tego idiomu, używanego zwykle w sytuacjach, które w powszechnej ocenie nie powinny zakończyć się pomyślnie, a taki właśnie mają finał. Zwracam natomiast uwagę na wyraźne odwrócenie brzmienia powszechnie znanego związku frazeologicznego. W tym odwróceniu zaszyfrowana została prawdziwa, „diabelska” przebiegłość. Jeśli bowiem „spadać na cztery łapy” oznacza wyjść z opresji cało, to „cztery łapy spadania” sugerują sytuację dokładnie odwrotną. Odwrócenie brzmieniowych elementów wypowiedzi ciąga za sobą odwrócenie znaczenia. Tak w tym wypadku realizuje się „fenomenologiczny namysł”, z jakim Szymborska ogląda świat¹⁶. A ogląda go przez pryzmat języka, który z jednej strony zdaje się naśladować język reklamy, z drugiej odsyła do Faustowskiego dylematu „sprzedania duszy” za cenę szczęścia. Tyle tylko, że pojawia się pytanie o jego prawdę i prawdziwość, pytanie wzmocnione jeszcze aluzyjnym przywołaniem historii *Fausta* Goethego. Zaskakujące objawienie intencji: „Sprzedaj mi swoją duszę. Inny się kupiec nie trafi” – nie pozostawia już wątpliwości. Pozostaje jednak pytanie o sens całego poetyckiego projektu.

¹⁶ Zaczepnąłam to określenie ze szkicu K. Biedrzyckiego, zob. Biedrzycki 2007, 149.

Reklama dóbr konsumpcyjnych ani nawet farmakologicznych to nie był świat początku lat 70. ubiegłego wieku. Przestroga przed uzależnieniem od środków farmakologicznych? Może, ale to tylko pierwszy zamysł, rodzaj konceptu, którego istota odkryta zostanie po lekturze całego tekstu. A ten jest uniwersalny, bo pokazuje, jak groźny jest język propagandy gotowej zmanipulować „wszelki wypadek” i gotowej na wszelki wypadek.

W wierszu ani słowa o polityce czy propagandzie – tylko reklama, a w kompozycji językowych układów całego tekstu odkrywamy kolejne odsłony przebiegłości perswazyjnej godnej Mefistofelesa. Czy to jest tekst polityczny? Nie wiem. Wiem natomiast, że jest to utwór o uniwersalnym sensie, demaskujący sposób manipulacji prawdą bez względu na to, czego ona dotyczy: czy reklamy firm farmaceutycznych, czy dilerów narkotykowych, czy dóbr konsumpcyjnych, czy propagandy politycznej, religijnej lub ideologicznej. Ten język i wyrażony nim proces perswazyjny jest zawsze tak samo groźny, bo prowadzi do zniewolenia, dehumanizacji i degradacji człowieka.

Zadeklarowana wiara w człowieka – „silna, ślepa i bez podstaw” – jak zawsze stanowi ratunek, a ironiczny dystans, także do języka, jest metodą ocalenia. Wisława Szymborska zdaje się rozważać na nowo problem językowej świadomości „ocalonego”¹⁷. Jeśli dla Różewiczowskiego człowieka z poezji lat 40. XX wieku doświadczenie egzystencjalne stanowiło podstawę „myślenia” o języku, jego zdegradowanej formie, uniemożliwiającej porozumienie, to dla człowieka tego, aluzyjnie przywołanego przez Szymborską w latach 70., sam język staje się groźnym doświadczeniem. Poetka bowiem poza wszystkimi problemami, tak często określanymi w omówieniach jej twórczości, egzystencjalnymi, pokazuje zagrożenie egzystencji płynące właśnie ze strony języka, który staje się siecią (rodzajem pułapki?), przez którą przedostanie się do prawdy o emocjach, uczuciach, czy w końcu o człowieczeństwie graniczy z cudem. Stąd zdziwienie, że w ogóle „jesteś? Prosto z uchylonej jeszcze chwili?” I kolejne pytanie o jednooką sieć, przez którą możliwe jest przedostanie się do drugiego człowieka, by się z nim porozumieć. Komunikować się można za pomocą gotowych matryc. Ale komunikacja to jeszcze nie

¹⁷ Ciekawy wydaje się problem porównania sposobu odwołań do języka jako swoistego zagrożenia egzystencjalnego w poezji Różewicza i Szymborskiej z lat 70. i 80.

porozumienie, to jeszcze nie zrozumienie, bo zrozumieć, to znaczy dostrzec indywidualność, dotrzeć do emocji i uczuć, zrozumieć to wsłuchać się, dlatego „ocalony” zostaje poproszony: „posłuchaj jak mi prędko bije twoje serce”.

Literatura

- Baczyński K.K., 1992, *Poezje*, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Balbus S., Wojda D., oprac., 1996, *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, Kraków: Znak.
- Biedrzycki K., 2007, *Chwilo, trwaj*, w: tegoż, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków: Universitas.
- Jaskółowa E., 2006, *Dlaczego się obejrzała. Wisława Szymborskiej rozbijanie stereotypu*, w: tejże, *Kto to był? Żona Lota w poezji polskiej XX wieku, czyli rozbijanie stereotypu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ligeza W., 2001, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nycz R., 1995, „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Różewicz T., 1988, *Poezja*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szymborska W., 1997, *Nic dwa razy. Wybór wierszy*, wybór i przekład: Barańczak S., Cavanagh C., Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Węgrzyniakowa A., 1997, *Nie ma rozpuszty większej niż myślenie: o poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice: Towarzystwo Zachęty Kultury.

Language as a 'Rotten Tool' of Communication. About Wisława Szymborska's Poetry

The author of the article states a thesis about a groundbreaking character of poetry volume titled *Wszelki nypadek* [*Could Have*]. The author points out to the two construction elements that distinguish this particular volume from earlier works of Wisława Szymborska. The first such element is an accumulation of expressions such as *word, language, speech*; the second is the intensive use of various enumerations, repetitions and parallel systems. The aim of using such composition techniques is to show the language as a 'rotten tool' of communication. The analysis of the poetry leads to emphasizing language clichés and schemes. By interpreting constructions used in the volume (especially ones in title text) the author of the article shows how forms of expression lead to shallow communication or even lack of it.

Key words: poetry, Wisława Szymborska, groundbreaking character, agreement, communication

JOANNA KISIEL
Uniwersytet Śląski
Katowice

Liryczny hołd. O wierszu Czesława Bednarczyka *Wizyta u poety*

Przyjęcie.
Stół,
na stole:
książka z wierszami.

Na taką gościnę stać najbogatszych,
co nic nie mają prócz grządki rymów.

*Ptak przeleciał przezę mnie, ptak,
i drzwi zostawił otwarte:*

do ręki podchodzą rzeczy w słowach,
czoło żłobią
i w oczach są latarniami.

Dom ma w pąkach które chmurzą się na kwiat,
dziewczęta biegną z nich do chłopaków,
ślimak wspina się na lodygę
tylko po to, by go lepiej zobaczyć.
Dla niego biały sad i chór,
jabłonie kwitną.
Poruszyła się gałąź!
Nie, to poeta krząta się wśród strof.
Płynący obłok przystanął
i wiatr zaczyna stroić liście.

(Bednarczyk 1992, 7)

Tytuł wiersza Czesława Bednarczyka *Wizyta u poety* projektuje opis zdarzenia. Czytelnik spodziewa się po nim anegdoty, otwiera ucho na ewentualne autobiograficzne zawiązki wiersza, szpera w pamięci, rozmyśla o jego genezie. Kim jest tytułowy poeta, czy w tym przypadku literaturę poprzedziło rzeczywiste spotkanie, co mogło się wtedy zdarzyć? Pierwsza strofa nader lakonicznie informuje o scenerii tytułowej wizyty – stół, książka z wierszami, jak to u poety. Żadnych niespodzianek. Chociaż... ów stół – centrum spotkania – rysuje przed nami dwie możliwości jego użycia, w równym stopniu zapowiada sytuację przyjęcia, ucztowania, gościny, co sugeruje sytuację odmienną – samotnego czytania, lektury. Objasnienie, który z tych tropów okaże się ważniejszy, przynosi kolejna strofa. Gościna – tak, ale w wierszach, strawa – naturalnie, tyle że duchowa, a „bogaty” gospodarz to ten, „co nic nie ma prócz grządki rymów”.

Nie zdołaliśmy jeszcze dotrzeć do kluczowego dla wiersza przytoczenia słów cudzych, a już głęboko tkwimy w przestrzeni literackiej tradycji. Poeta – gościnny gospodarz – to, oczywiście, trop renesansowy, w uchu pobrzmiewa: „Gościu, siądź pod mym liściem, a odpoczni sobie”, grządka rymów z kolei przywodzi na myśl staropolskie wirydarze. Nic jeszcze się nie zdarzyło, a już nakładają się na siebie sytuacje, epoki, plany. Wizytę u poety i lekturę wierszy łączy z sobą postać gospodarza: „to poeta krząta się wśród strof”, to on uprawia swą „grządke rymów”. Tytułowy poeta ma niewątpliwie staropolskich antenatów. Jak oni dba o literacki ogród, troskliwie krząta się wśród wierszy, poeta – dobry gospodarz.

Z tych samych zapewne źródeł czerpał Kazimierz Wierzyński, gdy twórczość swą nazywał „gospodarstwem”. W wierszu o takim właśnie tytule z tomu *Siedem podków* charakteryzuje je następująco:

Piórem cieniutkim jak igła
 Na meszku wiśniowym
 Na kąkolu liliowym
 Wszystko zapiszę:
 Rytmy, panieńskie hamaki,
 Drzewa, trawy i ptaki
 Niewidzialnymi ruchami
 Słów rozkołyszę.
 [.]

Całe to gospodarstwo
Zmieszczę w naparstku.
(*Gospodarstwo*, WP 359–360)¹⁸

W emigracyjnej twórczości Wierzyńskiego renesansowe ideały odżyją z pełną mocą, powróci echo „rzeczy czarnoleskiej”. W wierszach tych odnajdziemy bliski Kochanowskiemu horacjański ideał twórczości pozostającej w ścisłym związku z naturą:

Ale otworzę to okno,
Otworzę póki jeszcze zielone,
I sam przez nie wyjdę na ogród, w sad,
Trawy i drzewa zawołam na pomoc,
Ziemia to przecież mój owoc
(*Okno na ogród*, WP 454–455)

Wysledzimy w nich wiarę w możliwość nieśmiertelności osiąganą poprzez poezję:

Aby coś okazało się piękne,
Stało się faktem i nie dało się cofnąć
(*Po co piśzę*, WP 360)

Odkryjemy wreszcie motyw śpiewu „sobie a muzom” i marzenie o sławie:

Że nic nie przepadło, że nie zapomną
Jak cień mój w tamtym przesunął się kraju,
Że gospodarkę objąłem ogromną
(*Piąta pora roku*, WP 378)

I tym razem dziedziną poety, przestrzenią jego działań jest gospodarstwo.

¹⁸ Wiersze Kazimierza Wierzyńskiego cytuję za edycją Wierzyński 1991; dalej skrót WP, liczba po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tego wydania.

Wszystkie te tropy powrócą w wierszu Czesława Bednarczyka, który w istocie jest holdem złożonym Wierzyńskiemu. Przytoczone w dosłownym kształcie słowa znakomitego poety:

Ptak przeleciał przeze mnie, ptak,
i drzwi zostawił otwarte:

(*Piąta pora roku*, WP 374)

to kluczowy fragment wiersza i wejście w przestrzeń poetyckiej korespondencji. Ów słynny dwuwiersz w twórczości autora *Tkanki ziemi* rozpoczyna *Piątą porę roku*, niepokojący, wizyjny utwór, w którym przenikają się czasy, nakładają na siebie świat i zaświat, spotykają żywi i umarli. „Otwarcie drzwi” staje się zatem sposobem innego widzenia i doświadczania świata, ponad czasem i wszelkimi granicami, jest otwarciem się na „piątą porę roku” – „na śmierć i wieczność”. Z tego pomysłu korzysta Czesław Bednarczyk. Jego wiersz o spotkaniu z nieżyjącym poetą jest także wierszem o otwieraniu drzwi i oczu, o takim postrzeganiu świata, w którym przenikają się plany natury i literatury, życia i nieśmiertelności, w którym otwiera się perspektywa wieczności.

Pod okiem czytającego ożywają światy, „do ręki podchodzą rzeczy w słowach”, budzą myśl i zachwyt, „czoło żłobią i w oczach są latarniami”. Zapalają zmysły do głębokiego, dwustopniowego postrzegania, by za tym, co empiryczne, dostrzec to, co zakryte. Oddzielenie widzialnego i niewidzialnego staje się niemożliwe, nakładają się na siebie natura i świat w słowach, doczesność i zaświat. Dom poety jest tyleż domem w pąkach, co domem w słowie. Jak w wierszu Kazimierza Wierzyńskiego:

Ma cztery ściany i cztery strony.
Jest domem. Nazywa się: słowo.
Mieszkam w nim otoczony i zachwycony
Ziemią majową.

(*Strofa*, WP 408)

Ów zachwyt poety w wierszu Bednarczyka powróci w kwitnących jabłoniach, białym sadzie, tajemnych związkach chłopców i dziewcząt. Ale

dom poety jest również domem w chmurach: „Dom ma w pąkach, które chmurzą się na kwiat”. I znów mnożą się plany – dom w kwiatach, dom w wierszach i jeszcze mityczne rejonny wysokie. Przestrzeń w *Wizycie u poety* zorganizowana została wertykalnie. Rozpościera się ona pomiędzy pochyleniem głowy nad książką z wierszami a uniesieniem jej do góry, ku gałęziom i obłokom. Ów ruch ku górze przypomina o odwiecznej skłonności poetów do przebywania w rejonach wysokich. By zobaczyć dom poety, należy wspiąć się chociażby na lodygę. Ów motyw wstępowania, wznoszenia się, zawiera w sobie podwójną sugestię. Z jednej strony – to zaświaty dla błogosławionych, z drugiej – przywołanie literackiej topiki sławy, niemal od początków literatury europejskiej łączącej z obrazami ruchu ku górze. Do rejonów wysokich drogę otwiera poezja, bilet do sławy, „która śmierci nie zna” i do wiecznego trwania. O nieustannej obecności poety minionego, o przenikaniu się światów świadczy podwójna interpretacja ruchu w wierszu Bednarczyka:

Poruszyła się gałąź!
Nie, to poeta krząta się wśród strof.

Pamiętamy słowa Wierzyńskiego:

Drzewa, trawy i ptaki
Niewidzialnymi ruchami
Słów rozkolyszę.
(*Gospodarstwo*, WP 359)

Owo poruszenie świata w *Wizycie u poety* jest sygnałem znaczącym. Rzeczywistość poetycka wiersza, rozpostarta między dołem a górą, między przestrzenią stołu i książki a rejonami obłoków, jest zarazem rzeczywistością zawieszoną pomiędzy biegunami ruchu i trwania. Znów nakładają się na siebie jakości, przenikają się statyczne i dynamiczne obrazy: lektura wiersza nad stołem i świat, który przepływa przez człowieka jak przez otwarte drzwi, dziewczęta zbiegające z wierszy do chłopców i ruch gałęzi będący rezultatem podniebnej krzątaniny poety. Ten świat żyje, porusza się, lecz nie podlega zmianom. Otwiera się perspektywa wieczności, przystaje czas:

Płynący oblok przystanął
i wiatr zaczyna stroić liście.

Moc zatrzymywania czasu i uchylania drzwi wieczności ma chwila poświęcona sztuce, chwila piękna, czaru i kunsztu. Wtedy nikną granice i przedziały, poeta porusza gałęzie, a wiatr „stroj liście” jak rymy. Nakładają się plany, przenikają światy. „Śmierć i życie to jedno” – powie Wierzyński. Niknie też przedział między naturą i sztuką. Jak u autora *Tkanki ziemi*:

Ma cztery ściany i cztery strony,
Jest światem. Nazywa się słowo.
(*Strofa*, WP 408)

Wiersz Czesława Bednarczyka *Wizyta u poety* jest lirycznym holdem złożonym Wierzyńskiemu, w którym powracają słowa mistrza, motywy i klimat jego wierszy. To poetycki dar dla znakomitego poety. Przecież:

Dla niego biały sad i chór,
jabłonie kwitną.

Wiersz ten jest również wzorem autora *Piątej pory roku*, otwarciem drzwi na niezwykle postrzeganie rzeczywistości bez sprzeczności i granic, przewyciężeniem „ziemskiego nicstwa”. W pewnym sensie staje się wypełnieniem woli poety:

Na jedną sekundę
Niech od nicości odpocznę.
(*Na jedną sekundę*, WP 401)

W wierszu Czesława Bednarczyka ta chwila trwa.

Literatura

Bednarczyk C., 1992, *Wizyta u poety*, „Przegląd Artystyczno-Literacki”, nr 7.

Bednarczyk C., 1990, *Wiersze wybrane*, wybór i posłowie Pytasz M., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Wierzyński K., 1991, *Wybór poezji*, wybór, oprac. tekstu, wstęp Dybciak K., Wrocław: Ossolineum.

Lyrical Tribute. On Czesław Bednarczyk's Poem *Wizyta u poety* [*Visiting a Poet*]

The interpretation concentrates on discussing poetical art of Czesław Bednarczyk in the context of Kazimierz Wierzyński's lyric and the topos of the poet-good host (Jan Kochanowski). Poem *Wizyta u poety* [*Visiting a Poet*] is a lyrical tribute to Kazimierz Wierzyński, it recalls the words of the master, motifs and atmosphere of his poems.

Key words: Czesław Bednarczyk, Kazimierz Wierzyński, literary correspondence

MARIAN KISIEL
Uniwersytet Śląski
Katowice

Starość, samotność.
O Opisie wieczoru autorskiego Czesława Bednarczyka

1.

Wiersz, który jest opisem:

Przyszli. Chyba prawdziwi?
Zachęceni słowem z opóźnionych ust,
siwym włosem zwołani.
Zjawili się poszukujący przemiany w odwagę.

Czekali na słowa z salonu mądrej starości,
przesiane doświadczenie płonącego krzaka,
na krzyk pokoleń
przebijający i terazniejszą chmurę.

Jednak
na spokojne powietrze sali
wchodziły myśli nabrzmiałe zgiełkiem,
wtłaczały, zamykały godzinę w godzinę.

Nie pojawił się nowy drogowskaz.

A czekano przecież na siew,
na rozrost słowa
rozbijającego i skargę,
i kratę słów.

Planetarne światło umysłu,
wyniosłe wprawdzie,
grało tylko na rdzą przeżartym wspomnieniu,
na wysokiej przeszkodzie
powrotu do ludzi
(Bednarczyk 1990)

Opis wieczoru autorskiego Czesława Bednarczyka pochodzi z tomu *Obrysowane cieniem* (1983). Jakże przylega on do wiersza Tadeusza Różewicza *Przyszli żeby zobaczyć poetę* z tomu *Na powierzchni poematu i w środku* (1983). Nie tylko ten sam temat, także ten sam rok ukazania się utworu w tomiku poetyckim...

Przypomnijmy Różewicza:

przyszli żeby zobaczyć poetę
i co zobaczyli?

zobaczyli człowieka
siedzącego na krześle
który zakrył twarz

a po chwili powiedział
szkoda że nie przyszliście
do mnie przed dwudziestu laty

wtedy jeden z młodzieńców
odpowiedział
nie było nas jeszcze
na świecie

przyglądałem się
czterem twarzom
odbitym w zamglonym lustrze
mojego życia
usłyszałem
z bardzo daleka
ich głosy czyste i mocne

nad czym pan teraz pracuje
co pan robi

Odpowiedziałem
nic nie robię
dojrzywałem przez pięćdziesiąt lat
do tego trudnego zadania
kiedy „nic nie robię”
robię NIC
usłyszałem śmiech
kiedy nic nie robię
jestem w środku
widzę wyraźnie tych
co wybrali działanie

widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem

byle jaki Gustaw
przemienia się
w byle jakiego Konrada

byle jaki felietonista
w byle jakiego moralistę

słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo

byle jakoś ogarnia masy i elity

ale to dopiero początek
(Różewicz 1988)

2.

Wiersze o tym samym, lecz różne. Metapoetyckie, lecz w istocie egzystencjalne. I w jednym, i w drugim przypadku ujawniające bezradność poety w czasie wieczoru poetyckiego. Kontakt z czytelnikiem, przez każdego autora wyczekiwany i obliczony na dialog, zmienia się tutaj w autokomunikację, która – jak to już kiedyś zauważył Jurij Łotman – najdobitniej potwierdza samotność twórcy. Zdawkowe, schematyczne pytania rodzą (u Różewicza) rozgoryczenie: „byle kto mówi byle co / do byle kogo”. Bednarczyk napisze w podobnym tonie: „Czekali na słowa z sa-

lonu mądrej starości, / przesiane doświadczenie płonącego krzaka, / na krzyk pokoleń / przebijający i terazniejszą chmurę”.

Powiedziałby kto może, że obydwie wiersze odnoszą się do odmiennej sytuacji kulturowej i socjologicznej: pierwszy (Bednarczyka) przywołuje rzeczywistość emigracyjną, drugi (Różewicza) krajową. Jednak tak myśleć nie wolno. Instytucja spotkania autorskiego nie jest zmienna w zależności od okoliczności. I w jednej, i w drugiej przestrzeni przed poetą gromadzą się tacy sami czytelnicy. I tu, i tam – zadają podobne pytania, oczekują zbliżonych odpowiedzi. Tym, co różni pytających i odpowiadającego, jest granica intymności, której pierwsi nie muszą przekraczać, a przed którą drudzy muszą się zastanawiać: czy ją przekroczyć, czy nie. I otóż ową granicą jest w obydwu wierszach starość poety.

Jest ona dla niego nie tyle przekleństwem, ile właściwą miarą rzeczy. Różewicz powie: „szkoda że nie przyszliście / do mnie przed dwudziestu laty”. Bednarczyk: „światło umysłu, / wyniosłe wprawdzie, / grało tylko na rdzą przeżartym wspomnieniu”.

3.

Odmienność stwierdzeń, które dotyczą tego samego. Stary poeta wie to, czego jeszcze nie wiedzą młodzi (u Różewicza); stary poeta pragnie odsunąć własną starość, by nie utożsamiano go z czasem przeszłym i nie oczekiwano od niego „nowych drogowskazów” (u Bednarczyka).

I tu, i tam – identyczna sytuacja egzystencjalna. Samotność, której nie da się znieść.

4.

W wierszu Czesława Bednarczyka – w czasie wieczoru autorskiego – zjawiają się „poszukujący przemiany w odwagę” i oczekujący „na słowa z salonu mądrej starości”. Ale w wieku dojrzałym przemiana nie następuje z byle powodu, a „starość” nie jest „mądra” z definicji. Poeta napisze: „na spokojne powietrze sali / wchodziły myśli nabrzmiałe zgielkiem, / wtlaczały, zamykały godzinę w godzinę”.

Stan ten jest niezależny od wieku. Przytłaczająca cisza, osaczająca tego, który ma mówić, a nie wie, co powiedzieć; niepewność, co do oczekiwań ze strony publiczności; pragnienie, by nie zburzyć (jeszcze nie wiadomo, że jej nie będzie) więzi między czytelnikiem a autorem; napięcie, które się potęguje, by później przejść w krępujące milczenie... Tak jest na każdym wieczorze autorskim. Żeby o tym wiedzieć, nie trzeba być poetą. Ale trzeba być poetą, by właśnie tę prawdę ujawnić z bezwzględną szczerością.

5.

Opis wieczoru autorskiego jest prosty i z nadzwyczajną prostoliniowością mówi o chęci spotkania, samotności poety w czasie jego trwania i o starości, która zna własną miarę rzeczy, choć przed nią pragnie uciec. W przywołanym wcześniej wierszu Tadeusza Różewicza, wierszu już dzisiaj klasycznym, poeta mówi okrutne, lecz prawdziwe słowa o zaniku porozumienia między poetą i czytelnikiem. W wierszu Czesława Bednarczyka pragnienie „powrotu do ludzi” uzewnętrznia się z całą mocą.

Ale poeta wie, że „ludzie” zbyt wiele od niego oczekują. I wie, że on sam wolałby nie być „siwym włosem” oprószony i nie grać „na rdzą przeżartym wspomnieniu”. Kto winien? Czas? Konwenans spotkań autorskich? Życie?

6.

Zapewne wszystko to pospółu.

Literatura

- Bednarczyk C., 1990, *Wiersze wybrane*, wybór i posłowie Pytasz M., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
Różewicz T., 1988, *Poezja*, t. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Senility, Solitude. On Czesław Bednarczyk's
Opis wieczoru autorskiego [*Description of the Poetry Reading*]

The interpretation concentrates on comparison of two poems – by Czesław Bednarczyk and by Tadeusz Różewicz – that describe poetry readings and meetings of the poets and their readers. In both cases the senility of the poet is being confronted with the curiosity of the young reader. Such confrontation leads to the feeling of solitude that is an inherent companion of senility.

Key words: Czesław Bednarczyk, Tadeusz Różewicz, literary correspondences

DANUTA OPACKA-WALASEK
Uniwersytet Śląski
Katowice

Z czasem i przeciw czasowi. O wierszu Urszuli Koziół *W samo lato*

„Jestem podatna na moment” (Koziół 1974, 40), deklaruje podmiot wiersza *Z powtórzeń* Urszuli Koziół. W jej świecie poetyckim wyraźnie słyhać szum Heraklitejskiej rzeki. Podmiot tej liryki to figura człowieka wyczulonego na czas, determinowanego przez świadomość nieuchronnego przemijania, tym mocniej próbującego zarazem uchwycić „niedosiężne Teraz” (Miłosz 2002, 16). Wola jak najintensywniejszego w nim zakotwiczenia płynie także z oczywistej wiedzy, że

ktoś kto tak dalece
wzajemnie
światu ulega
współdyszącemu wzajemnie
też musi kiedyś umierać
(*Z powtórzeń*, WRS 40¹⁹).

Tym silniej nakierowuje uwagę na chwilę, bo wszystkie są wartościowe dzięki owej współbieżności ze światem, tak dynamicznym i bogatym, że „ani chwili do stracenia” (*Z przyrody*, LO 42). Świadomość niewstrzymanego *chronosu*, którego każdą cząstkę chce się wyzyskać, staje się niemal

¹⁹ Utwory cytowane są według zbiorów oznaczonych skrótami: Koziół 1962 (WRK); taż 1965 (SiP); taż 1967 (LO); taż 1974 (WRS); taż 1989 (Ż); taż 2010 (H).

obsesją człowieka z wierszy Koziol: kiedy traci on poczucie pełnego udziału w czasie, wyrzuca sobie „przylapanie na przestojach mej głowy” (*O sobie samej do potomności*, Ż 7). Nie godzi się łatwo na naturalną skądinąd przypadłość świadomości, która nie jest w stanie skupiać się nieustannie na treści każdej chwili: „jak to się stało że przeoczyliśmy moment” (*Przeoczony moment*, H 63). Gdy mówi o popadaniu w stagnację, natychmiast napomina: „tracę czas tracisz czas tracę czas” (*To i owo*, Ż 61). Pościg za czasem, żeby nadażyć z zarejestrowaniem i wypełnieniem treścią wszystkich jego drobin, zmienia się w natręctwo pościgu, którego sprawcą jest sam czas: „Słyszę pościg się zbliża / biją podkowy godzin” (*Lato*, WRK 56).

„Uważność” – takim terminem, taką kategorią sensorycznego współistnienia z czasem – można by zapewne określić walor świadomości człowieka z wierszy Urszuli Koziol. Tym większą nostalgią napawa go wytrącenie z pożądanego stanu, jak w antytetycznym epigramacie:

Przeszedł dzień
 A pozostał dalej niewiadomy
 Jak gdyby jeszcze w ogóle się nie zdarzył.
 (*Pestki deszczu IV*, WRS 42)

Poza spokojną konstatacją banalnej w zasadzie prawdy o nieuchronnym przemijaniu tego, czego sensu nie zdołało się poznać, poza zapisem impresji nad oczywistą bylejakością niektórych dni, co w zanikaniu niewiele zostawiają, prześwituje z tego utworu refleksja głębsza: o niemożności uchwycenia „teraz”, odbicia aktualnego momentu w jaźni. Pomiędzy czasem przeszłym („przeszedł dzień”) a warunkowym czasem przyszłym („jakby jeszcze w ogóle się nie zdarzył”), terażniejszość dnia w akcie swojego trwania nie została zarejestrowana. „Teraz” okazało się nieuchwytnie – z wiersza nie wynika, czy „pozostało niewiadome” przez swoją nieistotność, czy przez swoją zbyt trudną do natychmiastowego pojęcia treść, czy może, jak w innym wierszu Urszuli Koziol, ze względu na tak szybkie przemijanie, że świadomość nie nadażyła za przebiegiem temporalności, bo: „to co jest / nie jest już w chwilę po” (*W drodze do L’aldila*, H 58).

Niepochwytność „teraz” akcentowała, zresztą analogicznie, Wisława Szymborska, kiedy w rozpięciu wektora temporalnego pomiędzy przy-

szłością a przeszłością, w poetyce braku oddała błyskawiczny zanik terażniejszości – nie wymieniając jej z nazwy na tym wektorze w ogóle, sygnalizując jedynie w formach czasownikowych, z akcentem na „odchodzi”:

kiedy wymawiam słowo Przyszłość
 pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości
 (*Trzy słowa najdziwniejsze*, Szymborska 2002, 14)

Nienowa to poetycka refleksja, to jasne. Przed wiekami pisał Boileau: „Chwila, gdy mówię, jest już ode mnie daleko” (cyt. za: Poulet 1977, 42). Oczywiście, w zacytowanych fragmentach wierszy Boileau i Szymborskiej, konstatacja o błyskawicznie anihilującym momencie spleciona została z refleksją metapoetycką, nie to jest jednak teraz istotne. Warto może tylko dodać na marginesie, że także w twórczości Urszuli Koziół ów splot umykającej terażniejszości z poetyckimi gramami, lingwistycznymi chwytami zmierzającymi do jej adekwatnej rejestracji, jest kwestią ważną²⁰. Koziół próbuje w wierszach przyszpilić czas, eksperymentuje z formą w kierunku chwytania terażniejszości, kilkakrotnie rozważa paradoksy poetyckiego tworzywa: słów, które nie są zdolne do uchwycenia natychmiast umykającego momentu. A może: chwili w ogóle, w przyrodzonej jej istocie, która zawiera się w błyskawicznym zaniku. W wierszach Koziół, przeciwstawiających się przemijaniu i usiłujących je zakląć lingwistycznym chwytem, poetyckim obrazem, zapisany jest zarazem niepokój o skuteczność gestu poety: wszak „schwytać czas”, to zarazem odebrać mu jego esencję, którą jest mijanie. Zamknąć chwilę w wierszu, by przenieść ją do „wiecznego Teraz” poezji, to poniekąd uśmiercić moment, a potem spreparować. Poeta staje się myśliwym, który celując w stałość – chybi, rykoszetem natomiast zabija lotność i ruch czasu:

Czy wiersz napisać, to uśmiercać żywą
 tkankę sposobnej chwili i być w zмовie

²⁰ Wspomina o tym Małgorzata Mikołajczak w monograficznej książce pt. *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół* (Mikołajczak 2000), szczególnie w rozdziale „Partia ze światem i czasem” (*światopogląd poetycki*) (s. 27–94). Omawiam także tę kwestię w interpretacji wiersza U. Koziół *Zanim*, zob. Opacka-Walasek 2005, 26–32).

ze samym sobą zaczajonym w sobie
 lowcą,
 co mierząc w las utrafi ptaka?
 (*Próba wyjaśnienia*, SiP)

Aby pojąć chwilę, trzeba

[u]chwycić w terażniejszości konkretną rzeczywistość aktu tworzącego czas (...), ale jest to niezwykle trudne, gdyż nasze spojrzenie kierować się może tylko w przeszłość, nowość umyka naszej świadomości, a uchwycona przekształca się zawsze w coś dawnego. (...) Dlatego twórczy akt czasu [chwila – D.O.-W.] objawia się przede wszystkim jako śmierć samego czasu (Poulet 1977, 67).

Zatrzymując w wierszu czas, Urszula Koziół wskazuje zarazem da-remność poetyckich usiłowań i bezradność wszelkich figur wobec „zaklinania poezją” jego mijania, bo „nie wyręczysz z czasu chwili dnia” (*Przesłanie*, LO 21), a „niezwykły (...) dramatyzm wierszy – to swoiste *tristia* z powodu wygnania człowieka z danego mu czasu... poprzez Czas”²¹.

Punctum czasu, chwila, kondensuje zasadniczą cechę terażniejszości. Według Levinasa jest nią zanik (Levinas 1990, 232). Czas terażniejszy – czyli przeciwprzeszły i przeciwprzyszły – wymyka się doznaniu podmiotu. W błyskawicznym przebiegu temporalności chwila zanika. Nie sposób jej uchwycić w momencie trwania – tak objawia się doświadczenie „teraz”, doświadczenie niemożliwe, w niektórych wierszach Urszuli Koziół.

Wyrazistym przykładem jest obraz czasu – a dokładniej: jego przedstawianie się świadomości – w wierszu *W samo lato* (WRK 27):

Jeszcze wino nie pite a już puste dzbany
 trzeba sycić na nowo miód ziołami – pszczoły
 krążą nad ulem łase brzęczenia i miodu
 W samo lato odeszli przyjaciele żadni

²¹ Z notki na okładce tomiku Urszuli Koziół *Horrendum*.

Kto się chlebem przelamie kto solą przedzieli
 klepki beczek spaczono
 rozeschle obręcze
 wszystko próżne Odeszli żadni przyjaciele
 w słodką mieliznę plastrów na popas dla brzęczeń

Jeszcze wino nie pite, a już puste dzbany
 jeszcze są puste dzbany ale nie ma stołu
 nic tu nie ma. Ostatni dzban leży stłuczony
 Jeszcze drzewo nie drzewem, a już liście spadły

Wszystko co się w kłos wiąże rozwiązują kłosy
 rozsypane już ziarna spylone otręby
 i wysiane są maki na wiatr
 i nie dosyć
 choć ręka z ręki w piasek
 piach z ręki do ręki

Tytuł wiersza w swojej konstrukcji językowej uwydatnia i precyzuje relację czasową. Taką funkcję pełni tutaj zwrot *w samo* (jak *w samo południe*), wyróżniając porę a zarazem intensyfikując jej cechy przez wskazanie na najwyższy stopień. *W samo lato* to – semantycznie – skondensowanie fazy natężenia, „zenit terażniejszości” tytułowej pory roku. A chodzi o porę roku szczególnie ze względu na jej symbolikę wegetatywną i powiązanie z fazami życia człowieka: lato symbolizuje m.in. dojrzałość, pełnię (czasami specjalnie wzmocnioną, jak w wyrażeniu „pełnia lata”). Wolno zatem, w kontekście rozważań o czasie, interpretować tytuł wiersza Urszuli Kozioł jako informację o zakotwiczeniu podmiotu w „teraz”, o nakierowaniu jego monologu na radykalny czas terażniejszy – czas pełni i pełnię jego doznawania.

Zarazem, co pozostaje w kontraście do presupozycji tytułowej, organizacja monologu lirycznego uwydatnia od pierwszego wersu niepochwytność „teraz”. Relacja czasowa rozpina się tu pomiędzy funktorami czasotwórczymi „jeszcze” i „już”, między czasem przyszłym, znaczącym oczekiwanie podmiotu na zaistnienie terażniejszości, a czasem przeszłym, który eliminuje wymiar „jest”, od razu przechodząc do „było”. Każde „jeszcze nie”, poprzez przeczenie dodatkowo podkreślające perspektywę terażniejszości niezastniałej a antycypowanej, orientujące na wyblask

chwili i doznanie jej zupełności, uzyskuje natychmiastowy finał w przeciwstawnym „a już”. Teraźniejszość odbija się w świadomości podmiotu ledwie w postaci śladu zaistniałej zapewne pełni, na którą jednak zabrakło miejsca w poetyckim obrazie, jakby tamta nie zapisała się w pamięci. Błyskawiczna anihilacja „teraz” uwyrażnia się w paralelnych konstrukcjach wersowych (wersy inicjalne dla pierwszej i trzeciej strofy oraz powtórzenie antytetycznej konstrukcji w wersie trzynastym), wybijających rytmicznie przyszłość i przeszłość:

Jeszcze wino nie pite a już puste dzbany
 [.....]
 Jeszcze wino nie pite a już puste dzbany
 [.....]
 Jeszcze drzewo nie drzewem a już liście spadły

Ilustruje to niezakorzenie podmiotu w teraźniejszości, która trwała być może zbyt krótko, albo – na skutek naturalnej skłonności władz poznawczych – nie została zarejestrowana i doznana na tyle intensywnie, żeby pozostawić mocne odczucie kontinuum czasu, w jego pełnej rozciągłości: przyszłość, teraźniejszość, przeszłość. Subiektywne sensorium czasu jest tu zdeterminowane niepochwytnością aktualnego momentu, który tak szybko przechodzi w fazę minionego, że eliminuje doznanie „teraz” podczas jego migotliwego trwania.

Teraźniejszość uobecnia się w wierszu, poza czasownikami w tej formie, w poetyce braku. Budują ją elementy będące albo pozostałością dawnego kształtu, albo unaoczniające pustkę: „puste dzbany”, „stłuczony dzban”, „wszystko próżne” (kontaminacja sensów: „wszystko puste” i „wszystko na próżno”), „nie ma”, „nic”. Wybija się, dwukrotnie powtórzony, motyw opuszczenia, odejścia „przyjaciół żadnych”, zdekonspirowanych w tej gorzkiej metaforze językowej (przekształcenie „żaden z niego przyjaciel” – w znaczeniu nic niewart, bezwartościowy) jako niewierni, niewytrzymujący próby czasu. Strumień czasu znaczony jest w utworze gradacją, czy lepiej: degradacją, ewokującą *tempus devorans* – czas niszczący, pochłaniający, redukujący istniejące w nim formy. Oto dzban jest kolejno „pusty, ostatni, stłuczony”, zaś po frazie „nie ma stołu” następuje hiperbolizacja: „nic tu nie ma”. Oczekiwana pełnia chwili –

dzbany czekające na wino, stół na biesiadników, drzewo na liście – nie zostaje unaoczniona. Zawiera się najwyraźniej w migotliwym wyblysku „jest”, zbyt nagłym jednak i nietrwałym, by odcisnął się w doświadczeniu podmiotu. Stanowi „punkt w zaniku” na tle antycypowanej przyszłości i dokonanej przeszłości, które podmiot rejestruje w rekwizytach lirycznego świata. Pełnia terażniejszej chwili jest nieuchwytna, zredukowana do punktu okazuje się „idea regulatywną, jakiej doświadczenie nigdy nie osiąga, zarazem jednak ideą niezbędną, ponieważ tylko dzięki niej sensu nabiera różnica między retencją a protencją” (Bielik-Robson 2003, 112).

W wierszu Urszuli Koziół zapis doznania czasu pokrywa się z intuicją Edmunda Husserla, mówiącego o nieuchwytności momentu terażniejszego, który pojawia się jako granica ciągu retencyjnego:

Jeśli zaś którakolwiek z faz jest aktualnym „teraz”, wtedy pewne kontinuum faz uświadomione jest jako „przedtem” i cały odcinek trwania od punktu początkowego do punktu terażniejszego uświadomiony jest jako trwanie minione, natomiast pozostały odcinek trwania jeszcze nie jest uświadomiony. W punkcie końcowym ten ostatni uświadomiony jest jako punkt terażniejszy, a całe trwanie jako trwanie minione (Husserl 1989, 37–38).

W utworze *W samo lato* tak właśnie przedstawia się doświadczenie „teraz”; w gramatycznych formach czasu terażniejszego występują obrazy zorientowane na przemijanie, ślady ewokujące domknietą już fazę czasu: „są puste dzbany”, „ostatni dzban leży”. Moment terażniejszy odbija się w świadomości podmiotu jako trwanie minione, w wyblysku swojej aktualizacji nieuchwytnie. I jeśli w wierszu sytuację liryczną budują także przeciwieństwa czasowniki w czasie terażniejszym („krążą [pszczoły]”, „są [puste dzbany]”, „nie ma [stołu]”, „leży [ostatni dzban, stłuczony]”, „rozwiązują [klosy]”), to ze względu na komponenty przestrzeni lirycznej, do których się odnoszą, powiadają tym silniej o sposobie percypowania przez podmiot terażniejszości jako echa czasu, który już przeminał w niepochwytniej postaci.

W ogóle znacząca jest w utworze Urszuli Koziół gospodarka formami czasownikowymi: znakomita większość wypowiedzeń ma charakter eliptyczny, wyrzutnie często eliminują tu czasowniki w formie terażniejszej

(uciekając się kilkakrotnie do imiesłowów przymiotnikowych biernych), jakby celowościowo redukując uobecnianie tej postaci czasu w jej radykalności, co zarazem wzmacnia aurę stagnacji i schyłkowości, np.:

Jeszcze wino nie pite a już puste dzbany
 [.....]
 klepki beczek spaczone
 rozeschle obręcze
 wszystko próżne
 [.....]
 Jeszcze drzewo nie drzewem
 [.....]
 spylone otręby
 [.....]
 i nie dosyć
 choć ręka z ręki w piasek
 piach z ręki do ręki

Powoduje to – wraz z obrazami konotującymi *tempus devorans* – że doświadczony gdzieś pomiędzy „jeszcze nie” a „już było” czas terażniejszemu jawi się, jak u Husserla, jako „spozrzeżenie w zaniku”, w zestawianiu dopiero co zaistniałej aktualności za nowo napływającymi doznaniem. W retencji terażniejszość („świeża” przeszłość) zostaje uchwycona jako coś, co wprawdzie znika, ale jeszcze nie przestało istnieć. Istnieje jak „ogon komety”, który nie jest już pełną jej obecnością, ale pokazuje obecność minioną i zatrzymaną, by użyć znanego porównania fenomenologa.

W analizowanym wierszu, którego tytuł – jak była o tym mowa – wskazuje bezpośrednio na postrzeganie czasu przez pryzmat natury (pora roku, symbolika wegetatywna, konotowane przez nie pełnia i dojrzałość, wskazanie na cykliczność choćby we frazie: „trzeba sycić na nowo miód ziołami”), uruchomione zostają inne jeszcze postacie chronosu: doczesny, w tym subiektywny, egzystencjalny czas podmiotu mierzony „zegarem wewnętrznym” i sposobem doświadczania chwili, czas kultury, czas metafizyczny (czy wręcz: eschatologiczny). Symbolika utworu jest gęsta, szeregi metafor i rekwizytów lirycznego świata, pomiędzy którymi przebiegają i zawiązują się wyraźne zależności, stanowi

reprezentację kilku płaszczyzn temporalnych – wszystkie zaś prowadzą tu ku unicestwieniu, ku marność. To swoisty paradoks wiersza, niejedyna w nim antynomia, powstała na rozdźwięku tytułu i obrazu lirycznego. Oto „w samo lato”, w porę pełni i rozkwitu, wyartykułowane przez podmiot doznanie czasu wydobywa tyleż melancholijna, co pesymistyczną wizję nieuchronnego jego końca:

rozsypane już ziarna spylone otręby
i wysiane są maki na wiatr
i nie dosyć
choć ręka z ręki w piasek
piach z ręki do ręki

Do piachu, ku ostatecznemu kresowi doczesnego czasu prowadzeni są ludzie, przywołani (*pars pro toto*) poprzez „rękę z ręki” i „z ręki do ręki”. Obie synekdochy można interpretować wieloznacznie, pozwala na to konstrukcja metafor językowych „ręka z ręki w piasek” i „piach z ręki do ręki”. Pierwsza konotuje sens ‘człowieka rodzącego się z człowieka’ („ręka z ręki” jak „człowiek z człowieka”) oraz wspólne im wszystkim (rękom-ludziom) przeznaczenie: „w piasek”. Drugie dno metafory to skondensowany językowo obraz ręki odbieranej, wyślizgującej się z ręki (w znaczeniu np. opuszczania przez „przyjaciół żadnych”, przeciwstawnym do „podać komuś rękę, pomocną dłoń, wyciągnąć do kogoś rękę”). Być może pobrzmiewa tu jeszcze jedno znaczenie, wniesione „przekodowaniem wewnętrznym” frazeologizmu „mieć piasek w rękawach” (być leniwym, opieszalym), co korespondowałoby w wierszu z metaforycznym obrazem przyjaciół:

Odeszli żadni przyjaciele
w słodką mieliznę plastrów na popas dla brzęczeń

Synekdocha „piach z ręki do ręki” wnosi sens przekazywania po kolei, bezpośrednio tego samego losu i kresu w czasie. Finał wiersza, eksponujący w powtórzeniu „piasek, piach”, odsyłając do starotestamentowej Księgi Jeremiasza, wybrzmiewa w tonie eschatologicznym:

Nadziejo Izraela, Panie! Wszyscy, którzy cię opuszczą, będą zawstydzeni, a ci, którzy od ciebie odstepują, będą zapisani na piasku, gdyż opuścili Pana, źródło wód żywych (Jer. 17, 13).

Ten kontekst znacząco oświetla motyw wiersza najwyraźniej istotny, bo dwukrotnie wybity: „odeszli żadni przyjaciele”, „odeszli przyjaciele żadni”. Poza wzmocnioną powtórzeniem sytuacją opuszczenia, podmiot akcentuje w chiasmie, naprzemiennie lokującym epitet „żadni” – odstąpienie, zaniechanie przez mieniących się „przyjaciółmi”. Odchodzący „w słodką mieliznę plastrów”, ostatecznie „będą zapisani na piasku”. Czas egzystencjalny znajdzie swoje rozstrzygnięcie w czasie eschatologicznym – tak, w przeplataniu się rozmaitych aspektów temporalnych, przedstawia się m.in. horyzont czasu ludzkiego w wierszu Urszuli Koziół.

Jest on w utworze syntetycznie połączony czy też rzutowany na kilka postaci chronosu, uobecnionych za sprawą budulców metafor, silnie nacechowanych symbolicznie i uruchamiających równolegle sferę natury, kultury, egzystencji, metafizyki. Wino, dzbany, miód, chleb, sól, kłosy... to tyleż przedstawienia odnoszące się do płaszczyzny doczesnej – egzystencjalnej i biesiadnej (tę uzupełnią przyjaciele, stół) oraz uobecniającej naturę (rozwinietą tu w reprezentacji przez zioła, pszczoły, plastry miodu, drzewo – które nim zdążyło się w oczach podmiotu rozwinąć, straciło liście, „wysiane maki na wiatr”...), co oczywiste, i nośne emblematy symboliki religijnej, odsyłającej do wymiaru metafizycznego. Czas tradycji (w tym ludowej) i kultury oraz uwznioślającą dawność, prócz stylizacji biesiadnej ewokują tu pszczoły – jeden z najważniejszych symboli „wiecznego Teraz”, tak chętnie stosowany przez klasyków i neoklasyków²². W wierszu Koziół, w kontekście symboliki chrześcijańskiej uruchomionej metaforyzacją, pszczoły (wraz z „plastrami miodu”) uzyskują także walor metafizyczny, wpisują się w ciąg skojarzeń biblijnych – ziemi mlekiem i miodem płynącej czy znaku Chrystusa (miód i żądło – dobroć i moc).

I nie w tym rzecz nawet, że rekwizyty wiersza odsłaniają z każdym kolejnym użyciem swoją wieloznaczność – to oczywiste, że różne znacze-

²² Przypominał o tym m.in. Ryszard Przybylski przy okazji analizowania symboliki pszczoły w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza. Zob. Przybylski 1978, s. 49–53.

nia, jak mawiał Przybylski, „wybierają sobie na swoje pomieszkania te same słowa” (Przybylski 1978, 51). Istotne jest to, że w konstrukcji ciągów metaforycznych i ich nawrotach kumulują się i niemal palimpsestowo odsłaniają kolejne aspekty czasu, odnoszące się do różnych jego wymiarów w życiu człowieka – a także poza nim. Od tytułu począwszy, bo i w nim „lato”, wobec wydzźwięku całości utworu, a zwłaszcza kłosów (tak ważnych w finale wiersza) przywołuje na myśl sensory wniesione do kultury symboliką chrześcijańską, z Apokalipsy św. Jana. Lato wiąże się z kłosami, którymi uwieńczone są głowy, a ewokującymi żniwa („Zapuć twój sierp i żniwa dokonaj, bo już przyszła pora dokonać żniwa, bo dojrzało żniwo na ziemi!” – Ap. 14, 14).

„W samo lato” – w szczyt pory, w której czas dojrzał w naturze, symbolizuje pełnię w planie ludzkiego życia, funkcjonuje jako symbol dopełniania się chrześcijańskiego porządku; podmiot wiersza Urszuli Koziół przedstawia polimorficzne doznanie czasu, w wielu jego płaszczyznach i sensach. Z aktualnie percypowanej jego postaci odczytuje znaki praw nieprzemijających, powiadających o sposobie istnienia w czasie człowieka i koegzystujących z nim bytów. Stylizowana na przypowieść, jakby z Księgi Mądrości wyjęta fraza podaje niekwestionowaną regułę: „Wszystko co się w kłos wiąże rozwiązują kłosy”. Niczym ilustracja dopełniania się zasady następują po niej obrazy rozproszania i ścierania na proch:

rozsypane już ziarna spylone otręby
i wysiane są maki na wiatr
i nie dosyć
choć ręka z ręki w piasek
piach z ręki do ręki

Oczywiście, pobrzmiewa w tych wersach biblijne „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz” (Księga Rodzaju 3, 19). Wszystko zmienia się w pył, zostaje przetrawione przez żarna czasu. I jeśli nawet we frazie „rozsypane już ziarna spylone otręby” upatrywać ewokacji żaren niemetaforycznych, to analogiczne starcie na proch spowodują – znane literaturze i tu zasugerowane – „młyny czasu”, „młyny Boże” (I Księga Samuela 2, 27–36), które bez pośpiechu, z rozmysłem wy-

mierzają nieuniknione wyroki: „Wszystko co się w kłos wiąże rozwiązuje kłosy”.

„Klepki beczek spaczona / rozeschle obręcze”, puste dzbany, opadnięte liście, pył startych ziaren. W monologu podmiot eksponuje znaki procesu systematycznego niszczenia i obumierania, nietrwałość istnienia w czasie, który zjawia się jako żywioł destrukcyjny. Retencyjne postrzeganie terażniejszości – pełni lata – ukierunkowane na *tempus devorans* sprawia, że człowiek z wiersza nie potrafi zamieszkać w „teraz”. Albo inaczej: że jawi mu się ono jako tak ulotna i niestabilna faza pomiędzy „jeszcze” a „już było”, już naznaczona destrukcją, iż jego czucie czasu w otaczającej przestrzeni, z której odczytuje nieuchronne prawo nicestwienia, prowadzi myśl ku wygnaniu człowieka z „teraz”. Naznaczona redukującą siłą czasu egzystencja jawi się jako wynik odejmowania: „odeszli przyjaciele żadni”, „ostatni dzban leży stłuczony”, „wszystko próżne”, „nic tu nie ma”.

Końcowa strofa wiersza, choć jego ostatnim słowem jest „piach” jako ostateczna granica czasu egzystencjalnego, odsłania jednak swą ambiwalencję. Dzieje się to za sprawą dwóch, z pozoru nieważkich, a zagadkowych wypowiedzeń, obu w strukturze przeciwstawnej: „i nie dosyć” oraz spójnika przeciwstawnego „choć”. Pierwsze z nich wybrzmiewa dwuznacznie. W wyliczeniu skutków działania redukującego czasu, wzmacnia aurę niekończącego się nicestwienia: i nie dosyć (mu), że tyle bytów przetrwał, nadal będzie niszczył i pochłaniał. Dopelniał proroctwa. Prowadził do piachu. Ale można czytać sens frazy inaczej: i – mimo tego – nie dosyć bycia w czasie, który, chociaż objawia się jako przemijanie i degradowanie, jest wszak ludzkim czasem doczesnym, jedynym znanym człowiekowi. Tę interpretację wzmacniałaby funkcja spójnika przeciwstawnego „choć” (w znaczeniu „mimo wszystko”). Chociaż bowiem refleksja podmiotu, w retencyjnym ukierunkowaniu na postrzeganie „teraz” jako czasu w zaniku prowadzi do myśli, że i przyszłość okaże się równie krótkotrwała i poddana prawu niszczenia, to jednak czerpie on może nadzieję na jakiś inny wymiar czasu? Bo czasowi wciąż „nie dosyć”, ten nie ma końca, jest żywiołem niewstrzymanym. W cyklu wegetatywnym „trzeba sycić na nowo miód ziołami – pszczoły krążą nad ułem”, znów wysiane są maki na wiatr. Chociaż niepewne i nietrwale jak ‘słowa

rzucane na wiatr, mają szansę zaistnieć jeszcze w czasie. Rozsypane ziarna zwiążą się w nowe kłosy.

Czy rzutowanie w wierszu ludzkiego czasu na jego wymiar wegetatywny, w którym cyklicznie odradza się natura oraz ewokowanie, poprzez symbolikę i aluzje biblijne, metafizycznego wymiaru czasu otwierającego się dla człowieka „za piachem”, stanowić może przeciwagę dla pesymistycznej refleksji definitywnego końca, wygnania z czasu wszelkiego, którego kresem jest dla człowieka śmierć? Czy raczej przeciwnie: cykliczność natury tym silniejszy stanowi kontrast dla czasu ludzkiego, który nawet w samo lato naznaczony jest świadomością nieuchronnego końca?

Tego – w moim odczuciu – wiersz nie rozstrzyga. Może tylko zostawia niepewną nadzieję, że krótkie, ludzkie „teraz” wpisane jest także w wyższe prawo: „Wszystko co się w kłos wiąże rozwiązują kłosy”. I – że w tym tajemnica, na progu której człowiek z wiersza Urszuli Kozioł pozostał.

Literatura

- Bielik-Robson A., 2003, *Poza zasadą obecności. Kilka uwag o doświadczeniu czasu w fenomenologii i psychoanalizie*, „Fenomenologia. Pismo Polskiego Towarzystwa Fenomenologicznego”, nr 1.
- Husserl E., 1989, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. Sidorek J., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kozioł U., 1962, *W rytmie korzeni*, Wrocław: Ossolineum.
- Kozioł U., 1965, *Smuga i promień*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kozioł U., 1967, *Lista obecności*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kozioł U., 1974, *W rytmie słońca*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kozioł U., 1989, *Żalnik*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kozioł U., 2010, *Horrendum*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Levinas E., 1990, *Rzeczywistość i jej cień*, „Sztuka i Filozofia”, nr 2.
- Mikołajczak M., 2000, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł*, Kraków: Universitas.
- Miłosz C., 2002, *Druga przestrzeń*, Kraków: Znak.
- Opacka-Walasek D., 2005, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Poulet G., 1977, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, przeł. Błońska W., wybór Błoński J., Głowiński M., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Przybylski R., 1978, *Biały Rzym*, w: tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa: Czytelnik.
- Szyborska W., 2002, *Chwila*, Kraków: Znak.

Time and Against Time. About Urszula Koziol's Poem
W samo lato [At the Very Summer]

The author of the article, while interpreting Urszula Koziol's poem *W samo lato* [At the Very Summer], emphasises the thought about time and the ways of depicting a moment in the poetry. The analysis reveals specific artistic constructions that are concentrated on retention being a mechanism that captures a moment that appears like 'a comet tail', that is a trace of the past, but it still lasts. The article discusses also the poetic methods of 'expanding the time', inscribing it in the eternal present of the culture, in the dialog with the *Bible*, vegetative symbols and timeless literary topos.

Key words: Urszula Koziol, contemporary poetry, time, retention, moment

DARIUSZ PAWELEC
Uniwersytet Śląski
Katowice

Intertekstualna mozaika w wierszu Witolda Wirpszy pt. *Samobójcom*

Poetyka intertekstualna Witolda Wirpszy, jak to już zresztą dawno temu zauważono, „wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom” i „nie układa [się] w przejrzyste kategorie” (Grądziel-Wójcik 2001, 97). Poetycka „gra znaczeń” prowadzona przez autora *Faetona* instrumentalizuje tradycję literacką i podporządkowuje wszelkie odwołania do niej zupełnie nowym semantycznym konfiguracjom, w jakie włączone zostają znaki kulturowej i literackiej przeszłości. Jak celnie rzecz ujęła Joanna Grądziel-Wójcik:

Wirpszy tak naprawdę nie interesuje ani artystyczna przeszłość dla niej samej, ani reinterpretacja jej dzieł – poeta potrzebuje cudzej inspiracji po to, by dzięki jej utrwalonej literacko sile perswazji skuteczniej i dobitniej wypowiedzieć własny sąd na temat współczesności i prywatnej koncepcji poezji (Grądziel-Wójcik 2001, 97).

Zobaczmy, jak zasada ta realizuje się w bardzo znamienym pod tym względem wierszu pt. *Samobójcom* (Wirpsza 2005, 29–30):

Empedokles, powiadają, rzucił się
W krater Etny, a przedtem zapisał, co
W okaleczalym zdaniu czytamy, myśl
O samotnej, ślepoockiej nocy.
Ale także

Napisał, że morze jest potem ziemi.
 I także: Byłem już chłopcem, dziewczyną,
 Rośliną, ptakiem i oniemiałą,
 Szukającą wodnych topieli rybą. Można
 Również przeczytać zdanie, że oto
 Dotarliśmy do tej dobrze przemyślanej
 Jamy. A cóż to znaczy: my? My to kto?
 My wszyscy, czy my wybrani? I któż
 Jamę dobrze przemyślał? Czy jama to
 Krater Etny? Czy ślepooka noc?

Noc

Jest ślepa; nie: noc jest ślepa; jej
 Oczy są ślepe. Czy jama to śmierć, czy
 Śmierć to noc, czy noc to wnętrzości
 Etny?
 Albo rozblyskane jezioro
 W Europie Środkowej, gdzie
 Chłopiec, bo ciągle chłopiec i
 Dziewczyna, bo ciągle dziewczyna, i
 Konno, i pistolet epoki wojen
 Napoleońskich, i z chłopca strzeliło
 Powłóczyście zdanie: Teraz, o wieczności,
 Należę do ciebie bez reszty. Czy wieczność
 To jama, którą chłopiec zawczasu
 Pomyślał i przemyślał?
 A nieodmiennie to
 Poeci: zostanie po nas złom, drwiący
 Śmiech. Czy śmiech jest kraterem
 Etny? Czy też Sekwana, gdzie Żyd się
 Utopił, napisawszy przedtem: zacieśnienie,
 Czyli stretto przed samym finałem
 Fugi, czyli gonitwy (ucieczki)?

Tak: dziwnie to nam zostało w kulturze.
 Cytat: abys zachował to w twojej
 Niemej piersi. A oto jama: bezsłowny
 Krater sycylijskiego wulkanu liczy
 Ludzi, a doliczyć się ich nie da.

Grudzień 1978

Cytaty z Empedoklesa, Kleista, Borowskiego i Celana

Możemy tu obserwować, tak jak w wypadku wielu innych tekstów Wirpsy, jak poeta „inkrustuje wiersz cytataami, czy właściwie kryptocytatami, których źródła odkrywa *postscriptum*”, a następnie „tworzy z nich niczym z półfabrykatów nowe teksty, podporządkowując rygorystycznie cudze słowa własnej intencji” (Grądział-Wójcik 2001, 113). Pozostaje pytanie, jaka jest ta intencja w przypadku omawianego wiersza? Oczywiście, najpierw narzuca się w odbiorze spajający cztery przywołane w nim biografie motyw samobójstwa. Ten szeroki kontekst znaczeniowy, wyznaczony także tytułową dedykacją, zostaje jednak zawężony do szczególnych biografii poetów, których nazwiska zostały wymienione w *postscriptum*. Ponadczasowy splot samobójstwa z losem poety podkreślony został także w samym wierszu, w stwierdzeniu: „A nieodmiennie to poeci”. O ile miejsce w szeregu poetów-samobójców Kleista, Celana i Borowskiego jest oczywiste, choć w przypadku tego ostatniego twórcy jego samobójcza śmierć długo pozostawała tajemnicą państwową i poinformowano o niej publicznie dopiero po śmierci Stalina, to już usytuowanie w tym gronie Empedoklesa wcale oczywiste być nie musi. Ma on bowiem po pierwsze od dawna swoje miejsce przede wszystkim w historii filozofii, choć faktem jest, że przez starożytnych i swoich współczesnych uznawany był raczej za poetę. Nie mógł pogodzić się z tym np. Arystoteles, pisząc w *Poetyce*: „A przecież Homera i Empedoklesa nie łączy nic poza formą wiersza i dlatego słuszniej byłoby nazwać pierwszego poetą, a drugiego raczej filozofem przyrody niż poetą” (Arystoteles 1983, 5–6). Ale pomimo tych uwag, wiele lat później dla Horacego np. Empedokles był po prostu „sycylijskim poetą” (Horacy 2010, 244). Wirpsza, inaczej niż Arystoteles, uznając nadrzędny charakter roli poety wobec innych ról życiowych autora *Oczywzyczeń*, przywołuje tym samym orfickie jeszcze z ducha pojmowanie poezji jako tożsamej z mądrością i postrzeganie poety jako mędrca. Niepewny status presokratejskiego filozofa jako poety idzie także w parze z niepewnym przekazem na temat jego śmierci: „Empedokles, powiadają, rzucił się w krater Etny”, czytamy w omawianym wierszu. Podobnie w *Liście do Pizonów* Horacego (Horacy 2010, 244):

Chcąc być jak bóg nieśmiertelny,
Empedokles wyziębły do Etny gorącej
skoczył. Niech prawo umrzeć poetom pozwala:
kto wbrew woli ocala, godzi w samobójcę.

Według przekazu Hippobotosa Empedokles „powstał od uczy, wszedł na Etnę i gdy znalazł się na szczycie, skoczył do zięjącego ogniem krateru i zniknął w czeluści. Czynnem tym chciał sprawić, aby rozeszła się i utrwaliła wieść, że stał się bogiem” (Diogenes Laertios 1984, 502). Diogenes Laertios podaje też jednak i inne koleje życia poety-filozofa, wedle których np. dożyć miał on sędziwego wieku na Peloponezie. Wirpsza, wskazując na Empedoklesa jako na poetę-samobójcę, sięgając do legendy, czyni z niego znak – archetypowy symbol splotu fatum samobójczej śmierci i powołania poetyckiego. Gest semantyczny Wirpszy przypomina odległą choć analogiczną w pewnym sensie wizję Hölderlina przedstawioną w dramacie *Śmierć Empedoklesa*, w którym poecie-bohaterowi przypisane zostało przesądzenie, że „[m]usi zawczasu odejść ten, przez którego przemawiał duch”. Śmierć, na której progu Empedokles Hölderlina, „pieśniarz Natury”, odczuwa zdumienie: „Jakbym dopiero miał zacząć żyć...”, i pyta: „czy od śmierci zaplonie mi życie na koniec?”, ma być dla niego „czasem oczyszczenia”, ratunkowym odejściem w „nową młodość” (Hölderlin 1982, 121–132).

W odniesieniu do tego, wytworzonego tekstowo znaku poety-samobójcy, powracającego do nowego życia w pamięci i odradzającego się w micie, przebiegać musi już dalej odczytywanie obecności w wierszu pozostałych trzech tragicznych sylwetek. W ich wypadku bowiem legenda nie przesłania tak bardzo wymowy biograficznych faktów. Nawet jeśli fakty te trudno oddzielić od kreacji, literatury i legendarnej aury, jak to dzieje się chociażby w przypadku zapowiedzianego w listach, a następnie drobiazgowo przygotowanego i teatralnie wręcz odegranego samobójstwa Heinricha von Kleista i Adolfiny Henrietty Vogel. Wirpsza opowiada ich historię trochę na wzór romantycznej ballady, uwydatniając tajemniczość tego, co się wydarzyło („rozbłyskane jezioro”) oraz poddając swoich bohaterów procesowi typizacji („bo ciągle chłopiec”, „bo ciągle dziewczyna”). Możemy usłyszeć w tym nawet pogłos balladowej opowieści o chłopcu i dziewczynie z Mickiewiczowskiej *Świtezii*. Ale zanim 21 listopada 1811 roku nad jeziorem Wannsee niedaleko Berlina służąca pensjonatu u Stimminga usłyszała dwa wystrzały oznaczające samobójczą śmierć gości, którzy chwilę wcześniej w dobrych nastrojach kazali

sobie podać kawę na zielonej polanie²³, von Kleist przez dziesięć lat wysyłał sygnały zapowiadające to zdarzenie. Pierwsza depresyjna myśl pojawiła się w ślad za „zaznajomieniem się” z filozofią Kanta w liście do ówczesnej narzeczonej Wilhelminy z marca 1801 roku: „straciłem mój jedyny, najwyższy mój cel, teraz innego nie mam...” (Kleist 1983, 203). W kilku listach z listopada 1811 roku do Marii von Kleist mowa jest już o konkretnym planie: „jeśli by to było w mojej mocy, zapewniam Cię, odrzuciłbym to postanowienie zakończenia życia, jakim już powziął. Ale przysięgam Ci, nie mogę, zupełnie nie mogę dłużej żyć; moja dusza jest tak zraniona, że nawet rzecz niemal mogę, światło dnia sprawia mi ból swoim blaskiem” (Kleist 1983, 507–508). Ostatni z listów poeta zakończył dopiskiem „rankiem w dniu mojej śmierci” (Kleist 1983, 516).

Odsyłacze do biografii kolejnych dwóch poetów są w utworze Wirpszy coraz bardziej eliptyczne. Zwrot „Sekwana, gdzie Żyd się utopił” bardzo sucho i konkretnie komunikuje o tym, co spotkało Paula Celana w Paryżu w nocy z 19 na 20 kwietnia 1970 r. Na śmierć Tadeusza Borowskiego już tylko pośrednio wskazuje fragment jednego z jego najbardziej rozpoznawalnych wierszy. Ale i ten życiorys uznawał Wirpsza za symboliczny, co wiemy akurat wprost z refleksji, jaką poświęcił on samobójczej śmierci autora *Pożegnania z Marią* na kartach eseju *Polaku, kim jesteś?*:

Na nim właśnie skrupiło się tak wiele i tego, co z wojny i tego, co po wojnie, po części jawnie, po części w sposób kryty, po części w zagadkowy, że stał się dla średniego dziś w Polsce pokolenia pisarskiego i symbolem, i przestrogą, i owym biblijnym ościeniem, który zarazem i każe wierzyć przeciw sobie, i wierżganie czyni daremnym (Wirpsza 2009, 174).

Cytat z wiersza Borowskiego jest u Wirpszy wyraźny, choć widzimy jak przy tym rozrywa on i enigmatyzuje oryginalny tekst: „zostanie po nas złom ~~żelazny i głuchy~~, drwiący śmiech ~~pokoleń~~”. Moglibyśmy powiedzieć, parafrazując słowa autora z pierwszej części wiersza *Samobójcom*, a odnoszące się do pozostałości po dorobku Empedoklesa, że to cytat okaleczony.

²³ Na podstawie zeznania właściciela zajazdu, w którym zatrzymali się H. von Kleist i H. Vogel. (Kleist 1983, 519–523).

I to chyba rola cytatu, a nie sposób powiązania tragicznych i na swój sposób legendarnych biografii, decyduje o tym, co najbardziej własne w przekazie Wirpszy. Na znaczenie cytatów zwraca uwagę *postscriptum* do tekstu, tematyzuje jego obecność zapis w ostatnim fragmencie wiersza:

Tak: dziwnie to nam zostało w kulturze.
Cytat: abys zachował to w twojej
Niemej piersi.

Przede wszystkim jednak konstrukcja całego utworu oparta jest na sztuce cytowania, która rozwija tu pełnię swoich możliwości, od przytoczenia właściwego przez parafrazę, po kryptocytat, deformację i cytacje pozorne. Zwrot o tym, że Empedokles „zapisał co w okaleczalym zdaniu czytamy” zdaje się zapowiadać, że nastąpi przytoczenie z pism presokratyka, które zachowały się „okaleczone”, jedynie w znikomym fragmencie, w dziełach innych filozofów. Następuje seria stosunkowo łatwych do zidentyfikowania cytacji: „O samotnej, śleپookiej nocy”, „że morze jest potem ziemi”, „Byłem już chłopcem, dziewczyną, rośliną, ptakiem i oniemiałą, szukającą wodnych topieli rybą”, „oto dotarliśmy do tej dobrze przemyślanej jamy”. Nawet jeśli uwzględnimy fakt, że Wirpsza znalazł teksty Empedoklesa z niemieckiej edycji Dielsa *Die Fragmente der Vorsokratiker*²⁴, to i tak bez trudu uchwycimy głębokość parafrazy na tle dostępnych polskich przekładów. Sformułowanie „morze, pot ziemi”²⁵ z poematu *O naturze* jest niemal identyczne z tym, jakie śmieszyło Arystotelesa. Podobnie tożsame z domniemanym oryginałem *Oczyszczeń* jest zdanie, w którym mowa jest o kolejnych wcieleniach poety-filozofa. Najbliższe jest ono przekładowi tego fragmentu w wykonaniu Witolda Olszewskiego w *Żywotach i poglądach słynnych filozofów* Diogenesa Laertiosa, gdzie brzmi następująco: „Byłem już kiedyś chłopcem i dziewczyną, i rośliną, i ptakiem, i niemą rybą rzucającą się w wodzie” (Diogenes Laertios 1984, 505). W wypadku pozostałych dwóch cytatów przekształcenia idą znacznie głębiej. W *Oczyszczeniach* nie chodziło bowiem o dotarcie do „przemyślanej jamy”, ale o przybycie do „skleпionej grotы” (Kirk, Raven,

²⁴ Informacja podana przez poetę pod tekstem *Traktatu skłamanego*. Autor podaje, że korzystał z wydania Diels H., 1922, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin.

²⁵ Fragmenty z Empedoklesa cyt. wg Kirk, Raven, Schofield 1999, 299.

Schofield 1999, 314), w innym przekładzie przeczytamy np.: „przybyliśmy do przykrytej dachem jaskini”²⁶. Z kolei zapis „O samotnej, ślepoociej nocy” jest jeszcze dalej idącą modyfikacją – poetyckim, na prawach własnej licencji wykonanym, skrótem porównania homeryckiego z poematu *O naturze*:

Jak gdy ktoś²⁷, zbierając się do drogi burzliwą nocą, przygotowując lampę, blask rozpalonego ognia, szykuje lniane latarnie na każdą pogodę, które rozpraszają powiewy dmących wiatrów, przepuszczając jednak na zewnątrz delikatniejsze światło i świecąc przez próg niezniszczalnymi promieniami – tak wtedy [Afrodyta] wydała na świat okrągłą źrenicę, prastary ogień zamknięty błonkami i delikatnymi płótnami, a te powstrzymywały z dala głębię opływających wód, lecz ogień przepuszczały na zewnątrz, bo był delikatniejszy (Kirk, Raven, Schofield 1999, 306).

Rzecz jasna, te dwie najdalej idące parafrazy odgrywają kluczową rolę w wytwarzaniu przez tekst Wirpszy własnego sensu, niezależnego już od kierunków interpretowania dzieł Empedoklesa. Zgodnie ze specyfiką kolażu literackiego, z udziałem przekształconych przytoczeń, dokonuje się w dalszej części wiersza ich daleko idąca dekontekstualizacja, a następnie desemantyzacja (Nycz 1993, 196). W przestrzeni całego tekstu elementy wyprowadzone z Empedoklesa nadają spójność kolażowej kompozycji, wiążąc fragmenty różnych struktur. Najpierw wciągają one do „gry znaczeń” zmyślenie ostatnich – niemożliwych do wypowiedzenia za życia – słów Heinricha von Kleista: „Teraz, o wieczności, należę do ciebie bez reszty”, które w istocie są parafrazą monologu bohatera jego najbardziej znanego dramatu, Księcia Homburgu, przekonanego że właśnie rozstaje się z życiem: „Nieśmiertelności, nareszcie mam ciebie” (Kleist 1960, 407). Dalej, korzystając ze zdeformowanej frazy Borowskiego, uzyskują odpowiedź na pytanie o zbiorowość, która dotarła do „jamy”: „A cóż to znaczy: my?” W intertekstualnej sugestii Wirpszy wiersz Borowskiego ma odpowiadać: poeci. Krater Etny, w której miał zginąć Empedokles, został z kolei wywołany jako ekwi-

²⁶ Tłumaczenie Krystyny Stebnickiej wg Lengauer, Stebnicka 1994.

²⁷ Wszystkie podkreślenia – jeśli nie zaznaczono inaczej – D.P.

walent Sekwana, w której wodach rozstał się z życiem Paul Celan, „napisawszy przedtem: zacieśnienie, czyli stretto przed samym finalem fugi, czyli gonitwy (ucieczki)?” Pseudonimujące na swój sposób imię własne poety określenie Żyd możemy odczytywać nie tylko dosłownie, ale także jako cytata z jego prozy pt. *Rozmowa w górach*. Wierszowe „przedtem” obejmuje tu natomiast raczej wczesny okres twórczości Celana, choć odsyła do najbardziej znanych jego tekstów, do których niewątpliwie należy *Fuga śmierci*, a także pozostający z nią, zdaniem wielu krytyków, w bezpośredniej relacji poemat *Stretto*, mający rozpisywać na nowo *Fugę śmierci* w coraz bardziej rozpaczliwym języku, „lament nad lamenty” (Levinas 2000, 53), jak określił ten rozległy tekst Emanuel Levinas. Wirpsza przetłumaczył cały utwór w roku 1966, a oryginalny tytuł *Engführung* (tytuł *Stretto* upowszechniły tłumaczenia francuskie) zastąpił polskim *Ucieśnienie* (zob. Celan 1998, 109–119). Ale w wierszu *Samobójcom* znajdziemy jeszcze inny wariant tłumaczenia tego tytułu, jako „zacieśnienie czyli stretto”, bliższy użytemu w roku 1978 w przekładzie Krzysztofa Karaska słowu ścieśnienie (zob. przypisy w Celan 1998, 344).

Zarówno realny krater Etny Empedoklesa, jak i Celanowska Sekwana, utożsamione ze sobą jako miejsca samobójstw poetów, włączone zostają w wierszu w porządek symboliczny, zbudowany z szeregu pojęć w ramach utworu ekwiwalentnych, takich jak: „jama”, „ślepooka noc”, „śmierć”. W procesie poetyckiego opracowywania wymienności tych pojęć widać znakomicie ich kolażowe uwolnienie od sensów macierzystych. „Przemyślana jama”, która wypiera „przykrytą dachem jaskinię” z oryginału *Oczyszczenie*, udaje w gruncie rzeczy swoje greckie pochodzenie i najdosłowniej odwraca źródłowe znaczenie. W jaskini-jamie bowiem podmiot-daimon Empedoklesa „miał dowiedzieć się o swym ziemskim przeznaczeniu i ze świata śmierci przejść do świata ludzi i żyjących w świetle dziennym” (Lengauer, Stebnicka 1994), czekały zaś tam na niego spersonifikowane elementy (siły) ziemskiej egzystencji. Jama poetów w utworze Wirpszy prowadzi ich natomiast w stronę śmierci. Oznacza przede wszystkim kres poetyckiego mówienia, realnie unicestwiający „bezsłowny krater”, naprzeciwko którego postawiona kultura pozwala tylko na to, aby wyposażyć „niemą pierś” w cytata.

Literatura

- Arystoteles, 1983, *Poetyka*, przeł. Podbielski H., Wrocław: Ossolineum.
- Celan P., 1998, *Utwory wybrane*, oprac. Krynicki R., Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Diogenes Laertios, 1984, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. Krońska I., Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Grądziel-Wójcik J., 2001, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Horacy, 2010, *List do Pizonów*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, przeł. Lam A., Pultusk–Warszawa: Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor – Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Hölderlin F., 1982, *Wiersze*, przeł. Antochiewicz B., Wrocław: Ossolineum.
- Kirk G.S., Raven J.E., Schofield M., 1999, *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, przeł. Lang J., Warszawa–Poznań: Axis.
- Kleist von H., 1983, *Listy*, przeł. Markowska W., Warszawa: Czytelnik.
- Kleist von H., 1960, *Dzieła wybrane*, przeł. Sztudynger J., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lengauer W., Stebnicka K., 1994, *Empedokles i jego „Katharmoi”*. *Poeci filozofowie*. „Ars Regia”, nr 6.
- Levinas E., 2000, *Imiona własne*, przeł. Margański J., Warszawa: KR.
- Nycz R., 1993, *O kolażu tekstoneym. Zarys dziejów pojęcia*, w: tegoż, *Tekstoney świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Wirpsza W., 2009, *Polaku, kim jesteś?*, Mikołów: Instytut Mikołowski.
- Wirpsza W., 2005, *Spis ludności*, Mikołów: Instytut Mikołowski.

Intertextual Mosaic in Witold Wirpsza's Poem *Samobójcom* [To the Suicides]

The article aims to interpret Witold Wirpsza's poem *Samobójcom* [To the Suicides] that refers to the four tragic biographies of the poets: Empedokles, Kleist, Celan and Borowski. The interpretation reveals the structure of the poem that is based on the art of quotation. It develops its full potential here: citation, paraphrase, cryptocitation, deformation and suggested citation. The original meaning of Wirpsza's poem is created at the point where the texts of the Others – poets and suicides – form a collage plait.

Key words: Witold Wirpsza, intertextuality, suicide

MAREK PYTASZ
Uniwersytet Śląski
Katowice

Ty, która jesteś poezją tych, którzy nie mają innej
Stanisława Balińskiego.
Baliński czyta Barańczaka?

Romualdowi Cudakowi

Ostatni
z pokolenia Skamandra

W lutym 1980, w ostatnim numerze londyńskich „Wiadomości”, na tytułowej stronie opublikowano cykl: *Wiersze emigracyjne* Stanisława Balińskiego. Miało to znaczenie symboliczne, gdyż Baliński jako jedyny autor pożegnania imperium Mieczysława Grydzewskiego publikował we wszystkich mutacjach tygodnika, od pierwszego numeru warszawskich „Wiadomości Literackich”. Był też ostatnim żyjącym uczestnikiem ostatniego zbiorowego występu skamandrytów. Cieszył się również statusem seniora emigracyjnych poetów, który od 1939 roku wyznaczał kształt liryki polskiej na wychodźstwie..., na wygnaniu..., na emigracji... I choć dziś już nie ma świadków, to historyk literatury polskiej poezji na obczyźnie wie, że jeszcze we Francji *Kolęda warszawska* Balińskiego i *Alarm* Antoniego Słonimskiego aktywizowały tradycję romantyczną poezji w chwili próby narodowej, już to przez mesjanistyczne przesłanie Balińskiego, już to dzięki tyrtejskim werblom Słonimskiego.

Nikt nie nadawał się lepiej od Balińskiego na pierwszego poetę wychodźstwa w Paryżu: strażnik listów Adama Mickiewicza do jego dziadka – Antoniego Odyńca, skoligacony z Ludwiką Śniadecką, stryjeczny prawnuk słynnego historyka Michała Balińskiego, syn Aksela – Ignacego Balińskiego, popularnego poety początku XX wieku, od najwcześniejszego dzieciństwa znający Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Elżę Orzeszkową, Marię Konopnicką łączył w sobie osobiste dziedzictwo z wysoką kulturą wyniesioną z domu i rodów: Jundzillów-Balińskich oraz Chomętowskich. I choć cały czas nie był pewien inkantacji, budował własny głos, podpisując najpierw protest tzw. grupy Rościszewskiego przeciwko *Wiosnie* Juliana Tuwima, by już u schyłku 1918 roku kolegować się z Tuwimem, Janem Lechonim, Antonim Słonimskim, Kazimierzem Wierzyńskim i Jarosławem Iwaszkiewiczem (Baliński 1983; por. Hertz 1992, 248–249). Tom opowiadań *Miasto księżyców* z roku 1924 i tomik *Wieczór na Wschodzie* (1928) nie były wydarzeniami literackimi, choć potwierdzały wysoką kulturę literacką i talent, który objawił swoje barwy dopiero w *Wielkiej podróży*. Szukał bowiem Baliński własnej drogi, nie wiedział, czy chce być kompozytorem (ukończył kompozycje w konserwatorium warszawskim), pisarzem, dyplomata, aktywnym uczestnikiem życia towarzyskiego... I choć kariera w MSZ toczyła się całkiem dobrze, to stale odczuwał brak żywej obecności sztuki i radości obcowania z poetami, muzykami. Lista bliskich znajomych robiła wrażenie, oprócz skamandrytów i ich kręgu pojawiały się nazwiska wtedy ważne, jak Aleksander Wat, Stefan Napierski, Paweł Hertz, Kamil Weintraub, by nie poszerzać jej o bywających w domu rodzinnym na ulicy Wiejskiej luminarzy świata kultury i polityki.

Nikt jednak nie wróżył Stanisławowi Balińskiemu wielkiej kariery literackiej. Traktowano go – jako pisarza – trochę lekceważąco, choć towarzysko lubiany, zawsze chętnie siadał do fortepianu, przygrywał najnowsze szlagiery, opowiadał dowcipy, organizował amatorskie teatryki dla swojego kręgu towarzyskiego i wystawiał własne próby teatralne rodem z komedii *dell'arte*, zabawiając ciotki, wujów oraz mniej lub bardziej urocze kuzynki warszawskiego establishmentu w salach hotelu Bristol. Wystarczająco uzdolniony, by brylować na salonach, nie dość wybitny, by traktować jego próby i plany literackie na serio. Ale to się zmieniło...

Historia zatoczyła katastroficzne koło: 17 września 1939 roku Baliński doświadczał dylematów Mickiewicza w Poznańskim – przekroczył granicę, powrócił, jeszcze raz ją przekroczył, by opuścić Polskę na zawsze i szlakiem romantycznym przez Rzym, Wenecję, południe Francji dotrzeć do Paryża pełnego politycznych swarów. Podjął obowiązki w rządzie na wychodźstwie i pisał.

W roku 1941, po klęsce Francji, w Londynie ukazała się *Wielka podróż*, obszerny tom wierszy, który doczekał się pięciu wydań. Jest to rodzaj otwarcia wojennej liryki Balińskiego, wprowadza bowiem wszystkie najistotniejsze motywy i tendencje tematyczne. *Do przyjaciół w podróży* – cykl, który otwiera książkę i równocześnie daje literackie świadectwo wymuszonych przez historię podróży z północy na południe szlakiem polskich tułaczy zarówno w XIX, jak i w XX stuleciu. Poetycki zapis wrześniowego *exodusu* splątany z dramatycznymi refleksjami, zdeterminowanymi przez konsekwencje przekraczania granic, tych państwowych oraz cezur tkwiących głęboko w świadomości tych, którzy dwadzieścia lat wcześniej cieszyli się z odzyskania państwowości. Cykl ten adresował Baliński do takich jak on wygnańców, dla nich zarysowywał zręby nowej, „romantycznej” mitologii narodowej, poprzez aktywizację własnej tradycji rodzinnej; po to przywoływał czytelne aluzje literackie, budujące sytuacje powtórzone (choćby w wierszu *W smutnym Rzymie* analogia między audiencją u Papieża a pamiętną sceną z drugiego aktu *Kordiana* Juliusza Słowackiego). Nie nasycono tych wierszy łatwym optymizmem narodowej mobilizacji, nie kreowały również doraźnego heroizmu, wiersze Balińskiego odwoływały się bowiem do wspólnoty przeżyć, nadziei, wątpliwości i samotności w obliczu dziejącej się tu i teraz historii.

Postój w Paryżu – drugi cykl *Wielkiej podróży* – wyrasta z tradycji Mickiewiczowskiego *Koncertu Jankiela* oraz z Lechoniowego *Karmazynowego poematu*. Rama liryczna, jak w *Panu Tadeuszu* (prolog, epilog), umożliwia nie tylko ruch w przestrzeni, ale w czasie, drogami, które wiodą po obszarach świadomości narodowej. Cykl jest swoistym spektaklem, kreującym syntezę historii Polaków w dziejach ich walki o odzyskanie niepodległości. Przywołuje Baliński w wierszach drobne fakty, bibeloty, pamiątki, które mechaniką asocjacyjną odtwarzają obrazy minione, tkwiące jednak głęboko w pamięci. *Biurko Mickiewicza*, *Lustro Szopena*, *Kalendarzyk z roku 1863*, *Afisz z „Wesela” z roku 1900*, *Pieśń roku 1905*, *Rozmaryn* – to kolejne,

jedne z wielu wydarzeń przywołanych w zbiorze przez asocjacje zbudowane z synekdoch, które, choć są podróżą w poszukiwaniu straconego czasu, stają się również swoistą projekcją przyszłości, budząc nadzieje wyrastające z wiary w siłę sprawczą poezji (zob. wiersz *Do poezji polskiej*).

Kolejne zbiorki: *Rachunek sumienia* (1941), *Tamten brzeg nocy* (1942), *Trzy poematy o Warszawie* (1945) oraz dwie edycje *Wierszy zebranych* (1948, 1949) budowały cierpliwie pozycję Stanisława Balińskiego – poety emigracyjnego. Jednak jako liryk na wiele lat zamilkł²⁸.

Cieszył się sławą, nieco zetlała, jak poźółkle dziś kartki wojennych zbiorów. W latach 50. i 60. to Jan Lechoń, a później Kazimierz Wierzyński byli sztandarowymi poetami wygnańców. Przeglądając literaturę przedmiotu, łatwo znaleźć tłumaczenia, że prace przekładowe i/lub stały felieton w londyńskim „Dzienniku Polskim” stały się żywiołem literackim Balińskiego. Ale to nieprawda!

Lektura kontekstowa liryków Balińskiego w antologii Stanisława Lama *Najnybitniejsi poeci współczesnej emigracji* (Baliński, Lechoń, Wierzyński, Wittlin oraz Józef Łobodowski, zob. Lam 1954) nie pozostawia wątpliwości. Z wierszy przebija nuta rezygnacji, ale i wiara, że da się przełamać w melancholii *Starego Londynu* cierpienia *Insomni*, że w takich wierszach, jak orwellowska z ducha *Wieża*, *Żandarmi* czy *Palto* odnajdzie się nowy ton, który przekieruje twórczość. Tak się nie stało: zaszyty jak w maceczniku w kręgu „Dziennika Polskiego”, trwał w pozie niegdysiejszego barda wychodźców, bo inaczej nie potrafił, nie umiał, był wszak poetą emocji, wierzył w natchnienie, a dopiero w drugiej kolejności w sprawność warsztatu i potencjał myśli (Hertz 1992, 254–255). Poemat *Album podróży* nie odwrócił karty lirycznego losu, podobnie jak *Kareta pocztowa*, wydrukowana w trybie *editio posthume*, wszak za życia wydawała się poecie nie dość wypracowana (Baliński 1986).

Baliński miał świadomość podwójnego wyczerpania: mocy kreacji oraz zautomatyzowania postromantycznej poetyki. Zbyt wiele pojmował z procesów literackich (wszak był także absolwentem warszawskiej polonistyki), zbyt dobrze rozumiał tezy Emila Ciorana lub Józefa Wittlina z tomu esejów *Orfeusz w piekle XX wieku*, by nie chcieć być poetą społeczności zawężonej, by nie godzić się na publikacje utworów, które zastygły w bólu utraty w repetycyjnej formule estetycz-

²⁸ Pisałem o tym więcej w: Pytasz 2001, 45–59.

nej, która odrzucała ewolucję języka artystycznego na rzecz spełnienia czytelniczych oczekiwań gimnazjalnej symplifikacji poromantycznej liryki narodowej. Wiedział, że Wierzyński szuka, odgadnął, że Marian Hemar jest bardziej sprawny i zabawny, rozumiał, że przebijający się do czytelników poeci z kręgu „Kontynentów” mają już zupełnie inną wrażliwość i nowoczesną wersję bycia na obczyźnie do opowiedzenia. Śledził prace poetyckie choćby Mariana Pankowskiego, Jerzego Pietrkiewicza, Aleksandra Wata, Czesława Miłosza, by popadać w stan melancholijnej zadumy nad rozziwem pomiędzy oczekiwaniami Mieczysława Grydzewskiego a realiami wyzwań, które budował redaktor Jerzy Giedroyc na łamach „Kultury”, by nie wspominać o międzynarodowej i narodowej sławie krajowych poetów, jak Czesław Miłosz (formalnie emigrant), Tadeusz Różewicz, który wahał się i nie wiedział, co z sobą zrobić (zostać poza granicami Polski czy wrócić? wedle niepublikowanego wywiadu z Czesławem Bednarczykiem – redaktorem kwartalnika „Oficyna Poetów”, właścicielem OPiM), podobnie, jak Zbigniew Herbert, czy z młodszej generacji – np. Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski i wielu innych.

Staął Baliński w roku 1956 i później przed dylematem: być emigrantem-poetą, być poetą emigracyjnym, a może być poetą bezprzymiotnikowym? To nie są li tylko akademickie rozważania i dzielenie włosa na czworo. Zdecydowanie stanął po stronie zadeklarowanej postawy ideowej, jak nazwał to Grydzewski w komentarzu do uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie w sprawie powstrzymania się od druku w kraju z 21 października 1956 roku (Grydzewski 1968, 313–315)²⁹.

Do grupy poetów bezprzymiotnikowych bez wahania każdy zaliczy Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego w jego okresie obczyźnianym, Stanisława Barańczaka, Aleksandra Wata, Jerzego Pietrkiewicza (zwłaszcza z *Piątego poematu*), Adama Czerniawskiego, Bogdana Czaykowskiego, Bolesława Taborskiego, Andrzeja Buszę, Jerzego Niemojowskiego, Mariana Czuchnowskiego, Józefa Wittlina, Tadeusza Sułkowskiego, Józefa Bujnowskiego, Jana Brzękowskiego; do grupy poetów emigracyjnych np.

²⁹ Była to kwestia ważna dla wszystkich: Marian Pankowski po publikacji tomu *Sto mil przed brzegiem* w roku 1958 w PIW-ie musiał pożegnać się ze współpracą z „Kulturą” – przestał także doradzać Jerzemu Giedroycowi w sprawie doboru wierszy do druku na łamach paryskiego miesięcznika.

Jerzego Pietrkiewicza (*Pogrzeb Europy*), Wacława Iwaniuka, Józefa Łobodowskiego, Floriana Śmieję, Kazimierza Wierzyńskiego, Czesława Bednarczyka, Zofię Bohdanowiczową, Jana Rostworowskiego, wreszcie do grupy emigrantów-poetów trzeba zaliczyć na pewno Jana Lechonia, Stanisława Balińskiego, Mariana Hemara... i legiony zapoznanych, zapomnianych, o których pamięć egzystuje dziś gdzieś na dalekich obrzeżach literatury przedmiotu. Kategoria emigrant-poeta charakteryzowana jest przez ciąg zachowań i wyborów: służba narodowej sprawie (Wierzyński strawestował słowa Stefana Żeromskiego: „polskie pióro znów służy narodowej sprawie”), literatura jako obowiązek narodowy, wierność imponderabiliom drugiej emigracji, konserwacja i przerwanie dawnego wolumenu tematów i poetyk, zakaz kontestacji celów politycznych emigracji, adresatem prymarnie emigrant, jednostka jako emanacja doświadczeń zbiorowości wychodźczej, żądanie uznania i poszanowania kultury zamkniętej w obrębie Wittlinowskiej społeczności zawężonej, mitologizacja narodu w drodze ku *sacrum*, patriotyzm jako obowiązek, a nie wybór, religijność jako czynnik identyfikacji narodowej. Baliński był jednym z nieprzejednanych, karząc sam siebie za to, odmawiając możliwości druku w kraju aż do roku 1981 (Pytasz 2001, 57–58).

Listy poetów są niezbędne, gdyż ich wiersze służyć będą za domyślną egzemplifikację uogólnień. Jak każda generalizacja, tak i ta raczej wstępnie porządkuje wywód w drodze ku zrozumieniu istoty poezji emigracyjnej wygnanej na własne życzenie z nowoczesności, za wszelką cenę trwającej – jako depozytariusz idei II Rzeczypospolitej – przy konserwowanych wzorcach estetycznych, strukturach myślenia politycznego. Dziś wiadomo, że to krąg „Kultury” miał rację, otwierając się na nowoczesność i podejmując dynamiczne relacje z krajem, choć w połowie lat 50. wydawało się, że Jerzy Giedroyc wraz z zespołem może zaprzepaścić ideę emigracyjnego przetrwania. Konsekwencja postawy „nieprzejednanych” mogła budzić szacunek dla wiernego trwania (Habielski 1986, 106–142), ale także złościła brakiem zrozumienia dla przemian myślenia krajowego. Deklarowana wolność artystyczna była równocześnie wolnością od wpływu przemian estetycznych z kręgu kultury anglosaskiej, romańskiej, ogradzała wysokim murem wyniesione z kraju wartości w obawie przed deformującym ich wpływem. Wittlinowska koncepcja społeczności zawężonej nieomal wprost mówiła o przerwaniu estetyki

i terrorze czytelników, dla których łatwa identyfikacja była ważniejsza od prawdziwej wolności twórczej. W końcu publikowanie bez cenzury było potencjalnym bonusem, z którego potrafili korzystać autorzy skupieni wokół „Kultury” i „Kontynentów”, ale nie Lechoń, Baliński, Tamara Hetmańska czy Krystyna Dziubówna (by ukazać pełne spektrum autorów poezji / wierszy charakterystycznych dla świata społeczności zawężonej³⁰).

Nie trzeba być wielkim znawcą liryki Balińskiego, by uświadomić sobie, że garść liryków nazwana *Wierszami emigracyjnymi* tylko z pozoru jest cyklem, bo nie gest estetyczny je łączy, ale woła autora, wydobywającego z szuflady świadectwa zmagania ze słowem przez prawie dwadzieścia lat i układającego je w jakąś zborną całość.

Nikt nie przeczytał dokładnie tych wierszy. W Londynie składano gratulacje i deklarowano wielki powrót poety, bo nie było już gdzie opublikować prawdziwej recenzji, co najwyżej koleżeńskie grzeczności; w Warszawie zajmowano się polityką, która miała odmienić dzieje Polski, negując przekonanie Stanisława Balińskiego, że „emigracje nie wracają”, choć on sam tego nie dożył.

Czytam owe *Wiersze emigracyjne* i dopiero teraz, po wielu latach, rysuje się ich realny kształt i zamysł – to ostatnia wypowiedź programowa minionego, postskamandryckiego pokolenia, którego twórczość przykryły wiersze Miłosza, kręgu „Kontynentów”, Barańczaka, Zagajewskiego, pamiętanego przez powrześniowych wygnańców, zapisanego w zakurzonych tomikach, ożywianego przez *Szkieice o literaturze emigracyjnej* Marii Danilewicz-Zielińskiej czy artykuły w dwutomowej edycji *Literatura polska na obczyźnie*.

Ów jawny ton manifestu objawia się wprost w liryku *Ty, która jesteś poezją tych, którzy nie mają innej*. Nasuwa się oczywiste skojarzenie z *Do młodych* Adama Asnyka i równie szybkie jego odrzucenie, bo nie ma w wierszach Balińskiego wezwania do okazania szacunku dla minionej generacji, bo nie o zrozumienie i godność chodzi, ale o..., no właśnie.

To niewątpliwie liryk programowy, choć *à rebours*, wszak niczego nie otwiera, nie wzywa do zamian, jest bowiem deklaracją nie pokolenia czy szkoły literackiej, ale pojedynczego twórcy, który pozostał już sam ze swo-

³⁰ Dokładnie omawiam to w rozdziale *Słowo drukowane produktem narodowym drugiej emigracji* w Pytasz 1998, 120–124.

jego pokolenia w tym najbardziej dramatycznym, bolesnym, biologicznym sensie. To nie *casus* Salieriego (upraszczając, rzecz jasna), wszak prestiż poety seniora zapewniał ciągłość pamięci, szacunku i uznania, jednak nie mógł zapobiec pokoleniowej eskalacji odosobnienia, blaknięciu świata ani zapelnąć narastającej pustki w notesie z numerami telefonów...

Ty, która jesteś poezją
 Tych, którzy nie mają innej,
 Mijasz mnie czasem...
 Czas mija...
 Jak młodość pieśni rodzinnej.
 Mijasz mnie zawsze ta sama,
 Cicha, tamtejsza, miniona,
 W suknię przeszłości ubrana
 Z dawnych wileńskich żurnalów.
 Pojawiasz się na stacjach świata,
 Nikomu – prócz mnie – nie znana,
 Lub stajesz na pustym balkonie
 Obcych miast... O, muzu daleka!
 Chcę odbiec, a ty wołasz: „Czekaj!”
 I słucham, jak powtarzasz do mnie
 Wśród cieni, co wierszami żyją:
 „Twój głos jest na zawsze mym echem,
 Twoja samotność niczyją,
 Nie do nas należy współczesność!”

 Chcę ci odkrzyknąć: „Nieprawda,
 Nieprawda”... a ty się oddalasz,
 Tamtejsza, miniona, ciemna.
 Noc lampę uliczną zapala,
 Jak lampkę na tratwie płynącej
 Po wodach zielonych Niemna.

Rozsyłając przyjaciółom i znajomym wycinek z „Wiadomości”, zaznaczył długopisem fragment tego obszernego wiersza:

I tak jest zawsze. Na każdym
 Zakręcie mojej wędrówki,

Gdy tylko chcę odczynić czary,
Odrzucić niepoprawne uroki,
By wchłonąć w siebie – precz lęku! –
Realność i sól epoki,
Modląc się o słowa i ofiary,
Które sznur biało-czerwony owija –

I dalej, już bez oznaczenia specjalnego, tekst brzmi:

Ty zjawiasz się i jednym westchnieniem
Zrywasz to wszystko, rozbijasz,
Tamtejsza, miniona, zaklęta,
Mówiąca do mnie:

„Pamiętaj,

Moja młodość jest twoją starością,
Twoją myślą jest moja ziemia,
Więc nie wołaj do mnie: Nieprawda...
Nieprawda! Innej prawdy nie ma?”

I muszę klęknąć przed tobą.
Jakbym wciąż szedł nowogródzką drogą
Wśród kurhanów twoich i pagórków,
Przez szumiące od pożegnań noce,
Wspomnień pełne i bez zakończenia.
I muszę klęknąć przed tobą,
Bo prócz ciebie nie ma dziś nikogo,
Prócz ciebie, przemienionej w czasie,
A w oczach na zawsze rodzinnej...

Ty, która jesteś poezją
Tych, którzy nie mają innej.

(Baliński 1981, 20–21)

Rzadki (jeśli nie jedyny) to przypadek w twórczości Balińskiego, by dwa wersy nagłosowe były równocześnie tytułem. A sam wiersz? Trochę w nim autocytacji, trochę odwołań aż nadto oczywistych do Mickiewicza, Orzeszkowej, romantyzmu krajowego, jakiś wtęret wskazujący na liczman z *Boskiej Komedii* Dantego, quasi-dialog, który odsyła do Wyspiańskiego

czy Norwida, trochę modernistycznego dwugłosu z Muzą, no i ten przekłety świat samotności w najgorszym człowieczym sensie opuszczenia, bez ludzi, wśród majaków przeszłości, przypomnień, cieni sporów dziś już bez znaczenia, choć kiedyś wartych ostatniej krwi.

W cyklu są ważniejsze wiersze, jak artystowski *Monument* (najciekawszy z całego tomu), który zaświadcza o biegłości warsztatu poetyckiego, wypracowaniu i wysmakowaniu – choć wedle *antiquo modo*; *Lechoń*, będący pożegnaniem z przyjacielem; *De passage à Paris* – uogólnione doświadczenie wygnania; *Ptaki we śnie* – o gotowości na śmierć; *Rozbitek* – poetyckie świadectwo samoświadomości artystycznej i *Peregrynacja* – swoista *ars poetica*, bardziej w manierze przebrzmiałej moderny niż w zakładanej najpewniej przez Balińskiego nowoczesności, czy wreszcie uroczy, autobiograficzny wiersz o pupilu poety – pieszku Tedzie – *Podróźni*.

Pewnie nie zwróciłbym uwagi na wiersz *Ty, która jesteś poezją tych, którzy nie mają innej*, lekceważąc podkreślenia Balińskiego i godząc się z jego pożegnalną frazą samotnego z przymusu biologii i praw pamięci człowieka, łatwo wpisującą się w manifestację pogodzenia z brakiem związków ze współczesnością. A jednak coś budziło czytelnicy niepokój, wywołany, dobrze w uchu osadzonym, zwrotem, jako żywo niemieszczącym się w testamentalnym idiomie, choć świetnie pasującym do ducha wierszy ostatnich.

Baliński czyta Barańczaka?

W wydanym w roku 1977 tomie Stanisława Barańczaka *Ja wiem, że to nieluzne* znajduje się jeden z kluczowych w ośmieszaniu i rozbrajaniu nowomowy wiersz, diagnozujący żalostną kompetencję językową oraz zenujący poziom sztuki oratorskiej – *Określona epoka*:

Kto ma pytania? Nie widzę
Skoro nie widzę, widzę, że będę wyrazicielem,
wyrażając na zakończenie przeświadczenie, że
żyjemy w określonej epoce, taka
jest prawda, nieprawda,
i innej prawdy nie ma

(Barańczak 1997, 140)

Czy są wątpliwości, że to fraza Barańczaka została przystosowana przez Balińskiego do wiersza?

Więc nie wołaj do mnie: Nieprawda...
Nieprawda! Innej prawdy nie ma”.

Czasowo się zgadza, wiersz bowiem powstał u schyłku lat 70. minionego wieku.

Dobrze znałem bibliotekę Stanisława Balińskiego i wiem, że żadnego tomu z kręgu Nowej Fali tam nie było. Ale to o niczym nie świadczy, wszak raz w tygodniu poeta uczestniczył w pracach redakcji „Dziennika Polskiego”, a tam dostępne były prawie wszystkie ważne publikacje emigracyjne, więc nie martwię się o realną szansę kontaktu ze zbiorem *Ja wiem, że to niesłuszne*, który miał reedycję w Bibliotece „Kultury” – też w 1977.

Początkowo „koincydencja” między wierszami wywołała odruch leksykograficzny. Szukałem elementu pośredniczącego lub wspólnego źródła inspiracji dla obu wierszy, wszak fraza: „Nieprawda... / Nieprawda! Innej prawdy nie ma” brzmi jako zleksykalizowany dobrze, trochę w trybie Lechoniowych quasi-cytatów urywek z zapomnianego lub zapoznanego wiersza, ale słowniki Stanisława Bąby i Jarosława Liberka ani Piotra Müldnera-Nieckowskiego żadnej frazy zbliżonej nie notują, podobnie jak *Skrzydlate słowa* Henryka Markiewicza i Andrzeja Romanowskiego (1990) czy *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od IV do XX wieku* ułożona przez Pawła Hertza i Władysława Kopalińskiego, więc nie było najpewniej tekstu pośredniczącego, łączącego oba wiersze. Skąd taka niepewność!?

Ano, wydaje się bowiem, że liryk Balińskiego korzysta z cytatu wbrew tekstowi, jego logice oraz sensom *Określonej epoki*³¹, wszak Barańczak odsłania charakterystyczny dla literatury „inżynierów dusz” mechanizm wymuszania konsolidacji wokół wartości rewolucyjnych przemian społecznych wedle wzoru materializmu historycznego, kreując postorwelowską rzeczywistość w trybie gorzkiej, sardonicznej satyry. Baliński natomiast określa kształt wyobrażenia o funkcji konsekwencji jego wyboru

³¹ Myśląc o Barańczaku, mam w „tyle głowy” książkę D. Pawelca (zob. Pawelec 1992).

estetycznego, pojmowanego w zatrzymanym geście trwania imponderabiliów, niezmiennych także w wierności narodowej tradycji literackiej. Pewnie świetnie rozumiał ów sarkastyczny sardonik i podobnie jak jego autor nie godził się na chęć pomarcowej nachalności – jak określał to Michał Głowiński – „narzucania znaku wartości” (Głowiński 1991, 10), nawet jeśli bliższa była mu mniej finezyjna, wręcz brutalna wizja problemu zarysowana przez Kazimierza Wierzyńskiego w *Czarnym polonezie*. Jest lojalny „muzie” przeszłej, stając się jej echem, nawet za cenę wyobcowania ze współczesności i nowoczesności. Świetnie rozumiał naturalny mechanizm: *antiqua, quae nunc sunt, ferunt olim nova* i też godził się z tym, co Asnyk pisał w *Do młodych*: „Każda epoka ma swe własne cele / I zapomina o wczorajszych snach...” (Asnyk 2007, 590). Jeszcze lepiej pojmował – by też posłużyć się ponownie Asnykową frazą z *Daremnych żalów* – że nie da się „powstrzymać myśli w biegu” (Asnyk 2007, 587). Ale jego wolność polegała na prawie do zakwestionowania mechanizmu zmiany i naiwnym w końcu geście jego odrzucenia:

„Twój głos jest na zawsze mym echem,
Twoja samotność niczyją,
Nie do nas należy współczesność!”

Chcę ci odkrzyknąć: „Nieprawda,
Nieprawda”... a ty się oddalasz,
Tamtejsza, miniona, ciemna.

Baliński nie kontestuje! Jego wybór to zgoda na wyzucie z czasu politycznego / społecznego *hic et nunc*, by trwać przy tym, co jego zdaniem jest wartością poza bieżącym czasem, wartością stałą, jak figura lampek na tratwach spływających Niemnem, jak figura „nieoprawnych uroków” w kontrze do mesjanistycznej modlitwy o „słowa i ofiary”. Czyżby więc był to manifest wierności ziemi rodzinnej, przeszłości i ukrytego gdzieś między słowami przekonania, że młodzi przejęli – na swój sposób – obowiązki biało-czerwone, więc „muza” z przeszłości jeszcze tylko trwać w pamięci nowogródzkiej ziemi z ufnością rodem z wiersza Jana Lechońia *Śmierć Mickiewicza*, gdy nie walka, a sensualność litewskiego, wyteśkionego krajobrazu jest pociechą (Opacki 1979, 328–329). Tyle tylko, że w wersji Lechońiowej jest to znacznie prostsze!

Literatura

- Asnyk A., 2007, *Do młodych*, w: Grzybowski J., oprac., *Antologia poezji polskiej od średniowiecza do współczesności*, Katowice: Videograf II.
- Baliński S., 1981, *Wiersze emigracyjne*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna.
- Baliński S., 1983, *Moją prawdą jest moja pamięć*, „Twórczość”, nr 5.
- Baliński S., 1986, *Kareta pocztowa*, „Twórczość”, nr 7.
- Barańczak S., 1997, *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Głowiński M., 1990, *Nowomowa po polsku*, Warszawa: Wydawnictwo PEN.
- Głowiński M., 1991, *Marcowe gadanie: komentarze do słów 1966–1971*, Warszawa: „PoMost”.
- Grydzewski M., 1968, *O postawę pisarza emigracyjnego*, w: Kossowska S., oprac. i wstęp, „Wiadomości” na emigracji. *Antologia*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna.
- Habielski R., 1986, *Nieślomni Nieprzejednani. Emigracyjne „Wiadomości” i ich krąg 1940–1981*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hertz P., 1992, *O Stanisławie Balińskim*, w: Baliński S., *Peregrynacje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lam S., 1954, *Najnybitniejsi poeci emigracji współczesnej*, Paryż: Księgarnia Polska.
- Opacki I., 1979, *Potrójny wiersz. O „Śmierci Mickiewicza” Jana Lechonia*, w: tegoż: *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Katowice: Śląsk.
- Pawelec D., 1992, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice: Śląsk.
- Pytasz M., 1998, *Wygnanie – emigracja – diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pytasz M., 2001, *Kilka opowieści o niektórych dolegliwościach bycia poeta emigracyjnym i inne historie*, Katowice: Gnome.

Stanisław Baliński's Poem *Ty, która jesteś poezją tych, którzy nie mają innej*
[You, That Are the Poetry of Those Who Have No Other].
Is Baliński Reading Barańczak?

Stanisław Baliński, one of the most important emigration poets, was connected with this circle of political and cultural life in London that has been described as ‘intransigent’. It determined both his attitude as well as aesthetic choices and view on emigration literature. In 1980, when the volume of Baliński's poetry *Wiersze emigracyjne* [*Emigration Poems*] was published, Baliński was regarded as an elder. Nobody expected that one of his last poems *Ty, która jesteś poezją tych, którzy nie mają innej* [*You, That Are the Poetry of Those Who Have No Other*] would be a kind of polemics with Stanisław Barańczak's poem *Okrzeszona epoka* [*Certain Epoch*]. It was not a political discussion. On the basis of Barańczak's statements Baliński formulated the last manifesto of emigration poetry, claiming the rights to remain faithful to his own aesthetics. His choice can be regarded as acceptance for being deprived of time, of political and social *hic et nunc* in order to remain what is of value besides current time: being faithful to the memories of the lost landscapes of the homeland.

Key words: Polish lyric of the 20th century, emigrant poetry, poetic manifesto, Stanisław Baliński

TADEUSZ SŁAWEK
Uniwersytet Śląski
Katowice

„Dryf wyspiarski”. O podróży i doświadczeniu miejsca

(...) tracimy fracht, ale nie potrzebę
przeciwności.

Derek Walcott, *Końcówka*, przeł. A. Szuba.

1.

Zacznijmy od cytatu z *Finnegans Wake*: „Skoro jesteśmy gdzie tam jesteśmy czy jesteśmy od titlituta po tutotamtototalitura. Ta tu ta tam oo” (Joyce 2012, 260; w oryg.: *As we there are where are we are we there from tomtittot to teetootomttotalitarian. Tea tea too oo*).

Tu – gdzie – tam, *there – where – there*: minimalizm tej sekwencji jest konieczny, gdyż dotyka rzeczy podstawowej. W tej skromnej scenerii językowej dopytujemy o sposób bycia człowieka w świecie. Nie jesteśmy tutaj konieczni, przygodność nie czyni naszego istnienia niezbędnym, wszelka wielkość, jaką sobie przypisujemy, musi zostać zredukowana. Jakby misterna architektura naszego bytowania nagle zawaliła się, a my, pośród ruin, uszliśmy z życiem podarowanym nam, nie wiadomo dłaczego. Co dostrzegamy w tej sytuacji, nagle ogołoceni ze wszystkiego, do czego byliśmy tak przywiązani i co tworzyło gęstą tkanę (lecz jak się okazuje nietrwałą) naszego bycia. Co musimy rozpatrywać nie dlatego, że jesteśmy tym a tym, posiadamy to i to, wiemy tyle i tyle, lecz jedynie

„skoro jesteśmy” (bez żadnego dalszego ciągu, bez żadnej dobudowy). „Skoro” już jesteście (i owo „skoro” jest nieodzowne, bowiem każe nam spojrzeć na siebie bez złudzeń wielkości, bez poczucia bycia ważnym gościem świata – „wejść, skoro już jesteście”, mówimy do siebie na widok niezbyt chętnie widzianego, niezaproszonego przybysza), nie możemy nie dostrzec pierwotnego związku z przestrzenią, która nie ma jeszcze żadnej nazwy, żadnego charakteru (to wszystko przyjdzie dopiero później, choć przecież zawsze byłem pewny, że mieszkam pod określonym adresem, w mieście, którego nazwę zapisują wszystkie atlasy, że poruszam się w nadmiernie gęsto zabudowanym, zaludnionym, zastawionym świecie). Miasto / wieś, wewnątrz / zewnątrz, swojskie / obce, znane / nieznanne – to pojawia się dużo później. Najpierw są tylko trzy wyznaczniki: jesteście, tu, tam.

2.

Jednak w tym tak ascetycznym układzie kryje się już niejasność. Nie wiem, czy „tu” i „tam” dadzą się oddzielić; fonetyczna bliskość wyrażenia „to tu, to tam” nie jest przypadkowa. Umieszczone pośrodku słowo „gdzie” jest więc niezbędne; nie tyle mediuje między jednym a drugim położeniem, co pozwala zgłosić wątpliwości co do jednoznacznego charakteru mojego umiejscowienia. „Tu ta tam”, a zatem „gdzie tam”, a i równie dobrze możemy spytać „gdzie tu”. Można rozumieć tę wątpliwość lokalizacji jako radykalne zachwianie pojmowania przestrzeni polegające na zakwestionowaniu wszelkiej precyzji, ale można także zastanowić się nad tym, czy „tu” i „tam” nie są ze sobą od samego początku głęboko splecione, a zatem czy da się w ogóle oddzielić je od siebie, nie dlatego, że się wzajemnie unieważniają, lecz dlatego, że wzajemnie się uprawomocniają. W tym duchu można by przeczytać fragment ze znanej Heideggerowskiej medytacji nad przestrzenią. Wynika z niej, że specyficzna relacja człowieka z przestrzenią („[przestrzeń – T.S.] Nie jest ani zewnętrznym przedmiotem, ani wewnętrznym przeżyciem”, Heidegger 2002, 139) polega na niemożliwości zacierania się poszczególnych *topoi*, tak, iż człowiek nigdy nie wyrzeka się miejsc, nie zostawia ich bezpowrotnie za sobą. Trwały związek z miejscami jest podstawą egzystencji

ludzkiego indywiduum. Z rozważań Heideggera wynika, że nie ma takiego „tu”, które nie byłoby już „tam”, ale i odwrotnie – „tam” nabiera znaczenia poprzez „tu”, w którym się znajduję.

3.

„Skoro jesteśmy gdzie tam jesteśmy” Joyce’a odpowiada doświadczeniu przedstawionemu przez Heideggera:

przy tym chodzeniu nie porzucamy tamtego bytowania. (...) Gdy idę do wyjścia z sali, już tam jestem, i w ogóle nie mógłbym tam iść, gdybym nie był w takiej sytuacji, że jestem tam. Nigdy nie jestem tylko tu jako to izolowane ciało, lecz jestem tam, tzn. przebywając przestrzeń, i tylko w ten sposób mogę przez nią przechodzić (Heidegger 2002, 139).

To nie tylko potwierdzenie intuicji Merleau-Ponty’ego, iż zawsze znajduję się na końcu swojego spojrzenia. To, że mogę się na końcu spojrzenia znaleźć, możliwe jest dzięki pierwotnym relacjom przestrzennym (między „tu” i „tam”), które nie określają jedynie mojego położenia w przestrzeni. Heidegger akcentuje dynamizm sytuacji egzystencjalnej, przy czym nie chodzi tu wyłącznie o fizyczną czynność ruchu (np. chodzenie). Dynamiczne jest samo bytowanie człowieka, który niejako nieuchronnie „w-patruje”, „w-myśla” siebie w świat (może być „tu”, tylko będąc już „tam”), czyniąc zaś tak, umieszcza siebie nie tyle w jednym miejscu, co w całej bogatej sieci relacji rzeczy i miejsc. „Nigdy nie jestem tylko tu jako izolowane ciało”, to zaś wynika z faktu, że nigdy nie jestem „obok” świata, lecz zawsze przy nim, „przy rzeczach” (Heidegger 2002, 138). Rytmika zdania Joyce’a *As we there are where are we are we there*, jak i trzykrotnie powtórzony zaimek pierwszej osoby liczby mnogiej przekonują, że zarówno ruch, jak i relacja tworzą nasz związek z przestrzenią – nigdy nie pojedynczą, zawsze od razu (jakby mógł powiedzieć Heidegger) „przrzeczową”, czyli społeczną, nigdy niebędącą li tylko enumeracją odrębnych miejsc. Geografia przestrzeni jest geografią miejsc połączonych.

4.

Jest wszelako jeden warunek. To, co nazywamy społecznosciowym charakterem przestrzeni, odsłania się przed tymi, którzy rozpatrują rzeczy w ich uwikłaniu w świat, a nie jedynie w sprawy ludzkiego urządzania rzeczywistości. Myśl Heideggera stara się przeciwstawić tendencji zachodniej kultury do posługiwania się rzeczą bez jej zrozumienia. Pisze filozof, że „[n]asze myślenie od dawna przywykło do *nażbyt skąpego* pojmowania istoty rzeczy” (Heidegger 2002, 135). Owa szczupłość pojmowania pozostająca w rażącym dysonansie z nadmierną obfitością rzeczy, należy do sfery życia publicznego, któremu społecznosciowy charakter przestrzeni ma się przeciwstawić. Nie może on przystać na dominację „publicznej wykładni” narzucającej pewne wzory postrzegania, ujmowania, prowadzące głównie do specyficznego sposobu posługiwania się rzeczami, wzory, które Heidegger określa wcześniej jako „gadanie, ciekawość i dwuznaczność”. Pierwsze dwie „troskają się w swej dwuznaczności, by coś autentycznie i nowo stworzonego było już w momencie swego pojawienia się dla opinii publicznej przestarzałe” (Heidegger 1994, 247). Z kolei „dwuznaczność publicznej wykładni podaje rozstrzygnięcie już z góry i ciekawskie przeczuwanie za właściwe wydarzenia” (Heidegger 1994, 247).

5.

Aby przestrzeni można było doświadczyć jako społecznościowej, należy zredukować, a przynajmniej uświadomić sobie mechanizmy kształtujące ją w i dla „publicznej wykładni”. Pod tym warunkiem możemy zbliżyć się do rzeczy, będąc „tu”, doświadczyć „tam”, doznać i uczestniczyć w byciu związanym z przestrzenią jako odsłonięciem się miejsc. Wyglaszając swój wykład w Darmstadcie, Heidegger zaprasza słuchaczy do pomyślenia o starym moście w Heidelbergu, do „wmyślenia się w tamto miejsce”, konkludując: „Możemy nawet być z tutejszej perspektywy daleko bliżej tamtego mostu i tego, co on urządza, niż ktoś, kto obojętnie wykorzystuje go co dzień do przechodzenia przez rzekę” (Heidegger 2002, 138). Przestrzeń jest społecznościowa wtedy, gdy pozostajemy w bliskości zamieszkujących ją rzeczy, to zaś oznacza, że nie powstrzymując się od

ich wykorzystywania w praktycznych celach, nie będziemy ich do tychże ograniczać. Zasadniczą rolę odgrywa tu przysłówek „obojętnie”: społecznościowa przestrzeń odsłania się i tworzona jest przez „nieobojętnych”. Posługując się terminem spełniającym tak ważną funkcję w *Byciu i czasie*, powiemy, że społecznościowa przestrzeń ożywiona jest duchem troski, która nie może przejść w zatroskanie się mną samym. Takie bowiem zatroskanie (pisze o tym Heidegger w 36. rozdziale *Bycia i czasu*) w najgorszy możliwy sposób uwalnia mnie od samego siebie, zastępuje jednostkowe oblicze powszechnie obowiązującym wyglądem. W tej sytuacji przestaję być w świecie, a zaczynam być dla siebie, który – o ironio – powieła li tylko obowiązujące praktyki. Zatem, a zabrzmiał jak paradoks – przestrzeń jest społecznościowa, gdy ogranicza swój publiczny charakter.

6.

Przestrzeń społecznościowa jest przestrzenią troski, czyli nieobojętności pozwalającej na dostrzeżenie przedmiotów nie tylko w ich funkcji czysto i wyłącznie użytkowej, w której właściwie znikają przed naszym spojrzeniem. Korzystając z rzeczy, nie widzimy ich; służą, bowiem są w zasadzie niewidoczne. Bezgłośna użyteczność rzeczy jest możliwa dzięki naszej ślepotcie, ta zaś kształtuje się w wyniku działań publicznej wykładni. Dążą one do wyeliminowania tego, co stwarza sposobność do troszczenia się, a mianowicie „trwogi”. Gdy Heidegger pisze: „To, o *co* trwoga się trwoży, odsłania się jako to, *przed czym* się ona trwoży: bycie-w-świecie” (Heidegger 1994, 266), chce osłabić silnie do tej pory bronione granice swojskości. Jeśli nasze bytowanie ma być pojmowane jako bycie-w-świecie (a nie jedynie korzystanie z zastanego zasobu społecznych i ekonomicznych konfiguracji), musimy bez wątpienia uznać pierwszeństwo świata wobec nas i naszych sposobów jego urządzania. Trawestując słynną maksymę Wittgensteina, moglibyśmy powiedzieć, że granice tego, co moje nie są granicami świata. Nie dziwi zatem Homerycki ruch Heideggera w stronę Odyseusza, herosa niekończącej się wędrówki. Jak dla bohatera spod Troi dom jest wiecznie oddalającą się, a jednak absolutnie żywotną i mobilizującą perspektywą, tak dla niemieckiego filozofa rozszczel-

nienie ścian własnego domostwa jest warunkiem autentyczności bytowania. Nieswojość (*Unheimlichkeit*) jawi się jako kategoria o wielkim znaczeniu. To ona bowiem nazywa szczególnie rodzaj bycia zawieszony pomiędzy zakorzeniem i wykorzeniem. „Nieswojość jednak oznacza przy tym także bycie-nie-w-swoim-domu (*Nicht-Zuhause-sein*)”, a tym samym pokonuje siły publicznej wykładni, która „w przeciętną powszechność jestestwa wprowadza uspokojone poczucie własnego bezpieczeństwa i oczywistość »bycia-w-swoim-domu«” (Heidegger 1994, 267). Przestrzeń społecznościowa jest więc domeną troski oraz niepokoju wynikającego z poczucia bycia nie u siebie. W przestrzeni tej czuję się „nie-swojo”.

7.

W innym miejscu *Finneganów trenu* zdziwi nas ponowne pytanie, w którym „gdzie?” odgrywa zasadniczą rolę. „Ale gdzie jesteśmy? I w kiedym miejscu jak nam przestrzeń miła?” (Joyce 2012, 558). Wygląda to na okrzyk zdezorientowania; tak reagujemy z lekkim zniecierpliwieniem, gdy zwiodą nas nieznanne nam ulice nieznanego miasta. Zauważmy jednak, że zagubieni jesteśmy, już odkąd weszliśmy do owego miasta, którym w tym przypadku jest zbudowany wedle nieznannej nam mapy przedziwny tekst Joyce’a. Pierwsze dwa wersy epizodu, z którego zaczerpnęliśmy nasz cytat brzmi następująco: „Mogło to być? To znaczy co? Co za mętny sen. Daj mu spać. / Ale w kiedym miejscu. Wskaż na ojczystę, powiedz gdzie jesteśmy. Tak?” (Joyce 2012, 555). Edward Casey odpowiada, że Joyce wyzwała w tych zdaniach siebie i czytelnika z modernistycznego gorsetu wiedzy szczelnie zamykającego nas w materii czasu. Już nie tylko Kartezjusz, Leibniz i Kant przekonywali, iż to linearny czas wyznacza miary naszego poznania i życia; czynili tak jeszcze analityczni filozofowie XX wieku: Hans Reichenbach i Rudolph Carnap. „Czy my, którzy żyjemy w dobie zwanej nieco na wyrost »postmodernistyczną«, możemy bez zastrzeżeń przyjąć ten paradygmat przygotowany przez fizyków i filozofów wczesnej nowoczesności? Czy domniemane pierwszeństwo linii czasowej pozostaje niepodważalne jako założenie absolutne?” (Casey 2009, 8).

8.

„Ale w kiedym miejscu?” (*whenabouts*). To słowo niepokoi pomieszaniem dwóch porządków. „W którym miejscu?” nie budziłoby wątpliwości, podobnie jak zaciekawienie tym, „kiedy” jakieś wydarzenie miało miejsce. Gdy spodziewane i „normalne” *whereabouts* staje się nieoczekiwanym, a przez to „nienormalnym” *whenabouts*, stajemy bezradni. Na gładkiej linii czasowej pojawiają się teraz zgrubienia i zrosty; to, co do teraz biegło niezakłóconym, monotonnym rytmem, nagle tworzy meandry, boczne przebiegi, odnogi, w których powstaje życie dotychczas gromadzące się wokół jedyne do tej pory, głównego nurtu. *Abouts* stanowi takie właśnie „zgęszczenie” na prostej i smukłej dotychczas linii czasu odpowiadającej na pytanie *when?* A ponieważ *abouts* kieruje nas w stronę *where*, przestrzeń zaczyna splatać się z czasem. Może dlatego problematyka zamieszkiwania (np. u Heideggera) nabiera takiego znaczenia: w chwili, gdy pojawia się „gdzie”, z tą chwilą nie unikniemy już zapytywania o miejsce zamieszkiwania. Ale jednocześnie obecność „kiedy?”, tego językowego patrona czasu, nie pozwala nam zapomnieć o tym, że zamieszkiwanie musi odnieść się także do czasowości mojego bycia. Stąd *whenabouts*; przywraca ono przestrzeń, ale nie zezwala na traktowanie jej jako kolejnej wersji „absolutnego założenia”. Miejsce i zamieszkiwanie stają się niezwykle istotne, ale wcale nie oznacza to, że znajdują się poza zasięgiem pytań i wątpliwości. Wprost przeciwnie – jeśli duch przestrzeni nawiedza korytarze „postmodernizmu”, to po to, aby niepokoić i nie pozwolić uznać zamieszkiwania za prosty fakt o naturze administracyjnej. „Język zwany ojczystym nie jest nigdy po prostu językiem naturalnym ani właściwym, ani w pełni zamieszkanym. Zamieszkiwać: czynność ta oznacza wartość wieloznaczną i zbijającą z tropu; nigdy nie zamieszkuje się w miejscu, o którym mówi się, że jest miejscem zamieszkania” (Malabou, Derrida 2004, 47).

9.

Bertrand Westphal mówi o geograficznej nieokreśloności, czy też o niezdecydowaniu geograficznym (*L'indécision géographique*; Westphal 2005, 180) wysp rozsianych wzdłuż wybrzeża dalmatyńskiego. Ma na

myśli zapewne to, że akwaticzny żywioł Adriatyku, rozfalowany i niekiedy niespokojny, najpierw napotyka na swej drodze nie twarde, zdecydowane wybrzeże o ciągłej linii, która nawet jeśli załamuje się i zapada licznymi zatokami, nie mniej wciąż trwa w swym ustanawianiu granicy. Gdy na horyzoncie pojawiają się góry, wrażenie tej graniczności jest tym większe i tym bardziej zdecydowane. Wyspy, chociaż również kamieniste, nie dają tej gwarancji, odpowiadającej w kategoriach politycznych gwarancji niezawisłej, odrębnej „państwowości”. Wszystko tutaj jest płynne i zmienne, a ziemia z trudem (*à peine*) oddziela się od morza. Wędrowka Odysusza rozpoczyna się od tych dwóch okoliczności: od ciągłego zbiegania się morza z ziemią oraz od będącego konsekwencją owego mieszania się żywiołów spotkania z obcym, którego miejsce jest na samym skraju tej sceny, w której powitanie splata się ze strachem. Odysusz sam „obcy” przecież nieustannie napotyka „obcych”. Odysusz jest w dosłownym tego słowa „wyrzutkiem”; najpierw fala wyrzuci go na brzeg nieznanego kraju, dopiero potem przywitają go jako obcego, „wyrzuconego” z własnego kraju. „Błędna tulaczka Odysa (*L'errance odysseenne*) odbywa się między ziemią a morzem nawet wtedy, gdy ziemia z trudem tylko odrywa się od morza. Samotność jest przeznaczeniem tych spotkań, tak jak samotność towarzyszyła Odysowi” (Westphal 2005).

10.

Spotkanie, w którym lęk stanowi odwrotną stronę powitania, łatwo może obrócić się w otwarty konflikt lub wręcz wojnę. Brzeg jest miejscem nadziei (dla rozbitka), ale nietrudno przychodzi mu stać się kresem lub przynajmniej głębokim kryzysem wszelkiej nadziei. Słuch podpowiada Rebecce West, że nazwa wyspy Hvar wymawiana jest tak, iż można z łatwością wziąć ją za angielskie *war*: „Jak wojna. A mieszkańcy Hvaru? Jeden z wyspiarzy wyznaje pisarce, że lato poświęcone jest turystyce, zima natomiast polityce, na co zresztą uskarża się, bowiem – jego zdaniem – polityka jest źródłem wszelkich konfliktów” (Westphal 2005, 193)³². Wyspa, to szczególne miejsce, gdzie ziemia spotyka się

³² Książka Rebecce West *Black Lamb and Grey Falcon. A Journey through Yugoslavia* wydana została w roku 1940.

z morzem, nie ustępując mu, wyspa, to szczególnie miejsce spotkania powitalno-wrogięgo nawet w swej nazwie nie zapomina o konflikcie i sporze, a także o polityce. Zima, polityka, powitanie, spór – taki jest model wyspiarskiego „gdzie?” Ale „wyspiarskość” ta wydaje się charakterystyczna dla głębokiego związku człowieka z przestrzenią, który – jak powiedzieliśmy – zaczyna się od zadania sobie pytania „co to znaczy »gdzie«?” Libański poeta Adonis pisze: „Zaręczyłem się z moją przestrzenią, / W chwili zrodzonej ze spotkania miasta i tego, co odrzucone” (*L’instant né de la rencontre entre le ville et refus, / je l’ai fiancé à mon espace*; Westphal 2005, 121). Elias Khoury w tym miejscu spotkania posadowi dom, ale dom ten nie odpowiada wymogom solidności i ciężkości materiału, jakie stawiamy zwykle domostwu: „W chwili granicznej (*Dans l’instant-limite*). Tam właśnie chcę dom wznieść, rozbić namiot, zgromadzić stos kamieni lub tam właśnie zalać się łzami” (Westphal 2005, 121).

11.

La dérive insulaire (Westphal 2005, 197) nie jest, dowodzi Westphal, zwykłym faktem stanowiącym część fikcyjnej opowieści. „Emanuje z niego niekiedy głęboka choroba i niemal namacalne poruszenie Historii”. To „poruszenie” musimy rozumieć dwojako. Najpierw jako to, co porusza nas samych swoim charakterem, przebiegiem i skutkiem. To, co nas porusza, jest tutaj czymś zdecydowanym, wyraźnym, oddziałującym z mocy samej swej obecności. Ale później dołącza się druga refleksja: poruszenie jest tym, co zamazuje wyrazistość, co sprawia, że obraz (jak w „poruszonej” fotografii) jest rozmyty i nieprecyzyjny. Nasze doświadczenie miejsca sytuuje się na styku tych dwóch znaczeń: jesteśmy „poruszeni” tym, co samo jest „poruszone”. Gdy pewna przestrzeń do nas „przemawia”, gdy czujemy, że pozostajemy z nią w związku innym niż jedynie adresowo-administracyjnym, dzieje się tak dlatego, że to, co do nas przemawia, co nas „porusza”, jest tym, co tkwi głęboko w materii tej przestrzeni, co sprawia, że jej pozornie banalna i jednoznaczna rzeczywistość zmienia swe kształty. Obrazy nakładają się na siebie, podobnie jak czasy; miejsce jest „poruszone”, „błędne”, nagle zmienia kurs, jakim zwykle porusza się przez moje życie. *La dérive insulaire*: już w samym tym określeniu zawiera się owa podwójność. *La dérive* stara się mapować rze-

czywistość, wyraziście wskazując miejsce początkowe podróży lub pochodzenia (tak dzieje się wtedy, gdy mówimy o „derywatach” słów), ale może też oznaczać coś zgoła innego: *la dérive* – mówią żeglarze wtedy, gdy ich łódź zostaje zniesiona z wyznaczonego kursu, gdy z różnych przyczyn pozbawieni kontroli nad statkiem skazani są na dryfowanie. Rzuceni na łaskę losu powiadamy, że jesteśmy *à la dérive*.

12.

Jeśli tak, jeśli miejsce, do którego zdążamy, jest zawsze już „poruszone”, przesunięte na mapie naszych podróży, zawsze nie „tam”, gdzie być powinno, zatem nasz sposób percypowania przestrzeni musi koniecznie uwzględniać element błędu, pomyłki, pewnego minięcia się z prawdą. Na mocy tego prawa, które Nietzsche ujmował w formułę utrzymującą, że prawda jest tylko pewną postacią błędu niezbędną do życia, postrzegamy miejsce – o ile traktujemy je z należytą powagą – wtedy, gdy kontury jego fizycznych kształtów stają się „płynne”, a czas przestaje być jedynie bieżącą chwilą. Miejsce jawi się jako „nietrwale”. Posłuchajmy Nietzschego:

Jeśliby świat w ogóle był zdolny do trwania, stałości, „bytowania”, jeśliby w ciągu całego swego stawania się posiadał tylko przez jedną chwilę tę zdolność „bytowania”, wtedy byłby od dawna koniec ze wszelkim stawaniem się, także z wszelkim myśleniem, z wszelkim „duchem”. Sam fakt, że „duch” jest stawaniem się, dowodzi, iż świat nie ma celu, nie ma kresu, że do bytowania jest niezdolny (Nietzsche 2003, 380).

Mój istotny związek z miejscem jest więc możliwy dlatego, że dostrzegam je w jego „nietrwaleści”, to znaczy, iż zaczyna ono istnieć w osobliwy sposób, przestając „bytować”. Odnoszące się do zwyczajowego adresowo-administracyjnego pojmowania miejsca „bytowanie” jest umiejscawianiem przestrzeni, obdarzaniem jej dokładnymi granicami i danymi lokalizującymi. Tak „bytujące” miejsce jest zawsze „na swoim miejscu”. Tymczasem „poruszenie”, które odnaleźliśmy u Westphala i Nietzschea „nietrwaleść” miejsce w-miejscawiają, poczynając od dobrze znanej lokalizacji „zapominają” o niej, ruszają w podróż pozbawioną ostatecznego przeznaczenia.

13.

To, co następuje w owej podróży poprzez miejsca i czasy nagle otwierające się w pozornie tak stabilnym i zamrożonym w obecnej chwili i obdarzonym dokładną lokalizacją *topos*, jest czymś, co można by nazwać wstrząsem, po którym miejsce staje się konstelacją fragmentów, zbiorem odprysków stałego do tej pory ładu, teraz rozrzuconego na niewiadomym obszarze. Miejsce staje się archipelagiem wysp – *la dérive insulaire*. Andrzej Stasiuk te dwa spostrzeżenia dotyczące istoty spełniania się miejsca (rozprężenie pozornej stałości *topos*, jej przesunięcie ze sfery „bytowania” do sfery „poruszenia”, oraz odrywanie się od uprzednio jednorodnej całości poszczególnych fragmentów ziemi) zamyka w jednym zdaniu. Obserwując podkrośnieńską szosę z jej ruchem potężnych ciężarówek, nagle, po latach uśpienia wprawiającym pejzaż w rozpędzony pośpiech, pisarz notuje: „Na pagórkach, na płaskich splachetkach przy szosie, na skraju olchowych zagajników stali miejscowi i patrzyli, jak ich świat odrywa się jak kawałek lodu albo lodowa kra i dryfuje wstecz, chociaż pozornie trwa na swoim miejscu” (Stasiuk 2005, 52). Te kilkanaście słów rekapitułuje wszystko to, co stanowi o istocie poważnej relacji z miejscem: kruszenie się wielkich kontynentów dotychczasowych konstrukcji *topos*, pozorna stabilność miejsca, wreszcie ruch dryfujący w stronę nieznanego przeznaczenia. *La dérive insulaire* jest wynikiem trzęsienia miejsca niszczącego dokładność naszych o nim spostrzeżeń i wyobrażeń. *La dérive insulaire* destabilizuje nasze konstrukcje miejsca; *la dérive insulaire* to wszystko to, czego o miejscu nie wiemy, a co stanowi jego niekończące się bogactwo.

14.

Andrzej Stasiuk zaczyna swoje studium Dukli, dążąc do dokładności: „Byłem sam i pomyślałem, że obejrzę sobie wszystko dokładnie, żeby w końcu dopaść ducha miejsca” (Stasiuk 2005, 13). Ale już w tej obietnicy kryje się podejrzenie o to, iż okaże się trudna do spełnienia. Dokładne poznanie miejsca zmierza do tego, by „dopaść ducha miejsca”, wybór czasownika daje wiele do myślenia: *genius loci* jest tym, co się skrywa, co unika naszego spojrzenia, pragnąc pozostać skryte, i co można jedynie

ując po długim pościgu. Duch miejsca, jak Heraklityjska *phusis*, lubi się ukrywać, jest (u)lotny i nie poddaje się metodycznej obserwacji. Nieco dalej, w przenikliwym fragmencie tekstu, Stasiuk ujawni podstawowe mechanizmy owego trzęsienia miejsca. Są nimi ontologiczno-geologiczna niestabilność (ten mechanizm ujawnia skryte do tej pory warstwy miejsca) oraz epistemologiczna iluzoryczność (miejsce jest z gruntu niepoznawalne, bowiem im więcej o nim „wiemy”, tym bardziej poznajemy zwodniczość roszczeń tej wiedzy do kompletności). Zacytujmy:

człowiek przypomina obłąkany fotoplastykon, a życie podobne jest do halucynacji, bo nic z tego, na co się spojrzy, nie jest takie, jakie jest. Zawsze coś prześwieca od spodu, wypływa na powierzchnię jak kropla oliwy, opalizuje, mieni się, wabi jak diabelska sztuczka, błędny ogień, pokusa, której nie ma końca (Stasiuk 2005, 50).

15.

Aby miejsce traktować z należną mu powagą, musimy doświadczyć dwóch przeciwstawnych stanów. Po pierwsze, nim przyjdzie nam zweryfikować dążenie do dokładności („obejrzę sobie wszystko dokładnie”), musimy rozpocząć od poczucia wagi i ciężaru materialności miejsca. Realność istnienia jest tożsama z doznaniem gęstości materii. Podróżujący doliną w Beskidzie Niskim pisarz notuje:

Rozedrgana barwna linia szosy biegła dnem doliny. W istocie była tektonicznym pęknięciem, geologicznym uskokiem na pograniczu epok. Stali i patrzyli. A przynajmniej powinni to robić. W rzeczywistości jednak robili swoje bez śladu zainteresowania, bez lęku, całkowicie pochłonięci materialnością świata, jego ciężarem, który sprawiał, że mogli odczuwać swoje istnienie jako coś realnego (Stasiuk 2005, 52).

Jest więc „materialność świata”, która sprawia, że człowiek stapia się z fizyczną tkanką wszystkiego, co bytuje. Wtedy istniejemy „realnie”, czyli tak, jak istnieje zwierzę, drzewo albo skała. Wtedy także człowiek

„robi swoje” na sposób drzewa, które rosnąc powiększa swą grubość i wysokość, albo psa, który gnany głodem szuka pożywienia. Fraza „robić swoje” także niepokoi. Oznacza wszak czynienie tego, co nam właściwe, bez zwracania uwagi na cokolwiek i kogokolwiek innego. „Robić swoje” to współ-istnieć, współ-bytować, ale bez odczuwania owego „współ-”; istnieć jakby dla siebie i w sobie, pomimo tego, że nic naszego bytowania okazuje się fragmentem nieopisanie wielkiej tkaniny bytowania. Dlatego stojący przy drodze są „miejscowi”, to znaczy należący do miejsca, zespoleni z nim w tym sensie, że zatrzymują pewien jego stan, lecz nie są skłonni do towarzyszenia zmianom zachodzącym w miejscu, a zatem okazują się niezdolni do podjęcia podróży wewnątrz miejsca. Nie widzą tego, co „prześwieca od spodu”. Dlatego nie wykazują ani zainteresowania, ani lęku.

16.

Eugène Minkowski mógłby posłużyć się przywołanym cytatem ze Stasiukowej *Dukli*, by zobrazować dwa rodzaje spojrzenia konstytuujące nasz związek z przestrzenią:

patrzeć na oddalający się przedmiot i podążanie za nim spojrzeniem nie są dokładnie tym samym. W pierwszym przypadku obserwuję ukierunkowane przemieszczenie przedmiotu, które powoduje jedynie zwiększenie dystansu między mną a obserwowanym przedmiotem, natomiast w drugim przypadku – (...) rzeczywiście uczestniczę w ruchu przedmiotu, przylączęm się do niego i wraz z nim przemierzam przestrzeń (Minkowski 2010, 104).

Przestrzeń może więc być nie więcej niż odległością pomiędzy przedmiotami i ich obserwatorem; wówczas jej podstawową miarą będzie to, czego nauczyła nas geometria i jej nieodrodna córka – perspektywa. Ale przestrzeń może okazać się dynamicznym wirem, wciągającym mnie ciągiem, z którego złożoności i siły mogą nie zdawać sobie sprawy i któremu poddają się niemal jako warunek przetrwania. Geometria nie zdaje się tu na wiele; teraz oddziałuje bowiem to, co Pascal nazywał „sercem” i czemu w 142. fragmencie *Mysli* przyznawał prawo do poznawania pod-

stawowych egzystencjalnych parametrów człowieka (*Le coeur sent qu'il y a trois dimensions dans l'espace...*). W innym fragmencie Pascal odsłoni lęk jako doświadczenie rdzennie ludzkie. Dopiero ten, kto się lęka, i kto okazuje zainteresowanie, może miejsce opuścić, wędrując między wyspami jego okruchów w stronę nieznanego. Odyseusz wielokrotnie daje wyraz swoim obawom. Dlatego poważna relacja z miejscem, relacja „Odysowa”, oznacza sprzeciw wobec bycia „miejscowym”. Odyseusz wędruje do domu, lecz w istocie jego zmagania z przeciwnościami losu to podróż między wyspami rozsypanego, rozkruszonego kontynentu ojczyzny. Massimo Cacciari mówi o radykalnej mocy żądzы niedomowej, *eros áoikos*, prowadzącej do całkowitego zniszczenia lub zapomnienia domu i miejsca swojskiego (Cacciari 1997, 71). Wielcy herosi antycznego morza (*gli eroi del Mare*), wywodzi dalej Cacciari, byli nienasyчени, a don Giovanni i kapitan Ahab kontynuują „żarłoczne” życie Odyseusza, który – nim pochłonie go ostatnia fala – zwróci się do swych towarzyszy ze szczególną „zachętą” do podejmowania śmiertelnego ryzyka w imię „wiedzy i cnoty”. W XXVI Pieśni *Piekle* Ulisses tak komentuje owo finalne, apokaliptyczne zdarzenie: „A w mej gromadce ta lekka zachęta / Takie pragnienie podróży zapali, / Że się w porywie na nic zapamięta” (Alighieri 1959, 130). Potem już tylko „groźne topielisko”, mająca na horyzoncie „góra bława”, aż wreszcie kipiel pochłonie wszystko. „Toń się nad nami wieczyście zawarła” – to ostatni wers wyznania Odyseusza.

17.

La dérive insulaire, to wedle Derridy metafora szczególnie cenna, gdyż zawiera się w niej idea ruchu, który wszelkiego rodzaju zakotwiczenia i bezpieczne porty traktuje jedynie jako lokalizacje przejściowe. Żadne z nich nie daje nam poczucia bycia „miejscowym”; nawet jeśli ratują nam życie po tym, jak naszą łódź prądy zawiodą prosto na skały, nawet wtedy jesteśmy tam tylko „obcymi”, tylko „gośćmi”. Żadne z tych *topoi* nie jest ojczyzną; podróż Odyseusza dobrze to poświadcza. Podróż między wyspami jest siłą rzeczy ruchem nieciągłym. Poruszamy się od jednego okruchu łądu do drugiego, za każdym razem zmieniając historie; każda zmiana kursu przenosi nas do innej opowieści, z których żadna nie jest nasza, ale w każdej z nich odnajdujemy ślady, resztki ojczyzny, z której

wyruszyliśmy. W *La carte postale...* Derrida tak dalece zwraca uwagę na nieciągłość owego ruchu pomiędzy wyspami, że termin „dryf” (*dérive*) wydaje mu się zbyt statyczny w swym charakterze. Pisze Derrida:

Dryfowanie to ruch nazbyt ciągly, a może raczej zbyt mało zróżnicowany, zbyt jednorodny, ruch, który nazbyt majestatycznie oddziela się od domniemanego początku, od brzegu, od granicy, ruch będący krawędzią obdarzoną nieprzerwanym konturem. Natomiast brzeg jest w samym swym zarysie poprzerywany miejscami kotwiczeń, jego krawędzie zalamują się i zapadają, a wszystko to ślady strategii podchodzenia do portu i nazbyt wysokich fal, ślady ograniczeń, jakimi są miejsca przywiązania i cumowania, miejsca odwrotu, przewężeń i przesmyków (Derrida 1987, 261).

Wędrowniki Odyseusza prowadzą wzdłuż postrzępionych brzegów wysp, a jego statek przemyka między niebezpiecznymi skałami wyrastającymi z kłębiących się fal. Panuje w tym wszystkich podchodzeniach i odchodzeniach od brzegu osobliwa ekonomia spojrzenia; trafnie ujmuje ją Andrzej Stasiuk, pisząc, że „nic z tego, na co się spojrzy, nie jest takie, jakie jest”.

18.

W innym tekście Derrida mówi, że „czas nie oferuje nam nic do zobaczenia. Jest bowiem sam w sobie fragmentem tego, co niewidzialne. Wycofuje wszystko to, co chciałoby się poddać naszemu spojrzeniu” (Derrida 1992, 6). Jeśli tak jest, potwierdza to diagnozę Stasiuka: gdy miejsce traktowane jest z powagą, staje się tak mocno, tak dokładnie, tak boleśnie widzialne, że traci swą widzialność i zaczyna „widzieć” to, czego nie ma. To, co wygląda „spod spodu”. Można zacząć od nazwy. Już w tym geście to, co obecne i zapisane urzędowo na mapach i spisach administracyjnych znika, a „spod spodu” wylania się inny świat wewnątrz pozornie dobrze znanego świata. Miejsce zaczyna być „nie na miejscu”, zostaje „poruszone”, przestaje odpowiadać konturom swego dobrze utrwalonego wizerunku. „Skąd biorą się te nazwy? Jak wiele czasu minęło od chwili, gdy miały jakikolwiek sens?” (Stasiuk 2005, 6). Pytanie jest fundamentalnej wagi: wynika z niego, że to, co miało nadawać znaczenie naszemu bytowaniu, ugruntowywać nasze zamieszkiwanie, samo jest

tylko pustym, powtarzanym zwyczajowo i uporczywie dźwiękiem. Stąd ruch pierwszy: zaczynam przywracać sens mojego bytowania jako istnienia „poruszonego” wtedy, gdy to, co wydawało mi się utrwalone i na wszelkie możliwe sposoby zapisane (w atlasach, mapach, spisach, dokumentach) ustępuje przed tym, czego już w potocznym oglądzie „nie ma”. Trzeba więc wiedzieć, że „w słowniku »dukła« znaczy »mały szybik« wykonany w celu badania złoza, jako otwór wentylacyjny lub też do wydobywania rudy prymitywnym sposobem” (Stasiuk 2005, 42).

19.

To pierwszy ruch w odysowej podróży w stronę miejsca i przez miejsce. Ale już teraz znajdujemy się na krawędzi, na dalekiej peryferii: przecież to, co było w samym środku mojego bytowania, co było niejako jego „stolicą” i „ojczyzną”, nazwa, z którą związane było moje zamieszkiwanie, to właśnie zostało za mną. Odzégłowałem od domu własnego adresu i znalazłem się na obrzeżach własnego świata. Już nie po prostu „Dukła”, której oficjalną „stołeczność” podkreślała należna jej wielka litera, ale „mały szybik”, ledwie „otwór wentylacyjny”. W obu przypadkach przeblyskuje coś „spod spodu”. Nie dziwi zatem, że Dukła to „dziwne miasteczko, z którego nie ma już dokąd pojechać. (...) Z Dukli można tylko wracać. Podkarpacki Hel, urbanistyczna ultima Thule” (Stasiuk 2005, 44). *La dérive insulaire*: teraz miejsce staje się wyspą, lub wąskim skrawkiem lądu, który wysoka sztormowa fala może pokonać, rozlawszy się po piachu i sosnowym lesie tak, iż czasowo zamieni go w wyspę. Wtedy jednak następuje ruch drugi: to, co peryferyjne, wyspiarskie nagle oferuje nam niewidzialne widoki przeświecające „spod spodu” materialnych kształtów. Rację miał Derrida, utrzymując, że czas jest fragmentem tego, co niewidzialne. Teraz miejsce spełnia się jako „poruszone”; staje się sekwencją niewidzialnych widoków odsłoniętych przez czas i nakładających się wzajemnie na siebie oraz na materialne kształty obecnego miasta. W takiej sytuacji

Dukła staje się centrum świata, omphalos uniwersum – rzecz, w której zaczynają się wszystkie rzeczy, rdzeń, na który nizają się kolejne warstwy ruchomych zdarzeń, nieodwracalnie zmienionych w nieruchome fikcje:

dorożka jednokonna z Iwonicza 3 korony, dwukonna 7 koron, dylizans korona pięćdziesiąt. Dylizans odchodzi o 6.00, 7.30 i o 2 po południu (Stasiuk 2005, 45).

Gdy Derrida pisał, że czas „wycofuje wszystko to, co chciałoby się poddać naszemu spojrzeniu”, że trapi go myśl, że czas, skoro może dokonywać takich operacji, nie jest prostym linearnym przepływem, a co za tym idzie, jego zakola także mają postrzępioną linię brzegową, zatoki, przesmyki i wiry. Czas jest także elementem odysowej podróży w stronę miejsca i przez miejsce. Stasiuk zapewne mówi o tym samym, pisząc: „No więc gdy wracam do Dukli, nie obchodzą mnie dylizanse ani Żydzi, ani reszta. Interesuje mnie tylko to, czy czas jest artykułem jednorazowego użytku jak, dajmy na to, higieniczna chusteczka Poveła Corner z Tarnowa. Tylko to” (D, 45). Nie dajmy się zwieść tej uwadze: kto zauważa, że jednorazowa chusteczka nie jest anonimowa, że ma swoją nazwę, a miejsce jej pochodzenia nie jest obojętne, w dalszym ciągu pozostaje w kręgu wyznawców „materialności świata”, w którym to kręgu nawet „powietrze osiągnęło gęstość mięsa” (Stasiuk 2005, 91). Teraz nie dziwi, że i czas nabiera gęstości. Dopiero teraz zaczynamy poznawać miejsce jako bytujące w sposób „poruszony” i – dodajmy – poruszający.

20.

„Poruszenie” musi więc być obopólne; nie można doświadczyć miejsca jako bytującego w sposób „poruszony”, o ile sami nie zostajemy „poruszeni”. Relacja z miejscem ma charakter metamorficzny: doznajemy je w całej niesłyszanej i niewidzialnej złożoności przemiany nawet wtedy, gdy pozornie nic się w nim nie dzieje, nawet wtedy, gdy wokół „nie było żywego ducha, ani skrzypnięcia, ani śladu dźwięku, nic tylko zabudowania” (Stasiuk 2005, 73). Zapewne o to chodzi w tym, co Stasiuk nazywa „dopadaniem” ducha miejsca. Sytuacja to paradoksalna, bowiem z jednej strony, jak rzekliśmy, doznajemy gęstej materialności świata, z drugiej jednak prześwietlona jest ona przez coś, co nie poddaje się łatwo opisowi. Efektem owego „czegoś” jest to, o czym sam Stasiuk raz mówi jako o dziwnej obecności, która „ma jakąś rozcieńczoną postać” (Stasiuk 2005, 73), innym razem zaś – przeciwnie – jest „skondensowaną

obecnością tego, co zawsze było nieobecne” (Stasiuk 2005, 91). Gdy nałożymy na siebie te dwa zdania otrzymamy przybliżoną formułę „poruszonego” bytowania miejsca: spełnia się ona wtedy, gdy postrzegane do tej pory formy zostają „rozcieńczone”, a w uwolnioną przestrzeń wchodzi obecność czegoś do tej pory nieobecnego, obecność, która musi być „skondensowana”, aby można ją było odczuć.

21.

Mówimy specjalnie o „odczuwaniu” raczej niż o „spozrzeganiu”, gdyż relacja z miejscem następuje poza ściśle do tej pory przestrzeganym reżymem widzialnego. Tę szczególną nieobecną obecność Derrida uwzględnia w swej „pocztowej zasadzie” wprawiającej w ruch niestrudzony mechanizm *différance*; tam bowiem, gdzie pojawia się *différance*, tam „mamy do czynienia z ruchami poczty, sztafetami poczt, opóźnieniami, antycypacjami, miejscami przeznaczenia, sieciami telekomunikacyjnymi, możliwością, a w zasadzie nieuchronną koniecznością zbłądzenia” (Derrida 1987, 66). To, co trwale i urzekające mocą swego precyzyjnego zaadresowania, okazuje się „błędne” i „błądzące”; widoczny i widzialny adres zostaje „rozcieńczony”, a w jego miejsce pojawiają się „skondensowane” adresy miejsc nieobecných, a zatem niewidocznych i niewidzialnych. Gdy opuścić królestwo widzialnego, zostaje nam owa trudna do uchwycenia aura miejsca, którą Derrida kojarzy z zapachem: „Zawsze podejrzewałem, że to zapach stanowi podstawową zasadę przyjemności” (Derrida 1987, 77), a dalej wspomina o „gramatyce zapachów” oraz o mistycznej matematyce Dantego, w której 1 jest „wonnejsze” w liczbach nieparzystych niż parzystych (Derrida 1987, 199). Podobnie Stasiuk usiłuje „dopaść” ducha miejsca, tropiąc go niemal z nosem przy ziemi. Rzecz w tym, „by pochwycić tę woń, o której istnieniu byłem zawsze przekonany, bo miejsca i miasta wydzielają zapachy jak zwierzęta, trzeba tylko uparcie je tropić, aż trafi się na właściwy ślad i w końcu na kryjówkę” (Stasiuk 2005, 13). Znajdujemy się teraz w przestrzeni, którą Eugène Minkowski nazywał „pierwotną” lub „duchową”; jej charakterystyczną cechą była „forma dynamiczna”, pozwalająca odczuć gęstą materię świata, bez ujmowania jej w narzucające się kształty konkretnych, dominujących nasze bytowanie wydarzeń. Jest to przestrzeń,

która (...) rozpościera się jako rodzaj ciemnej gęstwy wokół mnie, czyniąc mnie zdolnym do jej przebywania w różnych kierunkach, mimo że poza samą tą zdolnością, którą coś przecież tworzy, nie widzę na razie nic określonego. Jedynie w oddali, tylko na krańcach przestrzeni (...) przeczuję wirtualną możliwość jej konkretyzacji i zróżnicowania pod postacią przestrzeni geometrycznej z przynależnym jej ruchem przemieszczania ciał (Minkowski 2010, 106).

W takiej pierwotnej przestrzeni mogę przetrwać, to zaś oznacza nie bierną siłę uporczywego trwania, lecz przeciwnie – najgłębsze doświadczenie życia. Przetrawanie, przeżycie, *survie*, jest formą nad-życia, życia pełnego wyobraźni i siły, podobnie jak *surrealite* Bretona oznaczało nad-rzeczywistość, czyli egzystencję po części przynajmniej uwolnioną od tego, co Nietzsche nazywał „duchem ciężkości”. Na swój sposób doświadczenie głębokiej relacji z miejscem, o którym tu mówimy, jest sprzeciwem wobec tego, co zwiemy „światem”, a co jest serią przyzwyczajęń i rutynowych poczynań. Gdy Derek Walcott będzie szukał opisu dla swego ojczystego miejsca, jakim są Antyle, wykorzysta wszystko to, nad czym zastanawialiśmy się w tym eseju – wyspę, materialność przedmiotów, zapach, przetrwanie:

kiedy mówię „Antyle”, chodzi mi o realność światła, pracy, przetrwania. Chodzi mi o dom przy wiejskiej drodze, chodzi mi o Morze Karaibskie, którego zapach jest wonią odświeżającej możliwości, a także przetrwania. Przetrawanie to triumf uporu, a dzięki duchowemu uporowi, dzięki wzniosłej głupocie, nie ginie pisanie poezji, choć tyle rzeczy chce ją zamienić w jałową działalność. Wszystkie je można określić jednym zbiorczym rzeczownikiem: „świat” (Walcott 2008, 173).

22.

Przestrzeń pierwotna jest przestrzenią, w której jawimy się sobie i innym jako bytowanie „poruszone”, zdolne do lęku, lecz także do zainteresowania, czyli do współ-towarzyszenia wszystkiemu, co istnieje. Trudno powiedzieć, jaki jest sens takiego pozycjonowania naszego bycia, bowiem

samo to pozycjonowanie jest jedynie sposobem mówienia, skoro znajdując się w stałym ruchu, w stałym „poruszeniu” nigdy nie znajdujemy się tylko i wyłącznie w jakimś jednym miejscu o ścisłych współrzędnych. Za Derekiem Walcottem powiedzielibyśmy, że „To chwyt / na skraju bezsensu, chwila / przed skokiem w skowyczącą otchłań” (*Pieśń*; Walcott 2008, 70). Nie ma więc dokładnej mapy naszego bytowania, o ile należy ono do królestwa „poruszonego”. W przestrzeni pierwotnej sens bytowania jest wyznaczony przez kierunek przeczuwanego ruchu, dzięki któremu wszystko jest nie „na miejscu”, wszystko jest „poruszone”. Tak pisze o tym Andrzej Stasiuk w swej dukielskiej medytacji:

było to takie miejsce, w którym chciałoby się zostać na zawsze, nie wymieniając jakiegokolwiek powodu, a ja pomyślałem sobie, że istnieją takie miejsca, w których wszystko, czym byliśmy do tej pory, zostaje łagodnie i głęboko zakwestionowane i czujemy się trochę tak jak, powiedzmy, ptak, któremu zabrakło powietrza pod skrzydłami, lecz zamiast katastrofy czeka nas nieskończenie długi odpoczynek, jakieś bezkresne i miękkie spadanie (Stasiuk 2005, 73).

Literatura

- Alighieri D., 1959, *Boska komedia*, przeł. Porębowicz E., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Cacciari M., 1997, *L'Arcipelago*, Milano: Adelphi.
- Casey E., 2009, *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington: Indiana University Press.
- Derrida J., 1987, *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, przeł. Bass A., Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida J., 1992, *Given Time: I. Counterfeit Money*, przeł. Kamuf P., Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger M., 1994, *Bycie i czas*, przeł. Baran B., Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Heidegger M., 2002, *Odczyty i rozprawy*, przeł. Mizera J., Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Joyce J., 2012, *Finnegánów tren*, przeł. Bartnicki K., Kraków: Ha!Art.
- Malabou C., Derrida J., 2004, *Counterpath. Traveling with Jacques Derrida*, przeł. Wills D., Stanford: Stanford University Press.
- Minkowski E., 2010, *Przestrzeń pierwotna*, przeł. Polak M., „Kronos”, nr 3.
- Nietzsche F., 2003, *Wola mocy*, przeł. Frycz S., Drzewiecki K., Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.

Stasiuk A., 2005, *Dukla*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Walcott D., 2008, *Antyle: Fragmenty epickiej pamięci (mowa noblowska)*, przeł. Jarniewicz J., w: tegoż, *Mapa nowego świata. Wiersze wybrane*, wybór i red. Heydel M., Kraków: Znak.

Westphal B., 2005, *L'oeil de la Méditerranée. Une odyssee littéraire*, Paris: Editions de l'Aube.

La dérive insulaire.

On the Journey and the Experience of Place

Departing from the texts of Andrzej Stasiuk and Derek Wallcot the essay tries to investigate the connection with places as the foundational experience of human existence. Eugene Minkowski's concept of primordial space turns out to be helpful in its accent laid upon the dynamic character of our perception of space which allows us to experience the density of the texture of the world before it freezes into solidified forms of events and things. In such a space we appear to ourselves and to others as unclear, blurred beings unconditionally exposed to anxiety but also able to taking empathetic interest in all living beings. Jacques Derrida's *la dérive insulaire* is a preciously useful metaphor as it implies the idea of movement for which all anchorages and safe harbours are only temporary, never final, locations.

Key words: enracination, space, seeing, community

BERNADETA NIESPOREK-SZAMBURSKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Rozpoznać Prerię, czyli o międzykulturowym czytaniu wiersza Jerzego Harasymowicza

„Dziecko i człowiek prymitywny nie potrafią wyrażać swoich uczuć i wzruszeń poprzez »prawdziwą poezję«” (Baluch 1984, 12). Nielatwo też dotrzeć do sposobów rozumienia utworu poetyckiego przez małego odbiorcę. Obserwacje psychologów i pedagogów wskazują jednak, że najnaturalniejszą formą komunikacji literackiej z najmłodszymi, którzy w każdym okrucieństwie życia poszukują radości, jest atmosfera zabawy i formuła otwarta na ich działania.

Wśród gatunków poetyckich, które wpisują się w taki rodzaj porozumienia i nie tylko bawią małego odbiorcę, ale też rozwijają jego wyobraźnię, znajdują się wiersze ideograficzne. Należą do nich obecne już w starożytności technopegniony czy *carmina figurata*, których układy graficzne naśladują kształty przedmiotów związanych z treścią tekstów (Sławiński, 1988, 568)³³. Pisanie tego rodzaju utworów nie skończyło się w starożytnym Rzymie. Nawiązują do nich bowiem wywodzące się od Apollinaire’a kaligrama czy uprawiana w latach 60. i 70. XX wieku poezja konkretna (Sławiński 1988, 213, 371). W tej ostatniej, nazywanej też wizualną³⁴, znaki językowe wykorzystywane są jako tworzywo i ujmowane

³³ To „rodzaj zabawy poetyckiej znanej już autorom starożytnym i uprawianej sporadycznie do dzisiaj” (Sławiński i in. 1988, 568). Inne nazwy funkcjonujące na określenie tego lub podobnych eksperymentów literackich: technopegnion, kaligrama, poezja konkretna.

³⁴ Pojawiła się w latach 50. XX wieku w Brazylii w związku z działalnością Augusta de Camposa. Niezależnie termin ten został wprowadzony przez Szwajcara Eugena Gomringera

w taki sposób, by maksymalnie wykorzystać „materialność”: jakości wizualne lub dźwiękowe. Tworzywem w poezji konkretnej są przede wszystkim graficzne reprezentacje bądź brzmieniowe rejestry owych znaków. W utworach poezji tego typu mogą występować rozmaite symbole, między innymi: matematyczne, cyfry, znaki diakrytyczne oraz interpunkcyjne, układając się w sens wzajemnych odniesień na kontekstualnej płaszczyźnie. Mają one jeszcze i to szczególne znaczenie, że pokonując arbitralność znaków językowych, wykorzystują efekt samoznaczenia, a znaczenia im naddane mogą przemawiać do dziecka niepotrafiącego jeszcze czytać.

Wizualność tworzywa ma w literaturze dla dzieci swoją tradycję. Z „obrazkowości” samych liter korzystali w poezji dla dzieci Teofil Lenartowicz (*Wiejskie abecadło*), Julian Tuwim (*Abecadło z pieca spadło*), później czynili to w postaci wierszy ideograficznych, figuralnych: Ludwik Jerzy Kern (np. *Wąs, Gitara, Schody*) czy Józef Ratajczak (*Żyrafa*). Preria Jerzego Harasymowicza wyraźnie nawiązuje do poezji konkretnej. Autor wykorzystuje w niej „obrazkowość” liter, jednak – pewnie ze względu na specyficznego odbiorcę – łączy ich materialność z tradycyjnie wyrażoną narracją:

```

Jakże kocham
ten wczesny kałczyce
nad indiańskim canoe:
  C
  C
  C
Tę wioską Indian:
  C
  A A A A A
Gdzie waleśają się psy:
  C
  n n n
Stara skulona Indianka
z dzieckiem:
  Gi
Wtem na łaciątm koniu
wpada Indianin:
  YS
Bizony stada bizonów
kierują się w stronę
  Białych Wyżyn:
mR mR mR mR mR mR
mR mR mR mR mR
  mR mR mR mR
Przed namiotami tłum
gestykulujących Indian
  Y Y Y Y Y
Siadają na konie
wioska zostaje pusta:
  C
  A A A A A
Zostaje w niej tylko
stary pióropuszc!
  W
I płynie wczesny
czerwono-skóry kałczyce
nad indiańskim canoe:
  C
  C

```

oraz Szweda Öyvinda Fahlströma. Poezja konkretna, jako jeden z kierunków w poezji eksperymentalnej, charakteryzuje się poszukiwaniami w sferze wizualnego zapisu znaków językowych (Sławiński 1988, 372).

Jerzy Cieślukowski pisze: „poziom piktogramów pozbawiony tekstu byłby nieczytelny zupełnie. Dopiero w obrębie tekstu werbalnego kod piktogramów jest zrozumiały: C ustawione prawidłowo jest „księżycem”, położone na plecach „łódką”, ale w obu wypadkach nie jest to C. Tylko poprzez tekst male *m* z dużym R staje się „bizonem”, zwróconym głową w prawo. Tekst do słuchu, odczytany, ale nie oglądany jednocześnie, jest komunikatywny, ale dość banalny, i dopiero odczytany (obejrzany) z poziomem piktogramów staje się odkrywczy i dowcipny” (Cieślukowski 1975, 218).

Przed laty wiersz mógł urzekać zarówno otwartą formą, jak też nawiązaniem tematycznym. Warstwa narracyjna tekstu nawiązuje bowiem do fascynacji indiańskim światem, mogła więc budzić zainteresowanie odbiorcy ze względu na ów świat, a z pewnością sprzyjała porozumieniu³⁵. Trzydzieści, czterdzieści lat temu i wcześniej Indianie byli wszechobecni. W Polsce stawali się bohaterami niemal każdej książki dla młodego odbiorcy. W komiksie, w filmie stanowili wzór do naśladowania dla harcerzy, podwórkowe grupy rówieśnicze śpiewały piosenki indiańskie, stawiały tipi czy wigwamy. Jednak obecnie legenda indiańska odeszła do lamusa, „w kulturze masowej Dzikie Zachód został zastąpiony przez dziki kosmos, a dzieci nie bawią się już w Indian” – napisała Justyna Sobolewska (2010, 66). Ośmiolatek nigdy nie słyszał o Winnetou. Nawet jeśli jego rodzice wychowali się na literaturze indiańskiej, on nie bardzo wie, co zrobić ze sprezentowanym pióropuszem. Czy to znaczy, że o interesującym wierszu Harysymowicza można zapomnieć, że nie wzbudzi już żadnych emocji u małego odbiorcy?

Ze względu na rodzaj zastosowanej gry z odbiorcą, strukturę, przeplatające się naprzemiennie płaszczyzny: narracyjną, wyrażoną słowem, i wizualną, z pewnością nie stracił na atrakcyjności. Interesujące wydaje się także wykorzystanie potencjału tekstu – o werbalno-wizualnym charakterze w edukacji międzykulturowej. Jej istotnym zadaniem jest między innymi kształtowanie w toku rozwoju tożsamości kulturowej otwartości na Innego.

³⁵ Nie znalazłam tomiku, z którego wiersz się wywodzi, jednak był już cytowany przez Jerzego Cieślukowskiego w 1974 roku (Cieślukowski 1974, 217). Jeśli został napisany w latach 70. lub kilka lat wcześniej, wyraźnie nawiązuje do poezji konkretnej.

Z drugiej strony (...) żyjemy w strukturze globalnych systemów i w związku z tym powinniśmy mieć świadomość posiadania pewnych wspólnych cech, łączących nas powiązań i relacji (...), zwrócenie uwagi na pewne ogólnoludzkie właściwości może być początkiem dialogu międzykulturowego, który podnosi rangę różnic, nie przesłaniając nimi możliwości kontaktu i porozumienia (Schmid 2004).

Utwór Harasymowicza znakomicie wpisuje się w zestaw tych tekstów kultury, które wskazują na owe powiązania i relacje. Przyjrzyjmy się samej narracji. Czy rzeczywiście nawiązuje ona do popularnego „gatunku indiańskiego”? Nie znajdujemy w niej kreacji Indian, jaką znamy z przekazu pisarzy czy twórców filmowych. Tamci stworzyli Indianina z pozycji supremacji białych ludzi, który stał się dla nich symbolem europejskiej fantazji albo tęsknoty za przygodą. Dwa typy postaci indiańskich utrwalone w twórczości białych autorów: szlachetny dzikus i krwiożerczy barbarzyńca – zamiennie, w zależności od mody i trendów filozoficznych, pojawiały się na stronach powieści i na ekranie. Czytelnik mógł wybierać między szlachetnym i przewrotnym uosobieniem dzikości, przechodząc z jednej skrajności w drugą. Jedni widzieli w Indianach remedium na choroby naszej cywilizacji, inni usprawiedliwienie brutalnego podboju. Im dalej od rdzennych krain Indian, a już na pewno w Europie (często za sprawą książek Karola Maya), tym więcej znaleźć można było zwolenników teorii o szlachetnym dzikim – łatwo było go mitologizować, gdy nie miało się z nim żadnego kontaktu (Bigoś 2005).

W narracyjnej warstwie *Prerii* nie widzimy ani szlachetnego i dumnego, ani pełnego podstępku Indianina, jacy pojawiają się także w literaturze polskiej (np. u L.J. Okonia, Szklarskich, Fiedlerów czy Sath Okha). Jak w „zycziwym” obrazie z niemego filmu oglądamy wprawdzie mężczyznę, który wpada do wioski na laciatym koniu, tłum gestykujących mężczyzn odjeżdżających w końcu z wioski. Jednak z uniwersalnego, „naiwnego” przepisu na Indianina pokutującego do dziś: długie czarne włosy, pióropusz, względnie barwna opaska na głowie, mokasyny, przepaska biodrowa, legginsy i farba na twarzy – pozostał jedynie stary pozostawiony w wiosce pióropusz – jak zrzucony, niepotrzebny rekwizyt (Marciniak-Dżurak 2001). Obrazy zarysowane w słowach nie są całkiem obce odbiorcy: wioska, wałęsające się psy, księżyc nad wioską, stara sku-

lona kobieta z dzieckiem... Wizualizacje romantyczne, prawie swojskie, wpisujące się w znane skrypty kulturowe. I to jest bliskość, którą można odnaleźć w odmienności. Zainspirowany młody odbiorca może ją próbować zarysować dalej. W tekście egzotycznie pobrzmiewa jedynie nazwa łodzi, *canoe*, zarys namiotów w przestrzeni wsi, stada bizonów – czy sama etniczna nazwa: Indianka, Indianin, Indianie. To cała odmienność.

Różnica stanowi początek dialogu międzykulturowego. Bez odmienności nie ma potrzeby kontaktu. Kontakt ten jednak nie powinien służyć jedynie likwidacji różnicy, która stanowi najgłębszy sens dialogu i która jest czymś naturalnym. Nie powinien się on wyłącznie sprowadzać do uzyskiwania konsensu, gdyż w obrębie różnych kultur często nie jest to możliwe ani pożądane (Schmid 2004). Pytania kierowane do małych odbiorców, a odnoszące się do wychycenia podobieństw i różnic kulturowych wynikających z narracji, wzmocnione poszukiwaniem dodatkowych informacji dotyczących Innego – w tym przypadku Indianina, i odfalszowanie legendy Dzikiego Zachodu, odklamanie stereotypu – prowadzą do jego zrozumienia i lepszego poznania siebie, swej własnej kultury³⁶.

W tekstową narrację *Prerii* włączona została warstwa ikoniczna, wizualna. Piktogramy zwykle są łatwiejsze w odbiorze – dzięki powtórzeniu słów przez elementy graficzne zwiększa się czytelność przekazu oraz usuwa barierę językową. Wprowadza się je nawet w niewerbalne sposoby porozumiewania się w komunikacji alternatywnej i wspomagającej w charakterze dodatku bądź substytutu mowy (Warrick 1999). Dziecko już w okresie niemowlęctwa uczy się samoistnie rozpoznawać i rozróżniać symptomy i sygnały niewerbalne. Poznaje pierwsze symbole. Kiedy kierujemy jego uwagę ku pismu, w sposób naturalny wiążemy umowne znaki z konkretnymi obrazami rzeczywistości. Dla dziecka rozpoczynającego naukę czytania i pisania kolejne litery stają się w pierwszej fazie nauki boumami, jednostkami kształtu³⁷. Często umiejętności różnicowa-

³⁶ Przykładowy zestaw proponowanych pytań i poleceń dla dzieci w edukacji zintegrowanej: 1. Dawniej Indianie mieszkali w namiotach, a nasi przodkowie w... Jak się nazywają indiańskie namioty? Jak wyglądały wioski Indian kiedyś? Jak kiedyś mieszkali nasi przodkowie? Zbieramy dowody: jak dzisiaj mieszkają Indianie, a jak my dzisiaj mieszkamy? 2. Na prerii żyły stada bizonów, a jakie stada pasły się na łąkach w naszym kraju?...

³⁷ Bouma – jednostka kształtu, którą zmysł wzroku wyodrębnia i na której skupia się po każdym ruchu gałek ocznych w trakcie śledzenia wzrokiem tekstu w procesie czytania.

nia i kojarzenia liter-boum uczą małego odbiorcę – przez zabawę – teksty literatury dla dzieci. Litery stają się wtedy wtórnie piktogramami i jak piktogramy się je wprowadza i utrwała. W wierszowanych tekstach:

- są „dopasowywane” przez łączenie piktogramu-litera z konkretem, ze zdjęciem, z obrazkiem,
- są wybierane spośród dwóch, trzech lub większej liczby nazwanych piktogramów,
- rozumienie ich znaczeń jest ćwiczone przez tworzenie prostych dobieranek skojarzeniowych, segregowanie według kategorii i funkcji (Smyczek i in. 2006).

I tak, na przykład:

C bywa księżycem:
 „A zza okna coś tu zerka.
 Księżyc to... czy „C” literka?”
 (Kozyra-Pawlak 2009, 10)

C – sierp księżyca
 Na tle nieba
 Srebrzystym blaskiem świeci
 (Groński 2010)

lub zajmuje różne pozycje (na ilustracji „leży” na plecach, splata się z innymi literami):

gdyby nie było C w alfabecie –
 to nie byłoby CYRKÓW na świecie
 (Chotomska 1993, 10–11)

A bywa drabiną, budą, szybem naftowym, wigwamem:
 „A” wygląda jak drabina
 (Kozyra-Pawlak 2009, 6)

Charakter boum ma istotne znaczenie w procesie przyswajania tekstu. Boumy o najbardziej zróżnicowanych kształtach i długościach powodują najszybsze i najdokładniejsze odgadnięcie tekstu (<http://pl.wikipedia.org/wiki/Bouma>; dostęp: 16.04.2012).

Jak wygląda *A*?
 Zdaniem mojego psa
A – wygląda jak buda. (...)
 co dach spadzisty ma
 (Chotomska 1993, 6)

A
 Przypomina
 Szyb naftowy... (...)
A
 Przypomina
 Indiański wigwam!
 Tak się nazywa
 Indiański dom,
 Żył w nim
 Zaciekły wróg
 Błdych twarzy
 Ryczący Bawół
 Lub Grzmiący Grom...
 (Groński 2010)

I dalej litery z „preriewych” piktogramów kojarzone są z następującymi kształtami:

G – to „Gąsienica [co] się grzeje w (...) zupiel!”
 (Kozyra-Pawlak 2009, 18)

G
 Szare gniazdo
 Jaskółki wisi u powały. (...)
 Jaskółki je dla dzieci swoich budowały,
 Żeby rosły bezpieczne...
 (Groński 2010)

N jak baranki:

suną po niebie senne baranki
 (Kozyra-Pawlak 2009, 34)

S jest zbliżone do węża:

Litera S
 Wije się jak wąż
 (Groński 2010)

R do bydła:

R było Rogate i pasło się w stepie...
 (Minkiewicz 2009, 19)

Y to przede wszystkim gałęzie drzewa:

Co by było, gdybyś ty
 znalazł trzy litery „Y”?
 Jedną w rogu, drugą w drzewie.
 A tę trzecią? Sama nie wiem

Y
 Drzewo
 Gałęzie
 Wznosi do nieba.
 Drzewo,
 Z którego
 Opadły liście
 (Groński 2010).

Przywołane wyżej przykłady pokazują, jak można uczyć dzieci kształtów liter. O ile jednak cytowana poezja dla dzieci wiedzie od przedmiotu, konkretnego obrazu do liter, ucząc ich rozpoznawania, oswaja z nimi, tak tekst Harasymowicza niczego w tym względzie nie objaśnia, nie zaznaja-
 mia z literami alfabetu, przeciwnie – odwołuje się do znajomości ich
 boum, by zadziwić zbieżnością kształtu litery czy ich zestawień z kon-
 kretnym obiektem w rzeczywistości. To, co na początku wydaje się inne
 i dziwne, okazuje się tak znane, jak litery odkryte nagle w innym położe-

niu czy kontekście. Przez prosty zabieg (narrację, która otwiera znakiem dwukropka obrazy) kształty znaków alfabetu (boum), stają się piktogramami. I mimo tego, co napisał Cieślowski – nie przestając być literami, wizualizują nieco egzotyczne pejzaże jako całkiem swojskie i rozpoznawalne. Pomimo swej odmienności – podobne do świata bliskiego odbiorcy. Trzeba tu dodać, że poeta „ćwiczny” rozpoznawanie obrazów nie tylko w pojedynczych boumach, ale tworzy z nich całe pejzaże, a nawet zdarzenia – przez wielokrotne powtarzanie tych samych liter-piktogramów czy przez ich zestawianie w dwuwymiarowych kombinacjach (poziomych i pionowych). *Canoe* to nic innego jak litera *C* odwrócona o 270 stopni – ten sam kształt, ale widziany inaczej. A widok indiańskiej wioski to wielokrotnie powtórzenie litery *A*. Podobnie wygląda „oswajanie”, a jednocześnie „odkrywanie” bizonów, Indianina na koniu, gestykulujących mężczyzn czy skulonej Indianki z dzieckiem³⁸. Nagle wszystkie elementy przedstawionego świata stają się niezależnie od swej odmienności podobne do siebie. Wystarczy tylko właściwie na nie spojrzeć i zaakceptować różnice. Interesującym ćwiczeniem byłoby tutaj sięgnięcie do pikturalnego alfabetu Indian i próba jego odczytania³⁹.

Gra z odbiorcą w tekście *Prerii* uczy akceptacji odmienności i wskazuje na relatywizm zjawisk. Może zachęcać do własnej interpretacji, do tworzenia dalszych obrazów graficznych, prowadzi do dyskusji nad nimi i nad światem, do którego wchodzi się przez tekst. „Taki trening również ułatwia zrozumienie inności. Nie oznacza to równocześnie podważania

³⁸ Jak wcześniej dziecko uczyło się boum liter z podobieństwa do kształtu: gałęzi drzew, rogu czy uszu zająca. Por. inne literackie ćwiczenia dotyczące kształtu liter: *B* – „A że »B« ma dwa brzuszki, / to je boli za dwóch” (Kozyra-Pawlak 2009, 8); *D* – „Dwa diabelki (...) / wpadły w wielki dół, / więc oddały dyni pół” (Kozyra-Pawlak 2009, 12); *E* – to „grzebień” koguta (co) „ma... trzy ząbki” (Kozyra-Pawlak 2009, 14); „J” jest trochę jak jaszczurka” (Kozyra-Pawlak 2009, 24); „Litera K / To rusztowanie” (Groński 2010); „Mówił mi jeden zecer, / że M wyprawia hece – / nagle na głowie staje / i W wtedy udaje” (Chotomska 1993, 29), „O było okrągłe (w druku to widzimy)... (Minkiewicz 2009, 17), *O* – „koło ratunkowe” (Groński 2010); *s* – „snuje się szosą” (Kozyra-Pawlak 2009, 42), „U było uprzejme, pochwalmy je przeto...” (Minkiewicz 2009, 22), „U” – „Uśmiech na buzi” (Kozyra-Pawlak 2009, 46); „w” – wije się jak wąż (Kozyra-Pawlak 2009, 48), „Z” – „zakręć zygzakami” (Kozyra-Pawlak 2009, 52), „Z – zawsze chodzi zygzakiem” (Chotomska 1993, 47).

³⁹ Przykład takiego „obrazka” do odczytania można znaleźć na stronie: bowieindians.tripod.com (por. też aneks).

sluszności własnych sądów czy systemu wartości. (...) Ich przedstawienie służy jedynie lepszemu zrozumieniu siebie nawzajem, choć może się zdarzyć, że spojrzymy na jakąś sprawę z innej perspektywy i zmienimy zdanie” (Schmid 2004, 11), tak odmienna perspektywa czyni ze znanych liter obrazy dawnego świata Innego.

I choć współczesnym dzieciom obca jest już fascynacja legendą indiańską⁴⁰, nie minie nigdy dziecięca otwartość na świat, którą gra z tekstem Harasymowicza będzie rozbudowywać w autentyczną interkulturową lekcję.

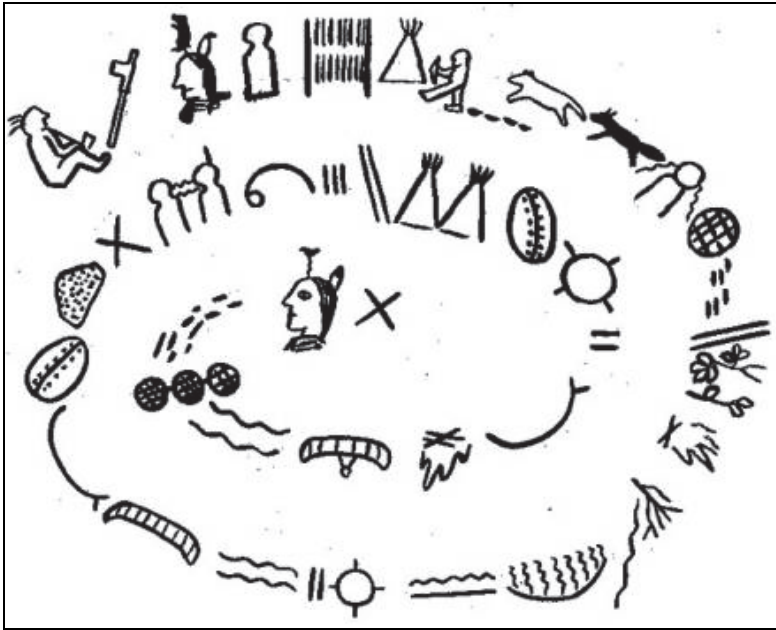
Literatura

- Baluch A., 1987, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Bigoś J., 2005, „Indianin jaki jest, każdy widzi”. *Rekonstrukcja stereotypu Indianina w literaturze i w filmie*, praca magisterska, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- Chotomska W., 1993, *Kram z literami*, Wrocław: Siedmiogród.
- Cieślakowski J., 1975, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław–Warszawa: Zakład im. Ossolińskich.
- Groński M., 2010, *Wiersze o literach*, Warszawa.
- Kozyra-Pawlak E., 2009, *Abecadlik. Wierszyki o literach*, Łódź: Literatura.
- Marciniak-Dżurak E., 2001, *Stereotyp Indianina w filmie amerykańskim*, w: *Referaty Seminariów Antropologicznych 1990–2000*, red. Baliszewska K., Wala A.R.J., Wielichowo: Atlantic City.
- Minkiewicz J., 2009, *Od A do Z*, Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry.
- Sławiński J., 1988, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa: Zakład im. Ossolińskich.
- Sobolewska J., 2011, *Mit Dzikiego Zachodu. I ty nie zostaniesz Indianinem*, „Polityka”, nr 2772.
- Schmid J., 2004, *Dialog w edukacji międzykulturowej*, „Dialog i Edukacja”, nr 8.
- Smyczek A., Bolon B., Bombińska-Domżał A., Guzik J., 2006, *Twoje znaki, moje słowa i zabawa już gotowa!*, Kraków: Stowarzyszenie „Mówić bez słów”.
- Warrick A., 1999, *Porozumiewanie się bez słów*, Warszawa: Stowarzyszenie „Mówić bez słów”.

⁴⁰ Choć nie do końca. Obecnie nawet w Polsce działają tzw. wioski indiańskie posługujące się w dalszym ciągu popkulturowymi rekwizytami pseudoindiańskimi, oferujące rozmaite „atrakcje” nawiązujące do Dzikiego Zachodu: „jazda na narowistym byku, dla dzieci zabawa na rancho dmuchańców (dmuchana góra, zjeżdżalnia, saloon), własna podobizna na liście gończym, płukanie złota ze starym traperem w złotodajnym strumieniu, konkurencje strzeleckie – strzelanie z łuku, rzut tomahawkiem, rzut podkową, rzut kapeluszem na rogi bizona, dojenie *dzikiej* krowy. Dla każdego kowbojski kapelusz i indiański talizman – łapacz snów” (z internetowej reklamówki z Raven Territory (90 km od Poznania): <http://www.wioskaindian.pl/> (dostęp: 16.04.2012).

Aneks

Piktograf plemienia Siuksów przedstawiający historię wyprawy handlarza muszli, Małego Kruka



Do piktografu można zastosować ćwiczenie w jego odczytywaniu: *By przeczytać historię, która została ukryta w piktogramach, zacznij od środka i czytaj kierując się w lewo. Czytaj, idąc za piktogramami w koło aż do końca. Siuksowie w ten sposób tworzyli opowiadania.*

Na stronie: bowieindians.tripod.com (dostęp: 16.04.2012) przytoczona jest także odczytana historia (w języku angielskim), którą uczeń może porównać z własnym odczytem.

Recognize the *Prairie*.

A Multicultural Reading of Jerzy Harasymowicz's Poem

The study refers to the text of J. Harasymowicz's *Prairie*, which, being a kind of reference to the once popular – even in our country – Indian legend, could become the basis for intercultural education of recipients in early school age. The author points out to the two types of

similarities connecting the world of the recipient with the world of the Other, and which underlie in a text referring to concrete poetry: (1) the similarity of cultural scripts presented in the narrative text layer, (2) the similarity of letters and pictograms. Both types can lead to openness to the Other and can deepen the knowledge about ourselves.

Key words: Jerzy Harasymowicz, intercultural education, text

AGNIESZKA TAMBOR
Uniwersytet Śląski
Katowice

Romuald Cudak. Badacz, interpretator, redaktor

Profesor Romuald Cudak jest absolwentem Uniwersytetu Śląskiego, czyli uczelni, z którą wiąże się cała jego późniejsza kariera zawodowa. Po ukończeniu studiów pracował w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Literatury i Kultury Polskiej, który następnie przyjął nazwę Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej; od 2003 roku był członkiem Zakładu Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji tegoż Instytutu, który powstał w wyniku podziału Zakładu Teorii Literatury. W latach 1988–1992 pełnił funkcję wicedyrektora Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej. W latach 1991–2006 był dyrektorem Szkoły Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, którą zakładał wraz z prof. Ewą Kosowską i prof. Jolantą Tambor. W 2003 roku był inicjatorem powołania Pracowni Badań nad Językiem Polskim i Literaturą Polską na Świecie i od 2004 roku pełnił funkcję jej kierownika. Obecnie kieruje Katedrą Międzynarodowych Studiów Polskich na Wydziale Filologicznym. W uznaniu doświadczeń wieloletniej pracy z cudzoziemcami został mianowany pełnomocnikiem Dziekana Wydziału Filologicznego ds. międzynarodowych studiów polskich. Jego intensywna praca na Uniwersytecie Śląskim na rzecz propagowania języka i literatury polskiej w świecie została doceniona – w 1996 roku prof. Romuald Cudak został nagrodzony Medalem Komisji Edukacji Narodowej, w 2005 roku – Złotą Odznaką „Za zasługi dla Uniwersytetu Śląskiego”, a w 2006 roku Srebrnym Krzyżem Zasługi.

Profesor Romuald Cudak interesuje się przede wszystkim literaturą – to jego fascynacje, zarówno magisterium, jak i doktorat dotyczyły zagadnień z dziedziny literaturoznawstwa. Tu chciałabym zacytować fragment opinii prof. Tomasza Stępnia: „Romuald Cudak jest również znawcą teorii recepcji (poetyka odbioru, wirtualny i idealny odbiorca). To właśnie tej problematyce poświęcona była rozprawa doktorska Jubilata – wysoko oceniona i skierowana do druku. Nadmierna skrupulatność i perfekcjonizm autora dysertacji sprawiły, że książka nie została opublikowana, a z pewnością stanowiłaby istotne uzupełnienie prac teoretycznych polskiej szkoły recepcji (Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego, Edwarda Balcerzana)”. Od wielu lat jego zainteresowania skupiają się na poezji polskiej XX wieku. Jest wybitnym specjalistą od poezji Mirona Białoszewskiego i Rafała Wojaczka, któremu poświęcił już swoją pracę magisterską. Jego rozważania dotyczące twórczości tych i innych poetów często toczą się na pograniczu dyskursu literaturoznawczego i językoznawczego. Efekty widoczne są w rozprawach zamieszczonych w książkach zbiorowych, a także w książkach autorskich: *Świetopelna trzęśń dzimwosłów. Interpretacje mierszy i szkice o współczesnej poezji polskiej* (1999), *Czytając Białoszewskiego* (1999) i *Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka* (2004), ta ostatnia została przedstawiona jako rozprawa habilitacyjna. Do wymienionych zagadnień dołączyć należałoby zainteresowania genologiczne, ze szczególnym uwzględnieniem badań nad gatunkiem kolędy poetyckiej. Efektem zainteresowań genologicznych stały się antologie z serii *Genologia literacka*. Jest to pięciotomowy projekt, realizowany wraz z prof. Danutą Ostaszewską, poświęcony gatunkom w obszarze komunikacji językowej. Romuald Cudak zredagował dotąd dwa tomy z tej serii.

Kolejnym rozległym obszarem zainteresowań Profesora są badania z zakresu recepcji literatury polskiej w świecie. Zainteresowanie recepcją i metodologią nauczania literatury wśród cudzoziemców narastało przez lata. Początek tych fascynacji odnaleźć można już na przełomie lat 70. i 80., kiedy Romuald Cudak pełnił funkcję lektora języka polskiego jako obcego na Uniwersytetach w Debreczynie (1978–1980) i w Budapeszcie (1980–1981). Tam po raz pierwszy zetknął się z problematyką recepcji literatury, prowadząc zajęcia z języka polskiego, jak również seminaria i wykłady z zakresu kultury i literatury polskiej. Ta problematyka doczekała się w rozważaniach Romualda Cudaka swojej kontynuacji już na

początku lat 90. i rozwijała się przez lata, które spędził na stanowisku dyrektora Szkoły Języka i Kultury Polskiej UŚ. W czasie 16 lat kierowania Szkołą przez Romualda Cudaka ta jednostka Uniwersytetu Śląskiego, funkcjonująca do dziś, stała się rozpoznawalna w środowisku nauczycieli języka polskiego jako obcego i zyskała popularność wśród studentów z różnych krajów. Jednak Romuald Cudak dbał, aby Szkoła nie ograniczała działalności jedynie do dydaktyki. Dlatego szybko powstały w ramach Szkoły programy badawcze zatytułowane *Recepcja literatury polskiej w świecie* oraz *Kultura polska i język polski w świecie*. Programy, kontynuowane w ramach Katedry Międzynarodowych Studiów Polskich, doczekały się aktywnej realizacji w postaci referatów wygłaszanych zarówno przez ich kierownika, jak i przez jego pracowników na wielu krajowych i zagranicznych konferencjach. Swoje doświadczenia Romuald Cudak zdobywał i weryfikował m.in. podczas wykładów wygłaszanych w wielu ośrodkach slawistycznych i polonistycznych na świecie: w Toronto i Edmonton (Kanada), Mińsku (Białoruś), Halle, Lipsku i Berlinie (Niemcy), Ołomuńcu (Czechy), Tokio (Japonia), Seulu (Korea Płd.), Pekinie (Chiny), Neapolu, Bari i Rzymie (Włochy), Paryżu, Lille i Nancy (Francja), Wilnie (Litwa), Daugavpils (Łotwa), Skopju (Macedonia) i wielu innych. Ponadto ten obszar badań naukowych stał się tematem czterech międzynarodowych konferencji pod wspólnym tytułem „Literatura polska w świecie”, których był inicjatorem i organizatorem.

Rozległe są zainteresowania Profesora w dziedzinie dydaktyki. Od wielu lat prowadzi zajęcia z poetyki i teorii literatury, genologii literackiej, analizy i interpretacji dzieła literackiego, teorii komunikacji i komunikacji społecznej. Wychował kilkudziesięciu magistrów filologii polskiej, opiekuje się kilkorgiem doktorantów, wypromował jednego doktora.

Już w 1991 roku Romuald Cudak zainicjował powstanie czasopisma „Postscriptum” (wspólnie z Markiem Pytaszem), przeznaczonego głównie dla cudzoziemców zainteresowanych Polską oraz badaniami prowadzonymi w Polsce i dotyczącymi polonistycznych zagadnień literaturoznawczych, językoznawczych, kulturoznawczych i glottodydaktycznych oraz dla osób zainteresowanych nauczaniem języka polskiego i kultury polskiej. Aktualnie jest redaktorem naczelnym tego półrocznika, który zyskał sobie uznanie w środowiskach polonistycznych za granicą, a także wśród wielu polonistów krajowych. Czasopismo, które w tej chwili znaj-

duje się już na ministerialnej liście czasopism punktowanych, jest z założenia „pismem krajowych i zagranicznych polonistów poświęconym zagadnieniom związanym z nauczaniem kultury polskiej i języka polskiego jako obcego”. Ukazało się ponad sześćdziesiąt numerów pisma, od pewnego czasu kolejne numery mają charakter monograficzny: publikowane są w nich m.in. rozprawy polskich i zagranicznych polonistów z krajowego Zjazdu Polonistów *Polonistyka w przebudowie* (2004) oraz z Kongresu Polonistyki Zagranicznej (2006), rozprawy poświęcone twórczości Lema, filmowi polskiemu, współczesnemu językowi polskiemu i literaturze polskiej, dydaktyce języka polskiego, działaniom polonistycznym w różnych rejonach świata (Daleki Wschód, Ukraina, Włochy itp.). Romuald Cudak był pomysłodawcą i inicjatorem powołania w 1998 roku Podyplomowych Studiów Kwalifikacyjnych Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego, które poza polskimi edycjami, uzyskały także zasięg międzynarodowy (edycje Studiów odbyły się we Lwowie na Ukrainie, w Mińsku na Białorusi, Lipsku, Berlinie i Kolonii w Niemczech, Budapeszcie na Węgrzech, w Rzymie we Włoszech). Podczas kolejnych edycji tych Studiów prowadził zajęcia związane z analizą tekstów kultury oraz wykorzystaniem literatury polskiej w nauczaniu cudzoziemców. Ponadto od 1998 roku jest egzaminatorem w ministerialnych komisjach egzaminacyjnych dla kandydatów pochodzenia polskiego na studia w Polsce i brał udział w egzaminach na terenie Białorusi, Czech, Gruzji, Kazachstanu, Litwy, Łotwy, Mołdawii, Rosji, Ukrainy, Uzbekistanu. Jeszcze jako dyrektor Szkoły i później jako jej współpracownik brał udział w międzynarodowych projektach UE: *ModimNet* (Paryż, Kraków, Katowice) – w którego ramach powstał komputerowy program do nauki języka polskiego dla początkujących frankofonów (nagrodzony Europejskim Znakiem Jakości „European Label 2002”); *Slavic Network* (Katowice, Olomuniec, Bratysława, Lublana, Sofia, Halle) – którego efektem jest program internetowy popularyzujący języki słowiańskie, *Europodians* (Polska była jednym z 12 uczestników UE) – w wyniku którego powstały programy do nauczania rzadziej używanych języków europejskich. Współtworzył pierwsze edycje multimedialnych programów do nauczania języka polskiego jako obcego: *Głoski polskie* – program do nauki wymowy polskiej w wersji wideo, komputerowe programy *Grampol* oraz *Frazpol*. Profesor Romuald Cudak podjął wielokrot-

nie prace redakcyjne. Jest między innymi redaktorem serii: *Biblioteka Interpretacji*, którą redaguje wspólnie z Jolantą Tambor, *Czytaj po polsku* oraz najnowszej *Genologia polska*.

Aktywność profesora Romualda Cudaka nigdy nie ograniczała się tylko do pracy dydaktycznej i naukowej. Od wielu lat sprawuje intensywną opiekę nad studentami, w różnych zakresach. W 2006 roku pod jego opieką tytuł doktora nauk humanistycznych uzyskała Wioletta Hajduk-Gawron. Wśród jego aktualnych doktorantów są m.in. Li Yinan z Chin i Irena Titowa z Rosji – obie podejmujące problematykę recepcji literatury polskiej w swoich krajach. Podjął się opieki dydaktycznej nad studentami polonistyki – stypendystami Rządu RP (Chiny, Japonia, Gruzja, Kirgistan, Mongolia) oraz już wcześniej koordynacja specjalizacji „Język polski i literatura polska w świecie”, „Literatura polska w świecie” w ramach specjalności literaturoznawczej na kierunku: filologia polska. Jest autorem trzech książek naukowych, ponad sześćdziesięciu rozpraw i artykułów popularnych, redaktorem i współredaktorem serii wydawniczych oraz kilku książek zbiorowych.

Kolejny rok pracy Profesor Romuald Cudak inauguruje działaniami związanymi z powołaniem nowego kierunku studiów, który skierowany swą specyfiką do cudzoziemców, zainteresuje zapewne i polskich studentów. Integracja polonistyki tzw. krajowej i tzw. zagranicznej w ramach jednej polonistyki światowej to bowiem cel, ale już i efekt działań Jubilata.

WIOLETTA HAJDUK-GAWRON
Uniwersytet Śląski
Katowice

Romuald Cudak: Bibliografia

KSIĄŻKI AUTORSKIE

Inne bajki. W kręgu liryki Rafała Wojaczka, Katowice 2004.

Czytając Białoszczyńskiego. Katowice 1999.

Świetopelna trzęść dzijwosłów. Interpretacje wierszy i szkice o współczesnej poezji polskiej. Katowice 1999.

KSIĄŻKI REDAGOWANE

Genologia literacka. Antologia. Wstęp i red. R. Cudak. Warszawa 2007.

Literatura polska w świecie. T. 1: *Zagadnienia recepcji i odbioru*. Red. R. Cudak. Katowice 2006.

Literatura polska w świecie. T. 2: *W kręgu znawców*. Red. R. Cudak. Katowice 2007.

Literatura polska w świecie. T. 3: *Obecności*. Red. R. Cudak. Katowice 2010.

Literatura polska w świecie. T. 4: *Oblicza światowości*. Red. R. Cudak. Katowice 2012.

Red. naukowa: „Czytaj po polsku”. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego [razem z Jolantą Tambor i Wioletta Hajduk-Gawron]:

T. 1. Bolesław Prus: *Kamizelka. Z legend danego Egiptu*. Katowice 2003.

T. 2. Henryk Sienkiewicz: *Latarnik. Janko Muzykant*. Katowice 2004.

T. 3. Eliza Orzeszkowa: *Dobra pani*; Maria Konopnicka: *Nasza szkoła*. Katowice 2004.

T. 4. Stefan Żeromski: *Silaczka. Rozdziobią nas kruki, wrony...* Katowice 2004.

T. 5. Andrzej Sapkowski: *Wiedźmin*. Katowice 2007.

T. 6. Natasza Goerke: *Paralele*; Ryszard Kapuściński: *Wewnątrz góry lodowej*. Katowice 2007.

- T. 7. Stanisław Lem: *Jak ocalał świat. Maszyna Trurla. Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybali Trurla*. Katowice 2010.
- T. 8. Zofia Nalkowska: *Przy torze kolejowym*; Tadeusz Borowski: *Proszę państwa do gazu*. Katowice 2011.

Kultura polska. Siła rerum. Red. R. Cudak i J. Tambor. Katowice 2002.

Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy. Red. R. Cudak i M. Melecki. Katowice 2001. Bibliotheca Alia Universa. T. 2.

Inne optyki. Materiały z międzynarodowej konferencji „Nowe metody, nowe programy, nowe technologie w nauczaniu kultury polskiej i języka polskiego jako obcego”. Red. R. Cudak i J. Tambor. Katowice 2001.

Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje. Red. R. Cudak i M. Pytasz. Katowice 2000.

„Biblioteka Interpretacji”. Red. R. Cudak i J. Tambor. 1995–2001:

Dariusz Pawelec: *Czytając Barańczaka*. Katowice 1995. T.1.

Józef Olejniczak: *Czytając Miłosza*. Katowice 1997. T. 2. (wyd. II: Katowice 2011).

Romuald Cudak: *Czytając Białoszewskiego*. Katowice 1999. T. 3.

Danuta Opacka-Walasek: *Czytając Herberta*. Katowice 2001. T. 4.

Stanisław Barańczak: Pomysłane przepaście. Osiem interpretacji. W układzie i opracowaniu J. Tambor i R. Cudaka. Katowice 1995.

Skamander. T. 5. *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*. Red. I. Opacki i R. Cudak. Katowice 1986.

Red. naczelny półrocznika „Postscriptum Polonistyczne” [Pismo krajowych i zagranicznych polonistów poświęcone zagadnieniom związanym z nauczaniem kultury polskiej i języka polskiego jako obcego] – od 1992 r.

STUDIA, SZKICE, ARTYKUŁY, RECENZJE

Analiza i interpretacja poezji

Poezja Bolesława Leśmiana; Skamander. W: *Literatura polska 1918–1947*. Red. M. Pytasz. Katowice 1996.

Bóg w literaturze. W: *Literatura polska 1948–1995*. Red. M. Pytasz, Katowice 1996.

Wiosna i wino; Poezja lingwistyczna; Poezja Rafała Wojaczka; Turpizm; Bóg w literaturze. [hasła]. W: *Słownik literatury polskiej*. Red. M. Pytasz. Katowice 2006.

Rafał Wojaczek: „Piosenka z najwyższej wieży”. *Notatki do lektury wiersza*. W: *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Seria trzecia. Red. W. Wójcik i J. Kisiel. Katowice 2005.

„Piosenka bohaterów II” Rafała Wojaczka. Lektura wiersza. W: *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Red. R. Cudak i M. Melecki. Katowice 2001.

- Wstęp. W: Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy.* Red. R. Cudak i M. Melecki. Katowice 2001.
- Dziesięć w poezji Rafała Wojaczka.* W: *Mikrologia literacka.* T. 2. Red. A. Nawarecki. Katowice 2001.
- Dokąd odchodzi poeta? W 30. rocznicę śmierci Rafała Wojaczka.* „Śląsk” 2001, nr 5.
- Obroty rzeczy, obroty słowa.* Miron Białoszewski: „Karuzela z madonnami”. W: *Poezja polska. Interpretacje.* Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 2000.
- Ostatnie sprawy, ostatnie wiersze.* Miron Białoszewski: *wiersze późne.* W: *Poezja polska. Interpretacje.* Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 2000.
- Pani Gość u Mistrza Mirona.* Miron Białoszewski: „Wywiad”. W: *Poezja polska. Interpretacje.* Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 2000.
- „*Piosenka bohaterów II*” Rafała Wojaczka. *Lektura wiersza.* W: *Kanonada.* Red. A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 2000.
- „*Ucieczka*” Adama Mickiewicza (Ślady oralności w balladzie). W: *Adam Mickiewicz. Texty a konteksty. Materiały z międzynarodni vedecke konference uskutenene v Olomoci 24. a 25. listopadu 1998.* Olomouc 1999.
- Kazimierz Wierzyński: „Ojczyzna chocholów”.* W: *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje.* Red. A. Kowalczykowa i T. Marciszek. Warszawa 1999.
- Antoni Słonimski: „Rozmowa z poetą”.* W: *Poezja polska od romantyzmu do dwudziestolecia międzywojennego. Interpretacje.* Red. A. Kowalczykowa i T. Marciszek. Warszawa 1999.
- Der Mythos in der polnischen Poesie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.* W: *Das XX. Jahrhundert: Slavische Literaturen im Dialog mit dem Mythos.* A. Richter, E.G. Muscenko (Hrsg.). Hamburg 1998.
- Rafała Wojaczka „Piosenka bohaterów II”.* „Arkadia” 1998, nr 4/5.
- Rafał Wojaczek – który jest.* „Śląsk” 1995, nr 2.
- Jedność i zróżnicowanie. O wierszach „Wiosny i wina” oraz „Wróble na dachu” Kazimierza Wierzyńskiego.* W: *Skamander.* T. 10. Red. I. Opacki, J. Piotrowiak, Katowice 1995.
- Miron Białoszewski: „Tryptyk pionowy”.* „Postscriptum” 1994, nr 9–10.
- Biblia Rafała Wojaczka.* W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane prof. Ireneuszowi Opackiemu.* Red. T. Sławek. Katowice 1993.
- „*Emigracja walcząca*” i jej poezja. W: *Literatura emigracyjna 1939–1989.* T.1. Red. M. Pytasz. Katowice 1993.
- Oczy, twarze, lustra. Obsesja wzroku w powojennej poezji Wacława Iwanika.* W: *Szkielece o twórczości Wacława Iwanika.* Red. I. Opacki i Z. Mokranowska. Katowice 1992.
- Dziewna kołoda. Wokół „Kołody” Jana Lechonia.* W: *Skamander.* T. 8. *Szkielece i interpretacje.* Red. I. Opacki. Katowice 1991.
- „*Otom przed Tobą, Abraham.*” *Lektura wiersza Józefa Wittlina „Trwoga przed śmiercią”.* W: *Studia o twórczości Józefa Wittlina.* Red. I. Opacki. Katowice 1990.
- Pamiętnik i miłość. O „Pamiętniku miłości” Kazimierza Wierzyńskiego.* W: *Skamander.* T. 5. *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego.* Red. I. Opacki i R. Cudak. Katowice 1986.
- „*Sobą jesteś, ale kto cię z siebie wzywa?*” *Komentarz do wiersza Jaroslawa Marka Rymkiewicza „Daphnis w drzewo bobkowe przemieniła się”.* W: *Wśród poetów i współczesnych. Studia i szkielece.* Katowice 1986.
- Motyw wspomnienia w „Trzech poematach o Warszawie” Stanisława Balińskiego.* W: *Skamander.* T. 4. *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego.* Red. I. Opacki i M. Pytasz. Katowice 1984 (współautorka: M. Cudakowa).

- Epizod pod Picadorem. Sytuacje komunikacyjne kawiarni „Pod Picadorem” w wierszach „Wiosny i wina” Kazimierza Wierzyńskiego.* W: *Skamander*. T. 2. *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1982.
- „Inna bajka” Rafala Wojaczka na tle tradycji romantycznej.* W: *Studia romantyczne. Prace historycznoliterackie*. T. 10. Red. I. Opacki. Katowice 1978.
- Świetopelna trześć dzwiosłów. O języku poetyckim „Stopiewni” Juliana Tuwima.* W: *Skamander*. T. 1. *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1978.
- T. Peiper: *Football*. „Poglądy” 1977, nr 8.
- M. Pawlikowska-Jasnorzewska: *Laura i Filon*. „Poglądy” 1977, nr 16.
- A. Słonimski: *Rozmowa z poetą*. „Poglądy” 1977, nr 17.
- „Mogąc pisać wiersze, nie sercem je wyrzynać...” „Nowy Wyraz” 1976, nr 9.
- Wobec własnego czasu czy przyszłości?* „Poglądy” 1975, nr 6.

Teoria literatury – genologia

- Genologiczne pogranicza i ekwiwalencje.* W: *Gatunki mowy a ich ewolucja. Gatunek a komunikacja społeczna*. T. 4. Red. D. Ostaszewska przy współud. J. Przyklenk. Katowice 2011.
- Genologia i literatura współczesna. Prolegomena.* W: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*. Wstęp i red. R. Cudak. Warszawa 2009.
- Rzuci oka na polską genologię literacką.* W: *Genologia literacka*. Wstęp i red. R. Cudak. Warszawa 2007.
- Gatunek i literatura.* W: *Gatunki mowy i ich ewolucja. Gatunek a odmiany funkcjonalne*. T.3. Red. D. Ostaszewska. Katowice 2007.
- Kolęda w polskiej poezji współczesnej. Prolegomena.* W: *Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje*. Red. A. Wegrzyniak i T. Stępień. Katowice 2003.
- Współczesna polska kolęda poetycka. Prolegomena.* „Acta Polonica Monashiensis” 2001, nr 1.
- Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii.* W: *Genologia i konteksty*. Red. C. Dutka i M. Mikołajczak. Zielona Góra 2000.
- Polska poezja lingwistyczna a problem poezji i języka.* W: *Vox Humana. Bolla Kalman Professor Hetvednik Szuletesnapjara*. Red. E. Foldi i K. Gadanyi. Budapest 2000.
- Szkolny słownik wiedzy o literaturze.* Red. R. Cudak i M. Pytasz. Katowice 2000. Hasła: *Dzieło literackie, Fenomenologiczna koncepcja dzieła literackiego Romana Ingardena, Gatunek literacki, Interpretacja dzieła literackiego, Krzyżowanie się postaci gatunkowych wg Ireneusza Opackiego, Kultura literacka, Poetyka w świetle językoznawstwa Romana Jakobsona, Publiczność literacka, Rodzaj literacki, Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim wg Janusza Stawińskiego, Świat przedstawiony, Tradycja literacka, Życie literackie*.
- Moda i wstyd. Tezy.* W: *Wstyd w kulturze*. Red. E. Kosowska. Katowice 1998.
- Kazanie.* W: *Leksykon szkolny. Gatunki paraliterackie, publicystyczne i użytkowe*. Red. M. Pytasz. Gorzów Wielkopolski 1993.
- Artykuł wstępny.* W: *Leksykon szkolny. Gatunki paraliterackie, publicystyczne i użytkowe*. Red. M. Pytasz. Gorzów Wielkopolski 1993.
- Hej, kolęda, kolęda!* „Postscriptum” 1992, nr 3.
- Semiotyka i kultura.* „Literatura na świecie” 1979, nr 8 [rec.: Semiotyka kultury].

- Nowatorskie cechy poezji Mirona Białoszewskiego na przykładzie wybranych wierszy. Konspekt lekcji.*
W: *Współczesna liryka i film na lekcjach w liceum*. Katowice 1976.
- Metafora językowa w poezji lingwistycznej.* W: *Z problemów literatury XXX-lecia PRL*. Katowice 1975.

Glottodydaktyka

- Tekst literacki w nauczaniu języka polskiego jako obcego.* W: *Spotkanie. Księga jubileuszowa dla Profesora Aleksandra Wilkonia*. Red. naukowa M. Kita i B. Witosz. Katowice 2005 [współautorka: J. Tambor].
- Interpretacja utworu literackiego w szkole z perspektywy rewolucji metodologicznej ostatnich lat.* „Postscriptum” 2005, nr 2 (50).
- The Poetic Text in Teaching a Language to Foreigners.* W: „Canadian Slavonic Papers”. Vol. 45, 2004.
- Religijność i kultura religijna we współczesnej Polsce.* W: *Kultura polska. Silva rerum*. Red. R. Cudak, J. Tambor. Katowice 2002.
- Współczesny kalendarz polski. Święta, uroczystości i obyczaje.* W: *Kultura polska. Silva rerum*. Red. R. Cudak, J. Tambor. Katowice 2002.
- Computers in teaching Polish as a second language.* „Linguistica Silesiana”. Vol. 22. Red. K. Polańskiego. Warszawa 2001.
- Tekst poetycki w edukacji literackiej i językowej cudzoziemców.* „Postscriptum” 2000, nr 35–36.
- O wykorzystaniu komputera w zdalnym nauczaniu języka polskiego.* W: *Polonistyka w świecie*.
- Nauczanie języka i kultury polskiej studentów zaawansowanych.* Red. J. Mazur. Lublin 2000.
- Interpretacja tekstu literackiego w programach dla zaawansowanych.* W: *Polonistyka w świecie. Nauczanie języka i kultury polskiej studentów zaawansowanych*. Red. J. Mazur. Lublin 2000.
- Program komputerowy jako pomoc w nauczaniu frazeologii języka polskiego jako obcego.* „Postscriptum” 1997, nr 24–25.
- Tekst poetycki w kształceniu językowym cudzoziemców na poziomie średnim.* W: *Acta Universitatis Lodziensis. „Kształcenie polonistyczne cudzoziemców”* 10, Łódź 1998.
- Komputer w nauczaniu języka polskiego jako obcego.* „Postscriptum” 1996, nr 20.
- O komputerach i ich pożytkach w nauczaniu języka.* „Postscriptum” 1996, nr 20. [rec.: R. Dębski: *Komputer w nauczaniu języka polskiego*].
- Czy istnieje polski język biznesu?* W: *Acta Universitatis Lodziensis. „Kształcenie polonistyczne cudzoziemców”* 7/8. Łódź 1996.
- O języku „komputerowców”.* „Język Polski” 1995, nr 3 (współautorka: J. Tambor).
- Komputerowy program edukacyjny „Gramatyka polska”.* W: *Merytoryczne kształcenie Polaków ze Wscho-
du*. Red. J. Mazur. Lublin 1994 (współautorka: J. Tambor).

Noty o autorach

Joanna Dembińska-Pawelec – Dr hab. nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się polską poezją XX wieku, szczególnie twórczością Stanisława Barańczaka oraz Jarosława Iwaszkiewicza. Autorka m.in. książek *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* (Katowice 1999) oraz *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (Katowice 2006).

Dariusz Pawelec – Profesor Uniwersytetu Śląskiego, dr hab. nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, dyrektor Centrum Informacji Naukowej i Biblioteki Akademickiej Uniwersytetu Śląskiego. Jest autorem kilku książek: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (Katowice 1992), *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych* (Katowice 1994), *Czytając Barańczaka* (Katowice 1995), *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu* (Katowice 1998), *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* (Katowice 2003), *Od kotysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich* (Katowice 2006).

Joanna Kisiel – Dr hab. nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego. Jest autorką m.in. książek *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia* (Katowice 2001), *Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach* (Katowice 2009), *Chwile ulotne. O poezji Ryszarda Kapuścińskiego* (Katowice 2009), współautorką *Małego leksykonu kultury. Kierunki – style – tendencje* (Katowice 1996).

Marian Kisiel – Prof. zw. dr hab. nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego (od 2002 roku), prodziekan ds. Rozwoju i Promocji Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego (od 2008 roku). W latach 1996–2002 zastępca dyrektora, w latach 2002–2008 dy-

rektor Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej. Prof. zw. dr hab. Marian Kisiel jest autorem i współautorem wielu książek, m.in.: *Czego nie ma w podręcznikach języka polskiego? (Mały przewodnik po współczesnej literaturze polskiej)* (Gliwice 1991), *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego* (Gliwice 1991), *Mały leksykon kultury. Kierunki – style – tendencje* (Katowice 1996; współautorzy: J. Kisiel, Z. Marcinów), *Wieży i wzloty. Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej – próba modelu* (Kielce 1996) *Polskie pisma literackie* (Warszawa 1997), *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej* (Katowice 1998), *Od Różenicza. Małe szkice o poezji* (Katowice 1999), *Zmiana. Z problemów świadomości literackiej przełomu 1955–1959 w Polsce* (Katowice 1999), *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji* (Katowice 2000), *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku* (Katowice 2004), *Przypisy do współczesności* (Katowice 2006), redaktorem kilkunastu tomów, członkiem wielu prestiżowych organizacji i towarzystw naukowych.

Danuta Opacka-Walasek – Prof. Uniwersytetu Śląskiego, dr hab. nauk humanistycznych, pracownik Zakładu Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, kierownik Studiów III stopnia na Uniwersytecie Śląskim. Autorka wielu artykułów oraz książek, m.in.: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta* (Katowice 1996), *Czytając Herberta* (Katowice 2001), *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku* (Katowice 2005).

Marek Pytasz – Prof. Uniwersytetu Śląskiego, dr hab., pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. Zajmuje się polską literaturą współczesną, zwłaszcza emigracyjną. Pełnił funkcję dyrektora Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego. Jest autorem wielu rozpraw naukowych, redaktorem *Oponieści biblijnych*, *Szkołnego słownika literatury polskiej XX wieku* (Katowice 2000), współredaktorem *Szkołnego słownika bohaterów literatury polskiej* (wspólnie z M. Kisiel), *Szkołnego słownika bohaterów literatury powszechnej* (przy współudziale M. Kisiela), *Szkołnego słownika wiedzy o literaturze* (współ z R. Cudakiem) i wielu innych.

Tadeusz Sławek – Prof. zw. dr hab. nauk humanistycznych, kierownik Katedry Literatury Porównawczej Uniwersytetu Śląskiego, w latach 1997–2002 Rektor Uniwersytetu Śląskiego, a w latach 1990–1995

przewodniczący Senackiej Komisji ds. Współpracy z Zagranicą. Specjalizuje się w historii literatury angielskiej i amerykańskiej oraz teorii literatury. Opublikował kilkadziesiąt artykułów, zredagował kilkanaście tomów prac zbiorowych, jest autorem wielu książek, z których ważniejsze to: *Dark Glory. Robinson Jeffers and His Philosophy of Man, Time and Thing* (Katowice 1990), *Maszyna do pisania; Jaquesa Derridy teoria literatury* (wraz z Tadeuszem Rachwałem; Warszawa 1993), *Sfera szarości. Szkice o literaturze i myśli XVIII w.* (wraz z T. Rachwałem; Katowice 1994), *Literary Voice. The Calling of Jonagh* (wraz z D. Weslingiem).

Ewa Jaskółowa – Prof. dr hab., kierownik Katedry Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego. Od początku swej kariery naukowej interesuje się problemami literatury i dydaktyki. Sprawność interpretacyjną i świadomość literaturoznawczą uznaje za podstawę działań dydaktycznych nauczyciela języka polskiego w szkole. Jest autorką kilku książek: *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego* (Katowice 1988), *Od poezji kosmosu do poezji czasu. Studium o twórczości Stanisława Ciesielczuka* (Katowice 1997), *Od „Bogurodzicy” do poezji Szyborskiej. Historia literatury* (Warszawa–Chicago 2001), „*Kto to był?*” *Żona Lota w poezji XX wieku, czyli rozbijanie stereotypu* (Katowice 2006).

Bernadeta Niesporek-Szamburska – Prof. Uniwersytetu Śląskiego, dr hab. nauk humanistycznych, kierownik Zakładu Dydaktyki Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego. W latach 80. brała udział w prowadzonych pod kierunkiem prof. dra hab. Władysława Lubasia badaniach socjolingwistycznych nad językiem miast Górnego Śląska i Zagłębia, a od 1993 roku – w międzynarodowych badaniach nad językiem dziecka. Jest autorką książek: *Język wierszy dla dzieci* (na materiale „Świerszczyka”) (Katowice 1990), *Językowy obraz pór roku i tradycji kulturonych w twórczości dzieci* (Katowice 2004) oraz wielu artykułów naukowych, recenzji, a także współautorką kilku podręczników szkolnych i materiałów metodycznych z zakresu kształcenia językowego (w tym ortografii) dla nauczycieli uczących języka polskiego w szkołach podstawowych, zawodowych, liceach oraz technikach. Jest także współautorką (wraz z dr A. Achtelem) książki *Bawimy się w polski 1. Podręcznik do nauki języka polskiego dla dzieci* (Katowice 2009).

Jolanta Tambor – Prof. Uniwersytetu Śląskiego, dr hab., dyrektor Szkoły Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, pracownik Insty-

tutu Języka Polskiego UŚ. Zajmuje się socjolingwistyką, dialektologią, etnolingwistyką, fonetyką i fonologią oraz glottodydaktyką. Jest autorką kilku książek: *Język polskiej prozy fantastyczno-naukowej* (Katowice 1990), *Mowa Górnślązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna* (Katowice 2006, II wyd. 2008), *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego. Ćwiczenia* (Warszawa 2007), *Stanisław Lem. Jak ocalał świat, Maszyna Trurla, Wyprawa pierwsza A, czyli Elektrybalt Trurla*, Seria „Czytaj po polsku”, t. 7 (Katowice 2010), *Oberschlesien – Sprache und Identität* (Hildeshaim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag, 2011), a także współautorką podręczników *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego* (wraz z D. Ostaszewską: Warszawa 2000, 2002, 2004, 2006, 2008), *Śpiewajaco po polsku* (z A. Majkiewicz: Katowice 2004, 2006, 2009) i monografii *Gwara śląska – świadectwo kultury, narzędzie komunikacji* (z A. Skudrzyk, K. Urban, O. Wolińską: Katowice 2000).

Agnieszka Tambor – Mgr, pracownik Katedry Międzynarodowych Studiów Polskich Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się glottodydaktyką i filmem polskim. Jest autorką dwu książek: *Polska półka filmowa. 100 filmów, które każdy cudzoziemiec powinien zobaczyć* (Katowice 2012) oraz opracowania: Zofia Nalkowska: *Przy torze kolejonym*, Tadeusz Borowski: *Proszę państwa do gazu*. (Katowice 2011, w serii „Czytaj po polsku”, t. 8).

Wioletta Hajduk-Gawron – Dr, pracownik Katedry Międzynarodowych Studiów Polskich Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się glottodydaktyką i nauczaniem literatury polskiej cudzoziemców. Jest współautorką książek: *Bądź na B1* (Kraków 2010, 2012, wraz z A. Achteлик, A. Madeją i M. Świątek), autorką gry edukacyjnej *Znajdź pytanie, znajdź odpowiedź* i członkiem zespołu redakcyjnego serii „Czytaj po polsku”.

